

XK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



BARTHA KATALIN ÁGNES
BENEDEK LEVENTE
BONCZIDAI DEZSÓ
CSIZMADIA IMOLA
FILEP TAMÁS GUSZTÁV
GÖMÖRI GYÖRGY
KÉZÉR GABRIELLA
KOZMA GÁBOR VIKTOR
PATKÓ ÉVA
SEBESTYÉN KINGA
SZABÓ PÉTER
TAMÁS ETELKA
TAR GABRIELLA-NÓRA
TOMPA ANDREA
ZSIGMOND ANDREA

2

SZÍNPADI KÉPEK

III. FOLYAM
2023.
FEBRUÁR

XXK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXXIV/2. • 2023. FEBRUÁR

TARTALOM

TAR GABRIELLA-NÓRA • Színház a színházról. A színész és mestersége Johann Baptist Hirschfeld <i>Jugendfleiß</i> (1825) című temesvári kéziratos vígjátékában	3
BONCZIDAI DEZSŐ • A vásári kesztyűs bábjáték halálképe és mitológiai figuráinak esztétikája	10
BARTHA KATALIN ÁGNES • Társadalmi norma és szenvedély által vezérelt színpadi játék. A kémnő Prielle Kornélia	21
TAMÁS ETELKA • igaz, nappal, de, tél, olló, kő, ismétlés, érkezés, kérés 1, kérés 2, te, mi mind (<i>versek</i>)	31
TOMPA ANDREA • „Nemzetünk söpredéke”. Az első (?) magyar holokausztdarab kolozsvári bemutatója	35
KÉZÉR GABRIELLA • Berczik Sára. Művészi nevelés – mozdulatszintézis	47
CSIZMADIA IMOLA • Színház képek nélkül	59
KOZMA GÁBOR VIKTOR • Élet nagybetűvel. Beszámoló a Zygmunt Molik konferenciáról és workshopsorozatról	69
ZSIGMOND ANDREA • „Mind történetgazdák vagyunk”	78
PATKÓ ÉVA • Élő művészközösség. Román kortárs drámaírók	85
GÖMÖRI GYÖRGY • Emberi kéz, Hasonlatok a vers születéséről (<i>versek</i>)	94





■ HISTÓRIA

SZABÓ PÉTER • Magyarok a Don-kanyarban. A magyar királyi 2. honvéd
hadsereg története (1942–1943) II. 96

■ MŰ ÉS VILÁGA

FILEP TAMÁS GUSZTÁV • Kádár Imre megváltástanai 106

■ TÉKA

SEBESTYÉN KINGA • Egy kritikus tükörbe néz (*Sasszé*) 119

■ ABSTRACTS 124

■ KÉP

BENEDEK LEVENTE



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

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

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

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

■ Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON

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

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

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

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

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

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

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

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 100 RON.

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

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

■ Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii și MOL România

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

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

■ ISSN: 1222-8338

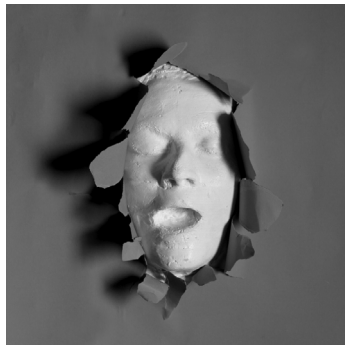
TAR GABRIELLA-NÓRA

SZÍNHÁZ A SZÍNHÁZRÓL

A színész és mestersége Johann Baptist Hirschfeld
Jugendfleiß (1825) című temesvári kéziratos
vígjátékában

■ „Ügyelj arra, hogy a bátyád beszédeire megfelelően válaszolj, és mindig hű maradj a magadra öltött karakterhez. Ne veszítsd el a lélek jelenlétét, és ha nem tudod, hogyan segíts magadon, hozd elő a végső beszédet, és távozz”¹ – tanácsolja Von Frankenberg színházdirektor Johann Baptist Hirschfeld (1782–1833) *Jugendfleiß* / *Ifjúkori szorgalom* című „eredeti vígjáték”-ának elején leányának, Lottchennek közvetlenül azelőtt, hogy az meghallgatásra jelentkezne testvérénél, Fritznél, aki atyai támogatással éppen egy saját nyári társulat alapításán fáradozik.

A mindössze 3 szereplős, illetve 15 jelenetből álló egyfelvonásos konfliktusa voltaképpen abból adódik, hogy Fritz nem akarja, hogy a lánytestvére is a kis magántársulatának tagja legyen, ezért apa és leánya cselhez folyamodnak: Lottchen – különböző férfijellemeket megformálva – mutassa meg úgy a tehetségét, mégpedig ismeretlenül a fivére előtt, hogy az végül jobb belátásra térjen. S miközben a darab során Lottchen parasztfiúként, fiatal színészként, szabóinasként, francia festőként, tanácsúrként és legvégül vándordiákként jelentkezik meghallgatásra, bátyja valóban nem ismeri fel, sőt végig férfinek s ráadásul tehetséges jelöltnek tartja. Így a dráma végkifejlete természetesen meghozza a remélt eredményt: az utolsó jelenetben Fritz ugyanis végül belátja, hogy lánytestvére kapcsán hibát követett el, s elismerve annak rátermettségét, mind édesapjától, mind Lottchentől bocsánatot kér.



...voltaképpen a kortárs színházi életről, annak szereplőiről és megvalósulásáról, jellemzőiről és nehézségeiről is szól. Egyfajta színházi útmutatóként is szolgál, gyakorlati tudástárként is működik.

Hirschfeld az előbbieken röviden összefoglalt vígjátékának szüzséje több mint egyértelmű: a Sopronból származó és később a Bánságban tevékenykedő színpadi szerző egyfelvonásos a drámaszövegek hagyományába illeszthető, amelyek a „színház a színházban” struktúrát követve a színházművészetéről magáról is akarnak szólni. Ennek a világirodalmi tradíciónak az elején a szanszkrit szerző, Kálidásza 4. századi, hétfelvonásos *Sakuntalá*-drámája áll, a legismertebb német nyelvű példája pedig Johann Wolfgang Goethe *Faust*jában lelhető fel, *Vorspiel auf dem Theater / Előjáték a színpadon* címmel. Ebben a hagyománysorban Hirschfeld komédiája egyfajta gyakorlati színházi útmutatóként is értelmezhető, hiszen a drámai cselekmény során Frankenberg igazgató – esetenként a színész két gyermekének valamelyike – éppen a Lottchen által megformált jellemek mentén fejt ki meglátásait az előadó-művészet alapjairól, illetve a korabeli színház néhány kérdéséről.

Johann Baptist Hirschfeld vígjátékának kézirata az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában található, terjedelme 30 ív. Valójában egy Louis Stotz által másolt sűgópéldánnyal van dolgunk, amelyet a „Temesvár, 1825. augusztus 2.” dátummal láttak el. A kézirat fedőlapján a posszeszor, „Nicolaus Allois Hölzel” neve olvasható. A dráma kéziratóban három helyen cenzurabejegyzések találhatók. A 7. jelenetben töröltek egy hosszabb részt (az „ach, da ist ja ein Klavier” mondattól az „adressieren können” mondattal befejezőleg) a „Színész” szereplő válaszából. A törölt részben a színpadi utasítás értelmében a két szereplő zongorázik, illetve hegedül, majd egy menüettet táncol együtt.³ Ugyancsak ebben a jelenetben a szöveghezűzást követően az „aber” kötőszót illesztették be, amely így a „Jetzt erlauben Sie, dass ich...” mondattal folytatódik.⁴ Ezenkívül a kézirat utolsó oldalán, a 15. jelenetben a következő bejegyzés jelenik meg: „1/2 St 10 Minuten”. A megjegyzés valószínűleg a Hirschfeld-darab előadásának időtartamára utal. A drámát 1825-ben és 1826-ban Budán, illetve 1828-ban Temesváron adták elő, erre vonatkozóan azonban csak színházi zsebkönyvek állnak rendelkezésre, a konkrét produkciókhoz kapcsolódó színlapok sajnos mindeddig nem kerültek elő.⁵

Hirschfeld kéziratóban fennmaradt vígjátékának átiratát Horst Fassel közölte 2011-ben Kolozsváron, majd 2014-ben Stuttgartban.⁶ Ugyancsak Fassel jelentette meg 2011-ben az eddig egyetlen hosszabb értekezést Hirschfeldről, akit tanulmány címeben a 19. század elfeledett német nyelvű drámaírójának nevez.⁷ Írásában megpróbálja rekonstruálni Johann Baptist Hirschfeld színész, színházi rendező és drámaíró vándorútját, amely Sopronból Budán keresztül Temesvárra, illetve Aradra vezet.⁸ Másrészt a színháztörténész igyekszik Hirschfeld írott hagyatékát is feldolgozni úgy, hogy a drámaíró két, kéziratóban megőrzött egyfelvonásosát, a *Die Kirschen*, illetve a *Jugendfleiß* című „eredeti vígjáték”-ot is hozzáférhetővé teszi saját átiratóban a nyilvánosság számára.

Még ha a Wilhelm Kosch-féle *Deutsches Literatur-Lexikon* megjegyzése, miszerint „Életrajzi adatai ismeretlenek” / „Lebensdaten unbekannt”⁹ nem is állja meg a helyét, Johann Baptist Hirschfeld biográfiája kétségtelenül tartalmaz néhány fehér foltot, és felvet több olyan kérdést, amelyek források hiányában nehezen oldhatók fel. A színész, színpadi szerző és későbbi színházigazgató, Hirschfeld, Anton Peter Petri *Biographisches Lexikon des Banater Deutschtums* című munkája alapján 1782-ben született Sopronban.¹⁰ 1805-ben és 1806-ban az ottani színtársulat tagja Franz Brandaeis igazgatósága alatt; 1806-ban pedig szí-

nészként és operai sűgőként egy színházi zsebkönyvet is megjelentet, amely a társulat kronologikus repertoárját 1805. október 3-tól 1806 március 26-ig rögzíti.¹¹ Az almanach alapján 1805. november 17-én Hirschfeld két darabját is játszották, a *Das Windspiel, oder Zufriedenheit im Alter*, illetve a *Der Fürst und sein Page* címűeket, mégpedig sikerrel, mivel a szerzőt a színpadra hívták.¹²

Belitska-Scholz Hedvig és Somorjai Olga normatív címkatalógusa egy Hirschfeld nevű személyt is említ a pesti és budai német társulat tagjai között – keresztnév nélkül, aki 1811–1812-ben sűgőként, illetve 1812-ben a színtársulat tagjaként tevékenykedett.¹³ Maria Pechtol – magisztrátusi jegyzőkönyvekre hivatkozva – azt írja a temesvári német színház 18. és 19. századi történetében, hogy Franz Herzog színházigazgató és rendezője, Josef Hirschfeld 1825-ben ismét pályázott a temesvári színház bérlésére, és hat évre, 1831-ig meg is kapták a szerződést.¹⁴ A kortárs színházi zsebkönyvek egyértelműen bizonyítják, hogy „J. B. Hirschfeld és Franz Herzog, vállalkozó és rendező” / „J. B. Hirschfeld und Franz Herzog, Unternehmer und Directeur” 1825. október 6-tól 1831. március 6-ig társulatukkal valójában Temesváron játszottak.¹⁵

A kortárs színházi zsebkönyvek alapján, illetve Belitska-Scholtz és Somorjai címjegyzékének segítségével viszonylag könnyen összeállítható Hirschfeld darabjainak lajstroma: *Fürst und sein Page*,¹⁶ előadták 1805. november 17-én Sopronban; *Das Windspiel oder Zufriedenheit im Alter*,¹⁷ 1805. november 17., Sopron; *Das Zauberschloß in Ungarn*,¹⁸ 1826. február 15. és 1830. december, Temesvár; *Jugendfleiß*,¹⁹ 1828. február 4., Temesvár; *Die Kirschen*,²⁰ 1830. december 12., Temesvár.

A *Jugendfleiß* című vígjáték mind cselekménye, mind szereplőkonstellációja s nem utolsósorban a színrevitele tekintetében is izgalmas értelmezési lehetőségeket nyújt az elemzőnek. Amennyiben a cselekmény lefolyását vesszük szemügyre, kétségtelenül feltűnik, hogy a 19. század első felében alkotó színpadi szerző művét a felvilágosodás korára jellemző típuskomédiaként építi fel. A műfaj szabályainak megfelelően a típuskomédia főszereplője valamilyen helytelen tulajdonságot testesít meg, amely ellentétben áll a szereplő észszerű környezetével.²¹ Ez utóbbi megpróbálja a „gyarló” hőst visszaterelni az értelem útjára, mégpedig általában egy cselszövés segítségével.²² Nyilvánvaló, hogy a leírtak értelmében Hirschfeld darabjának „esztelen” hőse Fritz, akit környezetének vagyis családjának észhez kell térítenie: „[...] A fiamnak meg kell szégyenülnie, meg kell győződnie, hogy téved, amikor a hűgától a színpadhoz való összes hajlamot megtagadja”²³ – mondja Von Frankenberg már a darab 1. jelenetében, mivel fia nemcsak a hűga tehetségére féltékeny, hanem a női előadóművészekkel szemben is előítéleteket táplál.

Szereplőkonstellációját tekintve szembeötlő a vizsgált darabban, hogy a három szereplő közül kettő gyermekfigura, ugyanakkor testvérpár is. Ez utóbbi tény annak a házi gyermekszínjátszásnak a darabjaira emlékeztet, amelynek keretében főként a 18. század második felében gyermekek más gyermekeknek, illetve felnőtt családtagjaiknak játszottak.²⁴ Az előadott színdarabok – struktúrájukra nézve voltaképpen felvilágosodás kori típuskomédiákkal van itt is dolgunk – főszereplői csetlő-botló, de nevelhető gyermekhősök, a legtöbb esetben testvérek; mellettük a felnőtt szereplők követendő példaképként vannak jelen a színpadon.²⁵

Nincs arról tudomásunk, hogy Johann Baptist Hirschfeld nevelőként vagy házitanítóként tevékenykedett, illetve házi használatra szánt gyermekdarabokat

írt volna, de hogy korának ezzel a sajátos színházi hagyományával tisztában volt, arról magának a vígjátéknak a szövege is egyértelműen árulkodik. A színdarab 1. jelenetében ugyanis Von Frankenberg direktor annak a Christian Felix Weiße (1726–1804) nevű szerzőnek a *Der Kinderfreund* című gyermeklapjára tesz utalást, aki gyakorlati megfontolásból kiadványában többek között házi előadásra alkalmas gyermekszíndarabokat is hozzáférhetővé tett kortársai számára: „Megígértem a fiainak, hogy a mostani vakációja alatt vele egykorú fiatalokat hozok neki, akikkel kis színdarabokat tud adni, és ebben a fajta szórakozásban ötvözöm a kellemeset a haszonnal. A *Gyermekek barátja* kis erkölcsi darabokat ad nekik, a memorizálás és a megfelelő deklamáció nagyon hasznos a fiatalok számára.”²⁶ Izgalmas, hogy a felvilágosodás korának gyermekszíndarabjai, amelynek hagyományát itt a *Kinderfreund* említése idézi meg, mindenekelőtt tematikailag hatnak Hirschfeld szövegvilágára, hiszen a szerző végül maga is egy „kis erkölcsi darab”-ot hoz létre, amelynek főszereplői, Fritz és Lottchen testvérek, és valószínűleg idősebb gyermekek. Az egyfelvonásos során a gyermekszereplőknek le kell győzniük a hibáikat, illetve be kell bizonyítaniuk polgári érényüket; ez itt különösen Fritzre érvényes, aki a darab végén a Lottchen iránti testvéri szeretetéről tesz bizonyosságot.

Sajnos sem az 1825-ös és 1826-os budai, sem az 1828-as temesvári *Jugendfleiß*-előadások kapcsán nem állnak rendelkezésre színlapok, amelyekből fény derülne a hajdani szereposztásra. A színrevitelről azonban mindenképpen feltételezhetjük, hogy mind Budán, mind Temesváron a darab két gyermekszerepét gyermekszínészek, valószínűleg színészgyermekek, esetleg fiatal színészek játszották.²⁷ Kézenfekvő az a feltevés is, hogy Hirschfeld, aki 1812-ben valószínűleg a pesti és budai német társulat tagjaként tevékenykedett, ismerhette a hivatásos gyermektársulatok azon bécsi hagyományát, amelyet a színész és színházi ellenőr, Friedrich Zöllner 1794-től főként a saját hét gyermeke révén igyekezett meghonosítani Pesten, illetve Budán; a Zöllner-féle gyermektársulat előadásai az ottani német színpadokon a 19. század húszas éveinek végéig nyomon követhetők.²⁸ Hogy Johann Baptist Hirschfeld darabja testvérpárjának szerepét valóban gyermekszínészeknek szánta, ugyanakkor magának a vígjátéknak a befejezése is alátámasztja: az utolsó, 15. jelenetben a Lottchent játszó szereplő színpadi partnerét arra kéri, hogy jövőbeli szorgalmukról a nézőket együtt biztosítsák: „Lottchen (*fiútestvérehez, akit kézen fog és előrevetet*): Gyere, Fritz bátyám! (*a földszint irányába*). Ígérjük meg a lentieknek, hogy mindig szorgalmasak leszünk, és kérjük meg őket, hogy ők is ajándékozzanak meg elégedettségükkel.”²⁹

Hirschfeld drámája – konkrét cselekményén túl – voltaképpen a kortárs színházi életről, annak szereplőiről és megvalósulásáról, jellemzőiről és nehézségeiről is szól. Egyfajta színházi útmutatóként is szolgál, gyakorlati tudástárként is működik. Több jelenetében merülnek fel ugyanis a színházművészet olyan releváns aspektusai, mint például a színpadi karakterformálás, a színész lélekjelenléte vagy a színház egységes nyelvhasználata.

A színházszervezés, társulatalapítás „hivatalos” ügymenetéről például a dráma 14. jelenetében esik szó, pontosabban arról, hogy Frankenberg színházigazgatónak kérvényt kell benyújtania ahhoz, hogy az iskoláskorú Fritz a saját magántársulatát megalapíthassa.³⁰ Az 5. jelenetben a parasztleányt alakító Lottchen a továbbra is vándorszínészetként megvalósuló 19. századi vidéki színjátszásról ejt el egy gondolatot, utalva a korabeli „utazó” színészek nincstelenségére és pénzhányára, akik fizetség helyett a színházi jelmezeket hagyják hátra: „a ko-

médiás úr azt mondta apámnak: [...] Nincs pénzem; de hagyok neki ruhákat.”³¹
A színdarab kéziratában feltűnik ugyanakkor a sűgő alakja, illetve mesterségének árnyoldalai is, amikor a 9. jelenetben Lottchen szabóinasként a korra jellemző felületes színészi szövegtanulás kritikáját fogalmazza meg: „Má’ sokszor megizzadtam akár a sűgőnk egy új darabko’, miko’ az urak nem tudják a szerepök.”³²

A jelen tanulmányt indító idézetben Von Frankenberg azt tanácsolja a színház iránt elkötelezettséget érző leányának, hogy mindig maradjon hű azt általa megformált karakterhez.³³ A direktor itt annak az egyéni jellemnek a fontosságára mutat rá, amelyből a színpadi cselekmény során az előadóművésznek nemcsak kiindulnia, de végig „működni” kell, és amelynek mindig alá kell rendelődnie annak a szerepnek, amelyet az adott színész éppen játszik. Ezt az elvet már 1785–1786-ban Johann Jakob Engel megfogalmazta *Ideen zu einer Mimik* című elméleti munkájában.³⁴ Ugyancsak az imént idézett 2. jelenetben az apa a színészi lélekjelenlét relevanciájára is felhívja a figyelmet, amely a „jó játék előnyét”³⁵ biztosítja.

Hirschfeld darabja a Lessing, majd később Goethe által megfogalmazott azon posztulátumot is felidézi, miszerint a színházi nyelvnek egységesnek, illetve nyelvjárásmentesnek kell lennie; a gondolatot ezúttal a színész fia, Fritz veti fel a 9. jelenetben: „Apukám azt mondja: a színházban tiszta németet kell beszélni.”³⁶

Miközben Lottchen különböző szerepeket ölt magára, folyamatosan változtatva a nyelvhasználatát, a viselkedését és ezáltal a színpadi karaktert, a drámaíró nemcsak a színész művészi metamorfózisának kérdését boncolgatja, hanem a darab színrevitele során annak a mesterségbeli tudását is próbára teszi. Joggal állapítja meg ezért Horst Fassel, hogy Hirschfeld vígjátékának modernsége éppen a színpadművészek átváltozó képességének bizonyításában áll.³⁷ Sajátos szint kölcsönöz ugyanakkor ezen utóbbi szándéknak az a tény is, hogy a Hirschfeld által ábrázolt színpadi metamorfózis egy női előadóművész sikeres tehetségpróbájaként valósul meg.

■ JEGYZETEK

1. „Gib acht auf deines Bruders Reden, daß du passend darauf antwortest und stets dem Charakter treu bleibst, den du annimmst. Verliere die Gegenwart des Geistes nicht und weißt du dir gar nicht zu helfen, so bring die Schlußrede und gehe.” Johann Baptist Hirschfeld: *Jugendfleiß*. Ein Original Lustspiel in einem Akt. Kopiert von Alois Stotz. Soufflierbuch. Temesvár, 1825. Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára, Jelzet: IM 628. 4–5.

2. Uo. 30.

3. Vö. uo. 12.

4. Vö. uo.

5. Buda, 1825. december 1. és 13., illetve 1826. február 6. kapcsán vö. Hedvig Belitska-Scholtz – Somorjai Olga (Hrsg.): *Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770–1850*. Normativer Titelkatalog und Dokumentation. Unter Mitarbeit von Elisabeth Berczeli und Ilona Pavercsik. Argumentum, Bp., 1995. I. 476; Temesvár, 1828. február 4. kapcsán vö. *Abschieds-Blatt den hohen und verehrten Theater-Gönnern bei seiner Abreise am Schlusse des Winter-Curses 1828 ehrfurchtsvoll gewidmet von August Mücke, Souffleur*. Temesvár [1828]. 7.

6. Vö. Horst Fassel: *Über einen Vergessenen und seine Theaterstücke: Johann Baptist Hirschfeld*. In: Egyed Emese – Bartha Katalin Ágnes – Tar Gabriella-Nóra (szerk.): *(Dráma)szövegek metamorfózisa. Kontaktustörténetek / Metamorphosis of the (Drama)texts. Stories of Relation*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2011. I. Hagymánykezelés, imitációváltozatok / Traditions, Imitations. 208–238; Horst Fassel (Hrsg.): *9 mal vergessenes (Bühnen)leben*. Deutsche Theatertexte auf dem Gebiet Rumäniens vom 18.–20. Jahrhundert. Donauschwäbische Kulturstiftung des Landes Baden-Württemberg, Stuttgart, 2014. CD-Rom. 124–136.

7. Vö. Horst Fassel: i. m. 208–238.

8. Horst Fassel Hirschfeld biográfiájára vonatkozó adatai néhány helyen pontatlanok.

9. Ingrid. Bigler-Marschall: *Hirschfeld, Johann Baptist*. Deutsches Literatur-Lexikon Online. De Gruyter, Berlin – Boston, 2017. <https://www-1degruyter-1com-1008f4ctl02ce.erf.sbb.spk-berlin.de/database/DLLO/entry/dllo.dll.007.2857/html>. Utolsó letöltés: 2022. 09. 10.
10. Anton Peter Petri: *Biographisches Lexikon des Banater Deutschtums*. Breit, Marquartstein, 1992. 721.
11. Vö. *Das Andenken oder Lesen Sie und es wird Sie nicht reuen. Ein Abschieds-Geschenk, den edlen Bewohnern Oedenburgs ... gewidmet von Johann Baptist Joseph Hirschfeld, Schauspiel-Mitglied und Oper-Souffleur hiesiger Gesellschaft*. Sopron, 1806.
12. Uo. 25.
13. Vö. Hedvig Belitska-Scholtz – Somorjai Olga (Hrsg.): i. m. II 1172.
14. Maria Pechtöl: *Thalia in Temeswar*. Die Geschichte des Temeswarer deutschen Theaters im 18. und 19. Jahrhundert. Kriterion, Buk., 1972. 87. Pechtöld ennek kapcsán egy városi jegyző-könyvre hivatkozik. Jelzet: 1825. Nr. 3467.
15. Vö. *Theater-Journal den hohen, gnädigen und verehrten Theater-Gönnern in der königl[ichen] Freystadt Temeswar; zum Antritte des Jahres 1826*. Ehrfurchtsvoll geweiht von Alois Stolz, Souffleur. Temesvár [1825?]; *Abschieds-Blatt, den hohen, gnädigen Theater-Gönnern zum Schlusse des hiesigen Theater-Winter-Curses in tiefster Ehrfurcht gewidmet* von Alois Stolz, Souffleur. Temesvár 1826; *Theater-Almanach, den hohen und verehrten Schauspiel-Gönnern in der königl[ichen] Freystadt Temeswar zum Neujahrsfeste 1827*. Ehrfurchtsvoll geweiht von Alois Stolz, Souffleur. Temesvár [1826?]; *Abschieds-Blatt, den hohen und verehrten Theater-Gönnern bey seiner Abreise am Schlusse des Winter-Curses 1827 ehrfurchtsvoll gewidmet* von Alois Stolz, Souffleur. Temesvár [1827]; *Abschieds-Blatt, den hohen und verehrten Theater-Gönnern bei seiner Abreise am Schlusse des Winter-Curses 1828 ehrfurchtsvoll gewidmet* von August Mücke, Souffleur. Temesvár [1828]; *Theater-Almanach, den hohen und verehrten Gönnern in der königlichen Freystadt Temeswar zum Neujahrsfeste 1829 ehrfurchtsvoll gewidmet* von August Mücke, Souffleur. Temesvár [1828?]; *Abschieds-Blatt, den hohen und verehrten Gönnern in der königlichen Freystadt Temeswar bei seiner Abreise ehrfurchtsvoll gewidmet* von August Mücke, Souffleur. Temesvár [1829]; *Theater-Almanach den hohen und verehrten Gönnern in der königlichen Freystadt Temeswar zum Neujahrsfeste 1830 ehrfurchtsvoll gewidmet* von August Mücke, Souffleur. Temesvár [1829?]; *Abschieds-Blatt den hohen und verehrten Theater-Gönnern in der königl[ichen] Freystadt Temeswar, bey seiner Abreise am Schlusse des Winter-Curses 1830, ehrfurchtsvoll gewidmet* von August, Mücke, Souffleur. Temesvár [1830]; *Theater-Almanach den hohen und verehrten Gönnern in der königlichen Freystadt Temeswar, zum Neujahrsfeste 1831, ehrfurchtsvoll gewidmet* von August Mücke, Souffleur. Temesvár [1830?]; *Theater-Almanach den hohen und verehrten Gönnern in der königlichen Freystadt Temeswar bey seiner Abreise am Schlusse des Winterkurses 1831, ehrfurchtsvoll gewidmet* von August Mücke, Souffleur. Temesvár [1831]
16. *Das Andenken*, 1806. 25.
17. Uo. 25.
18. *Abschieds-Blatt*, 1826. 7; illetve *Theater-Almanach*, [1830?]. 7.
19. *Abschieds-Blatt*, [1828]. 7.
20. *Theater-Almanach*, [1830?]. 8.
21. Vö. Horst Steinmetz: *Nachwort zu Christian Fürchtegott Gellerts 'Die zärtlichen Schwestern'*. Reclam, Stuttgart, 1998. 144.
22. Uo., illetve Jürgen Jacobs: *Das klassizistische Drama der Frühaufklärung*. In: Walter Hinck (Hrsg.): *Handbuch des deutschen Dramas*. Bagel, Düsseldorf, 1980. 69.
23. „[...] mein Sohn soll beschämt werden, er soll sich überzeugen, dass er unrecht hat, wenn er seiner Schwester alle Anlagen für die Bühne abspricht.” In: Johann Baptist Hirschfeld: i. m. 1. jelenet, 3.
24. Vö. Gunda Maibäurl: *Die Familie als Werkstatt der Erziehung. Rollenbilder des Kindertheaters und soziale Realität im späten 18. Jahrhundert*. Verlag für Geschichte und Politik, Wien, 1983; illetve Otto Brunken: *Kinder- und Jugendliteratur von den Anfängen bis 1945*. In: Lange, Günter (Hrsg.): *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. I. Grundlagen – Gattungen. 4., unveränderte Auflage. Schneider Hohengehren, Baltmannsweiler, 2005. 26–27.
25. A családról mint a 18. századi érzékeny drámák rendkívül hálás színpadi tárgyáról lásd többek között Szabolcs János-Szatmári: *Az érzékeny színház. A magyar színjátszás a 18–19. század fordulóján*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2007. 81–91.
26. „Ich habe meinem Sohn versprochen, ihm in seinen jetzigen Ferien junge Leute von seinem Alter zuzuführen, mit denen er kleine Theaterstücke geben kann, und bei dieser Art Unterhaltung vereinige ich das Angenehme mit dem Nützlichen. Der Kinderfreund gibt ihnen

- kleine moralische Stücke, das Memorieren und eine richtige Deklamation ist der Jugend sehr nützlich." In: Johann Baptist Hirschfeld: i. m. 1. jelenet, 2.
27. Budán például az 1824/1825-ös színiévadban kilenc gyermekszínész tartozott a német társulathoz: Eduard Hölzel, Therese Hölzel, Mina Hysel, Leonora Hysel, Elise Zöllner, Marie Zöllner, Josephine Zöllner, Christine Zöllner és Pepi Zöllner. Vö. *Ofner-Theater-Taschenbuch auf das Jahr 1826*. Herausgegeben von J. F[ranz] Hybl, Souffleur des königl[ichen] städt[ischen] Theaters in Ofen. Buda [1825?]. 11; illetve vö. Tar Gabriella-Nóra: *Deutschsprachiges Kindertheater in Ungarn im 18. Jahrhundert*. Register: Paul. S. Ulrich. LIT, Berlin, 2012. 83. (Thalia Germanica, 13. kötet). Temesváron 1828. január 1-től március 27-ig több színészgyermek is fellépett: Gusti Müller, Fanni Nowak, Therese Nowak és Betti Nowak; november 2-től december 30-ig pedig Carl Hirschfeld, Kathi Hirschfeld, Resi Nowak, Fanny Nowak és Betti Nowak játszott ugyanitt gyermekszerepeket. Vö. *Abschieds-Blatt*, [1828]. 4., illetve *Theater-Almanach*, [1828?]. 4.
28. A Zöllner-féle gyermektársulat két szakaszáról Pesten és Budán vö. Tar Gabriella-Nóra: i. m. 67–87.
29. „Lottchen (zu ihrem Bruder, der sie an der Hand faßt und vorführt): Komm Bruder Fritz! (zum Parterre). Lass uns denen nach unten das Versprechen leisten, stets fleißig zu sein und sie bitten, uns auch ihre Zufriedenheit zu schenken." Johann Baptist Hirschfeld: i. m. 15. jelenet, 30.
30. Frankenberg a következőkről számol be fiának: „[...] a kérvényt, amelyet a felmentésre érted nyújtottam be, visszaküldték itt nekem, és a kérésemet teljes egészében elutasították." Vö. „[...] eine Bittschrift, die ich für dich zur Suspendation einreichte, ist mir hier zurückgeschickt worden, und meine Bitte ist gänzlich verworfen." Johann Baptist Hirschfeld: i. m. 14. jelenet, 23.
31. „[...] der Komödianten Herr hat zu mein Vater gesagt: [...] Geld hab ich nicht; aber ich laß ihm Kleidung da." Johann Baptist Hirschfeld: i. m. 5. jelenet, 8.
32. „Hab scho oft geschwitzt als wie unser Souffleur bei eine neue Stück, wenn die Herre ihre Rolle nit könne." Johann Baptist Hirschfeld: i. m. 9. jelenet, 14. A sűgó feladatköréről vö. Paul S. Ulrich: „Wenn Leute vom Theater reden, / Gedenken meiner selten sie“. *Gedichte der Souffleure in Hermannstadt, Kronstadt und Temeswar*. In: Bartha Katalin Ágnes – Biró Annamária – Demeter Zsuzsa – Tar Gabriella-Nóra (szerk.): *Hortus Amicorum*. Köszöntőkötet Egyed Emese tiszteletére. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2017. 361–376.; illetve Bartha Katalin Ágnes: *Zsebkönyv és színlap*. In: Egyed Emese (szerk.): *Theátrumi könyvecske*. Színházi zsebkönyvek és szerepük a régió színházi kultúrájában. Scientia, Kvár, 2002. 129–157.
33. Johann Baptist Hirschfeld: i. m. 2. jelenet, 4.
34. Vö. Johann Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimik*. Berlin, 1785–1786. I–II.
35. „den Vorteil eines guten Spiels" In: Johann Baptist Hirschfeld: i. m. 2. jelenet, 5.
36. „Mein Papa sagt: beim Theater muss man rein Deutsch sprechen." Uo., 9. jelenet, 15. Gotthold Ephraim Lessing a versenyképes német nyelvű nemzeti színház létrehozásának folyamatában különösen nagy jelentőséget tulajdonított a nyelvi kritériumnak. Egy 1776-ban Johann Heinrich Friedrich Müller bécsi udvari színésszel folytatott wolfenbütteli beszélgetése során, amelyet ez utóbbi az emlékirataiban rögzített, Lessing sajátos problémaként mutatott rá a bécsi és így az egész kortárs német nyelvű színház következtlen, nyelvjárásilag befolyásolt színpadi nyelvére. Vö. Johann Heinrich Friedrich Müller: *Abschied von der k. k. Hof- und Schaubühne*. Wien, 1802. 132–133.; illetve 140. 1803-ban Johann Wolfgang Goethe a *Regeln für Schauspieler* első részében ugyancsak egy nyelvjárásmentes színpadi nyelv érdekében szállt síkra abban a színészművészeti szabálygyűjteményben, amely Goethének Weimarban, az újonnan szerződött fiatal színészek számára tartott, rendszeres tanórái során kristályosodott ki. Vö. Johann Wolfgang Goethe: *Regeln für Schauspieler*. In: *Sämtliche Werke*. XIV Zürich, 1977; illetve Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des Theaters*. Francke, Tübingen – Basel, 1999. 2. kiadás. 149–150.
37. Horst Fassel: i. m. 217.

BONCZIDAI DEZSŐ

A VÁSÁRI KESZTYŰS BÁBJÁTÉK HALÁLKÉPE ÉS MITOLÓGIAI FIGURÁINAK ESZTÉTIKÁJA



**A karakter a
deheroizált embert
képvisei, aki
esendősége ellenére
képes megvívni
az ember sorsdöntő
küzdelmét, és
a leghétköznapiabb
eszközökkel
igazságot oszthat.**

10

A vásári bábosok paravánján groteszk mosollyal az arcukon a kesztyűs vásári bábfigurák kigúnyolják, nevetségessé teszik, ütlegelik, csépelik, elnászpángolják, agyonütik, felakasztják ellenfelüket. Az állandó típuskarakterek között tartjuk számon az ördögöket, a krokodilt, a halált, a rendőrt. Hőseink felülkerekednek a hatalom képviselőin és a mitológiai figurákon is, ezáltal szembesítenek bennünket a tudattalanból előtörő, elfojtott félelmeinkkel. Tehetnek sértő megjegyzéseket, használhatnak obszcén kifejezéseket, lehetnek nagyszájúak, nagyképzűek, kicsit lusták. Átléphetik a társadalom erkölcsi normáit, dacolhatnak a büntetés veszélyével a bűnhődés terhe nélkül. A paraván síkján a legegyszerűbb eszközzel legyőzik a legyőzhetetlen minőséget képviselő mitológiai figurákat, túlhaladják a mozgató, a halandó ember korlátait.

A vásári kesztyűs bábjáték dramaturgiájának legjellemzőbb mozzanatait magyarázó szemléletmód a halálattitűd és a mitológiai lények elemzésében konkretizálódik. Továbbá szorosan hozzátartozik a nők alulrepresentántságának, a családmódelnek és a verekedés szervező elvének kérdése. A tanulmányban felvázolom a nyugati halálattitűd fejlődésének lényegesebb stációit, és azt vizsgálom, hogy a halálkép miképpen absztrahálódott a Korngut-Kemény család vásári kesztyűs játékaiban, illetve hogyan manifestálódott a bábfigurák szintjén.¹

■ Kunt Ernő a halálképet egy adott kultúra világképének szerves részeként határozta meg, amely magában foglalja azokat a vélekedéseket, elképzeléseket, melyet az adott társadalom az idők során kialakított a halálról, a halottakról, a holtak viszonyáról. A halálkép szimbólumokból épül föl, normatív jellegű, és a társadalom tagjai számára cselekvési mintákat biztosít. Ezért minden társadalmat jellemez az, hogy a tagjaiban milyen mértékben és fokon tartja ébren a halál tudatát, hogyan alakítja a halálhoz való viszonyukat. Következésképpen a társadalom feladata, hogy a halálról, a halottakról, az elmúlásról felhalmozott ismereteket megőrizze, rendszerbe foglalja, és nemzedékről nemzedékre továbbadja.² Ezzel cselekvési mintákat biztosít a társadalom tagjai számára krízishelyzetek esetére. A halálkép egy társadalmi termék, amit az élők közössége folyamatosan újraalkot, hogy a halált „az emberi tudat számára hozzáférhető, felfogható jelentéssel lássa el [...] mert megalkotása révén a halál empirikus tabuja részben feloldhatóvá: jelentésselivé válik.”³

Philippe Ariès francia történész a kora középkortól az újkorig vizsgálta az európai társadalom halálhoz való viszonyulását. A halállal szembeni attitűd és az ehhez kapcsolódó szokásrendszer elemzése alapján négy különböző halálviszonyt különített el. Ariès a kora középkortól a középkor végéig tartó időszakot a *megszelídített halál* korszakának nevezte, mert a halált az élet természetes részeként szemlélték. A halálhoz való viszonyt a homogenitás jellemezte: egyszerre volt meghitt, közömbös, közeli és jelentéktelen. A haldokló a betegágyán fekve várta a halált, a halál nyilvános és szervezett aktust jelentett, amelynek helyszíne jellemzően a haldokló szobája volt.⁴

Mújdricza Ferenc elutasítja a megszelídített halál tézisének kiterjesztését, a kora középkorra kivetítve korlátozottan tekinti érvényesnek. Kétségbe vonja a feltételezett „aranykor” létezését, mert a halálhoz való attitűd korántsem volt általános, és a halált sem tekintették a hétköznapi élet integrált részeként megtapasztalt jelenségnek. A kora középkor „megszelídített” vagy „szelidebb” halálképét azzal magyarázza, hogy a kereszténység a közösség és az egyén számára egyszerre és egyaránt megnyugvást kínált. A szociológus nemcsak a végletes szorongás megnyilvánulásaként értelmezi a halállal való foglalkozás és a helyes életvégre való felkészülés igényét, hanem „a halál rettenetét kezelni törekvő kultúra” jeleként is.⁵

Norbert Elias bírálataival szintén kiegészíti Ariès tézisé, hangsúlyozva, hogy a megszelídített halál időintervallumában az életkörülmények annyira kiszámíthatatlanok voltak, hogy az elmúlás bármikor bekövetkezhetett. A halál aktusa szenvedésekkel, kínokkal járt, mert az embereknek társadalmi és egyéni szinten kevesebb eszköz állt rendelkezésére a szenvedések enyhítésére.⁶

Ariès a kora középkor halállal szembeni attitűdjében finom változásokat, módosulásokat feltételezett, aminek hatásaként a halálnak individuális és drámai értelmet nyújtottak. Ezt a viszonyulást, amely a középkortól a 18. századik tartó időintervallumot ölelte fel, *önmagunk halálának* nevezte. A halál individuális jellege felerősödik, az utolsó ítélet áthelyeződik az egyéni élet végére, a halál pillanatára. A 13. században az apokaliptikus inspiráció témáját felváltotta az ítélet gondolata. Elemzésében külön figyelmet szentelt az *ars moriendi* fametszeteknek és a holttest beemelésének a művészetekbe, valamint az irodalomba. Az *ars moriendi* fametszetekben új ábrázolási mód jelent meg, amely szoros kap-

csolatban állt az előző korszak halállal szembeni attitűdjével. A meghalás helyszíne a haldokló ágya maradt, a hangsúly viszont áttevődött az individuális élet egyedi megítélésére.⁷

Az *ars moriendi*vel párhuzamosan jelent meg a „*transi*”, vagyis a hulla beemelése a művészetekbe és az irodalomba. A holttest ábrázolása a 14. századtól a 16. századig kevésbé volt elterjedt a művészi alkotásokban. Jellemzően a haláltánc-reprezentációkban fordultak elő, majd a 15. és 16. század költészetének tradicionális témájává vált a fizikai haláltól és a felbomlástól való iszonyodás. A felbomlást az ember kudarcának a jeleként értelmezték, ami a haláltémák mély értelmét képezte.⁸

Az Ariès által is tárgyalt utolsóítélet-reprezentációk Horányi Ildikó szerint a 14. századtól lesznek gyakoribbak, és ezekben már megjelenik a halál ábrázolása mint az apokalipszis negyedik lovasa, viszont még élő ember alakjában reprezentálják. A korai utolsó ítélet művekben a téma allegorikus megjelenítése a jellemző, a középkor vége felé az individuum előtérbe kerül, a végső ítélet időpontját az ember halálának pillanatára helyezik. A halott ábrázolása, a halotti maszk megjelenése a 13. században már általános gyakorlat volt, azonban a célja és a funkciója eltért a 14. század végén tapasztalt, temetői realizmusnak nevezett szemlélettől. A halotti maszkok segítségével az élő ábrázolták valóság-hűen, a halotti test az élő bemutatásának *memento mori* jellegű eszköze volt. A temetői realizmus megszületése maga után vonta az oszlófélben lévő holttest prezentálását, amely a halálábrázolás konkrét manifesztációjának egyik sarkalatos pontjává vált: „A hulla – mint a brutális vég empirikus, kézzelfogható jele – a halál egyik megjelenési formájává léphet elő, amely nagyfokú emocionális lehetőséget is rejt magában. A temetői realizmus egyik fontos momentuma, az oszlófélben lévő hulla bemutatása így válhat a halálábrázolás konkrét megjelenésének egyik kiindulópontjává.”⁹

Mújdricza elismeri, hogy az egyén saját halála tükrében felerősödött az individualitás. Azonban ezt az individualitást tragikus individualitásként értelmezi, amelyet a szorongás atmoszférája jellemezett. Az egyház a megfélemlítésre alapozott térítő munkája során a testi halálra és az enyészetre helyezte a hangsúlyt. Továbbá ettől elválaszthatatlan a nagy járványok pusztító hatása, habár Ariès a tézisében nem fektetett hangsúlyt ennek részletes vizsgálatára.¹⁰ A nagy járványok következtében egyes szociológusok vélekedése szerint Európa népességének egyharmada elpusztult. Ilyen súlyos járványt váltott ki a pestis, a kolera, a fekete himlő. Az emberiségnek lassan sikerült visszaszorítani az epidémiákat, a várható élettartam lassú növekedése a 18. században indult meg.¹¹

Horányi az epidémiák történetében az 1348-as pestisjárvány időpontját fordulópontként jelölte meg, hiszen ennek a járványnak az elterjedése és pusztító ereje jóval nagyobb, sokkal több hatású volt. A pestis, majd a későbbi évszázadokban a kolera nemre, korra, társadalmi hierarchiára és földrajzi lokalizációra való tekintet nélkül mindenkit letarolt. Az időszakonként előtörő járványok korában a halál az emberi élet részét képezte, és gyakran kísérték szélsőséges magatartásformák, mint például az összeroppanás a gyász súlyától vagy az apátia a halálesetekkel szemben.¹² A pestis mellett a lepra is hatást gyakorolt a halál képi ábrázolására, mert a betegség a bőrt támadta meg: „az ember szinte »élőhalottá« válik. Már halála pillanatában is a rothadó test látványát kelti, így nemcsak a sírban oszlásnak indult test szolgálhat mintául a művészeknek.”¹³

A középkori halál perszonális ábrázolásának kiemelkedő alkotásai a halál diadala képtípusok és ifj. Hans Holbein fametszetei. A halál diadala képtípus Itáliában alakult ki, az első jelentős ábrázolások 1348 után jelentek meg. Ezekben a képtípusokban még démonok, szellemek alakjában vagy démoni nőalakként, szárnyas fúriaként ábrázolják a halált. Később, a 14. századtól a halál egyik attribútuma a kasza, illetve az apokalipsziszből inspirálódva a halállovagként, -lovasként való ábrázolása jellegzetes vonása lesz a képtípusnak. A halálikonográfiai másik típusa a haláltánc-ábrázolás, amely északon terjedt el.¹⁴ Johan Huizinga sarkalatos megfogalmazásában a késő középkorban állandó jelleggel visszhangzott a *memento mori* komor hangja, ami összefonódott az egyenlőség gondolatával: nem az életben való egyenlőséget képviselte, hanem azt, hogy a halálban mindenki egyenlő. A társadalmi egyenlőtlenségek kiegyenlítődének demokratikus szemlélete a haláltáncokban fontos befolyásoló tényezőt tölt be, és a középkori halálikonográfiai egyik típusát képviseli.¹⁵

A haláltánc a vásári bábjáték legmisztikusabb műfaja, a bábszínpadai reprezentációiról szórványos adatokkal rendelkezünk. A kutatások jelenlegi álláspontja szerint rekonstruálhatatlanok; nem tudjuk, hogy ezek a látványosságok kizárólag a vizualitásra épültek, vagy használtak textust is az előadás során. Nyílt és megválaszolatlan kérdés, hogy ha használtak szöveget az előadáshoz, abban megjelent-e a halál előtti egyenlőség szemlélete, felsorakoztatták-e a társadalmi típusok hierarchikus katalógusát, vagy használták-e a „vado mori” formulát. A bábok szintjén viszont egyértelmű, hogy erős vizuális jelekre támaszkodtak, a csontváz a halál megszemélyesítője lett.¹⁶ A 19. századi magyar sajtóanyagokban – Ágai Adolfnak köszönhetően – találunk egy rövid leírást a haláltáncról.¹⁷ A Thomas Holden bábszínházában játszott, marionettmetamorfózis¹⁸ bábbal előadott etűdben jelent meg.¹⁹ Később a Hincz²⁰ és a Korngut-Kemény²¹ bábosdinasztia műsorában is felbukkant.

Ariès a harmadik korszakot a 18. századra datálta, mert a nyugati társadalmakban az ember új értelemmel ruházta fel a halált. Ennek rejtett jelei azonban már évszázadokkal korábban megjelentek, a halál témájának erotikus ábrázolásában, a halál és a szerelem motívumának összekapcsolásában, később a téma erotikus jellege szublimálódott. A hangsúly viszont áttevődött a szeretett személy elvesztésének elviselhetetlen fájdalmára, ezáltal felerősödtek a szélsőséges gyászreakciók és az emlékezés helyszínei. Az egyént a saját halála azonban kevésbé érdekelte, ezért erre a korszakra a *más halálának* a szemlélete jellemző. A történész a szélsőséges gyászreakciók mély tartalmi kivetülését abban határozta meg, hogy az emberek számára már nem az én halála válik félelmetessé, hanem a más halála és ennek elviselése. Ez kulminálódik a sírok és a temetők kultuszában; a temetők a városon kívül kaptak helyet, ezzel jelképesen elválasztották az élőket a holtaktól. Az emberek névre szóló sírban nyugszanak, elszaporodnak az sírfeliratok, a sírhely tulajdonná válik, amely az emlékezés színtere lesz.²²

Mújdricza árnyalja az Ariès által felvázolt halálszemléletet, a haláltól való rettegést nem tekinti rejtett folyamatnak. Beemelve a három csapás – járványok, háborúk, éhínség – által okozott halandóság, halálfélelem és traumatikus szorongás következményeit, elismeri, hogy a *mások halálának* szemlélete a 18. századra vált univerzálissá, viszont ennek a megjelenését már évszázadokkal korábban tekinti. A homogén halálattitűd meglétét egyaránt kétségbe vonja, a szét- és okát tágabb keretek közé helyezi.²³

Ariès a 20. század halálszemléletében egy radikális, példátlan jelenséget figyelt meg. A halál szégyenletessé és tabuvá vált, társadalmi és egyéni szinten háttérbe szorították, ezt a *tiltott halál* korszakának nevezte. A halál drámai aktuását felváltotta a sok kis csendes halál jelensége, a gyász időszaka megváltozott: „többé nem szükséges időszak, amit a társadalom tisztelt, hanem morbid állapot, amit kezelni kell, meg kell rövidíteni, és meg kell szüntetni”.²⁴

A gyászreakció személyes és eltitkolandó üggyé vált, a fájdalom és a veszteségélmény megélése már elveszítette nyilvános jellegét. Gyakorlatilag elfogadjuk a halált, de lelkünk mélyén nem érezzük magunkat halandónak. Ebben a kontextusban a halálhoz kapcsolódó szorongás és félelem exponenciálisan megerősödött. Békés Vera nyomatékosítja, hogy az emberi szorongás számára ideális teret a halál mint a legfőbb ismeretlen: „minden tárgy nélküli szorongásunk kivetítethető rá, ebben az értelemben túltesz bármely homályos, távoli történést, amelyhez félelmeink kötődhetnének”.²⁵

A hatvanas évek végén ellenreakcióként kialakult egy új interdiszciplináris megközelítésmód, amely beemelte a tudományos diskurzusba a halált, a haldoklást és a gyászt. A növekvő tudományos érdeklődés szemléletváltást eredményezett, és megjelent a halálhoz kapcsolódó tabuk ledöntésének igénye.²⁶

A Korngut–Kemény–dinasztia Vitéz László játékának halálképe

■ Az állandóság, a hagyományokhoz való ragaszkodás a vásári kesztyűs báb külső megformálásánál domináns szempont, mert elősegíti, hogy a nézők számára könnyen dekódolható legyen a figura. A vásárok vegyes publikuma, ha meglátja és meghallja a figurát – gondoljunk csak Pulcinella jellegzetes sípoló hangjára – a paravánon, identifikálja, szövegszinten már nem igényli a magyarázatot.

A Korngut–Kemény család játékaiban a halálfigurák külső attribútumaikban őrzik ezt a félelmetes, atavisztikus ősi formát. A bábnak eltűntek az individuális és perszonális jegyei, magukba sűrítik a középkor halálábrázolásainak sajátosságait. Adaptálva a kesztyűs bábtechnika jellegzetességeit, a csontvázszerű ábrázolás vált uralkodóvá. Dramaturgiai szinten azonban a karneváli, kifordított világképet tükrözik. Az előadásban a főhős triviálisan kezeli a lét kérdéseit, a Halált kigúnyolja, agyonüti, legyőzi. A halálattitűd nyugati-európai változásaival ellentétben a Korngut–Kemény–dinasztia az *Elátkozott malom* című előadásban generációkon belül egy egységes viszonyulást képvisel a halállal szemben. A küzdelmükben a testi mérkőzés dominál, a Halál a leghétköznapibb eszközzel legyőzhető. A család Vitéz Lászlója képes meghaladni az embert, a paraván síkján a legegyszerűbb eszközzel agyonüti az életben legyőzhetetlen minőséget képviselő entitást.

Az *Elátkozott malom*ban a drámai szituáció az evilági és a transzcendens világ konfliktusára épül, a cselekmény egy helyszínen és egy szűk időintervallumban játszódik, a darab megőrizte az archaikus réteget. Az előadás a molnár megjelenésével kezdődik, aki előrevetíti a szellemekkel való küzdelmet. Vitéz László felbukkanása magába sűríti a vásári kesztyűs bábhősök közös jellemvonását. Vitéz László cselekvésének mozgatórugóját az alapvető szükségletek – enni, inni és aludni – kielégítése motiválja, hasonlóan más népek kesztyűs vásári bábhőseihez.²⁷

Enno Podehl *Az időszerűtlen bolond* című tanulmányában a bábszínház Vidám Figurájának időhöz való viszonyát mélyebb társadalmi kontextusba ágyaz-

ta. A felvilágosodás hatására bekövetkezett változások szempontjából világitotta meg a Vidám Figurával szembeni „újszerű” szemrehányásokat. A cenzúraforrásokra és vádiratokra alapozva kategorizálta a Vidám Figura elleni érveket. Az érvek első kategóriája szerint a Vidám Figura a testi szükségleteket és élvezeteket hajszolja, illetve átlépi a morális határokat.²⁸

A molnár felfogadja Vitéz Lászlót, hogy kiűzze a szellemeket a malomból. A munka elvégzése előtt éhes lesz, az evés után lefekszik aludni. Az álmon keresztül jut el a főhős az ismeretlen, kaotikus lenti világ szférájába, ekkor jelenik meg az első Halál. Amikor megjelenik a Halál, Vitéz László nagyot sikítva a csárdába menekül. A Halál ezt szükséztávan azzal summázza, hogy „elszaladt a gyáva”. Veres András szerint a félelem momentuma lényeges része a jelenetnek, ezáltal a néző és a főhős közösen átlépi a metafizikai szféra határát, és közösen lesznek úrrá a haláltól való félelmeiken.²⁹

A Halál eltűnik, a főhős kijön a csárdából, az *Elásott kincs*hez hasonlóan a történetek Vitéz László olvasatában más megközelítést kapnak. A Halál újra megjelenik, Vitéz László ismét visszazalad a csárdába. A csárdából kijövet önmagával folytat diskurzust: nyugtatja, bátorítja önmagát. Fokozatosan erőt merít, elkezdí kigúnyolni a Halált, szembeköpi, és ütni kezdi a bottal. A küzdelmük Vitéz László győzelmével zárul.

Az első halálfigura szóbeli megnyilvánulásai rövidek, és jellemzően fenyegető kijelentések vagy kérdőmondatok: „Elszalad a gyáva...A gyáva elszaladt...”, „Ugye félsz? Megállj csak megállj!...”, „Vigyázz csak, vigyázz”, „Mit tettél? – Mit tettél?...”, „Megállj csak megállj!...”, „Merre vagy?”³⁰ Vitéz László és a Halál közötti dialógusból hiányoznak a mélyebb réteget érintő diskurzus elemei. A Halál nem figyelmezteti a főhóst az élet végességére, nem szembesíti a halandósággal, viszont a második Halál első nyelvi megnyilvánulásával nyomatékosítja a metafizikai dimenzióját: „Ki mer énvelem viccelni? Hiszen én vagyok a halál!”³¹ Vitéz László szójátékkal ezt ellenpontozza, a legnagyobb természetességgel kigúnyolja, ezzel elveszi a kijelentés életét: „Te vagy a legnagyobb számár!”³² A Halál tovább fenyegetőzik, és előrevetíti, hogy a vele való küzdelem nehezebb lesz.

Vitéz László agyonüti a második Halált is. Ennek a figurának a nyelvi megnyilvánulásai kicsit árnyaltabbak. A főhőshöz címzett mondatai viszont tömörek és fenyegetőek: „Azt hiszed, mert a társamat agyonütötted, velem is végezhetesz?...”, „Micsoda Buli-buli?”, „Adok én neked Köcsög Mukit...”, „Micsoda?”, „Megállj csak, megállj! – Jaj lesz neked, ha megfoglak!...”, viszont beépül a báb öniróniájá is „Hahaha! Ez kemény koponya!... (és mutatja)”, „Hahaha! Nem lehet...”³³

A mitológiai figurák esztétikája

■ A bábok típusábrázoló tulajdonsága a különböző szerepkörök határozott külválasztását is elősegíti. A bábnak ezt a kardinális sajátosságát a vásári kesztyűs játékokban a bábosok jellemzően kamatoztatják. A Korngut-Kemény-dinasztia vásári kesztyűs bábait megfigyelve következtetésként megfogalmazhatjuk, hogy a megalkotásuk során ez az esztétikai alapelv érvényesült. Továbbá a hagyatékban fellelhető ördögfigurák esztétikai jegyeiben, a halállal ellentétben, nagyobb diverzitás figyelhető meg. Ez a diverzitás rezonál az ördögikonográfiákra jellemző heterogenitással.

