

XII

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



BARTHA KATALIN
ÁGNES

BOB FÜLÖP ERZSÉBET

BONGZIDAI DEZSŐ

BOROS CSABA

BOROS KINGA

CSIZMADIA IMOLA

DÁVID GYULA

DEMÉNY PÉTER

DEMETER KATA

EGYED EMESE

GYÖRGYJAKAB ENIKÓ

HARY JUDIT

HORVÁTH RICHÁRD

LAKATOS-FLEISZ

KATALIN

OLÁH ANDRÁS

TAR GABRIELLA-NÓRA

URECZKI-LÁZÁR

MELINDA

5

SZÍNHÁZI VILÁGOK

III. FOLYAM
2024.
MÁJUS

XXK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXXV/5. • 2024. MÁJUS

TARTALOM

TAR GABRIELLA-NÓRA • Felix Berner <i>Das böse Weib</i> (A rossz feleség, 1768) című opera buffájáról	3
BONCZIDAI DEZSŐ • A magyar dinasztikus bábjáték sajátosságai a 19–20. században	8
BARTHA KATALIN ÁGNES • Poór Lili és az 1945 utáni új típusú színházi test performanszai	15
BOROS CSABA • Az alkalmazott zene mint műalkotás. Adalékok az alkalmazott zene hermeneutikai interpretációjához az előadóművészetekben	31
BOB FÜLÖP ERZSÉBET • „A jelen tovaugrása”. A színészi mnemonika működési mechanizmusának vizsgálata két esettanulmány alapján	44
GYÖRGYJAKAB ENIKŐ • Az én szempontjaim. Színészi és kutatói reflexió egy módszer kapcsán	51
CSIZMADIA IMOLA • Hiány-módozatok. A „ <i>meg nem csinálás</i> ” esztétikája a helyspecifikus alkotásokban	59
EGYED EMESE • Dario Fo – Franca Rame: a tudás eredetisége	67
DEMETER KATA • A látvány dicsérete és a kultúra romjai Silviu Purcărete, Dragoş Buhagiar és Helmut Stürmer színházi világában	76
BOROS KINGA • Meleg férfiak, rideg nők. Két vendégjáték a TNB színpadán	86
HARY JUDIT • Love it or hate it – szerethető-e a musical? Stephen Sondheim <i>Into the Woods</i> című musicaljéről	95
OLÁH ANDRÁS • ami már nincs, valami elszakadt, szó nélkül, ami nem te vagy (<i>versek</i>)	99

■ HISTÓRIA

HORVÁTH RICHÁRD • Mátyás gyilkosa: Aragóniai Beatrix?	102
---	-----





■ MŰ ÉS VILÁGA

DÁVID GYULA • A történet fénye. Gondolatok Csapody Miklós új könyvének margójára 113

■ TÉKA

DEMÉNY PÉTER • Az emberi tár (*Sasszé*) 117

LAKATOS-FLEISZ KATALIN • Múltat értelmező eleven tekintet 119

■ ABSTRACTS 122

■ TÁMOGATÓINK NÉVSORA 127

■ KÉP

URECZKI-LÁZÁR MELINDA



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), GYÓRFFY 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, HORKAY HÖRCHER FERENC, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS, 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, a Petőfi Kulturális Ügynökség, a Magyar Kultúráért Alapítvány, MOL Románia, a Méhes György – Nagy Elek Alapítvány 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 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

FELIX BERNER *DAS BÖSE WEIB* (*A ROSSZ FELESÉG*, 1768) CÍMŰ OPERA BUFFÁJÁRÓL

A forrásokról

■ A bécsi születésű színházigazgató, Felix Berner (1738–1787) a 18. század talán legnépszerűbb gyermektársulatát vezette, és fiatal színészeivel, illetve színésznőivel közel 26 éven át járta egész Európát.¹

Berner *Das böse Weib* (*A rossz feleség*) című opera buffájához két szövegekönyv is készült. A korábbi/régebbi librettó – amint az a kiadvány utolsó oldalán olvasható – 1768-ban Budán jelent meg nyomtatásban Leopold Franz Landebernél.² A budai librettó 16 oldalas, egy példánya a Harvardi Egyetemi Könyvtárban (Harvard University Library) található.

Franx Xaver Garnier sűgó feljegyzései szerint Felix Berner 1768-ban valóban vendégszerepelt Magyarországon – ez volt az első az összesen öt ottani vendégszereplése közül.³ A Berner-féle gyermektársulat 1768-ban a következő városokban lépett fel: Varasd, Kőszeg, Eszterháza, ismét Kőszeg, Sopron, Győr és Buda.⁴

A másik librettót évszám és hely nélkül adták ki.⁵ Paul S. Ulrich a Berner által előadott színdarabok áriáinak jegyzékében ezt a librettót 1785 körülre datálja.⁶ Azt, hogy ez a kisnyomatvány később keletkezett, mint a budai szövegváltozat, a címlapján szereplő „Aufgeführt von den jungen Schauspielern“ („Bemutatva a fiatal színészek által”) felirat is alátámasztja; az 1768-as kiadványban ugyanis még ez állt: „Vorgestellet von den gelehrnten Kindern” („Előadva a tanult gyermekek által”). Ez a ké-



Ezekben az úgynevezett „malus mulier”-szövegekben a feleség félelmetes, androgün figuraként jelenik meg – egyfajta „asszony-férfi”-ként –, aki fellázad a férje ellen...

sőbbi librettó 8 oldalból áll, egy példánya Rainer Theobald berlini magángyűjtő színházi gyűjteményében található.

Az opera buffa zeneszerzőjeként a korábbi szövegkönyv a budai kórusvezetőt „Ant. Punzenberger”-t, azaz Anton Bunzenbergert nevezi meg, librettistaként a különböző adatbázisokban Johann Friedrich Unger szerepel.⁷ A rövid zenemű nyolc jelenetből áll, amely mindkét szövegváltozatban megmaradt. A két librettó cselekménye (lásd 2. pont) között nincs számottevő különbség. Az egyetlen kivételt a színpadi utasítások (lásd 4. pont) képezik, amelyek a korábbi/régebbi librettóban részletesebbek. Az opera buffa kottája és dallama nem maradt fenn.

A cselekmény

■ Az egyfelvonásos zenemű cselekménye röviden a következőképpen foglalható össze:

1. jelenet: Az opera buffa Simon áriájával kezdődik, amelyben Simon rossz házasságáról panaszkodik; ez a cselekmény első konfliktusa. Simonnak gyakran még otthonról is el kell menekülnie a felesége elől, de a rossz asszony a fogadóban is üldözi.

2. jelenet: A darab második konfliktusát Lelio szerelmi bánata képezi, amelyről ez ugyancsak egy áriában panaszkodik. Lelio Fiamettába szerelmes, de a házassággal csak Simon, Fiametta apja ért egyet, az anyja ellenzi. Simon egy párbeszédben megerősíti, hogy felesége továbbra is elutasítja a Lelióval való házasságot, ami után távozik. Egy monológban és az azt követő áriában Lelio arról panaszkodik, hogy kétségeesésében meg kell halnia.

3. jelenet: Frontin, Lelio furfangos szolgája ura bajáról érdeklődik, és megígéri, hogy ravaszsága révén egyrészt Lelio Fiamettát, másrészt Simon, egy rossz asszony helyett, a legjobb feleséget kapja meg. A visszanyert életkedvükről szóló duett után mindketten távoznak.

4. jelenet: Miközben a kosztos lánykakkal egy hímzőkeretnél ül, Fiametta egy áriában panaszkodik anyja gonoszságáról, aki nem akar hozzájárulni a Lelióval való házasságához.

5. jelenet: Pandura, Fiametta anyja jelenik meg a színpadon. Saját gyermekeit a tanonclányokkal együtt a kertbe küldi, majd egy Fiamettával közös duettben káromolja férjét, és biztosítja lányát arról, hogy soha nem adja beleegyezését a Lelióval való frigyhez.

6. jelenet: Frontin Simonnak öltözve jelenik meg, Lelio és egy jegyző kíséretében. Amikor Simon vagyis Frontin megkéri Fiamettát, hogy nyújtsa a kezét Leliónak, Pandura többször is pofon üti Frontint, akit a férjének hisz. Frontin ezután addig veri Pandurát, amíg az megígéri, hogy ezentúl engedelmes feleség lesz. Először alá kell írnia Fiametta házassági szerződését, majd Frontin elküldi, hogy hozza be a gyerekeket a házba. Lelio azzal fejezi ki az elégedettségét Frontinnal, hogy a szolgának egy erszényt ad ajándékba. Fiametta és Lelio duettben énekel friss boldogságáról.

7. jelenet: Simon hazatér, és Leliótól megtudja, hogy Frontinnak sikerült kiényszerítenie Pandura aláírását, ugyanakkor ez utóbbi engedelmes feleséggé változott. Simon ekkor megöleli a rátermett szolgát, és elkéri tőle a pálcát, amelyet meg akar tartani „feleségverő” eszközként.

8. jelenet: Pandura visszatér a gyerekekkel, és bejelenti, hogy mostantól mindenki Simonnak, a ház urának tartozik engedelmességgel. Simon ezt további fenyegetésekkel erősíti meg. Egy karénekből mindenki biztosítja Simont a jövőbeli engedelmességéről. A darab az elégedett családtagok élőképével zárul.

■ Az opera buffa szüzséjét könnyű meghatározni: Berner zenés színpadán a rossz feleség egy cselnek köszönhetően engedelmes asszonnyá változik, beleegyezését adva végül lánya addig elutasított házasságához is.

Felix Berner szöveggönyve két hagyományt ötvöz: A. az úgynevezett „malus mulier” szövegek 17–18. századi hagyományát; B. a commedia dell’arte műfajának a 16. század közepétől kezdődő hagyományát.

A. A rossz feleség alakjáról a 17. és 18. században erkölcsi-szatirikus, teológiai, jogi és társadalmi-politikai szövegek egész sora született.⁸ Ennek a szöveghagyománynak az elején Johann Sommer *Malus Mulier* (1608) című házassági satírája áll. A 18. században a rossz feleség témája még Joseph Haydnt is megihlette, aki Lessing egyik epigrammájára⁹ komponálta az *Ein einzig böses Weib* című kánont.

Ezekben az úgynevezett „malus mulier”-szövegekben a feleség félelmetes, androgün figuraként jelenik meg – egyfajta „asszonyférfi”¹⁰-ként –, aki fellázad a férje ellen, illetve verbális és fizikai erőszakkal uralkodik a saját házanépe felett.¹¹ Ritkábban a férjet gúnyolják ki ebben a szövegcsoporthban a gyávasága és az engedékenysége miatt, esetleg sajnálják – ugyancsak „asszonyférfi”-ként.¹²

Jelen zenemű az „asszonyférfi” Roßbach által leírt két megvalósulását ötvözi: a férj, Simon a feleségétől való félelmében menekül otthonról, és képtelen érvényesíteni akaratát lánya házasságával kapcsolatban. Pandura, a feleség viszont durvaságával és uralomvágyával félemlít meg mindenkit a környezetében.

B. A commedia dell’arte nyomai mind az opera buffa típuszereplőiben, mind pedig az alapvető konfliktusaiban felfedezhetők.¹³ Ebben a „világ legrégebbi szappanoperájában”¹⁴ az, ahogyan Andrea Gronemeyer nevezi a műfajt, egy fiatal pár szerelmi története a fiatalok és idősek, a gazdagok és szegények konfliktusaként bontakozik ki, és a szerelmeseket végül a szolgák ravaszsága segíti a boldogsághoz.¹⁵

A szerelmesek, Fiametta és Lelio például az olasz commedia Innamoratijaira emlékeztet, akiknek szerelmét az idősek elutasító viselkedése fenyegeti, itt Pandura, a gonosz anya személyében. Pandura neve kétségtelenül a velencei Pantalone-ra emlékeztet. Lelio neve pedig az olasz műfaj innamoratójára jellemző, akit gyakran Flavio, Silvio, Lelio vagy Leandro néven emlegetnek.¹⁶

A commedia dell’arte Arlecchino–Brighella cselédpárjából a ravasz cseléd (Brighella) típusát itt Frontin képviseli.¹⁷ És éppen ő az a német zenés darabban, aki olasz őséhez, Brighellához hasonlóan ravaszságával segíti a szerelmeseket a boldog végkifejlethez.

Az előadásokról

■ Bár Berner *Das böse Weib* című opera buffájának korábbi librettóját 1768-ban Landerer adta ki Budán, budai előadására nem találtunk adatot. Garnier színházi zsebkönyve azonban feljegyzi, hogy 1774-ben – Berner harmadik magyarországi vendégszereplésekor – a gyermektársulat Pergolesi *La serva padrona* című művét, Bunzenberger *Das böse Weib* című operettjét, valamint a *Das Fest der Bacchanten* és a *Die Fledermaus* című baletteket adta elő Sopronban az átutazó Albert herceg előtt.¹⁸ Még a *Pressburger Zeitung* is beszámolt az 1774. május 1-jei soproni színházi eseményről: „A Felix Berner-féle társulat, amely fiatal színészekből áll, abban a ritka és nagy szerencsében részesült, hogy május 1-jén Sopronban Ő Királyi Felsége, Albert szász-tescheni herceg, valamint a színház-

ban megjelent tábornoki kar és előkelőség előtt adhatta elő: 1. a *Die dienstfertige Hausfrau* című operettet, amelyet Pergolesi úr zenésített meg. 2. egy franciából fordított epilógust, *Die Verwandlung* címmel, 3. két balettet, amelyek közül az elsőben, címe *Die Fledermaus-Jagd*, kis táncosok léptek fel, akik rendezőjük dicsőségére igyekeztek egymást felülmúlni, különösen a groteszk pózokban. A 2. baletthez, amely a bacchánusok lakomáját ábrázolta, 8 táncosra volt szükség. A színészek teljes igyekezete nem volt hiábavaló, hiszen az előkelő nézők különös tetszésüket fejezték ki, s a társulatot ezután Rohoncra, az érseki Batthyány-uradalomra hívták [...].¹⁹

Ugyanakkor a Nürnbergi Városi Könyvtár (Nürnberger Stadtbibliothek) történeti állományában is fennmaradt egy színlap, amely a *Das böse Weib* 1778. február 3-i nürnbergi előadását dokumentálja.²⁰ A szereposztás sajnos nincs meg, de a színlapon a következőket jegyezték fel: „A könyvecskék a bejáratnál kaphatóak. A Böse Weiből az egész operett 6 kr. és a Bastienne-ből szintén 6 kr. A pantomimból 4 kr.”²¹ Ez azt jelentheti, hogy valószínűleg a későbbi librettó már 1778 körül is rendelkezésre állt, és nem csupán 1785-ben jelent meg.

Ha összehasonlítjuk a két librettó színpadi utasításait, a budai szöveggönyv e tekintetben részletezőbb, ami betekintést nyújt az opera buffa Berner gyermekszínházai által, elképzelhető színpadi megvalósításába.

A budai szövegváltozat a 4. jelenet esetében például a következő színpadképet adja meg: „Egy szoba, egyik oldalán egy varrókeret, középen egy nagy asztal, ahol gyerekek tanulnak, a másik oldalon egy kis asztal, rajta az öreg Pandura munkája, az asztalnál különböző gyerekek ülnek, valamint tanonclányok. Fiamette egy hímzőkeretnél ül, és bosszúsán feláll. Ária.”²² Ezzel szemben a későbbi szövegváltozatban csak ennyi áll: „Fiametta egy hímzőkeretnél ül a kosztos lányokkal. Ária.”²³

Továbbá a budai 5. jelenet a következő színpadi utasítással kezdődik: „Pandura. Leül az asztalához, ahol rögtön egy rövid pantomimjelenet következik, amely alatt saját gyerekei és a kosztos leányok megmutatják neki az általuk végzett munkát, és a következő áriával dicsérik.”²⁴ A szöveg későbbi változata ezúttal is szüksézszerű marad: „Pandura és a többiek. Ária.”²⁵

Végül a példák sorában röviden utalni kell a 6. jelenetre: Ez az a jelenet, amelyben Pandura jó asszonnyá váló „átváltozása” ravaszság révén valósul meg. Míg a budai librettóban a színpadi utasítások kifejezetten leírják a családon belüli erőszakot, addig a későbbi librettóból ezek teljesen hiányoznak.²⁶

Az idézett példákban látható, hogy a *Das böse Weib* című opera buffa budai előadása/szöveggönyve esetében Berner színházigazgató arra törekedett, hogy minél több gyermekszereplője lépjen színpadra – legalább néma szerepekben. A gyermekszínháznak a pantomim iránti előszeretetését az idézett színpadi utasítások is meggyőzően dokumentálják. Úgy tűnik, hogy a *Das böse Weib* című opera buffa a Berner-féle társulat egyik sikeres darabja volt: ezt egyrészt az bizonyítja, hogy a darabot a társulat nagyon sokáig játszotta, másrészt az, hogy két különböző szöveggönyv is fennmaradt.

■ JEGYZETEK

1. Vö. Tar Gabriella-Nóra: *Deutschsprachiges Kindertheater in Ungarn im 18. Jahrhundert*. LIT Verlag, Berlin, 2012. (Thalia Germanica, 13) 37–60. (A továbbiakban: Tar 2012).