Figyelembe véve az európai ikonográfiákkal való szoros kapcsolatot, Dömötör Tekla az ördögábrázolások sajátosságait vizsgálta a 18–19. század fordulójáig. A fordulópont határozott pozicionálása nem véletlen, mert ettől kezdve az ördögábrázolás sematikussá vált, és kialakultak a külső attribútumok nélkülözhetetlen jegyei. Az újkorig az ördögnek a keresztény egyházban nem volt egységes ikonográfiája. A perszonalizált gonosz a dualisztikus vallásokban nyert egyértelmű szerepet, a jó és a rossz princípium tudatos szembeállításának következtében. „A keresztény vallás azonban hamarosan képekkel és szobrokkal népesítette be saját vallását, és a démoni lények egész gyülekezete alakult ki, amelyben különböző fogalmak: a sátán, a hierarchikus rendet alkotó ördögök, a gonosz szellemek, démonok tarkabarka serege nyüzsög.”³⁴

Az ördögök hierarchikus rendjének kézzelfoghatóvá tétele az ördögök, alördögök perszonalizációjában teljesedik ki. Számos osztályozási rendszer párhuzamos jelenléte használatos. Az egyik megközelítésben a hét fő gonoszt a hét halálos bűnnel társították. Eszerint Lucifert a göggel, Mammont a fősvényességgel, Asmodeust a bujálkodással, a Sátánt a gyűlölettel, Belzebubot a falánksággal, Leviátánt az irigységgel, Belfegort a tunyasággal.³⁵

Lutz Röhrich úgy vélte, hogy az ördögben való hit igazi kora a késő középkor. Az ördög alakjának külső ismertetőjegyei szintén ekkor tapadtak a mitológiai lényekhez, a jellemző ábrázolásmód legkorábban a 12. században keletkezett és vált univerzálissá.³⁶ Ekkor még nem volt a népi hiedelemrendszer része, nem volt epikai motívum, később azonban az egyik leggyakoribb és legfontosabb szereplője lett a néphagyományoknak. Ebben a megközelítésben maga a kifejezés gyűjtőfogalmat takar, mert az ördög alakja és a hozzá kapcsolódó képzetek rendkívül sokrétűek, heterogének, és a népies ördögábrázolásban az emberi élet sokféle veszélyeztetettsége perszonalifikálódik, illetve konkretizálódik.³⁷

Dömötör azt a konzekvenciát fogalmazta meg, hogy a középkorban az egységes ördögábrázolási séma még nem alakult ki. Az univerzális séma kialakulása után az ördögöt jellemző attribútumokkal ábrázolták: az ördög nagyjából emberi alak, aki két lábon jár, farkkal rendelkezik, a lábán paták és a fején szarv van. A magyarországi szörványos adatok alapján – zömmel a középkori legendáriumok, faliképek, illusztrált könyvek – három ördögábrázolási módot különített el. Az elsőt a Krisztus a pokol tornácában jelenet magyarországi változatai képezik, a második a misztériumjátékokig visszanyúló ördögszerű pokol-ábrázolásmód. A harmadik csoportba az igazi ördögrepresentációkat sorolta, ezek jellemzően embernagyságúak, de keverednek bennük az emberi és az állati vonások. A misztériumjátékok ördögalakjában felerősödő komikus vonások megjelenése az ördög-ábrázolásmód heterogenitását nyomatékosítja.³⁸

Umberto Eco tágabb kontextusba vizsgálja a Sátán, az ördögök és a démonok megjelenését. Példákkal alátámasztva igazolta, hogy ezek a mitológiai lények már léteztek más kultúrákban, ezek között említi az egyiptomi Ammutot, a krokodilból, leopárdból és vízilóból összegyúrt halottfalót. Kutatásaival árnyalja az univerzális ördögikonográfiák kérdését, a sematikus ábrázolási mód elterjedésének ellentmondva, hangsúlyozva, hogy a 17. századtól kezdve megfigyelhetők a változások a Sátán alakjának a reprezentációiban. A keresztény ördögábrázolási hagyományától eltérően, ahol megfeledeztek arról, hogy a Sátán valaha angyal volt, s feltételezhetően szépnek kellett lennie, a 20. században az ördög világvivá vált: „ekkor már sem nem rémítő, sem nem elbűvölő, hanem éppen kispolgári szürkeségében és jelentéktelenségében démoni”.³⁹

A krokodil figurája a vásári kesztyűs bábjátékba is átkerült; feltételezhető, hogy erre a pokol torka ikonográfiai képtípusok hatást gyakoroltak. A pokol torka képtípus a nyugati középkori művészet jellegzetes eleme volt, „az évészmésztés mint a halál, a pusztulás” képzetéhez tapadt.⁴⁰ A pokol torka ikonográfiai elemei a különböző állatok, szörnyek ábrázolása: sárkányok, krokodilok, kígyók, oroszlánok, cethal stb. Az ikonográfiai ábrázolás mellett a motívum szerepelt a túlvilágról szóló látomásokban, a vízióirodalomban és a középkori misztériumdrámákban. A képtípus a nyugati középkori allegorikus művészetben teljesedett ki, magába sűrítve az archetipikus elemeket és az ókori mitológia gyökereit: „A menny és pokol végletes ellentétében az utóbbi kilátástalanságát, szélsőségesen negatív voltát érzékeltette a vizuális szimultán működésével: egyszerre jelenítve meg a kárhozottak kínjait, az elnyelő fenevad rettentő tépőfogait, ijesztő pofáját és a torkában égő tüzet, valamint az elemésztődés visszavonhatatlanságát.”⁴¹

A magyar nyelvű vásári kesztyűs játékokba a krokodil jelenlétére már a 20. század sajtóanyagaiban találunk utalást, később a két legjelentősebb dinasztia játégyakorlatában is felbukkan. A Hincz Károlytól származó *Emberevők* előadásban Vitéz László megeteti a krokodillal a néger figurák hulláját.⁴² A Korngut-Kemény-dinasztia játégyakorlatában *A síró baba* jelenet végén Vitéz László megeteti a krokodillal a Banyát. Ez azért lényeges, mert a Vitéz László-történetekben az embert képviselő szereplőket a főhős jellemzően nem öli meg, csak megbünteti. Azonban a Banya, aki a gyereket közvetlenül bántotta, megérdemli a legnagyobb büntetést. Vitéz László gyakran provokálja a krokodilt, ám az mindig csak a sapkája végét kapja el.⁴³

A krokodil más nemzetek kesztyűs vásári bábjátékában is szerepel. A Punch & Judy előadásban először egy sárkány jelent meg. Később, a 19. század második felében a sárkányt a krokodil váltotta fel, aki átvette azt a szerepkört, amit korábban az Ördög alakított. A Punch & Judy-előadások vége felé jelenik meg, George Speaight a kettőjük harcát izgalmas jelenetként értékeli, bár megjegyzi, hogy a végén mindig Punch kerül ki győztesen. Ehhez hozzájárul, hogy a kesztyűs báb formájában a krokodil vizuális és akusztikus jelekkel is fokozza a hatást. A krokodil mindegyik 20. századi reprezentáció részévé vált, a puristák úgy tekintenek rá, mint az álruhás Ördögre.⁴⁴

A Korngut-Kemény család ördögfigurái követik a jellemző ördögábrázolási hagyományokat. Az előadásokban a misztériumjátékok egykori komikus ördögei butácska, egyszerű figurákká váltak. A komikum a Vitéz Lászlóval szembeni testi küzdelemben kulminálódik, ahol a főhős a végén mindig túljár az eszükön. A második Halál megölése után a főhős a fizetségét kéri. A Molinári bácsi elárulja, hogy sokkal súlyosabb a helyzet, mert az ördögök nem engedik megőrlni a gabonát. A gabona a természet körforgását fejezi ki, magában hordozza a termékenységét, az élet újrasarjadását, az élet és halál egybefonódását, a halál utáni újjászületést.⁴⁵ A gabona megőrlése, a malom megtisztítása a mitológiai lényektől a világrend visszaállítását jelenti. Ez képezi az előadás archaikus rétegét, ahogy Pályi János fogalmazott: „meg tudod-e őrlni, vagy nem tudod megőrlni [...] Azt, hogy kinek mi az élet, kik azok az ördögök, akik megakadályozzák, hogy kenyeret tudj sütni és életben tudj maradni, mindenkinek magának kell eldönteni.”⁴⁶

A kevés írásos emlék és a szövegekönyvek hiánya miatt nem tudjuk visszakövetni, hogy ez – a Pulcinella-játékokhoz hasonlóan – annak a lenyomata-e, hogy

a sok rövid jelenet egyetlen darabbá állt össze. Az *Elátkozott malom* előadás epizodikus felépítése erre utal, mert dramaturgiailag logikátlan, hogy Vitéz László először megöli a leghatalmasabb ellenségét és utána az ördögöket. Ez a disszonancia Kovács Ildikó rendezésében feloldódik, aki Pályi János *Vitéz László*-előadásában megváltoztatta az ellenségek sorrendjét. A Molinári bácsi előre közli Vitéz Lászlóval, hogy az ördögökkel és a szellemekkel kell hogy megküzdjön, továbbá a mitológiai lények karaktere árnyaltabb.⁴⁷

Érdekes megfigyelni, hogy a generáción belül a küzdelem a mitológiai lényekkel egyre hangsúlyosabbá vált. Kemény Henrik – az édesapja által jegyzett szöveggönyvtől eltérően – három ördögöt használt az előadásban. A mitológiai lényvel való küzdelem során Vitéz László megfogalmazza, hogy a harmadik ördög már ismeri a nevét, vagyis az identitása egyik fontos elemét. Tudatosítva, előrevetítve, hogy a vele való küzdelem nehezebb lesz, mint az első két ördöggel. A gabona megőrlésének nagyobb tétje van, mint Korngut Kemény Henrik játékában. Az ördögöknek a poklok királya parancsolta meg, hogy ne engedjék be a malomba. A harmadik ördögöt sajátos módon kérleli, majd megüti, a mitológiai lény viszont nem akarja beengedni a malomba. A szöveggönyvben Vitéz László a palacsintasütővel legyőzi az ördögöt, Kemény Henrik előadásában az ördög vasvillával jelenik meg. Vitéz László látszatalkut köt vele, és az ördög a főhőst a legnagyobb ellenségeként definiálja. A jelenet végén Vitéz László kiveszi az ördög kezéből a villát, és legyőzi, vagyis a főhős az ellenségét a saját fegyverével győzi le.

Összegzés

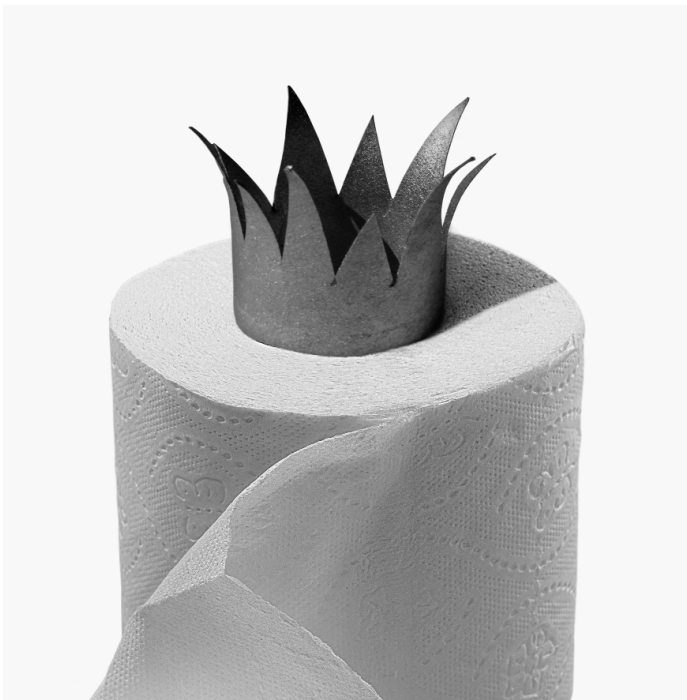
■ A Korngut-Kemény-dinasztia Vitéz Lászlója nem követi a népmesékből ismert egytípusú, ideális főhős jellemábrázolását, a figura megalkotásánál a vásári tradíciókból építkezett. Az előadásokban nem találunk utalást a karakter előzménytörténetére, cselekvésének útjában álló belső akadályokra, mélyebb motívációira. A karakter a deheroizált embert képviseli, aki esendősége ellenére képes megvívni az ember sorsdöntő küzdelmeit, és a leghétköznapiabb eszközökkel igazságot oszthat. Ezáltal a Vitéz László-előadások saját világnézetet, privát filozófiát képviselnek. Megőrizve az archaikus réteget, megtartva az etikai evidenciákat, kerülve a didakszist, tiszteletben tartva a vásári kesztyűs bábjáték törvényszerűségeit és hatásmechanizmusát.

■ JEGYZETEK

1. A szakirodalomban több bábjátékos dinasztit tartanak számon, akik a 19. és a 20. században folytatták tevékenységüket. Jellemzően letelepedett és fokozatosan elmagyarosodott családokról beszélhetünk, a játéknyelv is megőrizte ezt a sajátosságot, viszont a tevékenységüket nem folytatták az ötvenes években bekövetkezett államosítás után. A Korngut-Kemény család Vitéz Lászlója Kemény Henrik állhatatos és kitaró munkájának köszönhetően áthagyományozódott a 21. századra, referenciapontként determinálja a kortárs Vitéz László-előadásokat.
2. Kunt Ernő: *Halál, kultúra, társadalom*. In: Kunt Ernő (szerk.): *Az antropológia keresése – válogatott tanulmányok*. L'Harmattan, Bp., 2003. 29-32.
3. Berta Péter: *Hatalom, halálkép, normativitás*. In: Berta Péter (szerk.): *Halál és kultúra*. Tanulmányok a társadalomtudományok köréből. I. Osiris Kiadó, Bp., 2001. 117–142. 119.
4. A szerző elméletét gyakran érték kritikák, támadások, ennek ellenére napjainkban is az egyik legrelevánsabb tézis. Philippe Ariès: *Gyermek, család, halál*. (Ford. Csáko Mihály – Szapor Judit) Gondolat Kiadó, Bp., 1987.
5. Mújdricza Ferenc: *Kortalan rettegés: a nyugati halálattitűdök ariès-i modelljének felülvizsgálata*. Kharón Thanatológiai Szemle 2020. 4. sz. 21–44. 27.

6. Norbert Elias: *A haldokló magányossága*. (Ford. Galvina Zsuzsa) Helikon Kiadó, Bp., 2000.
7. Philippe Ariès: i. m.
8. Uo.
9. Horányi Ildikó: *A halál perszonális ábrázolása a középkor művészetében*. Valóság 1995. 12. sz. 31–47. 33.
10. Mújdricza Ferenc: i. m.
11. Andorka Rudolf: *Bevezetés a szociológiába*. Osiris Kiadó, Bp., 2006.
12. Horányi Ildikó: *A nagy járványok hatása a halotti rítusokra és a gyászreakciókra*. https://kharon.hu/docu/1999-osz_horanyi-nagy.pdf. Utolsó letöltés: 2021. 05. 03.
13. Horányi Ildikó: *A halál perszonális ábrázolása a középkor művészetében*. 35.
14. Uo.
15. Johan Huizinga: *A középkor alkonya*. (Ford. Szerb Antal) Magyar Helikon, Bp., 1976.
16. Lásd Bonczidai Dezső: *A Vitéz László bábfigura keletkezéstörténete: Kasperl figurájának megjelenése és a külföldi vándormutatványosok recepciója*. Symbolon 2021. 22. sz. 141–157.
17. Porzó [Ágai Adolf]: *A sugárítón*. Vasárnapi Újság 1881. január 6. 58-60.
18. Az átváltozó, széteső bábok, trükkmarionettek vagy más néven a metamorfózisok a vásári bábjátékosok népszerű látványosságai voltak. Marionettet vagy síkbábót használtak, és a speciális felépítésüknek, valamint a bábmozgatásnak köszönhetően (megbillenés, ráborítás, a báb egy részének eltakarása) lehetővé tették a meglepetésszerű átváltozást, átalakulást. Eredetét a bábszínház barokk gyökereire vezetik vissza. A metamorfózisok Közép-Európa országaiban a nyelvi keveredett publikum igényeit egyaránt kielégítették. Alice Dubská: *A 19 századi bábjáték történetének elfeledett fejezete*. (Ford. Hamberger Judit) Art Limes 2006. 2-3. sz. 18–29.
19. Thomas Holden angol bábjátékos, aki 1881-ben januártól áprilisig tartott előadásokat Budapesten. A tudósítások szerint 1896-ban és 1912-ben is vendégszerepelt Magyarországon.
20. A magyar bábtörténetben a Hincz-dinasztia tekinthető az egyik legjelentősebb német eredetű, elmagyarosodott vándorbábjátékos családnak. A dinasztia első két – Hincz Adolf és Hincz Gusztáv – generációjához fűződik a vándorkorszak és a stabilitás megteremtése. A bábosgeneráció utolsó aktív tagja, Hincz Károly fokozatosan megváltoztatta a bábszínház arculatát, tevékenysége új korszakként interpretálható az Első Magyar Bábszínház történetében. A Hincz-bábszínházat 1950-ben államosították, a család működését ellehetetlenítették. A család bábkollekciónak, a Vándorkönyvet és a fennmaradt szövegekönveket, töredékeket az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Bábgűjteménye őrzi. Belitska-Scholtz Hedvignek és az intézet munkatársainak érdeme, hogy az időszakos kiállításokkal és a publikációkkal a család bábos tevékenysége a magyar vásári bábtörténet megkerülhetetlen része lett.
21. A magyar vásári bábjáték történetében a Korngut-Kemény-bábosdinasztia több generációt átívelő tevékenysége összeforrta a családi tradíció komponenseinek és a Vitéz László játékgyománjának letisztulásával, megszilárdításával, illetve áthagyományozódásával. A bábosdinasztián belül mindenki más szerepkört töltött be, Korngut Salamon megteremtette a bábszínház előfeltételeit. Korngut Kemény Henrik bábos életútja magában foglalta az esztétikai alapok kijelölését, a szöveg és az előadások dramaturgiai elveinek megalkotását, a családi tradíció komponenseinek megteremtését, valamint a Vitéz László játéktradíció megszilárdítását, átörökítését, és a Kemény Bábszínház megalapítását, működtetését. Fia, Kemény Henrik kezén a Vitéz László bábfigura hazai és nemzetközi elismerést vívott ki, iskolateremtő egyéniséggé vált, aki hatással van a kortárs bábművészetre. Láposi Terka (szerk.): *A Kemény Bábszínház Képeskönyve. Korngut Kemény Henrik színházteremtése*. Korngut-Kemény Alapítvány, Kecskemét, 2015.
22. Philippe Ariès: i. m.
23. Mújdricza Ferenc: uo.
24. Philippe Ariès: i. m. 407.
25. Békés Vera: *Ki fél a haláltól?* Kharón Thanatológiai Szemle 2000. 3. sz. 5–66. 12.
26. Mújdricza Ferenc: uo.
27. A bábtörténészek a Vitéz László és a Paprika Jancsi bábfigurákat az európai vásári bábhősök népes családjába sorolják, amelynek a gyökerei az itáliai commedia dell' arte kialakulásáig vezethetők vissza. Walcz Amarylisz olasz történész az egyik legismertebb típusfigura, Pulcinella alakjából vezeti vissza az európai népek bábhőseit. Pulcinella nápolyi figura, az éles elméjű, józan paraszti ésszel rendelkező huncut szolgát testesítette meg. Apró szemű, horgas orrú, bő fehér ruhát és fekete álarcot viselő figura, akinek a jellegzetes hangját síp segítségével képezték a színészek és a bábosok. Walcz Amarylisz: *A vásári bábjáték Itáliában*. Art Limes 2006. 2-3. 54-63. Továbbá a Paprika Jancsi és Vitéz László bábfigura alakulástörténetében a külföldi vándormutatványosok magyarországi vendégszereplése lényeges szerepet tölt be, mert „importként magukkal hozták népi hőseiket”. A fennmaradt bábtörténeti adatok tanúsága szerint a Magyarországon megforduló komikus bábhős eleinte Kasperl és Bajazzo lehetett, ami befolyásolhatta a Pap-

- rika Jancsi és a Vitéz László bábfigura karakterének kialakulását. Belitska-Scholtz Hedvig: *A vár-sári és művészi bábjátás Magyarországon 1945-ig*. Veszprém Megyei Múzeumok Kiadványa, Tihany, 1974. 53
28. Enno Podehl: *Az időszerűtlen bolond*. (Ford. Drozdik Bianka). In: Markus Joss – Jörg, Lehmann: *A dolgok színháza. Báb-, figura- és tárgyszínház*. (Ford. Drozdik Bianka – Lázár Helga – Szilágyi Bálint) Színház- és Filmművészeti Egyetem, Bp., 2019. 106-116.
29. Veres András: *Gondolatok Az elátkozott malom szövegéről*. Art Limes 2008. 5. sz. 31–37.
30. Korngut Kemény Henrik: *Elátkozott malom*. In: Láposi Terka (szerk.): *A Kemény Bábszínház Képeskönyve. Korngut Kemény Henrik színházteremtése*. Korngut-Kemény Alapítvány, Kecskemét, 2015. 466–472. 468.
31. Uo. 469.
32. Uo. 469.
33. Uo. 469.
34. Dömötör Tekla: *A magyarországi ördög-ikonográfia problémái*. Ethnographia 1986. 98. sz. 296–309. 299.
35. Rosta Erzsébet – Rábai Attila: *Hiedelmek, hagyományok, babonák*. Korona Kiadó, Bp. 2007.
36. Lutz Röhrich: *Az ördög alakja a népköltészetben*. Ethnographia 1966. 72. sz. 212–228.
37. Dömötör Sándor: *Az ördög szó és motívum történetéről*. Ethnographia 1966. 72. sz. 66–80.
38. Dömötör Tekla: i. m.
39. Umberto Eco: *A rítuság története*. (Ford. Sajó Tamás) Európai Kiadó, Bp., 2007. 160.
40. Újvári Edit: *„Jelet hagyni”. Vizuális alkotások és rítusok szemiotikai elemzése*. Szegedi Egyetemi Kiadó – Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, Szeged, 2015. 141.
41. Uo. 160.
42. Belitska-Scholtz Hedvig: i. m.
43. Láposi Tekla: i. m.
44. George Speaight: *The History of the English Puppet Theatre*. John de Graff, New York, 1956.
45. Balassa Iván – Ortutay Gyula (szerk.): *Magyar néprajz*. Corvina Kiadó, Békéscsaba, 1980.
46. Nagy Viktória: *„Sose halunk meg!” Beszélgetés Pályi Jánossal*. Art Limes 2008. 5. sz. 39–46. 40.
47. Az előadás címe: *Vitéz László*. Rendező: Kovács Ildikó. Tervező: Majoros Gyula. Játssza: Pályi János.



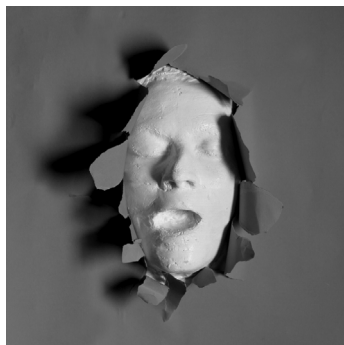
BARTHA KATALIN ÁGNES

TÁRSADALMI NORMA ÉS SZENVEDÉLY ÁLTAL VEZÉRELT SZÍNPADI JÁTÉK

A kémnő Prielle Kornélia

A 19. századi színházi nyelvet alapjában véve expresszívként szokás leírni, a performatív dimenzió visszahozhatatlannak, megragadása az idő múlása miatt legálábbis nehéznek tűnik. Minthogy az egykori szöveg és hang többnyire a szöveges médiumon keresztül szólítható meg, fokozottan az lehet a benyomása a korszakot nem kutatóknak, hogy a színház önálló médiumként való kezelése 20. századi invenció, és a mozgókép előtti, a 19. századi színpadi előadások test-hang, gesztus és beszéd összetevői erőteljesebben a szöveg paradigmájának vannak alárendelve.

Diana Taylor kiváló performance studies kutató szerint az általa tágan értelmezett performance-nak (a fogalomba a színdarabok előadása és a politikai tüntetések performancái egyaránt beleférnek) komoly tudástároló és -átadó funkciója van. Szerinte a megtestesült tudásrepertoárok, amelyek gesztusokban, beszélt nyelvben, mozgásban, táncban, énekben s egyéb performatív aktusokban adódnak tovább, tulajdonképpen az írott archívumokból nyerhető tudástároló és -átadó rendszerek kiegészítő alternatíváját jelentik. S ezzel tulajdonképpen a történeti folyamatok megragadhatóságának újraértelmezését javasolja. Eszerint a performance studies keretében a vizsgálat legitím fókusza ugyanolyan érvénnyel irányulhat a megtestesült tudások hordozóira (áthagyományozott gesztusokra, testesült gya-



...a prielle-i játék performatív aktusai nem pusztán a szöveg paradigmájának alárendelt jelentéstérként működtek, hanem autoreferenciális építőanyagként.

korlatokra), mint a historiográfiában előszeretettel és kizárólagosan használt írott kultúrára.¹

Mindezt megfontolva, a következőkben a gesztus-mimika, testmozgás és hangkezelés vonatkozásainak felfedését s egyben ezek módszertani gátjait egyszerre kívánom megmutatni Prielle Kornélia (1826–1906) színésznő² egyik konkrét szerepalkotása, a *Dora* (Victorien Sardou)³ című előadásbeli Zikka szerepe kapcsán. Játéka performatív dimenzióinak felfedése érdekében olyan kérdéseket járok körül, mint: milyen kontextusban jelenik meg a magyar színpadokon a kémnő? A *Dora* című előadás jelentéseit hogyan, milyen eszköztárral közvetítette a művésznő? Mit jelentett a prielle-i játékmód és játéktípus, és milyen nézői igényeket elégített ki?

A korabeli prielle-i játék és a *Dora* előadás aktualitása

■ A hetvenes-nyolcvanas évek színpadi drámairodalmát értékelve Ambrus Zoltán kritikus a modern női tragikák, „ideges hősnők” jelenlétét emeli ki: „A színpad egyszerre tele lesz azokkal a *modern tragikákkal, akiket* (nem tudom kinek pittoresque kifejezésével élek) *az elfolytott szenvedély kitörő füstje fojt meg.* A rejtegetett, de ki-kiáradó mély és heves indulatok, a conventió korlátozott szenvedély mindig ideges, soha sem pathetikus, de időnként tragikus magaslatra csapó hangjai dominálnak a színpadon. Amint ez az irodalom hódít, Prielle Cornélia lépést halad vele: új és mind becsesebb képességek fejlődnek ki benne.”⁴

Ez a színpadi irodalomban megragadott folyamat a kortárs társadalmat élénken foglalkoztató kérdésekhez kapcsolódik, és Prielle Kornélia életművében is egyre árnyaltabb és izgalmasabb kifejezéseket szül.

A romantikus színjátszói fordulat után, az Egressy Gábor és id. Lendvay Márton, Laborfalvi Róza és Lendvayné Hivatal Anikó generációját követő hivatásos magyar színjátszás nemzedékének játéka újfajta természetességigényt hozott, a valóság iránti fokozottabb igényt, amely a kor repertoárjának zömét képviselő polgári társadalmi drámák színpadra vitelének kortárs problémavilágából is eredt.

A fordulat egyik kulcsszereplője Prielle Kornélia mellett Szerdahelyi Kálmán színész, rendező volt (1829–1872), aki mind színpadi viselkedés és gesztus, mind a dikció tekintetében az eddig megszokottól eltérő, a hétköznaphoz közelítő természetesség híve volt.⁵

Prielle Kornélia és első s egyben harmadik férje, Szerdahelyi Kálmán a magyar színjátszás első nagy párosaként a Nemzeti Színházban az 1860–1872 közötti időszakban szinte valamennyi divatos francia társalgási színműben elsőprő sikert arat mind a közönség, mind pedig a kritikusok körében. A siker titka a színpadon még addig nem érzékelt új természetesség. Úgy tudták a mondatokat egymásnak feladni, olyan könnyed természetességgel, hogy az lenyűgözte még a kollégákat is.⁶ Rakodczay Pál színész és színházelmélet-író szerint Prielle az új francia társadalmi színművek s az ezek hatására íródott korabeli magyar drámák egyik fő alakja, a modern jellemkép leghűbb ábrázolója volt.⁷ Ambrus Zoltán éppen ennek az időszaknak a művésznőjéről állítja: „Az első azok között, akik a természetes dictio jogát kivívják a színpadnak. És ma, midőn a százéves magyar színészet ünnepét üljük, ezt a legnagyobb érdemét jó el nem felejtenünk. Mert ezzel löki el magát a magyar színészet az idegenutánczás primitív szerszámát, mellyel járnai tanult. Prielle Cornélia a dictióban a legkitartóbb híve a természetnek. S veleszületett finom ízlése már akkor revelálja magát azzal, hogy egy-

szerre mesterévé lesz a művészi »mérséklet«-nek, melynek tudományát mások csak baktatva tanulják. Ő az, aki a legkevesebb eszközzel s a legbiztosabban hat.”⁸

Más mértékű közvetlenség, másfajta jelenlét jellemzi ezt az újfajta játéknyelvet, amelyet a nagy páros dolgoz ki: egy *megkonstruált természetesség*, mely elfedi, elfeledteti a próbákat, az otthoni gyakori összeolvasásokat, kísérletezést. Abba, hogy a közönség benne valódi franciásságot érzékelt, valamelyest francia színházi élményei is belejátszottak. 1870-ben több hónapon át férjével, Szerdahelyi Kálmánnal együtt járt párizsi színházak előadásaira.⁹

Franciaországban a második császárság (1852–1870) korát főként egyfajta kitagadott érdekelte, a kurtizán, s a *Kaméliás hölgy* után megható demimonde regények s színpadi adaptációik áradata indul meg. A magyar szellemi élet arcú-lata a hatvanas években a második császárság fényében úszó Párizs felé fordult. Ez a neoabszolutizmus kori berögződésként is magyarázható, elfordulás mindattól, ami német volt. Ha a korabeli magyar nyelvű napisajtót, folyóiratok hasábjait lapozzuk, állandóan szembeötlik a „Párizs” szó. Hírek Párizsból, III. Napóle-onról, politikájáról, udvaráról, a szépséges Eugénia császárnőről, a bálokról, a divatról, Offenbachról, a színházakról, az irodalomról, a kiállításokról, az operáról, az operett sikereiről, a remek mulatókról, a Jardin d’Hiver-ről, a kánkánról, az éjjeli életéről, a város fényéről és nyomoráról.¹⁰

A hetvenes évek polgári színművei a *Gauthier Margit*beli, hamisnak érzett érzelemhullám ellenhatására a romantikáról a realizmusra hangolnak át; Dumas fils mellett Augier polgári színművei egyben moralizáló műfajt képviselnek.¹¹

Victorien Sardou (1831–1908), a század egyik legsikeresebb darabírója, a scribe-i *pièce bient fait* folytatójaként a társadalom kitagadottjainak másfajta érvényesülési lehetőségeit is meglátja.¹² Sardou a 19. század hetvenes éveinek színpadán megjelenő új női foglalkozás alaptípusát teremti meg, mely még nem volt a magyar színpadon sem honos. Az új típus színpadi megtestesítője a hig-gadt kémmőt, Zikka grófnőt alakító Prielle. Nemcsak Párizsban fogadták tetszés-sel Sardou *Dora* című új drámáját, hanem Pesten is. Kevesebb mint fél év után Huszár Imre fordításában került színpadra.¹³ A *Vasárnap* *Újság* a siker egyik for-rását a nők újszerű szerepkörben való bemutatásában látja: „az itteni közönség kíváncsian várta a darabot. S valóban nem ok nélkül. Sok van e darabban, ami meglep. Először is az, hogy egészen új nyomokon jár. [...] Sardou itt egy fajt mutatja be a nőknek, kik politikai szereplő egyéniségeket vonnak hálójukba, s kifürkészvén azok titkait, híven megreferálják – jó pénzért. Egy szóval: kémek.”¹⁴

A darab témája több kortárs társadalmi problematikához, kérdéshez is kapcsolódott: megkérdőjelezése a rangot jelző címeknek; annak problematizálása, hogy a nemességgel, előkelőséggel tiszteletreméltóság is jár-e együtt, illetőleg hogy a pusztá ranggal pénz híján mit kezdhet egy cím nélküli nő s egy márkinő a férfiak által diktált világban.

A darabbeli főrangú köröket meglehetősen kétes származású haszonlesők ha-da veszi körül; Rio Zares márkiné, a Paraguay elnökévé lett spanyol grand özve-gye és szép, fiatal lánya, Dora kilátástalan anyagi helyzetben vannak. Az első fel-vonás Nizzában, Rio Zares márkiné szállodai halljában zajlik, ahol felvonul, il-letve említést nyer a darab minden fontos szereplője. Ez mintegy stílusosan a márkiné látogatóit jelző, hátrahagyott névjegyekhez fűzött megjegyzésekből bontakozik ki. Fávrolle képviselő szerint nehezen lehet egy tömegben az igazat a hamistól megkülönböztetni. Ezért kísérletet tesz, hogy a névjegyeket fedő sze-

mélyekről pontos információkat nyerjen a jelen levő Bariatni hercegnőtől, a képviselőház állandó látogatójától és André Mauriac diplomata ifjú nemes úrtól, egykori osztálytársától. Stramir János moldvai románról azt tudják, hogy nagy pénzben játszik, Miss Barnell Éváról, hogy chicagói és nagyon csinos, Van der Kraft báró az osztrák miniszter magántitkára, vidor agglegény, Zikka grófné pedig Mauriac Andrét ápolta a párizsi ostrom alatt. Miután megkérdőjeleződik minden látogató valós származása, a korabeli hétköznapi élet fontos ceremóniája és rítusa, a viselkedéskönyvekben is rögzített társasági érintkezés egyik alapja,¹⁵ a látogatási etikett működése is kétség tárgya lesz. Bariatni hercegnő meg is fogalmazza, hogy tulajdonképpen ilyen kételyekkel, aggályokkal szinte senkit nem lehet fogadni, elfogadni Párizs egyetlen előkelő házában sem.

Prielle eszköztára

■ A darab a bemutató jelenkorában, a porosz–francia háborút (1870) követő időszakban játszódik, amikor Franciaországban mindenki a vereség okainak kutatásával foglalkozott, s általánossá vált az a vélekedés, hogy a francia fegyverek szerencsétlenségét főként a kémek okozták. A darab hatásának egyik eleme a kortárs francia politikai helyzet igen összetett, kritikai élű bírálata. Úgy tűnik, a Rio Zares markinővel kapcsolatban levő rejtélyes egyéniségeknek mind politikai megbízatásuk van. Maga Rio Zares markinő is Van der Kraft báró révén az osztrák miniszter hálójába keveredik, aki meggyőzi, hogy némi pénzért rendszeresen tudósítsa a környezetében kifürkészhető titkos politikai ügyekről. A márkinő azonban általánosan semmitmondó, a báró által alig hasznavehető levél tudósításokat ír.

A báró azonban a márkinő leányát, Dorát véli olyan személyiségnek, aki befolyásos politikai egyéniségeket is képes lenne női bájainak köszönhetően magához vonzani. Dora azonban nemesen érző lélek, megvetéssel utasítja vissza Stramir János házassági ajánlatát, akit a hercegnő és a márkinő anyagi helyzetük helyrehozatala végett szervez be. Azonban nem is a férfi ostobasága, hanem ajánlata válik elfogadhatatlanná, amikor kiderül, hogy voltaképpen nős, s Dorát nem is feleségül óhajtja. A tervezett házasság Van der Kraft számításával is szembemegy, aki épp ezért Dora anyjának, a márkinőnek nagyobb fizetséget ígér, ha Párizsba költözik, s onnan vállal tudósítást.

Prielle Kornélia a profi kémnő, Zikka grófnő szerepét játssza, aki Van der Kraft megbízói köréből a leghosszabb ilyen jellegű tapasztalattal rendelkezik, s ő áll a darab bonyodalma mögött, hiszen úgy cselekszik, hogy minden jel egykori szerelme, André Mauriac menyasszonyát, Dorát keverje kémség gyanújába.

A Prielle által játszott Zikkának a darab folyamán három nagyobb jelenete van, az egyik egy fénykép elcsenéséhez, a másik egy fontos állami papír ellopásához, az utolsó pedig lelepleződéséhez kapcsolódik. Az előadások után megjelent kritikák hangsúlyozzák, hogy nemcsak az utolsó jelenetben excellál a művésznő, hanem az állami papír eltulajdonításának jelenetében is,¹⁶ azonban ezen megállapításon túl egyedül Rakodczay Pál leíró jellegű kritikája segít elképzelni, hogyan, milyen eszközökkel vihette színpadra a művésznő a kémnőt.

Mindkét elbirtoklás célját képező tárgynak a korabeli nyilvánosság-képzet és médiakultúrát jelző konnotációi vannak. A magyar származású Tekli Mihály¹⁷ Londonba száműzött magyar úr, aki szintén Dorának hódol, fényképet ajándékoz neki, amelyet Dora albumába helyez. A fénykép médiuma korabeli

tömegkulturális terméknek tekinthető, az albumban pedig reprezentatív szerepet kap, a valós kapcsolatok képi válogatása mutatja a Dorát övező hódolatot. Talán ez az egyik oka, hogy Zikka kicseni az albumból Tekli előnyös, szakáll nélküli fényképét, hiszen Dorához társítható, és a férfi ajánlását is magán viseli. A másik ok azonban az államvezetés titkos regisztereire is kötődik, a titkos megfigyelésekhez, amelyek az állampolgárok nézeteiről nyújtanak tájékoztatást. Ennek a titkosrendőrségnek nyújt szolgálatokat Zikka. A cselekményvezetést kevésbé érdekli ennek a szálnak az állambiztonsági szolgálatot érintő dimenziója, sokkal inkább az ilyen szolgálat kétes erkölcsi mibenléte kap hangsúlyt.

A magyar menekült fényképét Zikka a trieszti rendőrséghez küldi azzal a hírrel, hogy a fénykép modellje éppen elindult Nizzából, s Trieszten keresztül Korfuba utazik. Zikka tette, kémjelentése a III. felvonásban, Tekli újra felbukkanásával válik világossá a nézők számára, de nem úgy a szereplők számára. A Triesztben elfogott és az olaszországi börtönbe zárt Tekli kiszabadulása után közvetlenül Mauriac André Dorával kötött házasságát követően jelentkezik Andrénál, és kalandornak nevezi a márkinét és leányát, nem tudva azt, hogy Dora már nem szabad, s immár André felesége.

A másik lopást Van der Kraft megbízásából hajtja végre Zikka: Mauriac bezárt asztalfiókjából egy francia–olasz kereskedelmi szerződés tervezetét cseni el, amelyet ez nászútja alkalmából Olaszországba akar vinni. „Egy szélhámos, magyar grófnőnek tartott angol nő ez, a kiben voltak nemes hajlamok, de a társadalom ragálya megfosztja erkölcsi érzékétől. Az étellel való harcz, a tévesztett pálya bánatos tudata már kifárasztották. Így adja őt Prielle Kornélia. A világeért sem lépne ki e hangulatból, melyet mindvégig megtart. Mások talán egyéb szerepeikből koketteriát, pikánsságot vinnének bele, s még más mindent összevissza. Ő nem keveri össze szerepeit, s azok mint berámázott képek a képtárban külön, önmagukban léteznek. Inkább egy kisebbségnek akar tetszeni, avagy – senkinek.

Fásult, egykedvű ez a szélhámos asszony, bár a szédelgés, rosszaság második természete. Egykedvűen lapoz a hírlapok közt, vesz részt a társalgásban, esze meg másfelé jár – tán tévesztett múltján. Majdnem szánnivaló; de csakis majdnem”¹⁸ – állítja Rakodczay, aki itt a második felvonás első jelenetére utal, amelyben Van der Kraft és Zikka találkoznak a hercegnő versailles-i palotájának egyik fogadótermében. Kraft dicséri Dora vonzerejét, s egy tervére utal, egyúttal jelezvén Dora erkölcsi fölényét Zikka fölött.

„Zikka: Ismeri ön az én múltamat?

Kraft: Megvallom, csak úgy töredékesen. Tudom, hogy ön angol, tudom, hogy éppoly kevésbé magyar, mint grófné, – éppoly kevésbé grófné, mint férjes nő – és hogy sohase létezett se Zikli, se Zikka gróf... de ezenkívül...

Zikka: Nos aztán?

Kraft (*kezet csókol*): De ön tudhatja, kedves barátném, hogy egy hét alatt, ha akarom, kezeim közt lesz egész életrajza, a bécsi kancellária útján.”¹⁹

A szánnivalóság a dramaturgiai helyzetből adódik, amelyben a magabiztos Kraft az állambiztonsági szolgálat felsőbbrendűségével gögösen és elmarasztalón viszonyul a nőhöz és kiszolgáltatott helyzetéhez. Itt a paternalisztikus, lekezelő férfi szembesül egy blazírt egykedvű nővel, s megállapítják, hogy egyiküknek sem érdeke, hogy Dora és André házassága megvalósuljon.

Rakodczay az alak emocionális-széntimentális jegyeiről s ennek gesztualitásáról a következőképpen ír: „Érzelmi mozzanatok vonulnak át játékán, midőn elmeséli múltját. Mily igénytelenül, észrevétlen válik ki az epikai részlet játéka-

ból! Itt látjuk, mint kell elbeszéléseket a helyzetből folyókká tenni színpadon. Van der Kraftnak háttal ülve már elébb mindenképp éreztetve vele, hogy csak megtűri őt, kezd elbeszélésébe, kezei ölben. Észrevétlenül mereng így el, önmagához beszélve inkább (monológalakot alkalmazva a dialógbán). Lassan, önkénytelenül kel föl, s megy át a túlsó oldalra.²⁰

A vonatkozó rész a III. fv. 2. jelenetében ismét Zikka és Kraft kettőse, közvetlenül Dora és André menyegzője után André írószobájában vannak, s a következő párbeszéd hangzik el közöttük a szöveggönyv szerint:

„Kraft: De, kedves gyermekem, csak nem hiheti, hogy e fiú önt nőül vette volna. Zikka (*keserűen*): Múltam miatt, nemde?

Kraft: Bizony, most, miután mindent tudok...

Zikka: Igen a rendőri értesítvényből... mindent, ami terhelő, de semmit, ami enyhítő reám nézve. Oh! Életem oly szörnyű, a legelső naptól kezdve. Szüleim közül csupán egy nőre emlékezem, ki mindig ittas volt, mihelyt járni tudtam, koldulni küldött London utcáin, és kegyetlenül megvert, ha üres kézzel tértem haza. Ami atyámat illeti (*gondolatát egy taglejtéssel egészíti*)... Egy este hírül hozták, hogy anyám kettéhasította homlokát a kövezeten, és meghalt, az egészben az hatott meg leginkább, hogy ez este nem fognak megverni. Egy szomszéd fogadott magához. Ez megtanított lopni... s midőn aztán meguntam a szolgásgot, az éhséget, a nyomort, a mindenféle gyalázatot (*fölkel és a színpad közepére megy*) akkor elszöktem. [...] Végre Bécsbe jutottam (*egy székre ül*) [...] Ismét és mindig a börtön! Kétségbeesett, beteg, csaknem haldokló voltam; ekkor megkínáltak a szabadsággal, és fizetést is ígértek oly szolgálatok fejében, melyekről önnök is van tudomása. Elfogadtam. (*A pamlaghoz támaszkodik, Krafthoz közel.*) Ez volt életem... ugye irtózatos?... [...] Oh, én nem vagyok jó! Ezt átengedem a boldog embereknek! Ők könnyen tehetik. Mióta a világon vagyok, mindig rosszul bántak velem... mindenki... Én is úgy akarok bánni mindenkivel... és főleg vele.²¹

A helyzet a korábban ismertetethez képest annyiban változik, hogy itt Kraft már a rendőrségi értesítés adatainak birtokában még fölényesebben és magabiztosan érezheti magát. A kiszolgáltatott nő itt önmaga vall sorsának alakulásáról. A londoni társadalom legaljáról felemelkedő tendenciát mutató női történet s annak sardou-i társadalomkritikája kétségtelenül érzékenyíti a nézőt e tipikusnak tetsző nagyvárosi alakkal. Akár Wedekind 19. század végi Luluja színpadi előképének is tartható, kevésbé kíméletlen és cinikus éllel, megmaradva a polgári morál végső győzelmét hirdető szalondramái keretek között.

Rakodczayt itt az emlékező monológ dikciójának és a színpadi mozgásnak egymást kiegészítő viszonylata érdekli prielle-i kivitelezésben: „E helyzetváltogatást az az önmagának előlegezett diadalérzet indokolja, melyet Dóra megalázása fölött fog érezni, ki őt Moriac [!] szerelmétől megrobolta. (Mert Moriac [!] később az iratok eltüntetésével csakugyan a nejét, Dórát gyanúsítja). *És aztán?...* kérdezi száraz gúnnyal Van der Kraft. *Aztán?! – ismétli önkénytelen, az első szótágot idegesen lökve, villanyos fejrángással kísérve, még mindig belé élve magát diadalába.* De Van der Kraft jelenléte kijózanítja, a bosszú lángja elhomályosul vonásain, karjai lehanyatlanak, szünetet tart, s tompa fásultsággal, mégis megható, szomorú, csendes hangon teszi hozzá: *»elmegek egy szegletbe meghalni«*... Mily közjátékot teremtett itt azáltal, s mily meglepő fordulatot, hogy az *»aztán«*-t még az előbbi bosszúkitöréshez csatolta!²²

Van der Kraft itt bízta meg Zikkát, hogy szerezze meg a francia–olasz szerződést.

Amint feladatát véghez kell vinnie, Rakodczay szerint játéka megélénkül: „máris elemében érzi magát, s gyakorlott tolvajszemekkel fürkészi messziről (hogy az esetleg belépőnek fel ne tűnjék) az íróasztal zárait. Midőn aztán Dora anyja a kulcsokkal elhalad mellette, végtelen szeretetreméltóság alá rejti kémlelődését; ez csak annyiból áll, hogy közömbösen, a nő karpereczének szemlélését véve ürügyül, arra, hogy futólag a kívánatos kulcsra kancsalítson. Ez oly gyorsan és igénytelenül történik, hogy a gonosz jellemelek színészei sokat tanulhatnak belőle. Mert az élet gázságai mind ily föltűnés nélküliek és gyanútlanok. Jellemző később az idegesség s ennek mégis az edzett tolvajtemperamentum által való fékezése, midőn az iratok közt keresgél; majd villámszerűen magára erőszakolt nyugalom.”²³

Az idegesség és a hirtelen magára erőszakolt nyugalom váltakozó emocionális megmutatását értékelte Rakodczay a diplomáciai iratok elcsenésének jelene-tében és az ötödik felvonásban is: „Ezt a macbethi tettetést új oldalról mutatja, midőn más alkalommal (V. fv.) megint az íróasztalon kutat, az ajtó nyílik, s hirtelen háttal ül az ajtónak, s újságot kezd olvasni.”²⁴ Itt hajnalosan Favrolle-hoz, Mauriac barátjához érkezik Zikka egy legyezős fedőtörténettel, valójában kikémlelendő, hogy milyen hatást váltott ki Tekli vádja (amely szerint Tekli Dorának ajánlott fotóját csakis Dora vagy az anyja juttathatta el a titkosrendőrségre), és az eltűnt diplomáciai iratok – amelyek Krafthoz kerültek – miatti gyanú szintén a márkinét s leányát hozzák gyanúba. Favrolle a park kulcsáért menve egy pillanatra magára hagyja Zikkát. Figyeljük a szöveggönyv instrukcióit, szövegét: „V. fv. 4. j. Zikka (*egyedül*): Semmit sem akar mondani, de azért mindent tudok. Sikerült! Szakadás történt köztök... a meghiúsult utazás. Maurillac ittléte ily kora reggeli órában. De mit fog most tenni? És kinek írhatott az imént? Neki? (*óvatosan kinyitja a portfeuille-t, és olvassa a mit André írt*) Nem... csupán egy cím (*olvas*) Bourienne úr, ügyvéd. Sanmartin utca 17. sz. Az ő ügyvéde... ez annyit jelent, hogy ő elutazik? De hová? Ah! Meg fogom tudni! És ahova megy oda, én is utána mehetek. (*Jönni hallja F-t, gyorsan becsukja a portfeuille-t, és egy hírlapot vesz kezébe*)

5. j. Zikka, Favrolle

Zikka (*vidáman*): Nos?

Favrolle (*meglepetve, hogy őt íróasztalánál találja*): Itt a kulcs, grófné, és használja tartózkodás nélkül. (*átadja*)

Zikka: Köszönöm.

Favrolle (*a kesztyű illatától meglepetve*): Milyen illat ez?

Zikka (*Favrolle orra elé tartja a kesztyűt*): A kesztyűm!

Favrolle: Felséges illat! Ezt még eddig nem ismertem.

Zikka: Japáni illatszer... King csi-lin a neve. (*szagolni hagyja kesztyűjét*)

Favrolle: Pompás!... de nagyon erős... vigyázzon!

Zikka: (*fölteszi kalapját*) Ah, a szabad levegőn! – azonnal visszahozom a kulcsot.

6 j. Favrolle egyedül (*állát dörgöli és utánanézi*): Határozottan egy szót se hiszek az egész legyező történetéből. De mi a manó hozhatta ide? És mit keresett az íróasztalon körül? Gyanakszom most mindenkire, aki nő. (*Az asztalon levő tárgyakat nézi*) Úgy látszott mintha újságot olvasott volna! Ezt! (*kezébe veszi a hírlapot*) Ezt is megmérgezte pokoli illatszerével. [...] (*Kiveszi a címet a portfeuille-ből*) Bourien ügyvéd, Sanmartin utca (*félbeszakítja az olvasást, s az orra alá tartja*). Ez is! Valóban! (*felkiált*) Ah! Tehát... (*egy eszmétől meglepve hir-*

telen kinyitja a p-t) Ah! Hát ezt akarta? Ezért volt a legyező, a kulcs, a különféle kérdések! Szép dolog! Ez is olyan jó madár!”²⁵

Rakodczay Pál Prielle Kornélia játékában a kibillent idegállapot megmutatásának képességét emeli ki: „Valóban a tragikai borzalomhoz jár közel játéka, amikor (V. fv.) tetten érik. Itt az ijedtség, a lélekjelenlét gyengülése úgy kihozzák sodrából, miképp azt hisszük, bele kell örülnie. Ebben adott művésznőnk nagy leleménnyel újat a szerephez. Mert a szerepben voltaképp csak annyi van, hogy Zikka végre törbe kerül. Ő ellenben a rendőri helyzetből pillanatra tragikai szánalmat teremt. Az öblös, inartikulált, bőszt szólások megkezdve meg abbahagyva, majd átcsapva erőltetett vidám társalgóhangba – a kapcsolódás, pillanatnyi félelmes hülyeség itt – egész más módon – éppúgy rémítgetnek a lelki katasztrófával, mint a 47. cikkben.²⁶ Mikor aztán Dóra nagylelkűen megbocsát Zikkának, s ő lopva kezét csókolva kisurran, szinte fellelékzünk. Ez elhatározás oly művészi, hogy szánalmat, megvetést és megkönnyebbülést érzünk a regényes kalandornő nyomorú sorsa iránt.”²⁷

A leírás szerint Prielle mozgása, gesztusai, mimikája, hangvilága és beszéde valami különleges megfigyelőre vallottak, aki nemcsak a fantáziáját hasznosítja, hanem akinek akár élő tapasztalata is lehetett hasonló helyzetről. A szenvedély hangjainak modulációi, melyek olykor belendülnek, monoton hadarásban mosódnak el, vagy félelmetes szünetekben akadnak fenn, az ijedelem és határozottság váltakozásának testi kifejezésével (az összerázkódás és szelíddé válás váltásaival) a józan ész és az észvesztés határait érzékeltette megrázóan.

A lelki katasztrófát, az észvesztés szimptomáit megmutató jelenetek liminalitása a deviáns és normális, a szokatlan és konvencionális játékba hozásával magának a játéknak eltérő stílusára reflektált: szerepek-szabályok időleges felfüggesztésére, egy olyan prielle-i játéknyelvre, amelyet a bécsi társulat színészei is megbámultak. Amint a *Hölgyek Lapja* írta: „Laube társulata is végignézte a művészi előadást. Ily művészi Zikka grófnőt (Prielle C.) és Dórát (Helvey L.) nem tudnak felmutatni.”²⁸

A szereposztást a *Vasárnapi Újság* röviden így őrizte meg: „A czimszerepet Helvei Laura k. a. játszotta, ki az utóbbi időben meglepő haladást tanúsított s a nemzeti színháznak rövid időn jelentékenyebb erői közé küzdte föl magát. Zikka grófnőt Prielle, Rio Zares marquisenét Paulainé asszonyok, Van der Kraftot Feleki, Maurillacot Nádai, Favrollet Bercsényi játszották jellemzően. A darabban előfordul egy magyar emigráns is, Tekly, kit Halmi játszott értelmesen. Általában e darab előadása az összevágóbbak egyike a nemzeti színpadon s vonzereje bizonnyal megmarad a melegebb idő beálltával is.”²⁹

A közös összezsírozódó játék mellett a *Borsszem Jankó* szellemes, *Törvénytárszéki tárgyalás* című előadás visszhangja hozható bizonyítékul arra, hogy a prielle-i játék performatív aktusai nem pusztán a szöveg paradigmájának alárendelt jelentéstérként működtek, hanem autoreferenciális építőanyagként.

„Zikka grófné, angol származású kalandornő állt vádlottképen a budapesti esküdtszék előtt. Lopási bűnnel volt terhelve, mely miatt Dora nevű ártatlan nőnek egész családi boldogsága kockán forgott. Ügyét mindenki elvesztettnek tartotta, de ügyvédje, Prielle oly remekül védte a bukott nő ügyét, hogy a megindult esküdtszék egyhangúlag fölmentette. Prielle védelőadása feledhetetlen marad.”³⁰

Bár nem ismerjük az írás szerzőjét, mégis erőteljesen kiolvasható belőle a prielle-i játéknyelv értékelése, amely nem egyszerűen a karakterek jó-rossz, erkölcsös-erkölcstelen mércéjével mér, hanem szempontja túlmutat ezen.

A „megindult esküdtszék” színházi közönség metaforája is voltaképpen ezt jelzi, hogy a történetbeli összetett értékek világában a színész nő eredeti, kreatív megcselekvő gesztusai nem a rosszat mentik fel, hanem játékmódja/ „védelő-adása” által felülírja az egyszerűsítő kettős mércét, s a szerepfigura igazát mutatja fel.

A színész nő játékmódja azokat a határokat bizonytalanította el, amelyekre a 19. századi állami intézmények biztos és jól elkülöníthető válaszokat adtak. A nőket és férfiakat külön-külön megítélő kettős erkölcsi mérce, a bukott nőkre ragasztott társadalmi stigma a 19. században az egyenlőtlenségen nyugvó hegemón társadalmi világnézet következménye, melynek célja a potenciálisan szubverzív női test felügyelése. A színház művészeti médiuma képes ezen egyenlőtlenségek felülírására. Rakodczay Pál elemzése, plasztikus leírásai Prielle játéknak a normatívától eltérő voltára reflektáltak: egy olyan játéknyelvre, amely miközben a társadalmi elvárások és színpadi szabályok között egyensúlyoz,³¹ egyben át is lépi a biztonságot nyújtó szabályokat. A performativitás normáinak átalakításával a szalonszínész női szerepkörből való kitörést is érzékeljük az ál-Zikka grófnő kémnőjében, s egyben a Paulay-féle nemzeti színházi eszményi realizmusán túllépő s azt újraértelmező kísérletként is látjuk.

■ JEGYZETEK

1. Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, Durham and London, 2003.
2. Pályájáról átfogóan lásd Bartha Katalin Ágnes: *Hírnév, patriotizmus és színésznőség Magyarországon a tömegkultúra századában*. Irodalomismeret 2016. 2. sz. 58–81.
3. Bemutatója a pesti Nemzeti Színházban volt 1877. május 18-án.
4. Ambrus Zoltán: *Prielle Kornélia*. A Hét. Társadalmi irodalmi és művészeti közlöny 1890. 43. sz. 267–268.
5. A 19. századi magyar színjátszási módok változásainak kérdéséről az alkotói természetesség, valamint az új s újabb természetesség fogalmak mentén lásd Bartha Katalin Ágnes: *Nézői emlékezetek és a XIX. századi színpadi játék. Új s újabb természetesség*. Hungarológiai Közlemények 2021. 4. sz. 87–102.
6. Vö. Újházy Ede: *Régi színészekről*. Bródy Sándor előszavával. Nap Ujságvállalat, Bp., 1908. 94.
7. Rakodczay Pál: *Prielle Kornélia élete és művészete*. Singer és Wolfner Könyvkereskedése, Bp., 1891. 76.
8. Ambrus Zoltán: i. m. 267–268.
9. Külföldi színházlátogatásairól mindketten beszámolnak. Szerdahelyi sorozatban ír ezekről a Fővárosi Lapok 1870. április és májusi számaiban. A párizsi élményeiről lásd Szerdahelyi Kálmán: *Parisból. (Szerdahelyi Kálmán leveleiből)*. Fővárosi Lapok VII. évf. 1870. május 15. 104. sz., Uő: *A conservatorium és a theatre francais*. Fővárosi Lapok VII. évf. 1870. május 26. 113. sz. Prielle Kornélia is beszámolt párizsi színházi élményéről magánlevelezésben: Prielle Kornélia levele Zichy Antalhoz, 1870. május 17. OSZK, Kt.
10. Vö. Pukánszky Kádár Jolán: *A Budai Népszínház története*. Magyar Színházi Intézet, Bp., 1979. 113–114.
11. Vö. Szerb Antal: *A világirodalom története*. Magvető, Bp. 1941. 523.
12. A jól megcsinált darabokról s jellemzőikről lásd Gajdó Tamás: *Molnár Ferenc dramaturgiája és előzményei*. In: P. Müller Péter (szerk.): *A modern színház születése*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Bp., 2004. 213–217.
13. Ósbemutatója 1877. január 22-én volt a párizsi Vaudeville Színházban. Később a szerző átdolgozta, és *L’Espionne* (A kémnő) címmel a Renaissance Színház újította fel 1905. december 6-án. Lásd Bajomi Lázár Endre (szerk., vál., jegyz.): *Francia tükkör. Válogatás a 19. század magyar vonatkozású francia irodalmából*. Magvető, Bp., 1987. 644–645.
14. Vasárnapi Újság. 1877. június 3. 24. évf. 22. sz.
15. A látogatási etikettéről lásd Fábri Anna: *A művelt és udvarias ember. A társas viselkedés szabályai a magyar nyelvű életvezetési és illemtankönyvekben (1798–1935)*. Szöveggyűjtemény. Mágus, Bp. 2001. 125–150.
16. Fővárosi Lapok 1877. május 25. 118. szám

17. Bajomi Lázár szerint Tekli nevét és alakját Sardou (aki jóban volt a magyar emigránsokkal, eljárta azokra a bohém ebédekre, amelyeken részt vet Labiche, Dumas, Augier és a magyarügy fáradhatatlan sajtófőnöke, Szarvady Frigyes) Teleki Lászlóra emlékezve alkotta meg. Bajomi Lázár Endre: i. m. 645.
18. Rakodczay Pál: i. m. 182.
19. Victorien Sardou: *Dóra*. Vígjáték 5 fv., f. Huszár Imre, 19. századi kéziratos szövegkönyv. Kolozsvári Állami Magyar Színház Dokumentációs Tára 608. II 1. 84–85.
20. Rakodczay Pál: i. m. 183.
21. Victorien Sardou: i. m. II. 2. 147–150.
22. Rakodczay Pál: i. m. 183.
23. Uo.
24. Uo.
25. Victorien Sardou: i. m. V. 278-282.
26. A 47. czik (Alphred Bellot) című előadásbeli Cora-szerep alakításának rekonstrukcióját lásd Bartha Katalin Ágnes: *Szenvedély által vezérelt kor- és kórkép a 19. századi színpadon*. In: *Előadások a Magyar Tudomány Napján az Erdélyi Múzeum-Egyesület I. szakosztályában. Certamen 9*. Szerk. Egved Emese – Pakó László. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2022. 109–132.
27. Rakodczay Pál: i. m. 184–185.
28. *Hölgyek Lapja* 1879. 20. sz.
29. *Vasárnapi Újság* 1877. 22. sz.
30. Borsszem Jankó 1877. 490. sz.
31. Prielle társadalmi szerepéről és megítéléséről lásd Bartha Katalin Ágnes: *Társas viszonyok és Prielle Kornélia (színészeletnőd, város és szállás összefüggéseiről)*. In: *Hortus Amicorum. Köszöntőkötet Egved Emese tiszteletére*. Szerk. Bartha Katalin Ágnes, Bíró Annamária, Demeter Zsuzsa, Tar Nóra Gabriella. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2017.157–166.



TAMÁS ETELKA

igaz

Ők nyílt víznek nevezik, ami nekünk a kilátás,
nevek helyett számokat emlegetnek,
ismerik az égtájakat,
csak az ötödiket, felfelé, nem érti senki.
A víz beömlik a házba, és kitaszítja a fémedényeket,
a kávéscsészékből jóslatot kérnek,
azt mondjuk: ti költöztök el elsőnek.

Naponta egyszer érkeznek,
mindig más időben.
A házakat gézzel vonjuk be,
ők hason csúszva közelítik meg Fahri kertjét.
Púpos hátukkal hátrafelé lépkednek,
amikor a nők a szemük elé teszik a kezüket.
Idegesen remeg a szájuk, mintha óriásokkal lenne dolguk.

nappal

Ha nők jönnek, tisztább hajóval jönnek
és másik irányból,
becézgetnek, és szabad kezükkel lemeszelik a fákat.

Ne féljeteek előjönni. Ha önként teszitek,
nem esik bántódásotok.
Az első jelentkezőket kitüntetjük,
és a legszebb szobákat kapják.

Egy darabig csend volt.

Aztán sárga vizet itattak velünk,
és szárazföldi madarakat bíztak ránk.
A szél dögszagot hozott, vagy kakaót,
nem tudjuk. Nem ismerjük a tetteseket.

de

Eleinte kitágultunk, aztán összetöpörödtünk,
így találtak meg, akik utánunk jöttek.

Halakat fogtunk a kezünkben,
ők bújtak oda, de ezt senki nem hitte volna el nekünk.

tél

A hullámokat papírzörgésnek hisszük,
de nem félünk.
Ha kígyót találunk, akkor sem.
Hiába siettetnek, nem gyorsítjuk a lépteinket,
és a cipőnket sem húzzuk le.