2. Vö. *Ein vortrefliche Opera Buffa genannt: Das böse Weib, oder: Die Verwandlung eines bösen Weibs in eine gute Frau*. Vorgestellt von den gelehrnten Kindern, unter der Direktion des Herrn Felix Perner, impressarii. Die Musik ist ganz neu verfertigt von Herrn Ant. Punzenberger

- Corregent zu Ofen in der Festung. Ofen, gedruckt bey Leopold Franz Landerer, Buchdruckern, 1768, 16 oldal. [Harvard University Library, Jelzet: GC7 A100 B750 v.29]. (A továbbiakban: *Ein vortrefliche Opera Buffa* 1768).
3. Vö. Franz Xaver Garnier: *Nachricht von der im Jahre 1758. von Herrn Felix Berner errichteten jungen Schauspieler Gesellschaft, von den bis jetzt gethanenen Reisen, von der Aufnahme und dem Zuwachse derselben, einigen Anhängen, und vielen am Ende beigefügten Silhouettes von Schauspielern und Schauspielerinnen dieser Gesellschaft.* Mit Bewilligung und Beitrag des Herrn Berner. Verfasset von F. X. Garnier, einem Zögling desselben im Jahr 1786, Wien 1786, 7–8. (A továbbiakban: Garnier 1786); Tar 2012. 42.
4. Garnier 1786. 7–8.
5. Vö. *Eine Opera Buffa, genannt: Das böse Weib.* In einem Aufzuge. Aufgeführt von den jungen Schauspielern unter Direktion des Herrn Felix Berner, é. n. [1785], 8 oldal. [Rainer Theobald Színházi Gyűjteménye, Berlin]. (A továbbiakban: *Eine Opera Buffa* [1785]).
6. Tar 2012. 209.
7. Vö. pl. <https://exhibits.stanford.edu/operadata/catalog/183-68679>
8. Nikola Roßbach: *Der böse Frau. Wissenspoetik und Geschlecht in der Frühen Neuzeit.* Ulrike Helmer Verlag, Sulzbach, 2009. 9. (A továbbiakban Roßbach 2009.)
9. „Ein einzig böses Weib lebt höchstens in der Welt. Nur schlimm, dass jeder seins für dieses einzige hält.” In: Gotthold Ephraim Lessing: *Epigramme.* Mit neunzehn Kupferstichen von Egbert Herfurth. Insel Verlag, Leipzig, 1981. 19.
10. Roßbach ezt a „Siemann” fogalommal írja le.
11. Roßbach 2009. 21.
12. Uo.
13. Vö. Andrea Gronemeyer: *Theater.* DuMont Verlag, Köln, ⁵2005. 64–69.
14. Uo. 65.
15. Uo. 66–67.
16. Peter Simhandl: *Theatergeschichte in einem Band.* Mit Beiträgen von Franz Wille und Grit van Dyk. Henschel Verlag, Leipzig, ⁵2019. 70.
17. Vö. Uo. 73.
18. Garnier 1786. 9.
19. Die Felix Bernerische Gesellschaft so aus jungen Schauspielern bestehet, hatte am 1ten May zu Oedenburg das seltene und hohe Glück in dem dasigen Schauspielhause vor Sr. königl. Hoheit des Herzogs Albert von Sachsen Teschen und einer hohen Generalität und Noblesse aufzuführen: 1. eine Operette die dienstfertige Hausfrau vom Hrn. Pergolesi in die Musik gesetzt. 2. ein aus dem Französischen übersetztes Nachspiel die Verwandlung. 3. zwey Ballets, in dem ersten derselben die Fledermaus-Jagd betitelt traten kleine Tänzer hervor, und bemühten sich, zum Ruhme ihres Direktors, eins das andere, besonders in den grotesken Stellungen zu übertreffen. Das 2te Ballet erforderte 8. Personen und stellte vor das Fest der Bachanten. Die samtlige Bemühung der Schauspieler war nicht vergebens, denn die hohen Zuschauer äußerten dabey ein sonderbares Vergnügen, und die Gesellschaft wurde sodann nach Rechnitz auf das Erzbischöfl. Bathianische Gut beruffen [...]. *Pressburger Zeitung.* Nr. 41. 1774. május 21.
20. *Nürnbergi Színlap.* 1778. február 3. In: Nürnberger Stadtbibliothek (Nürnbergi Városi Könyvtár). Impresszum: 75. Nor. 1307 2° (1778).
21. „Die Büchlein sind beym Eingange zu haben. Von bösen Weib die ganze Operette 6 Kr. und von der Bastienne auch 6 Kr. Von der Pantomime 4 Kr.”
22. „Ein Zimmer mit einer Nährhahm auf einer Seite, in der Mitte ein grosser Tisch, wobey Kinder lehren, auf der anderen Seiten ein kleines Tischl mit einer Arbeit für die alte Pandura, verschidene Kinder sizen am Tisch, wie auch Lehrmädeln. Fiamette sitzet an einer Stickerhahm, steht voll Verdruß auf. Aria.” *Ein vortrefliche Opera Buffa* 1768. 5–6.
23. „Fiamette sitzet an einer Stickerhahm mit den Konstnädeln. Arie.” *Eine Opera Buffa* [1785]. 4
24. „Pandura. Setzt sich zur ihren Tisch, wo sogleich ein kleine Pantomimische Scen folget, unter welcher ihr eigene Kinder sowohl als Kostmädeln ihre verrichtete Arbeit zeigen, und werden gelobt durch folgende Aria.” *Ein vortrefliche Opera Buffa* 1768. 6–7.
25. „Pandura, und die Vorigen. Arie.” *Eine Opera Buffa* [1785]. 4.
26. Vö. *Ein vortrefliche Opera Buffa* 1768. 6–7. 9.: „Pandura ad neki egy pofont.”; 10.: „Frontin kihúzza az ... a [a digitalizált változat olvashatatlan] -ból.”; 10.: „Pandura elszalad, de Frontin elkapja az ajtó alatt, és szörnyen odacsap. Pandura térdre esik.”

BONCZIDAI DEZSŐ

A MAGYAR DINASZTIKUS BÁBJÁTÉK SAJÁTÓSSÁGAI A 19–20. SZÁZADBAN



A történelmi Magyarország területén a 18. század második felében jelentek meg a külföldi vándorbábjátékosok. A 19. század első felében zömmel népünnepélyeken, vásárokon léptek fel, a század második felében, a mutatványostelepek megjelenésével párhuzamosan, több bábjátékosról találunk levéltári feljegyzéseket.¹ Ezek a dokumentumok általában szezonális játékgendélyek, amelyek alapján nem lehet rekonstruálni a bábjátékos tevékenységüket. A kor játékgyakorlatának megismeréséhez elengedhetetlen a dinasztikus bábjáték vizsgálata. A magyar bábtörténet öt családot jegyez,² ezek közül a Hincz-Hársfai³- és a Korngut-Kemény-dinasztiáról rendelkezünk elégséges információval. A továbbiakban a két család tevékenységét használom referenciapontként.

A tanulmányban a magyar dinasztikus bábjáték 19. és 20. századi sajátosságait tárgyalom, kitekintve a cseh és szlovák népi bábjátékosok tradícióira.

**...nem bábkészítőket
képzünk, de
elengedhetetlen, hogy
a hallgatók ismerjék
a különböző technikájú
bábok elkészítésének
munkafolyamatát,
metódusait.**

A bábok mint a generációk egyik legfontosabb értéke

■ A *Pesti Napló*ban olvashatjuk, hogy gyűjtést kezdeményeztek Zachár Vilmos⁴ számára, aki Pest vármegye üdülőhelyein lépett fel: „Nagy-
marosnak, Zebegénynek, Leányfalunak, Verőc-
nek és a többi környékbeli üdülőhelynek min-
den nyáron a legnagyobb eseménye volt, ami-
kor megérkezett Zachár Vilmos a bábszínházá-

val. A nyaralók gyermekeikkel seregestül mentek ponyvasátorába, hogy élvezzék a babák életének drámáit, vígjátékait és bohózatait. A gyerekeknek öröm, a nagyoknak multság volt ez a vendégszereplés. Ez idén azonban hiába várják a nyaralók Zachárt a bábjaival. A télen leégett a ponyvasátor, elpusztultak a bábok, és a szegény Zachár, aki télen elköltötte a nyáron keresett pénzét, nem tud újakat venni. Annymra rosszul megy most a sora, hogy kenyérre valója sincs a maga és öt gyermeke számára. Segítséget kér a jószívű emberektől.”⁵

A rövid újságcikk óhatatlanul felhívja a figyelmünket, hogy a bábok, a paraván és az előadás kellékeinek elvesztése megakadályozta a bábjátékos további működését. Ez több tényezővel is magyarázható. Az egyik faktor az, hogy a Hincz-Hársfai és a Korngut-Kemény családban is a bábok, a kellékek, a paravános játéktér – a mutatványostelepeken való letelepedés után az engedély is⁶ – generációról generációra öröklődött. Az előadáshoz használt bábokat, kellékeket a dinasztiaiák készítették, vagy a kollektiót bővítették bábkészítők impozáns munkáival is. A Hincz-Hársfai család bábjai több forrásból származnak, a generáció első bábjátékosa, Hincz Adolf tizenhét bábót hagyott a feleségére és fiára. A feljegyzések szerint a bábokat ő faragta, de az eltérő képzőművészeti jegyek miatt Belitska-Scholtz Hedvig arra következtetett, hogy nem egy alkotó munkája.⁷ Ezt a bábegyüttest a család többi tagja folyamatosan bővítette, és időnként a régi bábok „új szerepet” kaptak, vagy lecserélték őket.⁸ Hincz Hársfai Károly saját bevallása szerint Bécsből, egy erdélyi mutatványostól és egy óbudai fagaragótól, a Fazekas mestertől vásárolt bábokat.⁹ A Korngut-Kemény-dinasztia esetében bizonyított, hogy ők készítették a bábokat. A családi tradíció tiszteletben tartásának egyik szegmense, hogy a generáció utolsó tagja, Kemény Henrik, újra elkészítette az édesapja bábjait is.¹⁰ Vagyis a családi tradíció materiális vonatkozású értékei évtizedek alatt gyűltek össze, egyik hónapról a másikra lehetetlen volt ezeket pótolni. A nagy bábkollektió egyidejűleg biztosította a reper-toár tartalmi színességét, variálhatóságát is.

A magyar dinasztikus bábjáték sajátossága, hogy a családi munkamegosztás is érvényesült a bábkészítésben. Mindkét dinasztiaival kapcsolatban dokumentálták, hogy a ruhákat általában a család női tagjai varrták.¹¹ Korngut Kemény Henrik a bábkészítés mesterségét is áthagyományozta a fiának,¹² a Hincz-Hársfai-dinasztiáról nincs ilyen információnk. Ez a szemlélet napjainkban is érvényesül a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem bábszínészképzésében, és fontos kiemelni, hogy nem bábkészítőket képzünk, de elengedhetetlen, hogy a hallgatók ismerjék a különböző technikájú bábok elkészítésének munkafolyamatát, metódusait.

A Fazekas mester nevén kívül¹³ nincs arról információnk, hogy a 19. és 20. században magyar nyelvterületen a bábfaragó mesterség ismert lett volna. A cseh bábjátékos dinasztiákról a legkorábbi adatok 1780-as évekből maradtak fenn,¹⁴ a 19. században körülbelül kétszáz vándor népi bábjátékos működött. A műsorukhoz elsősorban marionettbábokat használtak, amelyek zömmel professzionális alkotók munkái voltak: „A bábos legértékesebb tulajdonát a drótokra fűzött bábuk képezték, amelyeket egyszerű mérlegkarral működtettek. Az esetek nagyobbik részében szakképzett fagaragóknak – általában a templomi szakrális szobrok alkotóinak – a művei voltak; innen ered a régi bábuk nagyobbik részének az a jellegzetessége, hogy expresszív barokk faragott szobrokra emlékeztetnek.”¹⁵

Ennek mélyebb társadalmi-kulturális beágyazottsága is feltérképezhető, mert a késő barokk korszakában a cseh területek katolikus környezetében magas számban dolgoztak szobrászok és fagaragók. A klasszicizmus térnyerésével a

szakmailag képzett faragók a bábkészítés felé fordultak. Alkotásaikat a barokk stilizálás és a bábszínházi repertoár számára alkalmas típusfigurák¹⁶ készítése jellemezte.¹⁷ A 19. század utolsó évtizedéig a bábok sajátos ismertetőjegyei, hogy a fejet szakállal, fejdísszel és koronával együtt faragták ki. Alice Dubská ezt azal magyarázza, hogy: „itt akarták érvényesíteni gazdag tapasztalataikat a barokk angyalok vagy szentek faragásában, és időnként az ornamentálisan ható faragvány esztétikai hatásának hangsúlyozása fontosabb volt, mint a realiztikus részlet vagy az illúzió alapuló benyomás”.¹⁸

Dubská a faragó Sucharda¹⁹ család tevékenységét bemutatva, megjegyzi, hogy Antonín Sucharda²⁰ cseh bábjátékosnak és külföldi megrendelőknek készített bábokat, különösen Magyarországnak.²¹ Az állítás igazolása további kutatást igényel, viszont érdemes megemlíteni, hogy a Brauer-Berger család marionett-színháza cseh marionettekkel is játszott. A Brauer-Berger család Sziléziából származott, Buziáson telepedtek le. Az akrobatikai mutatványaikkal beutazták Európát, de egy végzetes balesett miatt nem folytathatták ezt a tevékenységet. Prágában már láttak marionetteladásokat, innen rendeltek egy 13 darabból álló marionettkészletet, azt viszont nem tudjuk, hogy kitől vették a bábokat. Az öttagú marionettcsoport ezekkel a bábokkal 1882-ben megalapította a színházát, és a második világháború végéig játszott. Német, román és magyar nyelven gyerekeknek, illetve felnőtteknek szóló műsoraikkal a Bánságban és Erdélyben turnéztek. A repertoárjuk része volt: *Genoveva de Brabant*, *Regina pierdută*, *Negustorul ambulat*, *Familia birjarului vienez* és a *Gâscănaș și Mofturilă*. Ezek a cseh marionettek szinte életnagyságúak, és a mozgatásuk két vagy három bábjátékost igényel.²²

A műsor tartalmi felépítése

■ A cseh marionettjátékosok elsősorban vidéken játszottak, ahol többségben cseh lakosság élt, ezért az előadásuk nyelve a cseh volt.²³ A hivatalnokok a 19. század második feléig nem is engedélyezték, hogy Prágában és a fürdővárosokban fellépjenek. A köznapi közönséggel való kapcsolat lenyomata a megnevezésükben is tükröződik: hagyományos népi bábszínház. A létszámnövekedésük első hulláma a történelmi perspektívában releváns, mert ekkor kezdődött a nemzeti újjászületés, a cseh nemzeti emancipáció folyamata. Dubská szerint sok esetben a cseh hagyományos népi bábjátékosok voltak az egyetlenek, akik cseh nyelven terjesztették a cseh kultúrát.²⁴

A Hincz-Hársfai család *Vándorkönyvét* tanulmányozva körvonalazódik, hogy kezdetben ők sem a fővárosban léptek fel, Budapesten 1871-ben játszottak először.²⁵ A műsorukban a klasszikus német vándorszínházi darabok (*Don Juan*, *Faust*, *Kasperl mint kereskedő*) és táncos artista etűdök szerepeltek. Feltételezhetően a klasszikus vándorszínházi darabok után az előadást a táncos artista etűdök zárták.²⁶ A vándorkorszakban a mai Szlovákia területén is játszottak, sőt 1863-ban eljutottak Romániába és Moldvába. A visszaemlékezések szerint négy nyelven beszéltek, mindig alkalmazkodva az adott térség nyelvi kultúrájához. A kiegyezés után kezdtek el magyar nyelven játszani,²⁷ a városligeti Vurstliban folytatott tevékenységükről két dokumentumban egyaránt rögzítették, hogy magyar nyelvű bábszínházat üzemeltettek.²⁸

A mai Szlovákia területén a vándorbábjátékosok a 18. században jelentek meg, a legidősebb és legjelentősebb vásári bábjátékosnak Ján Stražant²⁹ tartják.