Kapával vágjuk a jeget,
térdre ereszkedünk,
a csapás így lesz erősebb.
Ezt ti mondtátok, amikor idejöttetek.
A jeget ismeritek, minket nem.

olló

Galambokat tett a zsebébe,
ezek nem ide tartoznak, mondta.
Hozunk másokat, akik ideszoknak,
kékhasú madarak lesznek, beleolvadnak a tájba.
Eselnice, így fogjátok őket hívni.
Csak a saját hangjukat hallják,
és nem bíznak senkiben.

kő

Nem mentünk sehova.
A kövön ültünk, amit kitettünk a ház elé,
a fal elé, a fák elé, a víz elé, a konyha elé,
az iszap elé. A víz fölénk nőtt, a hajunk a testünkhöz.

ismétlés

Idejöttek és nem beszéltek. Mi sem beszéltünk.
Ha összenéztünk, jobbra fordítottuk a fejünk,
ők lefelé, a tenger irányába.
Az elágazástól jöttek, ahol a folyami hajókról
a tengerjárókra pakoltak.

A halak ívás idején a falakhoz gyűltek,
 merüléskor köveknek hitték őket.
 Amikor feljöttek, a mellük közé szorították a kezük,
 a másikkal egymásra mutogattak

érkezés

Egyre többet látni a vízből.
 A madarak irányt tévesztenek,
 testükön átsüt a nap.
 Minden lefelé tart. Csak a víz jön fel,
 azt mondják, éjszaka is.
 Ezt ti tettétek velünk,
 akik mindent megígértetek.

A tömbházakat kicsiben építettétek meg,
 és párnán hoztátok magatokkal,
 mint egy beteg állatot, amit minden nap etettek.
 Nem mozdulunk.
 Ahol a folyó a tengerbe ömlik, felszisszenünk.

kérés 1

ne nézz rám, kérte,
 és közelebb húzta a széket a réshez,
 ami az ablakból maradt,
 ha nem látjuk, mi történik,
 azt gondolhatjuk, járvány van.
 a házakra pirossal festenek,
 jel, hogy nem lakik itt senki.

ne féljete, a fatemplom marad,
 de ez nem fatemplom,
 téglával körbeépítjük és befalazzuk az ajtókat,
 csak az ablakokon lehet majd bejárni.

ők hívásra jöttek, ezt mondják mindenkinek,
 de nem hívta őket senki,
 konstancán ismernek valakit, aki a vízen jár
 és felajánlják a segítségüket.

itt gyász van, de nem vesznek tudomást róla,
 a folyókanyarulatban bármi megtörténhet.

kérés 2

hiába mondtuk, hogy nem kérjük,
reggelre meszet hordtak az ajtó elé.
nem maradhatnak a falak a tóban,
mint végtagban a gyulladás piros csíkja,
papírfecnik imbolyognak a víz tetején,
akár a páratlan számú récék.
látni akarjuk, hogy merülünk el a tóban.

te

fázol.
madarak hamva takarja el a napot.
ezt csak te tudod, aki láttad a férfiak érkezését.
feltűrt ingujjal léptek a házba, majd becsukták az ajtót,
hogy ne szűnjön az akolmeleg, amiben már megfulladtunk.

mi mind

a fák kérge belül nő,
a nyakunkon és a tarkónkon
a letört ágakat sorra kipótoljuk,
a tetejük ős, későig világítanak.

a vizet kétféle terelik,
mint a fáradt bárányokat.
mi középen állunk, a folyókanyarulatban,
ahol habzik a víz.

ők azt szeretnék megállítani,
ami nekünk az idő.

a tél alatt a kutyák farkassá dermednek,
lábuk alatt nem horpad be a hó.
virágkristályokat nyalogatnak,
hogy mihamarabb jöjjön a hajnal
a legbékésebb éjszakán.

TOMPA ANDREA

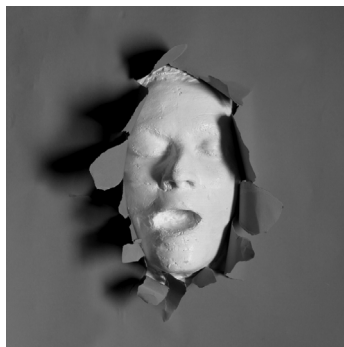
„NEMZETÜNK SÖPREDÉKE”

Az első (?) magyar holokausztdarab kolozsvári bemutatója

Weinreb Ignác *Gyávák és hősök* című drámájának bemutatójára 1945. július 7-én került sor a kolozsvári Városi Színházban; a darabot legalább öt alkalommal játszották. Az ötfelvonásos dráma egy Auschwitzba hurcolt, majd a lágerben szovjetek által felszabadított zsidó család történetét meséli el, meglepően direkt, konkrét nyelvezetet használva, történelmi hűségre törekedve, szinte dokumentarista módon ábrázolva a holokausztapasztalatot. Ugyanakkor több ponton általánosítva és – mint látni fogjuk – bizonyos fontos kérdéseket ködösítve is. Az egyik legkorábbi – ha nem az első – magyar nyelvű holokausztdrámának tekinthetjük.¹ Legjobb tudomásom szerint soha többé nem játszották más magyarországi vagy romániai színházakban, nem adták ki, szerzője pedig teljesen feledésbe merült. A darab és bemutatója nem keltette fel a színház-történészek érdeklődését, szerzője teljesen eltűnt a kánonból (amelynek soha nem volt része), sem a darab, sem az előadás nem része a holokauszt- emlékezetnek és holokausztirodalomnak. Jelen írás arra törekszik, hogy felvázolja a darab kontextusát, szöveggközeli olvasatát, és a lehető legtöbbet rekonstruálja szerzőjének irodalmi pályafutásából.

Ez utóbbi nem könnyű feladat, pedig legalább három színdarab és egy posztumusz meg-

Ez a cikk nem készülhetett volna el Gajdó Tamás, Schönveitz János és Tibori Szabó Zoltán nagylelkű segítségével, akik mindig készségesen válaszoltak kérdéseimre.



...a színrevitel maga is bizonytalan abban, lehet-e a (magyar) nyilas hatalomra való direkt utalás szövegben és közvetlenül hangosan kimondva a színpadon.

jelent holokauszt-tanúságtétel szerzőjéről van szó. A házassági anyakönyvi kivonatot szerint Weinreb Ignác izraelita vallású kereskedő 1897. április 1-jén született Margittán, és 1920-ban házasodott meg Pakson. Sírfelirata szerint 1955-ben halt meg. Felesége, Rosenfeld Róza 1944-ben Auschwitzban halt meg. Két gyermekük, Vándor Sándor és Deutsch (Weinreb) Edit túlélte a holokausztot, és mindketten tanúvallomást tettek túlélésükről.² Mindkét gyermek az Egyesült Államokban él. Edith így írt: „Amikor a zsidókat elnyomták, a családunkhoz költöztünk egy kisvárosba, a Duna partján fekvő Paksra, ahol apám tejtermékeket árult, én és a bátyám pedig segítettünk a kiszállításokban.” 1934-ben Budapest egyik külvárosába, Rákospalotára költöztek, Weinreb Vándor Imre néven dolgozott.³ Ez a forrás azt is állítja, hogy ugyanezen álnéven írta *A dajka* című színdarabot.⁴ Lánya és Weinreb vallomása szerint a budapesti gettóból családjával együtt deportálták őket.

Bár Weinreb Ignác több darab társszerzője volt, a saját neve alatt először és utoljára színpadra állított darabja a *Gyávák és hősök*. Minden korábbi műve vagy álnéven, valamiféle hamis vagy misztifikált szerzőség alatt született (a különbséget később tisztázzuk), vagy már a bemutató előtt betiltották. Amint az a korabeli sajtóból kiolvasható, a Weinreb Ignác név, ez a nyilvánvalóan zsidó név nehezen segítette volna a szerzőt színházi pályáján.

Weinreb egyetlen sikeres és bonyolult élettörténetű darabja a *Timosa, a cár katonája* címet viseli. Egy plakát szerint nem kevesebb, mint 375 alkalommal játszották, ami a korszakban is egyedülálló teljesítmény. A darabot 1932. december 10-én mutatták be a Bethlen Téri Színházban, Avigdor An-Schell, egy kitalált orosz–jiddis író szerzősége alatt, a valódi szerzők fordítóként szerepeltek. Ennek a színháznak repertoárjában több, zsidó életről és zsidó szereplőkről szóló előadás is volt; olykor „antiszemitizmus elleni színháznak” nevezték.⁵ A társszerzők, Gellért Lajos színész és Weinreb kitaláltak egy orosz zsidót, és életrajzot hamisítottak hozzá: a *Színházi élet* cikke szerint az Odesszában élő An-Schell darabját egy magyar hadifogoly, Weinreb Ignác hozta Budapestre.⁶ A siker csúcán, a 300. előadáson a valódi szerzők, Gellért Lajos színész és Weinreb Ignác, „egy banki hivatalnok”, felfedték kilétüket a darab szerzőjeként.⁷ A darab rendezője, Gellért és Weinreb a sajtónak elmondta, hogy a *Dybuk* sikere után ketten találták ki az új szerzőt.

Gellért önéletrajzában⁸ visszaemlékszik arra, hogyan ismerkedett meg Weinrébvel: az ismeretlen Weinreb mint egy barát barátja, egy rosszul megírt, de jó ötletekkel és képekkel teli darabbal kereste meg. A darabot Gellért átírta; így lettek társszerzők. Gellért az újságírónak később, az önleplezéskor elmondta, hogy ő maga is ismert rabbicaládból származik, így sokat hozzá tudott tenni a műhöz. De két oka is van annak, hogy a saját nevük használata helyett új szerzőt találtak ki. Gellért szerint „a Weinreb név nem ígérkezett jó ajánlólevélnek”, utalva a zsidó származásra, másrészt ő maga színészként szintén nem jó ajánló, mert a színész-drámaírók gyanúsak. Egy másik cikk⁹ azt állítja, hogy Weinreb, amikor meglátogatta Gellértet a darabjával, némi pénzt is hagyott az asztalon, mert a színésznek szüksége volt rá a lakbérre; ugyanez a cikk azt is állítja, hogy Weinrébnek az volt a törekvése, hogy látva a *Timosa* sikerét, a 300. előadás után végre ő is híres legyen. Miután az eredeti szerzők leleplezték magukat, a *Színházi élet*, ez a jelentős színházi hetilap ugyanebben a számában a valódi szerzők neve alatt közölte a darabot 1933-ban.¹⁰

Weinréb elismeri Gellért szerepét a mű megírásában; egy cikk a darab ígéretes nemzetközi karrierjét is hírül adja, azonban külföldi bemutatóknak nem sikerült a nyomára akadni. Az *Egyenlőség* című zsidó hetilapban az előadásról szóló hirdetés¹¹ sokatmondó: „Minden magyar zsidó tartsa kötelességének megnézni *Timosát, a cár katonáját*”.

A *Timosa* hatalmas sikere több okra vezethető vissza; egyrészt a bizonyára népszerű orosz–zsidó zenére, másrészt a hagyományos zsidó szereplőkre és a zsidó élettörténetre, amely nagy érdeklődésre tarthatott számot egy nagyszámú magyar zsidó lakossággal rendelkező városban. Az antiszemizmus erősödése szintén hozzájárul a népszerűséghez; az egyik legantiszemitább magyar miniszterelnök, Gömbös Gyula kora ez. Ekkora sikert egy évvel később, az 1933-as év végén, Hitler uralomra jutása után egy zsidó történettel Budapesten nem lehetett volna elérni. Mint látható lesz, ekkor már egy zsidó történetet egyenesen be is tilthatnak.

Egy kritika szerint¹² a zene (zeneszerző: Eugen Stepat, versek: Innocent Ernő) jiddis, héber és chászid motívumokat tartalmaz. A történet egy Pinsk nevű városban, egy tradicionális, hívő zsidó családban bontakozik ki. A zsidó kereskedő szereti a Talmudot, ő a hithű zsidó mintaképe, de képtelen megélni a mesteriségéből. Timosa örökre fogadott zsidó gyermek, orosz keresztény családban nevelkedik. Beleszeret a zsidó család lányába, Ruchelébe, aki a darab kalandjai során a nővérének bizonyul. Amikor megismeri származását, úgy dönt, hogy jelentkezik katonának az orosz hadseregbe. Egy kritika szerint¹³ – ellentétben Ansky komoly darabjával, a *Dybukkal* – „egész egyszerűen szórakoztató és mulattató színpadi munka, afféle zsidó népszínmű, énekkel és tánccal, a ghettó romantikájával, érzelmességével humorával, a múlt század »elveszett és megtalált gyermek« stílusában, de az orosz zsidó élet minden rembrandti árny- és fényjátéka nélkül.”

Az előadás rendezője Gellért Lajos volt, aki a főszereplőt, az apát is játszotta; Gellért remek színészi játékát a kritikusok nagyra értékelték. A siker csúcán Gellért azt is ígéri, hogy „An-Schell” a következő évadban új bemutatót fog tartani, a cselekményes történet pedig ismét Weinréb ötlete.

A szerzők következő együttműködését, az 1933 novemberére tervezett *Bengirjon* című darabot a rendőrség azonban betiltotta. A darabot „pogrom-drámaként” hirdették meg, kézírata egy színész hagyatékában található.¹⁴ A budapesti és debreceni egyetemeken ekkor antiszemita indítékú konfliktusok vannak; a darab betiltását és az egyetemek antiszemita támadások miatti bezárását a *Függetlenség*¹⁵ címlapján össze is kapcsolják. A darab betiltását az egyetlen megtartott előadás után számos sajtóorgánum tárgyalta, és különböző értelmezéseket kapott. A rendőrség álláspontja: „a betiltó határozat indokolása szerint a tárgyában, szellemében, beállításában egyaránt zsidó darab színrehozatala időszerűtlen. A galíciai vagy lengyel zsidó milió bemutatása, az előjátékbeli pogrom borzalmai, a nagy zsidó jellemekkel szemben gyenge, tehetetlen, ingatag keresztények szerepeltetése – mint amilyen végeredményében a négy keresztény szereplő – alkalmasak arra, hogy további keresztény–zsidó ellentétek és viták csíráját képezzék, s ezáltal a zsidó és keresztény lakosságban nyugtalanságot okozzanak, sőt a főiskolai ifjúság máris kirobbanásokra vezetett izgalmi állapotát fokozzák.”¹⁶

Timosa itt, Timosa ott, Timosa mindenütt a címe annak a cikknek, amelyet jóval a darab betiltása után közölt az újság,¹⁷ és amely szerint túl sok a zsidó téma, most már a Nemzeti Színházban is. A darab betiltásának egyik oka vélhetőleg az

volt, hogy hol, milyen színházban játszották: a Kamara Színház a Nemzeti Színház része volt, és míg a periférikusabb színházak foglalkozhattak zsidó témákkal, a Nemzetiben más elvárások voltak.¹⁸ „Nem hiszünk abban, hogy a keresztény, színházba járó közönség kizárólag a gettóért rajong, a zsidó publikum pedig (ha rajong) okosabban tenne, ha nem rajongna” – írják ugyanott.

Nem ez volt az egyetlen betiltott darab ekkoriban: Max Nordau *Dr. Kohn* című darabját, amelyet 1933. június 14-én mutattak be ugyanabban a Bethlen téri színházban, ahol a *Timosa* is nagy sikert aratott, az első előadás után betiltották. A betiltást a következő érveléssel indokolták: „a darab tartalma és rendezése a vallási és társadalmi kérdéseket, különösen a keresztény és zsidó világnézetet, túlságosan élesen és ellenségesen állítja egymással szembe, ami alkalmas arra, hogy a főváros lakosságának jelenlegi példás rendjét és nyugalmaát megzavarja”.¹⁹

A tiltás értelmezése a lapokban eltérő volt, az egyik lap például azt írta: „nincs semmi szükség felekezeti darabokra, semmi szükség, hogy egy külvárosi színházvállalat üzletet csináljon egy olyan kérdésből, ami ma Magyarországon szerencsére nincs, de legkisebb gyújtóanyagában is kihűlt. Ha választanunk kell az ország felekezeti békéje és ikszipzilón színházi vállalkozó üzleti haszna közt, akkor mi mindenképpen Magyarország felekezeti békéje mellett fogunk szavazni.”²⁰ A „felekezeti darabok” a zsidó témájú színdarabokat jelentik; Nordau darabja is az asszimiláció kérdését tárgyalta. Max Nordau Budapesten született, művében az asszimiláció kudarcát képviselte, a cionizmus harcosává vált.

Weinrét Ignác *Gyávák és hősök* című művének 1945-ös kolozsvári bemutatója egy olyan közegben kerül színre, amelyet az 1940 szeptemberében, Észak-Erdély Magyarországhoz való visszakerülése után bevezetett zsidóellenes törvények nyomában súlyosan érintettek. A zsidó művészeket a második bécsi döntés után kiszorítják a színházból. A városban zsidó színház nyílik, amelyet kezdetben Concordia vagy Haggibor, majd egyszerűen Zsidó Színháznak neveznek.²¹ A színház 1941 áprilisától 1944 márciusáig, Magyarország német megszállásáig működött a Dobrogeanu-Gherea (Fejedelem) utca 17. szám alatt. Forgách Sándor, majd Fekete Mihály vezette, utóbbi a felszabadulás után Weinrét darabját rendezte. Kemény János, a helyi Magyar Színház igazgatója erkölcsi és anyagi támogatást nyújtott a zsidó színháznak.

Az 1944. március 7-én bezárt Zsidó Színház utolsó előadása a *Timosa* című zenés darab volt ezen a napon. Jellemző, hogy minden Kolozsváron tartott előadáshoz a férfi színészeket nőkkel kellett helyettesíteni, mivel a férfiakat kényszermunkára vitték.²² Ennek az előadásnak a plakátja is fennmaradt, a szereposztást is tartalmazza, azonban itt öt férfiszínész neve is olvasható.²³

A Városi Színház nem sokkal később, 1944 októberében nyitja meg újra kapuit, amikor a szovjetek bevonulnak a városba. 1945 tavaszán már kritikus hangú cikkek jelennek meg az olcsó, operettalapú művészeti programot kínáló színházról, kritikus szellemű, művészileg relevánsabb repertoárt követelve.

Hamarosan változás történik a színház vezetésében. Janovics Jenő, a kolozsvári Nemzeti Színház legendás igazgatója, aki harminc évig vezette a színházat, Budapestről, ahol végül máig ismeretlen körülmények között túlélte a nyilas korszakot, visszatér a városba. Janovics nevét Észak-Erdély visszacsatolása és a zsidóellenes törvények bevezetése óta drámai módon kitörölték a kulturális emlékezetből.²⁴ 1945 júniusában Janovics Kőműves Nagy Lajostól átveszi az intézmény vezetését, és intenzív munkába kezd. Ő vállalja azt a kockázatot, hogy a zsidók közelmúltbeli tapasztalatairól szóló kortárs darabot mutasson be. A saj-

tó június 22-én ír először az új igazgatóról, és alig két hét múlva már színre kerül a holokausztdarab.

A zsidónak tartott művészek újra a társulat részévé válhatnak. A *Gyávák és hősök* premierjével pedig a zsidó hősök, áldozatok tapasztalatai kerülnek a szélesebb, kolozsvári közönség elé. 1944 májusában több mint 16 000 zsidót visznek a gettóvá alakított téglagyárba, majd hat transzportban Auschwitzba deportálják őket (közülük csak mintegy 350-en jutnak fel egy különleges és vitatott mentővonatra, a Kasztner-vonatra).²⁵

A *Világosság* a következőképpen hirdeti a darabot: „Újdonság először. A deportáltak életének és szenvedéseinek aktuális drámája”, „A szerencsétlen deportáltak élete és drámája”²⁶. A semlegesebbnek tartott *deportált* szó a korban a zsidókra használt kifejezés; a sajtó már ekkor igyekszik elkerülni a zsidók megnevezését. Az aktuális dráma kifejezés a jelen idejű történésekre utal.

Az ötfelvonásos darab, amelynek gépelt kéziratát az Országos Széchényi Könyvtár őrzi, lineáris történetű dráma, amely egy családot követ végig a deportálástól a haláltáborba való elhurcoláson át a felszabadulásig. A gépiratból kiolvasható a szereposztás, a kellékek listája, egy színpadi tér struktúráját ábrázoló rajz is található benne. Továbbá a gépirat több kézi bejegyzést tartalmaz, amely dramaturgiai-retorikai beavatkozásokat mutat; ezeket a későbbiekben elemzem.

Az első felvonás egy kétgyermekes család lakásában zajlik, az egyik gyermek, Efrike beteg. A családot meglátogatja egy orvos, aki megállapítja, a gyermek nem súlyosan beteg. A családfő, Eizik tájékoztatást kér az orvostól a közelgő eseményekről, mondván, hogy ő bizonyára szorosabb kapcsolatot ápol a helyi hatóságokkal, nem csak „századrangú zsidó”, mint ő. Az orvos nem akar válaszolni. Eizik egy rövid monológban festi le, ahogy a zsidókat és a „baloldali érzelmű nem zsidó” embertársakat (ez utóbbi ki van húzva) hogyan viszik el a nácik az otthonukból. Itt ilyesmi nem fog történni, mondja az orvos, miközben az utcán antiszemita dalt énekelnek, „Zsidó, zsidó, mit keresel itt? Az anyád keservit”. „Nemzetünk söpredéke”, jegyzi meg az orvos, amikor kinéznek együtt az ablakon. „Államalkotó réteg ez”, feleli Eizik. A postás a nyilas párt üdvözetével érkezik: „Kitartás! Éljen Szálasi!” Eizik a szüleinek írt levelét kapja vissza, ebből megtudja, hogy a szüleit már összeterelték. Eizik a postás távozása utána így szól: „Látta ezt a vigyorgó pófát?” – a megjegyzést kihúzták, ahogy azt is, amikor a zsidózó kinti dalra ezt mondja: „A szöveg barátságos, az kétségtelen.” Ezek a kihúzások azt mutatják, hogy a színre kerülő darab nem kívánja Eizik dühét, megvető, haragos reakcióit, a „zsidó dühöt” túlságosan hangsúlyozni. Mintha a valakik ellen irányuló haragnak nem volna itt helye, 1945 nyarán Kolozsváron.

A család másik gyermeke Edit, aki beteg testvérének vásárolt gyógyszerekkel tér haza. Bence, Edit barátja és Edit megbeszéli a közelgő sötét eseményeket; Bence úgy dönt, hogy partizán lesz, Editnek a családjával és beteg testvérével kell maradnia.

Az idős szomszédasszony sírva látogatja meg őket, és elmeséli, hogyan vert meg egy szegény zsidót az utcán egy nyilas jelet viselő ember. Bence berohan a házba, és jelenti, hogy a csendőrök azért jöttek, hogy a téglagyárban összetereljék őket, majd Németországba vigyék. Eizik elmagyarázza, hogy ők mint család nem tudnak sehol sem elbújni, a propaganda kiölte a szeretetet a község lakóiból. „Vállalom a sorsközösséget üldözött embertársaimmal”, mondja Eizik. A rájuk váró pokolban Edit a családjával marad.

Vihar tör ki, szimbolikus jelentését a szerzői utasítás tartalmazza: „Az őselemek háborgása a felvonás végén kulminál”. Az utcákról behallatszik a csendőrség ordítóása, amint az embereket begyűjtik. Bence megszökik, de a csendőrök meg akarják állítani, majd pisztolylövés dördül. Egy csendőr lép be, a család tíz percet kap, hogy összepakoljon. A csendőrök elkezdik átkutatni a házat, a fiókban selyemharisnyát talál, azt mondja: „Ez se kell már neked ebbe a bűdös életbe.” Pénzt, ékszereket szednek el tőlük. A kisfiú barátja elbúcsúzik tőle. A vihar egyre hangosabb, ahogy a család elhagyja a házat. A község, ahol mindezek az események zajlanak, nincs megnevezve.

A 2. felvonás egy ismeretlen célállomás felé tartó vonaton játszódik; a vagonban összezsúfolt emberek szenvedését ábrázolja. Az anya átöleli a fiát. Két holttestet papírral borítanak be. Egy férfi imádkozik. Útjuk harmadik napja tart; egy fiatal anya nem kap vizet, nem tudja megetetni csecsemőjét. Edit úgy gondolja, hogy kényszermunkára viszik őket. Egy Simon nevű férfi elveszíti a hitét. Efrike, a beteg fiú rendkívül szomjas, Edit megpróbál neki vizet szerezni. Egy palackot nyújt ki a vagonból egy katonának, de az összetöri. Az édesanyja összeomlik. Belép egy SS-katona, Edit segítséget kér tőle. Efrikét a nyílt színen lelövi egy katona. Simon monológban elmélkedik az emberi kegyetlenségről. Az anya úgy énekel, mint egy őrült. A vonat megérkezik az ismeretlen célállomásra. Amikor azt kérdezik tőlük, hogy honnan érkeztek, válaszként „X országot” jelölik meg. (A példányban ezt kihúzták.) Megkezdődik a szelekció, a család szétszakad.

A 3. felvonás a női táborban játszódik. A foglyok felidézik a régi szép időket, ünnepeket és családjukat. Ezen a napon, a Jam-Kiporon²⁷ liturgiát akarnak tartani. A koncentrációs táborban a mindennapi élet bontakozik ki, éhezés, szelekció, büntetési formák, utalások a gázkamrákra, krematóriumra, még a Sonderkommandóra is. Edit igyekszik mindenkit jókedvre deríteni, túl akarja élni a tábort. Van egy terve, és azt megosztja egy társával. Történeteket mesélnek egymásnak a korábbi életükből. Szelekciót hajtanak végre, az emberek nevét számokkal helyettesítik. Egy nő felajánlja, hogy cseréljék ki egy fiatal lányra, aki így megmenekül, ő pedig együtt tud távozni egy társával. Amikor a kiválasztottak elbúcsúznak, elajándékozzák a tulajdonukat: egy imakönyv lapját, egy takarót. A düh és a lázadás hulláma söpör végig a barakkban. A Jam-Kiport ünneplik; Edit felidézi, hogyan ünnepelték otthon. Felolvassák az Ovinó Málkénót, eléneklük a Kol-Nidrét. A kápó dühösen belép, és kemény büntetéssel fenyegetőzik.

4. felvonás. A foglyok a barakkokon kívül dolgoznak; a nők nehéz munkát végeznek. Szerelmi jelenet bontakozik ki egy női kápó és egy német katona között. Az ellenség repülőgépet hallják. A kápó elmagyarázza, hogyan szokott ő bánni a zsidó kommunista foglyokkal, akik az ellenállás jeleit sem mutatják. Azt mondja, hogy gyűlöli őket, mert makacsok és kemények, mint az acél. A foglyok szervezett ellenállása bontakozik ki, Edit a vezetőjük. Sikerül fegyvereket szerezniük, és készen állnak a támadásra. Katonák érkeznek a vezetőjükkel, a háborúról beszélgetnek, amiből elégük van, félnek a „katyusáktól”. A német katona elbúcsúzik kápó szerelmétől. Amikor hallják közeledni a szovjet hadsereget, kiderül a színjáték, a német katona átáll, és a foglyokkal együtt megkötözi a kápót. A jelenet a Vörös Hadsereg megérkezésével, harcokkal és a tábor felszabadításával ér véget. (Egy hosszabb harci jelenetet kihúztak.) Edit és Bence találkoznak.

5. felvonás. Apa és lánya hazaérkeznek, az apának fájdalmai vannak. Az első felvonás családi otthonában vagyunk, amelyet feldúltak. „Ezt értették a nyilas testvérek”, mondja Edit. (A „nyilas” a kézirat 60. oldalán van kihúzva.) A két

különböző jövőkép bontakozik ki párhuzamosan; Edit reménykedve tekint a jövőbe, új életet épít, míg az apa állapota a gyász, a szenvedés és a pesszimizmus. Az idős szomszédasszony boldogan köszönti őket. Elmeséli, hogyan jöttek azok a „nyüvesek”, és vitték el mindent az elhagyott lakásból (ezt a szövegrészt kihúzták), Eizik elmondja, mi lett a családjával. Edit egy szovjet katonától kapott élelemmel tér vissza, azt mondja, hogy a Vörös Hadsereg halál helyett életet ad a deportáltaknak. A rövid, mindössze négyoldalas felvonás a színen elénekelt diadalmas Internacionáléval ér véget.

A szerző a drámai eseményeket megnevezetlen, de magyar földrajzi térben beszéli el; nem említi az országot vagy a községet, ahonnan a zsidó családot deportálják; az X. ország, ahonnan a deportáltak érkeznek, egyszerre kerül el Magyarország megnevezését és jelöli ki az általános (európai) dráma terét.

Ennek ellenére a „csendőr” és a „nyilas” megnevezés a magyar hatóságokra utal. Ezt a megnevezést az első felvonásban használják, de furcsa módon kivágják a harmadik felvonásból, amikor a gettóról emlékeznek meg; ez az ellentmondás csak dramaturgiai következetlenséggel magyarázható. A másik egyértelmű utalás a magyar hatóságokra a nyilas párt említése az első és az ötödik felvonásban. A párt ismert szlogene, valamint Szálasi neve megmarad az 1. felvonásban, míg a hazatérés után az 5. felvonásban expliciten kimondott „nyilas testvérek”-et említenek, amit aztán kihúznak. Ez megint egy furcsa következetlenség, amely azt tükrözi, hogy a színrevitel maga is bizonytalan abban, lehet-e a (magyar) nyilas hatalomra való direkt utalás szövegben és közvetlenül hangosan kimondva a színpadon. Ugyanitt a „vitéz fasisztáink” szintén ki van húzva, mintha a színrevitel egyértelműen elkerülné azt, hogy a színházba járó közösség felismerje a konkrét elkövetőket. Ebből a szempontból a darab az átmenet pillanatát, a magyar valóságra való utalások engedélyezését és egyidejű letiltását, elhallgatását tükrözi. Érdekes párhuzamot mutat Anne Frank naplójának első német fordítása, amely „németteleníti” a szöveget, vagyis számos utalást Anne Frank németországi származására, illetve németiséggel kapcsolatos véleményére, valamint a kinti világ német elkövetőire a szöveg fordítója kihúz, illetve átír.²⁸

A dráma a zsidóság tapasztalatát, szenvedését sok tekintetben szinte dokumentarista módon mutatja be, különösen a vonat- és haláltábori jeleneteket; ebből a szempontból Weinreb darabja egyedülálló művészi vállalkozás. Közvetlenül ábrázolja a különböző zsidó identitásokat, a vallásosaktól a világiakig és az asszimiláltakig – a zsidó közösség gazdasága jelenik meg ezáltal. Kifejezetten zsidó áldozatokról szól a mű, ami a későbbi holokausztábrázolások esetén egyre ködösebben jelenik meg. Ez egyben a darab egyik erőssége is – az, hogy képes rámutatni és közvetlenül megnevezni azokat, akik szenvedtek. A zsidó ünnepekre, hagyományokra, dalokra és vallási gyakorlatokra való utalások egy etnikai csoport valóságát és sokszínűségét vázolják fel.

A történetmondásból azonban hiányoznak az erős karakterek, akikkel a közönség azonosulni, együttérezni tudna; néhány nem reális, nem hiteles jelenet (például a kápó és az átálló német katona között), valamint több melodramatikus és teatrális jelenet gyengíti a darabot, amely az áldozat/elkövető, gyáva/hős, becsületes/áruló leegyszerűsített narratíváját kínálja. A nőket aktív, politikailag tudatos szereplőként ábrázolja, akik nem passzív áldozatok; ez ismét a darab erősségéhez tartozik.

A dráma tartalmaz néhány történelmi anakronizmust is, mint például a nyitójelenetben, amikor a család értesül a közelgő „pokolról” – amiről az emberek

még nem tudtak ekkor, ahogy arról sem, hogy hová deportálják őket; továbbá a lágerben a hősiességek ellenállás eltűnését. A kolozsvári téglagyárba gettósított zsidók nem tudtak a közelgő németországi deportálásukról, az általános elképzelés az volt, hogy kényszermunkára viszik őket Kenyérmezőre, egy nem létező helyre, amit megnyugtatásként terjesztettek el. Ugyanakkor a „becsületes német katona” képe, aki átáll, és segíti a lázadókat, szintén romantikus túlzás.

Mint korai holokausztdráma, a felszabadulás és a megváltás optimista perspektíváját kínálja (a szovjet hadseregnek köszönhetően), amely végül beárnyékolja, feledteti a szenvedést, a drámai tapasztalatokat. A dráma nyelvezete gyakran inkább szentimentális, mint költői. Kétszer furcsa megfogalmazást használ (pl. „akció” a szelekció helyett). Egyes részekbe – drámától szokatlan módon – hosszú, narratív szerzői megjegyzéseket fűz a szerző, ami a drámaírói tapasztalatlanságról árulkodik; az ilyen megjegyzések elárulják a szerző járatlanságát a drámai történetmesélésben és dialógusokban.

A darabot legalább ötször játszották a színházi évad legvégén. A premier július 7-én, szombaton volt. A következő évadban nem újították fel. Egyik cikk egy budapesti premierről hírdet, amelyről nincs tudomásunk. A *Világosság*²⁹ szerint a premierről a téma miatt nagyon várták. A meg nem nevezett kritikus (valószínűleg Jékely Zoltán) szerint a háborúk borzalmait általában csak egy-két évtized múlva szokták „nagy és örök érvényű” művészeti alkotásokban ábrázolni; a kritikus megjegyzi, hogy Weinreb nem várta meg az élményei beérését, hanem nyers formában azonnal színpadra állította. A kritikus „propagandadarabnak” vagy „riportdrámának” nevezi a művet, amely minden gyűlöletet képes elfojtani, de nélkülözi az irodalmi értékeket. A kritikus szerint a deportáltak szenvedéseiről szóló igazi drámát csak később írják meg.

Az *Erdély* című szociáldemokrata lap kritikája szerint a premieren a szovjet hadsereg képviselői is részt vettek. A végén az Internacionálét nemcsak a színészek, hanem a közönség is elénekelte, ami egy igazi közösségi felszabadulás performatív eseményére enged következtetni. Az újonnan alapított szociáldemokrata *Erdély*³⁰ című lap kritikusa pozitívabban vélekedett az előadásról (s minthogy ez a legrészletesebb írás a darabról, teljes terjedelmében idézem).

„Szombaton este rendkívül érdekes ősbemutatót tartott a Városi Színház. Weinreb Ignácnak, a »Timosza« című nagy sikert elért darab szerzőjének új, aktuális drámáját mutatta be, mely a deportáltak szörnyű sorsát vetíti a nézők szemé elé. A darab iránt érthetően igen nagy volt az érdeklődés, annyira, hogy nagyon sokan jegy híján nem tudtak már bejutni a nézőtérre. Az újdonság drámai feszültségére és érdekes cselekményére jellemző, hogy a Vörös Hadsereg igen sok jelen levő tagja, akik pedig keveset vagy egyáltalán semmit sem érthettek a szövegből, végigülte a színházban mind az öt felvonást, és tapsoltak a drámának és szereplőinek.

Az új darab cselekménye ugyanis filmszerűen érdekes, és olyan feszültséget teremt, hogy a néző szívdobogva várja a feloldást, a helyzet parányi enyhülését, mert szinte dermedten, lélegzet-visszafojtva ül helyén, míg leperog előtte mind az a szörnyűség, amit írni ki sem találhatott volna. A régi tétel igazolódott: a valóság felülmúlja a képzeletet. Ebben a háborúban pedig olyan események történtek, s a szenvedés lángja olyan magasra csapott, amit ha színpadon, emberek meglevenítésében viszontlát a néző, döbbenetes hatásában felülmúl mindent, amit egyáltalán a színpad valósága nyújthat. Az író nem tett mást, mint egy deportált, csupa emberség és lélek zsidó család szörnyű sorsán keresztül megmu-

tatta a valóságot: az elhurcolás pillanatát, a vagon irtózatos útját, amely sorsa felé vitte a szerencsétleneket, aztán a munkatábort a szadista felügyelőkkel és katonákkal és végül azt a csodálatos pillanatot, mikor a Vörös Hadsereg katonái felszabadítják a szenvedőket, akik erős lélekkel és hittel bírtak ebben a pillanatban, s akiket lázadásukban egy becsületes német katona segített. E jelenetben tőfokra hág a darab, s mikor egy szakasz szovjet katona éneke hangzik fel, aztán bevonulnak, és átmennek a színpadon sötét ruháikban, fiatalon s dalolva a taps és lelkesedés valóságos vihara tör ki a nézőkből. A darabot, mely egyetlen pillanatra sem esik, mély sóhajok és elfojtott zokogás kísérik a nézőtérre és szolgáltatók számára az átélés és újraélés szomorú kísérő muzsikáját. A végig sötét, nyomasztó és szörnyű jeleneteket csak a harmadik felvonásban enyhíti a humor és derű egy-egy parányi szikrája – és ez jól is van így, mert a néző idegei, mint egy túlfeszített hangszer húrjai már-már pattanásig feszülnek amint a darab véresen valóságos felvonásai sorban lejátszódnak előtte. Hisszük, hogy ez az új darab – melyet szerzője valósággal saját vérébe mártott tollal írt – sikerrel járja be színpadainkat, ugyanis hatásosabbat, maibbat elképzelni sem igen tudunk a Gyávák és hősök riportdrámájánál.

Fekete Mihály szívét-lelkét vitte bele a dráma rendezésébe, és mint főszereplő, a kétségbeesés és szomorúság legmagasabb fokára hevítette mondatait. A bátor lelkű fiatal hősnő Edit szerepét Felszeghy Mária játszotta sok átéléssel. A rengeteg szereplő közül ki kell emelnünk Király Józsefet, aki meglepő drámai erővel játszotta egy deportált férfinak szerepét. Lőrincz Zsuzsa a fiatal opera-énekesnő egy gyermekétől elszakított anyja kétségbeesését eleven erővel hozta elé. Kiváló volt Senkálzky Endre a becsületes, lázadó német katona szerepében és a remek mozgású Bara Margit, aki a kegyetlen fiatal német felügyelőt játszotta. Kőszeghy Margit újra bebizonyította sokoldalúságát. Flóra Jenő rokonszenvesen elevenítette meg egy bátor, meg nem alkuvó zsidó fiú szerepét. Hegyi Lili falusi asszonya elsőrendű. Borovszky komisz német katonája a teuton góg megtestesítője volt. A deportált nők barakkjelenetében meglepett a színház kis táncosnőjének Pleth Lenkenek komoly tehetsége, szívből jött mondatai. Az ügyes Dorián Ilona, Lantos Béla és Szentés Ferenc játszottak még nagyobb szerepet a darabban, melyben részt vett a drámai társulat csaknem minden tagja. Az aktuális darabot bizonyára a többi előadáson is hasonló zúfolt ház nézi meg.”

Ez az írás szemléletesen tükrözi az előadásnak a közönségre gyakorolt intenzív hatását. A darab premierje napjaiban csak ezer deportált zsidó tért még vissza a városba, de az előadás a város egész közösségéhez szól, beleértve a közönség soraiban jelen lévő szovjet hadsereget is. Katartikus mozzanatként és performatív aktusként az Internacionálé közös színpadi és nézőtéri éneklése emelendő ki, megmutatva, hogy a két térfél abban a pillanatban azonos valóságot oszt meg, mintegy elmosódik a határ színpad és nézőtér között. Ez az ünnepi aktus a drámát a „demokratikus erő” diadalává és a győzelem aktusává változtatta.

A darabot az idézet kritika riportdrámának nevezi, Zeitstücknek is nevezhetnénk, olyan műfajnak, amely a közvetlen jelen vagy múlt eseményeire reflektál, a mű révén egy konkrét valóságot ismerünk fel, valamint ez a mű közvetlen, konkrét nyelvet használ.

Az egyik ok, ami miatt a magyar színház a valóság jelen idejű tapasztalataira mindig is nehezen tudott reagálni, immanens színházi, pontosabban színházestétikai oknak tekinthető. A magyar színházi hagyományban a Zeitstück-típu-

sú művekre a kritika soha nem tekintett úgy, mint önálló értéket képviselő művészi formára. Az 1930-as évek kritikai diskurzusára többek között Kárpáti Aurél kritikus volt hatással;³¹ a kritikus a Zeitstücköt kortárs drámának, dramatizált riportnak nevezi, amely a jelenhez és a jelenről beszél, friss és közvetlen módon, úgy, mint egy újságcikk. „Modern” műfaj, mondja Kárpáti, ironikusan idézőjelbe téve a modernt, és ezzel leértékelve. A kritikus azt a kérdést teszi fel, hogy a Zeitstück megjelenése a magyar színpadokon ok-e az ünneplésre, vagy ez a műfaj inkább a drámát hamisítja meg. Kárpáti szembeállítja a dráma költőiségét és aktuális tartalmát, azt hangsúlyozva, hogy minden jelentős dráma egyszerre költői és aktuális, egyszerre időtlen és időszerű. „Arra spekulál (a Zeitstück), amit nem ő adott a közönségnek, hanem az élet”, fogalmaz. Kárpáti a Zeitstück olcsó és könnyű hatástechnikájáról beszél, és arra a következtetésre jut, hogy ez a műfaj veszélyt jelent a magyar színpadokra, hiszen illúziók helyett a nyers valóság fotografikus képeit kínálja. Ebben a versenyben a költői, klasszikus drámairodalom győz a kortárs drámával szemben. Kárpáti Aurél nem talált értéket ebben a műfajban.

De nem ez volt az egyetlen vélemény: nem sokkal Kárpáti cikke után Kürti Pál színházi kritikus és dramaturg válasza is megjelent.³² Ő azt állítja, hogy a magyar színházakban nincs olyan veszély, mint amit Kárpáti vizionál, hiszen a magyar színpadokon kevés olyan mű van, amit Zeitstücknek nevezhetnénk, sőt a kortárs eseményekre való utalás is kevés. Más országokban, írja, a Zeitstück a társadalmi rend bátor kritikáját jelenti, az agitáció eszköze a politikai pártok kezében. Kürti azt is megkérdőjelezi, hogy egy színház, amely nem akar, és nem tud mit mondani, értékesebb volna-e, mint a Zeitstück, ami egy jövő mellett agitál, és az embertelen társadalmi rend leleplezését tűzi ki célul. Szerinte a Kárpáti által szorgalmazott illúzió csak arra szolgál, hogy elfedje azokat a társadalmi valóságokat, amelyeket nem szabad a nyilvánosságnak látnia, és hogy az újságrás és a riport becsületesebb, mint az olcsó esztétika és a szórakoztatás. Egy másik kritikus azt állítja,³³ hogy a Zeitstück témái a mindennapi érdeklődés „futóhomokja”, utalva az irántuk való gyorsan múló érdeklődésre, leszögezve, hogy nincs olyan drámai műfaj, amely kevésbé bírná az idő szelét, mint a kortárs dráma.

Végző következtetésként az látszik körvonalazódnia, hogy két oka van annak, ami visszatartja a színházat attól, hogy e korai években beszéljen a holokausztról: az egyik a színpad immanens hagyománya, a bizalmatlanság egy olyan műfajjal szemben, amely közvetlenül és azonnal reagál az őt körülvevő valóságra; a másik a holokauszt körül a háborút követően szinte nyomban kialakuló hallgatás. És talán az is kérdés, hogy a színház, mint nagyobb nyilvánosság, milyen beszédmódokat bír el.

Hiszen nem vagy alig voltak más korai holokausztdrámák a magyar színpadokon. Ismerünk néhány szöveget,³⁴ az egyik legjelentősebb Déry Tibor *A tanúk* című darabja, amelyet azonban csak negyven évvel később mutattak be. Déry Tibor minden igyekezete ellenére sem tudta meggyőzni a Nemzeti Színházat, hogy vigye színre darabját; a későbbi kultuszminiszterhez is fordult, de sikertelenül.³⁵ Az elmaradt bemutató okai az elemzők szerint a zsidó / nem zsidó konfliktus ábrázolásában és a brechti formában keresendők. „Déry a budapesti zsidóság deportálását megíró műve a kortárs irodalom és színházművészet terepén lehetett (volna) része annak a magyar társadalom felelősségét vizsgáló diskurzusnak, amelyet Bibó István meghatározó esszéje, *A zsidókérdés Magyarországon* 1944 után indított el, és amelyre 1949-től az államosított emlékezet- és kul-

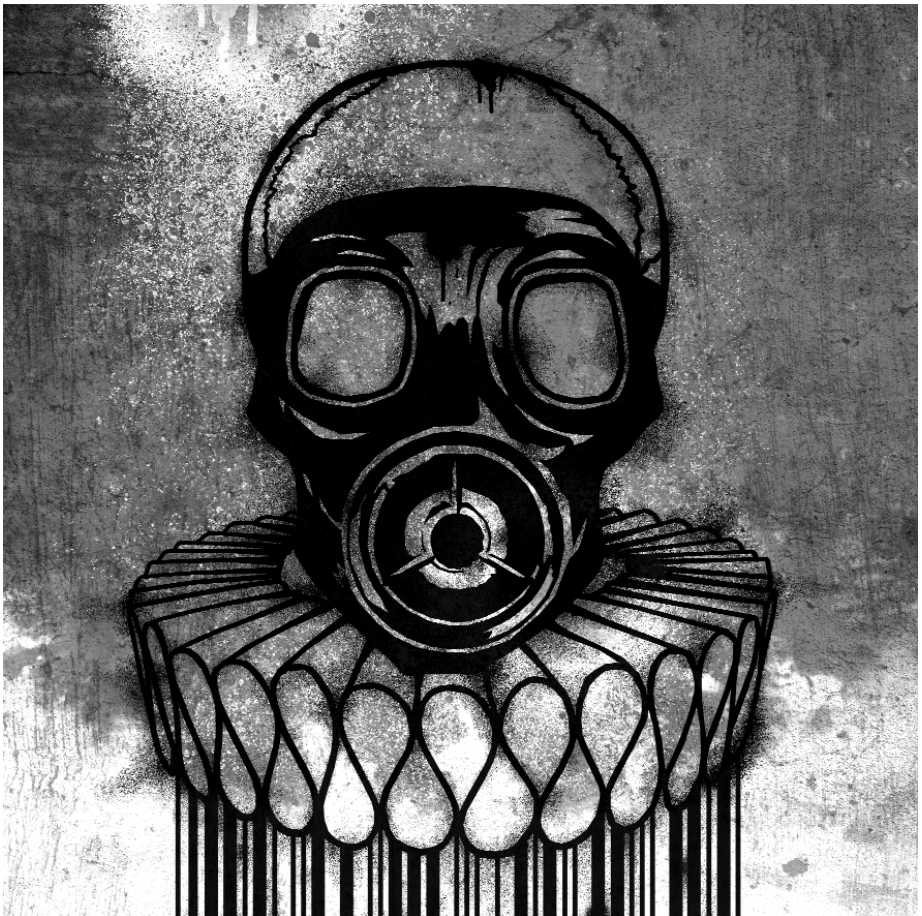
túrpolitikának egyféle válasza volt: az elhallgatás”, írja Szabó-Székely Ármin idézett cikkében. Amit Kolozsváron 1945 nyarán elő lehetett adni, azt a budapesti Nemzeti Színházban már tilos volt bemutatni.

Bár emlékirataiban Weinreb Ignác azt írja, hogy más romániai magyar színházak is játszották a fentebb elemzett darabját, ennek nem találtam nyomát. Weinreb önéletrajza, az *Amerikai üzenetek*³⁶ erősen töredékes írás, amely Weinreb írói gyengeségeiről tanúskodik; a szöveg nem olvasható dokumentarista riportként, sem hiteles emlékiratként, nem törekszik az események és személyes élmények pontos, kronologikus vagy kontextualizált bemutatására, szerkezete ötletszerű, esedékes. A könyv észrevétlen maradt, nem kapott kritikai értékelést.³⁷ Weinreb Ignác marginális szerző volt és maradt, akit mindig az foglalkoztatott, hogy a zsidóság történeteit papírra és színpadra fogalmazza. A holokauszt élményeinek elmondására tett erőfeszítése rendkívül fontos lehetett számára és a közösség számára is 1945 nyarán Kolozsváron. Ebben a munkában legfőbb támogatója, Janovics Jenő az év őszén meghalt, így nem maradhatott olyan szereplő, aki Weinreb további törekvéseit segítette volna.

■ JEGYZETEK

1. A „holokausztirodalom” kifejezést fogom használni, amely szerint holokausztirodalomnak tekinthetünk mindent, ami a „holokauszt” gyűjtőfogalommal említett eseménycsoport valamelyik elemét ábrázolja. Kisantal Tamás: *Az emlékezés és a felejtés helyei. A vészkorszak ábrázolása a magyar irodalomban a háború utáni években*. Kronosz Kiadó, Pécs, 2020. 17.
2. Vándor Sándor fiának vallomásai: https://www.youtube.com/watch?v=xPwYr4i3g&ab_channel=AuschwitzStudyGroup; https://www.youtube.com/watch?v=IQDL0HxB3Ic&ab_channel=WolfgangFranz; https://vhaonline.usc.edu/viewingPage?testimonyID=9871&fbclid=IwAR1sJZe_WpYid_W3Q-wxxV7frwBTzdBM8_PYfoEum9AZ_gV8u84zCYIML-U. Deutsch Edith (Weinreb) tanúvallomása: https://www.preserveauschwitz.org/survivor/edith-deutsch-weinreb/?fbclid=IwAR01z14cEgb-ihT2Y-qVhvCvtBVXC-vSb6eDi7s13xNMEScD_Z0rRZS6YAs. A tanúvallomásokat saját fordításomban közlöm.
3. *Budapesti emlékkönyv*. In: Ráchel Áhároni: *A Rákospalotai Zsidó Hitközség története*. New York Public Library, New York – National Yiddish Book Center, Amherst, 2003.
4. A Dömjén Miklóssal írt, 1936-ban bemutatott darabot nem kutattam.
5. Lásd <https://holocaust.archivportal.hu/hu/temak/szinhazi-kiserlet-az-antiszemizmus-ellenben>.
6. Színházi élet 1933. 20. sz.
7. Uo.
8. Gellért Lajos: *Nyitott szemmel*. Bibliotheca, Bp., 1958.
9. Új élet 1982. augusztus 1.
10. Színházi élet 1933. 20. sz.
11. Egyenlőség 1932. december 10. 9.
12. Uo.
13. Pesti Hírlap 1932. december 11.
14. Somlay Artúr hagyatékában, amelyet az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben őriznek. Ezúton szeretnék köszönetet mondani Gajdó Tamásnak, aki a darabról tájékoztattott.
15. 1933. december 2.
16. Függetlenség 1933. december 3.
17. Függetlenség 1934. március 25.
18. Hálás vagyok Gajdó Tamás színháztörténésznek, hogy rámutatott ezekre a körülményekre.
19. Az Est 1933. június 17. 6; idézi: <https://holocaust.archivportal.hu/hu/temak/az-asszimilacioszomorujateka-doktor-kohn-cimu-szindarab-betiltasa>.
20. Az Est 1933. június 17. 9; idézik ugyanott.
21. A kolozsvári zsidó színház történetét lásd Szigyártó Sándor: *A kolozsvári zsidó színház 1940 őstől 1944 márciusáig*. Honismeret 1995.6 sz.; Löwy Dániel: *A kolozsvári Concordia zsidó színház története*. Múlt és Jövő 2000. 1. sz.
22. Löwy Dániel cikke szerint.
23. Lásd Szigyártó fenti cikkét.

24. Ezt a témát vizsgáltam a következő cikkben: *Ami megszakad. A kolozsvári Nemzeti Színház újrainvitásáról 1941-ben.* Színház 2013. szeptember.
25. A kolozsvári holokausztról lásd Randolph L. Braham főbb műveit *Népirtás és megtorlás: The Holocaust in Hungarian-Ruled Northern Transylvania.* Kluwer-Nijhoff, Boston – Hingham, Ma., 1983; Lőwy Dániel: *A kálváriától a tragédiáig.* Koinónia, Kvár, 2005.
26. Világosság 1945. július 5. és 7.
27. Az idézeteket, neveket a példányban található helyesírás szerint közlöm.
28. Lásd Alvin H. Rosenfeld: *A holokauszt vége.* Gondolat Kiadó, Bp., 2013.
29. Világosság 1945. július 16.
30. Erdély 1945. július 11. 4.
31. Pesti Napló 1932. december 25. Kárpáti ezt a kérdést annyira fontosnak tartotta, hogy esszéjét a *Menekülő lélek* című esszégyűjteményébe is felvette.
32. Pesti Napló 1932. december 31.
33. Magyar Színpad 1936. 5–8.
34. Meller Rózsi 1945 szeptemberében bemutatott, az 1930-as évek Németországában játszódó *Így kezdődött* című darabját (hálás vagyok Gajdó Tamásnak, aki felhívta rá a figyelmemet) és Soós Magda *A beszélő* című, 1947-ben írt, Kisantal Tamás könyvében elemzett művét.
35. A Déry-darab kontextusát elemzi Szabó-Székely Ármin: *A színházcsinálói felelősségvállalásról. Déry Tibor: A tanúk.* Theatron 2020. 3. sz. 35–44.
36. Weinreb Ignác: *Amerikai üzenetek.* Makkabi, Bp., 2007.
37. Egyetlen kritikai írás, recenzió sem született erről a könyvről kutatásaim szerint.

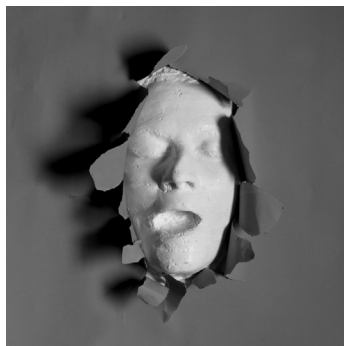


KÉZÉR GABRIELLA

BERCZIK SÁRA

Művészi nevelés – mozdulatszintézis

Berczik Sára egy szétesőfélben lévő, önmagát túlélte, a saját hatalmát kiüresedett társasági rítusokkal fenntartó,¹ ugyanakkor sokszínű és vibráló kulturális élettel bíró birodalomba, az Osztrák–Magyar Monarchiába született 1906-ban. Végigélt két világháborút, forradalmakat, demokratikus fellendüléseket és önkényuralmi fordulatokat. Édesanyja 26 éves korában tüdőgyulladásban elhunyt. A kislány akkor még mindössze 5 éves volt.² Anyja korai halálát követően nevelőanyjához, Perczel Karolához,³ édesapja nővéréhez költözött Debrecenbe. Ezt követően ő egyengette a sorsát. A nagynéni balettiskolájának megnyitása biztosította Perczel Sári (Berczik Sára) számára, hogy megfelelő, szakszerű képzést kapjon a klasszikus balett területén. Művészi képzéséhez még zenei képzés is párosult. Berczik Sára tíz évig csak klasszikus balettet tanult: olasz és orosz iskolát. Magánúton végezte iskolai tanulmányait, mert napjait a zene és a tréningezés töltötte ki. Az őt nevelő nagynénje társasági összejöveleteket kedvelő ember volt, és sok esetben magával vitte Berczik Sárát is ezekre a találkozókra. Több ilyen összejövetelen arra biztatta Berczik Sárát, hogy táncoljon az egybegyűlteknek. Egy alkalommal az összejövetelen résztvevők közül Ehrlicher Gusztáv, megtekintve Berczik Sára improvizációját, elmondta Perczel Karolának, hogy Bécsben tett útja során hasonló mozdulatokat látott Ella Ilbachtól (térdelő helyzetben merevdőlést). Javasolta, hogy a sok tiltás helyett



**A testben lévő minta
megváltozik az átélt
érzelem, gondolat,
a zene által biztosított
impulzusok által.
Az átélt élmény
a testtel való kapcsolat
felfedezését teszi
lehetővé.**

egy bécsi tanulmányút megszervezése sokkal hasznosabb lehetne, ha már egy táncos „ösztönösen erre az útra tévedt”⁴. Nagynénje átgondolva a javaslatot, elkísérte Berczik Sárát több ízben, hogy Bécsben a különböző neves, nem csak klasszikusbalett-mesterektől tanuljon. Ami Berczik Sárát érdekelte, az egyrészt az érzelmek kifejezése, vizualizálása a test által, másrészt egy új mozgásformanyelv kialakítása. A zenei formák megismerése révén rádöbbsent, hogy a klasszikus balett merevsége sem formailag, sem ritmikáját tekintve nem képes kifejezni a zene hatását és annak láttatását. Azt gondolta, hogy a test sokirányú gimnasztikai képzése tudná azt az utat biztosítani, hogy az előadó mozdulatai megfeleljenek formailag a zene formatanának kifejezésére. Az önálló táncestre 1922. október 29-én került sor Budapesten, a Vigadóban. Berczik mesternő elmesélése alapján ekkor már meggyőződésévé vált, hogy a modern út járható, hogy őt csak ez érdekli.⁵ A család fontosnak tartotta zenei tanulmányainak befejezését is, a zenei diploma megszerzését. „Perczel Karola szerint csak diplomával a kézben lehet a pályán elindulni, és amibe belefogott, végig kell vinni.”⁶ 1926-ban végzi el magánúton a zongora szakot a Zeneakadémián,⁷ valamint 1931-ben énektanári oklevelet is kap. Énektanári diplomájának megszerzése ellenére nem tölt be munkakört zeneiskolában. Nagynénje halála után az előadó-művészeti törekvéseit felcserélte a pedagógiai és a koreográfiai törekvéseire. „A korábbi fellépéseim, a kapott kritikák s nem utolsósorban a magasrendű tanulmányok feljogosítottak arra, hogy hamarosan saját iskolát nyissak”⁸ – nyilatkozta egy interjúban. A minisztérium, bár elismerte Berczik Sára bécsi tanulmányait és előadó-művészeti tevékenységét, de magyar mozdulatművészeti iskolában befejezett tanulmányok, végzettség igazolása nélkül nem adta meg kérelmére a mozgásművészeti oklevelet, amelynek megléte feltétele volt a mozdulatművészeti iskola beindításának. Kállai Lili segítségével 1932. év májusára szerezte meg a Mozdulatművelés Egyesület tanárképző tanfolyamán mozdulatművészetből a diplomáját.⁹ 1932-ben, huszonhat évesen nyitja meg első „mozdulatművészeti tanerőképző”¹⁰ iskoláját Budapesten, a Teréz körúton. 1944. március 18-án a Berczik-iskola bezárni kényszerült, sok más iskolával egyetemben, és ezzel megszakadt Berczik Sára pedagógiai tevékenysége is. Rokonaikhoz mentek vidékre a férjével, ott meghúzódva vészelték át a háború utolsó hónapjait. A MADISZ felhívására kezdi meg növendékeivel újból a munkát, és alapítja meg a Berczik-csoportot. Számos sikert arattak országszerte, még a Fővárosi Varieté is felkérte a csoport tagjait, hogy közreműködésükkel emeljék számos műsor színvonalát, s a későbbiekben a Berczik-tánc csoportból alakult a Fővárosi Varieté néptánc csoportja is.¹¹ Berczik Sára nevét koreográfusként is jegyzik a Fővárosi Varieté számos produkciójában. Párhuzamosan a Testnevelési Főiskolán megalakuló táncszak tanárává is vált.

1948 után a mozdulatművészetet a szocialista kultúrreform betiltotta. A mozdulatművészet képviselőit, művelőit üldözték, diplomájukat érvénytelenítették. Berczik Sára ebben az időszakban kiszolgáltatott helyzetben volt. A mindennapi megélhetés biztosítása érdekében a mozdulatművészek más területen próbálták táncpedagógiai és módszertani ismereteiket átadni.¹² Berczik Sárának lehetősége volt a sportba integrálni az ismereteit, tudását, megteremtve egy új sportág, a művészi torna alapjait a Testnevelési Főiskolán. Az 1951-es év ismét fordulatot hozott az életében. A Lenkei Júlia által vele készített interjú során derült fény arra, hogy Berczik Sára férje a „tábornokper” következményeként került férjével a kitelepítési listára.¹³ A kitelepítés után arra tért vissza, hogy

csoportja feloszlott. Férje idegösszeomlást kapott, lakásuk nem volt. Férje tragikus halála után a munkába menekült, soha többé nem ment férjhez, gyermeke sem született. A művészi torna hazai alapítója, annak ikonikus alakja. Döntésének helyességét – pedagógiai módszerének sportba való integrálását – a későbbi évek versenysporteredményei is igazolták. 1978-ig volt a ritmikussportgimnasztika-válogatott vezetőedzője.¹⁴ 1995. február 4-től a Haynal Imre Egészségtudományi Egyetem Fizioterápia Tanszékével együttműködő posztgraduális mozdulatművészpédagógus-képző tanfolyam alapítója és esztétikustestképzéstanára.¹⁵ Párhuzamosan már az 1960-as évektől kezdődően tanít az – akkor még elnevezését tekintve – Színház- és Filmművészeti Főiskolán. „Varázslatos vitalitásának talán az lehet a titka, hogy szinte mindent tud a testünkről. Sári néni így kérdezett vissza: »Mit jelent a testünk?«, majd gondolkodás nélkül felelt saját kérdésére, melyben kifejtette, hogy születésünktől fogva halálunkig abba vagyunk bezárva.”¹⁶ A cikkből kiderül, hogy számára a testnél sokkal fontosabb a mozdulat. Nem mindegy annak minősége: akkor jó, ha „intelligens”. Mai szemmel nézve a tudatos testhasználatot fogalmazta meg azzal, hogy például törekedett a tudatos izomhasználatra, ami egy szelete a testtudat kérdésének. A cikkben megfogalmazza a legnagyobb problémáját is, azt hogy „rájöjnek: az ösztönöség hogyan megy át tudatosságba”.¹⁷ 1997-ben készült vele az utolsó interjú, ekkor 92 éves volt.¹⁸ Munkatársa és volt tanítványa, Szollás Erzsébet méltatja óráit, ambícióit: „Mai napig képi magát, nincs két egyforma gyakorlat, meglévők anyagából összeállított újabb és újabb kombinációkat alkalmaz.”¹⁹ Arra a kérdésre, hogy mi a véleménye mozdulatművészetéről, így nyilatkozott: „Ugyanolyan komoly művészetnek tartom, mint a baletet, de még nem érte el, nem érhetne el azt a magasabb fokát, amit a klasszikus balett 300-400 éves múltja visszatekintve elért. Úgy gondolom, hogy bekövetkezik majd.”²⁰ „Ezen a technikán dolgozom ma is, amit modern technikának, esztétikus képzésnek nevezünk. S még jobban szeretném ezt rendszerezni, s önálló technikai műfajjá alakítani.”²¹ 1999. február 25-én hunyt el. Berczik Sára az egyetlen mozdulatművész, akinek oktatási rendszere még mindig jelen van a közoktatásban az alapfokú művészeti oktatás részeként. A művészi torna – amely időközben oly sok névváltozáson ment át – életben tartotta és tartja egy új sportág megszületése által mozgáspedagógiai tematikáját, amely egyéb mozgásos képességfejlesztő technikáival kiegészítve professzionális szinten is képes biztosítani kortól függetlenül a növendékek fejlődését.

Az affektív mozdulattal a saját maga által az egyik legfontosabbnak tartott pedagógiai elve.²² Ezzel a témával kifejezetten csak Szöllősi Ágnes – Berczik Sára mozdulatművészeti módszeréről szóló – tanjegyzete foglalkozik, pedig Berczik életrajzából tudjuk, hogy nagyon fontos volt ez a téma számára. 1949-es főiskolai jegyzetében nem jelentethette meg a mozdulatművészeti elemzéseit, emiatt sokat gondolkodott azon, hogy egyáltalán kíván-e a főiskolán oktatni.²³ Úgy vélte, hogy az affektív mozdulattal nélkül a képzés nem tudja biztosítani teljes értékűen a hallgatók fejlődését. Hiszen a mozdulatszintézis különböző részeinek egységes egészként való elsajátítása garantálja csak a teljes körű, alapos ismeretét és elsajátítását a különböző mozgásformáknak. A mozgásművészet nem csak a technika, nem csak a folyton változó dinamika és erőhatás függvénye. A mozgás művészete „egy folyton fluktuáló valami, amelyhez csak tehetség révén tudok hozzáférközni, és csak annyi valósítható meg belőle, amennyi kapacitás (befogadóképesség), intuíció (ösztön) és produktivitás (alkotóképesség) van az egyénben”²⁴. Folyton változó, hullámzó folyamat, melynek során a befo-

gadóképeség, alkotóképesség – nem tudatosan a cselekvés eredményeként – más-más értékeket hoz felszínre. A más energiabefektetéssel járó folyamatok összetételükben nem állandók, hanem az emberi akarat és értelem szabályozásának eredményeként változnak, és sajátos attitűdöt feltételeznek. A Berczik által kimondott „fluktuáló valami” része a mozgulatszintézis lényegét is magában foglalja, melyet a mesternő így foglalt össze: „A legmagasabb tanulmányi szinten a növendék célja formaalkotó hangulat közlése. E hangulatnak olyan erősnek kell lennie, hogy kifejezővé válhasson, hogy késztetést érezzen a megvalósításra.”²⁵ Ezek a gondolatok az érzelmek interpretálásnak fontosságáról szólnak, amelyek során a kifejezőmód kerül előtérbe. A testben lévő minta megváltozik az átélt érzelem, gondolat, a zene által biztosított impulzusok által. Az átélt élmény a testtel való kapcsolat felfedezését teszi lehetővé. „Ha az érzelmeket elég erősen átültetjük mozgulatba, a kifejezés hatásosabb lesz, és a mozgulatban értelmet kap, tehát a formaalkotó hangulat gyökere az érzelem, a kifejezés gyökere az átélés, azaz az érzelem mozgulatba öntése.”²⁶ Az ilyen módon formát öltő alkotás jobban hat nézőjére. Érdekes megjegyzés olvasható a tanjegyzetben, amely a tehetség fogalmi rendszerének értelmezésére utal, miszerint „el lehet kerülni azt a gyakori tévedést, hogy a lelkileg gátlásos növendéket, aki nem képes beleélni magát egy érzelmi témába, tehetségtelennek minősítsük”.²⁷ Az ilyen növendék tartozhat az úgynevezett „föld alatti típusú tehetségek”²⁸ közé is. Azt gondolom, hogy az ilyen típusú növendéknek az a félelme, ha egy munkafolyamat során kitűnik, akkor társai esetleg nem fogadják el őt. Nem szeretne kilógni a sorból. Nem szeretne többnek mutatkozni, mint a többiek, mert akkor társai esetleg nem válnak együttműködővé. Berczik Sára ezen gondolata humanista pedagógiai szemléletmódra utal: az önkifejezés fontosságára, az egyén és a közösség szempontjából egyformán fontos belső harmóniára és cselekvőképességre irányítja a figyelmet. A kifejezés egyfajta érzelmi komplexum, amelyet kiválthat cselekedet, képzet, gondolat, érzéklet. Minden technikai tudás megszerezhetővé válhat, de az érzés, amit a mozgulat kivitelezésének folyamán az azt végző átél, az csakis az övé.

Berczik tanulmányozta Wilhelm Wundt érzelmekre vonatkozó elméletét is. Az affektív mozgulatanni részben ír részletesebben Wundt²⁹ elméletének a pedagógiájára tett hatásáról. „Wundt szerint három érzelepár és ezek dinamikája benne van minden emberben, de fokozottabb mértékben a művészekben.”³⁰ A három érzelepár: az öröm és a fájdalom, az izgalom és a nyugalom, valamint a feszültség és a feloldás. Ezek az átélt események az érzelepárok közötti minőségi skála valamely fokán helyezkednek el, melyek felszínre hozása bármely más impulzus hatására megtörténhet. Ez lehet zene által kiváltott indíttatás, ösztönzés, a mozgásra vagy bármely, a szubjektummal történt eseményre való reakció vagy egy instrukció által kiváltott válaszreakció. Ezeket az indulati (affektív) folyamatokat tartotta fontosnak Berczik, mint amelyek hozzásegítik a növendéket az előadó-művészet alapját is jelentő kifejezőerő fejlődéséhez. Az előadókészség javulása mellett fontos még a testben lévő izomtónus-változások erejének megérezése. A különböző érzelmek más-más izomtónus-használatot váltanak ki a testben, valamint változik mellette még a mozgás sebessége is. Az érzelmi hatások kiváltására Berczik az improvizációs feladatokat alkalmazta. Érzelemkomplexumoknak nevezte az improvizációs gyakorlatokat, amelyeket a növendék egy adott téma alapján, adott stílus és adott technika eszközeivel fejezhetett ki. Ez a folyamat eredményezte a stílusgyakorlatokat. Megfogalmazása szerint

„a hangulat rögződött érzelem”.³¹ Ha a rögzült hangulatot átélés követi, akkor az ebből fakadó mozdulatok kifejezővé válnak, értelmet nyernek. Ezen a ponton már gondolni lehet a kompozíció, az alkotás rögzítésére. A pedagógus ebben az esetben eléri célját: növendéke önállóan alkot. „Hogy ehhez az út időben és a módszer egyes részleteiben mennyi foglalkozást igényel, azt az egyén vagy a növendék hajlamai, tehetsége fogja megszabni.”³²

Az órákon az affektív folyamatok átélését vezetett improvizációs feladatok használatával segítette. A vezetett improvizációs feladatokat nemcsak a különböző érzelmi skálák megéreztetésére és az általuk kiváltott előadásmód fejlesztésére használta fel, hanem az improvizáláson keresztül vezette be többlépcsős formatani pedagógiai rendszerét is. Karmunkával kezdte az improvizálást, majd a karmunkához a törzs munkáját kapcsolta, utána a lábak mozgását, végül pedig a teljes test mozgása következett. Csak ezt követően kerülhetett sor a különböző mozdulatformákra. Számára az volt a legfontosabb, hogy a növendékek megismerjék a testüket és a testrészek által kivitelezhető különböző mozgáslehetőségeket, azon belül a ritmikai és dinamikai sokszínűséget. Célja a kreativitás felkeltése és fejlesztése volt, mozgásban, ötletben, alkotásban. A másik testének, a teste tevékenységeinek és mozgásainak megértéséhez a saját test érzékelésén keresztül vezet az út: a másik ember és a dolgok is a test által kerülnek rögzítésre. Mindez gyökeresen átírja a másik ember és annak testi tevékenységeihez, testi mozgásaihoz való viszonyát, miközben szembesül saját testi idegenségével is. A vezetett improvizációs feladatok, legyenek azok akár egyéni vagy csoportos megoldások, hozzásegítik a növendéket különböző mozdulatformák elsajátításához is. Nem véletlen tehát, hogy a tanjegyzet affektív mozdulatlan részében foglalkozik a formatani stílusok technikai osztályozásával. A különböző mozdulatformák (művészileg stilizált mozgások) elsajátítása hozzásegíti a növendéket a technikai formálás elvének megismeréséhez, megtanuláshoz. „Ha egy mozdulatban a részletes munka olyan egységbe olvad, hogy az elválaszthatatlanság harmóniáját ölti, úgy a mozdulatforma technikai kivitele plasztikusnak mondható.”³³ Mindig a tartalom, a nézőknek szánt üzenet, a közlendő összessége határozza meg a kompozícióban, hogy a kivitelezés során milyen stílus érvényesüljön. A tartalom például lehet eseménysor, egy pillanatnyi érzelmi állapot, kiragadott szituáció, gondolat, egy szöveg értelmezésének kifejező eszköze. A kompozíciók szerkesztési módját a tartalom kivitelezéséhez választott technikai stílus egyöntetűsége határozta meg. Ezt a fontossá vált elvet azzal készítette elő, hogy a tanult mozdulatformákban a technikai stílus összetartozását kereste. A mozdulatforma bármely a test által végrehajtott elmozdulást jelent, legyen az csak például lépés vagy járás térben, időben.

Ezen elv mentén segítséget nyújtott a növendéknek a mozdulatszerkesztés összetartozásának megértésében. A táncos által kivitelezett mozdulatok alapján három stílust nevezett meg, különített el: a klasszikust, a romantikust és a modernt. Ebben az esetben nincs szó tartalomról, kizárólag csak „alaki megjelenésről”,³⁴ azaz forma, vonal és jelleg szerinti megkülönböztetésről. A test ízületi lehetőségeinek mozgáspályája és a hozzá kapcsolódó testrészek egymáshoz viszonyítva változtatják helyzetüket. A mozgáspálya lehetőségeinek határt szab az emberi test alkata, az ízületi összeköttetés anatómiai felépítése, az alátámasztási pont(ok) lehetősége és módja, amely az egyensúlyt biztosítja. A klasszikus stílust tekintve visszaköszön a zenei képzettsége, miszerint alkalmazkodni kell a kitűzött harmónia elvéhez, akárcsak a klasszikus összhangzattani kompozíci-

ók esetében. Ilyen értelemben a vezetett vonaloknak tisztáknak kellett lenniük, és harmonizálniuk kellett egymással. Vonal az a mozdulat kiindulási pontja és végpontja között megtett út, melyet megszakíthat például egy irányváltás, tempóváltás, erőhasználat módjának váltása, ritmusváltás, amely a mozdulatból egy másik mozdulatot generál. A mozdulatok közötti váltás lehet egyidejű és egymás utáni. Ezeknek a különböző útvonalaknak, melyeket a testrészek között lévő viszonyok, helyzetek határoznak meg, együtt fellépve egységes hatást kell mutatniuk, működésükben és megjelenésükben egymást kiegészítve, kiegészítve, erősítve megjelenési formájukat. Ezzel a tiszta vonalvezetéssel biztosította a plasztikai egyensúlyt, a mozdulat kifejezőerejét, mellette mind a ritmika, mind a dinamika tekintetében szabadságot adott. Ez a szabadság csak addig adatott meg, amíg a kitűzött harmóniát a forma nem bontotta meg, a zene és a mozgás esztétikai rendje megmaradt. Amíg a klasszikus forma zárt, szimmetrikus rendszert alkotott, addig a romantikus forma technikailag az egyéniséget, az egyéni megoldásokat helyezte előtérbe. A modern stílus esetében a vonalvezetés tisztasága megint előtérbe került, azonban az arányok megváltoztak, nem volt jellemző rájuk a harmónia. „A tagokat esetleg aránytalan formákba zárja, de az eltűzött vonalvezetés mellett is hat a vonalak túlzott azonossága, vagy az elemezhető sokirányú vonaltörés domináló ereje.”³⁵

Berczik Sára a modern stílusban új utakat keresett, a klasszikus balett kötött stílus- és formanyelvvilágából való kitörés vezérelte. Először a modern zene által kiváltott érzelmek gyakoroltak rá hatást. A modern stílusban kereste azokat a formákat, ahol a test szabadon szárnyalhat, és az előadó kizárólag csak érzéseinek és gondolatainak kifejezésével foglalkozhat. Kísérletezett, és ennek eredményeként létrehozott egy új mozgásnyelvet. Felfedezte, hogy az azonos végtagok mozgásának dinamikája eltérő is lehet. Szabálytalan alakzatok és formák használata került felszínre. Ellentétben a klasszikus balett törzsmunkájával a törzs szabad elmozdulási irányainak és íveinek használata került nála előtérbe. Kiaknázta a polifonikus³⁶ lehetőségeket a test végtagjainak akár ritmikai, dinamikai, térbeli viszonyrendszerében is. A zene és a mozgás különböző tagoltságának ellenére az összetartozás érzete megmaradt, és ezáltal egy belső rend is létrejött a zene és a mozgás között. A formatani stílusok pedagógiai rendszerében az egyenletes dinamikájú, tisztább vonalú mozdulatformákat részesítette előnyben az oktatási folyamat kezdeti fázisában. Ezt követték a változatosabb dinamikájú és a térbeli kiterjedésüket (térirányok, térszintek) tekintve jobban kihasznált dimenziójú mozdulatok, legvégül pedig az erősebb formaérzékeny kiváltó mozdulatformák, amelyeket a törzsmozgások összetettsége és a mozdulatok koordinációs bonyolultsága jellemezett. „A technikai osztályozás mellett az anyaggyűjtés művészi elgondolása az, hogy a növendék az elgondolt alkotáshoz maga teremtsen meg formastílusát, mind táncilag, mind mozdulatilag.”³⁷ A Berczik-módszer formatani stílusainak technikai elsajátítása iránymutatást adott a növendékeknek: egyfajta mozgásshótárt, mozgáskészletet biztosított, és testtudatformáló szerepe volt. A mesternő úgy vélte, hogy a növendékek a három formatani stílus – a klasszikus, a romantikus és a modern – elsajátítása által, a tanultak variálásával képessé válhatnak saját mozgásformanyelvük megteremtésére, a kompozícióhoz szükséges formaanyag mozgáskészletének újraalkotására. Következétesen felépített rendszerében az egyszerűtől az összetett koordinációs és mozgástechnikát igénylő feladatok felé haladt, aminek kiteljesedése a három formatani stílus technikai osztályainak elsajátítása volt. A formatani stílusok elsajátítása –

amely egyik alkotó egysége volt affektív mozdulatlanának – elképzelhetetlen esztétikai rend nélkül. „A művészet és a szépség egymástól elválaszthatatlan, bár való igaz, hogy ami esztétikus, még nem művészet, de a művészet nem fogható fel esztétikai rend nélkül.”³⁸ Berczik Sára az esztétikai értékminőséget meghatározó szempontok által megfogalmazta, hogy számára mit jelent a szép mozgás esztétikai rendje. Az esztétikai rend az érzelmek, gondolatok, a hangulatok által kiváltott élmény megvalósítása során jön létre, ehhez társul az egyén, az alkotó személye és az ő belső készítése. Az eredmény tekinthető művészinak, szépnek is, ha találkozik a mozgást végző személyiségével, és bármely módon megérinti az élményt befogadó nézőt. Ha a kompozíció formatani stíluszabályt követ előre meghatározott módon, akkor biztosítottnak látszik az esztétikai rend és a művészi mozgásformanyelv megeremtése.

A táncról és a gimnasztikáról való esztétikai gondolkodás nem passzív mozdulathordozónak és a mozdulatban megnyilvánuló létezőnek fogja fel a testet, hanem egy reflektív, organikus egésznek, amely a mozgásnak és az esztétikai tapasztalásnak³⁹ a fókuszpontja. Ebben az értelemben tudatosítanunk kell, hogy a test egy mozgásra, táncra tanítható potencialitás, amely végeredményben esztétikai értéket létrehozó egészként fog működni. Ahhoz, hogy esztétikai rendről beszéljünk, szükséges a tér-idő-erő esztétikai törvényszerűségeinek megfelelni. „A mozgás vizuálisan felfogható folyamat. Minden mozgás térben jelenik meg, időben zajlik, és ami létrehozza, az az izomzat ereje. Ennek megfelelően minden mozgás – a mindennapi is – a tér-idő-erő kapcsolata; de esztétikussá csak akkor emelkedik, ha a mozdulatot szabályos tér, szabályos idő, szabályos erőviszonylat alkotja.”⁴⁰ A tér-idő-erő közötti törvényszerűségek megértéséhez elemezni kell viszonyrendszerüket. Bármely mozgás, mozdulat, gyakorlat e három tényező ismeretében elemezhető és mérhető. Az analízis vezet a mozgás megértéséhez és értékeléséhez. Berczik Sára rendszere szerint az elemzés tér-idő-erő kapcsolata során két irányban történhet. Történhet szimultán, amikor „a mozdulaton belül a testrészek egyidejű egymáshoz való viszonyát vizsgáljuk”⁴¹, valamint szukcesszív módon, mely esetben „a mozgásfolyamatokon belül a részek tagoltságát, az egymásutániség rendjét vizsgáljuk”.⁴²

Minden egyes mozdulatnak, mozgásfolyamatnak megvan a saját specifikus viszonya egymáshoz térben, időben és erőben. Berczik a három alkotóelem (tér, idő, erő) irányát összehangolásuk egységében határozta meg, mely egy mozdulat, mozgássor harmonikus kivitelezésének módját segítette elő. Az idő viszonylatában fontosnak tartotta a zene időbeli vizsgálatát, mivel a mozgásformán és a zenén belül az idő törvényszerűségeinek ismerete szükséges ahhoz, hogy mind a zenei alkotást, mind a mozgáskompozíciót megértsük. Ahhoz, hogy a mozgás megfelelően plasztikus harmóniát alkosson, Berczik Sára szükségesnek tartotta a tér-, idő- és erőtényezők vizsgálatát.

Most nézzük meg a tér használatát és szerepét pedagógiai rendszerében. A mesternő a teret meghatározott *térlépcsőkre*⁴³ (térirányok és térszintek) osztotta. Ha a tér nincs felosztva, véleménye szerint nem válik mérhetővé az elmozdulás mértéke. 45 fokban állapította meg azt az eltérési szöveget, amely már tisztán észlelhető. „A testrészek egyidejű egymáshoz való viszonya a mozdulatplasztika, mely felmérhető vízszintes irány, magassági fok és hajlítási szög szerint.”⁴⁴ Megállapítást tett a mozgásfolyamatok haladási irányának rendezettségére vonatkozóan is. A különböző mozgás- és mozdulatrészek egymáshoz való viszonya „*mozduláció és térrajz szerint*”⁴⁵ mérhető fel. A térlépcső meghatározása után a térhez

kapcsolódó elmozdulás másik tényezőjeként fontosnak vélte az *irány* fogalmának tisztázását, amely a mozdulatelemzésnek is része. „A növendék számára meg kell határozni a gyakoroltatás, illetve a bemutatás relatív főfrontját, amelyet kiindulásként egyes irányoknak nevezünk. Tanításnál az egyes irány a tanárral – egy bemutatón a nézőkkel – szemben lévő hely.”⁴⁶ Ez egy viszonylagos meghatározás, mert a térlépcsőben történő elmozdulás szerinti bármely pontot kijelölhetek főfrontnak. „A főfront meghatározása után a továbbiakban mindig a jobb kéz felé viszonyítjuk az irányskálát. A 45 fokos térlépcsőkből álló szakaszok alapján már matematikailag is nyilvánvaló, hogy nyolc iránymódosítás után érünk a kiindulóponthoz.”⁴⁷ Az irányok módosítása nemcsak az egész testre értelmezendő, hanem annak részeire is. Megjelölhetem, hogy a jobb láb jobbra, 45 fokos szögben a talajon kicsúsztat nyújtva, ehhez képest a jobb kar nyújtva kivezet 90 fokra. A testrészek kapcsán fontos a növendék számára megjelölni a magassági fokot és a hajlítási szöget is. Berczik Sára az emelés és mélyítés térlépcsőjét minden irányban szintén 45 fokban határozta meg. „Ebben az esetben érdekesen alakul a helyzet, mert például a törzs az alaptartásból kiindulva az első lépcsőt mélyítéssel éri el, míg a láb és kar esetében ugyanez emelés.”⁴⁸ A harmadik tényező, a *hajlítási szög* esetében a hajlítás fokát a térlépcső szerint szintén a „tisztá” 45 fokos elmozdulás mértékének megfelelően határozta meg. Így az alaptartásból kiindulva a hajlítási szög mértéke lehet 45, 90 és 135 fokos. „A hajlítási fokokat a lábnál a térd- és bokaízületek, illetve a karnál a könyök- és csuklóízületek egymáshoz viszonyított szöge határozza meg.”⁴⁹ A térben történő mozgásfolyamatok sokrétű és változatos koordinációs alkalmazása, gyakoroltatása fejleszti a *térérzéket*. „A térérzéknek a tanítás folyamán történő fejlesztése döntő jelentőségű, mind a formaérzék, mind a formalitás tekintetében.”⁵⁰ A mozgásfolyamatok térben való haladása, a különböző pontok geometriai vonalakkal történő rögzítése Berczik Sára szerint úgynevezett *térrajzot*⁵¹ eredményez. A két irányt összekötő gördülékeny átvezetést nevezi a mester *modulációnak*. „Egy példával megvilágítva, akárcsak a zenében, az egyik hangnemből a másikba való sima átmenetet jelenti.”⁵²

Fontosnak tartotta egy mozdulatkompozíció, mozgásfolyamat, mozdulat kivitelezése során az idő vizsgálatát, törvényszerűségeinek felállítását. „A mozdulatok egymásutániságának időbeli rendje a mozgásformák rendezettségéből épül ki.”⁵³ Ennek első szempontrendszer a mozdulatokon belül a testrészek egyidejű vizsgálata volt. Fontosnak tartotta azt, ami mérhetővé is tette a vizsgálatát: a metrum, ritmus, tempó összhangjának elemzését. Második szempontrendszer a formatani kérdéseket vizsgálta, azaz a mozdulatok egymásutániságának időbeli rendjét, amelyet szintén a mozgásformák rendezettségére vezet vissza. Az általa megfogalmazott legkisebb mozdulatformai egység a motívum, ezt követte a mondat, majd a legnagyobb formatani egység, a periódus. Így fogalmazta meg ezt *Mozdulatszintézis* című tanjegyzetében: „Egy gyakorlat összeállítása már zárt formát alkot, hosszabb-rövidebb formarészekből kiépülve.”⁵⁴ A mozgás esztétikai törvényszerűségének harmadik elemét *az erő vizsgálata* képezte. „Az erő minden mozgás létrehozója. A dinamikának fontos szerepe van a modern mozdulatok megformálásában. A dinamikai skála kiszélesítése, valamint a feszítések és lazítások differenciáltabb izomműködést hoznak létre, és ez egyben a modern képzés orvosilag is alátámasztott igazsága. A különböző erőadagolás révén megoldható változatos dinamika a mozdulatformákban is érvényesül.”⁵⁵ Minden erőhatás más-más izomtónus-változással párosul, mely utal az energiafelhasz-

nálás módjára. A mozgásminőség erőskálájának két végpontja: könnyű-erős. Az erő különböző típusai vannak jelen a mozgás során. Egyrészt a belső izomerő, másrészt a külső erők, mint például a súrlódás, gravitáció, ellenállás. Az izomfeszültség mértéke a külső erőhatás függvényében változik. Egy két test közötti kontakt-mozgásfolyamat során akár a testre ható külső és a belső erő is túlsúlyban lehet. Ebben az esetben dinamikus izomerő-kifejtés hatására történik meg a mozdulat. Egy a modern technikában használt, megtartott kontaktemelés során ha statikus, tartásos helyzet áll fenn, akkor a külső és belső erők mértéke megegyezik. Egy érzelmi hatás idegingerületet vált ki, amely meghatározza az erő-kifejtés mértékét. Válaszként az izomtömeg összehúzódással vagy elernyedéssel válaszol. Berczik Sára megkülönböztette a pillanatnyi és állandó erő módozatait: feszítés, lazítás és a kettő kombinációja. A módokban további fokozatot, minőséget jelölt meg.⁵⁶ „A mozgásfolyamat egymásutániségának erőbeli rendje a frazírozás, a kifejezően értelmes tagolás.”⁵⁷ Értelmes tagoláson a változatos dinamika helyes alkalmazását értette. A dinamika mozgásminőségének változásáért az erő mellett más meghatározóknak is van szerepük, ezek: idő, ritmus, sebesség, metrum, tér.

Esettanulmányként a tér-idő-erő összefüggésének színpadi gyakorlatban történő megértésére *A halál és a leányka*⁵⁸ című, 1946-os koreográfiájából elemzek egy részt. Az etűdhöz felhasznált zene Schubert d-moll vonósnégyese, *A halál és a leányka* című dal témájának variációs feldolgozása. A rekonstrukció Szöllösi Ágnes⁵⁹ visszaemlékezése nyomán készült. A kinesztetikus tapasztalás⁶⁰ megfigyelésére alapul Berczik Sára néhány mozzanata a koreográfián belül. A közös séta (a leányka a halál karján fekszik, kissé kifelé fordított mellkassal, elfordítva tekintetét a haláltól) más-más erőviszonyok használatával fejezi ki az idő múlását, a leány erejének fogyását, elesettségét. Először mint erős, kitárulkozó nő sétál, majd mint beteg, akit hozzátartozója (a halál) kísér aggódva a folyosón, harmadszorra mint erejét elvesztő nő, aki már csak a megváltásra vár, feladva addigi életét. A testséma⁶¹ tekintetében is változik a leánykánál a gravitációhoz való viszony. Az erőskála két végpontja közé tehető a testnek a tér alsó szintjére történő érkezése: a gravitációval szembeni ellenállás – a gravitáció győzelme a test felett, ezzel is nyomatékosítva a koreográfián belül az idő múlását és a cselekmény ívét. Változó érzéseket csal ki a koreográfia a nézőből mind a halál, mind a leányka esetében. A halál félelmetes, néha megértő, szimpatikus, elgondolkodó, erőszakos, gyengéd, manipulatív. A leányka elesett, megértő, kihívó, taktikus, kétségbeesett, dühös, gyengédnek tűnő. A két szereplőnek éppen az aktuális pillanatban összegzett jellemvonásai határozzák meg a cselekmény ívét: a vonzást, a taszítást, a kettejük közötti harmóniát. Az idő múlását tekintve a darab során megfigyelhető volt, hogy a több ízben koreográfusi megoldásként alkalmazott mozdulatlanúság az időtartamot tekintve egyre hosszabbá vált, felkészítve és előrevetítve a nézőben az elmúlás tényét, amely mozdulatlanúsággal párosul, és amely Berczik Sára által a tér alsó szintjén ér véget, a karok és kézfejek zárt elrendezésével. A halál szélesre tárja karját, és a leány belép. Megáll a halál előtt, és fejt az ő mellkasára hajtja. A halál bezárja karjait, bekebelezve ezzel áldozatát, és a leány háta mögött keresztezve összezáródik karjával együtt a köpenye is. Egy utolsó, de gyenge erőfeszítés következik, amikor a leány az ég felé emeli két kezét a köpenyből egy résen át. A halál utánanyúl, és szétfeszíti összekulcsolt kezét, karját, ahogy már ezelőtt számos alkalommal történt. A leány

lecsúszik a padlóra, mozdulatlanul fekszik csukott szemmel. A halál lehajol hozzá, elrendezi a kezét, és összekulcsolja.

Berczik Sára az etűdben számos mozgáspályát is használ, amelyet hitelesen fejez ki a kompozícióból a következő jelenet: a halál a leányt mindkét lábánál fogva a vállán keresztül ereszti, csúsztatja le biztonságosan a talajra, fekvő pozícióba, azt követően, hogy felsőtestét hátrahajlás közben ide-oda, jobbra-balra dobálta. Ezt követően gyengéden megemelve a leány fejét, majd felsőtestét, ülő helyzetben keresztül felállítja őt. A leány a felállást követően a halál karjába omlik. A halál most is forgat rajta egyet, de a leány már nem képes magát úgy tartani, ahogy az előző ilyen jellegű emelésnél, lába majdnem érinti a talajt. Újabb emelés következik. A halál a hátán keresztben felvéve a leányt (hassal lefelé) megdönti őt. A leány lába a halál jobb válla mellett, feje pedig, egészen megközelítve a talajt, lóg a halál teste mögött. Átlendítve őt, a másik oldalára ereszti le a talajra. Ez a rövid részlet is tükrözi a tér-idő-erő sokoldalúságában rejlő sokszínűséget.

A példaként felhozott Berczik-etűd „a tér, súly, idő, áramlás, dinamika, valamint a táncosok együttesének vektorális erejét tükrözi, amely során a néző az adott pillanatban képes mindezt dekódolni, de nem úgy, hogy rögzíti a jeleket és kapcsolódásukat, hanem úgy, hogy a táncosok és koreográfiájuk útvonalt követve a test- és mozgásirányító sémája segítségével vesz részt benne”⁶². A mozgáspályák sokoldalú fejlesztése, a mozgás esztétikai törvényszerűségei (tér-idő-erő) „nemcsak a mozgáskultúra terén nyújt felmérhetetlen fejlődési lehetőséget, hanem utat nyit a kifinomult ízlés kibontakoztatásához.”⁶³ A koreográfia stílszerűen reprodukálja a leányka sajátos érzelmi állapotát. A darab túlmegy pusztán a testtechnika megnyilvánulásán: a mozdulatok összefűzésének módja – párosulva a táncos kifejezőerejével – bemutatja a halál felé vezető út és a végső megbékélés egyik lehetséges érzelmi válságának vizualizálását. Hiszen a koreográfia egy vízió, amelyben a halált – fizikai valójában – egy férfi testesíti meg. Elvonatkoztatva az előadáson alkalmazott és a koreográfia bizonyos pontjait kiemelő, a reprodukálás alkalmával használt szcenikai megoldásoktól – kizárólag az alkotó mozgásformanyelvére koncentrálva –, felfedezhető a zene és a mozgásnyelv kapcsolódása, figyelembe véve a zene törvényszerűségeit, dinamikáját, tempóját és periódusbeosztásait. Végigkövethető a halálszerep szemléltetésén belüli megkülönböztetés. A halált két módon ábrázolja a témán belül: részben embertelen, de olykor emberi érzelmi válsággal küszködő személyként. Felfedezhetünk különbségeket, árnyalatokat a mozgások erőhatására vonatkozóan a fizikumban, a dinamikai skálában, mely különbségek egyértelművé teszik a nézőnek, hogy meglás-sa, észre kell hogy vegye a halál szerepkörének kétértelműségét. A lépésminták, a térhasználat módja és annak térszintben való felhasználása követik a cselekményt, és erősítik annak funkcióját. A zene és a mozdulatok találkozásában az alkotó keresi a mozdulat igazságát a test és a tudat, a test és a lélek kettősségének mozdulatban történő kibontása során. Ha Berczik a mű címéből elhagyta volna a „halál” szót, vagy ha esetleg zene nélkül került volna bemutatásra a darab, nos, ebben az esetben is képes lett volna a koreográfia önállóan, zene nélkül bemutatni a témát. A választott zenemű még jobban erősítette a kompozíciót. A mesternő zenei képzettségéből kiindulva pontos zenei elemzése, a zenében való elmélyülés csak segíthette őt az alkotói folyamatban. A mű sajátos reflexiójának látásmódjában a mozgásfolyamatok tér-idő-erő-zene-koreográfia-téma

■ JEGYZETEK

1. Claudio Magris: *A Habsburg mítosz az osztrák irodalomban*. (Fordította: Székely Éva) Európa Könyvkiadó, Bp., 1988. 5.
2. Vitray Tamás: *Töltsön velem egy órát*. M3 Anno, ID:1958156, Nemzeti Audiovizuális Archívum.
3. A Perczel nővérek az Operában végezték tanulmányaikat. Egy együttes tagjaként, Európát járva számos olasz, francia, orosz balettmesterrel dolgoztak együtt. Az első világháború kitörése az együttes feloszlását eredményezte. Hazajöttek. Perczel Karola a debreceni színházhoz szerződött, ahol koreografált, és balettmesterként is közreműködött. Emellett megnyitotta balettiskoláját. Devecseri Veronika: *Berczik Sára egyetemes táncművész*. Tánc tudományi Tanulmányok 1996/97. Magyar Tánc tudományi Társaság, Bp., 1997. 40.
4. Uo. 41.
5. Fenyves Márk: *Orkesztika és Dr. Dienes Valéria, Berczik Sára és a Berczik-iskola*. In: Beke László – Németh András – Vincze Gabriella (szerk.): *Mozdulat*. Gondolat Kiadó, Bp., 2013. 178–179.
6. Devecseri Veronika: i. m. 43.
7. Vitray Tamás: i. m.
8. Bogácsi Erzsébet: „A kor megérleli az embert”. Népszabadság 1997. 297. sz. 9.
9. Szöllősi Ágnes: *Berczik Sára mozdulatművészeti módszere*. (Szerk. Fenyves Márk) Magyar Mozdulat kultúra Egyesület, Bp., 2002. 7.
10. Bogácsi Erzsébet: i. m. 9.
11. *Állandó társulatot szervezett a Fővárosi Varieté és Kamara Varieté*. Kis Újság 1949. 229. sz. 8.
12. Szilágyi Enikő: *Egészségmegőrzés hungarikummal*. Magyar Nemzet 2012. 136. sz. 37.
13. Molnár Dániel: *Vörös csillagok. A Rákosi-korszak szórakoztatóipara és a szocialista revűk*. Ráció Kiadó, Bp., 2019. 217.
14. Vitray Tamás: *Emlékezzen 2/2*. M3 Anno, ID:1831054, 1996, Nemzeti Audiovizuális Archívum.
15. Várhegyi Andrea: *Nyugdíjban Dienes Gedeon*. Magyar Nemzet 1995. 24. sz. 4.
16. Szabó Csilla: *Mahir Observer Médiafigyelő*. Esti Hírlap, 1992. június 2.
17. Uo.
18. MTV Hírek: *Kultúra. Budai Táncklub*. NAVA, ID:05068_1997.
19. Uo.
20. Uo.
21. Vitray Tamás: *Töltsön velem egy órát*.
22. Szöllősi Ágnes: i. m. 22.
23. Fenyves Márk: i. m. 181.
24. Szöllősi Ágnes: i. m. 33.
25. Uo.
26. Uo.
27. Uo.
28. Dr. Gyarmathy Éva: *A tehetség – Fogalma, összetevői, típusai és azonosítása*. ELTE Eötvös Kiadó, Bp., 2006. 89.
29. Wundt szerint minden érzelem egy affektív (indulati) folyamat eredménye, amely kétféleképpen végződhet: akaratot vált ki, vagy eredmény nélkül elhalványul. Bármely akaratú akció/cselekvés előfeltétele egy elképzelés, amelyre ötlettel és érzésekkel reagálok, és ez válik majd a szubjektív cselekedetem motívumává. Minél összetettebb érzelmi hatást vált ki egy elképzelés, minél nagyobb az engem ért impulzusok nyomán átélt érzelmi komplexitás, annál inkább alárendelődik minden más az én akaratomnak.
30. Szöllősi Ágnes: i. m. 33.
31. Uo.
32. Uo. 34.
33. Uo. 35.
34. Uo.
35. Uo. 36.
36. Többszólamú, minden szólamnak önálló szerepe és karaktere van.
37. Szöllősi Ágnes: i. m. 36.
38. P. Berczik Sára: *Művészeti nevelés. Mozdulatszintézis*. I. Magyar Mozdulat kultúra Egyesület, Bp., 1995. 34.
39. Az esztétikai tapasztalás bizonyos értelemben éppen szemben áll a világ általános meg tapasztalásával, hiszen „az, amit az ember az esztétikai dimenzióban tapasztal, az sohasem fedt –

különben nem lenne a művészetnek semmi jelentősége – azt, amit a világban egyébként tapasztalni képes”. Bacsó Béla: *Tapasztalat és esztétika*. Alföld 2014. 10. sz. 54–61. Az esztétikai tapasztalat ezen leírását még annyival egészíthetjük ki, hogy ez a tapasztalási forma jellemzően erősen fókuszált, és van valamilyen beépülési funkciója (műalkotást *fogyasztunk*). Az esztétikai tapasztalás közben a tapasztaló tudatot lenyűgözi és bekebelezi a szemlélt tárgy, miközben a külvilág javarészt kizáródik az észlelésből.

40. P. Berczik Sára: i. m. 11.

41. Uo.

42. Uo.

43. Uo. 13.

44. Uo. 14.

45. Uo.

46. Uo.

47. Uo.

48. Uo. 15.

49. Uo.

50. Uo. 16.

51. Uo.

52. Uo.

53. Uo. 17.

54. Uo.

55. Uo. 18.

56. Uo.

57. Uo. 19.

58. A 2003-as év során több ízben került sor a Még 1 Mozdulatszínház *Berczik Etűdök* címmel a mozdulatművésztre, melynek során a mesternő három etűdjének rekonstrukcióját tekinthette meg a közönség, köztük *A halál és a leánykát*. A bemutató dátuma 2003. január 15-e, helyszíne a Nemzeti Táncszínház volt. <https://issuu.com/orkesztika/docs/mmt>. Utolsó: letöltés: 2019. 09. 01.

59. Berczik Sára tanítványa, a Berczik-csoport tagja.

60. Kinesztetikus tapasztalás: a saját testhelyzet, a test és egyes testrészek mozgását jelző és feldolgozó proprioceptív (belső érzékelés) készülékek által nyújtott információ. Anélkül érezzük különböző testrészeink helyzetét a térben, hogy megnéznénk, látnánk azokat az izmokban és a (csontokat és az izmokat összekötő) szalagokban lévő receptorok által, aminek során képessé válnunk az izomfeszülés és ellazulás fokát jelző információk érzékelésére. Differenciáltan tudjuk kezelni az erőhasználatot, ami feltétele a mozgások pontos és gazdaságos végrehajtásának.

61. A test alkalmazkodása és ellenőrzése az izmok által a gravitáció és az egyensúly változása, valamint a folyamatosan változó mozgások során. Első lépése a testkép ismerete, a saját test megtapasztalása a mozgás folyamán.

62. Patrice Pavis: *Előadás-elemzés*. (Ford. Jákfalvi Magdolna) Balassi Kiadó, Bp., 2003. 117.

63. Uo. 34.

CSIZMADIA IMOLA

SZÍNHÁZ KÉPEK NÉLKÜL

A mikor megállapodtam jelen írás címénél, még nem számoltam azzal, hogy a benne foglalt – talán túl korán megfogalmazott – állítás a legkevésbé sem problémamentes. Homlokráncolásra ingerelheti az olvasót a képek hiánya szótársítás mint „tétélező” kijelentés egy olyan korban, amikor tudjuk, hogy napjaink művészettapasztalatában leginkább a látványról szóló diszkussziók kerülnek az érdeklődés homlokterébe. Továbbá nem túl szerencsés az írást olyan címmel indítani, ami egy olyan kortárs jelenség megértésével próbálkozik, aminek a tisztánlátásához meglehetősen még sok időnek kell még eltelnie.¹ Nem véletlen tehát azon feltűnő jelenség – jegyzi meg René Berger –, hogy a legtöbb történész a múltba zárkózik, s nemigen merészkedik a jelenbe, azzal érvelve, hogy az idő még nem végezte el a munkáját, és még nem teremtődött meg a kellő távlat az ítélkezéshez.²

Noha tengernyi szakirodalma van a kortárs művészeti gyakorlatban lezajló képi fordulat (pictorial turn) jelenségének, arról talán még mindig viszonylag kevés értekezés született, hogy a képek új, szinte paradigmaticus jelleggel megváltozott létmódja milyen képolvasást és látványtapasztalatot feltételez. E futó megjegyzések csupán arra hivatottak rávilágítani, hogy annak ellenére, hogy vizsgálódásaink előrehaladtával elegendő érvet sikerül majd felsorakoztatni a címben summázott tézis alátámasztására, a problémából adódó kételyeim és az azzal



...a kisbusz ablakán keresztül megmutatkozó valós látványt, úgymond a társadalmi élet látványát tudjuk-e az előadás „saját” képeként, a valóstól megkülönböztetve, azaz az esztétikai szemlélődésen keresztül nézni.

folytatott viaskodásaim továbbra is megmaradnak. Peter Boscoe 18. századi író jelmondata: „régebben bizonytalankodtam, most már nem vagyok benne biztos”, találóan fejezi ki jelenlegi, a vizsgálandó jelenséggel kapcsolatos, kissé bizonytalan álláspontomat. Előzetesen szükségét érzem megjegyezni, hogy annak ellenére, hogy állításokat fogalmazok meg, nem kívánok amolyan apodiktikus kijelentésekbe és kimerítő igényű elemzésekbe vagy végső tézisekbe bocsátkozni. Már csak azért sem, mert úgy gondolom, hogy maga a problémamag is elutasít mindenféle merev, szentenciaszerű megállapítást. Jelen írás tehát nem több, mint egy személyes nézőpont és értelmezési kísérlet felmutatása a maga személyességében. Néhány reflexió és esztétikai kérdések felvetését és azok továbbgondolását célzó kutakodás, amely esetleg további vizsgálódások előkészítőjéül szolgálhat.

Az értekezéshez egy egyszerű jelenség jelentette az inspirációt. Induljunk ki abból a megfigyelésből, amelyet Ernst Gombrich ír le a *Művészet és illúzióban*. James Cseng, aki festészetet tanított, egyszer elvitte tanítványait egy vázlatkészítő kirándulásra, Pekingnek egy régi városkapujához. Amikor Cseng arra kérte a tanítványokat, hogy rajzolják le, vagy fessék le ezt a tájat, egészen zavarba jöttek a fiatal gyakornokok, mígnem az egyik arra kérte Csenget, hogy adjon nekik legalább egy képes levelezőlapot a kérdéses épületről, hogy legyen mit lemásolniuk.³ Hol van tehát a képileg felfogható táj, a rajzolásra vagy festésre szánt tájrészlet? Röviden: hol van a kép? S mivel Jan Mukařovský szerint alapvető módszertani követelmény, hogy minden olyan problémát, mely látszólag csupán egy művészetet érint, azt más művészetekben is megvizsgáljuk,⁴ ezért mutatis mutandis egy a kortárs színházi gyakorlatból vett analóg jelenséget kísérünk meg továbbgondolni.

Lássunk tehát hozzá magához az elemzéshez, azt téve meg kiinduló kérdésnek, hogy tudjuk-e az előadáshoz tartozó „képiségként” szemlélni egy olyan tér látványát, amely nem (esztétikai) keretek között komponálódik, és amely a valóshoz, azaz a nem művészi „tartományhoz” tartozik. Hegyi Lóránd szavaival akár úgy is kérdezhetnénk, hogy meg tud-e történni a valóságnak az „esztétikai birtokbavétele”.⁵ A jelenség azért is érdemel különös figyelmet, mivel a kortárs kifejezésrendszer egyre inkább „leírja” már azt a percepció sémát, amely a monadikus magányában elszigetelt néző részéről mindössze a vizuális észlelésre redukált szembenállást feltételezi. A kérdés tehát az olyan reprezentációk kapcsán problematizálódik, amelyek a konvencionálistól eltérő (lásd perspektívaszínpad) térszervezési és képpalkotási módszerek szerint alakulnak.

Mielőtt belekezdenénk tézisünk kifejtésébe, elengedhetetlennek tűnik, hogy a fogalomértelmezés terén némi pontosítást tegyünk. A közös beszédmód ugyan egyértelműsíti, úgymond kanonizálja a „konvencionális”-nak mint színházi kontextusban használt fogalomnak a jelentését (lásd dobozszínpad, modern vagy olasz típusú színpad), ellenben nem teljesen tisztázott, hogy miben is áll ezen hagyományos formai sémától való eltérés, ugyanis az ettől való elkülönböződés *n* módon, *n* féle formációban történhet meg (lásd a különböző utcaszínházi előadásokat, a performansz jellegű megnyilvánulásokat, hely- vagy környezetspecifikus előadásokat stb.). Nicolas Bourriaud ezen műveket úgy ítéli meg, mint amelyek a relációsesztétika körében születnek, ebből kifolyólag pedig úgymond relációs dimenziójuk van (lásd a művészet és a valós dialektikus viszonylatrendszerét), s ezen művek csakis a rájuk jellemző formavilággal és problematikával rendelkeznek, és ezért nem is köthetőek egymáshoz semmiféle stílus vagy iko-

nográfia alapján.⁶ Erősen eltérő jellegük miatt nem alakulhat ki velük kapcsolatosan egy egységes, mindenki által használt és értett beszédmód, tehát nem konkretizálódott egy *sensus communis aestheticus*, azaz egy esztétikai közérzék. Mivel ezen művek körül még nem alakult ki egy általánosan elfogadott „értékrendszer”, ezért majdhogynem ellehetetlenül, hogy általánosságban szóljunk ezen reprezentációkról. Javasolnám tehát, hogy a jobb megértés érdekében jelen írás vizsgálódását egy konkrét előadáson keresztül valósítsuk meg.

A Gianina Cărbunariu *Mady-Baby.edu* című drámája alapján készült egyéni előadást 2009-ben B. Fülöp Erzsébet rendezésében mutatták be Marosvásárhelyen, majd 2010-ben az előadás bekerült a temesvári magyar színház repertoárjába. A történet egyszerű, és csaknem mindennapi szereplője a romániai hírcsatornáknak és tévéműsoroknak. Mădălina, művésznevén Mady egy 14 éves bukaresti lány. Szülei meghalnak autóbalesetben, és elhatározza, hogy elutazik Írországba barátja, Voicu csábítására, aki fényes karrierrel hitegeti. A naiv, hiszékeny lány bízik az ígéretekben – mint olyan sok más romániai lány is –, miszerint külföldön majd egyszer csak sztár lesz belőle. A repülőtéren megismerkedik Bogdannel, a vizuális művészeteket tanuló egyetemistával, aki szintén Írországba repül. A történet inntől kezdve e három fiatalról szól, és arról az útról, hogy a beteljesült álmok helyett hogyan válik a naiv, jóhiszemű lány számára végzetessé ez az egész történet. Voicu prostitúcióra kényszeríti a lányt. Mădălina Bogdannel mint „vendéggel” találkozik újból, és segíteni fog neki egy dokumentumfilm készítésében. Miután Voicu is tudomást szerez a filmről, a két fiú feltölti a honlapra a videókat, hogy pénzt szerezzenek. Közben Mady terhes lesz, s mivel egyik fiú sem tud mit kezdeni ezzel a helyzettel, úgy döntenek, hogy megölik a lányt. Ezt a történetet mutatja be Borbély Emília monodrámá formájában. A színésznő saját szerepén kívül egy személyben jeleníti meg a másik két férfi szereplőt, Voicut és Bogdant.

A *Mady-baby* olyan előadás, amely főleg a tér és a látvány szempontjából teremt a konvencionálistól eltérő formanyelvet. A performanszjellegű előadás egy 18 személyes kisbuszban zajlik, s miközben a színésznő monodrámá formájában mesél az életéről az „utasoknak”, a busz a városi forgalomban halad, mindaddig, amíg az előadás véget nem ér. Az előadás a buszszínház (ha élhetünk ilyen műfaji meghatározással) és az utcaszínház közötti műfajban mozog.⁷ De tekintettel arra, hogy mégiscsak egy az utcától „elzárt”, fedett, ún. buroktérben zajlik, így akár a kamaraszínházi műfaji besorolást is megbírja. De nemcsak a műfaji meghatározás terén, hanem az előadás terével kapcsolatosan is elbizonytalanodunk, hiszen nem egyértelmű, hogy mi is képezi a tulajdonképpeni teret: a mikrobusz belső tere vagy az utca, amelyen végigvonul a kisbusz. Mindezen kétségek pedig igencsak problematikusá teszik a látvánnyal kapcsolatos diszkussziót is.

Miután ismerjük ezen előadás sajátosságos jegyeit, a kérdés az, hogy a kisbusz ablakán keresztül megmutatkozó valós látványt, úgymond a társadalmi élet látványát tudjuk-e az előadás „saját” képeként, a valóstól megkülönböztetve, azaz az esztétikai szemlélődésen keresztül nézni. E kérdés tehát jelen írás egészében központi szerepet tölt be.

Talán nem haszontalan, ha már az elemzés elején letisztázzuk, hogy milyen szemantikai mezőben fogjuk használni fogalmainkat, hogy minél határozottabban tegyük a némileg bizonytalan nyelvhasználatot. A kép és a látvány fogalmak pcsán – amelyek pontos jelentését korántsem könnyű megfogalmazni – a ne-

hézségek egy része abból adódik – fogalmaz Hans Belting –, hogy a hétköznapi gondolkodásban gyakran átgondolatlanul egymásra tolnak. Ezért tud megtörténni, hogy teljesen különböző képekről azonos módon beszélünk, illetve hasonló képekre egészen eltérő beszédmódokat alkalmazunk.⁸ Peternák Miklós a *Képháromszög* című művében rávilágít arra, hogy a mai nyelvhasználat általában keveri a látvány és a kép fogalmait, megjegyezvén, hogy a „kép” fogalmának a kialakulásában a reneszánsz perspektíva játszotta a döntő szerepet, ennek értelmében tehát világos szétválasztást kell tennünk a között, amit látunk, illetve egy kép között.⁹ Ily módon a „kép”, „képfenomén”, „képjelenség”, „képszerű jelenség”, „képi megmutatkozás” fogalmakat egy valamilyen szinten már tárgyiasult dologgal kapcsolatosan fogjuk használni. A kép mint fogalom jelentésudvara magában foglalja azon képjelenségeket, képszerű képződményeket, képkalkító eljárásokat, amelyek „esztétikailag” megkonstruáltként, úgymond alakítottként vannak jelen. Ide soroljuk a reprezentáció klasszikus rendszerét is, a konvencionális, kulisszaszínpadi képet, amely a keret által – amolyan deiktikusan működő formaképződményként – egyfajta önmagáért valóságot biztosít a képnek. Ahogy Peternák Miklós is fogalmaz: a kép, ahogy mi (mi, emberek) fogjuk fel, valamiféle lehatárolás.¹⁰ A „látvánnyal” pedig azon környező valóságot, nem művészszerű szemléleti anyagot jelöljük, amely esztétika- és értéksemleges. E fogalmak szemantikai körének szűkítése azért is szükségszerű, mert kérdésfeltevésünk pontosan arra irányul, hogy az esztétikán kívüli valósághoz tartozó látványt tudjuk-e az esztétikai szemlélődésen keresztül, az előadás saját képiségeként olvasni, vagy valójában a „megvonás esztétikájáról”, ha úgy tesszük, egy képek nélküli színházról beszélünk. De térjünk rá az előadás képiségre, hiszen ez érdekel minket a leginkább, és exponáljuk újra tézisünk kérdésfeltevését! Tudjuk-e az environmentális tér, azaz a hétköznapi életvalóság közvetlen érzékelhető látványát, életjelenségét – ami egyenértékű az étellel, nem pedig annak esztétikai leképezése – a reprezentáció képeként szemlélni? Mivel a személyes álláspontomat már a címben megfogalmaztam, így nem marad más hátra, mint ezen belátásnak az elkövetkezőkben való bizonyítása.

Hogy megértsük, mitől válik oly problematikusá azon látványészlelés, amely a konvencionálistól eltérő képkalkotási módszerek szerint alakul (lásd utcaszínház, környezetspecifikus színház stb.), illetve miért nem tudjuk „képként” szemlélni az előadásunk látványát, ahhoz meg kell vizsgálnunk a kétféle, azaz a hagyományos (dobozszínpadi) színházi forma, illetve az előadás vizuális dramaturgiáját, annak látvány- és képkezelését. Kezdjük mindjárt a keret tárgyalásával.

Az első dolog, amivel a *Mady-baby* nézője szembesül, mintegy a néző elsődleges tapasztalata, az a zavarba ejtő benső bizonytalanság, amelyet a nézőpontok diverzitása, a látvány dereguláltsága, azaz a frontális viszonynak és a támpontnak a hiánya okoz az előadással, a „képpel” szemben. A reprezentáció klasszikus rendszerében a „kép” az észlelés fókuszában helyezkedik el, a kompozíciós centrumban, amolyan privilegizált struktúráként, és egy egyértelmű olvasatirányt ír elő, lehetővé téve egyúttal (a kép optikai tengelyéhez mérten) a néző pozíciójának a meghatározását is, a néző egyértelműen kijelölt és megfelelően lokalizált helyét. A néző ezen pozícionáltságát – Zrinyifalvi Gábor meghatározásának megfelelően – nevezhetjük általános képviszonynak. Ez a kívülállóság megfelel annak a viszonynak, ahogyan a néző a képpel szemben elfoglalja a képen kívüli, de a képre irányuló pozícióját.¹¹

A keretezés mint rögzített funkció ráadásul konstitutív szereppel bír a nézés tárgyának a kijelölésében, és olyan esztétikai formanyelvvel rendelkezik (amolyan teljességeszménnyel), amely problémamentesként valósítja meg magát az észlelést. Szemünk általában ott keres foglalkoztatást, ahol fennáll egy vizuális rend, és ahol a vizuális ingerfeldolgozás könnyebben történik meg. Ugyanis a strukturálatlanság, vagyis a szervezetheg hiánya túlságosan nagy és eredeti információhozamként értelmeződik a szemlélő számára. Így egy nagy távlatból készített képeslap, bármilyen tiszta is legyen – jegyzi meg Abraham Moles – kevésbé ragad meg bennünket, mint egy hatalmas premier plán vagy látkép.¹²

A *Mady-Baby* esetében a keret és az ezzel együtt járó „vizuális normák” hiányában relativizálódik a látvány. A látványészlelés módja dezorganizálttá válik ebben a bizonytalan térformában. A néző, mivel dekondicionálva van a keret, vagy bármilyen más struktúra hiányában, „önkéntelen” észlelésbe kezd. Megbomlik az észlelés koherenciája, defokalizálódik a látvány – hiszen nincs semmi, ami a néző tekintetét vezetné, vagy ami a szemet foglalkoztatná –, és ebből adódóan a sokirányú elkalandozás, miliófeltérképezés, azaz egy széttördelt észlelés jellemzi az észlelést. Mindez annak is betudható, hogy az előadás tere amolyan expanzionista, „elasztikus” módon – a konvencionális perspektívaszínpad formaalakzatának terétől, azaz az architektúrátértől eltérően – nem helyet, hanem teret foglal le, ráadásul egy minden szempontból meghatározatlan teret, hiszen ez egy olyan tér, amely nem előre adott, és amely nem kötődik egyetlen teritóriumhoz sem, hanem amolyan diffúz helyi jelleggel rendelkezik. Továbbá egy olyan expanzív, fluid jellegű tér, amelynek folyamatosan áramló szerkezete csak az utazás, azaz az előrehaladás, a városban való kószálás során mutatkozik meg a néző számára, amolyan additív és ugyanakkor tapasztalati térként. A látvány tehát folyamatos önkiterjesztésben, gyors expanzióban van, akárcsak egy végtelenített információ. Amint az az „all over” képeken is lenni szokott, nincs egy hierarchikus rend, egy középpont. Az „all over” – fogalmaz Clement Greenberg – talán arra az érzésünkre adott válasz, hogy minden hierarchikus különbségtétel a szó szoros értelmében kimerült, és érvényét veszítette. A kép pusztá textúrává, ismétlések akkumulációjává lényegül.¹³ Ez a tendencia jelenik meg a városi látvány kapcsán is, ami mintegy folytonos szubsztanciaként mutatkozik, ahol láthatóan nem beszélhetünk kezdetről, közepéről és végről, más szóval egy jól meghatározott térfixációról.

A keret megmutatja, mi több, deklarálja, hogy a kép „pontosan mekkora”. Az előbbi állítás ugyan közhelynek számít, de a nézésből adódó frusztrációk legtöbbször abból adódnak, hogy sokszor nem egyértelmű a mű kiterjedése (sem középpontja, sem perifériája), ami természetesen a látványolvasásra is kihatással van. A térvolumenükből adódóan áttekinthetetlen land art munkák (lásd Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Christo Yavacheff, Richard Serra stb.) esetében ez különös jelentőséggel bír, hiszen nem minden esetben sikerül egyetlen vizuális egységként befogni a látványt, ugyanis ezen művek általában nem ajánlják fel az ideális nézőpontot már csak azért sem, mert az áttekinthetőség optikai feltételei legtöbb esetben ellehetetlenülnek, állandó mozgásra ösztönözve ezáltal a megfigyelőt. A feltáruló látvány nem egyszerre kerül a szemlélő látómezejébe, és nem válik az első megpillantáskor közvetlenül megragadhatóvá, ahogy az a keretezett kulisszaszínepadi kép esetében történik, ahol úgymond a könnyed, ideális észlelés feltételei mind adottak. Ezen nyílt folyamatjellegű látványészlelés kétségtelenül kitágítja a gondolkodást, az asszociációk lehetősé-

gét, szemben a keretezett, behatárolt látvánnyal, amely inkább a gondolkodás beszűkítését eredményezi.