A Hincz-Hársfai-dinasztiához hasonlóan a hagyományos marionettjátékokkal szórakoztatta a publikumot, igazodva az európai repertoárhoz.³⁰ A kibontakozó szlovák bábjátszás szempontjából bábos tevékenységének legértékesebb hozzájárulása abban határozható meg, hogy a szlovák gyökerű repertoár összeállítására is törekedett.³¹

Az 1820-as évektől datálódik a cseh bábosok terjeszkedésének és színpadi stílusuk megállapodásának második fázisa. A német területektől eltérően, ahol kialakultak az első állandó városi színpadok, a cseh városokban nem volt erre lehetőség, ezért vándorolniuk kellett. Ebből kifolyólag könnyen szállítható, egyszerű színpadot használtak, és alaptípusú dekorációt. A bábmozgatás a principiális feladatát képezte, minden figurát egyedül keltett életre. A bábok merev, stilizált mozgását a hangképzéssel ellenpontoszták.³²

Tehát az egyszemélyes színház alapelve érvényesült: „a bábjátékokban nincsenek statiszták, s csak párbeszéddek és monológok hangzanak el. A produkciót többnyire egyetlen bábjátékos adta elő. Nem csupán mozgatta a bábokat, de az összes figurát ő szólaltatta meg, miközben csak a hangszín változtatásával, valamilyen nyelvjárással vagy fennkölt deklamációval tett különbséget közöttük. Az előadás trükkjei hamar rögzültek egy sajtóságon naiv és egy patetikus előadásmódban.”³³

A Hincz-Hársfai-dinasztia első generációjáról nincsenek erre vonatkozó adataink, a *Vándorkönyv*ben néhány alkalommal rögzítették, hogy Hincz Adolfot és később feleségét, Fektlí Franciskát a gyermekei is elkísérték.³⁴ Hincz-Hársfai Károly a bábos mesterségbe már ifjan beavatta a fiait, ugyanez érvényes a Korngut-Kemény családra is. Ellentétben a cseh népi bábjátékosokkal, a magyar vásári bábos dinasztiák számára a mutatványos telepek biztosították a letelepedés lehetőségét. Ez esetenként változás generált a repertoárban is, Hincz-Hársfai Károly a bábszínháza arculatát fokozatosan megváltoztatta. Nem szakított teljesen a családi tradícióval, de alkalmazkodva a kor ízléséhez, a repertoárban megjelentek a városi témák, tükrözve a fővárosi gyerekközönség ízlését.³⁵

A cseh népi bábosok által játszott darabok gyűjteménye körülbelül 70 játékot tesz ki. Ezek a darabok különböző eredetű, műfajú és irodalmi színvonalú szövegek változatos keverékei: bibliai és mitológiai témák, történelmi játékok, operalibrettók, helyi tréfák, korabeli színjátékok feldolgozásai és módosításai. A legrégibbiek a 18. századi közép-európai bábosok közös repertoárjából is merítettek: a Faustról, Alceste királynőről, a bibliai Eszterről, Szent Györgyről, Don Juanról szóló történetek. A 19. század első negyedében a népi bábjátszók repertoárjába bekerült a cseh drámaíróktól származó, módosított színjáték, amelyeket abban a korban a prágai cseh színházban adtak elő. Kedveltek voltak azok a színdarabok, amelyek a cseh történelem dicső korszakára emlékeztettek, és a romantikus lovagi és rablótörténetek is, ilyen volt például a *Rablók Chlumban* vagy *A fej nélküli lovag*.³⁶

A cseh vándorbábjáték hőskora Matěj Kopecký³⁷ halálával lezárult, a 19. század második felétől fokozatosan elvesztették a korábbi funkciójukat. Jaroslav Blecha szerint a cseh népi marionettszínházak stagnálását és végül megszűnését több tényező együttes hatása váltotta ki. Ilyen volt a dinasztiákon belüli kötelező tradíció, az állandósult színházi konvenciók, az új társadalmi és gazdasági feltételek, illetve a műkedvelő színházak általi konkurencia.³⁸

A magyar vásári bábjátékosok száma sosem érte el a cseh népi marionettjátékosokét, a fennmaradt szöveggönyvek mennyisége is jelentősen kevesebb.

A dinasztiaikon belül tradíció viszont nem volt kötelező érvényű, a mutatványostelepeken sikerült letelepedniük, a 19. század második felében a kor kultúrpolitikája gátolta a tevékenységüket. Ezzel együtt Kemény Henrik játéka által a 21. század megismerhette ezt a játéknyelvet, amit egyre több fiatal bábos formál a saját személyiségének megfelelően.

■ JEGYZETEK

1. A játékgendélyek alapján a városligeti Vurstliban 1872-től dokumentálható a bábjátékosok tevékenysége. A Népligetben, amely 1896-ban kezdte meg a működését, 1897-től. Érdekeség, hogy minkét helyen az első engedélyeket nők számára állították ki. A magyar vásári bábjáték 19. és 20. századi játékgyakorlatában nem jellemző a női játékosok jelenléte. Budapest Főváros Levéltára. Budapest Székesfőváros Tanácsának fondja. Levéltári jelzet: BFL IV.1303. f V.238/1873. Levéltári jelzet: BFL IV.1407. b VI.597/1895.
2. Az öt dinasztia: a Raab, a Hincz-Hársfai, a Korngut-Kemény, a Hoffer-Glasenapp és az Erdei család. Vö. Bonczidai Dezideriu: *A vásári bábjátékhősök játékhagyománya a 19-20. században*. UArtPress – Universitaria Kiadó, Mhely – Craiova, 2023.
3. A szakirodalomban Hincz családként hivatkoznak rájuk, az újabb kutatások megerősítették a névváltoztatást. Hincz Károly, a generáció utolsó vásári bábjátékosa 1945-ben Hinczről Hársfai-ra változtatta a nevét. Uo.
4. Zachár Vilmos tevékenységét nem jegyzi a bábszakirodalom, ennek megerősítése további kutatást igényel.
5. S. N.: *A bábjátékos*. Pesti Napló 1913. július 22. 13.
6. A Hincz-Hársfai család 1877-től játszott a városligeti Vurstliban, de ekkor még nem adták fel a vándor életformát. Az országos kiállítás miatt 1885-ben a Tűzijáték térről elköltöztették a mutatványosokat, Hincz Gusztáv ekkor kapta meg az V. számú parcellát. Halála után a család ezen a parcellán folytatta a tevékenységét az újabb átköltözésig. Budapest Főváros Levéltára. Budapest Székesfőváros Tanácsának fondja. Levéltári jelzet: BFL IV.1407.b VII.1276/1877. Levéltári jelzet: BFL IV.1407. b VII.344/1885.
7. Belitska-Scholtz Hedvig: *A vásári és művészi bábjátékozás Magyarországon 1945-ig*. Veszprém Megyei Múzeumok Kiadványa, Tihany, 1974. 17.
8. Vö. Lovas Lilla: *Kincsek a bábgyűjteményből. Táncospárok a Hincz-család hagyatékából*. Art Limes 2017. 14. évf. 6. sz. 114–119.
9. Belitska-Scholtz Hedvig: i. m. 26.
10. Korngut Salamontól öt bábfej maradt fenn, ezek képzőművészeti jegyei nagyban eltérnek Korngut-Kemény Henrikétől. A generáció első bábjátékosa cirkusztulajdonos volt, feltételezhetően egzisztenciális nehézségek miatt kezdett el bábjátékkal foglalkozni. A hagyatéknagyszámú cirkuszi figurát tartalmaz, a visszaemlékezések szerint ez a cirkuszi mutatványos időszaknak a lenyomata, ami marionettetűdkként szerves része volt a műsoroknak. Korngut-Kemény Henrik kifaragta az ehhez szükséges bábokat. Az elkészítésük három időegységbe csoportosítható. Az 1910-es években faragta ki a Konferanszié bohócot, a Zöld bohócot, a Nyiló-szétváló bohócot, a Szétváló bohócot, az Erőművészt (súlyemelő), a Paraszt táncospárt és a metamorfózis bábok közül a Holland lány – Léghajó és az Ifjú lány – Vén boszorkát. Az 1920-as évekhez köthetőek a Konferanszié báb, a Kis bohóc, a Lepkés bohóc, a Golyótáncosnő, a Zsonglőr labdával, a Légtornász, a Néger légtornász, a Kínai táncospár, a Bunkó Bandi és megkerült autója, az Átváltozó katona, a Széteső csontváz, a Szétváló Eunuch. Az 1930-as években készültek a Miki egér – férfi, a Miki egér – lány, a Miki egér – fiú marionettek, a Molnár Kéményseprő, a Zsidó, a Göre Gábor báb és *A Fülemlé* előadás szereplői: Arany János, a Bíró, Péter és Pál. Vö. Láposi Terka (szerk.): *A Kemény Bábszínház Képeskönyve. Korngut Kemény Henrik színházteremtése*. Korngut-Kemény Alapítvány, Kecskemét, 2015.
11. Hincz Hársfai Károly korszakában néhány báb ruháját a második felesége, Huber Janka készítette, Korngut Kemény Henriknél Kriflik Mária rendszeresen részt vett a munkafolyamatban. Ennek a sajátosságát Kemény Henrik egy interjúban világította meg: „A mama hivatásos varrónő volt, ő szabta a bábok ruháját, ami nem olyan szabású, mint ahogy élő emberre kell, a bábu csuklója merev, a ruhát úgy kell kiszabni, hogy mozogjon is, de jól is mutasson.” Granasztói Szilvia: *„Mit akarsz, te bohóc, te paprikajancsi?” Kemény Henrikkel beszélget Granasztói Szilvia*. Beszélő 1992. 3. évf. 38. sz. 40–43. 42.
12. A bábkészítés elsajátítására így emlékezett vissza: „Kilencéves koromban faragtam az első Vitéz Lászlót a nagypapa szerszámaival, az öreg gyalupadon. Rejtegettem, mert még tilos volt faragnom, féltettek, hogy elvágom a kezemet. A papa hazajött a Filmirodából, ahol délelőttönként dolgozott, mint Amerikát próbált filmes. Láttá, hogy az öreg gyalupadon farigcsálok. Fölém ha-

jolt, s nagyon megijedtem, el akartam dugni a készülő bábfejet. Jól van, ne dugdosd! Mutasd meg! Magához ölelt, megpusztilt. Folytasd csak nyugodtan. Nem kell titkolózni. De a kezedre vigyázz! Majd segített a finomabb részeket kidolgozni. egyszer az egyik előadáson látom, hogy az én bábummal játszik a papám. nagyon büszke voltam magamra. s dicsekedtem a srácoknak: – Nézzétek! Azt a Vitéz Lászlót én faragtam.” Sipka Tamás: *Kemény Henrik, a hungarikum*. Kapu 2011. 24 évf. 8. sz. 64–68. 66.

13. A bábszakirodalom csak a nevét jegyzi, nem ismerjük a tevékenységét, ez további kutatást igényel.

14. Alice Dubská: *Matěj Kopecký cseh bábművész*. (Ford. Hamberger Judit) Art Limes 2006. 1. évf. 1. sz. 46–53.

15. Uo. 48.

16. „A célzatosság képzőművészeti szempontból a faragás részletgazdagsága és a megvilágítás módjának figyelembe vétele mellett leginkább az alakok tipológiájában nyilvánult meg, amely összhangban állt a repertoárral. A jellegzetes típusok közé tartozott az öreg remete, a fiatal, bajszos lovag (a szerető), az ifjú hölgy (szintúgy a szerető), a szakállas, idősebb lovag, az ördögök, a rablók, a vidéki lány és a halál, jellegzetesen cseh komikus figura volt az idősebb parasztként megjelenített Škrhola. Az európai színház történetében hosszú fejlődési vonallal rendelkezik, s a meghatározó típusok és a legmarkánsabb komikus figurák közé tartozik Kašpárek alakja; eredeti cseh neve a német Pumperl, Pumpernickel elnevezés alapján Pimprle volt. A cseh Kašpárek legtöbbször az elmés, élvhajász és kicsapongó szolga szerepét játszotta. Kevésbé rokonszenves vonásait a testi torzulások is jelezték. A hasonló és gyakran nagyon nyers külföldi alakváltozatoktól eltérően a Kašpárek negatív jellemvonásai jelentős mértékben háttérbe szorulnak.” Jaroslav Blecha: *Vándor marionettjátékosok*. (Ford. G. Kovács László) Art Limes 2014. 17. évf. 2. sz. 69–76. 73.

17. Alice Dubská: *A kis fadarab, amely életre kelt*. (Ford. Hamberger Judit) Art Limes 2007. 4. évf. 2. sz. 21–30.

18. Uo. 21.

19. A faragás dinasztikus hagyományát Jan Sucharda (1770–1886) alapította. A fia, Antonín Sucharda (1812–1886) és unokája, ifjabb Antonín Sucharda (1843–1913) a népi bábjátékosok számára is készített bábokat. Uo.

20. Érdekesség, hogy az ifjabb Antonín Sucharda a feleségével, Anna Schuardová-Brichovával (1883–1944) 1920-ban Prágában bábszínházat nyitott: „A színpad repertoárján számos mese szerepelt. Különösen kedvelték a keleti kalandokról szóló történeteket (mint *A Maharadzsa és Pabhaváti hercegnő*, vagy Gozzi műve, a *Turandot, kínai hercegnő*), Pocci *Bagolyvárát* és a cseh klasszikus színműveket. A Říše loutek nagy sikere volt 1925-ben Shakespeare *Vízkereszt*, vagy *amit akartok* című vígjátékának bábszínpadai megjelenítése (vendéggént Vladimír Zákrejs rendezte, a bábokat Vojtěch Sucharda alkotta meg, a színpadtervet a reinhardti felfogás szellemében Anna Suchardová készítette), amely a két háború közötti időszak cseh bábszínházainak legjelentősebb színpadtervei közé tartozik. Nem csoda hát, hogy amikor Prágában, 1928-ban, az önálló Csehszlovákia létrejötté 10. évfordulójának megünneplése keretében megnyitották a Városi Könyvtár nagyvonalúan megalkotott, modern épületét, amelybe beépítettek egy bábszínpadot is, akkor ezt a színpadot – az összes prágai bábszínházi társulat döntése alapján – éppen a Říše loutek társulatának ítélték oda. Abban az időszakban ez volt Európa legmodernebb bábszínpada.” Uo. 27.

21. Uo. 22.

22. Daniel Stanciu: *Înciputurile teatrului de animație cult din România*. Klironomy 2022. 2. sz. 27–35.

23. A külhoni, hivatásos vándortársulatok, amelyek a 16. és 17. század fordulójától kezdve Közép-Európában is felbukkantak, ösztönzőleg hatottak a cseh marionettszínházra: „A 17. század második felében a bábjáték már az ilyen típusú komédiás színház repertoárjának integráns alkotórészét jelentette. Az idegen társulatoknak – truppoknak – alkalmazkodniuk kellett a német ajkú közönség kívánalmaihoz, s ezt részben a színpadi megnyilatkozás teátrális jellegének fokozásával, mindenekelőtt pedig a repertoár egyszerűsítésével tették. Valószínű, hogy a külföldi komédiások alkalmi segédeinek soraiból kerültek ki a 18. század második felében az első cseh, illetve cseh nyelven játszó bábosok. A marionettszínház eszköztárát éppúgy a külföldiektől vették át, mint a nemzetközi repertoárt.” Blecha: i. m. 69.

24. Dubská (2006): i. m.

25. Országos Széchényi Könyvtár, könyvtári jelzet: Oct. Hung. 684.

26. Belitska-Scholtz: i. m.

27. Hlaváts Elinor: *Német bábjátékosaink*. Német Néprajztudományok, Bp., 1940.

28. Hincz Gusztáv 1889. január 26-án egy az V. parcellán kőből felállítandó bábszínház építéséért folyamodott, s a fővárosi tanács megadta számára az engedélyt. A mérnöki hivatal a terület méretei és kitűnő elhelyezkedése miatt a XVI. és XVII. parcellát javasolta, ezt viszont visszautasította. Végül a bizottmány a mérnöki hivatal javaslata ellenére az eredeti parcella mellett döntött, az indoklásban ezt olvashatjuk: „tekintettel, hogy folyamodónak oly magyar nyelven előadott speciális és a gyermeki kedélynek igen megfelelő bábszínház mutatványa van, mely egészen magában áll a Népligetben, a bizottmány csak a magyar közönség kívánalmának vél eleget tenni, ha ezt a Városligetben megtartani igyekszik, annál is inkább, mint hogy e mutatvány egykönnyen, de különösen magyar ember által pótolható nem lenne”. Budapest Főváros Levéltára. Budapest Székesfőváros Tanácsának fondja. Levéltári jelzet: BFL IV.1407. b VII.344/1885. A dokumentációban a magyar nyelv használatát még egy alkalommal hangsúlyozták: „Figyelemmel azon körülményre, hogy folyamodó magyar nyelvű bábszínháza eddig is igen keresett szórakozó helyét képezi a gyermekvilágnak, a fennállásának további biztosítása a városligeti bizottmány előterjesztése szerint is igen indokoltnak látszik.” Budapest Főváros Levéltára. Budapest Székesfőváros Tanácsának fondja. Levéltári jelzet: BFL IV.1407. b VII.344/1885.
29. Ján Stražan (1856–1939) feltételezhetően 1882-ben kezdett el játszani. A családi hagyományt két fia, Viliam és Jozef folytatta, a leszármazottaik napjainkban is hivatásos bábművészként és színészként tevékenykednek. Ida Hledíková: *Vándor bábjátékosok a mai Szlovákia területén a 18–19. században*. (Ford. G. Kovács László) Art Limes 2011. 12. évf. 1. sz. 23–27.
30. Uo.
31. Vladimír Predmerský: *Anton Anderle (1944–2008) és a szlovákiai vásári bábjátás*. (Ford. G. Kovács László) Art Limes 2008. 7. évf. 5. sz. 71–75.
32. Dubská (2006): i. m.
33. Jaroslav Blecha: i. m. 73.
34. A *Vándorkönyv*ben 1852-ben rögzítették például, hogy: „3 napig tartózkodván ’s naponként előadott jádszását dítséretesen tellyesítette ’s magát hozzá tartozandóival becsületesen viselte”. Országos Széchényi Könyvtár, könyvtári jelzet: Oct. Hung. 684.
35. A húszas évek műsoraiban Hincz Hársfai Károly javarészt a saját ötleteit valósította meg. A *Frici és Dorka-medve*, a *Frici és a kutya*, a *Vendéglős*, a *Harmonikás*, a *Szaxofonos négerek* darabok még jól beilleszthetőek a Kis bohóc állatidomító számaiba. Új, városi témák reprezentációi a *Hangverseny* (1930), a *Virágárus* (1928), a *Vendéglős* (1938), a *Harmonikás és a Szaxofonos négerek*. A Walt Disney filmek sikerének hatására 1933-ban megjelenik a bábszínpadán a *Piroska és a farkas*, 1937-ben a *Három kismalac és a farkas*, valamint a *Miki egér család*, majd 1938-ban a *Jancsi és Juliska*, illetve a *Donald kacsa*. Belitska-Scholtz: i. m.
36. Dubská (2006): i. m.
37. Matěj Kopecký (1775–1847) a 19. század első felének legfigyelemreméltóbb bábos személyisége, alakjához számos legenda kötődik: „Az első, 1797-es bábjátászi kísérlet után csak 1820-ban tért vissza újra a bábukhoz. 45 éves volt, vagyontalan, 14 megszületett gyermekéből nyolcat azok zsenge gyermekkorában temetett el. De erős egyéniség volt, akit – ahogyan érvényesülési képessége mutatja – nem törtek meg a kegyetlen életfeltételek sem. Főként Dél-Csehországban működött, de volt engedélye arra, hogy egész Csehország területén játsszon, és ezzel a lehetőséggel valószínűleg élt is. 1847-ben halt meg a dél-csehországi Kolodéje nad Luznici nevű faluban.” Uo. 50.
38. Blecha: i. m.