Értelmezésre szorul tézisünk kérdése kapcsán egy lényeges fogalom: a *valós*. (Lásd: meg tud-e történni a *valósnak* az „esztétikai birtokbavétele”?) Eddigi rövid számvetésünkben láthattuk, hogy a primer értelemben vett, azaz a fizikai valóságában megjelenő keretek vagy bármilyen rámutató struktúra vagy „gesztus” hiányában nem sikerült egy az előadáshoz tartozó, „képiesült” és ugyanakkor szemiotizált, azaz jelként mutakozó képet kialakítani a városi látványról. Erving Goffmannál azonban egy teljesen más keretképzéssel találkozunk. Goffman keretértelmezése egyik központi kategóriájának, a „kulcs” fogalmának megvizsgálásán keresztül fogom megvilágítani, hogy az előadás látványát miért nem tudjuk ezúton sem az esztétikai szemlélődésen keresztül, a *valóستól* elemelten szemlélni.

Az átkulcsolás vagy átírás folyamata – goffmani értelemben – azt a jelenséget fedi, amikor egy bizonyos tevékenységet a résztvevők nem elsődleges értelmezési keretben, hanem valami egészen másként értelmeznek. Minden cselekvésnek, tevékenységnek van tehát egy elsődleges keretbeli jelentése, amit a valóságosan, a reális értelemben, igazából, a szó szerinti értelemben vett megtörténtnek, végbementnek nevezünk. Ugyanezen cselekvéseknek van egy átkulcsolt formája is, az ún. transzformált esemény, ami nem valóságos, nem szó szerinti értelemben vett megtörténtet jelent. Ezen esemény valójában nem az, aminek látszik, mindössze annak mintájára épül fel.¹⁴ Ez valójában nem más, mint az egyén azon képessége, amit Gadamer az esztétikai tudat szuverenitásának nevez, és ami abban áll, hogy a megfigyelő mindenütt végrehajthatja az ilyen esztétikai megkülönböztetést, és mindent „esztétikailag” tekinthet.¹⁵ Ez viszont közel sem ilyen egyszerű. Ahhoz azonban, hogy az átkulcsolás megtörténhessen, néhány feltételnek teljesülnie kell. A tevékenységben résztvevőknek tudomásuk kell legyen arról, hogy szisztematikus módosítás, azaz valaminek a gyökeres megváltozása, újjáépülése megy végbe. Továbbá az átalakítás folyamatában jelzőingereknek kell tájékoztatniuk a résztvevőket az „átkapcsolásnak” mind az időbeni, mind a térbeli kiterjedéséről. Általában a térbeli „zárójel” mutatják meg, hogy mely területen – és csakis azon belül – érvényes az átkulcsolás.¹⁶ Ha a goffmani keretképzést az előadás látványára vonatkoztatva alkalmazzuk, akkor azt a konzekvenciát vonhatjuk le, hogy teljességgel hiányoznak azok a jelzőingerek, amelyek a tér és a hozzá kapcsolódó látvány tekintetében jeleznék, hogy mettől meddig tart a reprezentáció mind térbeli, mind látványbeli kiterjedése. A denegációt, a felfüggesztett hitetlenkedést ugyanis nemcsak a színészi alakítással szemben kell a nézőnek működtetnie, hanem az előadás egészével szemben, és ebben a látványnak is lényeges része van.¹⁷ Ezt a – goffmani műszóval élve – felfüggesztettséget a látvánnyal szemben működtetni annyit jelent, hogy a feltáruklkozó utcaképet, a városi látványt, életünk ezen világi terét nem elsődleges keretbeli jelentéseként kellene olvasni (hétköznapi tér és látványtapasztalatában), hanem egy teljesen, más átkulcsolt keretben, hermeneutikailag, esztétikai aspektusában értelmezettként. Mivel azonban hiányoznak a térbeli jelzőingerek, azon esztétikai szükségszerűségek, amelyek egyértelműsítének, hogy mettől meddig tart az előadás látványa, így nemcsak a látottakkal szembeni esztétikai viszony kialakítása, de az erre irányuló esztétikai ítéletalkotás sem valósul meg. Hiszen, ahogy Umberto Eco is fogalmaz, a magam vagy mások figyelmének ráirányítása valamire az alapja minden létrejövő szemiózisnak.¹⁸

Természetesen felmerülhet a kérdés, hogy miért is ne lehetne az utazás során a néző számára a maga egészében feltárulkozó teljes városi látványt jelként szemlélni. A válasz meglehetősen egyszerű. Ha ez így lenne, akkor lényegében a művészi jelentéskonstruktív mint olyan szűnne meg. Ahhoz ugyanis, hogy a művészetnek egyáltalán legyen valamilyen funkciója, ahhoz az kell, hogy a funkciót olyasmivel lássa el, ami benne nem közös az étellel.¹⁹ Duchamp piszoárját éppen azért tudjuk művészetként és nem valósággal értelmezni, mert tudjuk, hogy az összes többi, az attól semmiben sem különböző – dantói terminussal – dologi párja nem az. A *Szökőkút* címet viselő piszoár csakis azért lett műalkotás, mert a művészet intézményi elmélete azt annak tekintette. Az már más kérdés – fogalmaz Danto –, hogy miért éppen ezt a piszoárt tüntették ki, míg a többi – amely minden tekintetben hasonlít rá – megragad egy alantas kategóriában. A művészet intézményi elmélete, még ha számot is ad arról, hogyan emelkedhetett egy olyan mű, mint Duchamp *Szökőkútja*, pusztán tárgyából műalkotássá, azt nem tudja megmagyarázni, hogy miért pont ez.²⁰

A városi látvány tehát pusztán abban a minőségében tárul elénk, ahogy az a mindennapok esetlegességének kontextusában is mutatkozik: hétköznapi létmódjában, elsődleges, átalakítatlan úgymond nem művészi képként. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a néző amolyan „esztétikai közömbösség” által vezérelt a szemlélődésben. Ennek oka legfőképpen abban keresendő, hogy a látvány tereén nem teremődik meg az a bizonyos fajta feszültség a hétköznapi felfogás és a művészi újratereítés között. Ugyanis – fogalmaz Széplaky Gerda – míg a hétköznapi élet vagy a tudományos-technikai élet diskurzusai annál egyszerűbben működnek, minél nagyobb az áttetszőség mértéke, azaz minél kisebb a távolság a valós és a reprezentált között, addig a művészeti diskurzus mindezt fordítva működötteti. A műalkotásban megnyilvánuló teremtő aktivitás annál erőteljesebben hat, minél nagyobb terepet hagy a differencia szabad játékának, azaz a művészetszerű megmutatkozásnak.²¹

Rendkívül problematikusá válik tehát a nézés aktusa, hiszen a néző nem tudja eldönteni, hogy valójában mi is a szóban forgó kulcs. Noha a színészről alakítását zárójelek közé tudja tenni, mivel egy egész szemiotikai apparátus segít abban, hogy a néző azt egy átkulcsolt keretben értelmezze.²² A színészről játékával szemben a nézőben tehát ott van a reprezentációtudat. Ellenben a városi látványt mint a valóshoz tartozó tartományt már nem tudja felfüggesztett formaként olvasni. A néző az előadás ideje alatt folyamatos átkapcsolásban van, hiszen azonos térben a valóságnak és a szemiotikai szférának a szimultán szemlélése között ingadozik.

Gilles Deleuze, amikor arról ír, hogy minden keretezés meghatároz egy képen kívüli teret, és valójában nincs kétféle keret, hanem sokkal inkább kétféle aspektusa van a képenkívüliségnek, de mindegyik utal valamilyen keretezési módra, akkor valójában a goffmani értelemben vett kulcsolás fogalmát problematizálja, hiszen a keret lényegéből adódóan kétféle állapotot teremt. A kereten belülit, amit az esztétika szférájaként értelmezünk, azaz azt a purista állapotot, amikor az esztétikum tiszta esztétikumként van jelen. A kereten kívülit pedig a valós tartományához, azaz a művészi hatósugarán kívülihez csatoljuk (lásd a nem-művészetszerű megjelenés). Azt, hogy végül milyen minőségben értelmezünk valamit, az csakis a keretezési módtól függ. Mint láthattuk, az átkulcsolás nem működtehető a látványunk kapcsán. Az előadásunk látványa vonatkozásában ez tehát annyit jelent, hogy azt nem tudjuk a *való*stól megkülönböztetve, azaz

szemiotikailag értelmezni. Ezen – Goffman-féle – keretezési forma sem teszi lehetővé, hogy jelként, az előadáshoz tartozó fiktumként szemléljük a feltárulkozó látványt.

A *Mady-baby* mint utcaszínházi produkció esetében egy olyan látvány kerül értelmezésre, amely nem határolódik el a hagyományos vett vizuális közlésmódnak megfelelően. Mivel hiányzik a „keretezés” korlátozó, szelektív és „dramatizáló” jellege, az előadás megkülönböztetés és válogatás nélkül tárja eléink és tételezi a látványt. A látvány egy teljesen más létmódja figyelhető meg, ez pedig a hiány létmódja. Nincs kijelölve, nincs felmutatva, tehát nincs az előadáshoz tartozó úgymond „rögzített” képiség kreálva, amely a közvetlen ráismerés által az előadás képiségeként mutatkozik, mintegy rögzített viszonyrendszer, ahogy az a hagyományos (kulisszaszínpadi) rendszerben történik. Hiányzik tehát egy a valamelyest a körülhatároltságból fakadó vizuális megmutatkozás, egy kijelölt mozgástér. Ennek ellenére a néző tekintheti az előadás látványának a folyamatosan feltárulkozó városi látványt, de az nem mint a reprezentációhoz tartozó képi üzenet válik értelmezhetővé, ami valamilyen mértékben a szándékosságot is magán hordja.

Egyfajta szubjektív szelektivitáselvnek kell működnie a néző részéről, hiszen rá van bízva, annak esztétikai eldöntésére, hogy ebből a környező valóságból mit metsz ki, és mit tekint az előadás látványának, mivel nincs egy az előadás által kínált adekvát értelmezési pálya, mint ahogy nem állít korlátokat sem a befogadás, sem a látványolvasás terén. A forma nem megmutat, hanem képessé teszi a befogadót, hogy ráérezzen az összefüggésekre. De – amint azt már az előbbiekben is megállapítottuk – ez a kimetszés teljesen a nézői önkényen múlik, s a nézői tudat intenciójára apellál, következésképpen ez a látvány nem az előadás által, mintegy „üzenetként” kódolt képként értelmeződik. Ez az értelemadás vagy szubjektív konstrukció a nézőre hárul, ami egyben azt is feltételezi, hogy sohasem állapodhat meg egy végső jelenetnél. A néző a megmutatás hiányában sohasem lehet biztos abban, mi több esztétikailag sem tudja igazolni, hogy éppen a „megfelelő” látványt tulajdonítja-e az előadás látványának.

A képi viszony megváltozásáról beszélhetünk, hiszen eddig a néző a képek szemlélésében, jelentésolvasásban, befogadásában, az üzenet dekódolásában nyerte el szerepét, semmiképpen sem vonódott be egzisztenciálisan a kép alakulásába. Míg a hagyományosnak tekintett gyakorlat a nézőt mindössze a kívülálló szerepére kárhóztatta, ma már a képek létrejöttében, megalkotásában, realizálásában, a látványképzésben játszik jelentős szerepet, ami kétségtelenül különbözik az előző tapasztalattól. A jelenkori gyakorlatban tehát sokkal inkább a percepció tudatunkat kell működtetnünk, mintsem a képi tudatunkat.

Tom Wolfe újságíró a hetvenes évek elején egyik írásában nagyon találó leírását adta annak, hogy valójában a kortárs művekkel szemben az észlelés mely módozatát is kell működtetni. Hosszú éveken át olyan alkotók több ezer képe előtt állt, mint Pollock, De Kooning, Newmann, Noland, Rothko, Rauschenberg, Judd, John, Olitski, Louis stb. – egyszer tágra nyitott szemmel, egyszer hátrálva, majd közelebb lépve, arra várva, hogy valami sugározzon ezekről a képekről. Ezek alatt az évek alatt – fogalmaz Wolfe – elfogadta, hogy a művészetre mindenképpen igaz, hogy „hiszem, ha látom”. Aztán kiderült, hogy egész idő alatt fordítva gondolkodott, és a modern művészetben a „látom, ha hiszem” formula az érvényes.²³ Ez a belátás érvényes a kortárs színházi gyakorlatra, és a *Mady-*

baby látványára is, hiszen a befogadói attitűd és a jelenbeli értelmezői tapasztalat kényszerű megváltozását illusztrálja.

Mint érvényes következtetés levonható, hogy a *Mady-baby* látványa a hagyományos értelemben vett, azaz a klasszikus reprezentációelvű előadáshoz képest egy „képhiányos” reprezentáció, de nem látványhiányos. Ebben az értelemben pedig teljesen megfeleltethető a happeningek látványvilágával, hiszen azzal megegyező strukturális vonásokkal rendelkezik. Igen erősen hajlok tehát arra, hogy az írás konklúziójaként – mintegy saját vesszőparipámként – fogalmazzam meg, hogy a *Mady-baby* látványa kapcsán semmiképpen sem beszélhetünk a hagyományos értelemben vett képesüléstről. Az eddigi kutatás ahhoz a felismeréshez vezetett, hogy sokkal inkább a happeningek látványvilágához hasonlatos látványról beszélhetünk. Továbbá arra is rámutattunk, hogy két, egymástól igen csak elkülönülő és észleleti anyaggal van dolgunk. Talán úgy is fogalmazhatnánk, hogy a hagyományos gyakorlatban a látvány mint struktúra, míg az általunk vizsgált előadás esetében a látvány mint esemény definiálható.

■ JEGYZETEK

1. Mai viszonyunk a művészethez – Paul Klee szavaival szólva – „retrospektíve megterhelt”, és éppen ezért is nehéz a jelen vizuális kultúrájának a tisztánlátása, illetve egy ezzel kapcsolatos – szilárd talajon álló – diskurzus kialakítása.
2. René Berger: *A festészet felfedezése*. I. (Ford. Vajda Endre) Gondolat Kiadó, Bp., 1984. 137.
3. E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió*. (Ford. Szabó Árpád) Gondolat Kiadó, Bp., 1972. 84.
4. Vö. Jan Mukařovský: *Szemlélet és esztétika* (Ford. Beke Márton – Benyovszky Krisztián) Kalligram Kiadó, Pozsony, 2007. 40.
5. Úgy gondolom, hogy a fogalmak terén némileg pontosítanunk kell, ugyanis az environmentális színházi fogalom is többféle jelentéssréteggel bír. Jelen esetben mi azon előadásokat problematizáljuk, amelyek kifejezetten szabad térben játszódnak, olyanban, ahol a látványt a valóság vizuális szférája képezi, ahol nem történik semmi utalás látványszinten arra, hogy az illető tér szervesen kötődne a performer játékához, tehát ott, ahol a látvány teljesen megmarad a valós regiszterben, és így igencsak nagy diszcrepancia áll fenn a performer játéka és a környező valós vizuális szféra között.
6. Nicolas Bourriaud: *Relációsesztétika*. (Ford. Pálfi Judit, Pinczés Bálint) Műcsarnok Kiadó, Bp., 2007. 36.
7. Hozzávetőleg 25 perc utazás után a kisbusz megáll, és a színész utcaszínházi jelenetet tart. Leszáll a buszról, és megpróbál szóba elegyedni az éppen arra közlekedő járókelőkkel, vagy pénzt kérni tőlük enniavórára.
8. Hans Belting: *Képanthropológia*. (Ford. Kelemen Pál) Kijarat Kiadó, Bp., 2003. 13.
9. Peternák Miklós: *Képháromszög*. Ráció Kiadó, Bp., 2007. 237.
10. Uo. 259.
11. Zrinyifalvi Gábor: *Mi a szobor és a plasztika?* Meridián Kiadó, Bp., 2007. 166.
12. Abraham Moles: *Információelmélet és esztétikai élmény*. (Ford. Vajda András – Pléh Csaba) Gondolat Kiadó, Bp., 1973. 88.
13. Clement Greenberg: *Művészet és kultúra*. (Ford. Ady Mária et al.) Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Bp., 2013. 122.
14. Erving Goffman: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája* (Ford. Habermann M. Gusztáv) Gondolat Kiadó, Budapest, 1981. 620.
15. Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. I. (Ford. Bonyhai Gábor) Osiris Kiadó, Bp., 2003. 117.
16. Erving Goffman: i. m. 623.
17. A „(de)negáció” (*Verneinung*) freudi fogalom, amelyet Octave Mannoni használt először a néző színházi előadáshoz való viszonyának a leírására. A színházban ezen keresztül tudjuk elfogadni azt, hogy valami egyszerre valós és nem valós. A denegáció során egyszerre történik meg egyazon tény elismerése és tagadása is. A nézők látják azt a párharcot, amelyben Hamletet megölik, tisztában vannak azzal, hogy mind a kardok, mind a testek valóságosak, ahogy azt is tudják, hogy Hamlet meghalt, de ugyanakkor azt is tudják, hogy senki sem halt meg. Gay McAuley: *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*. The University of Michigan Press, United States of America, 2000. 40.
18. Umberto Eco: *Kant és a kacsacsőrű emlős*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1999. 22.

19. Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása*. (Ford. Sajó Sándor) Enciklopédia Kiadó, Bp., 2003. 37.
20. Uo. 19.
21. Széplaky Gerda: *Kant hátán a szőr*. L'Harmattan Kiadó, Bp., 2017. 67.
22. Azt, hogy a színész nő játéka jelként értelmeződjön, elsősorban az teszi lehetővé, hogy a néző tisztában van azzal, hogy előadáson vesz részt. Továbbá a színész nő jelmeze, a szerepjáték, a színházi alaphelyzet, a nézők felé való játszás stb. mind-mind hozzájárulnak azon keret megteremtéséhez, amelyen keresztül a látottakat nem valósként, hanem átkulcsolt eseményként szemléljük.
23. W. J. T. Mitchell: *Ut pictura theoria: az absztrakt festészet és a nyelv*. (Ford. Rajnai Judit) In: *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai (Szerk. Szőnyi György Endre – Szauder Dóra) JATEPress Kiadó, Szeged, 2008. 228–229.



KOZMA GÁBOR VIKTOR

ÉLET NAGYBETŰVEL

Beszámoló a Zygmunt Molik konferenciáról és workshopsorozatról

Kontextus

■ „A Parastudio Egyesület egy olyan formáció, mely Jerzy Grotowski lengyel színházi rendező parateátrális (színházon kívüli színház) kísérletei nyomán hoz létre workshopokat, előadásokat és térkísérleteket. Grotowski koncepcióját az UNESCO a világörökség részének nyilvánította, mégis kevesen ismerik Magyarországon. A lengyel mester megfigyeléseinek és szemléletének korunkban is óriási a jelentősége. Égető szükség van arra, hogy tapasztalati szinten megértsük, milyen mértékben állunk kapcsolatban környezetünkkel, és mennyire vagyunk felelősek saját szociális és ontológiai jóllétünkért. Egy kapcsolódni tudást kutatunk, ami azon az egyszerű tényen alapszik, hogy közös térben és időben vagyunk. Ez azonban a mai világban sokkal bonyolultabb dolog, semmint gondolnánk.”¹ A Parastudio hazai szerepvállalása a Grotowski-örökség továbbélésében, újragondolásában és átadásában egyedülálló. A 2022 őszén szervezett Zygmunt Molik-konferencia programja szintén ennek a küldetésnek egy fontos és nagyszabású eseménye volt. Írásomat igyekszem az egyszerű beszámolón túl színházelméleti kontextusba helyezni, mediálni a kint és a bent, a szakma és a közönség között, ahogy Grotowski paraszínházi kísérletei is feszegették és megbontották ezeket az elválasztó kereteket.

Zygmunt Molik lengyel színész, rendező és színészpédagógus volt. A Tizenhárom Széksor Színház egyik alapító tagja, amely később Labo-



**Molik leírása már
egyfajta metafizikai
filozófiára emlékeztet,
amelyről gyakran
homályosan,
megfoghatatlanul
beszél, ugyanakkor
a gyakorlatban mégis
a praktikusság
és a hatékonyság
szervezi a munkát...**

ratórium Színház néven folytatta tevékenységét Jerzy Grotowski és Ludwik Flaszen vezetése alatt. Grotowski színháztörténeti jelentőségére ebben az írásban nem térek ki, de az érdeklődők figyelmébe ajánlom a magyarul megjelent szakirodalom alpműveit vagy a *Színház* című folyóirat 2009-es Grotowski-különszámát.²

Molik 1948 és 1953 között jogot és testnevelést hallgatott meg-megszakítva tanulmányait, majd a sorkatonai szolgálatot követően felvételt nyert a varsói Aleksander Zelwerowicz Állami Színiakadémiára.³ Kimagasló tanulmányi eredményei után a lódzi Teatr 7.15-be szerződött, ahol egy évadot játszott. „Valami hiányzott. [...] Vártam valamire. [...] Amikor Jerzy Turek barátom azt mondta, hogy csatlakozzak a Teatr Ziemi Opolskiejhez, ahol ő már akkor dolgozott, mentem, és gyorsan jelentkeztem. Ismét kellemes volt, de még mindig nem az volt, amit kerestem. Még mindig vártam. [...] És akkor egy nap Grotowski eljött a színházba. Azt mondta [...], hogy ő olyan színházat akar csinálni, amely a létről, a létezésről, valami ilyesmiről szóló ismereteket akarja meghatározni és elmélyíteni. Valami görög kifejezést használt. Ez felkeltette az érdeklődésemet. Nem haboztam, és csatlakoztam a Tizenháromsoros Színházhoz.”⁴

Molik és Grotowski még az egyetemről ismerték egymást egy nyári táborból. Molik kezdetektől a rendező egyik vezető színészének számított, akinek kiemelt szerepe volt a társulat életében: végzett színészként szerződött a társulathoz, és Campo lejegyzése szerint tapasztaltabb és idősebb volt magánál Grotowskinál is:⁵ „amikor Grotowskival elkezdtük a saját színházunkat, már volt egyfajta jártasságom benne, amit a többieknek átadhattam. Mindenki hangjával én kezdtem el igazán foglalkozni, ez az igazság.”⁶ Molik kiemelt szerepe így a pedagógiai, tréneri munkájában is megnyilvánult.

Molik „érdeklődése” a Tizenhárom Széksor, majd a Laboratóriumi Színház tevékenysége iránt kitarított 1970-ig a színház produkciós időszakának, vagy ahogy Grotowski nevezi, az „Előadások Színházának” végéig, sőt még azon túl is.⁷ Mindössze egy évre hagyta el a társulatot, és dolgozott a krakkói Państwowy Teatr Rozmaitości állami színházban. „A Laboratóriumi Színházban aratta legnagyobb színészi sikereit, és legalább két szerepe biztosan bekerült a színháztörténet kánonjába: Jakob-Hárfásként a Wyspiański drámája alapján készült *Akropolisban*, és Júdásként az *Apocalypsis cum Figurisban*, ami utolsó színészi teljesítménye.”⁸

A hetvenes években Grotowski úgy dönt, hogy a parateátrális kísérletek felé vezetési csoportját, azaz a nézői és előadói szétválasztottságot megbontva egyfajta részvételi színházi tevékenységet folytat, ahol nem a performatív, hanem a közösségi aktus kerül a középpontba. Molik szintén szerepet vállal a parateátrális kísérletekben (pl. cselekvő terápia), de meghatározó tevékenysége a hang és test kapcsolatának kutatásához kötődik. 1975-től kidolgozott tanítási programját számos európai országban és Észak-Amerikában is vezette Játékterápia (Acting Therapy) illetve Hang és Test (Voice and Body) néven.⁹

„Zygmunt Molik programja 1975 tavaszán vette kezdetét, s olyan színészeknek, pedagógusoknak stb. kívánt a segítségére lenni, akik »vokális apparátusuk használatában« erre rászorultak. Mindez azonban nem csupán a hangadásban megmutatózó problémákat segített feloldani, de kiterjedt a légzésben és a test egészében, valamint az energiaáramlásban fellelhető gátak megszüntetésére is. A Műhelytalálkozókhöz hasonlóan szintén a szegény színházban alkalmazott vokális és fizikai tréninggyakorlatok voltak a kiindulópontjai, ám annyiban túl

is lépett ezeken, hogy a gátakat mint az ember teljes életében gyökerező akadályokat fogta fel, amelyeket csak a teljes emberi entitás megváltoztatásával, az energiák és az alkotó impulzusok felszabadításával lehet kiiktatni.”¹⁰ A parateátrális tevékenységgel párhuzamosan a Laboratóriumi Színház tovább játszotta előadásait 1980-ig, sőt ekkor volt nemzetközileg igazán aktív és sikeres a társulat. „A további évek során Molik a programot továbbfejlesztette, és *Test és hang* (Cialo i Glos, Body and Voice) címen kiterjesztette a mozgás területére is, illetve a kifejezésbeli problémák kiküszöbölését egységességében próbálta segíteni.”¹¹

Molik pedagógiája – a Test-ábécé

Mindenekelőtt nekünk az Életet kell megkeresni; csak az Életben lehet elhelyezni annak értelmét, mit jelent megnyitni a hangot – és akkor a hang megnyitásával el kell jutni az egyszerű hangzástól az énekig.

GIULIANO CAMP – ZYGMUNT MOLIK : Munka hanggal és testtel

■ Pedagógiai szemléletében, akár csak Grotowskinál, Moliknál is nagy hangsúly került a *via* negatívára: „Ebben a színházban a színészképzés módszere nem arra irányul, hogy a színész megtanuljon valamit, hanem azoknak az akadályoknak az eltávolítására, amelyeket a lelki folyamatok során saját szervezete támaszthat. [...] Ebben az értelemben *via negativa* ez: nem a hozzáértés összegzése, hanem az akadályok eltávolítása.”¹² A hanggal való munkában a hangadás és éneklés elsődleges gátját Molik elsősorban a gége zárt vagy félig zárt helyzetében látja, de a merev hátizmok, a támasz hiánya, a vállak görcsössége szintén akadályként jelenhet meg. Molik munkája során kialakított egy körülbelül harminc elemből álló gyakorlatkészletet, amelyek improvizatív használata felkészíti a tréningező fizikumát a hangadásra, a gátak leküzdésére. Ezt nevezte el Test-ábécének.

Molik a munkamódszerét először azokon a színésztársain kezdte kikísérletezni, akiknek gondja volt a hangadással. Először még csak a légzésre és a hangadásra korlátozódott munkája, de hamarosan felismerte, hogy a hang kiteljesítéséhez a test egészével kell foglalkozni. A kísérletei során egyrészt inspirálódott Rena Mirecka plasztikus gyakorlataiból, másrészt Grotowski tréningjéből, amelynek részét képezték a jóga, a pantomim és Dalcroze ritmikus gyakorlatainak elemei:¹³ „az volt a végső cél, hogy megtaláljuk a testen belül a kapcsolati rendszert, hogy élővé tegyük a testet, és képessévé arra is, hogy adjon és fogadjon impulzusokat. A testet fel kell készíteni erre, máskülönben csak végez el bizonyos hanggyakorlatokat, de ez teljesen más.”¹⁴

Az elemeket, amelyek rögzített fizikai cselekvéssorok, fizikai partitúrák (physical score), Molik testnyelvnek nevezi. A lengyel színészpédagógus úgy válogatta össze az elemeket, hogy többnyire mindenki számára könnyen elsajátíthatóak legyenek. Állítása szerint a tréningezők két nap alatt meg tudják tanulni a testnyelvet, „majd önálló és teljes »mondatokat« vagy összefüggő beszédet hoznak létre belőlük, csak a testet használva. Azáltal lesznek élők, hogy mozogják ezeket az akciókat.”¹⁵ A „mondatok” voltaképpen az elemek szabad, improvizatív felépítéséből kialakuló cselekvések. Ezek mindig egy adott belső képhez vagy

belső vízióhoz kapcsolódnak, annak térbeli leképezései: például a kobragyakorlat során a tréningező a hasán fekszik, és felemeli mellkasát és lábait, mintha egy kobra keresné a következő áldozatát.

Molik használja Grotowski terminológiáját, az „organikusság”, a „folyam”, a „jármű” kifejezéseket, de legfőbb terminusa mégis a nagybetűs Élet keresése: a felszabadult, életteli, autentikus létezésé. „Mindenkiben magában fedezi fel az Életet. Az életnek köze van mindannyiunk saját életéhez, emlékeihez, álmiaihoz: ez maga az Élet. Az Élet – ahogyan felfedezzük – fizikai és vokális forma. Mint a felszín alatti magma, semmi több. A közös éneklés még csak anyagi valóság, nyers anyagi állapot, materializáció egy közös térben. Majd pár nap múlva, mondjuk, két-három nap múlva az egyén elkezd keresni saját hangját, és belép az ismeretlenbe. Nem tudom értelmezni, mi lehet ez az ismeretlen, csak felfedezni lehet azt, hogy létezik. [...] Az éneklésnek ezen a szintjén az ismeretlen materializálódik az énben, a testben, a fizikai formában és a hangban is, mert a hang egy csatorna. Ez hozza elő az Életet a világból, az Életet magát.”¹⁶ Molik leírása már egyfajta metafizikai filozófiára emlékeztet, amelyről gyakran homályosan, megfoghatatlanul beszél, ugyanakkor a gyakorlatban mégis a praktikusság és a hatékonyság szervezi a munkát: a rezonancia kiterjesztése, a vokális és fizikai cselekvésbe való teljes bevonódás. „Így a tréning során valaki például talál magának egy partnert, aki megnyilvánul számára a térben, valahol a falnál, ő pedig leragad ennél a képzeletbeli partnernél három-négy percre, aki ebben a pillanatban valós partnerré válik számára. Amikor a cselekvés egészen világos, egészen élő, illetve a reakciói és a cselekvése mind nagyon valóságosak, abban a pillanatban a test valós Élete létrejött.”¹⁷ Az adott térben, adott időben konkrét ingerből jövő impulzus és reakció, ami a cselekvést hitelesíti, élettellivé teszi, bevonódásra készíti a résztvevőt az adott pillanatban. Ez a grotowski terminológiai szerinti totális cselekvés állapota. „A totális cselekvés akkor történik meg, amikor egészen átadod magad valaminek. Akkor történik meg, amikor megfelelkezel magadról teljesen, és csak a lelket érzed, amely cselekvésre hív, amit meg is teszel egy adott pillanatban. Amikor mindent elfelejtesz, amikor nem emlékszel semmire, csak a pillanat fontos, amiben jelen vagy. Akkor, abban a pillanatban az egy totális cselekvés.”¹⁸ A bevonódás által a cselekvések folyamatos kapcsolatba kerülnek egymással, akciót reakció követ és fordítva, ami ideális esetben egyfajta hullámzást, flow-állapotot hoz létre.

A vezető feladata ebben a munkában a gátló hatások felismerése, a tréningező rávezetése arra, hogy milyen akció által tudja a blokkjait feloldani. Molik saját feladatára hivatkozik úgy is, hogy ez „egy sámán munkája”,¹⁹ aki megpróbálja lehetőséggé tenni a lehetetlent, vagy egy orvosé, „akinek ki kell találnia, mi is a páciens betegsége. Van úgy, hogy ez azonnal felismerhető. De néha tovább kell kutatni, mi is lehet a valódi baj. Ha az elért pont nem megfelelő, és valami rossz, akkor másképpen kell eljutni hozzá.”²⁰ Ezáltal az „orvosi” tevékenység által a résztvevő felszabadítja saját fizikai és hang kapacitásának maximumát. Molik elmondása szerint minden esetben az egyén adottságaiból indul ki, és tiszteletben tartja az egyének különböző viselkedési mintáit a keresés folyamán.²¹ A szabad kreatív állapot elősegítése pedagógiájának alappillére. „Az elsődleges a tanítás, a testnek meg kell ismernie minden fontos akciót, csak ezután válhat szabaddá. Csak akkor lesz valaki szabad, ha megtalálja a saját akcióját egy adott pillanatban.”²²

■ Liszkai Tamásnak, a Parastudio vezetőjének elmondása szerint a Zygmunt Molik-konferencia a nemrég magyarra fordított könyv bemutatásának alkalmából került megrendezésre. Ennek részeként két nemzetközileg elismert tanár, Giuliano Campo és Jorge Parente tartott workshopot, ezekre szabadon jelentkezhettek a résztvevők előzetes tapasztalattól függetlenül.

Dr. Giuliano Campo színész, író, rendező, a Kenti Egyetem British Grotowski Projectjének tudományos munkatársa, az Ulster University tanára. Jorge Parente színész, rendező, Zygmunt Molik munkásságának hivatalos örököse. Workshopját a kollégájával, Antonio Maria Dantéval közösen vezette.

Mindkét tanár pedagógiája hűen tükrözte Molik szemléletét és munkásságát, de hangsúlyaiban helyenként eltértek. A Test-ábécé alapelemeit mindkét tanár átvette a résztvevőkkel, és szintén mindketten dolgoztak a hang potenciáljának felszabadításán. A workshopok során először mindig a fizikai elemek tanulása, később az azokkal történő improvizáció volt hangsúlyos, majd a hanggal való munka került fókuszba. Hogy érzékletesebben leírjam ezt a folyamatot, bemutatok pár elemet. A húzás gyakorlatnál a résztvevő azon dolgozik, hogy egy képzeletbeli tárgyat húzzon maga felé egy elképzelt kötélén keresztül. Ennek a „betűnek” a fizikai megvalósítása nagyban függ attól, hogy a tárgy milyen nehéz vagy könnyű, de az egyén mindig a pantomimból áttemelt mozgásformát végez: karjaival meghatározott irányba nyúl valami felé, amit megfog, miközben csípőjét ellentétes irányba billenti, majd a húzás gesztusával egy időben a központ a húzással ellentétes irányba mozdul. Egy másik betű megtestesítése során a tréningező szapora léptekkel halad a térben, hirtelen irányváltásokat tesz, mint egy pillangó, aki olyan virágot keres, amire leszállhat. Amikor megtalálta képzeletbeli virágát, egy grand pliével könnyedén leül arra, majd mikor új impulzust kap, tovaszáll. Ismét egy új elem a fél lábon állás, melynek során a tréningező az egyensúlyával dolgozik. Ehhez a betűhöz különböző belső képek alkalmazását ajánlották a tanárok, kezdve attól, hogy az ember valamibe belelépett, és meg akarja nézni cipőjének talpát, egész addig, hogy egy hegy tetején egyensúlyoz. A betűk megkonstruálása mögötti logika egyértelműen párhuzamba állítható a színház-antropológia alapelgondolásaival: a testközpont kontrollja, az ellentétezés, a luxusegyensúly, a gerinc használatának különböző módjai, a hétköznapi-tól eltérő energiahasználat meghatározzák az előadó biológiai, preexpresszív szintjét és jelenlétének minőségét.²³

Ha ehhez a három röviden tárgyalt betűhöz hozzávesszük a korábban leírt kobrapozíciót, akkor világos képet kapunk arról, hogy mind a fizikális, mind a mentális szinten milyen variabilitással rendelkezik a módszer. A tréningező feladata, hogy az elsajátított elemek kapcsolatát, összekötését és indokoltságát keresse és feltérképezze. Az improvizációk során napi szintű ismétlés által mindig lehetőséget kaptunk arra, hogy felmérjük pszichofizikumunk aktuális állapotát: hogyan vagyunk aznap, milyen feszítettségi szinten működik aznap testelménk, mennyire nyitottan, rugalmasan tudunk egy új belső vagy külső impulzusra reagálni a pillanatban. A betűk és az általuk formált mondatok minden alkalommal hosszabb improvizációkban csúcsozottak ki, amelyekben a tréningezők találkoztak, majd elváltak, csoportokat alkottak, vagy épp egyénileg dolgoztak, tempót-irányt-szintet váltottak a stúdiótérben. Az improvizációk az egymásra reagálás terévé váltak, így közelítve Molik „nagybetűs Élet” koncepciójá-

hoz. „Az organikus Élet akkor jelentkezik, amikor az Életed – mondhatni – abszolút nyitott, és amikor olyan szintre ér, hogy nem is tudod, mit csinálsz; amikor megbízol saját fizikai valóságodban, megtalálod a helyes impulzusokat és a helyes válaszokat a kapott impulzusokra. Ennek feltétele egy másik Élet jelenléte, amely talán nem annyira organikus, de meg van szerkesztve. Ez a másik Élet tehát valami olyan, ami strukturált, elő van készítve a tréning során. Konkrét helyhez köthető, és érinti mind a fizikai, mind a vokális szintet.”²⁴

Az improvizációkat követően a hanggal való munka során azt vizsgáltuk, hogy az egyes betűk milyen viszonyban állnak a hangadással és az énekkel: hogyan változtatja meg a fizikai cselekvés a hangadás minőségét, milyen rezonátorokat kezdenek működtetni, hol keletkezik a kitartott „á” hang adásában feszültség a mozgás során, és hogyan iktatható ki az a blokk. A munka rendkívül személyre szabott volt, mindenkinek a saját igényeihez igazítva. A workshopra mindenkinek készülnie kellett egy dallal és egy szövegrészlettel; a munka során ezek testhelyezettel való viszonyán, azok Élettelivé tételén is dolgoztunk. Parente workshopján a kóruséneklés és a kórusimprovizáció jelentős hangsúlyt kapott. Humora, törődése és szakmai profizmusa transzformatív erővel hatott a csoport tagjaira, amit lenyűgöző volt figyelni. Mind az egyéni munka során, mind a csoportos munkában ösztönszerűen ismerte fel az egyes egyének rejtett igényeit a lélegzetük, hangjuk és érzelmeik megnyitásához.

Mind Compóval, mind Parentével tartott a csoport munkabemutatót. Campo elgondolása rendezéscentrikusabb munkában öltött testet. A műhelymunka során azt kaptuk feladatnak, hogy három általunk hozott tárgy felhasználásával saját cselekvéssort alakítsunk ki, amelynek nem kellett a Test-ábécé betűiből építkeznie. Ezt a cselekvéssort először bemutattuk egymásnak, majd Campo vezetésével különböző instrukciók szerint kísérleteztünk az adott fizikai partitúrával, és hozzáadtuk az általunk hozott szöveget és dalt. A munka utolsó fázisa egy közös, de laza szerkezet felépítése volt, amelyben Campo montázstechnikával szerkesztette össze az egyes cselekvéssorokat, a tér sajátosságához és időbeli viszonyukhoz alkalmazva azokat. A munkabemutatóra a Károlyi Gáspár Református Egyetem udvarán került sor.

Parente munkabemutatója egy kb. 30 perces nyitott improvizációban teljesedett ki, amit a Lengyel Intézet előterében tartottunk. Az improvizáció során voltak megbeszélte cselekvések és helyzetek, amelyeket érinteni kellett a csoportnak. Ezeket az előző napok improvizációi alapján határozta meg Parente, de ezen túl ugyanazt az életteli játékot és cselekvést kellett fenntartanunk, amit a stúdiómunka során is kerestünk. Az improvizációk alatt a közös figyelem megteremtése volt az egyik fő feladatunk. Ez abban is megnyilvánult, hogy résztvevőként fel kellett ismernünk, a tér melyik cselekvése bír nagyobb jelentőséggel, és mely cselekvéseknek kell ehhez mértén háttérbe vonulnia. Az improvizáció során ez a belső szerkesztés rendkívül összetett és nehéz folyamat. A résztvevőknek tudnia kell teret adni és teret foglalni, megérezni a tér, a csoport és – nyilvánosság előtt – a néző pillanatnyi igényét. A munkabemutatón a néma cselekvés, a vokális hangadás, az egyéni dalok, a kórusimprovizáció és a szövegek egyaránt helyet kaptak.

A műhelymunkákon túl bemutatásra került a *Munka testtel és hanggal* című kötet, valamint tudományos előadások színesítették a programot. Dr. Sepszi Enikő és dr. Giuliano Campo tartott előadásokat, valamint szakmai beszélgetések keretében az eseménysorozat, amelyen Jarosław Fret, a wrocławai Grotowski

Intézet vezetője, a Teatr ZAR alapítója is részt vett. A konferenciasorozat részeként a Parastudio részéről Szigeti Bálint tartott kísérleti műhelymunkákat a posztgrotowski örökség szellemiségében.

Munka hanggal és testtel – beszélgetések töredékes tanítással

■ Campo és Molik frissen fordított könyvébe az idézetek által már próbáltam betekintést engedni az olvasónak, de mindenképpen szeretnék részletesebben is kitérni a kötet tartalmára. Először is fontosnak tartom, hogy a Károlyi Gáspár Református Egyetem és a L'Harmattan gondozásában, Liszkai Tamás fordításában megjelent magyar nyelven. A nemzetközi viszonylatokat tekintve a magyarra fordított színházi szakirodalom szűkössége még mindig kétségbeejtő számomra. Tapasztalatom szerint ezáltal igen fontos tudástól esik el a színházi szakma gyakorlati oldala: ritkán tapasztalom, hogy a gyakorlati szakemberek idegen nyelvű szakanyagból tájékozódjanak, ha nincsenek rákényszerítve. Mindenképp nagy öröm, hogy ezzel a kötettel bővült a hazai gyakorlatorientált színházi szakirodalom.

Campo az előszóban világosan bemutatja szándékát a könyvvel, és pontosan ismerteti munkamódszerét: „A szövegnek nem szándéka vázaltszerűen bemutatni a gyakorlati tréninget és a színészi munkát, mindez csak annyiban jelenik meg, ahogy szóba került a Molikkal történt beszélgetések alatt. Azért alakult így, mert kezdettől fogva nyilvánvaló volt, hogy Molik sajátos megközelítése a könyvhöz nem tette volna lehetővé azt a végső formát, amely szerint mindez inkább csak egy gyakorlati kézikönyv legyen. Ugyanakkor igyekeztem nagy gondot fordítani arra is, hogy ne maradjon ki semmi, ami az olvasó számára szükséges lehet, ha mélyebben meg szeretné érteni, mit takar Molik valódi munkája.”²⁵ A párbeszédes alakkal Campo Molik személyiségét szerette volna közvetíteni az olvasó felé, fenntartva az életszerű kommunikáció érzetét, amelyet a nyelvválasztás is tudatosan segít.²⁶ A könyv szerkezetileg kilenc fejezetre, kilenc napra tagolódik, de Campo elmondása szerint majdnem egy év munkája van a beszélgetések összeállításában.

A könyvből kirajzolódó Molik egy makacs, saját elképzeléseihez ragaszkodó embernek látszik, aki széles rálátással tekint vissza életének színháztörténeti jelentőségű eseményeire. Egyik pillanatban gazdag metafizikai szemléletet ír le a hang és az élet összefüggéseivel kapcsolatban, a másokban derűsen legyint, és azt mondja: ez mind nagyon egyszerű. Egyszerre közöl és hallgat el. Aktív gondolkodásra invitálja az olvasót, és nem adja könnyen magát a tényszerű eseményeken túl. Molik azt üzeni, hogy a tudásért meg kell dolgozni.

„Molik: Az igazságnak különböző fajtái vannak, de a lényeg mindig ugyanaz.
Campo: Ez egy érdekes megállapítás.

Molik: Mindenki olyan széles spektrumban gondolkozhat arról, amit mondok, ahogy szeretné.

Campo: Ez úgy hangzik, mint egy koan, a zen-buddhizmus filozófiai megközelítésű értelmezése. Valami, ami arra indít, hogy gondolkozz a dolgokról. Nem kapsz választ a koantól, csak gondolkodnod kell a tárgyáról.

Molik: Pontosan. Ezek a kifejezőmódok jobban működnek a résztvevők számára. Mert így nem úgy tűnnek, mint akik bezárkóznak, hanem minden nyitott. Vicces, hogy néha ez egészen jól működik, máskor pedig mondok valamit, amit nagyon jól tudok, ők pedig képtelenek megérteni. Én csak megélem ezt. Megnyi-

tok egy ajtót előttük, és ennyi az egész. De azt én sem tudom, milyen ajtót, természetesen.”²⁷

Feltételezem, hogy Molik nem tudatosan választott nyelvezettel fogalmaz, hanem az a pedagógiai szemlélete mutatkozik meg beszédében, amely hosszú évtizedek alatt személyiségének részévé vált. A könyv ezáltal pontosan bemutatja Molikot, de olykor nehézkessé teszi a megértését. Egy ponton azon tűnődtem olvasás közben, hogy a workshop tapasztalata nélkül vajon mennyire érteném az egyes utalások vagy a fogalmak jelentésrétegeit. Hozzáteszem, Moliknak határozott állásfoglalása van a szakkönyvekről: „kézikönyv alapján nem lehet színésszé válni.”²⁸ Így nem is törekszik a beszélgetésformájú írás a túl részletes támpontok biztosítására. Molik a hetedik napon maga is kérdésként fogalmazza meg, hogy a lejegyzett szavai vajon mennyire tűnnek absztraktnak az olvasó számára, vagy mennyire válnak értelmezhetővé.²⁹

Mindezek ellenére a könyv mind a grotowski, mind a moliki örökség szellemiségébe pontos betekintést ad az olvasónak. Egyaránt megadja a Laboratóriumi Színház és a Paraszínház történeti áttekintését, a filozófiai elmélyülést, el-elrejt a sorok között pár praktikus tanácsot, és részletesen dokumentálja a 20. század egyik meghatározó színészeének és színészpedagógusának értékrendjét és munkamorálját. „Sosem ástam le e szempontok mélyére, hogy honnan is jön létre ez a speciális gyakorlat. Nem akartam definiálni a munkám elemeit vagy színészként a gyakorlataimat, azt vizsgálva, hogy honnan vannak ezek. Mindig organikusan követtem az Életemet, a hivatásomat. Ezt csinálom, ennyire egyszerű. Neked kell ez után kutatni. Mindenekelőtt neked kell kikutatni, megtalálni, összeilleszteni, majd rendszerbe foglalni. Először is meg kell találnod az organikus Élet folyamatait, és akkor majd foglalkozhatsz azzal, hogyan szervezd meg, hogyan adj neki formát, hogyan pontosítsd. Ez a munka lényege. Ilyen egyszerű.”³⁰

Molik mintha meg is akarná adni, amire Campo kéri, de nem is akarná elárulni a titkait. A könyv zárómondatai közül is emblematisz számomra a következő, amely szerintem nem csak Compónak, hanem az olvasónak is szól: „Nem, ez a te könyved, a te felelősséged, mind a tied benne.”³¹

Köszönetnyilvánítás

■ Szokatlan módon nem összegzéssel szeretném zárni az írásomat, hanem köszönetnyilvánítással. Úgy gondolom, hogy a Parastudio tevékenysége és erőfeszítése, amelynek eredményeként a Molik-konferenciát megrendezték, igazán egyedi és ritka a magyar nyelvterületen, főleg a független szférában. Mindenképp elsősorban őket illeti a köszönet, hogy lehetővé tették egyrészt a hazai színházi szakirodalom bővülését, másrészt a nemzetközi tapasztalatcserét és nem utolsósorban az elmélet és gyakorlat aktív találkozását, amire az egyetemi közegeken kívül sajnos kevés tér van. Mindig nagy öröm azt látni, ahogy a más szakmából érkező érdeklődők, a színházelméleti szakemberek és a színházcsinálók egy térben, egy témán keresztül találkoznak, és keresik a találkozás egyre mélyebb rétegeit. Azt hiszem, ez a gondolat az, a színházon keresztül *Életünk* mélyebb rétegeinek megértése, ami Molik koani tanításai mögött is folyamatos motorként működik.

■ JEGYZETEK

1. Parastudio honlap: *Rólunk*. <http://parastudio.hu/rolunk>. Utolsó letöltés: 2022. 12. 10.
2. Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. (Ford. Pályi András), Kalligram, Pozsony, 1999. Adorján Viktor: *A Laboratórium. Az opolei-wroclawi színházi Laboratórium tevékenysége és utóélete 1959-től napjainkig*. Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest, 2015. Színház 2009. szeptember. <http://szinhaz.net/2009/09/30/2009-szeptember/>. Utolsó letöltés: 2022. 12. 10.
3. Ewa Oleszko-Molik: *Zygmunt Molik*. <https://grotowski.net/en/encyclopedia/molik-zygmunt>. Utolsó letöltés: 2022. 12. 07.
4. Teresa Wilniewicz: *Cate moje życie: Rozmowa z Zygmuntem Molikiem, aktorem Teatru 13 Rzędów i Teatru Laboratorium*. Notatnik Teatralny 2001. 22–23. 114. Idézi Ewa Oleszko-Molik: i. m.
5. Giuliano Camp – Zygmunt Molik: *Munka hanggal és testtel – Jerzy Grotowski öröksége. Beszélgetések Zygmuntem Molikkal*. Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, Bp., 2022. 9.
6. Uo. 25.
7. Uo.1 47.
8. Zbigniew Osiński: *Zygmunt Molik*. In: Zygmunt Molik – Zbigniew Osiński (szerk.): *Ósrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych*. Wrocław, 1992. 3–6. Idézi: Ewa Oleszko-Molik: i. m.
9. Giuliano Camp – Zygmunt Molik: i. m. 125; Ewa Oleszko-Molik: i. m.
10. Adorján Viktor: i. m. 241. Videók Molik workshopjáról: <https://grotowski.net/en/media/video/acting-therapy-workshop-zygmunt-molik-wroclaw-1976>. Utolsó letöltés: 2022. 12. 09.
11. Adorján Viktor: i. m. 241.
12. Jerzy Grotowski: i. m. 11.
13. Giuliano Camp – Zygmunt Molik: i. m. 27–28.
14. Uo. 126.
15. Uo. 69.
16. Uo. 21.
17. Uo. 79–80.
18. Uo. 98.
19. Uo. 18.
20. Uo. 87.
21. Uo. 28.
22. Uo. 127.
23. Eugenio Barba: *Papírkenu. Bevezetés a színházi antropológiába*. (Ford. Andó Gabriella – Demcsák Katalin) Kijárat Kiadó, Bp., 2001.
24. Giuliano Camp – Zygmunt Molik: i. m. 49.
25. Uo. 12.
26. Uo. 13.
27. Uo. 81. (A neveket én adtam hozzá a könnyebb értehetőség kedvéért.)
28. Uo. 43.
29. Uo. 96.
30. Uo. 54.
31. Uo. 140.

ZSIGMOND ANDREA

„MIND TÖRTÉNETGAZDÁK VAGYUNK”



**...a diákok írásain
átszüremlik a szeretet,
aminek nehéz ellenáll-
ni. Az öröm, amit a
színház számukra okoz.
Nekik még többet ad,
mint amennyit
elvesz tőlük.**

Bizonyára sokan ismerik a *Valahol Európában* – az 1947-ben forgatott filmet, amelynek cselekménye a második világháború idején játszódik. Illetve a belőle készült musicaladaptációt. Sokszor színre viszik Erdélyben: a 2020/21-es évadban Nagyváradon és Csíkszeredában is volt belőle bemutató. Mind a váradai Szigligeti Színház Lilliput Társulata, mind a Csíki Játékszín esetében hivatásos színészek játsztak egyes felnőtt szerepeket, és sok civil szereplő – gyerekek – nevét is olvashattuk a szereposztásban.

Ezt a két előadást nem láttam, emlékszem viszont egy kolozsvári színrevitelre. Ebben a városban élek, ezért jobban elér, és jobban kavarog bennem, amit itt, avagy innen kitekintve érzékelek.

A Kolozsvári Magyar Opera előadását 2013 és 2015 között játszották. Valamikor ekkor láttam tehát az előadást, egy zimankós estén. Még meg is rendültem tőle, újraélve az árva gyerekek történetét. De hazafelé tartva a Főtéren fagyoskodó hajléktalanokba botlottam. Feltolult bennem a felháborodás és a szegény a kőszínházi intézményrendszer, illetve saját magatartásom álságossága miatt. Jól fűtött teremben jól öltözött nézőkként sopánkodunk azon, hogy szegény otthonlanoknak milyen nehéz a soruk. Együttérzünk a fiktív szereplőkkel – ez, ugye, nem kerül semmibe. Aztán a valóságban a hajlék nélkül maradottakat véletlenül megpillantva legtöbbször félrenézünk, és megszorozzuk a lépteink.

Ez a jelenség a színházzal foglalkozók számára közhely. Például hogy a polgári rétegnek készülnek a kőszínházi előadások (a szórakoztatás és a megrendítés céljával), és hogy teljesen kizárnak más társadalmi rétegeket. Nemcsak a problémáikkal való szembenézés szintjén. És nemcsak a nézőtérrel... Mert az ágrólszakadtakról készült előadáshoz a gyerekek szereplőválogatására kik jelennek meg általában? Úgy rémlett, hogy kolozsvári értelmiségiek családneveit látam viszont a szereposztásban. Vagyis a város úgymond krémje képviseltette magát gyerekei révén a színpadon is.

A hozzáférés a társadalmi és kulturális javakhoz egyenlőtlen – ez így volt, és így lesz. Jobb, ha a színházban is tudomásul vesszük. Jobb?...

Az előző részben érzelmekről is szó esett. Felháborodás, szégyen. Akár elfogultságot is említhetünk egyes színházi formák vonatkozásában. De írhatunk-e érzelmekről a színház kapcsán, vagy ez tabu? Szakszerűek maradunk-e, ha meg tesszük?

Az említett előadás rendezője egyszer véletlenül mellém került egy nézőtérre. Egymás mellé szólt a jegyünk. Sokáig hallgattunk, aztán kibökte: megbántottam az egyik írásommal. Mondta is, hogy melyik bekezdéssel. Hogy ezt nem gondolta volna rólam, előéletünkre való tekintettel. Mit meg nem tett ő értem anno.

A *Valahol Európában* versus valódi hajléktalanok élményt említettem az általa nehezményezett cikkben is. Ebben: *Ketrecharc 1–5. (Elfojtott) gondolatok gyülekezése a kolozsvári színházról*. Jobban mondva ötrészes cikksorozatban, amelynek első két része 2016 decemberében jelent meg, aztán kis szünet után, 2017 februárjában zárta le a gondolatsort az utolsó három. Azért volt a kényszer-szünet, mert az első két részre válaszul egy övön aluli vádakat tartalmazó, alpári hangú levelet kaptam egy neves alkotótól. (A színház több alkalmazottja meg más szakmabeliek is elítélő kommenteket írtak a cikk alá.) Két hónapba telt, míg összeszedtem magam annyira, hogy be tudjam fejezni a gondolatmenetet. És két év, amíg újra az adott színház közelébe tudtam menni. Idén már bemutatón is jártam ott. Nem könnyű szívvel.

Az illető alkotó nem köszön azóta sem.

Nem az a fontos, kinek volt akkor igaza. Talán egyikünknek sem. Talán mindannyiunknak.

Lényeges inkább arra rámutatni, hogy a színházi szakmában sok a bántás. (És a viszontbántás.) Ezek nem igazán kerülnek felszínre, moderált kibeszélésre.

Sok kritikus leírt olyan mondatokat, amik traumatizáltak alkotókat. S ha nagyobb nevéük tették, mint amilyen én vagyok, nagyobb lett a seb is, amit okoztak. Tudom, hogy én is bántottam meg alkotókat (néha egész családokat), egyesek jelezték. Azzal, hogy nem írtam róluk, vagy azzal, amit írtam. Visszaolvasva pár cikkemet, némelyikük (pl. a *Ketrecharc*) valóban furán szókimondó. Talán hibázom is bennük, sőt itt-ott kérdőjelessé válik a szakértelmem – ennek hangoztatása mindenesetre jó védekezés a nyers ítéleteim ellen. Az mindenképp szokatlan, hogy mintha páncél nélkül indulnék a csatába. Nem mérve fel az erőviszonyokat.

De alkotók egymást is bánthatják. Hozzám mint szerkesztőhöz olyan portréinterjú futott be nemrégiben, amelyben a színésznő elmondta, hogy egy életre

kikészítette az egyik rendező. Ézelmi terror alatt élt éveikig. Pszichológus tartja azóta is karban.

Az interjút végül, miután hónapokig dolgoztunk rajta, mondvacsinált ürüggyel visszavonta. Előbb, persze, az igazgatója is látta a kéziratot. És nem látamozta.

Ezt az ügyet is besepertük a szőnyeg alá, szerencsésen. (Ez a címke kerül erre is, hogy: „Pletykarovat!”)

Hány és hány színházi alkalmazott jár pszichológushoz? Munkával kapcsolatos traumatizáló hatások miatt. Mindenkinek a magánügye?...

Jó lenne egyszer erre építeni fel egy beszélgetéssorozatot. Tematikus lapszámot. Valamit. Traumák a színházban. Ebbe a sebbe tenni bele a kezünk.

De ehelyett jobbára bölcsen – értsd a bőrünket mentve – hallgatunk. Vagy mellébeszélünk. Az jövedelmezőbb. Óvatoskodunk. Kamuzunk.

Keressük néha a fogást a színházon, ezen a különös képződményen. Újraértelmezzük a vele való afférunkat. Kiábrándulunk belőle, és újra beleszeretünk. Valakik miatt, akik hanyagul vagy kártékonyan végzik a dolgukat. És valakik miatt, akik hitelesen és csodálatosan.

Mi közöm a színházhoz? Van még egyáltalán? Mennyire távolodhatok el tőle, mikor ránt vissza magához, és mivel?

Az utóbbi egy évben szerkesztőként laza pórásra engedtem magam. Nem vállaltam fix rovatot, rögzített műfajokat. Lássuk, mit hoz a szerkesztői szabadság. Nem csinállok majd semmit? Vagy ha igen, milyen témák felé fordulok? Mint nap felé a napraforgó.

És rajtakaptam magam.

Lelkesen gondoztam olyan szövegeket a *Játéktér* számára, amelyek civilek színházi tapasztalatait mutatták be. Fiatalokét. Diákszínjátszókéit.

Gyergyói színkörösök. Szatmáriak. Temesvári sulisok. Nyári színjátszós táborok.

Amatőrök.

Hogyhogy? Mi történt? Hisz a profi színházról kell egy szaklapban értekeznünk. A hivatásosról. Mi ez a fordulat?

Az történhetett, hogy a diákok írásain átszüremlik a szeretet, aminek nehéz ellenállni. Az öröm, amit a színház számukra okoz.

Nekik még többet ad, mint amennyit elvesz tőlük.

Hogyan kell írni egy színházi fesztiválról? Megemlíted benne, ugye, mind-egyik előadást. Szépen sorban, ahogy következtek a programban. Elemzed őket kissé. Azokat is, amiket azonnal elfelejtettél.

Upsz! Ez a másik tabu. Az emlékezés. Jobban mondva a felejtés jótékony terjeszkedése.

Amikor boltba megyünk, nem figyelünk meg minden fát és autót, amely mellett elhaladunk az utcán. Ugyanígy vagyunk az előadásokkal is. Nem marad emlékezetes mindegyik jelenet, mindegyik színészi alakítás. Egész előadásokat elfelejtünk, van úgy, hogy azonnal. És ez nem föltétlenül az alkotók rovására írható. Egyszerűen nem volt köztünk találkozási felület.

A kolozsvári *Valahol Európában* és köztem az volt a találkozási felület, amit fennebb leírtam. Nem véletlenül térek vissza a mozzanatra újra és újra.

Volt egyszer egy színházi fesztivál Szatmáron. Három dologra emlékszem belőle.

Legelevenebb benne egy román nyelvű diákelőadás volt. Műkedvelő színját-szók mutattak be egy produkciót arról, milyen szerepet tölt be a fiatalok életében a kutyü. A net, a telefon, ilyesmi. A kamaszok nemhogy a színpadi jelenlé-tüket, de a saját civil testüket sem tudták kezelni. Energiadús és feszült volt min-den moccnásuk emiatt. Annyi mindenről vallottak így, akaratlanul és őszintén! Az együttjátszás zsiszegő örömeről is. Jobban mondva az együtt gondolkodás és az együttes munka fenséges szépségéről. A téma hiteles volt az előadásukban, a színházi forma, amit választottak, érvényes.