BARTHA KATALIN ÁGNES

POÓR LILI ÉS AZ 1945 UTÁNI ÚJ TÍPUSÚ SZÍNHÁZI TEST PERFORMANSZAI

■ „Poór Lilit, egészen 1944-ig, ideológiailag teljesen tájékozatlannak ismertem. A felszabadulás után belépett a Magyar Népi Szövetségbe, s a tömegszervezet kolozsvári csoportjának elnökségi tagja lett. Két évig a Színművészeti Akadémia tanára volt, s annak tartama alatt a tanárok és színészek ideológiai fejlesztése céljából rendezett I. C. D. kurzuson érdeklődő igyekezetet árult el. Alapjában véve megmaradt a polgári színvonalon – de, aki a legjobb akarattal igyekszik arra, hogy ő, aki évtizedek óta a polgári színpad nyugati, kozmopolita színházak irodalmának rothadt erkölcsű hősnőit ábrázolta (természetesen kivételek is voltak szerepei természetében): kifogástalanul illeszkedik bele a szocialista színpadművészet új, forradalmi irányzatába. Magánéletében annyiban található meg a polgári vonások, hogy társasága ma is polgári rétegekből rekrutálódik. Ebben áll lényének kettőssége, hogy míg a színpadon tehetségének legjavával igyekszik a szocialista művészetet szolgálni, addig a színpadon kívül a semlegesek társadalmi köréhez sorozható. El kell ismernünk azonban azt, hogy embertársai felé áldozatkész, segíteni tudó ember, aki rögtön segítségére siet az arra rászorulóknak.”¹



...láthatjuk azon vonatkozásait is a hírnevességnek-sztárságnak, amelyek nemcsak a kárhozottat polgári színházi rendszernek, hanem kiemelkedő művészi egyediségének tulajdoníthatunk.

A tanulmány a Magyar Tudományos Akadémia Domus programja által támogatott 2022-es Domus csoportos szülőföldi pályázat keretében valósult meg. A pályázat címe: *Performativitás és hatalom ellenműködései a 20–21. század erdélyi és magyarországi színházban*. A kutatócsoport vezetője: dr. Ungvári Zrínyi Ildikó egyetemi tanár.

Az 1951-ben írott magyar nyelvű hivatalos véleményezésrészlet szövegét a Kolozsvári Állami Magyar Színház rendezője² s egyben a Kolozsváron 1948 őszén létrehozott Magyar Művészeti Intézet³ tanára, Kőmíves Nagy Lajos⁴ rendező írja Poór Lili színésznőről (1890–1962), mindkét intézet kötelékébe is tartozó kollégájáról.

A véleményezés érzékelteti azt a meglehetősen összetett viszonyulásmódot, amely egy új, a szocialista ideológia meghatározta politikai-társadalmi helyzetben egyfajta polgári kultúrának a tovább élő örökségével számol. A vélemény szerint Poór Lili életvitelét és baráti körét a származásából adódó konvenciókhoz való ragaszkodás jellemzi, miközben színpadi életművét egy újfajta ideológia szolgálatába állítja, a szocialista realista művészet feladatainak rendeli alá.

Elmondható hetven év távlatából is, hogy Poór életvitelét a polgári kultúra társadalmi viselkedésmódja és kulturális gyakorlatai, illetve színházművészetét a polgári illúziószínház esztétikai rendje, alkotói konvenciói, testviselése és megtestesült performansa határozta meg a második világháború végéig.⁵

Az egyén társadalmi státusát vizsgáló társadalomtörténet számol a történeti-jogi értelemben vett rend kialakulását megelőző viselkedésszociológiai rendiesedéssel, amely egyfajta életvitelbeli, neveltetésbeli, származás és foglalkozás presztízsén alapuló tagolódást jelentett a társadalomban. A gondolatmenet, amely a 19. századi rendi társadalom megszűnéséhez kapcsolódik, kiterjeszhető egy újfajta, kialakulóban levő szocialista társadalomszerkezeti átstrukturálódásra is. A viselkedésszociológiai értelemben vett rendiesedés megletére, illetőleg tovább élésére jól rímel az 1945 utáni korszakot vizsgáló társadalomtörténeteszek hasonló következtetése is. Horváth Gergely Krisztián rendiesen működő szocialista hatalomszerkezetről beszél: „Jóllehet a kommunista eszme a múlttal való totális szakítást hirdette, az 1945-ben megindult szovjetizálás során a kommunisták számára is csak kész panelek szolgáltak.” Az új rendszer mint hatalmi és gazdasági struktúra is sok párhuzamot mutat a polgárit megelőző rendi társadalom jellegzetességeivel. A szocializmus mint politikai, hatalmi rendszer intoleráns, politikai kultúrája a felvilágosult önkényurakra jellemzőre hasonlít – állapítja meg Horváth.⁶

A színházi intézményrendszerek hatalmi-politikai-esztétikai változásainak és átalakulásának vizsgálatát az olyan, fentebb idézett típusú dokumentumok, mint a személyi véleményezések is segíthetik. Hiszen maga a dokumentumtípus olyan jellegzetes hatalmi termék, amelyet politikai akarat ír elő és vár el. A kollegiális véleményezésírás – amelyet pártutasításra az intézmények káderosztályainak személyi dossziéiba gyűjtenek, illetve konkrét helyzet megvilágítása érdekében kér be a párt valamilyen szervezete, a korszakban olyan társadalmi gyakorlatnak tekinthető, amelyet minden intézményben gyakorolnak. A személyektől beszerzett életrajzírás mellett egy kritikusabb, a párt szelleméhez idomított látteleletét adták az adott személy életútjának. Általában a pártnak tetsző pozitív értéket hangsúlyozták ezek a leírások. Eppen ezért a véleményezés olyan *hatalmi viszonyokra* is fényt deríthet, amelyek a megrendelő és a véleményíró viszonyait jelezve ezek szándékait ötvözik és fejezi ki. Egyrészt a megrendelő szándékát érvényesíti, hisz a feladattal, a szöveg megírásával olyan diszkurzív gyakorlatot valósít meg a szerző, jelen esetben Kőmíves Nagy Lajos, amely hallgatólagosan kijelölt szabályok közt navigálva, a múlt hagyományait a jelen elköteleződéseivel egyensúlyozza, s ezzel nemcsak a fennálló struktúrához igazítja a szöveg megfogalmazását, hanem egyben el is távolítja attól.

Ugyanakkor azért is hasznos az ilyen típusú dokumentum vizsgálata a színházi intézményrendszerek átalakulásának szempontjából, mivel maga a szöveg rávilágít azokra az együtt élő hagyományokra és finom mechanizmusokra is, amelyek a hangoztatott ideológiák mögött a kulturálisan kódolt testtechnikákra és hangzó beszédmódokra vonatkoznak, arra a mindennapi életkörülményekben és a színpadon is érzékelhető Diana Taylor-i értelemben vett „megtettesült kultúrára”, amelynek ugyanolyan érvényes tudástároló és átadó funkciói vannak, mint az írott kultúrának.⁷

Jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy Poór Lili színművésznő esetén a kibontakozó szocialista realista színházi esztétika rendjének kontextusában az új testi bevésések terepét vizsgálja. Hipotézise szerint a Kolozsvári Állami Magyar Színházban az átalakulásnak legfőbb terepe az ideológiai-szöveges felkészítések (dominánsan a Sztanyiszlavszkij-szemináriumok, ideológiai gyűlések és próbák, másrészt szórtaabb előfordulással a munkásokkal, parasztokkal való konkrét találkozások lehetőségeinek gyakorlati terepe⁸); mindezen elméleti-szakmai gyakorlatok azonban nehezebben és fokozatosabban kerülnek át a testi repertoárba, mint ahogyan azt a megteremtett intézmények s vezetőik egy csapásra megvalósíthatónak és megvalósítottként deklarálják.

Az új típusú testi bevésések vizsgálata érdekében főként a Kolozsvári Állami Magyar Színház 1945–1951 közti időszak belső, intim nyilvánosságához tartozó dokumentumaira támaszkodom, amelyek a hivatalos nyilvánosságához tartozó újságok, lapok deklarált eszmeiségére rímelnek, azonban szorosabban megmaradnak a szakmai kérdéseknél; hiszen nem feltétlenül egy szélesebb közönséggel kommunikáltak ezek a dokumentumok, hanem a színház munkatársaival, korabeli terminológiával élve: *a színház kollektívájával*. E dokumentumok mellett a kérdés vizsgálatát Poór korábbi, 1945-öt megelőző pályájának kontextusába állítom.

Kőműves Nagy Lajos véleményezésében az ideológiai fejlesztés céljából a kolozsvári művészeti intézet keretében szervezett I. C. D. kurzuson való részvétel alkalmain mutatott érdeklődő igyekezete Poór szocialista művészet iránti elkötelezettségének argumentumaként szolgál.

A fennmaradó levéltári forrásokból tudhatjuk, hogy a Magyar Színházi Intézet tanárai számára szervezett ideológiai előadás-sorozat a Színházművészeti Kar székhelyén, a kolozsvári Mócok útja 5. száma alatt zajlott miniszteri rendeletre, a Román Munkáspárt irányításával, 1950. február és május között csütörtökönként 12:30 órai kezdettel. (A hallgatók ideológiai képzése viszont a Bolyai Egyetemen történt a Gaál Gábor vezette dialektikus és történelmi materializmus tanszéken.¹⁰) Andrassy Zoltán tanulmányi igazgató kéri fel az egyes előadókat, s felkérő levelében megadja a témát, címet is, külön kérve az előadóktól, hogy az előadó elvtárs különös figyelmet fordítson a művészeti kérdésekre. Az előadók közt a korabeli Kolozsvár jeles baloldalian gondolkodó magyar nemzetiségű szellemi elitje sorakozik, főként egyetemi tanárok vagy a Román Munkáspárt aktív magyar tagjai, közíró, újságíró, munkásíró és politikus szerepel köztük.

Az előadók s a témák szemléltetik azt az ideológiai mezőt, amelyben ekkor a hatvanéves Poór Lilinek tájékozódnia kellett: Erdélyi László: *A kapitalizmus. A kapitalista kizsákmányolás. Az imperializmus mint a kapitalizmus legfelsőbb foka*; Gál Ernő: *Marx és Lenin tanítása az államról. Az állam lényege a proletárdiktatúrában. A proletárdiktatúra funkciója a Szovjetunióban mint a szocializmus építésének legmagasabb formája. A szocializmus mint átmenet a kommuniz-*

musra; Veress Pál: *A népi demokrácia mint a proletárdiktatúra egyik formája. A szocializmus szerepe a népi demokrácia kialakításában. A Néptanácsok mint az államhatalom szervei. A RMP mint a proletárdiktatúra eszköze és a RNK vezető ereje; Zörgő Benjámin: A RMP feladatai a munkásosztály és a dolgozó parasztság szövetségének megerősítéséért vívott harcban. A szövetkezetek szerepe; Nagy István: A marxizmus-leninizmus tanítása a nemzetiségi kérdéstről. Hazafiság és proletár nemzetköziség. A nemzeti kérdés sztálini megoldása a Szovjetunióban. A nemzetiségi kérdés demokratikus megoldása a RNK-ban; Csehi Gyula: A dialektikus és történelmi materializmus, mint a marx-lenini Párt világnézete és mint a marxista-leninista művészetelmélet alapja. A marxizmus megjelenése forradalmi ugrás a materialista filozófia győzelme felé; Földes László: *Harc a polgári ideológiák, különösképpen a kozmopolitizmus és polgári objektivizmus ellen, a tudománynak és művészetnek a szocializmus szolgálatába való állításáért. A RNK kultúrforradalma (Az írástudatlanság leküzdése, tanügyi reform, a RNK akadémiájának megalakítása, a K. B. határozata a tudományos és művészi munka ösztönzéséről, a tudomány és kultúra terjesztésére alakult társaság). Harc a babonák, a miszticizmus ellen; Csehi Gyula: *Marx–Engels–Lenin és Sztálin tanításának művészetideológiai vonatkozása; Gáll Ernő, A proletárerkölc; Erdélyi László: A kapitalizmus általános válságának a kiéleződése a második világháború után. A Szovjetunió mint a demokratikus, antiimperialista tábor vezető ereje a tartós békéért és a népek függetlenségéért vívott harcban; Szabédi László: A SZUK/b /P Központi Bizottságának állásfoglalásai a művészetek és az irodalom kérdésében. Zsdanov művészetideológiai tanításának alkalmazása a művészevelésben.*¹¹**

Kőműves véleményezésében egyértelműen pozitív értékelésű a színészről elköteleződése a szocialista művészet szolgálatára. Színpadi szocializmusnak is nevezhetnénk ezt az elköteleződést, ha a szóösszetétel nem vezetne el azon feltételezett, intencionált üzenettől, ami mögött jóindulat és a művészről pozitív emberi tulajdonságainak a kidomborítása áll.¹² A korrektnek mondható vélemény kritikus felhangjai az elmúlt, 1945-öt megelőző színházi rendszer szokásrendjéhez kapcsolódnak: egyrészt, hogy évtizedeken keresztül a polgári színpad nyugati, kozmopolita színházak irodalmának hősnőit ábrázolta, másrészt a vélemény első feléből nem idézett rész tekinthető ilyennek: „Azok közé a polgári színésznők közé sorozható, akiket a közönség gyorsan kegyeibe fogadott – természetesen tehetségénél fogva is. Poór Lili egyik példánya volt a polgári színészet mesterségesen kitenyésztett »sztár« típusának.”¹³

Az utóbbi megjegyzésbeli sztárságfogalom a polgári színjátszás kárhóztott örökségeként tételeződött a kommunista egyenlőségelvét és kollektív munkát hirdető újfajta színházi elképzelésekben és domináns diskurzusban. Ezen kritikai kijelentéseit azzal ellensúlyozza, hogy családon belüli szerepét is értékeli, mivel Janovics Jenő színházi igazgatónak és rendezőnek gondozott, meglegedett házasságot biztosított; ugyanakkor férje haladó gondolkodását is hangsúlyozza.¹⁴

Ha megvizsgáljuk, mit is tudhatunk származásáról, neveltetéséről, második világháború előtti színpadi életművéről, láthatjuk azon vonatkozásait is a hírnevességnek-sztárságnak, amelyek nemcsak a kárhóztott polgári színházi rendszernek, hanem kiemelkedő művészi egyediségének tulajdoníthatunk. Ily módon az elemzés egyik csomópontja a megtettesült tudásrepertoárja vonatkozása, a játékmód és a hangzó beszéd rá jellemző személyességének megragadhatóságára irányul.

■ Poór Lili neve bár a szűk szakma közegeiben néhány alakítása révén valamennyire ismert, konkrét színháznézői emlékezet ma már igen kevesekben élhet alakításairól (1959-ben lépett fel utoljára). Egyre növekvő kultusszal rendelkező férje, Janovics Jenő színház- és filmrendező feleségeként rögzült a köztudatban, mintegy a híres férj dekoratív függelékeként. Néhány fennmaradó némafilm kockáin is látható Poór, aki – talán nem mellékes – a némafilmek születése időszakában még nem volt Janovics felesége (csak 1928 augusztusában házasodtak össze).¹⁵ A kultikus beállítódás azonban szimbolikus társadalmi erőforrásként képes arra, hogy utólag áthangolja Poór Lili élettörténetének egészét. Janovicsot kiemeli, Poór Lilit homályban hagyja.

Mindeddig Jordáky Lajos még a színésznő életében, 1958 augusztusában írt ötvenkét oldalas tanulmánya foglalkozott a legkimerítőbben e pályával.¹⁶ A tanulmány fő erőssége a pálya bizonyos időszakának közelről való ismerete, személyes kapcsolata a színésznővel és férjével, amit azonban gúzsba köt a szöveg keletkezése időszakában elvárt ideológia frazeológiája, egy külső elvárásrendszernek is megfelelő öncenzúra. A tanulmány 1971-ben a Kritérionnál jelent meg a *Janovics Jenő és Poór Lili* című kis könyvben.¹⁷ Jordáky mintegy évtizedes bontásban közelít a pályához, az első kolozsvári évtizedet (1910–1919) inaséveknek nevezi, amire hűvös, zárkózott magánélet jellemző; a húszas évekre nézve az erdélyi városokban való vendéjátékok vállalása és olykor az állítólagos kémkedés vádjai miatt a román állambiztonsági szervezet, a Siguranța zaklatása meghatározós; a harmincas évek a kolozsvári színpadról való kiszorítás időszaka, a negyvenes években a Kolozsvári Nemzeti Színház örökös tagjává nevezi ki a magyar kormány (1943), majd fél év múlva zsidó származású férjével együtt menekülve, Pesten vészeli át a Gestapo elleni bujkálást. Jordáky Lajos narratívájában az 1945-tel kezdődő időszak hozza el színészi munkájának reneszánszát.

Alighanem megkerülhetetlen kérdés, hogy mit árul el változó színházi szerepköre művészi imázsáról és az adott színházi rendszerről.

Hogy milyenek voltak az esélyei egy egyedülálló színésznőnek a 20. század elején, azt nemcsak tehetsége, rátermettsége szabta meg, hanem erőteljesen befolyásolta kapcsolati hálója, pártfogói, családi és anyagi körülményei; emellett fontos volt a jó publicitás szervezése, a színésznői név állandó nyilvánosság előtt való futtatása, s nem utolsósorban megfelelő színpadi szerephez/szerepkörhöz való jutás, illetve a megfelelő szerepkör sikere után az azon belül való működés. A színpadon játszott szerepek fiktív világa erőteljesen befolyásolta publikumuk elképzelését is a színésznőről.

A 19. század második felének, 20. század elejének magyar színházesztetikai írásaiban a színházi szerepkör/szerepkörök fogalmát¹⁸ meghaladni kívánó diskurzussal van dolgunk. Azonban, ha megvizsgáljuk a fogalom használati módjait, akkor látható, hogy a gyakorlatban nem kerülhető meg, a színészek ilyenfajta tipizálása a mai kőszínházi struktúrában is él valamilyen formában.¹⁹ 19. századi örökségként meghatározónak tekinthető e fogalom Poór Lili pályáján is, amint eleve kijelöli, mintázza művészi pályáját.

Egy 1866-os és egy 1920-as kolozsvári színházi szerződés szövegének összehasonlítása bizonyítja, hogy a vonatkozó „reabizandó és egyéniségéhez illő [...] szerepekben”²⁰ szinte változatlan formula a szerepkörre utal. Így látható, hogy az intézmény, illetőleg az intézmény vagy társulat nevében az igazgató a 19. szá-

zadtól folyamatosan számol a színész fizikai alkatával, belső tulajdonságaival, intelligenciájával, amelyek bizonyos szerepekre eleve alkalmassá teszik, s nem utolsósorban jelmeztárával is, amelyet ekkoriban a nők esetén nem biztosított az intézmény.

Poór eleinte több naivszerepet játszik, klasszikus darabok szende szerepét, mint amilyen a Lujza Miller Schiller: *Ármány és szerelem* című darabjában, vagy Lady Ann, Ophelia, Júlia, Titania Shakespeare darabjaiban; Katona József *Bánk bán*jában Melinda és Izidóra, de a 19. század második felének vezető drámai és szalonszerepeit is játssza (Ifj. Dumas: *Kaméliás hölgy*, Victorien Sardou: *Dora*), többnyire felsőbb társadalmi körökből származó grófnőket, bárónőket, márkínőket; a 20. század eleji modern drámák hősnőit játssza (Bernstein: *Baccarat* Helenje, Molnár Ferenc Mimája a *Vörös Malomban* és Színészsnője a *Testőrben*, Herczeg Ferenc *Bizánc* című darabjában Olga nagyhercegnő, Lengyel Menyhért *Tájfúnjának* Kerner Ilonája).

A színésznemzedékek egymásra hatása és a játéktílusok alakulása szempontjából lényeges és összekötő kapocs, hogy számos olyan szerepet játszik el, amelyek megelőző korszakok műsorrendjében is jelen voltak, s a színészsnői rátermettség próbakövének számítottak, mint amilyen Gauthier Margit, Ohnet Vasgyárosának Claire-je, V. Sardou Fedora s Dora szerepe.

Nem könnyű belátni például, miben hozott újat, mást a 19. századi *Kaméliás hölgy* alakítókhoz képest. Jeles példaképei, korábbi színésznemzedékhez tartozó Jászai Mari, Márkus Emília is játszták e szerepeket.²¹ Testi adottsága, hangja, egész lénye más kurtizánt hozott a színpadra, azonban mozdulatai jellegzetessége, mozgása magán viselhetette korábbi korszakok játéknyelvének rétegeit is. Fennmaradó mimografikus kritikák híján ez nehezen belátható.

Janovics Jenő egyik kéziratában így jellemzi művészi alakulását: „A modern, ideges leányok belső vívódásainak kevés hozzá hasonló lélekformálója volt a magyar színpadon, ízlése külsőségekben is divatot irányított a társaságokban. Később egyre mélyült művészete, a nagy tragédiák hősnőszerepeit sorra vette át, és a klasszikus műsor legbiztosabb oszlopává erősödött.”²² Egy Dunky-fivérek által készített fotón, melynek címe *A Kolozsvári Országos Nemzeti Színház tagjai az 1917 évben*, a társulatban elfoglalt pozícióját is jelzi, hogy központi helyen található a kollázsban.²³

A második világháború után néhány klasszikus tragikaszerepe mellett (*Bánk bán* Gertrudisa, Baradlayné Jókai *Kőszívű ember fiai* című darabjában) az új szocialista dráma néhány szereptípusát, parasztasszonyt, idős tudósno nagymamát, forradalmár feleség szerepeket alakít: Vassza Zseleznova (Gorkij: *Vassza Zseleznova*), Dinescu asszony (Lovinescu: *Rombadólt fellegvár*), Anna (Davidoglu: *Bányászok*), Nagyzezsda Ivanovna (Ivanov: *14-69-es páncélvonat*), Bernarda (Garcia Lorca: *Bernarda háza*).

Voltaképpen a második világháború utáni időszak minden ellentmondásosságával együtt, az egykori világ kifordulásával új performatív lehetőségeket adott a színészsnőnek, amelyet egy korábbi struktúra nem kínált volna föl neki. A szerepköri váltást nemcsak kora, hanem az új színházpolitikai rendszer hozta magával.

Alighogy visszatérnek 1945 áprilisában Kolozsvárra a férjével együtt vállalt bujdosásból, túlélve Budapest ostromát, pedagógiai tevékenységbe kezd, s a Józsa Béla Athenaeum három hónapos munkásszínjátzó tanfolyamának egyik színész mesterség-tanára lesz. Az ő rendezésében mutatják be a V. Masz, M. Cservinszki frontszínházi termékét, a *Valahol Moszkvában* című vígjátékot szep-

tember 16-án.²⁴ Férje halála után Szentimrei Jenő, a Kolozsvári Állami Magyar Színház megbízott igazgatója (1945. november–decemberben, majd miniszteri ki-nevezéssel igazgató 1948 decemberéig) felkérésére az intézmény művészeti bizottságának tanácsadója Benedek Marcell, Gaál Gábor, Nagy István és Méliusz József mellett. Az 1946/47-es évadban rendez is, mégpedig Bánffy Miklós *Ostoba Lijének* ősbemutatóját az író személyes irányításával együtt, Kovács Györggyel a főszerepben.²⁵ Az 1948 októberében alapított, de valójában 1949 februárjában induló Magyar Művészeti Intézet Színházművészeti Karának színészmesterség-tanára és dékánja két éven keresztül. Az első csonka tanév év végi nyilvános vizsgájának, Molière *Kényeskedők* című darabjának betanítója, rendezője.²⁶

Nem tekinthetünk el az élettörténet tényeitől, melyek az élmény performatív erejével mintázzák a szubjektum kreatív képzetét, lehatárolják a valóság társadalmi felépítésének lehetőségeit. Értelmiségi, inkább középpolgári, semmint a véleményezés segítő szándékú kispolgárivá fokozott származása²⁷ és férje révén is egy időszakban nagypolgárinak mondható életkörülményei²⁸ mintha eleve izgalmas, hódító úrinők, különböző arisztokrata hölgy szerepek remek megformálójának az útját jelölték volna ki számára, olyan ma már nem használatos *szalonszínészi* szerepkört takarva, amely a 19. század végén különösen kedvelt volt; olyan színészt jelöltek e szerepkörrel, aki pusztán megjelenésével igazi arisztokrata levegőt teremtett és hozott magával a színpadra.

Színésznői névhasználat. Poór Lili Livia, Poór Lilly, Janovicsné Poór Lili, Pór Lili – a név mint vezérfonal

■ Ha megfigyeljük Poór Lili névhasználatának főként sajtóbeli változatait, akkor ezen változatokat a társadalmi-színházi normarendszer változásaival is kapcsolatba hozhatjuk. Kerényi Ferenc a régi magyar színésznők névhasználatát vizsgálva kimutatta, hogy az asszonynev a 18. században még védeltséget jelentett a társadalmi megbecsülés alacsony fokán álló színésznők számára, a leánynév művésznévként való megőrzése a 19. század második felétől, utolsó harmadától válik egyre gyakoribbá, s ez összefüggésben áll a színészek társadalmi szerepének megváltozásával, presztízsének növekedésével.²⁹

Poór esetén a művészeti nyilvánosság előtt megőrzött leánynév használatát láthatjuk. Azonban utónevének írásmódjai valamiféle kettősséget jelölnek. Meg tudjuk-e ragadni azt a pillanatot, amikor az életrajzi személy mintegy rászorgál arra, hogy Poór Liliként jegyezzék, miközben ő következetesen Lillyként írja alá dedikált fotóit, leveleit?³⁰

Szüleinek házassági kivonatából látszik: egykor német eredetű katolikus-unitárius család gyermeke.³¹ Poór József mérnök 1888 januárjában veszi feleségül Lili édesanyját, Kammermayer Laura tanárnőt. Apja korábban Prellerből magyarosítja Poórra nevét, anyai ágon Kammermayer Károlynak, Budapest főpolgármesterének unokahúga.³² Lilít Liviaként anyakönyvezik Budapesten, keresztlevele szerint 1890. április 16-án születik.³³ Autogramján a Lilly formulát látjuk, leveleit is így, angolos formában írja alá, dedikált fotóit is. Férjhezmenetele (1928. augusztus 29.) után is leánynevét használja, főként társasági rovatokban tűnik fel a Janovicsné formula. A harmincas-nyvenyes években egyaránt olvasható a (Poór) Lili és a Lilly, sőt a Lily forma is.

1945 után sajtóban, színlapon főként Liliként tűnik fel. A korszak nemcsak a magyar családnevek y-nal írt, de i-nek ejtett nemesi származásra utaló formu-

láiit bélyegezte meg, de inkább preferálta a keresztnevek egyszerűsített változatát is, ami semmi úri vagy idegenszerű konnotációt nem viselt. Gyászjelentőjén is ilyen formában szerepel, azonban sírjára Poór Lillyként kerül fel neve, amin születési időpontja nem, csak haláláé van feltüntetve. Azt is mondhatnánk, hogy az új, egyszerűsített forma, ahogyan egyébként kanonizálódik is a név (lexikonok, színháztörténetek is így rögzítik, mi magunk is így jelöljük), a művész-nő által használatos név méltóságát tagadja.

Az 1945 után szerzett név, a társadalmi cím (1951-ben Román Népköztársaság érdemes művésze,³⁴ 1957-ben népművésze címmel tünteti ki) retrospektív természetű szinekdochéként működik, amely módosítja és átírja az élettörténet jelentéseit, pl. azzal, hogy az élettörténet főszereplőjének akaratát nem érvényesíti a gyászjelentésen.³⁵

Az a tény, hogy házsongárdi sírjára nem kerül rá születésének dátuma, sőt a lexikonok s még Jordáky is tévesen tünteti fel születési dátumát (voltaképpen idősbítve), mindenképpen valami zavart jelez, ami kapcsolódhat általában a színésznők valós életkorának rejtegetéséhez, amelyet egy Poór Lilihez kapcsolódó, Huszár Sándor által leírt adoma is rögzít,³⁶ de jelezheti az élettörténeti tény, dátum mellékesként való feltüntetését is, ahol a név más és több, mint két dátum közötti időszak fizikai ideje, s a megélt élet, és tapasztalata felette áll a pontos időjelzésnek. A sírkő Lilly névformája áll szemben a színháztudomány nem túl körültekintő kanonizációs gyakorlatával, egyszerűsítő írásmódjával, a Lilivel, elvezetve a lezártnak tűnő statikus állapotból egy széttartó s gazdag életútba.

Új típusú testi bevésések terepe

■ A játékmód és hangzó beszéd Poór Lilire (1890–1962) jellemző személyessége, a performatív dimenzió megragadása tekintetében a fennmaradó kritikák, visszaemlékezések, fotók, a *Világrém* (1920) című némafilm operaénekesnő-alakítása, a Németh Antal rendezte 1944-es *Madách: Egy ember tragédiája* műben Madách Imre anyjának, Majtényi Annának hangosfilmbeli alakítása, néhány rádiófelvétel áll rendelkezésünkre.

Fejedelmi megjelenése, muzsikáló hangja és tiszta beszéde egész pályájának meghatározó jelvényévé válik. „Poór Lili művészetét a finom, szabatos stílus, a mindig könnyen vett lendület jellemzi. Sohasem sablonos, sohasem pózol. Gyönyörűen beszél, minden erőltetett hangsúlyozás nélkül. Hanghordozásának, tisztán csengő szavának lebilincselő karaktere van” – ezt olvashatjuk Papp György 1921. március 15-i *Nagyváradi Napló*-beli cikkében;³⁷ Ábel Olga „fejedelmi tartású, muzsikáló hangú drámai hősnő”-nek nevezi a két világháború közötti időszakáról szólva;³⁸ Poór Lili „tragikus színezetű hangját”, „szép drámai altját” említi Thury Zsuzsa, szintén ebből az időszakból,³⁹ Molter Károly pedig „beszédművészetének hárfazöngéiről” ír.⁴⁰ Azt is mondhatnánk, hogy fizikai megjelenése, aurája mellett főként tiszta beszédét, hangja jellegzetességét őrzi a színházi emlékezet. Halála után Deák Tamás így fogalmazta ezt meg: „Poór Lili közönsége, amely lelkében őrzi a nagy művész nő alakját, s főként a hangját – ezt a mélyből áradó s legmélyünkbe ömlő, elementáris zengést – halálakor ezzel az immár csak belülről megidézhető emlékkal marad.”⁴¹ A hangosfilmnek s megőrzött rádiófelvételeknek hála a hang ma is hallható.⁴²

Poór 1949. október 22-én bemutatott Mihai Davidoglu *Bányászok* című előadásán (ford. Jánosházy György, r. Kömíves Nagy Lajos, díszlettervező: Szakács

György) eddigi szerepkörétől eltérő alakot formáz, egy bányamesterné, Ana Nastai szerepét, a bányász csoportvezető, a pártot képviselő pozitív központi figura, Anton Nastai (Senkáluszky Endre) anyját.

A színház darabválasztása az 1949 januárjától egyre erőteljesebben hangsúlyozott és elvárt szocialista realista szellemű színház megteremtése és a klasszikus magyar előadásokkal szemben a korszerű pártos szellemet képviselő hazai román nyelvű drámairodalom felkarolása jegyében értelmezhető. A már 1947 májusától meghirdetett „elvtelen magyar egység”⁴³ elleni kampányhadjárat részeként az új műsorpolitika egyik demonstratív előadása lehetett.

Mindezt a színház művészeit érintő komoly ideológiai átnevelés folyamatában kell látnunk, amiről Jordáky így ír: „Az 1949 júliusának első napjaiban lezajlott egyhetes megbeszélésen vállalták a színház művészei, hogy véglegesen és határozottan a Román Munkáspárt által kijelölt és meghatározott irányelvek szellemében fognak dolgozni, és hozzájárulnak a Népköztársaságunkban a szocialista realizmus színházának megteremtéséhez. A modell a SZUK b P [Szovjetunió Kommunista bolsevik Pártja] által vezetett szovjet színház. A kolozsvári Állami Magyar Színház művészeinek alapos munkát kellett végezniük, hogy a R.M.P. művészi irányvonalát el tudják sajátítani. Mindenekelőtt foglalkozniok kellett a marxista-leninista világnézet alapvető tudományos és művészeti kérdéseivel. Az ideológiai viták és szemináriumok, az I. C. A. kurzus, a marxizmus-leninizmus klasszikusainak a tanulmányozása, a brosurák és a lapok olvasása jelentik azt a kezdetet, amely a színházban a színjátszás forradalmi fordulatát előidézte.”⁴⁴

Mihail Davidoglu darabját az új román nyelvű szocialista drámairodalom legjobb alkotásaként vezeti be a színház. S bár az előadás *Tevékenységű lapjának* kiértékelési része rámutat a darab gyenge vonásaira, a színház új, deklarált szerepe szempontjából alkalmas darabnak mutatkozik. Ezen új értelmezés szerint a színház a művészi agitáció színhelyeként és a proletáriátus ügyéért vívott harc eszközeiként definiálódik: „A darabnak vannak súlyos hiányosságai (naturalista elemek – sok verekedés; vérszegény figurák a fasziszták és szabotőrök közt, annyira, hogy az első jelenetekben leleplezik önmagukat [...]); ennek ellenére jelentős lépés előre a szocialista realizmus megteremtése felé. Az ideológiai előkészítő minden részletre figyelt, és igyekezett kiküszöbölni a darab hiányosságait. A rendezés az ideológiai munka alapján világosan valósította meg a darab eszmei és politikai mondanivalóit. A rendező Kómíves Nagy Lajos fejlődésében jelentős állomást jelent a darab – különösen a tömegjeleneteknél –, még mindig érződik azonban Nagy Lajos pszichológizáló módszere.”⁴⁵

A műsorra tűzéssel egy időben új szellemű munkamódszer alakult ki. Ez a munkamódszer Sztanyiszlavszkij megismert elképzeléseit követi, de amint Jordáky Lajos, a színház irodalmi titkára írja „megvannak mégis azok a sajátos vonásai is, amelyek a kvári színház hagyományait, adottságait és szükségleteit tükrözik”.⁴⁶ Ha megvizsgáljuk az említett *Tevékenységű lap* egyéb adatait, akkor látható a *Próbák és munkaórák számának* a megoszlása: ideológiai értelmezés 9 próba / 27 munkaóra, rendelkező próba: 4 próba / 19 munkaóra, emlémpróba: 23 próba / 88 munkaóra, főpróba 4 próba / 14 munkaóra.