Közösségi színházi előadás volt ez. Nem egyszerűen műkedvelő előadás, mert azt arra is mondjuk, ha egy korábban megírt színdarabot valakik később amatőrökkel visznek színre. De itt kamaszok raktak össze performatív előadást a saját problémáikról. Nagyon hálás voltam a szervezőknek.

A fesztivál szervezői a szatmárnémeti Északi Színház magyar és román tár-sulata voltak, közösen. Hangoztattam néhol, hogy ez milyen nagyszerű, hogy van egy fesztivál (egy ideig *Sorompók nélkül*nek hívták, máskor meg *Tranzit Fest*nek), amelynek a programját románok és magyarok közösen állítják össze, és hogy ez milyen ritka és szuper. Egészen addig lelkendeztem, míg az egyik szer-vező el nem árulta nemrég, hogy lehet, többé nem dolgoznak együtt, mert a munka oroszlánrésze valahogy mindig az egyik társulat nyakába hullt, és ez nyűglődéshez vezetett.

Ez ismét tanulságos. Hogy ha közelről nézünk meg valamit a színház terüle-tén (is), nagyítóval, vagy hogyha távolabbról, és esetleg még a köd is leszáll, na-gyon más fog látszani. Akár az ellenkezője fog.

Én mindenesetre örültem, hogy ezen a fesztiválon a román színházi szcéna olyan zugaiba is bepillantást nyerhettem, amikbe máskor nem. Láttam például moldovai román előadást. Vagyis határon túli románt. Nem volt sej, de milyen jó, kicsit nyálás volt, meg egyes színészek kevésbé képességesek. De érzelmileg nagyon tapadtam rá. A magaménak éreztem őket. Kisebbségiek! Egyívásúak ve-lünk. Majdnem sírtam.

Ezen persze jócskán meg is lepődtem közben, de mit volt mit tenni. Így esett.

„Nem akarok senkit stresszionálni”

„Azért annyira nem vagyunk cukik”

„száz százalékban menedzseld a gyereked, hogy láthatatlan legyen a társada-lomban”

„nem kamuból, igaziból”

„A véredet kevered az övével”

„Nem mertünk szólni semmiért”

„küldetések vagyok”

„a nagyszínpadon altatódtak a babák”

„ez a mi szégyenünk-e, hogy ezt ti kiteszitek színpadra”

„Lehet nevetni, csak ne feledjük el a légzést”

„Egy pályázatban annyi hülyeséget leírunk, tényleg”

„Minden emberrel foglalkozó szakmában szükség volna szupervízióra”

„eleinte volt meccselés, persze”

„a színházi nevelés egy kapudrog”
„A helyi ügyek konfliktust szülhetnek”
„A tanárok Excelben létező emberek”
„együtt kell lenni – ennyi”
„hosszú időn keresztül egymást szaglászunk”
„egy koherens történetet demokratikusan megalkotni”
„nem biztos, hogy minden közösségi színháznak ugyanazok a szempontjai”
„kipattan a szemünk az anyaságtól”
„amint fiktív lett, én is belelazultam”
„hol ők voltak be minket, hol mi őket”
„demokráciafejlesztés”
„Ki kellett alakítani az öngondoskodásnak egy formáját”
„Az Augusto Boal-féle fórumszínház feltuningolt változata”
„én egy ilyen laza moderátor vagyok”
„önazonosan és jól legyenek benne az emberek – majdnem sikerült”
„ez egy jó nagy trip”
„a nézővel van a baj”
„Minden szakmának vannak látható és láthatatlan részei”
„Azért nehezen engedünk magunk közé embereket, főleg Pestről”
„mindenki titokban próbált”
„legyünk megértőbbek magunkkal és a színészszakmával – megbocsátóbbak, és büszkébbek, hogy ezt toljuk”

A kortárs irányvonalak közül a román színház felől a dokumentarista színház műfaja szívárgott be Erdélybe. Élen a *20/20*-szal, Gianina Cărbunariu marosvásárhelyi rendezésével. Az előadás szűkebben az 1990-es marosvásárhelyi „fekete márciust”, tágabban románok és magyarok együttélését tematizálta.

A magyarországi színházi életben pedig a színházi nevelési irányok jelenléte erős, onnan ez szívárog be Erdélybe hellyel-közzel. Lassanként. Elsőként talán a marosvásárhelyi és a kolozsvári színi egyetem szakjaira, budapesti tanárokon keresztül. A diákok aztán, kiröppenve, megizmosodva, elkezdnek hasonló előadásokat készíteni nálunk is.

Nekem az a trükköm, hogy minden év tavaszán elmegyek Debrecenbe, az évente megrendezett *Deszka – a kortárs magyar drámáért* nevű fesztiválra, és beszippantom onnan Magyarország friss levegőjét. Amennyire lehet. Ott néztem új Pintér Béla-előadásokat, ott követtem a TÁP színházbéli fejleményeket, ott szűrtem ki magamnak a dramaturgcéh Nyílt Fórumán szárnyukat bontogató fiatal drámaíró(i hango)k egyikét-másikát. Ott néztem évente új és új színházi nevelési előadásokat. A Káva Kulturális Műhelytől, a győri Rév Színháztól, a K2 társulattól, a debreceni Csokonai Színháztól.

Fókuszban: közösségi színház címmel egyik téli hétvégén konferenciát szerveztek Debrecenben. Alcíme ez volt: *II Csokonai színházpedagógiai és színházi nevelési konferencia*. Melynek, ahogy a szervezők írják, „célja, hogy kerekasztal-beszélgetéseken, közösségi színházi előadásokon és workshopokon keresztül bemutatassuk, közösen megvizsgáljuk, illetve megvitassuk a közösségi színházcsinálásban szerzett tapasztalatainkat”. Az előző rész idézeteit ott gyűjtöttem, a december 9–11-i hétvége nyilvános eseményein.

Nem tudom, azoknak a résztvevőknek, akik régóta munkálkodnak ezen a területen, mit adott a konferencia. Sikerült-e bármilyen kérdésben elmélyülniük, egyről a kettőre jutniuk magukban. Nekem, aki kívülállóként csöppentem bele a közösségi színházi közeg bugyraiba, azt hiszem, sikerült némi tájékozottságot szerezniem e téren, és üdítően hatott rám a sok játék, amik mentén a konkrét színházi előadások feldolgozása zajlott.

A beszélgetéseken mindegyre elhangzott, hogy a civil résztvevők bizalmának megtartása kulcskérdés ennél a műfajnál. A védő, biztonságos légkör kialakítása a játszóknak számára. Legyenek azok falusi romák vagy fővárosi kismamák. Ami nem jó valakinek, azt nem csináljuk. Azt el lehet engedni. Sőt el kell.

Az egyik előadás a *Baby bumm – kitettségi hatások* volt, és a budapesti MU Színház égisze alatt készült el „civil” anyukák és kisbabáik részvételével. Felvételtől néztük meg. Sok volt benne a humor, s bár per pillanat hálás volt a szíporákért a néző, a viccek elvitték kissé a fókuszot a problémáról, vagyis arról, hogy a pár hónapos babák anyukái mennyire magukra maradnak új élethelyzetükben, mennyire eltűnnek a társadalomból. Bár az alkotók el akarták kerülni a cukiságbombát, az egy-egy jelenetben a színpadon szerteszét mászkáló kisgyerekek mosolyt csaltak a nézők ajkaira.

Egyik kedvenc jelenetemben viszont jól működik a babáknak ez az örökmozgása. Két különböző színpadrészben két anyuka felöltözni próbál, miközben monológot mond/telefonál, és a gyereket is öltöztetnie kell, hogy időben elinduljanak. Itt a babák performatív jelenléte tökéletesen működik, a való életben is épp ennyire kiszámíthatatlan, melyik ruhadarab elől menekül el a gyerek, melyik mozzanatnál ül meg nyugodtan. A jelenet egyik pontján az anyuka mintha tükörbe nézne, sminkelni próbál, és a tükörből a másik anyuka néz vissza rá, párhuzamos mozdulatokat végezve. Ez telitalálat szerintem. Kell ez a képiség, és nincs szájba ráva a szimbólum, alig pár másodpercig tart, könnyed. Ahogy az a jelenet is működik, amelyben vadul buliznak az anyukák. Nézőként nem tudod eldönteni, hogy örömlükben csápolnak, vagy a kimerültség hajszoja bele őket az örületbe. És ettől jó.

Egy másik előadásban is van hasonló jelenet, amely a kétértelműsége és a nonverbális jellege miatt működik jól. A kávasok Állampolgári Színház elnevezésű közösségi színházi projektje részeként jött létre az *Aziskoláját!* előadás, amely magyarországi tanárok problémáit dolgozza fel. Szintén felvételtől néztük meg. A tanár résztvevők saját történeteikből félfikciós előadást gyúrtak össze, és meglepően profi jeleneteket és játékot láthattunk tőlük. Mégis, mivel túl könnyen leolvasható volt egy-egy jelenetben a pozitív és a negatív szereplő/magatartás, fejben gyorsan továbbléptem, és ma már alig tudom felidézni egyik-másik jelenetet. Leginkább az maradt meg, hogy a mikrofonba mondott hosszú, verbális részek nem igazán működnek jól (színházban), nézőként nem tudom/akarom igazán követni ezeket. Illetve hogy a néma diákat megjelenítő szereplőt egyszer az asztal fölött mindenfelől cibálták, és én az előző jelenetek folytán őt a tanár szimbólumaként értelmeztem. Mint kiderült, tévesen. De nem bánom, ez a kép így akkor is megragadt bennem.

Az előadás egyik „hibája” tehát az, hogy túl egyszerűen dekódolható. A konferencia egyik fiatal résztvevője halkan meg is fogalmazta, igaz, a harmadik napi workshopra érte, amelyet a nagy-britanniai Chris Cooper tartott, hogy ezek

a megközelítések mintha csak egyféle színházfelfogásra építenének, amelynek jellemzői a fikciós jelleg, a narrativitás, a strukturáltság, az érthetőség.

A harmadik színházi előadást élőben láttuk. A debreceni Csokonai Színház felnőtt civilekkel, szintén közös alkotói folyamat eredményeként egy disztópikus jövőtripet hozott létre. Szerettem, hogy mozgattak minket a térben, illetve a játékokat, amiket kitaláltak a nézőknek. De ennek az előadásnak, az *Ábrahámnak* is elfelejtettem már a részleteit.

Kérdés persze, hogy a közösségi előadásoknak ugyanazoknak a standardoknak kell-e megfelelniük, mint a profi alkotásoknak. Mennyire fontos, hogy a néző mit él át közben, mivel marad? Nem fontosabb-e, hogy a civil alkotókban mi zajlik, hogyan alakulnak át ők a színházi tapasztalat révén? Hogyan erősödnek meg közben. Ahogy a negyedik előadás egyik roma szereplője fogalmazott: „Itt, a színházban biztonságban vagyok. Egy hosszú távú csapat, család tagja lehetek, ahol bátran lehetek önmagam. Nem vagyok megköveztve, ha másképp gondolkodom. Nagy magabiztosságot adott. Merjek megszólalni! – ez nagyon hiányzott az életemből.”

Korábban a *Cigány magyar* című, hasonló módon összeállított előadást szintén Debrecenben, egy Deszkán láttam. Az *Éljen soká Reginá!*-t is itt, egy másik Deszkán. Ezúttal a Regina-csapat, a Parforum/Saját Színház újabb előadással jött el, a *Megeshetne másképp...*-pel. Mindenki elolvadt tőlük.

A jelenetek egy kórház előcsarnokában, a szüléset előtti váróban játszódnak. Falusi roma asszonyok együtt lépnek színpadra a rendezőasszisztenssel és a szociodráma-vezetővel – a szükség hozta, sok volt a szerep. Klassz, hogy a *Reginával* ellentétben ezúttal két roma férfi is vállalta, hogy színpadra áll, és nekik is jó a jelenlétük. Mondjuk itt most minden jó, az se baj, hogy az egyik kulcsszereplőnek olyan halk a monológja, hogy stúdiótérben mit se hallani. Mert hát élete nagy traumáját hadd ne kelljen hangosan artikulálnia. A többségi társadalom tagjait a színen valódi egészségügyi dolgozók is képviselik. Típuszereplők, fájdalmas és néhol humoros történetek a szülésről, a kiszolgáltatottságról, az egészségügy helyzetéről. Gitárkísérettel, a tapsrendnél könnyes nézői szemekkel, eufóriával. A falusi, iskolázatlan roma ember és a tudós szociológus vagy a színikritikus tornatanár együtt játszik. Ez felszabadító.

Az egyik roma nő nagyon megtetszett. Indiánforma arca volt, súlyos vonások, de mintha virgonc lélek rejtőzne mögöttük. A történet, amit az életéből megosztott velünk az előadásban, borzasztó volt: majdnem belehalt az orvosi gondatlanságba. A részleteket inkább elhessegetni próbálom.

Az előadás után játékos feldolgozó esemény, egymás mellé kerülünk. *Megeshetne másképp?...* Azt találjuk ki, és játsszuk el, hogy ugyanabban a váróteremben ülünk, ám ezúttal igenis megérkezik az orvos, és kedvesen szóba áll mind-egyik beteggel, a romákkal is. Örülünk, mint a gyerekek.

Kérdezem tőle, nem nehéz átélni mindegyik előadáson, hogy majdnem meghalt, és mi miatt? Nem tépi fel mindegyre a sebeket? Azt válaszolta, kezdetben nehéz volt, de most már talán inkább megkönnyebbül attól, hogy meghallgatják. Ami az elmeséltnél szörnyűbb volt, azt viszont soha nem mondja el.

Mert van szörnyűbb története is.

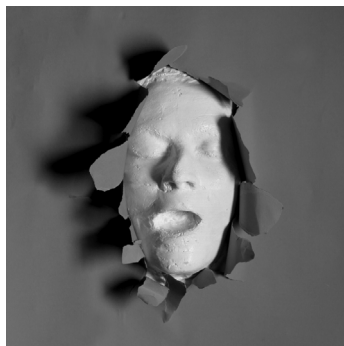
PATKÓ ÉVA

ÉLŐ MŰVÉSZKÖZÖSSÉG

Román kortárs drámaírók

A román nyelvű kortárs drámairodalom exponenciális fejlődésben van, látványos az egyre növekvő nézői és szakmai érdeklődés a társadalmi problémákra közvetlenül reflektáló előadások iránt. Ugyanakkor a színházak és ezen belül a független vagy projektalapú előadások finanszírozása ki van szolgáltatva a rendszerváltás óta folyamatosan cserélődő politikai apparátusnak. Az eluralkodó bizonytalanság pedig jogosan vált ki lázadó, ellenálló alkotói attitűdöt. Az elemzett szerzők és pályatársaik azzal a meggyőződéssel írnak és alkotnak, hogy a színház a társadalom alakítója tud lenni, aktív résztvevője a változás és a változtatás folyamatának. Fontos hangsúlyozni, hogy ez a színház úgy politikus, hogy közben pártfüggetlen. A szerzők bemutatásából az is látható, hogy a drámaírók ismerik és támogatják egymás munkáját, közös projektekben vesznek részt, élő művészközösséget alkotnak.

A kritikai szellem, a kritikai gondolkodás az egyik legfontosabb jellemzője ezeknek a kortárs román drámáknak. A tárgyalt szerzők kiválasztását a magyar nyelvű hozzáférésre szűkítettem, mindegyiknek olvasható legalább egy magyar nyelvre lefordított drámája, melyet a marosvásárhelyi Havi Dráma¹ projekten belül bemutattunk az elmúlt tíz évben. Saját rendezői és for-



...a román drámaírók képzése külföldön történik; a külföldi műhelymunkáknak és ösztöndíjaknak köszönhetően olyan drámaírói nyelvet sajátíthattak el a szerzők, amelyen helyspecifikus romániai témákról írhattak...

A tanulmány egy előző, hosszabb változata *Változni és változtatni. Romániai kortárs drámaírók* címmel megjelent az MTA *Filológiai Közlönyében* (Drámák keleten. Szerk. Jákfalvi Magdolna, LXVII. évfolyam, 2021. 2. sz.).

dítói gyakorlatomra támaszkodva Gianina Cărbunariu, Bogdan Georgescu, Ioana Hogman, Mihaela Michailov, Alina Nelega, Peca Ștefan, Elise Wilk, illetve az erdélyi származású Thomas Perle drámáit mutatom be. Az ő darabjai először ugyan német nyelven jelentek meg, de az itt tárgyalt mű az erdélyi identitás, a betelepülés és a kivándorlás sajátos kálváriáját mutatja be. A New Yorkba emigrált Saviana Stănescu angolul ír, de romániai és kelet-európai migrációs tematikák köré szervezi drámáit, így mindkettőjüket román drámaíróként mutatom be.

A drámaíróképzés

■ A drámaírás tizenhárom éve van jelen mesterképzéses oktatási formában a felsőfokú tanügyi rendszerben Romániában, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen 2009-ben indult akkreditált román és magyar nyelvű drámaíró szak (Scriere Dramatică), a román nyelvű drámaíró szakot a jelen írásban többször említett Alina Nelega irányítja.²

A romániai színházi felsőoktatásban a drámai szövegekkel való foglalkozás nem elsődleges szempont, miként a román színházi hagyományban a dramaturg feladatköre nincs elkülönítve, a szöveggel való munkát rendszerint a rendező, illetve ennek asszisztense végzi.³ A „házi rendező” fogalmat használja a román szakmai nyelv, ő a színház alkalmazott rendezője, vagy vendégművészként rendszeresen visszajáró meghívott rendező, ellenben „házi szerzőről” csak abban az esetben beszélhetünk, ha a szerző egyben a szöveg rendezője is. Kivételek természetesen vannak: Matei Vișniec, akiről a hatvanadik születésnapján színházat neveztek el Suceaván, házi szerzőnek számít, de ez sem azt jelenti, hogy a színház darabot rendel tőle, hanem azt, hogy színre viszik régebbi műveit, illetve vendégszerepekre hívják a más színházakban létrehozott előadásokat. Házi szerzők tehát nincsenek, a képzések sem ebbe az irányba mutatnak.

Saját út

■ A kőszínházak üzemszerű működése Romániában megnehezíti az új színház-elképzelések megjelenését, új alkotói szemléletmódok érvényesülését. Sem a támogatási rendszer, sem a repertoárok és a bejáratott előadásrendek kialakítása nem kedvez egy mind művészileg, mind politikailag kockázatos mű bemutatásának, illetve műsoron tartásának. Az elemzett drámaírók kritikus gondolkodás-módja nehezen illeszthető be az állami támogatással működő hierarchikus színházi rendszerbe. A politikai cenzúra megszűnt a rendszerváltással, az igazgatói hierarchikus döntés- és felelősségsor azonban megmaradt. Jellemző, hogy külföldi elismertségben hamarabb részesülnek a szerzők-alkotók. A külföldön való érvényesülés „hagyománya” rájuk is érvényes, a ionescói utat legtöbbjük bejárta: előbb külföldi elismerést kaptak, majd a nemzetközi visszhang hatására itthon is felfigyeltek rájuk. Cărbunariu, Nelega és Peca az angliai Royal Court rezidens ösztöndíjasaként, Stănescu a New York-i székhelyű Lark Play Development Center kelet-európai régióért felelős drámaírójaként lett ismert hazájában. Elise Wilk a Lark rezidens ösztöndíjasa volt hét évvel ezelőtt. Thomas Perle romániai származású bécsi drámaíró szövege a Fabulamundi nemzetközi drámaíró projekt támogatásával kapott román fordítást.⁴ A romániai kritikai megítélés szerint „Gianina Cărbunariu [...] és Bogdan Georgescu transzglobális művészek lettek”.⁵ Levonható a következtetés, hogy a román drámaírók képzése külföldön történik;

a külföldi műhelymunkáknak és ösztöndíjaknak köszönhetően olyan drámaírói nyelvet sajátíthattak el a szerzők, amelyen helyspecifikus romániai témákról írhattak, hiszen ezeknek a (tabu)témáknak nem volt eddig művészi nyelvi kifejezőmódja, valamint merőben új témákkal, friss drámai világgal jelentkeztek: a mindennapi állampolgár életének sötétebb és hétköznapibb oldalát mutatják be olyan témákon keresztül, mint a gazdasági emigráció, iskolázatlanság, korrupció, bürokrácia, szexuális bántalmazás, fiatalok bűnözés, szegregáció stb.

Szerzőség

■ A tárgyalt szerzők szövegei a hagyományos drámaírás helyett legtöbbször a kollektív munka eredményeként kerülnek színpadra. Amikor a színházi próbák elkezdődnek, a szöveg nincs készen, solvitur ambulando, a munkafolyamat során hozzák létre az előadás alkotói. A szövegek az előadásért készülnek, és nem az előadás jön létre a szövegből. Cărbunariu, Hogman, Georgescu, Peca esetében csupán az előadás bemutatója után lehetséges dramatikus szövegről beszélni, ráadásul a bemutató után a szöveg újabb változások során mehet át. Mindazonáltal észlelhető az a gyakorlat, hogy amennyiben a szöveget más nyelvre lefordítják, tehát végleges formát kap, több, nem a szerzőhöz kötött bemutatójáról tudunk. Ez az alkotási folyamat Cărbunariu esetében a legszembetűnőbb.

A színházi gyakorlat felől nézve a szépirodalmi dráma és előadásszöveg közötti különbséget úgy határozhatjuk meg, hogy előbbi esetben a szöveg indukálja a színpadi cselekvést, utóbbiban a cselekvés a szöveget. Cărbunariu, Georgescu, Hogman a színészekkel közös alkotói próbafolyamat (improvizációk, személyes történetek beépítése) során alakítják ki a szöveg végleges formáját, az előadás-szöveg kollektív munka eredménye, mégis egyetlen személy vállalja a szerzői felelősséget. A kollektív munka esetén kialakuló szöveget továbbra is a rendező jegyzi, azaz a szerzőség még mindig automatikusan a rendezőé.

Jellemzőek a szociális érzékenységgel foglalkozó tematikák, a szövegeket a dokumentumhasználat (Cărbunariu), a provokatív, trágár, vulgáris nyelv (Peca), a különböző társadalmi rétegek, a blokknegyedek lakóinak nyelvjárása és zsargonja (Nelega) határozza meg. A politikai hatalomgyakorlás intézkedései, az intézményi korrupció, az átláthatatlan bürokratikus rendszer ellen gyakran fellép a román színház, az előadások többször a médiából ismert, botrányos és megalázó eseteket dolgozzák fel.

Pályázatok

■ Romániában az utolsó évtizedben egyre gyakoribbak a drámapályázatok, ezekre hol kész szövegeket, hol szövegtervezeteket várnak a kiírók. A pályázatok díjazása a szöveg bemutatása és/vagy pénzjutalom. A DramAcum⁶ az elsők között hirdetett pályázatot fiatal drámaíróknak azzal a céllal, hogy az új román drámát támogassa és generálja. Ehhez a kezdeményezéshez sokáig nem csatlakoztak komoly anyagi forrásokkal rendelkező intézmények, de mára már fesztiválok, színházak is rendszeresen hirdetnek drámapályázatokat, amelyeken a részvételi arány igen magas. A pályázatok miatt (is) egyre inkább megjelentek a kidolgozott, kész drámaszövegek. Drámaíró rezidenciaprogramokat is gyakrabban és rendszeresebben hirdetnek alapítványok, alkotóműhelyek. A kolozsvári #Reactor alkotói és kísérleti műhely 2016 óta szervezi a *Drama 5* programot,

melynek keretében évente öt drámaíró kap bemutatkozási lehetőséget, a programot Alina Nelega mentorálja. Romániát ugyancsak ő képviseli a *Fabulamundi. Playwriting Europe. Beyond borders?* nagyszabású európai drámaíró projektben. Itt is hirdetnek rezidenciaprogramokat, a kiválasztott romániai szerzők darabjait lefordítják és bemutatják Európa-szerte, a tanulmányban bemutatott kilenc szerző közül heten részt vettek 2017–2020 között a Fabulamundiban.

A román Nemzeti Kulturális Alap (Administrația Fondului Cultural Național, AFCN) támogatja a társadalmi kérdésekkel foglalkozó előadások létrejöttét, az alkotófolyamat során előadásszövegek is születnek. A pályázatoknál az elkészült műalkotás minősége a döntő, az AFCN nem gyakorol semmiféle cenzori szerepet. A romániai politikai közgondolkodás nemigen zárkózott fel az európai társadalmak válságkezelési diskurzusához, ami a rasszizmust, a családon belüli erőszakot, a vallási szélsőségek megítélését stb. illeti, az AFCN a maga módján mégis lehetőséget ad a színházaknak, hogy ezekkel a témákkal foglalkozzanak. Jó példa erre a pozitív szakmai visszhangot kiváltott, kollektív szerzőségű *99,6%* című kétnyelvű előadás a kolozsvári Reactor központban, mely a többségi és kisebbségi együttélésekről, etnikai konfliktusokról szól. Patrice Pavis szerint viszont az állami támogatás gesztusával a központi szervek lepasszolják a felelősséget, és átterelik a kulturális szférába a problémákat. „A színházat ugyanis arra készítik, hogy ellensúlyozza az állam hiányosságait a társadalmi egyenlőtlenség, a bevándorlók elhibázott felzárkóztatása, a munkanélküliség, a fajgyűlölet, valamint az erőszak terén.”⁷

Szerzők, esettanulmányok

■ Az alábbi dramatikusan szövegek kiválasztásakor nem esztétikai szempontok vezettek, hanem a színházi működést segítő nyelvi formák, dramaturgiai megoldások erőssége. Ez nem azt jelenti, hogy csiszolatlan vagy kevésbé értékes drámákról beszélünk, hanem hogy a megértés színházcentrikus, előadás felőli rögzítését követhetjük.

Gianina Cărbunariu

■ Cărbunariu a 2009-ben a marosvásárhelyi Yorick Stúdióban bemutatott *20/20* című előadással vált ismertté magyar nyelvterületen. A magyar–román kétnyelvű előadás a marosvásárhelyi „fekete márciusról” beszélt dokumentarista színházi nyelven, meglepő őszinteséggel és nyitottsággal. „Történelmi előadás ez: nem azért, mert történelemről szól, a közelmúltról, hanem mert megtör valamit: hallgatást, tabut, félelmeket, kultúrákba való zárkózást, ami egyaránt jellemző a magyar és a román színházra Romániában.”⁸ Az interjúkból és személyes vallomásokból összeállított előadásszöveg újdonságnak számított. Az interjúkat az alkotócsapat készítette, terepen szólították meg az akkori események résztvevőit, mindkét oldalt, románokat és magyarokat egyaránt. Azok a színészek, akik részt vettek a vásárhelyi főtéren történt tüntetésben, vagy tanúi voltak a márciusi eseményeknek, vallomásaikat, visszaemlékezéseiket beépítették az előadásba. A romániai politika mint előadástéma nem áll távol Cărbunariutól a továbbiakban sem, jellemző rá az olyan események vizsgálata, amelyeknek társadalmi megítéléséről a mai napig nincs konszenzus. Ilyen a *Szolitaritást* indító nagybányai eset, amikor a polgármester, a városlakók jelentős támogatásával, falat építettett a roma közösség és a szomszédos városnegyed közé. Mindez a politikai diskur-

zusban a „megvédés”, az „integráció” és az „életminőség javítása” címkét viselte. A *Hétköznapi emberekben* a romániai állami útépítő vállalat korrupcióját felel fel a szerző, azt a közelmúltban nyilvánosságra jutott esetet járva körül, amikor minisztériumi szinten sikkasztottak és csaltak el közpénzeket. A 2014-es *Eladó / For sale* című drámában ugyancsak a magas politikai köröket érintő palagázkitermelés körüli korrupciós ügyet vizsgálta. Mindhárom Cărbunariu-előadás kőszínházban, Bukarestben és Nagyszebenben jött létre, nagy nézőszámmal ment, számos fesztiválmeghívást kapott. A társadalmi problémákról való nyílt színházi beszéd nem csupán az alulfinanszírozott és kevesebb nézőszámot magáénak tudó független színházakban nyert teret, hanem a közpénzeket működtetett színházi intézményekben is. Hangsúlyozni kell, hogy számos európai finanszírozású pályázat segíti az előadások létrehozását, ezért érthető, hogy a kőszínházak is élnek ezekkel a lehetőségekkel.

A médiafigyelem középpontjába került, ökológiai katasztrófával járó verespataki aranykitermelés körüli botrányokra reflektáló előadást, a *Verespatak – fizikai és politikai vonalont* Cărbunariu 2010-ben hozta létre kollektív alkotásként: Peca Ștefan, Gianina Cărbunariu, Andreea Valean írta a szöveget, és Gianina Cărbunariu, Andreea Valean, Radu Apostol rendezte az előadást a Kolozsvári Állami Magyar Színházban. Művészi produktummal kibontani egy tabutémát, kimondani az elhallgatott eseményeket – ez Cărbunariu színházigazgatói gyakorlata is. Nemzetközi rendezései mellett a Piatra Neamț-i Ifjúsági Színházban projekteket, nyílt pályázatokat hirdet fiatal rendezőknek, lendületes csapatával fesztivált szervez, koprodukciókban hoz létre előadásokat, fiatalokat vonz szülővárosa színházába.

Bogdan Georgescu

■ A *Pá, puszi Románia* Georgescu legismertebb darabja, több mainstream romániai témát dolgoz fel: az emigráció, a romániai vasút siralmas állapota, a bűnözés, a korrupció, a tömbháznegyedek állapota mind dramaturgikus rendbe szerveződik. Komédiaként reflektál Georgescu arra a tehetetlenségre, amelyben a mindennapjaikat élik az egyszerű állampolgárok. A dráma szövege alkotóműhelyben készült, kollektív munkamódszerrel, majd öt évre rá véglegesítette a szerző.

Újabb darabjai, amelyeket maga rendez, specifikus témákat feszegetnek, kerülnek az általánosítást. Romániában megtörtént és a sajtóban nagy port kavart eseteket dolgoz fel kollektív alkotási módszerekkel. A tanügyi rendszer következetlenségéről a 2015-ös *Antisocialban*, a kiskorúak problémáiról és a társadalmi felelősségről a 2016-os *#Minorban*, az egészségügy anomáliáiról a 2017-es *MalPraxisban* beszél. A három említett előadás(szöveg) egy hosszú távú alkotói projekt része, a szerző-rendező a „cselekvő színház megfigyelésének” nevezi ezt az aktivitást (observational project of active art).⁹ Georgescu legutóbbi színházi munkája, a 2019-es *Sexodrom* a romániai roma közösség *#metoo*-történeteiből mutat be egy előadásnyit a Romániai Roma Színészek Egyesületével közösen.

Ioana Hogman

■ Hogman a Marosvásárhelyi Egyetem drámaíró szakán végzett, 2017-es disszertációs darabja a *Diptic*, melyben Kandinszkij festészetétől ihletve azt tanulmányozza, hogyan közelíthető a színházi szöveg az elvontsághoz. A költői darab nyelvezetében is formabontó, a szerző instrukciója szerint a színész érzelmi terébe íródott. Különböző hosszúságú, egymással szerves kapcsolatban levő

verses monológokból épül a mű, melyek párbeszédese formában is előadhatóak. Ez a fajta írásmód jellemzi a 2019-es *Szeretem a szusit*¹⁰ is, ahol a központi tematika a félelem és a maskulinitás, mindkettő tapintható jellemzője a romániai társadalom működésének. A szerző a darab írása közben aktívan részt vett a próbákon, az improvizációs gyakorlatokból megszületett mondatok egy részét beemelte a szövegtörzshez. Ritka alkalom, amikor a maskulinitásra női szerző reflektál férfi színészek és férfi rendező közreműködésével. Hogyan legújabb munkája is többszerzős, az *interior-lumină* (belső terek-fények) létrehozása közben alakult ki a végleges szövegváltozat. Az előadás a kolozsvári Reactorban készült 2020 októberében. A szerző először a Reactor *Fresh Start* rezidenseként került színpadközelbe, a 2018-as *Ziua în care papucii mei și-au înghițit limba* (A nap, amikor a cipőm lenyelte a nyelvét) című előadással debütált szerző-dramaturgként. A legújabb drámaíró-generáció tagjaként vallja, hogy „jelenleg az interdiszciplinaritás felé való elmozdulás érdekel, hogy beépíthessem szövegembe a tudományt (genetika, mikrobiológia, ökológia), és megvizsgálhassam, meddig feszíthetők a szerző és dramaturg hivatás határai. Egyre kevésbé vonz a színház pusztán nyers színházi formája, a hibrid projektek, a különböző szakmákat képviselő emberekből álló alkotóközösségekben való munka felé szeretnék elmozdulni.”¹¹

Erdélyben elenyésző a Reactorhoz hasonló kísérletező helyek száma, a legtöbb független műhely Bukarestben található. Az idézetben felvázolt interdiszciplináris projektek jelen pillanatban még ezektől a műhelyektől is meglehetősen távol állnak.

Mihaela Michailov

■ A fiatalok megszólítása színházi módszerekkel Michailov drámaírói munkásságának fő vonulata lett. 2015-ben társalapítóként létrehozta a Replika Oktatási Központot, ahol a romániai gyerekek társadalmi problémáival foglalkoznak. A 2015-ben bemutatott *Familia Offline* nyitó előadás, melynek szövegét Michailov jegyzi, a romániai vendégmunkások itthon maradt gyerekeiről szól, a 2011-es *Copii răi!* (A rossz gyerekek) a tanár és a diák közötti erőszakos viszonyt vizsgálja, a máig működő iskolai büntetésmechanizmusokat, mindemellett a bullying jelenséget, a gyengébben teljesítő diákok társadalmi kirekesztését. Michailov drámái „szóközösségek, melyek a hatalmi pólusok újraosztásáért harcolnak mai társadalmunkban, és a monoperspektívából bemutatott valóságok elmélyítéséért. Témáim: a szexuális és faji diszkrimináció, a romániai bányászok életkörülményei 1989 után, a bányászjárások, a gyerekek és a fiatalok hangja. A gyerekeknek szóló politikai színházban hiszek, amely radikális politikai perspektívát kölcsönöz ártatlanságuknak, hogy társadalmi értékeik öntudatában tudjanak felnőtté érni.”¹²

A 2019-es *Cum traversează Barbie criza mondială* (Hogyan győzi le Barbie a világválságot)¹³ című drámában többszólamúan ábrázolja a first world problems jelenségét egy serdülőkorban levő kislány főszereplésével. A darabot a 2008–2009-es gazdasági világválság romániai anomáliái ihlették.

Alina Nelega

■ Több ízben említettem Nelega munkásságát: drámaíró, rezidenciaprogramok mentora, nemzetközi drámaíróprojektek vezetője és lebonyolítója, drámaírást oktató tanár és szakirányító, műfordító, jelentős a regényírói munkássága is.

A lokális problémák vizsgálata, valamint a nemzetköziség és a romániai kortárs dráma európai láthatóságának kibővítése egyaránt fontos célja alkotói és tanári pályájának.

A *Taxi Vinil* (Bakelit taxi)¹⁴ című drámája Arthur Schnitzler *Körtáncának* szerkezetére épül, Marosvásárhely, illetve a városra kísértetiesen hasonlító helyszín egyik tömbháznegyedének fiatal lakói életébe nyerünk betekintést. A *graffiti.drimz*ben „költőien megírt érzelmi break-dance”¹⁵ mutatja be a blokknegyedekben felnőtt fiatalok és szülei életének kiúttalanságát. Nelega az emberit, az egyetemest találja meg a vázolt élethelyzetekben. Eddig ritkábban hangzott el az „egyetemest” jelző, Nelega esetében azonban indokolt a használata. Drámaírói munkásságának csúcspontja a sok bemutatót és fordítást megért három monológ: az *XXE-uri* (XXE projekt), a *Decalogul după Hess* (Rudolf Hess tízparancsolata) és az *Amalia respiră adânc* (Améli sóhaja)¹⁶. Utóbbira jellemző, hogy a „jelen szöveg egy alkotói folyamat része, melyben a szerző és a színész közvetlen kapcsolatba kerül, a rendező közvetítős szerepe eltörlődik. Egyrészt ez egy olyan forma, mely alátámasztja azt az igényt és szükségességet, hogy a drámaíró minél közelebb kerüljön a színpadhoz, hogy ismerje meg lehetőségeit, követelményeit és elvárásait. [...] A sokoldalú színházi ember, Alina Nelega kifejleszt egy saját elméletet a 21. század drámaírásáról, melyet deteatralizációnak hív.”¹⁷

Ez a módszer írásaiban a letisztult nyelvezetben, a pontosan szerkesztett helyzetekben, a monológok szövegmögöttségében érhető tetten.

Peca Ştefan

■ A DramAcum első drámaíróversenyének nyertes szövege, a *Ziua futută a lui Nils* (Nils elbaszott napja)¹⁸ éles szakmai kritikát kapott a 2008-as ősbemutató¹⁹ után. Szerzőként Peca igazi provokátor, szereplői káromkodnak, drogoznak, a darabokban állandóak az (ál)pornográf jelenetek, egyes szereplők szájába anarchista szövegeket ad. A kétezres évek legelején elsőként nyúl ilyen témákhoz. Az említett *Nilset* a kolozsvári Teatrul Imposibil független színház megjelentette nyomtatásban három másik, hasonló darabjával együtt. A drámái nagy hatással voltak a kortárs román színházra. Érzékeltették, hogy a fiatalok, írók, színházcsinálók és nézők egyaránt új témákra kíváncsiak, ezért frissíteni kell a kortárs drámaíróadalom eszköztárát, akár a verbális eszközöket, szabadulni kell a begyepesedett értékrendtől, merészebbnek kell lenni. Peca több mint harminc darabot írt ezután, megkerülhetetlen lett a román kortárs drámaírókról való diskurzusban, de szövegei nem épültek feltétlenül be a kortárs drámaíróadalomba. Alkotói munkásságának csúcspontja, amikor Ana Mărgineanu rendezővel nagy méretű színházi projektet valósítottak meg, romániai kisvárosok mindennapjait dolgozták fel helyi színházi társulatokkal hosszabb dokumentálódási időszak után. Általánosan következtethetünk arra, hogy az ő vadsága nélkül nem feltétlen robbanhatott volna be ennyire hirtelen és majdnem átmenet nélkül az új drámaíró-színházcsináló generáció, mely fel- és megszabadult minden politikai nyomás és színházi tradíció alól.

Thomas Perle

■ Perle gyermekkorában emigrált családjával együtt Romániából Németországba. Perle eddigi, Németországban és Ausztriában bemutatott darabjaiban családon belüli témákat dolgozott fel: kiemeli a családi, ezen belül a női alkoholizmust, a gyermek-szülő kapcsolatot, a szerelmi viszonyt stb. Legutóbbi dráma-

szövegében, a *LIVE* címűben romániai témáról ír. Nagyszebeni alkotócsapatával együtt a járványhelyzet okozta társadalmi lebénulás és bizonytalanság tapintható jelenségeit kutatták, majd ebből a közös munkából hozták létre az öt történeti szálon futó darabot, amelyet Perle jegyez. A 2020-as, Nagyszebenben bemutatott *Karpatenflecken* (Kárpátfoltok)²⁰ a haza, a hazátlanság alapélményeit kutatja az erdélyi cipszerek, a szepességi szászok többszörös emigrációjának történetét feldolgozva. Perle rámutat a migráció és emigráció élethelyzeteinek ellentmondásosságára. A dokumentum és az (auto)fikció szikár költői nyelvezetben ötvöződik, központosások nélküli verses szövege a más-más történelmi korban élő kivándorló generációkat egyaránt megszólaltatja.

Saviana Stănescu

■ Stănescu magyarul is olvasható drámája a *Rendkívüli képességekkel rendelkező idegenek*.²¹ Stănescu is hazajáró drámaíró, bár több mint húsz éve él az Egyesült Államokban. Fontos számára felmenőinek aromán, illetve albán származása, ő maga nemzetközi drámaíróként mutatkozik be. Romániában gyakran játsszák szövegeit, illetve rendszeresen tart drámaíró mesterkurzusokat, vezet színházi projekteket az országban, ugyanakkor külföldön tanít, és kelet-európai drámaprojektekért felelős. Szerzői témái a nők és az emigrációban élők sorsa. Egyik legtöbbet játszott darabja, a *Waxing West* egy frissen emigrált kozmetikusnő induló házasságát mutatja be; a nőt vámpírok formájában kísérti a Ceaușescu házaspár. A megélhetésért való küzdelem és a női látás, nőtematika végigkíséri minden darabját. Az 1989-es forradalom harmincadik évfordulójára készülve Stănescu hazaköltözött fél évre, hogy megteremtse a *#Proiectul Revoluția* (A forradalom projekt) című műhelymunkát, és megírja a készülő előadás szövegét, ezúttal román nyelven. A dokumentarista jellegű előadás(szöveg) olyan kérdéseket feszeget, hogy egyáltalán forradalom történt-e 1989-ben.

Elise Wilk

■ Az elemzett drámaírók közül Wilk az egyik legtöbbet foglalkoztatott szerző. Az elmúlt tizenhárom évben, mióta drámaírással foglalkozik, Romániában, de világszerte is sokszor bemutatták darabjait. Vișniechez hasonlóan kész drámaszövegeket ad a megrendelő színházaknak. A DramAcum debüt kategória nyertese 2008-ban a *Pisica verde* (Zöld macska)²² drámával. Fordítói munkássága is jelentős, német drámákat ültet át román nyelvre, és ezáltal a Fabulamundi nemzetközi drámaíró projekt egyik romániai tanácsadója is. Wilk jártas a kamaszok, a tinédzserok, a középiskolások világában, az *Avioane de hârtie* (Papírrepülők)²³ című drámájának is ők a főszereplői. Darabjait „kényelmetlen olvasni, mert tulajdonképpen milyen társadalom vagyunk mi, ha képtelenek vagyunk a biztonsági hálót kihúzni, hogy bárki valóra válthassa álmait?”²⁴ Wilk rámutat arra a társadalmi kudarcra, ami a fiatalokkal való bánásmódot jellemzi. „A darabokat összekötő vörös fonal a felnőttek, az autoritást gyakorlók bukása, legyenek ők tanárok, szülők, gyámok vagy az állam képviselői, mert nem tudják megvédeni a fiatalokat, nem tudják végigkísérni őket az önmegismerés, az identitáskeresés, a képességek felmérésének útján.”²⁵

■ JEGYZETEK

1. A Havi Dráma 2013 óta több mint 40 kortárs (zömében magyar és román) drámát mutatott be felolvasószínházi előadás formájában. A HD jelenlegi csapata: Albert Mária projektkoordinátor, Kelemen Roland és Szabó Róbert Csaba szervezők, Patkó Éva művészeti vezető.

2. 2021 őszétől a bukaresti I. L. Caragiale Színház- és Filmművészeti Egyetem is indít kétéves drámaíró-mesterképzést, az egyetem honlapja nem tünteti fel a szak oktatóit.
3. A román államban betölthető munkakörök leírását tartalmazó hivatalos dokumentumban a mai napig nem létezik a dramaturgmunkakör, ami meglehetősen bizonytalanná teszi a professzionalizáció folyamatát. „A színházi intézményen belül most sincs dramaturgjogkör. Még nagyon sokáig veled fog élni ez az élmény, hogy folyamatosan rákérdeznek, mivel is foglalkozol, mert nálunk úgy kell beszélni a dramaturgról, mint ami nem létezik.” Deák Katalin: *A színház sem lehet jobb, mint a saját társadalma. Beszélgetés Visky Andrással*. Játéktér 2018. 3. sz. 26–33., 26. Dramaturg helyett létezik azonban irodalmi titkári pozíció, a magyar nyelven játszó színházak többsége így tudja alkalmazni dramaturgjait.
4. A román változatot Elise Wilk ültette román nyelvre a Fabulamundi nemzetközi program keretén belül, ugyanitt történt a szöveg román nyelvű ősbemutatója (2019. február, rend. Patkó Éva).
5. Cristina Modreanu: *A History of Romanian Theatre from Communism to Capitalism. Children of a Restless Time*. Routledge, London–New York, 2019.
6. A civil szervezetet 2000-ben hozták létre a Bukaresti I. L. Caragiale Film- és Színművészeti Egyetem végzettjei: Nicolae Măndea, Andreea Valean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol és Alexandru Berceanu, majd hozzájuk csatlakozott 2010-ben Ana Margineanu, Maria Manolescu és Peca Ștefan.
7. Patkó Éva: *Felelősségünk a saját döntésünkben rejlik. Beszélgetés Patrice Pavisszal*, Játéktér 2020. 1. sz. 23–26. 24.
8. Tompa Andrea: *Ahány ház, annyi történelem*. Színház 2010. február. <http://szinhaz.net/2010/02/25/tompa-andrea-ahany-haz-annyi-tortenelem>. Utolsó letöltés ideje: 2020. 10. 05.
9. Az Active Art olyan módszer, melyben a devised és a dokumentum-színház technikája, valamint a megfigyelő színjátszás ötvöződik, új teatrális kifejezőeszközöket és drámai struktúrákat alkotva.
10. Ford. Máthé Barbara – Steckbauer Hanzi Réka. Látó 2021. 8–9. sz.
11. Hogman e-válasza 2020. szeptember 11-én.
12. Fabulamundi – a drámaíró bemutatkozása, 2017.
13. Ford. Boros Kinga. Látó 2009. 8–9. sz.
14. Ford. Patkó Éva. Játéktér 2018. 4. sz.
15. Dan Boicea: *Viața scrisă pe ziduri – Graffiti.drimz*. LiterNet 2010. <https://agenda.liternet.ro/articol/12346/Dan-Boicea/Viata-scrisa-pe-ziduri-Graffiti.drimz.html>. Utolsó letöltés: 2020. 10. 05.
16. Mindkét drámát Anamaria Pop fordította.
17. Eugenia Anca Rotescu: *Amalia, un epilog necesar*. LiterNet 2005. <https://editura.liternet.ro/carte.php?carte=161>. Utolsó letöltés: 2020. 10. 05.
18. Ford. Patkó Éva. Látó 2014. 8–9. sz.
19. Az előadás promóciós anyagai is figyelmeztetnek: „Vigyázat! A szöveg szándékosan használ rendkívül explicit nyelvezetet. Kiskorúak és ultraszégénylősek számára tilos a belépés.”
20. Ford. Láng Orsolya. Látó 2020. 8–9. sz.
21. Ford. Patkó Éva. Játéktér 2014. 1. sz.
22. Ford. Pállfy Zsófia.
23. Ford. Albert Mária.
24. Iulia Popovici: *În absența părinților*. In: Elise Wilk: *În spatele geamurilor sunt oameni*. Tracus Arte, Buc., 2019. <https://www.observatorcultural.ro/articol/in-absenta-parintilor>. Utolsó letöltés: 2020. 10. 05.
25. Uo.

GÖMÖRI GYÖRGY

Emberi kéz

Balkezes lehetett az a messzelátó ősrünk,
Aki (több tízezer éve) vörös festékekkel
A barlang falára tapasztva hagyta ránk
Tenyerét, ezzel bizonyítva: ő volt az,
Aki elejtett számos odarajzolt bölényt,
Hogy a horda túlélje a csikorgó telet,
Meg a hőségtől kábult nyarat, a háborgó
Vulkánokat meg az évről évre ismétlődő
Árvizeket. Ez az emberi kéz
Már a Homo sapiensé, amelyik ma (sajnos)
Nem elég bölcs ahhoz, hogy meggátoljon
Egy atomháborút, ami a kényelemhez szokott
Városlakókból majd újra éhező
Barlanglakókat teremt, akik vörös krétával
Felvészhetik a sziklafalra a kínos éveket,
Mire a hamufelhő végre kitisztul

Hasonlatok

a vers születéséről

Mint amikor a betű-rengetegben
tisztás nyílik, ahová besüt a nap,
mint mikor színtelen mondatok sziklái közt
egy szó-forrás hirtelen fölfakad,
mint amikor az égen a színek
úgy változnak, mint valaha Babitsnál,
vagy ahogy mi láttuk Nizza közelében
egy lágú öbölben, miközben fújt a misztrál.



SZABÓ PÉTER

MAGYAROK A DON-KANYARBAN

A magyar királyi 2. honvéd hadsereg története (1942–1943) II.

**A 2. hadsereg védelmi és utóvédharcai 1943. január 12.
és február 8. között**

■ A magyar arcvonal ellen feltételezett szovjet támadás célja és iránya sokáig a teljes bizonytalanságban tartotta mind a magyar 2. hadseregparancsnokságot, mind a felettes német B Hadseregcsoport parancsnokságát is. A szovjet csapatok által megszállt doni hídfőkbe irányuló erős tehergépkocsi-forgalomból, a megélénkülő légi és földi felderítésekből és a tüzérségi belövésekből ítélve 1943. január első napjaitól azonban egyre inkább bizonyossá vált, hogy a közelgő támadás célja a rosszos-szovodai vasútvonal birtokbavétele lesz. Az offenzíva megindítását a Donnál képzett hídfőikből várták, de a támadás időpontját s konkrét irányait természetesen nem ismerhették.

A szovjet 40. hadsereg 25. gárda-lövészadosztálya, illetve 107. és 340. lövészadosztályai – a magyar védelem tűzrendszerének részbeni megsemmisítését kihasználva – felderítő egységeikkel, csekély harcokocsis támogatással 1943. január 12-én késő délután indították meg támadásukat. Rajtuk kívül az urivi hídfőben és a Don túlszéli a Voronyezsi Front 40. hadseregének többi alakulata, az olasz 8. hadsereg megmaradt doni arcvonala előtt a szovjet főhadiszállás tartalékából kapott 3. harckocsihadsereg és a 7. önálló lovashadtest, e két nagy csoportosítás között, a Scsucsjénél képzett szovjet hídfő mögött pedig a 18. önálló lövészhadtest alakulatai várták a szovjet hadvezetés osztrogozsszkrosszosi hadműveletének január 14-ei kezdetét. A főerőknek az urivi és a scsucsjei hídfőből, valamint a magyar arcvonaltól délre csak két nappal később kellett harcba bocsátkozniuk a magyar 2. és az olasz 8. hadsereg részének bekerítése és megsemmisítése céljából. Feladatuk volt birtokba venni Liszki és Kantyemirovka között a Rosztovba vezető vasútvonalat, továbbá kedvező kiindulási helyzetet teremteni a német 2. hadsereg ellen indítandó támadáshoz és a Harkov, illetve a Donyec-medence felé irányuló előretöréshez. A szemben álló erők bekerítése elsősorban az uriv-sztorozsevojei hídfőből, illetve a magyar arcvonaltól délre, Rosszos körzetéből meginduló támadó csoportosulásra hárult, a középütt előretörő sergertestek lekötő, illetve biztosító feladatokat kaptak. A hadművelet leglényegesebb eredményét a több irányból támadó szovjet csapatok Alekszejevka környéki találkozása jelentette volna.³⁹

A szovjet 40. hadsereg és a 18. önálló lövészhadtest – a 2. hadsereg sávjában – összesen 117 249 katonát, 2038 löveget és aknavetőt, 252 harckocsit vont össze a hadművelethez, amelyben a 2. légi hadsereg 267 repülőgépe is részt vett. A teljes 200 kilométer széles arcvonalat tekintve nem volt döntő erőfölénye. Élőerőben nem és tüzérség, illetve a harckocsik tekintetében is csak közepes fölényt képzett. A Voronyezsi Front parancsnoksága az erők és

harcesközök zömét a 10–12 kilométer széles áttörési szakaszokra összpontosította, az arcvonal többi részét ezáltal merészen meggyengítette. A Voronyezi Front erői a támadás súlypontjain erőfölényre törekedtek. A magyar és német tartalék erőt ezzel szemben a magyar 1. tábori páncéloshadosztály és a német 700. páncéloskötélék, a 190. és 242. rohamlövegosztályok, illetve az 559. páncélvadászosztály képezte. Harceszközeik 92 harckocsi (Pz. III. Pz. IV. Pz. 38 (t), 45 (StuG. III. rohamlöveg és 41 páncélvadász (Marder, Nimród) voltak. Ez összesen 178 páncélozott harcjárműt jelentett. Ezeken kívül, mint a páncélelhárításba bevont löveganyag (páncéltörő ágyú, légvédelmi ágyú és gépágyú, tüzérségi lövegek) rendelkezésre állt 254 harceszköz.

A 40. hadsereg uriv-sztorozsevojei hídfőjéből meginduló lövész- és harckocsi alakulatai – nevezetesen öt lövészhadosztály, egy-egy lövészdandár és harckocsihadtest, illetve három önálló harckocsidandár – azt a feladatot kapták, hogy Bolgyirevka, Krasznoje és Alekszejevka irányában támadjanak, északkelet felől karolják át a magyar 20., 7. és 13. könnyűhadosztályt, majd Alekszejevkanál egyesüljenek a Voronyezi Front déli csoportosításával. Bolgyirevka és Repjevka irányába a 4. harckocsihadtestnek kellett volna támadnia, e sereget azonban nem érkezett be a hadműveletek kezdetére. Az egészen szűk területre koncentrált január 12-ei szovjet felderítő jellegű vállalkozás egy 1942. decemberi erőátcsoportosítás folytán rendkívül rossz védőállásokba került 7. könnyűhadosztálybeli 4. gyalogezred arcvonalszakasza indult meg. A támadás kezdete és az azt megelőző pergőtűz meglepte a védőket. A szovjetek eddigi támadási időpontjait és az első világháborús tapasztalatokat figyelembe véve magyar részről ugyanis a hajnali órákban várták a támadást. Vécsey Béla alezredes tapasztalati jelentésében az alábbiakat írta a büntetőszázadokkal teletűzdelt támadó csapatokról: „A tömegben támadó gyalogságban – amelynek zöme géppisztollyal volt ellátva – legjellemzőbb vonása, hogy minden tűzzel szemben érzéketlen volt. [...] Úgy a tisztek által megvizsgált hullákon, mint a nagyobb számban fogságba esett gyalogosokon a teljes leittasodás jelei voltak kétségtől megállapíthatók.”⁴⁰

A január 12-i erőteljes szovjet felderítő vállalkozás 6–10 kilométeres előrenyomulást eredményezett a támadóknak. Jány vezérezredes és vezérkari főnöke már ezen a napon úgy vélte, hogy a kisebb hadtesttartalék alakulatokkal és a német 700. páncéloskötélékkel végrehajtandó ellentámadás legfeljebb csak átmeneti sikert eredményezhet. A teljes rendezés érdekében szükségesnek látták és kérték a Cramer-hadtest zömének átcsoportosítását és mielőbbi harcba vetését. A B Hadseregcsoport parancsnoksága még nem tartotta kritikusnak és visszafordíthatatlannak az urivi hídfőben kialakult helyzetet. Weichs vezérezredes magánnaplójának bejegyzései is erről tanúskodnak: „Még nem világos, vajon itt az ellenségnek egy főttámadásáról van-e szó, avagy csak egy elterelő támadásról, amely megelőzi a Szvobodától kétoldalt induló főttámadást. Számomra az utóbbi tűnik valószínűnek. Amiért is nem helyezem kilátásba a Cramer-hadtest bevetését.”⁴¹

Január 13-án, az előző napi sikerekre való tekintettel, a szovjet Voronyezi Front parancsnoksága úgy döntött, hogy egy nappal korábban indítja meg főttámadását az urivi szakaszon. Ezzel a koncentrált támadással találta szembe magát a IV. hadtest ellenakcióra szétbontakozó harccsoportja. A német 700. páncéloskötélék és a hadtesttartalékok által megindított bolgyirevkai ellentámadás kudarca és az előrehozott szovjet főttámadás kibontakozása következtében válságra fordult a kezdeti harcoktól érintett magyar csapatok helyzete. A 7. könnyűhadosztály csoportjai többszöri bekerítettségükből kitörve vonultak vissza nyugati irányba. A két napja pihenés nélkül a szabadban, 30–40 fo-

kos hidegben harcoló agyonfagyott, kimerült és demoralizált katonákat már nem lehetett védelemre beállítani.

A fokozatosan mélyülő és kiszélesedő szovjet áttörés miatt a 20. könnyűhadosztály déli szárnya teljesen nyitottá vált. 14. gyalogezrede ugyan még tartotta Sztorozsevojét, de 23. gyalogezredét a községtől délre körülzárták. A 23. gyalogezred a hátából ért támadások után már megsemmisülni látszott. 23/II. zászlóalj tizenegy tömegtámadást vert vissza január 12. és 13. folyamán. Az ellenség tizenkettedik rohamának visszaverése után előbb a 23/II., majd az 53/III. zászlóalj jutott ki közelharc árán a bekerítésből. A délelőtti ellentámadásban részt vett 23/I. zászlóaljjal együtt ezt követően a Sztorozsevojétől délre levő ún. Vakbélhát behavazott reteszállásában rendezkedtek be védelemre. Az ellenség 12-ig tömegtámadásának visszaverése után előbb Hárs László vezetésével a 23/II., majd ezt követően az 53/III. zászlóalj jutott ki véres közelharc árán a bekerítésből.⁴² Átkarolás veszélye fenyegette a 7. könnyűhadosztály jobb szomszédját, a 13. könnyűhadosztályt is, mivel a főtámadást végrehajtó szovjet csapatok leginkább déli irányba kanyarodtak el.

A hadseregarancsnokság által kért Cramer-hadtest rendelkezésre bocsátása január 13-án délután részben szabad utat kapott. A német 168. gyaloghadosztályának a szovjet átkaroló hadmozdulattal szemben Osztrogozsszkhoz, illetve a Potudany folyó vonalához kellett felvonulnia. Ezzel megkezdődött a hadtest elhibázott, részleges harcba vetése.

A 2. hadsereg arcvonala az Uriv térségében végrehajtott szovjet támadás és annak 40 kilométer széles és 20 kilométer mély sikeres kiterjedése folytán január 14-én végérvényesen kettészakadt. Az urivi hídfőtől északra védekező III. hadtestbeli csapatokkal egyre nehezebbé vált a kapcsolattartás. A községeket és a reteszállást védő csapatok, súlyos veszteségeik ellenére mindaddig fel tudták fogni a szovjet támadásokat, amíg azok nem váltak átkaroló jellegűvé. A szovjet csapatok az Uriv térségében elért sikereik hatására az osztrogozsszkrosszosi hadműveletük folytatásaképpen január 14-én a scsucseji hídfőből és az olasz 8. hadsereg Alpini hadtestének megmaradt arcvonalán is megindították támadásaikat.

A szovjet 18. önálló lövészhadtest 120 harcokcsi támogatásával az első lépcsőben három, a másodikban pedig egy lövészhadosztályával indította



meg támadását a 12. könnyűhadosztály négy küzdő zászlóaljának állásai ellen. A támadásban részt vevő erők nagy részét egy keskeny szakaszra összpontosítva, az áttörés 8 kilométeres sávjában harcokocsikban és tüzérségben jelentős erőfölényt hoztak létre. A 18. önálló lövészhadtest feladata az volt, hogy a magyar 12., 19. és 23. könnyűhadosztályokat északkelet felől karolja át, Karpenkovónál egyesüljön a déli csoportosítás (3. harcokocsihadsereg és a 7. lovashad-test) erőinek részeivel, majd támadjon Osztrogozsszk irányába. A január 14-ei szovjet támadás első szakaszáról az alábbi mondatok kerültek be a 12. könnyűhadosztály összefoglaló harcjelentésébe: „Az orosz gyalogság keskeny, mély oszlopokban mozgott előre, az egyes emberek távközök nélkül, teljesen felzárkózva tisztjeikkel az élen. A támadás minden előzetes harcfelderítés nélkül lendületesen tört előre. Megállás, tétovázás nem volt; akadálytalanokat az ellenséges tüzérség teljesen eltüntette; az aknamezőnk sem bizonyult hatásosnak – még a harcokocsikkal szemben sem! Saját, már igen megtépázott gyalogsági tűzrendszerünk feltartóztató hatása – bár a rohamozóknak veszteségeket okozott – a támadás folyamatát nem törte meg. A támadók saját veszteségeikkel nem törődtek, a kiesők helyébe felzárkózva, előremozgásukat folytatták.”⁴³

A VII. hadtestparancsnokságnak hamar be kellett látnia, hogy a sokszoros túlerőben levő szovjet csapatok előretörését a szekszárdi seregtest önerőből megállítani nem tudja. 10 órakor intézkedett, hogy a 23. és 19. könnyűhadosztályának tartalékait, illetve védőkörletükből kivonható alakulatait minél előbb a szovjet áttörés helyére irányítsák. Mindenképpen meg akarta előzni, hogy a szovjet 18. önálló lövészhadtest csapatai a betörés kiszélesítése által a 19. könnyűhadosztály északi szárnyát átkarolják és a hadtest déli arcvonalán, a még Don mentén levő részeket bekerítsék, hátra támadják.

A déli órákban a szovjet csapatok éleikkel már a Mihajlovszkij, Kolibelka vonalban húzódó völgyig jutottak el. Kora délután elérték a tolnai tüzérezred tüzelőállásait. A 12. könnyű tüzérezred valamennyi ütege a támadó szovjet gyalogságnak közvetlen lövésekkel jelentős veszteségeket okozva, elkeseredett közelharc és lövegeinek felrobbantása után vonult vissza. A tüzérezredparancsnokság még két ellenlökést is elrendelt. Ütegei összesen 9 ellenséges harcokocsit lőttek ki a nap folyamán. Hat ütegeparancsnoka közül négy halt hősi halált, a tisztikar 40%-os, a figyelők, felderítő járőrök és az ütegeállítások, vagyis a harcos állományú legénység pedig 75%-os veszteséget szenvedett.⁴⁴ Miután a csekély magyar és német tartalék alakulatok nem tudták megakadályozni a harcokocsikkal támogatott szovjet csapatok folyamatosabb előrenyomulását, előbb Novij Gran Hresztikit, majd Mihajlovszkijt kellett feladni. A szovjet csapatok gyors déli irányú térnyerése elérte a 19. könnyűhadosztály bal szárnyát is. Az előrevetett harcokocsiosztagok a miskolci seregtest hátát, illetve balszárnyát áttörve akadálytalanul nyomultak előre az Ilinka-völgyben. A szovjet 18. önálló lövészhadtest alakulatai 10-12 kilométer mélységben törtek be a 12. könnyűhadosztály védőkörletébe, majd áttörésüket 16 kilométerre szélesítették ki. A szovjet támadás olyan gyors és megrendítő volt, hogy a seregtest tíz óra leforgása alatt elvesztette harcos állományának 70 %-át és teljes tüzérségét. Töredékei déli, illetve nyugati irányban igyekeztek kivonni magukat a harcokból.

Az ellenség két sikeres áttörése és az azt követő átkaroló hadmozdulatok következtében az urivi és scsucsjei betörés közé eső doni arcvonalszakasz, a 10. és 13. könnyűhadosztályok állásainak védelme kritikussá vált. Mindkét seregtest súlyos harcok után adta fel eredeti védőállását, az urivi áttörést követő 3-4 napon, s Osztrogozsszk körzetébe vonult vissza. Január 14-én délután a hadseregparancsnokság az első ígéretet kapta, hogy a Cramer-hadtest,

a be nem vetett alakulataival a scsucsjei áttörés irányába támadni fog az egyre súlyosbodó helyzet javítása érdekében. Miután az ellentámadásra utasított két seregest 50 kilométerre tartózkodott bevetése helyétől, ezen elképzelés nem valósulhatott meg.

A 2. hadsereg zömétől elszakított III. hadtest – veszteséges oszkinói és jablocsnojei harcait követően – egyre inkább a német 2. hadsereg déli sávhatárához szorult. Mivel az összeköttetést már nem lehetett sokáig tartani a magyar hadseregpáncsnoksággal, és észak–déli arcvonalat kellett felvennie. Ezt követően február 15-éig a német és magyar csapattestekből megalakult Siebert altábornagy vezette hadtestben tevékenykedett.

A január 15-ét követő napoktól egy új szovjet hadművelet előkészülete kezdődött meg, amely már a német 2. hadsereget is érintette. Erre lehetőséget kínált az urivi áttörés nyomán keletkezett hézag, amelyen keresztül a szovjet csapatok a magyar III. hadtest bekerítése mellett a német 2. hadsereg oldalába kerülhettek. A Voronyezsi és Brjanszki Front e négy (40., 13., 38., 60.) hadsereggel végrehajtott hadműveletének célja a német 2. hadsereg és a magyar III. hadtest megsemmisítése, illetve a Jelec–Valujki-vasútvonal birtokbavétele volt. A támadás súlyát a nyugati irányban előretörő és részeivel észak felé bekanyarodó, átcsoportosított 40. hadsereg, észak felől pedig a 13. hadsereg képezte. Feladatuk az volt, hogy a főerőkkel előrenyomulnak Kurszk, illetve Harkov irányába, részeikkel pedig Kasztornoje elfoglalásával bekerítik a német és magyar erőket, egyúttal megakadályozzák nyugati irányú visszavonulásukat. Ezzel egy időben a 38. hadseregnek északkeletről, a 60. hadseregnek pedig délkeleti irányból támadva kellett a magyar és a német csapatokat nyugat felé szorítani és a gyűrűt kelet felől bezárva tartani. A III. hadtesttel szemben támadó szovjet 60. hadsereg feladata az volt, hogy északnyugati irányban előretörve akadályozza meg a voronyezsi német hídfő kiürítését. Támadása január 15-étől északi irányban folytatódott.

A III. hadtestnek három könnyű hadosztályával és több német segélyalakulattal egészen január 26-áig sikerült tartania Szinyije Lipjagi, Szemigyeszjatszkoje, Kocsatovka, Parnicsnij, Prokudinszkij és Rudkino községek körvédelmi állásait a túlerővel rendelkező szovjet 60. hadsereg ellen. E védelmi vonal alkalmas volt a téli védelemre, mert aránylag közel fekvő helységek láncát alkotta, melyekbe számos ellátó és egészségügyi oszlop, illetve raktár és intézet települt. A hadtest csapatai számos támadást vertek vissza, s le tudták lassítani a voronyezsi német erők bekerítésére előretörő ellenség előrenyomulását.

Január 15-én este a 2. hadseregpáncsnokság úgy ítélte meg csapatai helyzetét, hogy az arcvonaltól kettős áttörését és a Cramer-hadtest tervezett ellentámadásától várható csekély eredményt alapul véve „szervezett ellenállást csakis tervszerű visszavétel útján lehet várni”.⁴⁵ A csapatok jelenlegi helyzetükben való kitartása rövidesen a hadsereg három részre szakadását fogja eredményezni. Ezen a napon történt harccselekmények következtében a 10. és a 13. könnyűhadosztályt is a bekerítés fenyegette, az áttörést végrehajtó szovjet seregestek ugyanis a hátukban már Osztrogozsszk felé tartottak. A bekerítéssel fenyegetett két seregest helytállásától függött a megrendített 7. és 12. könnyűhadosztálybeli részek visszavonulása is. Az urivi áttörést követő 3-4 napon mindkét seregest súlyos harcok után adta fel védőállását.

A Cramer-hadtestnek a scsucsjei áttörés elreteszése céljából január 16-ára tervezett ellenlökése ugyan megindult, de csekély eredményre vezetett. A IV. hadtest 13. és 10. könnyűhadosztályai Osztrogozsszkba vonultak vissza, hogy ott a német 168. gyaloghadosztállyal – a hadseregpáncsnokság intézkedése alapján – védelmi állást foglaljanak el. A város védelmét január 20-áig javarészt a német 168. gyaloghadosztály, illetve a 13. könnyűhadosztály látta el.

A 10. könnyűhadosztály alakulatai átvonultak Osztrogozsszkon, és annak körülzárása előtt kijutottak Alekszejevka felé. A Tyihaja Szoszna menti városban kitartó magyar és német csapatok január 16-ától négy napig vívták egyenlőtlen harcukat a szovjet erők körülzárásában.

Január 16-án a szovjet harckocsihadtestek jelentős sikereket értek el a 2. hadseregtől délre az olasz 8. hadsereg megmaradt kötelékénél, az Alpini hadtesténél⁴⁶ és a német XXIV. páncéloshadtestnél. Rosszos városának szovjet kézre kerülése átkarolással fenyegette a Don menti állásaiban még kitartó olasz Alpini hadtest három gyaloghadosztályát és a tőlük északra elhelyezkedő magyar VII. hadtest 23. és 19. könnyűhadosztályát.

Jány Gusztáv vezérezredes előbb kéréssel, majd egy ultimátummal fordult Sodenstern gyalogsági tábornokhoz, a B Hadseregcsoport vezérkari főnökéhez, hogy próbálja meg kieszközölni Hitlernél az engedélyt a két VII. hadtestbeli könnyű hadosztály visszavonására. Január 16-án este 8 órakor is azt a választ kapta, hogy a 23. és 19. könnyűhadosztály minden körülmények között, „az utolsó emberig” tartsa meg állásait.⁴⁷ Witzleben vezérőrnagy, a német összekötő törzs parancsnoka ezek után a 2. hadsereg vezérkari főnökének azt tanácsolta, hogy a felsőbb parancsot mindig a helyzetnek megfelelően kell kezelni. Így vélekedett a B Hadseregcsoport hadműveleti osztályának vezetője, és a Cramer-hadtest vezérkari főnöke is. Ezek után Jány január 17-én hajnalban elrendelte, hogy a VII. hadtest kezdje meg visszavonulását Karpenkovon át északnyugati irányban. Weichs vezérezredes, a B Hadseregcsoport parancsnoka később nem vállalta parancsnoksága szóbeli intézkedését, amelyben engedélyezték a VII. hadtest visszavonulásának megkezdését.

A végsőig történő kitartást két parancs, illetve utasítás is előírta Jány vezérezredes számára: Hitler parancsa az 1942–43. év téli védelmének végrehajtására és a Honvéd Vezérkar főnökének utasítása, amely december 27-én érkezett meg a 2. hadseregpáncsnokságra. Ezek eleve megsabták tevékenységének határait. Talpig katona volt, a parancsmegtagadás és a katonai eskü megszegése távol állt tőle. Sem Horthy kormányzótól, sem a katonai vezetéstől és sem a hadseregét decemberben felkereső Hennyey Gusztáv altábornagtól, a honvédség gyalogsági szemlélőjétől sem kapott eligazítást, amely a bekövetkezett helyzetben egyfajta támpontot jelentett volna számára. Őrlődött a feltétlen engedelmesség és a csapatai megóvásának kötelezettsége között. Január 15-ét követően intézkedéseit a kétségbeesés és a zavarodottság vezérelte, jóllehet hasznos döntéseket ekkor már nem hozhatott.



A későn elrendelt január 17-ei parancs azt eredményezte, hogy a VII. hadtestbeli alakulatokat visszavonulásuk során több ízben érte támadás. Hátramenetelükre csupán egy használható út állt rendelkezésükre, amely Karpenkovon és Tatarinon át Nyikolajevkára vezetett. A járművek és a gyalogosan menekülők tömegei általában ezen zsúfolódtak össze. Kivételt képezett a 23. könnyűhadosztály vonatoszlopa és 21. gyalogezrede, melyek egy ellenséges rajtaütés folytán Goncsarovka után déli irányba sodródtak, és az olasz Tridentina hadosztály részeivel vonultak vissza. A gyakran rendezetlen oszlopokban visszavonuló, csekély ellenállást tanúsító és az ellenséges csapatok közeledtének hírére pánikba eső csoportok közül többen kerültek a szovjet csapatok és a partizánok fogságába, vagy mészárolták le állományukat. Sokan megfagytak, és sokukkal az éhhalál végzett.

A szovjet csapatoknak azonban nem sikerült a kisebb-nagyobb csoportokban visszavonuló, elégtelen fegyverzettel rendelkező magyar csapatrészeket Alekszejevka térségében teljes mértékben bekeríteni. Január 18-án a szovjet 3. harckocsihadsereg 15. harckocsihadtestének részei Podszerednyeje és Ilovszkoje környékén tűzkapcsolatba kerültek a 40. hadsereg 309. lövészhadosztályával. Moszkalenko vezérőrnagy, a 40. hadsereg parancsnoka ekkor elkövete azt a vezetési hibát, hogy Osztrogozsszk mielőbbi elfoglalása céljából a 107. lövészhadosztályt támogató 86. harckocsidandárt Alekszejevka előteréből visszavonta. A 2. hadsereg Alekszejevka, Bugyennij irányába visszavonuló IV. és részben VII. hadtestbeli csoportjainak útját emiatt nem sikerült teljes mértékben lezárni. A 40. hadsereg támadó csoportjainak kísérletei Ilovszkoje elfoglalására, illetve egyesülése Alekszejevkan a 15. harckocsihadtest csapataival, egészen január 21-éig kudarcot vallott. Alekszejevka és Ilovszkoje között, ennél fogva egy 8 kilométeres folyosó maradt a visszavonulók számára, amelyet csak kisebb időszakokra tudtak lezárni a szovjet csapatok.

A vezetési hibák, Osztrogozsszk és Ilinka védőinek kitartása, a Cramer-hadtest sikeres utóvédharcai, illetve a magyar és német csapatok eredményes páncéllhárító-rendszere miatt a támadók nem tudták kihasználni kezdeti sikereiket. A 2. hadsereg sávjában 1943. január 12. és 20. között – magyar és német források alapján – a magyar csapatok 105, a németek pedig 86 szovjet harckocsit semmisítettek meg, a bevetett állomány 41%-át. Ahogy január 18. és 21. között Alekszejevka és Ilinka körzetében a magyar 1. tábori páncélos hadosztály, úgy a szovjet csapatok által körülvett Osztrogozsszkban és az Olim-völgyben a német 26. gyaloghadosztály harcainak köszönhetőn adódott lehetőség az egészen, vagy részben bekerített magyar és német alakulatok nyugati irányú hátramenetelére. Lényegében a Cramer-hadtest leharcolt seregtestei akadályozták meg, hogy a szovjet Vörös Hadsereg egy nagyobb méretű katlancsatába kényszerítse az arcvonaluk feltétlen tartására utasított seregtesteket. A teljes katasztrófa eredményes harcaik miatt nem következett be.

A 2. hadsereg megmaradt csapatai – az Osztrogozsszkban körülvártak kivételével – mindenütt az Oszkol folyó völgye felé vonultak vissza. Január 20-án aztán Osztrogozsszk védői kitortek a gyűrűből, s a német 26. gyaloghadosztály fedezete alatt sikeresen hátrajutottak. Január 22-én Hitler engedélyével a B Hadseregcsoporthoz parancsnoksága úgy döntött, hogy a 2. hadsereget kivonja az arcvonalból és egy mögöttes körzetben gyülekezteti újjászervezés céljából. Maradványának hátravonását a Vargyassi Gyula vezérőrnagy vezette harcscsoport és a német 26. gyaloghadosztály biztosította.

1943. január 24-e több szempontból is nevezetes dátum a 2. hadsereg történetében. A 2. hadseregparancsnokság ezen a napon kapcsolódott ki véglegesen a hadműveletek vezetéséből. A sávjában még harcoló saját és német egységek ennél fogva a német 2. hadsereg parancsnoksága alárendeltségébe

kerültek. Ezzel egyidejűleg vált ismertté Jány Gusztáv vezérezredes hírhedt hadseregparancsa is, amely az alábbi mondattal kezdődött: „A 2. magyar hadsereg elvesztette becsületét, mert kevés – esküjéhez és kötelességéhez hű – ember kivételével nem váltotta be azt, amit tőle mindenki joggal elvárhatott.” Jány hadseregparancsa – melyet a többszöri bekerítésből kitört, agyonfagyott, agyonhajszolt, rendezetlenül visszaözlő csapatai láttán, első benyomásaitól vezérelve vetett papírra – már teljes tehetetlenségét tükrözte. A március 12-ei 30. számú hadseregparancsán és a január 24-eit hatályon kívül helyező rendelkezésén kívül számos parancsa tanúskodik arról, hogy hadsereg helytállását és a katasztrófa igazi okait illetően revideálta álláspontját.⁴⁸

Miközben a hadsereg harcra már nem bevethető, többnyire fegyvertelen alakulattörédei megkezdték visszavonulásukat nyugati irányba, a Vargyassicsoporton kívül a január 15-én elszakított és német alárendeltségbe került III. hadtestre még nehéz és súlyos harcok vártak. A magyar III. hadtest, illetve a német 2. hadsereg bekerítésére és megsemmisítésére irányuló voronyezskasztornojei hadművelet január 24-én vette kezdetét. A Voronyezsi és Brjanszki Front hadműveletének sikere a déli irányban támadó, a német és magyar csapatok visszavonulását lezáró 40. hadsereg határozott előretörésétől függött.

Január 24-én a körvédelmi állásokká kialakított Szemigyeszjátszkoje, Kocsatovka, Hmelevij Les, Rudkino és Gremjacsje községek védői még tartották állásaikat. A német 196. gránátosezred vonalát azonban Szkupoljon keresztül áttörték és ezzel a szovjet 40. hadsereg lövészadosztályai a hadtest oldalába és hátába jutottak. A Siebert-hadtest első parancsa, amely a visszavonulásról intézkedett, január 24-én éjjelkor jutott el a hadtesthez. A német és magyar erők lépcsőzetes visszavonásának lényege a III. hadtest szempontjából abban állt, hogy a voronyezsi német hídfő teljes kiürítéséig, január 28-áról 29-ére virradó éjjelig az eredeti vonalban ki kell tartani. A felettes német parancsnokság mindvégig késleltette a III. hadtest visszavonulását, miközben a voronyezsi hídfőt elhagyó három német gyaloghadosztály már készült Don menti állásait is feladni.

Miután a szovjet 60. hadsereg több irányból előrenyomuló részei elvágták a Sztaro Nyikolszkojéba vezető utat, a III. hadtestbeli körvédelmi csoportoknak január 26-án este bekerítésükből kitorve kellett megkezdeniük a visszavonulást. A 9. könnyűadosztály csoportjainak pedig a Don menti, illetve ahhoz közeli állásaikból kellett visszavonulniuk. Az utóbbi seregtest utóvédjei, a 17/III. zászlóalj és a 9/2. tüzéruteg január 27-én reggel hagyták el állásaikat. A felváltásra kiérkezett 3. gyalogezred, a 17/II. és 17/III. zászlóaljak, illetve a 9. könnyűtüzérezred a sztaro nyikolszkojei ütközetnél jelentős veszteséget szenvedett.

A III. hadtest visszavonulása január 28-ától többnyire vezetés nélkül, az egyedüli úthoz kötöttség folytán hosszabb-rövidebb oszlopokban történt. Az Olim, illetve Krutaja Gora falvakig eljutott magyar alakulatok parancsnokaival közölték a németek, hogy a szovjet csapatok az Olim-patak völgyét teljesen bekerítették. Az egyes csoportoknál rendkívüli állapotok uralkodtak. Az utolsó élelmiszer- és lőszeradagokat még január 27-én vételezték fel. A sebesültek ellátása, egészségügyi anyag és szállítóeszközök hiányában, megoldhatatlan maradt. Február 1-jén Stomm Marcel vezérőrnagy, hadteste megmenekülési esélyeit veszni látva, a magyar hadtörténelemben példátlan parancsot adott ki. Végrehajtható intézkedések hiányában „mindenkinek saját belátására bízva jóvendőjét” feloszlatta hadtestét. Törzsével Ivanovka felé indult el, és rövidesen fogságba esett.⁴⁹

A III. hadtest tetteztől kész csapatparancsnokai nem így cselekedtek. Stomm vezérőrnagy „búcsúparancsát” a tiszteknek hirdették ki, és úgy döntöttek, hogy csoportjukat együtt tartják és megpróbálnak együttesen kijutni az ellen-

séges csapatok gyűrűjéből. Tisztában voltak azzal is, hogy a németek kitöréséhez történő csatlakozással csak akkor számolhatnak, ha a megmaradt kötelekeiket rendezik és a várható öldöklő harcra felkészítik. Ennek megfelelően cselekedtek. Február 2-án a kitöréshez készülő német 88. gyaloghadosztály utóvédjének parancsnoka kilátásba helyezte, hogy a magyar csoport csatlakozhat seregtetéshez. Kikötése az volt, hogy a csoport csak a párhuzamos utakat használhatja, és vonatoszlopát meg kell semmisíteni.

Az III. hadtest Orlovkáig eljutott 11-12 fős nagy oszlopa több kisebb alcsoportot alkotva kezdte meg menetét déli irányba a német csapatok után. Az egyes részek Gorsecsnojéig a karbantartott úton menetelő német oszlopokkal párhuzamos terepen, onnan Sztarij Oszkolig a vasúti töltésen meneteltek. Azokat az oszlopokat, amelyek Gorsecsnoje után az út megrövidítése céljából a vasúti töltésről letértek, erős partizántámadások érték. A magyar csoportok február 2. és 4. között jutottak el Sztarij Oszkolba. A német 26. gyaloghadosztály részei által tartott városon pihenő nélkül kellett továbbvonulniuk. A hadtest megmaradt töredéke – körülbelül 6-7 ezer fő – február 14. és 18. között érkezett be Szumiba.

A Vörös Hadseregnek a német és a magyar 2. hadsereg megsemmisítését célzó két hadművelete nem hozta meg azt a „sztálingrádi méretű” sikert, amelyre a szovjet hadvezetés számított. A szovjet csapatok menetteljesítményei a nagy hidegben és hóban elmaradtak a tervezettől és harcokcsialakulataikkal nem tudták lezárni a magyar és német csapatok visszavonulási útjait. Az 1943. január 13. és március 3. között lezajlott voronyezs–harkovi hadműveletek során a támadók is súlyos veszteségeket szenvedtek. Szovjet források alapján a 347 200 fős Voronyezsi Front seregteteinél összesen 33 331 fő esett el, a sebesültek, betegek számát pedig 62384 főben állapították meg, a Brjanszki Front 95 ezer fős 13. hadseregnél 13 876-an veszítették életüket, a sebesültek, betegek száma pedig 23 547 fő volt.⁵⁰

A 2. hadsereg tragédiájának számtalan összetevője volt. A jelentős személyi és anyagi veszteségek semmiképpen nem magyarázhatók a honvédelakulatok helytállásának hiányával, hiszen ameddig a körülmények lehetővé tették, kitartottak Don menti állásaikban. Leginkább a szovjet seregtettek technikai és létszámbeli fölénye a támadás súlypontjain, az arcvonal mögötti erős tartalékok hiánya, a magyar csapatok harcerejének fokozatos romlása a sorsdöntő napok előtt és alatt, illetve a német hadvezetés merevsége lehettek a meghatározó okai a vereségnek. Az 1943. januári és februári hadműveletek, illetve visszavonulás során az első vonalban küzdő gyalogsági alakulatok csaknem kétharmadnyi, a munkaszolgálatos századok pedig szinte a teljes állományukat elvesztették. A hadsereg anyagi veszteségét összességében 70%-ban, ezen belül a nehézfegyverzetet illetően 100%-ban állapították meg.

A szovjet csapatok gyors előretörése miatt a IV. és VII. hadtestbeli alakulatok megmarad részei január 30-ától tovább folytatták visszavonulásukat a 2. hadsereg újjászervezési területétől kijelölt, Nyezsín, Bahmacs és Csernyigov városok környékére. A csapatoknak pihenés nélkül, több száz kilométeres gyalogmenetben kellett elérniük az újjászervezésük céljára kijelölt körleteket, melyeket a szovjet hadsereg előrenyomulása folytán több ízben kellett megváltoztatni. Az Oszkol folyó vonalától gyalogmenetben visszavonuló alakulatoknak – a kegyetlen időjárási viszonyok, az élelmezési és a téli felszerelésbeli nélkülözések mellett – február elején még a partizáncsoportok rajtaütéseitől is kellett tartaniuk. Mivel a szovjet harcokcsi és gépesített erők tovább folytatták nyugati irányú előretörésüket, fennállt a veszélye annak, hogy elérhetik a 2. hadsereg újjászervezési területét, illetve a kijevei Dnyeper-átjárókat. Március 10-én a megmaradt magyar kontingens végleges újjászervezési területeként ezért a Dnyeperen túl, Korosztjen és Ovrucs környékét jelölték ki.

A 2. hadsereg hazahozatalának engedélyezéséről március 28-án értesült a magyar hadvezetés. Hitler beleegyezését adta a 2. hadsereg maradványainak a hadseregparancsnokság kivételével történő hazaszállításába, amennyiben helyette két új hadosztályt és 12 műszaki (építő) zászlóaljat küldenek ki. Ezt követően az április 7-én hozott végleges intézkedés értelmében a 2. hadsereg megmaradt töredékeinek ellenértékéként a 18. és 25. könnyűhadosztály került ki Ukrajnába, a „doni poklot” megjárt csapatok hazaszállítása pedig április 24. és május 30. között történt.

A 2. hadsereg személyi összveszteségéről pontos adatokkal nem rendelkezhetünk. Ismeretes, hogy a kezdeti harcok és a nyári, kora őszi Don menti csaták során közel 30 000 fő volt esett el, sebesült meg, és tűnt el a fogságba. A Magyar Megszálló Erő Parancsnokság 1943. május 21-ei keltezésű veszteségkimutatásában szereplő két adatból következtethetünk, nevezetesen 1943. január 1-jén 200 334, április 6-án pedig már csak 108 318 fő volt a 2. hadsereg élelmezési állománya. A sebesülésekből felépülő visszatérők és a hadifogságba esettek pontos számáról viszont nincsenek adataink. Mindent egybevetve, a korabeli veszteség-nyilvántartási részadatok alapján hozzávetőlegesen 127–128 ezer főre tehető a 2. hadsereg egyéves harctéri tevékenysége során elesett, megsebesült és fogságba esett honvédek és munkaszolgálatosok száma. Közülük közel 50 ezren estek el, és közel ugyanennyien is sebesültek meg. Szovjet források alapján 27–28 ezer főre tehető azok száma, akikre hosszú hadifogolyévek vártak, és akik közül kevesen térhettek haza. A hősi halottak és a sebesültek számaránya a 1943. januári és februári visszavonulás során vált egyenlővé, mivel ebben az időszakban a megfagyottak magas száma és a sebesültek gyors hátraszállításának esélytelensége miatt a maradandó veszteség volt a nagyobb.⁵¹

■ JEGYZETEK

39. Kornis Pál: *A Voronyezsi Front támadó műveleteinek előkészítése a német B. Hadsegregcsoport déli szárnyának (2. magyar hadsereg, 8. olasz hadsereg részei) szétzúzása (1943. január)*. Hadtörténelmi Közlemények 1982. 3. sz. 432–463.

40. HL 2. hadsereg iratai. 23. doboz. Vécsey Béla alezredes tapasztalati jelentése.

41. *Die Tagebücher des Generalfeldmarschalls Freiherr von Weichs*. Nachlass (másolat), 1943. január 12.

42. HL 2. hadsereg iratai. 28. doboz. 23. gyalogezred harctudósítása, 1943. 01. 10. – 01.

13. 24 óráig. Helyzetközlések. (Lászay János ezredes)

43. HL 2. hadsereg iratai. 26. doboz. 12. könnyűhadosztály harctudósítása, 1943. 01. 01. – 1943. 02. 28. (Solymosy Ulászló vezérőrnagy)

44. HL 2. hadsereg iratai. 26. doboz. 12. könnyű tüzérezred 4. számú harctudósítása, 1943. jan. 1. – febr. 28. (Lehoczky Lajos ezredes)

45. HL 2. hadsereg iratai. 24. doboz. A m. kir. IV. honvédhadtest harca a Don mentén, 1943. jan. (Heszlényi József altábornagy)

46. A Tridentina, Júlia és a Cuneense hadosztályt 1943 januárjától vetették be a téli Don menti harcokba. A hegyvidéki hadviseléshez felfegyverzett, kiképzett és felszerelt olasz csapatok a síkságon harcokcsikkal és gépesített gyalogsággal kerültek szembe. A Cuneense hadosztály megsemmisült, a Tridentina hadosztály egyharmada, a Júlia pedig egytizede maradt meg.

47. HL 2. hadsereg iratai. 30. Doboz. *Nemeskéri Kiss Miklós naplója*. II. 1946.

48. Budapest Főváros Levéltára. NB 2613/47. Jány Gusztáv vezérezredes népbíróági periratai.

49. Móricz Béla: *Stomm Marcel altábornagy. „E parancsot én nem tudom nektek továbbítani...”* Bp., 2006. 201.

50. Gregori F. Krivosheev (Gen. Ed.): *Soviet Casualties and Combat Losses in the Twentieth Century*. London – Pennsylvania, 1997. 130.

51. Vincze Lajos: *A bolsevizmus elleni háborús veszteségeink mikénti tagozása*. Magyar Katonai Szemle 1943. 6. sz. 440–442.

FILEP TAMÁS GUSZTÁV

KÁDÁR IMRE MEGVÁLTÁSTANAI

■ Köztudott, hogy a két világháború közötti erdélyi magyar irodalom kezdeleinél, sőt szervezeti kereteinek kialakításában is fontos szerepet játszottak az 1918-as és 1919-es ún. forradalmi eseményekben részt vett emigránsok, a Károlyi- és a Berinkey-kormány idején politikai szerepet vállaló októbristák, illetve a Tanácsköztársaság exponensei is; 1989-et megelőzően a hivatalos történetírás jószerevével kontinuuus ideológiai csoportként sorolta őket a „haladó hagyomány”-ba. Közülük Kádár Imre a transzilvanizmus egyik, a közgondolkodás által leginkább elfogadott változatát képviselő sajtóorgánumoknál is fontos szerepet töltött be, illetve a(z irodalmi) transzilvanizmust az utókor szemében szimbolizáló csoportosulásoknak is (a kortársak által persze nem egységesen megítélt) tagja, befolyásos háttérembere volt. 1924-ben, a szervezett könyvkiadás útnak indításánál az Erdélyi Szépművés Céh hat alapítójának egyike, a Céh első sorozatainak szerzője, az Erdélyi Helikon összesen kilenc kiadványa közül hat kötődik az ő nevéhez, ráadásul ezek mind reprezentatív és irodalompolitikai szempontból is fontos szerepet betöltő darabok. Kádár, úgy tűnik, bírta Kós Károly barátságát, Tamási Áron rokonszenvét, és nyilvánvalóan Kemény János és Bánffy Miklós bizalmát is. A marosvécsi találkozón igen aktív volt, sokszor hozzászólt, beválasztották különböző bizottságokba; 1933-ban a Helikon legtekintélyesebb, illetve -befolyásosabb tagjai fontos posztra állították: a kolozsvári színház főrendezői és igazgatói pozíciójába. Már egy évvel korábban ő lett a PEN Club romániai magyar alosztályának főtíkára.

A főhatalom-változást, illetve a román katonai megszállást megelőző erdélyi kapcsolatairól nem találtam adatot. 1925-ös verseskötetéből kiderül, hogy I. világháborús frontszolgálata¹ idején nemcsak Volhíniában, hanem Erdélyben, Ojtoznál, a Kárpátok védelmében is harcolt,² ahhoz, hogy hol és mennyire súlyosan sebesült meg, nincs forrásom. 1919-ben már ismét Erdélyben volt (tehát például *Az Erdélyi Helikon íróinak anthológiája 1924–1934* című kötetben a fényképe alatti életrajzi adatok között, továbbá az egyik nekrológiájában³ szereplő adat, amely szerint csak 1920-ban érkezett oda, eszerint [is] téves).

Korábbi politikai szerepéről az adataikat valószínűleg egymásból merítő szócikkek annyit vélnek tudni, hogy az úgynevezett „őszirózsás forradalom” szellemi előkészítésében szerepet játszó Galilei Kör tagja, így az októbrista kormányok híve, viszont a Tanácsköztársaság idején is hivatalt vállalt. A Galilei Kör szinte szimbólum; a nagy ideológiai-politikai szakadástól máig az 1918. őszi fordulat ellenzői ehhez a társasághoz a nemzetárulást, a háborúban álló ország egységének aláaknázását társítják; eszerint részben innen indult volna el az a folyamat, amely a polgári kormányok regnálásán át a proletárdiktatúráig vezetett. A másik oldal szerint a demokrácia, szabadság, egyenlőség stb. eszméinek ősforrása, minden, ami jó, nemes, itt kezdődött el „a Tiszák Magyarországa”-n (amelynek egyébként, bár erről szokás megfeledkezni, az utolsó háborús években már Tisza ellenzéke állt az élén, s Wekerle Sándor volt a miniszterelnöke). Úgy látom azonban, a Galilei Kör⁴ nevének a Kádár Imre-szócikkekbe foglalása legalábbis hamis képzetkapcsolásokhoz vezethet. A kör történetének viszonylag új monografikus földolgozásában a névmutató

szerint csak kétszer, s akkor is csak az első világháború kirobbanása előtti korszak kapcsán szerepel.⁵ Az adott helyeken a szerző Kádárnak az egyik fontos diáknagygyűlésen „a diákság gazdasági és nemi nyomoráról” elhangzott beszédére utal, illetve egy 1914 tavaszán alakult diákbizottságba való beválasztását említi. Az 1916. október 15-i közgyűlésen a középiskolás diákoknak tartandó előadás-sorozathoz ő vállalja az elérendő diákok címének összegyűjtését.⁶ Ugyanebből az évből ismerjük a háromszéki fronton írt verseit, tehát valószínűleg nem sokkal a közgyűlés után kellett bevonulnia; ebbe belenyugszom, bár írásai azt is sugallhatják, hogy már korábban részese volt az oroszok elleni harcnak. A két „forradalomban” betöltött szerepe feltáratlan, külön erre irányuló, ám nem bizonyos, hogy eredménnyel záruló kutatást igényelne (fontosabb feladata, beosztása aligha lehetett, annak, gondolom, már ki kellett volna derülnie). A háborúban úgy állt helyt, hogy közben erendően pacifista lehetett; első erdélyi éveiben publikált, némelyek szerint polgárpukkasztó írásaiból a *Napkelet*ben közölt háborúellenes látomása⁷ a nem éppen szent életű tábori lelkészről szóló passzusával verte ki a biztosítékot. Első regénye, a *Nászrepülés* középső harmada részben az orosz fronton játszódik, a második, *A fekete bárány* hőseiben, ahogy azt már Tamási Áron is leírta róla, akkor következik be a lelki megtisztulás, amikor visszatér egykori helyállása színhelyére, az „1404-es magaslat”-ra. Arra vonatkozó dokumentumot sem találtam eddig, hogy 1918–1919-ben a galileistáknak a pacifista szárnyához tartozott-e, vagy pedig a másikkal, amelyek a szélsőbaloldali fordulatot várta, annak előkészítésében vállalt szerepet, s végül beolvadt a kommunisták pártjába. Hangadó tehát nemigen lehetett.

Kádár szerepe a Kolozsvár román megszállásának napján nagy tőkekoncentrációval indult, már korábban előkészített *Keleti Újság*, illetve a lap kiadásában megjelenő *Napkelet* irodalmi folyóirat szerkesztőjeként kezdett fontossá válni (az utóbbi szerkesztésében Paál Árpád, Ligeti Ernő, Kádár és Szentimrei Jenő vett részt). Bár az utókor, ahogyan említettem, évtizedekig hajlamos volt összemosni az októbrista és a kommunista emigrációt, sőt ma is bőven találhatunk erre példákat, az 1920-as években pedig volt, aki kísérletet tett annak elhíttetésére, hogy Kádár a proletárdiktatúra népbiztosa volt (Kohn néven),⁸ Jászi Oszkár erdélyi látogatásai kapcsán egyértelművé válik, hogy Kádár az ő feltétlen híve, márpedig a Károlyi-kormány nemzetiségi minisztere már 1919 áprilisában, a Tanácsköztársaság kezdetén emigrációba ment Bécsbe.⁹ Maga az a tőkecsoport, amely a lapot megszervezte és a folyóirat megjelenésére is lehetőséget teremtett (Farkas Mózes, Weiss Sándor), az októbrizmus Jászi-féle szárnyához, a polgári radikális párthoz kapcsolódott 1918 őszén. Jászi 1919–1923-as naplójában Kádár mint a politikus biztos kolozsvári embere tűnik föl, leveleiben Emil Isacnak „régí jó munkatársam”-ként kommandálja, gróf Károlyi Mihálynak pedig azt írja róla és Dienes Lászlóról: „Régí, kipróbált híveink.”¹⁰

A kisebbségi korszak első éveiben tehát Kádár ahhoz a csoporthoz tartozott, amely az erdélyi magyar kisebbségi politikát a transzilvanizmus egyik irányzatához kívánta kapcsolni, de az októbrista hagyomány bizonyos mértékű átmenésével. Ezt Jászi 1918–1919-es *Magyar kálvária, magyar feltámadás* című emlékiratáról írt cikke közvetlenül igazolja:¹¹ osztotta a Károlyi-kormány nemzetiségi miniszterének azt a történelmi analógiákkal egyébként nem igazolható humanista dogmáját, hogy a nemzetiségi önkormányzatok évtizedekkel korábbi bevezetése egészen biztosan megmenthette volna Magyarországot a háború végén bekövetkezett összeomlástól és a feldarabolástól. Mindenesetre ebből Kádárnál program lett: több írásában szerepel, hogy a magyar kisebbség annyit akar elérni Nagy-Romániában, amennyit e politikai vonulat hívei, így Ady és Jászi is a háború előtti Magyarországon a nemzetiségeknek követeltek.

Utóbb láthatóvá váltak a folyóirat szerkesztői közötti szemléleti különbségek.¹² Kádár, ahogy a *Napkelet*-ben közölt egyik tanulmányából láthatjuk, saját fogalmai szerint a centrumban állt, egyenlő távolságra a „reakció”-tól és a bolsevizmustól. Az ő „harmadik út”-ja (saját meggyőződése szerint) az álláspontjukat nem osztókat bolsevistának nevező reakciósook és a velük egyet nem értőket reakciónak nevező bolsevikok között vezet; ezen azok járnak, akik „az emberiség boldogulását [...] a gyökeres reformoktól és a lélek felszabadításától”, nem pedig a társadalom-átalakítás „meggátlásától” vagy „a társadalom felrobbantásától” várják. E két tábor az emberek jóléte érdekében „a vagyon és a hatalom kizárólagos megszerzéséért” folytatott harcában a történelmi szükségyszerűségekre hivatkozva képes vért ontani, háborút kirobbantani; a két irányzat egymásnak köszönheti létét, álláspontjuk pedig „valahol összeér”, s „együtt köveznek meg mindenkit, aki becsületes, mélyreható újtításokkal, a nép lelkének szociálissá érlelésével, a kulturális és gazdasági jólét emelésével akarja előrevinni az emberiség ügyét. »Kispolgári ideológus« – förmednek rá a bolsevisták. »Destruktív anarchista« – röffenek fel ellene a reakciósook. És közösen kiáltanak rendőr után.”¹³ Hogy ezt őszintén gondolja, minden bizonnyal megerősíti valószínűleg legismertebb novellája is, amely az *Erdélyi Helikon* 1930-as évfolyamában, majd a folyóirat szerzőit bemutató reprezentatív antológiában is megjelent.¹⁴ Főszereplője a drámaírói babérokra vágyó szovjet népbiztos és a tekintélyes irodalomkritikus, akit az előbbi letartóztat, majd „jóindulatúan” azt tanácsolja neki, hogy írja meg őszinte véleményét az ő drámájának bemutatójáról. A budapesti szóbeli irodalmi hagyomány tanúsága szerint ez annak az egykor ismert, aztán elfeledett esetnek a belletrizált változata, amikor is a korábban szociáldemokrata, majd a kommunistákkal való pártegyesülés végrehajtói közé előlépő, élbolsevikká váló és a proletárdiktatúra idején többek között hadügyi népbiztosi funkciót betöltő Pogány József a Nemzeti Színházzal bemutattatta saját, *Napoleon* című színdarabját. A novellabeli kritikus végül szóról szóra lemásolja egy évekkor korábbi méltató cikkét, csak a szerző nevét cseréli ki mindenütt Afremov Iván népbiztoséra, a darab címét pedig annak művéére, cserében nemcsak szabadon engedik, de még útlevelet is kap, s elhagyhatja a Szovjetuniót. A sztori nem rossz. Az eredeti történet azért sokkal jobb: Fenyő Miksa Pogány színdarabjáról megsemmisítő kritikát írt a *Nyugatba*,¹⁵ nem sokkal később – biztos, ami biztos, ám lehet, hogy nemcsak ezen írásműve miatt – átszökött a fronton, az ellenség által megszállt területre; a *Nyugatot* a proletárdiktatúra egy hónappal a kritika közlése után betiltotta.

1924-ben Kádár Imre az Erdélyi Szépművészek Céhségének egyik alapítója Paál Árpád, Zágony István, Kós Károly, Ligeti Ernő és Nyirő József mellett. Mindkét szál, a kezdeti *Keleti Újság* – *Napkelet*, valamint a Céhség, továbbá a Kós Károssal való barátság a transzilvanizmus híveként, részben ideológusaként mutatja őt, előbb politikai-ideológiai értelemben is, majd úgy látszik, egyre inkább csak az irodalmon keresztül. Az *Erdélyi Helikon* Kós Károlyt köszöntő számába őt kérték föl a politikus Kós portréjának megrajzolására. Ebben az írásban találunk fogódzót Kádár „erdélyiségéhez”: „Erdélyi életutam egyik legdöntőbb stációja volt a sztánai Varjúvár, ahol a gazda szent bizalommal szedett elő kéziratban terjesztett Reményik-verseket öreg bibliájából, s könnyezve olvasta fel az alig ismert, jövevény látogatónak az üzenetet: *Eredj, ha tudsz!* Itt maradtam, és olyan szerencsém volt, hogy közvetlen közelből figyelhettem Kós Károly szerteágazó s mégis annyira egységes életművét. Sőt együtt csinálhattam vele újságot, kiadóvállalatot, és urambocsá, politikát is. Nyilván ezért osztódott reám a feladat, hogy írjam meg Kós Károlyt, a politikust.”¹⁶

Első, állítólag szimbolista jegyeket tükröző verseskötete a lexikonszócikkek szerint tizennyolc éves korában, 1912-ben jelent meg szülővárosában, Komáromban. Nem tudom ellenőrizni: az *Arany öszentsége* a Magyar Országos Közös Katalógusban nem szerepel; nem ismerek embert, aki olvasta volna. 1922-től 1925-ig aztán Kádárnak négy füzete-könyve látott napvilágot, két dráma, egy versválogatás és egy regény, ami legalábbis ígéretes, műfaji sokszínűségre utaló pályakezdet még akkor is, ha abban, hogy a legfontosabbikat, a *Bujdosó ének* című versgyűjteményt rögtön az Erdélyi Szépművéses Céh I. sorozatának 2. darabjaként adták ki, döntő szerepe lehetett annak – legalábbis Ligeti Ernő így emlékezett rá –, hogy Kós Károly nem tudta időben leadni tervezett regényét (a sorozat következő darabjaként megjelent *Varju-nemzetség*), s Kádár „ugrott be” a verseskötettel.¹⁷ Két, részben expresszionistának, részben lélektaninak tartott színdarabjának a romániai magyar dráma kezdeteinél megvolt a maguk szerepe, de nemigen lett folytatásuk, legalábbis nem dokumentálható.¹⁸ Kötő József szerint a modern irodalmi áramlatokat az első években elsősorban az emigránsok képviselték Erdélyben, közülük az adott helyen Barta Lajost, Gaál Gábort, Ormos Edét, Dienes Lászlót és Kádár Imrét említi.¹⁹ Úgy jellemzi a drámaíró Kádárt, mint aki „szakít a cselekményépítés és jellemfestés hagyományos dramaturgiájával, s az egyedi sors és élethelyzet ábrázolásával szemben előtérbe kerül az általános emberi szituációk és a lelki élet mozgásait irányító mélyebb törvényszerűségek megelevenítésének szándéka”.²⁰ Színpadi művei közül azóta is rendszerint e két, önálló füzetként is megjelent munkájára szoktak hivatkozni a hét évvel később közreadott, *Éhségstrájk* című, átgondolt, jól fölépített, a Spartacus-felkelés leverése után játszódó munkásmozgalmi apológiája mellett.²¹ A magam nyilván gyarló olvasatában azonban *Az idegen katona* nem sokkal több ötletes és színvonalas kabarétréfánál, s az állítólag régi mondamotívumot (mely szerint a hóhérnak nem születhet élő gyereke) aktualizáló *A százegyedik* is inkább ad támpontokat Kádár szellemi útjához, mintsem maradandó esztétikai élményt. Ez utóbbi úgy is olvasható, mint a fent említett demokratikus középútnak a história fölöttivé emelt szimbólum által történő erkölcsi igazolása: a nyílt erőszakra épülő más-más típusú társadalomszervezést képviselő feketeinges és vörösinges vitáját (az utóbbi szerint a rombolást rendszerszerűen kell végezni, a másik szerint csak úgy, ahogy jön) szemlélő ítéletvégrehajtó végül a fehéringes által hirdetett megbocsátást és szeretetet választja, így az egyfelvonásos végén hitvese persze egészséges gyermeknek ad életet. Furcsa, hogy az erdélyi Helikon írói első, 1927-es antológiájában megjelent *Mária útnak indul* című színdarabrészletet nem szokás emlegetni Kádár művei között, pedig ebben a szintén lélektani indíttatású munkában példás a feszültségteremtő erő.²² Kádár első regényének²³ részben pozitív volt a fogadtatása, igaz, amikor megjelent, még nem születtek meg azok a jelentős erdélyi prózai művek, amik utóbb bekerültek a kánonba, s amikhez mérhették volna bírálói. Ennek lehetett döntő szerepe abban, hogy például Gulácsy Irén a regény „hajszálra pontos, szubtilis” lélektani megfigyeléseiről beszél,²⁴ Szerb Antal viszont értékei említése mellett is elég határozottan elparentálta a művet. Kádár pszichoanalitikus regényt akart írni, mondja ő, ami időszerű ugyan, de azért nem jelent újdonságot; a világirodalomban e típusnak már vannak klasszikus darabjai. „A baj az, hogy Kádár Imre számára a pszichoanalízis nem módszert jelent, hanem valami nagy újságot, amiről mindegyre beszélni kell. A regény kitűnően indul: Vági, az ideg orvos sürgőnyt kap, a sürgőnyt elfelejti felbontani, az elfelejtett sürgöny azonban tovább dolgozik benne, mígnem éjszaka aztán fejfájás és szorongási érzetek közt kirobban a tudatba. Ezzel azonban a pszichoanalitikus módszer véget is ér. A továbbiakban a pszichoanalízis csak annyi-

ban jelentkezik, hogy szerepel a regényben egy orvos, aki pszichoanalitikus, ezt több ízben hangsúlyozza, és hirdeti a pszichoanalízis fontosságát.

Ami azonban az analitikus módszer felderítésére vagy legalábbis akármilyen regényírói pszichológia magyarázgatásaira szorulna, az megmarad ősi és ügyetlen misztikájában: regényhős és regényhősnő végzetes szerelme. A hős egy zseniálisnak mondott férfiú, aki végig szeret egy zseniálisnak mondott hölgyet és viszont – mégsem lesznek egymáséi, holott ennek komoly akadályja nincsen, csak a kötet legvégén, amikor a hős, elég váratlanul, meghal.

Miért nem lesznek egymáséi? Mert ők a végzetes szerelmesek.²⁵

Kádár eredeti alkotásai, bár az erdélyi magyar irodalomban érvényes szemléletet iparkodott honosítani, s formai kísérletei sem voltak érdektelenek, nem kerül(het)tek be a kánonba, esetleg második regénye, *A fekete bárány*²⁶ lehet ismertebb, mert besorolódott az Erdélyi Szépművés Céh nagy példányszámúban, illetve utánnomásokban piacra kerülő jubileumi díszkiadásába. Olyasmit dolgozott föl benne, ami a korabeli erdélyi prózából többnyire hiányzik: az erkölcsi viviszekciót, méghozzá a nagyepikában szintén ritkán ábrázolt korabeli erdélyi városi, polgári milióbe helyezve, amelyből azért van kilátás, sőt kijárás vidékre is. Megtéréstörténet ez, ezúttal a hűtlenségből való gyógyulásé, egy férj megtisztulásáé hitvese áldott állapotának hónapjai alatt; olyan, kisebbségi környezetbe ágyazott magán-pszichoanalízis, amelynek hatástalanságát, a lélektani megalapozottságával és társadalmi háttérreljének adekvát voltával, vagy inkább a kettő egybesimulásával kapcsolatos kételyeket már a Kádárt egyébként kedvelő, a regényt pedig fontos témát választó érdemes kísérletnek tartó Tamási Áron is szóvá tette: „a család háborgó tava körül csak művirágok a virágok, a kapitalizmus, a szocializmus, a kereszténység, sőt néha a transzvilvanizmus is”, ráadásul az egész föltűnően konstruált: „Nem megrázó, nem tisztító, gyorsan vonuló cselekménye ellenére sem sodor, a csaló férjekre pedig, úgy érzem, semmi hatással nincsen.”²⁷ Némi szerepe lehetett viszont az erdélyi magyar epika külföldi népszerűsítésében: 1944-ben megjelent finnül.²⁸

Legígéretesebb, illetve -értékesebb eredeti könyve nyilvánvalóan az 1925-ös verseskötet, a *Bujdosó ének*, amely a kuruc világ motívumhálójába szövi bele Kádár emigránsélményének lelki dokumentumait; az olykor artistikus, archaikus, népi nyelvezetű, erdélyi természetet s hagyományt is idéző, (nem csupán a kuruc tematika folytán) Ady-hatásra is valló forma az októbrista világgépnek, egy polgári radikális értelmiségi az erdélyi magyar közösségekben küzdelmek árán való otthonra találásának, így a korai transzvilvanizmus „forradalmi” ágának ad méltó keretet, ami az Erdélyi Szépművés Céh akkori ideológiai háttérétől, ahogy már utaltam rá, nem volt idegen. A kötet nyitódarabja a nemzetből kitagadott magyar zsidó – „Legyen tehát. Szép Erdély nem hazám, / nem is vagyok, ha úgy tetszik, magyar” – hitvallása az igazi(nak tartott) nemzetűségről – „elődöm nem volt pallosos család, / csak tollat árult, sajnos, nem hazát”²⁹ – és a társadalmi változásokat előkészítő szellemi tájékozódás szükségességéről. A *Bujdosó ének* nem egységes mű, visszafelé épülő kronologikus válogatás szerzőjük 1911 óta írt verseiből. A néhány szabadvers és makámaszerű szöveg az előképek közül a whitmani formát követi. Azt, hogy megjelenése idején (bármily idegen lehetett esetleg ez a nyelvezet az ókonzeratív irodalomértelmezők szemében) különleges helye lehetett a könyvnek a formálódó romániai magyar költészetben, jó példával szolgál Makkai Sándor, a püspök író elismerő értékelése: „Különös könyv, különös költészet. Soha nem lesz népszerű, nem is akar az lenni. Nagyon mélyen égő lángokat csak az intellektuális reflexió ragyogó jégablakán át enged szemlélni. De ezen a hideg, tiszta ablakon keresztül, sokszor bravúros verstechnika és gyémántkemény,

hideg, csillogó szálakból szótt stílus bordázatába igazva, lent a mélyben, ezer mérföldnyire a felszíntől igazi, hatalmas lángjai égnek a szenvedésnek és a szeretetnek. Egyén élte át őket, de egyetemesen emberek, és a líra közvetlenül egyéni kiömlése helyett egyetemes igazságok filozófiai mezében dermednek felénk.”³⁰ A könyv három pillére az én olvasatomban az emigránskorszak ciklusa, a háborús években írott versek csoportja (a fronton születettekkel), s a zárórész – ezt a kiadványt főleg címfelsorolásokban szokták emlegetni, talán sohasem esik szó róla, hogy az utolsó ciklus balladáknak nevezett román népköltészeti alkotások fordítását tartalmazza.

Az első, 1926-os marosvécsi Helikon-találkozó határozatai már állást foglalnak a magyar–román, magyar–szász irodalmi kapcsolatépítés fontossága mellett és a színjátszás támogatása ügyében, s Kádár éppen ezeken a területeken alkotott utóbb maradandót, de az már e verseskötet megjelenése idején nyilvánvaló volt, hogy nemcsak román színdarabok fordításában jeleskedik, hanem a népköltészet átültetésében is fontos szerepet akar vállalni.

Tíz év alatt hat román színdarabot fordított magyarra, s a kolozsvári Magyar Színház mindegyiket be is mutatta: a sorozat (zárójelben a bemutató időpontjával): Victor Eftimiu: *Prometeus* (1921. szeptember 29.), I. L. Caragiale: *Az elveszett levél* (1922. november 23.), Ion Minulescu: *A szerelmes próbababa* (1926. január 17.), Octavian Goga: *Manole mester* (1930. december 30.), Ion Marin Sadoveanu: *A métely* (1931. december 2.), Valjean Vasilescu: *Nem zörög a haraszt...* (1924. január 10.).³¹ Ezek a színművek az utolsó – egy egyfelvonásos vígjáték – kivételével nyomtatásban meg is jelentek az *Erdélyi Helikon* gondozásában (a folyóirat a kiadást a Romániai Magyar Pen Club megbízásából végezte) Bánffy Miklós előszavával.³² A névsor impozáns, a darabok, bár a szerzők Caragiale kivételével éltek, többnyire már akkor klasszikusszámba mentek; a fordító öt eltérő szemléletet, formát és nyelvezetet szólaltatott meg sikeresen. (A Caragiale lefordíthatatlanságával kapcsolatos vitához nem tudok hozzászólni, de Kádár fordítása számomra élvezetes és kifejező.) Az említetteken kívül még egy dráma tolmácsolása fűződik a nevéhez: Emil Isac egyfelvonásosának magyar változatát az *Erdélyi Helikon* 1935-ös évfolyama közölte.³³ Bánffy Miklósnak a *Román drámaírók könyvtárához* írt előszavából tételesen kiderül, hogy e kötetek közvetlenül a Helikon programjának, a román kultúra és általa a nemzet megismerésének koncepcióját szolgálták, bár a kapcsolatépítés az új korszellem népszerűvé válásával a gróf szerint egyre nehezebb.³⁴ Az öt kötet inspirálta Tavasz Sándort a román–magyar kapcsolatok etikai alapjait átgondoló nevezetes tanulmánya megírására.³⁵

Jelentősebb recepciója és utóélete volt Kádár ballada- és románcfordításainak, amelyek 1932-ben jelentek meg önálló könyvként, szintén az *Erdélyi Helikon* – tehát nem az Erdélyi Szépmíves Céh – kiadásában.³⁶

*A havas balladái*³⁷ című fordításkötet előszavában Kádár elkötelezi magát az erdélyi géniusz léte mellett. Az előszóban nyilván a szellemtörténet egyik változata jegyében írja, hogy ami a közvélekedésben szerepel a magyarokról, románokról, szászokról, illetve amit egymásról gondolnak, a nemzeti géniuszról nem árul el semmit. „A románok nem tudják, hogy a magyar az a nemzet, amely a szabadság eszményének tisztelétét a turáni fennsík végtelen és korlátlan szemléletétől nyerte. Azóta is a magyar nemzet, minden megpróbáltatáson és múlt tévedésen keresztül, a szabadság eszményét vallja és képviseli a nemzetek eszményudatában.”³⁸ Ennek világirodalmi szintű képviselője Petőfi. Ami ennek ellentmondani látszik, „eleve is elmúlásra ítélt szappanbuborék”.³⁹ A népköltészetben és Eminescuban megnyilatkozó román szellem „a metafizikai realizmusnak egészen páratlan színezetét ragyogtatja”; „A véges világ csak eleven árnyéka benne a végtelennek, a szelleminek, s mégis tevé-

keny, természetes egységben él vele”.⁴⁰ A szász kultúra a német géniusz erdélyiséggel beoltott változata; „A szabadság magyar, a természetesség és nyugalom román, a belső rend és öntudatosság szász hangsúlyozásban elevenítik így az egyetemes kultúrát, s együttműködésük és összhangjuk kiapadhatatlan forrása: Erdély”.⁴¹

Ezt képviseli Kádár a második világháborúig, illetve a második bécsi döntésig, amennyire megállapíthatom, következetesen, jeles román tudósok, költők elismerését is kiváltva.⁴²

1940 őszén, azokban a napokban, amelyek Kolozsvár a magyar hadseregnek való átadását megelőzték, mint volt frontharcos a színház épületét védő őrség tagja; a második bécsi döntés kihirdetése óta háromszor rohamozták és rongálták meg az épületet román tömegek. Akkori naplójegyzetében sűrített (vagy abba nem sokkal később betoldott) egyik színházművészeti ars poeticája szerint⁴³ az „eszményi színház hivatása”-t a szórakoztatáson és a művészet öncélúságán túl „a sorsalakítás ihletett példázása”-ként fogta föl. Írásában, mely az *Erdélyi Helikon*nak a második bécsi döntéstől a magyar hadsereg megérkezéséig tartó napokról szóló írói reflexiókat közlő számában jelent meg,⁴⁴ tétélesen összefoglalja, hogyan tette szinte lehetetlenné a román kormányzat a magyar színjátszás szakszerű működését, de a román kultúra egyetemes jelentősége mellett itt is leteszi a garast, a korábban hirdetett alapelv szent marad: „El kell ismernünk, hogy a román szellemi élet képviselői között is akadtak olyanok, akik – miként mi – inkább a nemzeti műveltségek közötti nemes versengésnek szerették volna látni a kultúrharcot.”⁴⁵

Jellemző különben, mennyire fontosnak tartotta a színpadi „tisza magyar beszéd”-et; e naplójegyzet szerint egy ízben „rárípakodott” az egyik vezető színészre: „Az ég szerelmére, így hangsúlyozni Budapesten csak hiba, de itt nálunk nemzetárulás!”⁴⁶

A második világháború utáni szemléletbeli cezúra nyilván szorosan összefügg az 1940–1944 közötti, származásából következő hátrátétellel, megpróbáltatásokkal, utóbb az üldöztetéssel, halálveszedelemmel. Kádár a deportálást elkerülte, fia azonban koncentrációs táborban halt meg. 1949-ben a háború alatt őt segítő, lánya életét megmentő Járosi Andorra emlékezve már osztályharcos szempontok alapján mond etikai „ítéletet” arról az „erdélyi gondolat”-ról, amiért korábban ő maga is sorompóba szállt,⁴⁷ sőt a híveiről is: „A trianoni évtizedek alatt ő [Járosi] is a transszilván romanticizmus délibábos útjait járta velünk. Ebben a »kisebbségi harcban« valóban megvolt a szabadságharc *eleme*, hiszen a román kapitalizmus fegyvertárához hozzátartozott az osztályuralom elkendőzése sovíniszta jelszavakkal, a kisebbségi kultúrák üldözésével. Mi »a nemzetiségiek szabadságjogaiért« küzdöttünk, közben pedig elmulasztottuk észrevenni az elnyomás igazi gyökereit, treuga deit kötöttünk saját fasisztáinkkal, és magára hagytuk a legkegyetlenebbül gyötört magyar és román munkásosztályt. Ma már kétségtelen, hogy mi, »helikonisták« mindenestül a történelem ítélete alá kerültünk, és nincs még itt az ideje annak, hogy egy-két jó és igaz szolgálatunkat – főként a román és magyar nép kulturális közeledését célzó fáradozásunkat – tisztázzuk. A szociális forradalom ebben a vonatkozásban is többet végzett a felszabadulás óta eltelt pár év alatt, mint mi az egész trianoni korszakban.”⁴⁸

A dicsőített „szociális forradalom” ekkor már maga alá gyűrte azt a polgári világot, amelyből maga Kádár is származott, amit azelőtt képviselt, s amit a náciizmus az ő szemé láttára tört össze. Ekkor már rég lezajlottak a legnagyobb koncepciók perke, folyt a halálos ítéletek végrehajtása...