A darab termelési adataiból az is kiderül, hogy a bemutató után is komoly figyelmet fordítanak a darab ideológiai kiértékelésére a következő napokon kerül sor: 1949. december 22., 23., 27.; az első termelési ülésre 1950. január 20-án, a második termelési ülésre: 1950. február 2-án, a kritikai termelési ülésre pedig 1950. április 13-án. A darabbal kapcsolatos munkaórák megoszlása: ideológiai

előkészítés: 60 óra, rendezői előkészítés: 274 óra, szereppel való foglalkozás: 860 óra, próbákon eltöltött összes munkaóra száma: 2217.

A *Színházi Műhely*-beli Jordáky-írás szerint a *Bányászok* sokkal több munkaórát vett igénybe, mint az elmúlt években bemutatott más darabok: 40 próba alatt 118 munkaórát foglalkoztak vele a rendezői és színészi kollektívák. Az 1949/1950-es évadban 80/140 órát foglalkoztak átlagban az előadásokkal, míg az az azelőtti években legfeljebb 40–60 órát. Az új munkamódszer legnagyobb eredménye, hogy a próbák 20–25%-át az ideológiai előkészítés, a darabok és a hősök ideológiai kiértékelése teszi ki. Az évad kiértékelő gyűlésén az ideológiai előkészítésre fektetett nagyobb hangsúly indoklása a következőképpen hangzik: „Az irodalmi titkárság feladata, hogy az igazgatósággal együtt elmélyítse a bemutatók ideológiai előkészítését. A termelés kezdete előtt kell a rendezőkkel és színészekkel olyan alaposan átdolgozni és értékelni a bemutatásra kerülő művet, hogy mentől kevesebb beavatkozásra legyen szükség a termelés folyamán.”⁴⁷

Jordáky szerint a kollektív együttműködésnek a következménye egyrészt a rendezői zsarnokuralomnak, az egyénieskedő és rögtönző színészi játéknak a kiűszöbölése, a test megzabolázása.⁴⁸ A negatívnak tételezett egyéni rendezői munkamódszert a rendezői kollektívák működési módja hivatott felváltani. Kőmíves Nagy Lajos munkájánál Száva Mihály és Szigyártó Sándor segédrendezők működtek közre. Az évadzáró társulati kiértékelő gyűlés a kollektív rendezői gyakorlatot a következőképpen rögzíti: „A rendezőmunkát úgy osztottuk be a darabokhoz, hogy a feladatokat bizonyos kollektívákra bíztuk. Ezek a rendezői kollektívák nem jelentenek rendezői anarchiát, mert ezekben a kollektívákban a vitás kérdéseket a próbaidőn kívül fogják megoldani.”

Megjegyzendő, hogy ebben az évadban, a bemutatót követően Marosi Barna igazgató 1950 márciusától bevezeti a heti rendszerességű Sztanyiszlavszkij-kört. A Kolozsvári Állami Magyar Színház Dokumentációs Tárában található jegyzőkönyvek szerint az első Sztanyiszlavszkij-kör ülésére 1950. március 9-én került sor.⁴⁹ Marosi Barna felvezetőjét követően Jordáky ismertette a kör célkitűzését és munkamódszerét, Hobán Jenő pedig Sztanyiszlavszkij *Színészetika* című írásáról tartott vitabevezetőt. A *Színészetika* hangsúlyosan tematizálja a színpadon és a színpadon kívüli viselkedésmódok, társadalmi gyakorlatok kérdését,⁵⁰ amit az első Sztanyiszlavszkij-kör jegyzőkönyvének tanúsága szerint Marosi Barna igazgató a következőképpen értelmezett és fordított át a korabeli elvárásokhoz alkalmazva: „Nem hangsúlyozhatjuk elégszer: nem jelenítheti hőseinket a színpadon az, aki nem került közel maga is a munkásosztályhoz és a munkásosztály forradalmi elméletéhez. Nem leplezheti le a színpadról az osztályellenességet az, aki nem gyűlöli magánéletében is az imperialistákat vagy ügynökeiket vagy szekértolóikat. Nem lehet napközben vagy magánlakásokon félfasisztákkal sörözni és politizálni, este pedig a szocialista építés hőseinek szerepeiben tetszelegni.”⁵¹

A *Bányászok* című darab témája a közelmúlthoz kapcsolódik, a *Színházi Műhely* a cselekményt a következőképpen foglalja össze: „A darab cselekménye 1947 kora tavaszán a Zsil völgyében játszódik le, s a reakciós nagytőkés erők és harcok kommuniszták vezetésével álló munkásosztály közötti kemény küzdelemnek leglényegesebb részét tükrözi.” Anton Nastai (Senkálzky Endre kiemelkedő módon valószínűsíti meg a pozitív hős figuráját) a Pártot képviseli. A darab zárójelenetében fogalmazza meg a dolgozó embernek a Párttal való emelkedését: „Hanem tudd meg, hogy én mind magasabbra hágok: lépésről lépésre emelkedem, ahogy a Párt emelkedik. Nem könnyű dolog lépést tartani a Párttal, mert a

Párt úgy emelkedik, mintha repülne... Mint sólyom, mely a ködös Páring felett repül, mint fényfoltok nálunk a bányában... olyan a Párt... és mi vagyunk Párt.”⁵²

A belső kiértékelő szerint az előadás a szocialista realista színháztól elvárt pártszerűség és a valóság visszatükrözésének megteremtésében volt sikeres a Jordáki-féle értelmezésben, hiszen a „kollektíva azonosította magát a mű eszmei célkitűzésével, továbbá „a Párt színvonalára tudott emelkedni”, helyesen értelmezte és tolmácsolta a tézisdrámát, melynek gyengeségeit alkotó módon küszöbölte ki. Az előadást a nyári nagy turnén is több városban bemutatják, köztük bányavárosokban is. Arad, Temesvár, Resica, Déva, Petrozsény, Lupény, Nagybánya, Szatmár, Nagyvárad érdeklődő közönsége láthatja. A bemutatótól 1950 július 4-ig 9 előadást élt meg Kolozsváron, 19 előadást turnén. Kolozsváron december 30-ig 1000 néző nézte meg, turnén 6211 néző.⁵³

Az előadás sikeréhez Poór Lili Anna-alakítása nagymértékben hozzájárult. A nyári turné alkalmával olyan közönségrétegek is újra láthatták a színpadon, amelyek a két világháború közötti intenzív vidéki vendéjátékai idején és alkalmával találkozhattak vele más típusú női főszerepekben. Viszont a művész nő azóta sem csorbuló hírneve minden bizonnyal az előadások egyik vonzereje lehetett.

„Anna szerepében Poór Lili egy tőle eddig idegen szerepkörben nagy alakítást nyújtott. Anna a darab másik legpozitívabb és legharcosabb figurája a színpadon, akit a szenvedések és nélkülözések megacéloztak. Poór Lili egyszerű tudott lenni, egyszerűsége azonban színpadunkon példamutatóan kapcsolódott össze tiszta, klasszikus szépségű szövegmondásával és hangjával. A sztrájkra izgató Balean elleni fellépése és beszéde a bányászasszonyokhoz a darab legszebb jeleneteihez tartozik. Erő és tudatosság ragyogó harmóniában összpontosul benne, Máriával való jeleneteiben és az utolsó felvonásban férjével való beszélgetésében annyi emberi gyöngédség van játékában és minden mozdulatában, amelynél többet színjátszásunk jelenlegi szakaszában el sem tudunk képzelni.”⁵⁴

A kivételes adottságú színész addigi habitusától erőteljesen eltérő figurát is meggyőzően képes színre vinni, s ebben is áll nagysága. Az egyszerűség képessége, megcsináltsága válik fontossá itt, ami kifejezett emberi gyöngédséggel társult. A kritika nem bélyegzi más stílárius jelzővel a játékát az egyszerűségen kívül, mint például a Senkálzskyét, akiről kijelenti, hogy eddigi realista játéka ebben az alakításában érte el a szocialista realista színjátszást. Színésznői személyességének egyik jellegzetességét, a tiszta, klasszikus szépségű szövegmondását is kiemeli anélkül, hogy beszédmódjának az alakítandó figura szociális-kulturális közegéhez való alkalmazkodását elvárná a színésznőtől. Mozdulatvilágát az utolsó felvonásbeli jelenethez köti, és ezt sommásan emberi gyöngédség által meghatározott testi kifejezéssel magyarázza, mellőzve gesztusvilágának leírását.

E szerepbeli színpadi test működésének/performanszának jellegzetességét ahhoz a jelenetfotóhoz köthetjük, amelyen egy csoport látható. Egmás mellett áll: a pozitív főhős felesége, Mária (Loy Sári), egy fiatalasszony (Szekernyés Gizi), egy öregasszony (Orosz Lujza), a negatív figurát játszó „urizáló ficsúrkodó lakáj”, Balean (László Gerő) és a másik pozitív figura, az Ilona nevű bányamesterné (Benes Ilona). Mindannyian Balean felé fordulnak, ráfigyelnek. Poór az előtérben ül, határozottságot sugall, konokul félrenéz, az élet sokféle megpróbáltatásait inkorporálja; jelmeze segít darabbeli státusának meghatározásában, s akár a többi fejkendő asszonyszereplőét, az ő fejét is kendő fedi; a sötét szoknyája látható, felső testén egy világos gombos, viseltesnek tűnő, gombos pufajka.⁵⁵ Feltűnően más típusú póz és jelmez ez, mint a századelő vagy a két világháború köz-

ti csábító női karakterek műtermi jelmezes fotók által őrzött vagy fennmaradt filmbeli szerepeinek bármelyike. Bár mozgófilm nem rögzíti ezen játékát, sem plasztikus leírások nem segítik ezen újfajta ideológiai képzések és viták, tapasztalatok terepén formálódott gesztus- és testnyelve színpadi működésének megfejtését, kevésbé kitapintható az átrendezés és átformálódás folyamata, amely a testi kifejezőeszközöket egy újfajta ideológiai-esztétikai elvárás szolgálatába állítja, másfajta testi mintákat követve, de amely magán viseli a polgári illúziószínház meghatározta testi repertoárt, amely szerepköri tagozódásra alapult,⁵⁶ s amelynek egyik kiemelkedő színésze maga Poór Lili volt.

Amikor 1957-ben megkapja a nép művésze címet, az országos lefedettségű pártlapban, az *Előrében* Halász Anna kritikus a következőképpen méltatja a művésznőt: „Poór Lili ma sem »Lili néni«, ma is szép asszony, ma is az a ragyogó jelenség, akit negyvenhét éve ismernek a kolozsvári színpadon. (...) Magas, karcos termete, *nemes tartása, kezének választékoson finom mozdulatai ma is azt a hódító szépséget idézik, aki a született királynőnél királyibban tudott a színpadra lépni, palástot, koronát viselni.*”⁵⁷ A jelesen megformált bányamesterné alakítása ellenére a Poór imázsa (amire színpadon kívüli lénye is hatott) továbbra is inkább fejedelmi tartásával, nemes mozdulataival asszociálódott 1957-ben, amely inkább a 19. század végi klasszikus szalonszínésznői normának felelt meg, s kevésbé az ötvenes évek színpadi szocialista realizmusának. Halász szövege úgy beszél a színésznői imázsáról az implicit kolozsvári közönség nevében, hogy a jelen kötelező esztétikájának s elvárásának ellenálló gondolkodási és diszkurzív struktúráit mutatja fel.

Azonban láthattuk, hogy a Jordáky Lajos leírása mellett az előadás fotódokumentuma mint Poór Lili színpadi játékának kiszakított kvázi pillanata azt bizonyítja, hogy a művésznő fizikai átalakulása, testi viselete (amit jelmeze is segített) valóban képes volt kimozdítani az évtizedeken keresztül berögzött színpadi ürítő szerepköri örökség testhordozását, s Ana Nastai-ként egy egyszerű munkásasszonyt szuggesztíven képes volt megteremtteni.

A dokumentumok, szövegek és képek együttes vizsgálata azt mutatja, hogy egykori színházi előadások testi performansza egyszerre tud teremtő aktusként, a hatalom megértésének eszközeként, emlék- és identitásadó, átörökítő felületként, de ugyanúgy a színházi múlt megértésének módjaként működni. Az új típusú szocialista karakter kreatív megformálása úgy tudott a közönségre hatni Poór esetén, hogy a polgári kultúra és illúziószínház testi performanszaitól merőben eltért, a klasszikusan szép és igényes színpadi beszédmód és hang azonban ennek további hordozója maradt, noha a bányamesternéként kimondott színpadi szövegei újonnan intézményesített politikai-esztétikai struktúrákat és szociokulturális valóságokat képviseltek, pártos előírásoknak engedelmessé váltak.

■ JEGYZETEK

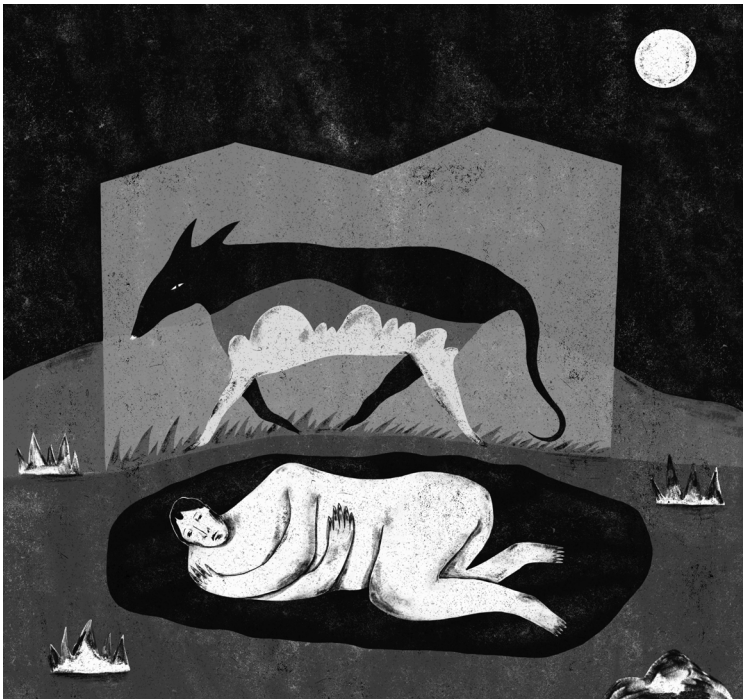
1. Kőműves Nagy Lajos *véleményezése Poór Liliről*. Cluj, 1951. január 28. EMKE-Szabédi Emlékház, Kolozsvár, Senkálsszky Endre-hagyaték. (A továbbiakban Kőműves Nagy *véleményezése*)
2. Az intézményt az egyszerűség kedvéért nevezzük folyamatosan Kolozsvári Állami Magyar Színháznak, noha a második világháborút követő időszakban egészen az 1948-as államosításig különböző elnevezéssel illették. 1944 őszétől *Városi Színház*, amely a Hunyadi téri épületben működik román és magyar tagozattal. 1945 novemberétől a kolozsvári *Magyar Színház* név alatt nyitja meg kapuit; 1946 februárjától *Szentgyörgyi István Színház* nevet viseli, 1947 júliusától az 1947/265 sz. törvény alapján a *Kolozsvári Állami Magyar Színház és Opera* elnevezést kapja (maga a törvény, amelynek köszönhetően állami támogatásban is részesül csak 1948 áprilisától lép gyakorlatba).