Nem érzek késztetést arra, hogy e tanulmányban a kétféle Kádár-képet: azt, amelyik a közbeszédben élt – s amellyel egybehangzó megjegyzéseket me-

moárokban is olvashatunk –, és azt, amely az író szövegei alapján megrajzolható, egymásra vetítem. Az előbbiből arra következtethetünk, hogy többen úgy látták, a profizmusig fejlesztett simulékonyság jellemezte, meglehetősen ambiciózus volt; akarta és tudta érvényesíteni személyes érdekeit. Talán az a feltételezés sem megy istenkísértésszámba, hogy húga, Kádár Ilona, mindközönségesen „Suli” révén, aki Kovács Lászlónak, az Erdélyi Szépművés Céh lektorának felesége és a Céh mindenes adminisztrátora volt, lehetett befolyása arra, hogy melyik író milyen pozícióba kerül a kiadó terveinek összeállításánál; ennek a vállalat és az írók bizonyos csoportjai közötti vitában akár volt is következménye. Óhatatlanul kapott színházvezetői tevékenységét érő bírálatokat is. A látszat mindenestre az, hogy inkább a hősei őrlődtek erkölcsi kérdéseken, ő maga kevésbé. Kemény János feleségének a helikoni találkozóról szóló emlékezéseiben viszont úgy szerepel, mint aki „sok tréfa és szellemeskedés közepette” ugrik be figarónak, amikor kiderül, hogy a vendéglátók nem gondoskodtak borbélyról. Augusta Paton, aki akkor még nem beszélt jól magyarul, ha időt tudott szakítani rá, szívesen sétált vele, mert az ő beszédét értette – bár amit magyarázott „az akkori gnosztikus vallásáról”, azt kevésbé. „A bibliát szinte kívülről ismerte, amit érdekes anakronizmusnak tartottam. Bosszantott, hogy mind csak a lábára nézve beszél, és egyszer sem emelte a szép kék szemét az égre, ahol mondtam én, inkább a szép felhőkben és a gyönyörű természetben kell keresni Istent.”⁴⁹

1941-ben Kádár, bár eredetileg csak azt hitte, kibújhat a zsidótörvények hatálya alól, ha *kitér*, megkeresztelkedik; végül fiával együtt református lesz, s az evangelizáció hatása alatt *megettér*. Tépelődő, út-igazság-életkereső volt, mint *A fekete bárány* hőse, Dömötör Mihály, de évtizedekig nem tudott dönteni. „Pedig kora ifjúságomtól kezdve folyton megtapasztaltam, különösen a világháborúban, a fronton, hogy Isten egészen reménytelen helyzetekből is ki akar és ki tud engem szabadítani, mert Ő nem kívánja vesztemet, nyilván más terve van velem. Nyeregtekámban állandóan ott volt a Biblia, olvastam is néha, de mégis mindent akartam inkább, mint a Testamentum Úr Istenét”.⁵⁰ 1946-os füzetében írja, hogy eredetileg „hitvány emberi megfontolások alapján” akart áttérni, gyermekei iskoláztatásának biztosítása és „előkelő” állásának megmentése végett, „Isten azonban azt akarta, hogy egy hívő lelkipásztor imádsága és bizonyosságtétele Jézus Krisztus büntörölő vérének erejéről rádöbentsen hiábavaló, elveszett életemre, s odakényszerítsen Annak a lábai elé, aki helyettem szenvedett halált és kárhozatot a kereszten”.⁵¹ Azaz „bűnös” természeténél fogva vonzotta igéjéhez Isten, hogy kegyelmében részesítse. Vannak a korábbi időszakból keresztény forrásszöveg-fordításai, világképéhez akkor többek között a misztikus, halála után eretneknek minősített Eckhart mester állhatott közel.⁵² Az *Erdélyi Helikonnak* ugyanebben az évfolyamában Angelus Silesius-fordítása is megjelent.⁵³ Amikor az egyistenhitet valló és Egyiptomban bevezető Ehnaton fáraónak a naphimnuszát saját fordításában és bevezetőjével közli, a lap utal rá, hogy a publikáció részlet a szerző *Mózes* című, készülő munkájából,⁵⁴ aminek hasonló lehet a tárgya (de nem jelent meg).

Amikor – évtizedekkel ezelőtt – fölfedeztem az Országos Széchényi Könyvtár katalógusában Kádár *Érdékből tértem át* című munkáját, tekintettel arra, hogy az 1945 utáni, 1948-tól a kommunista diktatúrát szolgáló magyarországi református egyházvezetés egyik tagjáról van szó, némi kaján kárörömmel vettem rá magam a füzetre.⁵⁵ A szöveg azonban nem ötleleplezés, kiindulópontja az, hogy aki jóllehet élete védelmében, úgymond önző személyes érdekből keresztelkedett ki a vézskorszakban, életben maradását tekintse a Kegyelem jelének, és mélyítse el hitét. Megszólítja azokat a régi reformátusokat is, akik nehezményeznék a zsidók (esetleg tömeges?) áttérését. Megoldás-

ként, a helyzet kulcsaként a gibeoniták történetét idézi föl, akik értelmezésében Jerikó ostroma után színleg csatlakoznak a zsidókhöz, aztán integrálódnak a közösségbe. Hogy ez a példa meggyőző-e, döntse el mindenki magának. A gibeoniták sorsa ugyanis örök szolgaság lesz: „Azon a napon Józsue elrendelte, hogy a közösségnek, valamint az Úr oltárának a favágói és vízfordói legyenek azon a helyen, amelyet majd kiválaszt az Úr. Így van ez ma is.”⁵⁶ Kétféle, hogy az effajta alávetett, másodrendű szerep vonzó lehetett volna az áttérteknek, s hogy megfelelt volna az evangelizáció szellemének. Ráadásul e logika alapján azoknak a funkciók a vállalása sem igazolható, amelyeket Kádár az egyház vezetésében időről időre betöltött: az Egyetemes Konvent sajtóosztályának vezetője, teológiai tanár, a *Theologiai Szemle* főszerkesztője, a Felekezettudományi Intézet vezetője, a Dunántúli Református Egyházkerület főgondnoka, azaz világi vezetője volt. Szerzett némi hatáskört a diktatúra világi működtetői sorában is; a világhálón a nevére megjelenő első találat arról is tudósít, hogy 1958-ban (tehát a megtorlások, kivégzések idején) a fővárosi tanács tagja lett.⁵⁷

A magyarországi református közvéleményben Kádár emléke már nem él, aki még tud róla (és nem együtt szolgálta vele a rendszert), szerepét sötétnek látja. Teológiai szakíróknak kellene földolgoznia Kádár tevékenységének e szakaszát,⁵⁸ itt most elég talán, ha megemlítem két nyomtatásban megjelent munkáját. Egy reprezentatív kiadványban már 1950-ben szentesíti az egyház történetében a kommunista diktatúra nyomán bekövetkezett fordulatot.⁵⁹ Ugyanabban az évben a keresztyén egységfront eszméjét kárhóztatja egy másik kiadványban, azt hirdetve, hogy az nem több „a vallásszabadság tetszetős jelszavával” manipuláló római egyház machinációjánál, „antibolsevista és szovjetellens” harcában használt fegyverénél; különben a katolicizmus a protestánsokat ott, ahol kisebbségben vannak, üldözi. A magyar reformátusságnak nem az a feladata, hogy támogassa a „hamis felekezeti békét”, hanem az evangelizáció.⁶⁰

Legismertebb idevágó munkája a református egyház két világháború közötti működését és az 1956-os forradalmat elítélő, megbélyegző, a Kádár János-féle ideológiát (minthogy magyarul, németül és angolul is megjelent) külföldön is népszerűsítő, reprezentatívnak szánt propagandakiadvány.⁶¹ Az, hogy az egyház nem nélkülözheti a jogos kritikát, vitathatatlan. Azt nem hinném, hogy a szovjet megszállást és következményeit, a kommunista diktatúrát teológiailag méltányos volna „a történelem ítéleté”-nek tekinteni, mint ahogy ebben a könyvben áll. Kádár ekkor már azt vallotta, hogy Magyarországon 1919 után „csak a proletárdiktatúra vagy a fasiszta diktatúra között lehet választani!”⁶² Egyébként olyan területeken fejtette ki hatását, amelyek közvetlenül a politikai rendőrség, illetve a titkosszolgálatok hatáskörébe tartoztak: ilyen a külügy és a sajtó. Az egyház lelkészi és világi vezetőit a diktatúra a zsinat-presbiteri elv működésének megfojtásával, erőszakkal iktatta be tisztségükbe,⁶³ őt pedig alighanem joggal tekintették az „egyházkormányzó klikk”, az egyházkormányzat „vezető triumvirátusa”⁶⁴ tagjának, amiért is az 1956-os forradalom alatt szívesen fogadták el az ő (ideiglenesnek bizonyuló) lemondását is.⁶⁵

Bizonyára enyhít a dolgon, hogy van olyan forrásunk, amelyből arra következtethetünk, Kádár nem volt bosszúálló vagy kegyetlen. Az 1956 utáni és miatti internálásából szabadult Németh Géza lelkésznek, miután véletlenül találkozott a teológián, ő segített abban, hogy gyülekezetbe kerülhessen, majd hogy publikálhasson a *Theologiai Szemlé*ben, ráadásul nem kért tőle ellenszolgáltatást.⁶⁶ Mégsem túlzás az, még ha alapja a vezetéknevek azonossága is, amit éppen Németh Géza fia, a politikus Németh Zsolt mondott egy, a református egyház 1945 utáni történetéről szóló konferencián: az egyháztagságot a

■ JEGYZETEK

1. Két évig felderítőtisztként szolgált, négyszer tüntették ki vitézségi éremmel. Kádár Imre: *Búcsú a kisebbségi színházról. Naplójegyzet 1940. szeptember 10-ének éjszakájáról.* Erdélyi Helikon 1940. 678.
2. A *Bujdosó ének* (Erdélyi Szépmíves Céh, Kvár, 1925, illusztrálta Kós Károly) című verseskötete több darabjának – *Szent a hús* (108.), *Jó gép a testünk, szállunk* (110.), *Tűzszlopok* (112.), *Ünnepnapok* (113.), *Jó majd a titán* (114.) keltezési helye és ideje Ojtoz, a szoros vagy környéke, 1916–1917. Lásd továbbá: Szentimrei Jenő: *A nagy Napkeletről és a kicsi Vasárnapról.* Igaz Szó 1957. 7. 56.
3. Finta István: *Itt hagyott minket Kádár Imre.* Reformátusok Lapja 1972. 49. [1.]
4. Tagságának Csécsy Imre hagyatékából közölt listájában Kádár nevével az szerepel, hogy joghallgató, Budapesten a Szentkirályi u. 47. szám alatt lakik, vidéki címe: Komárom, Izsák u. 18. A *Galilei kör névsora 1912-ből.* Közli Varga F. János. Történelmi Szemle 1976. 1–2. 220.
5. Csunderlik Péter: *Radikálisok, szabadgondolkodók, ateisták. A Galilei Kör (1908–1919) története.* [Közreadja a Politikatörténeti Intézet.] Napvilág Kiadó, [Bp.], 2017, 253., 255.
6. Csunderlik Péter: *A Galilei Kör közgyűlési és választmányi üléseinek jegyzőkönyvei (1915–1917).* [Forrásközlés.] Múltunk 2022. 1. online melléklet, 76. http://real.mtak.hu/145681/1/249_M%C3%BAltunk%202022%20els%C5%91%20sz%C3%A1m%20%20logo.pdf (Utolsó letöltés: 2022. október 15.)
7. Kádár Imre: *Piave.* Napkelet 1921. 16. 905–908.
8. A *Helikon pöre az Erdélyi Tudósítóval. Kádár Imre sajtópört indított az Erdélyi Tudósító ellen, mely három csoportba osztja az erdélyi írókat.* Az Ellenőr 1927. 15. számában megjelent cikket újraközlő: Sas Péter: *Magyar Erőtér. Az Erdélyi Szépmíves Céh könyvkiadó és az Erdélyi Helikon története.* Kárpátia Stúdió, Köröstárkány–Balatonfőkajár, 2020. 458–461.
9. Szerintem itt nem peröntő, amit Szentimrei ír Kádárról egy gyanús korszakban: „Tizenhárom próbas kommunistaként jött hozzánk Budapestre. Maga dicsekedte el, hogy Pogány katonai népbiztos szárnysegédje volt a tiszai harcoknál.” Szentimrei Jenő: *A nagy Napkeletről és a kicsi Vasárnapról.* I. m. 55. Egestas arte s docet. S akár igaz tényszerűen az, amit ezek szerint Kádár a saját 1919-es szerepéről mond(hat)ott, akár nem, tény, hogy fiatal tisztként például Horthy sok későbbi tábornoka is részt vett a Vörös Hadsereg honvédő harcaiban, de senkinek nem jutott eszébe, hogy kommunistáknak minősítse őket. Pogányról lásd lennebb.
10. Emil Isachoz, Wien, 1921. VI. 3. In: *Jászi Oszkár válogatott levelei.* A kötetet összeállította, jegyzetekkel ellátta Litván György, Varga F. János. Magvető Könyvkiadó, Bp., 1990. 260.; Károlyi Mihályhoz, New York, 1923. XII. 11. Uo. 287.
11. Kádár Imre: *Magyar múlt és jövő. Jászi új könyvének margójára.* Napkelet 1921. 11. 690–692.
12. „Ma már nem vevődik úgy észre, amit mi beavatottak abban az időben annyira látunk: a lapnak *szervi* hibája, hogy négy szerkesztője akaratlanul is négyfelé húzta. Mi, szerkesztők az írói szabadság erkölcsi követelményeiben tökéletesen egyetértettünk, de a folyóirat hangszerelése külön-külön nem elégített ki bennünket, mert végül is voltak közöttünk eszmei különbözőségek, amelyek később fájdalmasan ki is ütökötek.” Ligeti Ernő: *Súly alatt a pálma. Egy nemzedék szellemi élete. 22 esztendő kisebbségi sorsban.* [Kolozsvár, 1941], 42. Ugyanerről lásd Szentimrei hivatkozott írását.
13. Kádár Imre: *A harmadik út.* Napkelet 1920. 2. 65. A korabeli idézeteket a ma érvényes helyesírásnak és központozásnak megfelelő formában közlöm, a stíluselemek megtartásával – F. T. G.
14. Kádár Imre: *A népbiztos premierje.* In: *Az Erdélyi Helikon íróinak anthológiája 1924–1934.* Szerk.: Kovács László. Erdélyi Szépmíves Céh, Kvár, [1934?] (Az Erdélyi Szépmíves Céh 10 éves jubileumára kiadott díszkiadás), 73–90.
15. Fenyő Miksa: Pogány József: Napóleon. (Dráma három felvonásban.) Nyugat, 1919. I. [774]–776.
16. Kádár Imre: *Kós útja a politika fölé.* Erdélyi Helikon 1933. 719.
17. Ligeti Ernő: *Súly alatt a pálma.* I. m. 70. Ezt Kós Károlynak az a későbbi megjegyzése is hihetővé teszi, mely szerint a Céh második sorozatát is „kézirathiany miatt” csak féléves csúszással tudták lezárni. *A harmadik helikoni találkozó jegyzőkönyve.* In: *A He-*

- likon és az Erdélyi Szépmíves Céh levelesládája (1924–1944)*. Közzéteszi Marosi Ildikó. Kriterion, Buk., 1979. I. 136.
18. Kádár Imre: *Az idegen katona. Játék és pszichoanalízis 1 felvonásban*. Lapkiadó Rt., Kvár, 1922. 45. 3. Uő: *A százegyedik. Dráma*. Lapkiadó R. t., Cluj-Kvár, 1922, 39. Az elősőt újraközölte Mózes Huba a *Napkelet* anyagából összeállított, a folyóirat repertóriumával is ellátott könyvében: *Napkelet 1920–1922. Antológia*. Válogatta, az előszót írta és a függelékét összeállította Mózes Huba. Kriterion, Kvár, 2004, 186–200.
19. Kötő József: *Fejezetek a romániai magyar dráma történetéből. Kismonográfia*. Dacia, Kvár, 1976. 8.
20. I. m. 11.
21. Kádár Imre: *Éhségstrájk. Öt párbeszéd*. Erdélyi Helikon 1929. 616–622.
22. Kádár Imre: *Mária útnak indul. Drámarészlet*. In: *Erdélyi Helikon antológiája 1927*. Erdélyi Szépmíves Céh, Kvár 1927. I. 145–160. A közlemény a darab első felvonását (illetve az első két képet) tartalmazza.
23. Kádár Imre: *Nászrepülés. Regény*. Háromszínű linóleummetszeteit készítette Kós Károly. Erdélyi Szépmíves Céh, Kvár, 1927. 188. 4.
24. P. Gulácsy Irén: *Nászrepülés. Kádár Imre regénye. Megjelent a Szépmíves Céh kiadásában. Kolozsvár, 1927*. Könyvbarátok Lapja 1928. 2. 153–154.
25. Szerb Antal: *Kádár Imre: Nászrepülés*. *Napkelet* X. köt. 1927. június–december, 8. 736.
26. Első megjelenése: Kádár Imre: *A fekete bárány. Regény*. Illusztrálta Demian Tassy. Erdélyi Szépmíves Céh, Kvár, 1930. I–II.
27. Tamási Áron: *A fekete bárány. Kádár Imre regénye*. A legegyszerűbben elérhető, a korábbi megjelenések föltüntetésével: <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/TAMASI/tamasi00006/tamasi00032/tamasi00032.html>
28. Imre Kádár: *Musta karitsa. Romaani*. Suomentaneet: Aino ja Aladár Szabó. K. J. Gummerus osakeyhtiö, Jyväskylä, 1944.
29. Mindkét idézet a *Bujdosó ének* című verséből való, i. m. 8.
30. Makkai Sándor: *Bujdosó ének. Kádár Imre verskötetje*. Az Erdélyi Szépmíves Céh kiadása. In: uő: *Aratás. Előadások – Ecclesia militans – Beszéd – Feltámadunk – Művészet és irodalom*. Kultúra Könyvkereskedés kiadása, Luënenec-Losonc, 1926. 231–232.
31. A dátumokért nem kellett végigbongésznom a kolozsvári napilapokat, *A havas balladái* végén tételesen szerepelnek Kádár addig könyv alakban megjelent művei, valamint a drámafordítások a bemutató dátumával. A Minulescu-darab címe *A szerelmes próbábábuként* van föltüntetve.
32. Az öt könyvecske *Román drámáirók könyvtára* közös címmel jelent meg, a kiadás helyének és évének megjelölése nélkül, az előszó megírásának a szövegből kikövetkeztető éve 1934.
33. *A fiatal apáca. Emil Isac dramolettje egy felvonásban*. Fordította: Kádár Imre. Erdélyi Helikon 1935. 439–448.
34. Eredetileg abban a kötetben volt olvasható, amely *Az elveszett levél* fordítását tartalmazta. Újabbán lásd: Bánffy Miklós: *Előszó a román drámáirók könyvtára c. sorozathoz*. In: Bánffy Miklós: *Emlékezések – Irodalmi és művészeti írások*. Sajtó alá rendezte: Dávid Gyula. Polis Könyvkiadó, Kvár 2012. 406–407.
35. Tavaszy Sándor: *Etikai szempontok a románság és magyarság viszonyának megítéléséhez*. Erdélyi Helikon 1934. 661–668. „Hogy bizonyos konkrétumhoz fűzzem további tiszta elvi fejtegetéseimet, be kell vallanom, hogy az itt tárgyalt kérdéshez nem valamely politikai indok folytán jutottam, hanem ama tény útján, hogy mostanában került a kezembe az az ötkötetes fordítás, amely öt kiváló román író művét tartalmazza. [...] Mind az ötöt Kádár Imre fordította magyarrá szépen, ékezen, folyékonyan. Nem az én dolgom a művek és a fordítás irodalmi-esztétikai becslése, ellenben az én dolgom – belső kötelezés folytán – azok jelentőségének a hangsúlyozása.” Uo. 663. „És hogy visszatérjünk ahhoz a konkrétumhoz, ahonnan kiindultunk, íme, ezek a megfontolások készítettek arra, hogy a Magyar Pen-Club és az *Erdélyi Helikon* által kiadott magyar fordításokat igen jelentős kezdeményezésnek mondjam. Egyenesen morális tettek, amely őszinte elismerést érdemel mindenki részéről, aki az európai kultúra ügyét szívében hordozza!” Uo. 666.
36. Egyik utalásából arra következtetek, hogy Kádár nemcsak Erdélyben tanult románul. 1932-ben játszódo, de a második bécsi döntés után megjelent történetében, amelyben egy betört vonatblak megfizetésére kötelezik őt és két helikonista író társát (indokolatlanul), ezt olvashatjuk: „Egymásra néztünk. Társaim hallgattak, részben a bölcsesség miatt, részben románnyelv-tudás híján. A hiúság ördöge működni kezdett bennem, s béke-

beli, keleti akadémián szerzett s balladafordításokon csiszolt tudományomat elővéve [az én kiemelésem – F. T. G.] ékes irodalmi nyelven magyarázni kezdtem az esetet.” Kádár Imre: *A betört ablak*. Erdélyi Helikon 1941. 129. Ez a történet az úgynevezett balkanizmus egyik iskolapéldáját meséli el, anélkül persze, hogy a román nemzetet marasztalná el. A legmeglepőbb benne az, hogy az egyik állítólag románul nem tudó útitársában („országzerte ismert arisztokrata nagyúr”, uo. 130.) Bánffy Miklóst vagyunk kénytelenek fölismerni. Zágoni Istvánnak 1921-ben egyébként az volt a meggyőződése, hogy Kádár „románra nem tud még levelet sem fordítani”. Zágoni István Benedek Eleknek. Kolozsvár, [1]921. nov. 13-án. In: *Benedek Elek irodalmi levelezése 1921–1929*. IV (pótkötet.) Közzéteszi Szabó Zsolt. Kriterion, Kvár, 2002. 28. Ez utóbbi dokumentumra Szabó Zsolt hívta föl a figyelmemet, köszönet érte.

37. *A havas balladái. Román népballadák, dalok és románcok*. Az eredeti versmértékben fordította Kádár Imre. A címlapot és az illusztrációkat rajzolta Demian Tassy. Az Erdélyi Helikon kiadása, 1932.

38. Kádár Imre: *A havas balladái*. In: uo. [előszó], 8.

39. Uo.

40. Uo. 9.

41. Uo.

42. Ioan Bianu, Nicolae Iorga, Lucian Blaga a balladafordító Kádárt méltató passzusait lásd: Chereji Peris Teréz: *Portrétvázlat egy elfeledett színházi emberről. Dr. Kádár Imréről*. Tekintet 2007. 3. 54–59. Goga is hálás volt a *Manole mester* lefordításáért, illetve viszontszolgáltatást tett neki a kolozsvári színikör megmentésének ügyében (1935-ben a bérleti szerződés lejárt, s az épületet a román opera akarta megszerezni). Kádár Imre: *Naplójegyzet 1940. szeptember 10-ének éjszakájáról*. I. m. 677. Meglepetésemre Kádárnak 1957-ből is maradt fenn román fordítása: Eugen Jebeleanu 1957 elején Budapesten írt, *A költőnek* című (politikai) verséé. Igaz Szó 1957. 2. 163.

43. Lásd még ugyanarról ugyanabban az évben: Kádár Imre: *A rendező hivatása. Emlékezés egy salzburgi éjszakára*. Erdélyi Helikon 1940. 393–401.

44. Kádár Imre: *Búcsú a kisebbségi színházról. Naplójegyzet 1940. szeptember 10-ének éjszakájáról*. Erdélyi Helikon 1940. 667–679. Az írásban közli a színházat működtető Thália Rt. az ő színházigazgatói időszaka alatti működésének adatait. Az utolsó békeévben, az 1938/39-es évadban eszerint Kolozsváron és vidéken 599 előadást tartottak 233.000 fizető nézővel. Uo. 673.

45. I. m. 669.

46. I. m. 674.

47. Lásd például: Kádár Imre: *Az erdélyi gondolat és ellenfelei*. Erdélyi Helikon 1929. 161–165. Az ellenfelek széles frontjában akkor még számontartotta a „szélsőbali álprogresszió”-t és a „jobboldali álnacionalizmus”-t.

48. Kádár Imre: *Veszélyes percek embere. Járosi Andor útja*. Lelkipásztor 1949. december (Járosi Andor-emlékszám), 469–470.

49. Kemény Augusztia: *Jönnek velem az emlékek*. In: Marosi Ildikó: *Kis|Helikon|könyv. Versailles-i repkény*. Pallas- Akadémia Könyvkiadó, Csíkszereda 2004. 197., 201.

50. Kádár Imre: *A tudomány jégmezőiről Krisztus keresztyéhez*. „Ahogy Isten megszólított.” *Bizonyságtétel*. Református Gyülekezeti Evangélicizáció Barátai Társasága, Nyíregyháza, 1942. 3.

51. Kádár Imre: *Érdekből tértem át*. Jó pásztor, Budapest, 1946. 12.

52. Lásd Kádár bevezetővel ellátott fordítását: Meister Eckehart: *Mária és Mártha*. Erdélyi Helikon 1929. 429–435. Újraközölve: Eckhart Mester: *A nemes ember kereszténysége. Öt prédikáció*. Camelot Kiadó, Bp., 1997. 7–19.

53. Angelus Silesius: *A szellem pásztoraljai*. Fordította: Kádár Imre. Erdélyi Helikon 1929. 338–342.

54. Kádár Imre: *Echnaton faraó naphimnusa*. Erdélyi Helikon 1937. 261–266.

55. Kádár Imre: *Érdekből tértem át*. I. m.

56. Vö. Józsué, 9, 27.

57. Kádár Imre (író). [\(https://hu.wikipedia.org/wiki/K%C3%A1d%C3%A1r_Imre_\(%C3%ADr%C3%B3\)\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/K%C3%A1d%C3%A1r_Imre_(%C3%ADr%C3%B3)) (Utolsó letöltés: 2022. október 19.)

58. A korabeli református teológiáról és az egyház szerepéről – Kádár említésével, de szerepének taglalása nélkül – lásd: Bogárdi Szabó István: *Egyházvezetés és teológia a Magyarországi Református Egyházban 1948 és 1989 között*. Teológiai doktori értekezés. Ethnica, Debrecen, 1995. 197.

59. Kádár Imre: *A református egyház öt éves útja a sajtó tükrében. Az egyházi sajtótól – az egyház sajtójáig.* In: *A magyar protestantizmus öt éve 1945–1950.* Szerkesztették munkaközösségben: Fekete Sándor, Finta István, Kádár Imre. Református Egyetemes Konvent Sajtóosztálya, [Budapest 1950], 14–28. Ebben az írásban, mely a református sajtó centralizálásának magasztalásával kezdődik, már az 1945. végi események kapcsán „az egyházi ébredés” hívei mellett nyilatkozik meg Kádár, akik „a polgári társadalom” „felbomlásában és a szocializmus kialakulásában egyszerre látják Isten igazságos ítéletét és megújuló kegyelmét”. I. m. 18.
60. Kádár Imre: III. Az egyház helyzete a világban. In: *Az Ige egyházának szolgálata a világban.* Írták: Pákozdy László [Márton], Farkas József és Kádár Imre. [Az] Országos Református Missziói Munkaközösség megbízásából kiadja A Református Egyetemes Konvent Sajtóosztálya, [Bp., 1950], 27–28.
61. Kádár Imre: *Egyház az idők viharaiban. A magyarországi református egyház a két világháború, a forradalmak és ellenforradalmak idején.* Bibliotheca Kiadó, Bp., 1957. 260. 62. Uo. 231.
63. Az egyik hivatalos nekrológ ezzel szemben ezt mondja: „Példás élete, egyháza szerepette, a magyar szocialista társadalom iránt tanúsított szilárd hűsége – a folyóiratban, a Felekezettudományi Intézetben, az egyházkerületi főgondnokságban (egyre táguló körökben sorolhatnánk fel szolgálatait) – mindannyiunkat elkötelező örökségül maradt ránk. Hálát adunk Istennek Kádár Imre életéért...” Theologiai Szemle 1972. 11–12. 321. Temetésén (ahol jelen volt mind a négy magyarországi református püspök és az egyházak közben tartására rendszeresített Egyházügyi Hivatal elnöke is) a zsinat lelkészi elnöke, Bartha Tibor püspök a kontextusból kiolvashatóan pozitívumként utal Kádár galileista múltjára. A Galilei Kör valóban nem ördögtől való, ám vállaltan szabadgondolkodó és ateista szerveződés volt, így egyházfői méltatása legalábbis szokatlan. *Kádár Imre dunántúli főgondnok temetése.* Reformátusok Lapja 1972. 50. 3.
64. Bereczky Albert, Péter János, Kádár Imre
65. Gombos Gyula: *Szűk esztendő. A magyar kálvinizmus válsága.* In: uő: *A történelem balján. Szűk esztendő – Húsz év után – Huszonegy év után – Igazmondók.* Püski, Bp., 1992. 87., 95.
66. *Ötven éves lettem... Ugró Miklós beszélgetése Németh Gézával.* In: *Miért fontos... az egyházi jövőkép? Németh Géza a református megújulásért.* Kiadja az Erdélyi Gyülekezet a Méry Ratio Kiadó gondozásában, Budapest 2013, 140–141. p.



SEBESTYÉN KINGA

EGY KRITIKUS TÜKÖRBE NÉZ

Lapis József: *Elég. Közelítések a kortárs irodalomkritikához*

■ Szerelem, szakítás, gyász, majd visszatérés és egy másféle perspektíva – ezek azok a fogalmak, amelyekkel Lapis József az *Elég. Közelítések a kortárs irodalomkritikához* című kötet bevezető írásában jellemzi a kritikaíráshoz való viszonyát. Az előszóból megtudjuk ugyanis, hogy sokévi kritikaírói tevékenység állt már Lapis mögött, mikor egyszer csak úgy érezte, abba kell hagynia ezt a munkát, mert éppen az tűnt el belőle, amiért érdemesnek és izgalmasnak látta csinálni. A legfontosabb tényezők a kaland, a játék, az izgalom voltak. A távolság, a pihenő, s ezeken keresztül egy távlatibb, holisztikusabb rátekintés a kritikaírás mikéntjére, miértjére és a személyes tapasztalatokra, mégis olyan új perspektívát tudott hozni, amelynek fényében a kritikaírásba újra visszatért az izgalom, és körvonalazódott az elég jó kritika, az elég jó kritikus koncepciója a szerző számára.

Ennek a megpihenő, szünetet tartó, ám reflektív periódusnak született egy kézzel fogható eredménye is, ami nem más, mint a jelen metakritikai kötet. Legkézzelfogatóbban metakritikai az előszót követő első rész, melynek címe *Az elég jó kritikus – Töprengések, vitahelyzetek*, amelyben olyan, valószínűleg már sokak által ismert, sőt első megjelenésük óta egyetemi szakirodalommá is vált szövegek kaptak helyet, mint a *Kis kritikai thesaurus*, *Az elég jó kritikus*, *A kritika anatómiája* vagy éppenséggel

A jéghegy csúcsa – Gondolatok a gyerekkönyvkritikáról, hogy csak néhányat említsünk. Külön érdekes darabja és tanulságos olvasmánya ezen résznek annak a Vásári Melinda által vezetett beszélgetésnek a szerkesztett átirata, amelyben a szerző és Mohácsi Balázs költő, kritikus a kritika műfajáról, a kritikaírásról fejtik ki meglátásaikat, véleményeiket, és kérdeznek egymástól válaszolnak egymásnak. Az írást – igazodva a lapisi humoros, képileg azonban nagyon is kifejező megfogalmazásmódhoz – a következő címmel találjuk meg a kötetben: *Kortárs irodalom és kritikai diskurzus – mikor a kritikusok közé begurítod a labdát...* (Lapis Józseffel és Mohácsi Balázssal Vásári Melinda beszélget). Visszautalva a kötet címére, elmondhatjuk, hogy ez az első rész tartalmazza azokat a szakmai, kritikatudományi, de ugyanakkor konkrét, saját tapasztalatokra építő, s így nem pusztán száraz elméletet, amelynek ismerete és követése elég ahhoz, hogy valaki sikeresen induljon el a kritikaírói úton.

A könyv második részében, mely a *Csodák ritmusa – Változatok kritikára* címet viseli, Lapis korábban írt, különböző folyóiratokban már megjelent kritikai szerepelnek, többnyire kortárs verseskötetekről. Itt olyan ismertebb és kevésbé ismert nevekkal találkozhatunk, mint például Háy János, Tóth Krisztina, Bertók László, Hevesi Judit, Kállai Eszter, s lehangsúlyosabban, azaz a legtöbb írás tár-

gyalt szerzőjeként, Térey Jánoséval. A kötetbe kerüléskor ezek a szövegek csak kevés változtatáson estek át – tudjuk meg az előszóból –, hiszen elsődleges rendeltetésük ebben a könyvben, hogy kritikai dokumentumokként szolgáljanak, példát mutatásnak azon elméleti alapok, rutinos, de nem monoton kritikusi fogások, trükkök gyakorlati működésére, amelyekről az előző rész szólt. Ilyen értelemben ezek a kritikák meg is méretetnek a kötetben, ugyanakkor körvonalazni is látszanak azt, hogy milyen is az elég jó írásos kritikai megszólalás. *Ex libris* cím alatt ebben a részben olyan, az *Élet és Irodalom* rovatának logikájához alkalmazkodó rövidebb szövegeket is találunk, melyek nem annyira kritika-, mint inkább recenziószámba mennek, hiszen ezekben nem annyira erős és egyértelmű az értékítélet (hisz az elméleti megalapozás értelmében egy jó kritikából – számos egyéb dolog mellett, és nagyon jól argumentálva – de ki kell derülnie annak is, hogy a kritikusnak tetszik-e, vagy sem, amit olvas). Amellett, hogy a lírakritikai praxishoz adnak gyakorlati példákat, ezen szövegeknek az is a szerepe, hogy folytassák a kortárs líra térképének megrajzolását, amelyet Lapis a *Líra 2.0* című könyvében már megkezdett.

Fentebb azt írtam, a könyv ezen, második részében többnyire lírakötekekről olvashatunk. Ezek mellett azonban szerepel olyan könyv is egy írás tárgyaként, amely verseskötet ugyan, de irodalomelméleti megalapozási gesztusokkal is próbálkozik. Ez az André Ferenc és Horváth Benji szerkesztésében napvilágot látott *Címtelen föld – fiatal erdélyi metamodern líra*, melyben a metamodernnek mint a posztmodernt követő irodalomtörténeti korszaknak (?), konstrukciónak (?), közös sajtóságos tapasztalatot megragadó fogalomnak (?) a körüljárásával indítanak a szerkesztők, és a bevezetőt aztán – ahogy a kötet alcíme is mutatja – olyan szerzemények követik, amelyek a

metamodern kategóriájába tartoznak. Lapis a kötetet mindkét arca felől vizsgálja: megnézi, hogy mi a problematikus, és mi a tartható, ha metamodernről beszélünk, s megnézi az egyes verseket, s azok egymás mellé rendeléséből következő megfigyeléseit is tolmácsolja. A *Címtelen föld* és a kötet róla szóló írása jó átmenetet képez a lírakötekek számbavétele és a Lapis-könyv ezen részét záró írás között, amely nem más, mint egy másik kritikakötetnek a kritikai vizsgálata. Ennek a szövegnek a beemelésével Lapis újabb csavart adott saját kötetének a metajellegéhez, s ha az olvasó valóban olyan szándékkal veszi kézbe a könyvet, hogy belőle a kritikaírás hogyanjairól tanulhasson, akkor ezt Bedecs László *Egy lehetséges változat. Kritikák, tanulmányok a kortárs magyar költészetéről* című kritikakötetéről szóló kritika alapos olvasásával valóban elég jól megteheti.

A könyv harmadik, egyben utolsó szerkezeti egységének címe *Boldog és szomorú – Kortárs irodalmi esszék és tanulmányok*, s ahogy már ebből is látszik, itt inkább értelmező szövegeket olvashatunk, olyan írásokat, melyek azoknak az egy-egy versben való mélyrehatóbb elmerüléseknek tudnak helyet adni, amelyek egy kötetkritika kereteibe már nem fértek volna bele úgy, hogy ne borítsák fel annak arányait. Ugyanakkor ezen szövegek is szervesen kapcsolódnak a kötetbe, nem egyszerű appendixek, hiszen tudjuk, hogy a jó kritika elengedhetetlen alapja az értékítülethez adott argumentáció, ami azonban nem jöhet létre pontos, szakszerű és figyelmes értelmezőmunka nélkül. Így tehát a lapisi értelmezőmunka működését mondhatni mikroszkóp alatt figyelhetjük meg, amikor az itt szereplő esszékben olyan apró részletekben merül el a szerző, mint egy-egy Kányádi-vers visszatérő motívuma, Térey bibliai utalásai vagy abban, hogy Bertók László *Megírjuk a szép régi verseket* című művének két külön változatában hogyan lassul le

a ritmus a hárommorás *ősz* szó lecserelésével a négymorás *lassú* szóra, s ennek milyen jelentésformáló hatása lehet.

A kötetet egy újabb erősen reflektív, a kötetben a maga nemében egyedülálló szöveg zárja. *Szerény kommentár* cím alatt Lapis megjegyzéseket fűz Borbély Szilárd 2012-ben, az *Alföldben* megjelent *hét elfogult kommentárban* megfogalmazott gondolataihoz, melyek egy korábbi, 2003-as cikkének¹ meglátásait gondolják újra a kortárs magyar líra helyzetével kapcsolatban.

Fentebb Lapis József kötetének szerkezeti felépítését mutattam be röviden, s közben azzal is próbálkoztam, hogy az egyes részek kötetbeli elhelyezésének, összefüggéseinek, gyakorlati szempontból való olvashatóságának a lehetőségére is rámutassak, valamivel kifejtettebben és egy saját olvasmányélmény tapasztalatán keresztül konkrétizáltabban, mint ahogy az az előszóban egyébként megjelenik. Írásom következő részében szeretnék visszatérni kiemelten is néhányhoz a kötet írásai közül, hogy azokban rámutassak olyan sajátosságokra, amelyek vagy a megragadott gondolat, vagy a lapsi megfogalmazás sajátossága mentén, esetleg ezek összekombinálódása révén véleményem szerint külön említésre méltók egy olyan kötet esetében, mely már előszavában rámutat saját gyakorlati jellegére és alkalmazhatóságára.

Lapis József kritikái esetében először az tűnik fel, hogy ezeket a szövegeket önmagukért is lehet olvasni. Tehát nemcsak olyan írásokról van szó, amelyeket azért veszünk kézbe, hogy megtudjunk valamit egy másik kötetéről, esetleg hogy eldöntsük, érdemes lesz-e azt megvásárolni, elolvasni, ajándékba adni, hanem olyan szövegekről, amelyek önmagukban is hangulatos olvasmányélményt nyújtanak. Ennek oka nem más, mint a sajátos lapsi humoros, ütős, képi, találó megfogalmazásmód. Több kriti-

ka esetében is megfigyelhető például az, hogy az indító- és zárómondat különösen figyelemkeltő jellegű, így egyfelől a kritika rögtön felkelti az olvasó érdeklődését, másfelől pedig olyan lezárást ad, ami emlékezetessé teszi az olvasmányélményt, elgondolkodtat, esetleg újra kiemeli egy olyan információt, megfigyelést, ami biztos, hogy érdekességgé sokáig aktívan megmarad az olvasó gondolataiban. Hadd idézzek egy-egy példát is ezekre az ütős mondatokra. Az *Olvashatatlanság lendülete* című, Fehér Renátó *Torkolatcsönd* kötetéről szóló Lapis-kritika például így indít: „Fehér Renátó könyve olvashatatlan.” (143.) Egy ilyen indítás után az olvasó rögtön beleveti magát a kritikába, hisz érdeklő, hogy hogy is lehet az, hogy egy verseskötet olvashatatlan. „Töprengő tanácsstalanságot kifejező gif vagyok” (142.), zárul egy másik szöveg a szerző *Holtidény* című könyvéről, s együtt töpreng Lappissal az olvasó is tovább. Hasonló nyelvi megoldásokkal találkozunk az elméleti szövegekben is. A *Kis kritikai thesaurust* például nem lehet nem mosolyra görbülő szájjal olvasni, mikor a következőhöz hasonlókkal találkozunk szinte bekezdésenként az olvasó: „Professzionális olvasó: olyan befogadó, akiknek papírja van arról, hogy tud olvasni”, „Kritikus: Az irodalmi élet legelső kasztja, amelynek tagjaiba tulajdonképpen következőknek nélkül bárki beletörölheti a lábát”, „Irigység: A közhiedelem szerint a kritikaírás fő mozgatórugója.” (22., 23.)

A megfogalmazásokat tekintve különösen élvezhetőek, s ezzel együtt nagyon találóak azok a szöveghelyek, ahol Lapis a popkultúra elemeit használja fel egy-egy hasonlathoz, hogy azokkal tegye érzékletessé, érthetővé mondanivalóját. Így például Térey kevésbé sikeres, nyelvi tobzódást, a tehetségnek túlbuzjánzását mutató verseit Lapis ahhoz hasonlítja, mint amikor a *Csillagok háborújában* Tarkin admirális a Halálcsillag fegyverzetének működőképességét

egy egész bolygó elpusztításával prezentálja. Ha valaki esetleg nem ismeri, és így nem érti a sci-fi-vonatkozást, nincs oka búslakodásra, ugyanis még több más kritikában találkozhatunk hasonlóan megalkotott képi megfogalmazásokkal. S ha az olvasók között akad vajtabb fülű, de a kreatív megfogalmazásra szintén éhes (netán professzionális) befogadó, akihez közelebb áll a tudományosabb kritika nyelve, számukra is biztosítja a hangulatos olvasmányélményt a lapisi kritika, hiszen néhol a szerző saját, de az adott kontextusban nagyon is jól érthető, „irodalomelméleti” kifejezéseivel találkozhatunk. Ilyen például a „Háy-féle nonszalansz és ál-könnyedség”. (170.)

Egy olyan vetülete van ezeknek a megfogalmazásmódbeli sajátosságoknak, amely talán argumentatív alapú szövegben nem a legjobb megoldás, ez pedig nem más, mint azok a helyzetek, amikor a lapisi szöveg nyelvezete elkezd hasonlítani a megnevezett szöveg nyelvezetére, hiszen ilyenkor olyan, mintha éppen az érvelés világossága, érthetősége szenvedne csorbát. Ilyen esettel találkozunk például, amikor Lapis Térey János *Fagy* című kötetét, ott is a hideggel és a transzcendentálissal kapcsolatos elemeket járja körül, s a záróbekezdésben a következő – szinte egy Térey-parafrázисnak tűnő – mondat jelenik meg: „Hideg az oltár. Az ember jelenléte, mint nyitott rendszerekben a hó, elszivárog a világból.” (294.) Meg kell hagynunk, az

ehhez hasonló mondatok inkább azokban a szövegekben jelennek meg, amelyek nem annyira kritika, mint inkább értelmező esszé jellegűek, ugyanakkor a kritikaíró, úgy vélem, főleg a nyelvet mint anyagot erősen mozgásba hozó és reflektáló kortárs szövegek esetében könnyen belefuthat abba a hibába, hogy nem tud eléggé elszakadni a kritizált mű nyelvezetétől, s így írása sem tudja teljesíteni mindazon alapvető követelményeket, amelyek egy kritikát elég jó kritikává tesznek. Ennek kiemelését, reflektálását mindenképpen fontosnak tartanám.

Egy utolsó rövid gondolat, amelyre kitérnék Lapis kötetének gyakorlati felhasználhatóságát illetően, az az épp annyira fontos, mint amennyire egyértelmű gesztusa a szerkesztőnek, hogy az összegyűjtött szövegek eredeti megjelenési helyének közlése mellett nem mulasztott el névmutatót is illeszteni a kötetbe, így a könyv annak is gyors és praktikus segítségére lehet, aki egy adott szerzőről szeretne minél többet megtudni egy kritikus szemüvegén keresztül.

Az *Elég. Közelítések a kortárs irodalomkritikához* elolvasása, tanulmányozása tehát *elég* és *elég jó* kiindulópont annak, aki elég jó kritikát akar írni, ami egyben azt is jelenti, hogy amellet, hogy a könyv hasznossága megkérdőjelezhetetlen, teret is hagy a fejlődésnek, a további fontos meglátások közlésének, hiszen egy jó kritika is ezt mutatja meg egy könyv kapcsán.

■ JEGYZET

1. Borbély Szilárd: hét elfogult fejezet. Alföld 2003/4.

ABSTRACTS

Katalin Ágnes Bartha

■ ***Acting Driven by Social Norms and Passion: Kornélia Prielle as a Spy***

Keywords: *performativity, 19th-century acting, Hungarian theatre history, Kornélia Prielle*

The paper discusses the aspects of gestures and facial expressions, body movements and vocal technique in one of the stage roles of the actress Kornélia Prielle (1826-1906), the role of Zikka in *Dora* (V. Sardou). In order to explore the performative dimensions of her stage play, it explores questions such as: in what context does the spy appear on Hungarian stages? How and with what tools did the artist convey the meanings of *Dora*? What did Prielle's style of acting mean and what audience needs did it satisfy? The study demonstrates that by transforming the norms of performativity beyond the contemporary pigeonholing of the salon actress, Prielle breaks out of this role type and, by showing the modulations of passion and the suspension of social rules on stage, introduces a style of acting that goes beyond and reinterprets Paulay's ideal of national theatre realism.

Dezső Bonczidai

■ ***The Image of Death and the Aesthetics of Mythological Figures in the Glove Puppet Show***

Keywords: *fair puppet show, image of death, mythological figures, Korngut-Kemény dynasty*

With grotesque smiles on their faces, the puppets mock, ridicule, tease, spank, or even kill their opponents. The typical characters include devils, the crocodile, Death, and the policeman. Our heroes transcend power and mythological figures, confronting us with our repressed fears that emerge from the unconscious. They can make offensive remarks, use obscene language, be

loud-mouthed, pompous, sometimes a bit lazy. They can transgress the moral norms of society, defying the threat of punishment. By the simplest means, they defeat mythological figures representing invincible qualities, overcoming the limitations of the puppeteer, the mortal man. The approach explaining the most characteristic moments of the dramaturgy of the glove puppet show is concretized in the analysis of the death ritual and the mythological creatures. Also closely related are the under-representation of women, the topic of the family model, and the organising principle of fighting. The study outlines the main stages in the development of the Western concept of death and examines how the image of death was abstracted in the Korngut-Kemény family's puppet shows and how it manifested itself on the level of the puppet figures.

Imola Csizmadia

■ ***Theatre without Images***

Keywords: *representation, visual sphere, art, non-artistic domain*

The paper attempts to find an answer to the question: can we look at the everyday visual sphere, the non-artistic domain, as an inherent visual image of representation? This phenomenon is analyzed exclusively in case of such representations that differ from the spaces and images that work out according to the conventional context of representation.

Tamás Gusztáv Filep

■ ***The Soteriologies of Imre Kádár***

Keywords: *intellectual history, literature, Octobristism, translation, Transylvaniam*

The paper traces the changes in the worldview of one of the background figures of Hungarian intellectual life in Romania between the two world wars – the writer, journalist, literary translator, and theatre director Imre Kádár. Having also experimented in the adapting of modern literary

forms, Kádár moved to Kolozsvár (Cluj), Transylvania, as an emigrant in 1919, and at the beginning he represented a version of Transylvaniam that preserved ideals of the so-called bourgeois revolution of October 1918. His lasting work is the volume of translations of Romanian folk poetry, *A havas balladái* ('Ballads of the Snow-Capped Mountain'; 1932). His intellectual path led, through Octobriism, Transylvaniam, and Gnosticism, to Protestantism. According to his own confession, being subject to anti-Jewish laws in the years of the Second World War, he wanted to proselytize out of pure interest, but he actually converted in the process; from after the Second World War until his death in 1972, he was in the leadership of the Reformed Church in Hungary that was subservient to the communist dictatorship.

Gabriella Kézér

■ **Sára Berczik: Artistic Education – Movement Synthesis**

Keywords: *art movement, Sára Berczik, art, movement pedagogy, career, movement, performance art, dance, pedagogy, dance pedagogy, move, movement theory*

The short presentation of Sára Berczik's career is partly an exploration of the facts and events that shaped her career. The research is based on written materials and interviews with Sára Berczik available in the National Audiovisual Archive. First, it presents Sára Berczik as a versatile artist in the light of contemporary events and criticism. Second, it highlights the importance of her pedagogical work and the consequences of family events in her life. It gives an insight into her way of thinking, which was also greatly influenced by her music studies. It describes how she managed to keep the movement pedagogy theme of her movement art school alive in such a way that it can still ensure the

development of students who wish to dance either as a hobby or professionally, not only at the amateur but also at the professional level. The affective kinesiology developed by Sára Berczik is considered as one of the most important pedagogical principles, which is explained in detail below. In addition, through a case study – the etude she composed/choreographed in 1946, 'Death and the Maiden' –, the paper presents its pedagogical significance, which still deserves the attention of dance teachers involved in the performing arts.

Gábor Viktor Kozma

■ **Life with a Capital "L": Report on the Zygmunt Molik Conference and Workshop Series**

Keywords: *Zygmunt Molik, Jerzy Grotowski, Laboratory Theatre, training, actor training, Molik conference, Parastudio*

The five-days-long international Zygmunt Molik conference and workshop series organized by the Parastudio took place in Budapest from 25 October to 29 October 2022. The series of events was hosted by the Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary and the Polish Institute. The paper discusses the theatrical significance of Zygmunt Molik, the structure of the conference, the individual events, the nature of the workshops from a theatrical and pedagogical point of view and gives a brief introduction to the book published on the occasion of the event.

Éva Patkó

■ **A Living Community of Artists: Contemporary Romanian Playwrights**

Keywords: *drama, contemporary Romanian literature, theatre, creative attitudes*

Contemporary Romanian-language drama is developing exponentially, with a spectacularly growing audi-

ence and professional interest in performances that focus directly on social problems. At the same time, the funding of theatres, including independent or project-based productions, is at the mercy of a political apparatus that has been in constant flux since the change of regime. The prevailing uncertainty justifiably triggers a rebellious, resistant creative attitude. The authors analyzed (and their colleagues) write and create with the conviction that theatre can be a shaper of society, an active participant in the process of change and transformation. It is important to emphasize that this theatre is political without being party-dependent. The presentation of the authors also shows that the playwrights know and support each other's work, participate in joint projects and form a living artistic community.

Gabriella-Nóra Tar

■ ***Theatre about the Theatre: The Actor and His Craft in Johann Baptist Hirschfeld's Temesvár (Timișoara) Manuscript Comedy Jugendfleiß (1825)***

Keywords: *Johann Baptist Hirschfeld, Temesvár (Timișoara), theatre in the theatre, home and professional children's theatre, performing arts guide*

The comedy *Jugendfleiß* by Johann Baptist Hirschfeld, an actor and playwright from Sopron who later worked in the Bánság (Banat) region, was performed in Buda in 1825 and 1826, and in Temesvár (Timișoara) in 1828; the transcript of the manuscript was published by Horst Fassel in 2011 in Kolozsvár (Cluj). The one-act comedy fits into the tradition of dramatic texts that follow the structure of "theatre in the theatre" and also to talk about theatre as an art form. The beginnings of this tradition in world literature can be found in the 4th century Sanskrit play *Shakuntala* by the Sanskrit author Kali-

dasa, and its best-known example in German is found in Johann Wolfgang Goethe's *Faust, Vorspiel auf dem Theater*. In this tradition, Hirschfeld's work functions as a kind of theatrical guide, or a collection practical knowledge. On the one hand, by analyzing the textual layers of the comedy intended for the stage, the study shows that it interweaves Enlightenment comedy, children's plays for home performance, and the tradition of professional theatre employing child actors. On the other hand, it examines the scenes of the play in which the actors on stage discuss the characteristics of the performing arts, such as the representation of characters on the stage, the actor's presence of mind or the theatre's uniform use of language.

Andrea Tompa

■ ***"The Scum of Our Nation": The Kolozsvár (Cluj) Premiere of the First (?) Hungarian Holocaust Play***

Keywords: *Holocaust, Kolozsvár (Cluj), drama, theater*

The premier of Ignác Weinréb's drama *Gyávák és hősök* ('Cowards and Heroes') took place in the City Theater of Kolozsvár (Cluj), Romania, on 7 July 1945; the play was performed at least five times. This drama in five acts tells the story of a Jewish family taken to Auschwitz and then liberated by the Soviets, using a remarkably direct language, representing the reality of the Holocaust experience in a historically faithful, almost documentary manner. I consider it one of the earliest – if not *the* first – drama in Hungarian about the Holocaust. To the best of my knowledge, it was never performed again in other theaters in Hungary or Romania, never published, and its author was completely forgotten. In my paper I will give a context of the play, have a close reading of it, and reconstruct as much as possible about its author's literary career.

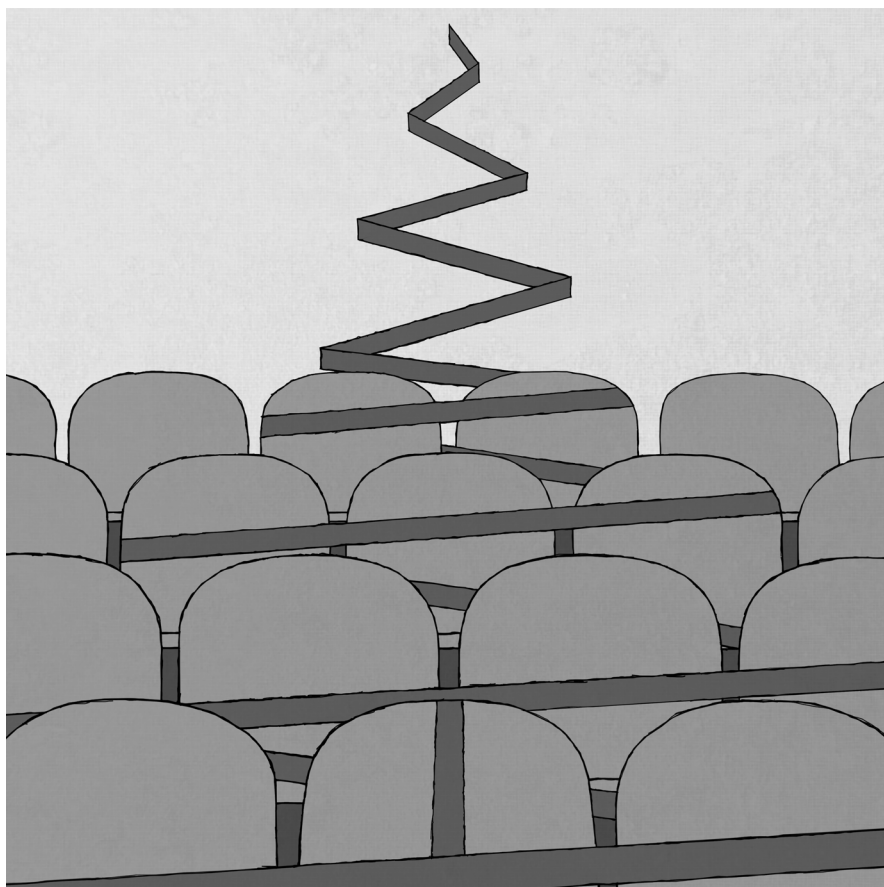
Andrea Zsigmond

■ **“We Are All Owners of Stories”**

Keywords: *community theatre, civic actor, trauma, conference, theatre education, Debrecen, Deszka festival, Kolozsvár (Cluj)*

The ‘Focus on the Community Theatre’ conference was organized in Debrecen on the weekend of 9-11 December 2022. Four recent Hungarian theatre performances were presented there – two recorded, two live – and are briefly described in the essay, which also provides excerpts from

the public reflections of the playful “conference”. The introduction of the article starts from some distance: the text mentions Transylvanian theatre performances with civilian actors – some based on fictional scripts, others on the real experiences of the actors or on community work. The author focuses on performances based on civilians’ own (traumatic) stories. She subtly suggests that we can also tell our defining stories in writing, even if we are theatre critics or theatre-makers.



KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

alapítási év:

1926

A *Kárpát-medence* egyik legrégebb alapítású magyar nyelvű folyóirata
értelmiségi fórum – kisebbségi szemle – nemzetiségi intézmény
az erdélyi és európai hagyományok ötvözete
híd az erdélyi és egyetemes magyar tudománypublikálás,
irodalom és művészet között

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

**TÁMOGASSA A KORUNK FOLYÓIRATOT
ÉS INTÉZMÉNYRENDSZERÉT**

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

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

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

SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:
Rigán Lóránd

Bartha Katalin Ágnes (1978) – színház-történész, PhD, egyetemi adjunktus, BBTE, Kolozsvár

Benedek Levente (1983) – képzőművész, Kolozsvár

Bonczidai Dezső (1985) – bábszínész, Ariel Gyermekek- és Ifjúsági Színház, egyetemi adjunktus, PhD, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem

Csizmadia Imola (1984) – teatrológus, díszlet- és látványtervező, PhD, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem

Filep Tamás Gusztáv (1961) – történész, ELKH Társadalomtudományi Kutatóközpont, Kisebbségkutató Intézet, Budapest

Gömöri György (1934) – költő, irodalomtörténész, London

Kézér Gabriella (1960) – táncpedagógus, mesteroktató, Magyar Táncművészeti Egyetem, Budapest

Kozma Gábor Viktor (1990) – színész, A Vadász Esélye művészeti társvezető, PhD, egyetemi tanársegéd, BBTE, Kolozsvár

Patkó Éva (1981) – színházrendező, PhD, egyetemi adjunktus, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem

Sebestyén Kinga (1998) – irodalomtörténész, tanár, Talentum Református Iskola, Kolozsvár

Szabó Péter (1959) – hadtörténész, az MTA doktora, tudományos főmunkatárs, HM Hadtörténelmi Intézet és Múzeum, Budapest

Tamás Etelka (1980) – költő, szinkrontolmács, Budapest

Tar Gabriella-Nóra (1977) – színház-történész, germanista, egyetemi docens, BBTE, Kolozsvár

Tompa Andrea (1971) – író, egyetemi docens, BBTE, Kolozsvár–Budapest
Zsigmond Andrea (1978) – egyetemi adjunktus, PhD, BBTE, Színház és Film Kar, Kolozsvár

TÁMOGATÓK



MINISZTERIAL
KULTURÁKI

„Keressük néha a fogást a színházon, ezen a különös képződményen. Újraértékeljük a vele való afférunkat. Kiábrándulunk belőle, és újra beleszeretünk. Valakik miatt, akik hanyagul vagy kártékonyan végzik a dolgukat. És valakik miatt, akik hitelesen és csodálatosan. Mi közöm a színházhoz? Van még egyáltalán? Mennyire távolodhatok el tőle, mikor ránt vissza magához, és mivel?”

(Zsigmond Andrea)

ISSN 1222 8338



9 771222 283304 2 3 0 0 2

10 LEJ
800 FT

IMPRESII SCENICE
STAGE IMPRESSIONS