3. Az intézetre vonatkozó minisztériumi határozat *Hivatalos Közlöny*-beli megjelenésének a dátuma október 26-a volt, az ünnepélyes tanévnnyitóra azonban 1949. február 6-án került sor. Lásd Lázok János: *Az erdélyi-romániai felsőfokú magyar színészképzés kolozsvári előzményei*. In: Lázok János – Ungvári Zrínyi Ildikó (szerk.): *Magyar nyelvű felsőfokú színészképzés Marosvásárhelyen 1954–2008. A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet története I. 1954–1962*. UArtPress, Mvhely, 2011. 17–25. (A továbbiakban Lázok – Ungvári Zrínyi (szerk.) 2011.)
4. Kómiés Nagy Lajos életútjáról és életművéről lásd Ungvári Zrínyi Ildikó: *Világfi a színházban: Kómiés Nagy Lajos*. In: Lázok – Ungvári Zrínyi (szerk.) 2011. 137–160. (A továbbiakban Ungvári Zrínyi: *Világfi*)
5. Kövér Györgynek az egyén társadalmi státusát illető következtetésével is megerősíthető a gondolatmenet. Eszerint, ha a történeti-jogi értelemben vett rend kialakulását egy viselkedésszociológiai értelemben vett rendiesedés előzi meg (amely egyfajta életvitelbeli, neveltetésbeli, a származás és foglalkozás presztízsen alapuló tagolódást jelentett a társadalomban), akkor, „ha egy intézményes aktszall lehántják valamiről a jogi burkot, a történeti-jogi értelemben vett rendeket megszüntetik, nem fogja egy csapásra a mögötte meghúzódó viselkedésszociológiai értelemben vett rendieség lerombolását jelenteni”. (Kövér György: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól az első világháborúig*. In: Gyáni Gábor – Kövér György: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. Osiris Kiadó, Bp., 2001. 99.). A gondolatmenet előzménye Pierre Bourdieu habituselméletéhez is köthető. Vö. az osztályhabitus és egyéni habitus közötti viszony definíciójával, magyarul: Hadas Miklós: *A libido academica narcizmusa*. Replika 2002. június. 47–48.
6. Horváth Gergely Krisztián: *A rendieség tovább élő öröksége a szocializmus évtizedeiben*. Hítel 2021. február. 72.–87. Előbb Szabó Márton vizsgálta a kérdést. Szabó Márton: *A rendi „szocializmusról”*. In: Tóth András (szerk.): *Rendieség és polgárosodás*. MTA PTLI, Bp., 1991. 27–36.
7. Taylor az archívum és a repertoár fogalmaihoz kapcsolja a kulturális emlékezet performatív folyamatait/performanszát. Az általa tágan értelmezett performansznak (angolul: performance) komoly tudástároló és -átadó funkciója van. Szerinte a megtestesült tudásrepertoárok, amelyek gesztusokban, beszélt nyelvben, mozgásban, táncban, énekekben 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 legitim fókusza ugyanolyan érvénnyel irányulhat a megtestesült tudások hordozóira (áthagyományozott gesztusokra, testesült gyakorlatokra), mint a historiográfiában előszeretettel és kizárólagosan használt írott kultúrára. Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.
8. A munkásokkal, földművesekkel való szervezett találkozásokra vonatkozóan lásd az 1946–1947-es évad sommás, minden bizonnyal Szentimrei Jenő által írott beszámolóját: „A munkás földműves nép fokozódó színházszerepete lépten-nyomon megnyilvánult. Ez nemcsak a munkáselőadások látogatottságának emelkedésében, de az év közben újjáalakult Kolozsvári Színpártoló Egyesület támogatásában is kifejezésre jutott. Az évad folyamán 37 munkáselőadást rendezett a színház, mélyen leszállított helyárák és csaknem állandóan zsúfolt nézőtér mellett a szervezett munkásság részére. Ezenkívül az Ady, az Acélárugvár, a Dermata, Schul kendőgyár és más üzemek állandó bérleteket váltottak munkásaik és tisztviselőik részére. Több üzem munkássága lelkesen vett részt a nagyobb szabású előadások tömegjeleneteiben. A környező falvak népe csoportos színházlátogatásokat szervezett, de tűzfával és terményekkel is segítette a színházat. Ellenszolgáltatásul kisebb-nagyobb művészcsoportjaink hétről hétre falumunkán vettek részt. Választások idején az MNSZ és a demokratikus pártok jelöltjeit városokon és falvakon számos alkalommal támogatták eredményesen művészi számaikkal. A fiatal Dolgozók Színházának anyagokkal, díszletekkel, jelmezekkel és helyiségének átengedésével nyújtott a színház készleges segítséget. Kivette részét minden alkalommal az Arlus orosz–román barátságot ápoló rendezéseiből is.” *Beszámoló és mérleg a kolozsvári ÁMSZ lezárult évadjáról. 1946–1947*. KÁMSZ Dokumentációs Tára.
9. Ungvári Zrínyi Ildikó a színházi nyilvánosság különmeműségeit igen árnyaltan vizsgálja az 1945 utáni hatalmi struktúrákat elemző tanulmányában. Az ideológiái szemináriumok, viták te-repe szerinte legalább annyira kapcsolódik a színház épületében zajló reprezentációs nyilvánosság-hoz, intézményen belüli nyilvános szférához, mint a belső, intim nyilvánosságokhoz, hiszen ezeken a fórumokon a próbatéren, színpadon zajló munkákat illető, olykor személyesbe átcsapó viták zajlanak. Ungvári Zrínyi Ildikó: *A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai 1945 után. Fionomodó hatalmistruktúrák az intézményben és testben (avagy A mosoly országa Marosvásárhelyen)*. In: Ungvári Zrínyi Ildikó – Kricsfalusi Beatrix (szerk.): *Test-hatalom-intézmény. A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*. Eikon – UArtPress, Buk.–Mvhely, 2021. 9–41.

10. Vö. a Gaál Gábor által a hallgatók számára összeállított kérdéssort a materializmus kollégium kollokviumi anyagából. 1949. április 12. Román Nemzeti Levéltár Kolozsvári Fiókja, Fond 1188. Act 133.
11. Andrásy Zoltán tanulmányi ig.: *1950 febr–máj. értesítő levelei*. Román Nemzeti Levéltár Kolozsvári Fiókja, Fond 1188, Act 146/1950.
12. Egyébként ugyanilyen szellemben íródtak Kőmíves más véleményezései kollégáiról. Lásd Ungvári Zrínyi: *Világfi*. 131.
13. Kőmíves Nagy véleményezése. Megjegyzendő, hogy amennyiben a véleményezés szövege nem tett eleget bizonyos elvárásoknak, jelesen, ha nem fogalmazott pártszerű politikai szellemben, akkor szerzőjének árthatott; ha azonban a véleményezetről tartalmazott a politikai hatalom deklarált értékvilágával és szemléletével szemben álló információkat, akkor a véleményezett szakmai karrierének árthatott.
14. „Az első világháború éveiben Janovics Jenő igazgató felesége lett [!], aki Poór Lili mellett gondozott, megelégedett házaseletet élt, és számára Poór Lili a gondos feleséget, figyelmes élettársat jelentette. Janovics Jenő szabadgondolkodó, szocialista érzésű polgár volt. Politikai meggyőződése a radikális polgári pártok felé igazodott, és tagja lett a kolozsvári szabadkőműves-páholyoknak, ami már önmagában azt jelképezte, hogy társadalmi felfogásában haladó szellemű volt.” Lásd Kőmíves Nagy véleményezése.
15. Vö. Jordáky Lajos: *Az erdélyi némafilmgyártás története (1903–1930)*. Kriterion Kiadó, Buk., 1980; Balogh Gyöngyi – Zágoni Bálint (szerk.): *A kolozsvári filmgyártás képes története 1913-tól 1920-ig*. Filmtett Egyesület, Magyar Nemzeti Filmarchívum, Kvár–Bp., 2009. Zakariás Erzsébet (szerk.): *Janovics Jenő, 1872–1945*. Kolozsvári Operabarátok Köre, Kvár, 2015. Legutóbb románul: Delia Enyedi: *Janovics cineast în generația 1900*. Presa Universitară Clujeană, Cluj, 2022.
16. Korábbi tanulmányomban vizsgálatom fő fókusza a társadalmi viszonyrendszerek konstitutív szerepére irányult a Poór Lili-i életvezetést s ennek lehetőségeit tekintve, arra, hogy mit árul el, s miről hallgat a forráskorpusz. Ennek érdekében a művészről különböző korszakokból fennmaradt narratív önértelmezéseit vizsgáltam egyéb sajtóbeli, levéltári, vizuális és auditív típusú forrásokkal együtt. Bartha Katalin Ágnes: *Mit hallgat el, s mit árul el a dokumentum: Poór Lili látható és láthatatlan arcai*. ME.DOK Média-Történet-Kommunikáció 2022. 17 évf. 2 sz. 41–58.
17. Jordáky Lajos: *Poór Lili (1886–1962)*. In: *Uő: Janovics Jenő és Poór Lili. Két színész arcképe*. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1971. 83–137.
18. A szerepkör definíciója: „a színész, énekes alkatának, belső és külső tulajdonságainak leginkább megfelelő szerepek típuscsoportja. A szerepkörök eredete a commedia dell'arte állandó alakjaira (tipi fissi) vezethető vissza. A játékkonvenció állandósulásával a 18–19. sz.-ban teljessé vált ki a szerepkörök rendszere. A szerepkörök így állandó színpadi feladattá váltak, és bekerültek a színészek szerződésébe. Hatottak a korszak drámairodalmának alakformálására is.” Székely György (szerk.): *Magyar színházművészeti lexikon*. Akadémiai, Bp., 1994. 747.
19. A kérdéstről lásd Bartha Katalin Ágnes: *Színészkonstrukció és szerepkör: a szalonszínészség szubjektív története*. Certamen VII. Előadások a Magyar Tudomány Napján az Erdélyi Múzeum-Egyesület I. szakosztályában. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2020. 149–170.
20. Ezzel vö. egy 1866-os és egy 1920-as szerződési nyomtatványt: *Szerződés, mely a kolozsvári színház igazgatója [Fehérváry Antal] és... (Román Nemzeti Levéltár Kolozs Megyei Igazgatósága. Fond 313, Act 57, f 9.)* valamint a *Szerződés, mely Janovics Jenő dr., a Kolozsvári Országos Nemzeti Színház igazgatója és... – 1920-as nyomtatott formuláriuma*. (Központi Nemzeti Levéltár Vezetősége, Bukarest, Fond Ministerul Culturii și Artelor. Dos. 21/1921. f 22.)
21. Poór maga is említi korábbi színésznemzedékek saját játékkárára tett hatását, mint ahogy nem vitatja el a maga generációja játékmódjának hatását az őt követő színésznemzedékekre: „Ma is hálával gondolok Jászai Marira, Márkus Emíliára, Horváth Paulára, akiknek játékát figyelve színészi tudásomat gazdagíthattam. És higggyétek el, hogy akárcsak néhai Tóth Elek kollégámnak, úgy nekem is nagy örömet jelent, amikor felfedezem, hogy egyik-másik fiatal színész játékának fejlődéséhez hozzájárult az, amit tőlem látott, hallott, tanult.” Poór Lili: *Levél a felszabadulás utáni színész nemzedékhez*. Művészet 1958. 5. sz. 11.
22. Idézi Jordáky 1971. 93.
23. OSZMI Fotó-tár.
24. N. N.: *A Józsa Béla Athenaeum tanítványainak második vizsgálódása*. Erdély 1945. szeptember 15. 149.; N. N.: *Munkásszínház vizsgálatának második vizsgálódása*. Erdély 1945. szeptember 18. 151. Tanítványi gárdájának szempontjából nem mellékes, hogy voltaképpen a Dolgozók Színházának magjából kerül ki sepsiszentgyörgyi színház alapító gárdája.
25. N. N.: *Az idei évad első bemutatója Kisbán Miklós: Ostoba Lí c. mesejátéka*. Világosság 1946. október 30. 258.

26. Világosság 1949. július 3. 6. évf. 152. sz.; július 6. 154. sz.
27. Lásd erről személyes vallomását a következő riportban: [Szappanyos Gabriella]: *A Janovics villában, a legjobb erdélyi színészről és a legnagyobb háziasszony birodalmában*. Hölgyfutár 1934. április 1. 1. évf. 1. sz. 16.
28. Szappanyos interjújából látható Janovicsné 1934-es életkörülményeinek inkább nagypolgári volta. Ugyanakkor az is kiderül, hogy hamarosan villájuk eladására kényszerülnek. Lásd Bartha 2022. 42. Férjének házasságuk előtti, 1907–1917 közötti vagyoni helyzetéről, annak mennyiségéről éves adóinak függvényében alkothatunk képet. Ebben az időszakban a legnagyobb kolozsvári adófizetők (virilisták) listáján szerepel neve; 1917-ben ennek alapján a házbirtokos és nagykereskedő kategóriák képviselőinek adójával egyenértékű adót fizet már, amely a háborús körülmények között jelentős vagyont fed. A két világháború között azonban jelentősen csökken vagyona. Vö. Ferenczi Szilárd: *Rágalom és imádat között. Janovics Jenő szerepei a dualizmuskori sajtóban*. <https://filmtett.ro/cikk/ragalom-es-imadat-kozott-janovics-jeno-szerepei-a-dualista-sajtóban>
29. Kerényi Ferenc: *A régi magyar színésznők névhasználatáról*. In: Szilágyi Márton – Scheibner Tamás (szerk.): *Színek, terek, emberek: Irodalom és színház a 18–19. században*. Ráció Kiadó, Bp., 2010. 139–145.
30. Vö. az OSZK Színháztörténeti Tárában található fényképeit.
31. Vö. Poór Lili személyes és családi iratait: Erdélyi Múzeum-Egyesület, Jordáky Lajos hagyatéka, Janovics Jenő kéziratai I./17.
32. Édesanyja, Kammermayer Laura az egyesített Budapest első polgármesterének, Kamermayer Károlynak volt a húga. A 18. században Pestre települt német eredetű család az évszázadok során mindkét írásmódot, a Kammermayer és a Kamermayert is használta. Szülei házassági bizonylatát lásd: Kivonat a Budapesti Unitárius Egyházközség eskető anyakönyvből (1841. július 25.) I. köt. 14 lap, 2 sorszám: 1888. január 23. Vőlegény Poor (ez előtte Preller) József birtokos, Gutorföldön, nőtlen férfi, szül. Gutorföld (Zala m.), unitárius 43. Menyasszony: Kammermayer Laura Rosina hajadon nő, szül. Bpest, r. kath. 33. Uo. Jordáky Lajos hagyatéka. I/17.
33. Keresztlevél (Extractus e Matricula Baptisorum parochiae Rom. cath. Ad S. Annam in metropoli Budapest, II Archidioecesis Esztergom. In Hungaria.) Esztendője és napja a születésnek: 1890. április 16., a szent keresztvés felvételének 1890. április 30. Neve: Lili, Livia. Szülők: Poór József, mérnök rkath. Kammermayer Laura rkath. Lakóhely: Bpest, VII Ker. Nyár u. 10. Keresztszülők: Fisher Károly hivatalnok, rkath, Kammermayer Anna, rkath, Bp. Kelt: 1923. január 25.
34. N. N.: *Poór Lili és Rózsa Anna a Román Népköztársaság érdemes művésze címet kapták*. Világosság 1951. május 5. 104.
35. Gyászjelentése szövege így hangzik: „Mély fájdalommal tudatjuk, hogy 1962 november 26-án, 72 éves korában elhunyt Poór Lili, az R. N. K. népművésze, ötven éven át szolgálta odaadással, kiemelkedő tehetséggel, magasfokú művészettel a színházügyét. Mint országunk egyik legkiválóbb művésze, tevékenységét népünk kulturális felemelésének szentelte. Munkássága ösztönzést és követendő példát jelentett színésztársai számára, halála súlyos veszteségünk. Az elhunytat november 29-én délelőtt 11 órakor ravatalozzuk fel a színház előcsarnokában, ahonnan délután 2 órakor temetjük. Özv. Ihász Aladárné Poór Erna – testvére, H. Ihász Klári – húga, A Művelődési és Művészeti Állami Bizottság Színháza Tanácsa, A kolozsvári Állami Magyar Színház.”
36. Huszár Sándor anekdotagyűjtéséből: *Poór Lily esete a személyzeti főnökkel*. Utunk 1967. 22. évf. 52. sz. 10.
37. A cikket idézi Indig Ottó: *A nagyváradi színészet másfél évszázada (1798–1944)*. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1991, 207.
38. Ábel Olga: *Egy újságíró nő magánjegyzetei*. Magvető Könyvkiadó, Bp., 1986.
39. Thury Zsuzsa: *Barátok és ellenfelek*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1979. 44, 45. Thury életművéről legújabbban lásd Balázs Imre József: *Thury Zsuzsa és az erdélyi magyar irodalom*. Erdélyi Múzeum 2021. 83 évf. 3. sz. 1–12.
40. Molter Károly: *Színház*. Székely Napló 1927. január 28. 10.
41. Deák Tamás: *Poór Lili embersége*. Korunk 1963. 22 évf. 1. sz. 89.
42. A Kolozsvári Rádió jóvoltából két archív felvétele is meghallgatható kutatói célokból. Külön köszönöm Gergely Zsuzsa rádiós szerkesztő segítségét.
43. Enyedi Sándor részletesen kitér az „elvtelen magyar egység” ellen hirdetett kampányhadjáratra, amelyet Vasile Lucának, a Román Kommunista Párt titkárnak a kolozsvári *Igazságban* közölt *A romániai magyarság útja* című cikkel vette kezdetét. (Igazság 1947. május 22.) A cikk az MNSZ választási tömegbázisát veszi célba, hadjáratot hirdet az ún. „elvtelen magyar egység” ellen, és az új köntösben jelentkező kiszipolyozó földesurak, bankárok uzsorásokkal riogat. Ebben a szellemben írja meg 1947 nyarán Nagy István is a cikkét, amely a színház műsorpolitikájában

- tetten érhető „elvtelen magyar egység” szellemét kárhoztatja. (Nagy István: *Milyen tömegnevelést végzett a színház?* Utunk 1947. augusztus 2. 2. évf. 16. sz. Vö.: Enyedi Sándor: *Öt év a kétszázból. A Kolozsvári Magyar Színház története 1944–1949 között.* Magyarságtudató Intézet, Bp., 1991. 88, 91.)
44. Jordáky Lajos: *Színház a szocialista realizmus útján.* Színházi Műhely. A Kolozsvári Állami Magyar Színház műsorfüzete. 1. sz. 1949/1950 évad. 1949. 63–85. Itt: 63. (A továbbiakban Jordáky 1949.)
45. *Tevékenységi Lap 1949/1950 színi évad.* KÁMSZ Dokumentációs Tára.
46. Jordáky 1949. 66.
47. Évzáró társulati gyűlés 1950. július 18-án. In: *Jelentések, jegyzőkönyvek 1950–1951.* KÁMSZ Dokumentációs Tára 153. sz.
48. Vö. uo. 66, 67.
49. Sztanyiszlavszkij-kör. I. KÁMSZ Dokumentációs Tára 125. sz.
50. A Sztanyiszlavszkij *Színészetika* c. írása megjelent nyomtatásban a következő intézményi kiadványban: *Színházi Műhely. A kolozsvári Állami Magyar Színház műsorfüzete. 1949/1950 évad.* 1. sz. 6–23.
51. 1. ülés. 1950. március 9. este 7:30. p.1 7. Sztanyiszlavszkij-kör. I. KÁMSZ Dokumentációs Tára, 125. sz.
52. Uo. 69.
53. *Tevékenységi Lap, 1949/1950 színi évad.* KÁMSZ Dokumentációs Tára.
54. Jordáky 1949. 74–75.
55. A *Bányászok* c. előadás jelenetfotója a KÁMSZ Dokumentációs Tárában található. A kolozsvári Fotófilm műterem jelvényét viseli. Minden bizonnyal Szabó Dénes készítette.
56. Lásd még a Kőműves véleményezésének első mondatait: „Budapesti kispolgári-családból származik. A pesti színművészeti akadémia elvégzése után a pozsonyi színház tagja lett, és 1910–11 körül Janovics Jenő igazgatása alatt a Kolozsvári Nemzeti Színház-hoz szerződött, mint vezető szerepeket játszó drámai színész.” Kőműves Nagy *véleményezése.*
57. Halász Anna: *Az ünneplő Kolozsvári Színház kiténtetettjei.* Előre 1957. 11. évf., november 16. 3130. sz. 3. (Kiemelés tőlem – B. K. Á.)



BOROS CSABA

AZ ALKALMAZOTT ZENE MINT MŰALKOTÁS

Adalékok az alkalmazott zene hermeneutikai interpretációjához az előadóművészetekben

Olțița Cîntec 2017-ben, az Observatorul Cultural internetes újságban részletesen taglalta a Román Színházi Szövetség díjainak szükségszerű reformját.¹ Többek közt kitért arra is, hogy a szövetség a díjazott kategóriák közt számos versenyképtelen műfajt konzervál,² miközben a kortárs színházesztétikai gyakorlat innovatív szereplőit nem méltatja. A díjazás mint a hatalmi struktúra felől érkező cselekedet nemcsak az adott műfaj releváns szerepének elismerése felé, de a művészek ösztönzésére is irányul, állítja Cîntec. Mi sem bizonyítja jobban meglátását a román színházi kultúra konzervatív szemléletmódját tükröző moráljának kapcsán, mint hogy a cikk megírása óta eltelt majdnem egy évtizedben nem történt számottevő változás. Ez a begyöpösödés a fiatal művészeket totális apátiával fenyegeti, jóllehet a hatalmi, színház- és kultúrpolitika uralta alkotói elit kézben élvezi a konzervatív szellemiség nyújtotta előnyöket. Az elismerés nem feltétlenül az ösztönzés felé irányuló – művészetszociológiai szempontból hiánypótlónak számító – cselekedetként épül be a kortárs esztétizálódás gyakorlatába, hanem azokat a privilégiumokat hivatott a köztudatban tartani, amelyek az elismeréssel járó hatalmi beidegződéseket használják, hogy érvényesíthessék helyzetüket az áthagyományozódás kulturális közegében.

A közelmúltban számos fiatal művész szólalt fel ez ellen program ellen,³ ami azontúl, hogy az abuzív viselkedéssel vádolt rendező



**...a zenésznek azon túl,
hogy előad, részt is kell
vennie a drámai folya-
matokban, ehhez pedig
ismernie kell azt a
nyelvet, amelyet a szín-
ház beszél.**

legjobb rendező díjra való jelölésének visszavonásáért jött létre, egyben arra is felhívta a figyelmet, hogy nincs párbeszéd a generációk között. A hatalom nem hallja meg a feltörekvő fiatal művészek hangját. Idén tavasszal a Román Színházi Szövetség válasza a közelmúlt elégedetlenségeire az, hogy több progresszív műfajjal bővítette a díjazásra érdemes kategóriákat, többek közt az alkalmazott zenével is.⁵ Ezzel elismerte, hogy az alkalmazott zene és a zeneszerzés a színházművészet szerves részét képezi, akárcsak a fénytervező (light designer) vagy a drámaíró.

Kutatási területem, a zene és a hermeneutika kapcsolata a 20. és 21. század erdélyi magyar színházában 1948-tól napjainkig terjed. Ebben az évben alakult meg Marosvásárhelyen a Székely Színház, és az ezt követő évtizedtől markánsan jelen van a színházi alkotók közt a zeneszerző.⁶ Ezzel pedig nem kizárólag magára a személyre utalok, hanem a mesterség megszemélyesítő alakjára is; arra, aki a drámai alkotások zenei atmoszféráját rendezi el, a *mise sonore sur scène*⁷ alakjára, továbbá a színházi nyelvre, amely a zenét az előadásszövegben (performance text)⁸ megjelenő jelháló egyikének ismeri el. Az év, amelyet jelenleg írunk: 2024. Kevesebb, mint egy évszázadnak kellett eltelnie ahhoz, hogy a román színház- és kultúrpolitikai elit felvegye a legrangosabb díjai közé az alkalmazott zeneszerzést.

Több oka is van annak, hogy az alkalmazott zene és zeneszerzés a színházi szakmák között rangos elismerésért kiált. Számos európai felsőoktatási intézmény külön szakképesítést ad, alkalmazott zeneszerzőknek, sound designereknek. A zenetudomány is külön foglalkozik a 20. és 21. században megjelenő, a performanszművészetekhez szorosan kapcsolódó minimalista zenével, illetve a *musique concrète* fogalmával. Nem kell sokáig kutatnunk, hogy ráakadjunk Pierre Schaeffer és Pierre Henry emblematisz alkotására, a *Symphonie pour un homme seul*, amely Maurice Béjart előadásában⁹ lehet ismerős az olvasónak. Itt a zene, amely nem kizárólag zenei hangokból áll, szorosan köthető a mozgás absztrakt formavilágához, ám ami feltehetően a leginkább szembetűnő, hogy a zene és a mozdulat művészete összeolvad egy új színpadi nyelvezetben. Ez a nyelv mind formai, mind tartalmi szempontból vizsgálható.

A továbbiakban bátorkodom kutatásaim néhány témába illő eredményét ismertetni a teljesség igénye nélkül. Kutatásaim eredményét és az alkalmazott zenei reprezentációhoz köthető metodológiai nézeteimet *Az alkalmazott zene hermeneutikája* című könyvemben közöltem. Az alábbiakban az alkalmazott zene formai, tartalmi, esztétikai rétegződéseit tárgyalom az általam kutatott előadásokban. A kísérlet célja, hogy a hermeneutikai megközelítés segítségével értelmezhetővé, akár olvashatóvá váljanak az előadásművészetek akusztikus terében megszólaló alkalmazott zenei műalkotások.

A zene formája sokrétű. Lehet egészen egyszerű vagy kifejezetten bonyolult mint jelenség, ugyanazon a nyelven fogalmazódik meg, tartalma pedig variálhatóságának függvényében gazdagodik. Az ismétlés – tágabb értelemben a *da capo* forma is idetartozik – a zenei nyelv tartalmi tagolódására reflektál, amikor egy már elhangzott részletet reprodukál. Az ismétlő jelleg tulajdonképpen a zenei köznyelv sajátja. A beszéd nyelvi közege elkerüli a már elmondottak megismétlését. Az ismétlés mint formaképző akarat a zenei nyelv tartalmi összetettségére reflektál, ezért nem válik abszurdá az észlelés során, amikor egy részlet többször is megismétlődik. Ha egy szöveg ismétlődik, a figyelem ellentétes reakciót vált ki a beszélt nyelv kontextusában még abban az esetben is, ha a nyelv eltérő. A zenei nyelv képes a figyelmet oly módon differenciálni, hogy annak tartalma, formája, diverzitása és intertextuális felhangjai jellegzetes folyamatként tár-

gyiasuljanak az előadásszövegben. Az alkalmazott zene formája tehát egyben a tartalomra is reflektál, tartalma pedig visszacsatol a formára, ebben a sajátos jelhálózatban érvényesül a szerzői intencionalitás.

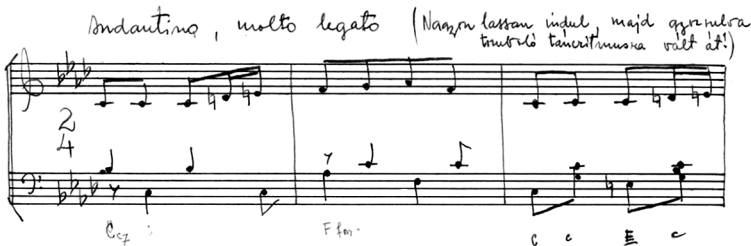
Az ismétlés tulajdonképpen egy új tartalmi rész bevezetését alapozza meg. Gondoljunk csak a szonátaforma nyílt expozíciójára, amely az ismétlésnél, a kidolgozási rész előtt – amely ugyan nem hoz új témát, de karakterében egy önálló formarész képét nyújtja – egy pillanatra más tematikát jelenít meg; például Beethoven op. 2, no. 2 A-dúr szonáta expozíciójának ismétlése nyolc ütemmel egészül ki. Ez olyan dramaturgiai „fogás” a formarészek közötti viszonyban, ami pontosan a szerző fantáziáját és formaérzékét reprezentálja. Egy másik esetben – mint amilyen például a fent is említett da capo forma – a zenei anyag egy közbeeső formarész után visszatér az elejére (da capo), és addig tart, amíg a szerző ki nem írja, hogy Fine.¹⁰ Amikor a mű előlről kezdődik, más színben mutatkozik, mert a közbeeső formarész rendszerint kimozdul az alaphangnemből, ez pedig más érzésetetikai minőséget implikál az észlelés menetében; a kezdő rész ennek a hangnemi elmozdulásnak a tudatában képződik újra az emlékezetben, így nyer teljes formát a mű a befogadó értelmezési horizontján.

Az, hogy az alkalmazott zene milyen mértékben hasznosítja az ismétlést mint formaalkotó elemet, abból látszik, hogy a színpad mint szakrális tér milyen mértékben hagyományozza át és ruházza fel a zenét ezzel a funkcióval. A loop szintén az ismétléshez tartozó, az alkalmazott zenében főként a 20. század végétől használt formaalkotó tényező. Eredete az experimentális zenéhez köthető, főként pedig a minimalista paradigmához. A loop egy zenei fázis folyamatos ismétlése, ostinatója. Korai megnyilvánulásaival találkozni Seprődi Kis Attila két marosvásárhelyi rendezésében, az 1982-ben bemutatott *Csillag a máglyán* és az 1991-ben bemutatott *Álomkommandó* című előadásokban. Az előbbi előadáshoz Demény Attila szerezte a zenét, melynek alapvető formaalkotó ismérve az ostinatókra épülő ismétlérendszer, mégsem nevezhető egyértelműen loop-technikának, hiszen több variációt tartalmaz; utóbbihoz Csíky Boldizsár válogatott és vágott zenét. Az *Álomkommandó* magnószalagja Luboš Fišer cseh zeneszerző 1965-ben komponált *Tizenöt kép Dürer Apokalipszise után* című zenekari művének egyes részleteit tartalmazza. Ezek a részletek a Reich- vagy Cage-féle tape music technikájával vannak megvágva, vagyis ugyanaz a zenei fázis ismétlődik a szalagon. Fišer műve alapvetően egy woodblockon megszólaltatott, órakettyegésre emlékeztető kattogásra épül, amelyre a zenekar hatalmas apparátusa válaszol villanásnyi fortissimókkal, a mű tehát önmagában egy ritmusos, ostinatóra emlékeztető rendszerben szerveződik. Csíky Boldizsár ezeket a fortissimókat és a woodblock egyenletes ketyegését vágta többször egymás után. Az általam kutatott magnószalag-felvételek közül ez áll legközelebb az alkalmazott zene loop-technikájához az erdélyi magyar színházban.

A fenti ismétlésre hagyatkozó formaalkotó technikák az előadásszöveg dramaturgiai viszonylatában válhatnak a megértés tárgyává. Mind a da capo, mind a loop-technika voltaképpen egy *felfüggesztett érzés* (felfüggesztett zenei fázis) és a beszélt nyelv metamorfózisát teszi a színpadi valóság részévé. A kimondott szó, a beszéd, esetleg a történet aktusa állandóan visszacsatol az ismétlődő zenei interpretációhoz, amely azzal, hogy nem változtat a „mondanivalóján”, megalapozza a beszéd és/vagy a történet alapvető közegét, amelyben a „kiolvasható” gondolatok állandóan leképeződnek a hangzó folyamat horizontján. Az alkalmazott zene formai kivetülése a da capo és loop-technikával tulajdonképpen önmagára utal

vissza, vagyis magára a hangzóságra; végrehajtja Hegel szavait, aki a zene tűnékenységét az állandó reprodukció igényével magyarázza.¹¹ A loopban összesűrűsödő és az újra megjelenő zenei tartalom a da capónál minden egyes ismétléssel reprodukálja a hangzásba ágyazódó affektust. E között a „felmutatott” affektus és kimondott szöveg és/vagy történés között megy végbe a metakommunikáció.

Csak abban az esetben beszélhetünk az alkalmazott zene hermeneutikai aspektusairól, ha a „kimondott” megértése mögött fel tudunk mutatni egy „olvasható” szöveget. Ez azonban még önmagában nem jelenti azt, hogy az alkalmazott zenét máris hermeneutikai görcső alá vehetjük, ugyanis az olvasható textus önmagában még nincs „kimondva”. Jóllehet a kimondottat megelőlegezi az írásos alap, mégis csak abban az esetben beszélhetünk hermeneutikai megközelítésről, ha az írott textust a befogadó megértésére számítva kimondják – vagyis esetünkben az alkalmazott zenét interpretálják. Az előadásszövegben tehát a dráma írott szövege mellett/mögött léteznie kell egy olyan textusnak, amely a szöveg-szereplő-térvizualitás-gondolatiság belső lényegiségének alapját meghatározza. Harag György azon előadásainak zenei szövegei, amelyeknek elveszett a hangfelvételük, de megmaradt a partitúrájuk, sokrétű információt nyújtanak arra nézve, hogy milyen lehetett maga az interpretáció, mégis a megértés teljes körű megalapozásához kevésnek bizonyulnak. A korabeli hangzás (felvétel) hiányában lehetetlen megítélni csupán a partitúrából, hogy az előadásba miként, milyen dinamikai és egyéb előadásmódbeli árnyalatokkal ékelődött az alkalmazott zene. Ebben az esetben a vizsgálat hiányos, hiszen nincs meg az előadásszöveg, amelybe a zenei szöveg beékelődik, tehát kontextustól függetlenül kellene hermeneutikai interpretációt alkalmazni. A partitúrák a történeti kontextus feltárásában azonban jelentős szerephez jutnak. Az alábbiakban vizsgáljuk meg Hubesz Walter az *Irkucki történet*hez (1962) és a *Pompás Gedeon*hoz (1967) írt partitúrarészleteit, a művek interpretálását célzó szerzői-rendezői utasításokkal.¹²



Harag *Irkucki történetéről* keveset tudunk. A kritika szerint a rendezés bizonyos megoldásai nem hozták meg a „kellő sikert”, annak ellenére, hogy mind művészileg, mind emberábrázolás szempontjából kitűnő munkának minősítik. Gálfalvi Zsolt újságíró, kritikus a kórust mint az előadás leggyengébb pontját írja le.¹³ Hubesz partitúrájából egy hegedűsre, egy zongoristára – aki akkordeonon is játszott – és egy kórusra következtethetünk¹⁴, illetve nagyon pontos leírásokat olvashatunk az előadásmódra vonatkozóan. Ezeknek a leírásoknak a háttérben ugyanakkor Harag instrukcióit is felfedezhetjük. Az előzőkben szemléltetett *Andantino, molto legato*¹⁵ tempójelzésű zeneműnél, amely az *Irkucki történet*hez íródott, zárójelben egy magára az előadásmódra vonatkozó utasítást is olvashatunk: „nagyon lassan indul, majd gyorsulva tomboló táncritmusra vált át”¹⁶. Ez egy narratív interpretációs utasítás. Ezzel az előadásra vonatkozó formaalkotó

megjegyzéssel találkozhatunk a több mint tíz évvel későbbi, Újvidéken bemutatott *Cseresznyés kertben* is, ahol a zenében hallhatóvá, a színészek táncában pedig láthatóvá válik a fenti utasítás. Orbán György zenéje Andante tempóból jut el egy fokozott Vivace tempójelzésig. Ezt az instrukciót tehát valóban Harag sugallta a zeneszerzőnek, így a zene voltaképpen a rendezői utasításon keresztül találta meg a végső formáját, és interpretációja a rendezői intención keresztül értelmezhető. Egy szimfonikus zenemű esetében a szerző általában nem ír ki ilyen részletes, ugyanakkor sokféleképpen értelmezhető utasítást, hiszen a zenei forma már eleve tartalmazza azokat a mozdulatokat, amelyeket a zenésznek végre kell hajtania. Ha jobban megfigyeljük Jean Sibelius *Valse triste* című művét, tulajdonképpen a fent említett instrukciót hajtja végre, de az utasítások fokozatosan lépnek életbe a mű előadása alatt. Hubesz alkalmazott zenéje sűrített valóság, tehát az előadónak már az első pillanatban tudatában kell lennie annak, hogyan fogja megszólaltatni a művet, milyen narratívát kell megteremtene az előadással.

Az alábbiakban szemléltetett előadói magatartásra vonatkozó instrukciók szintén az *Irkucki történet* partitúrájának kezdőoldalán olvashatók. A zeneszerző már a partitúra elején fontosnak látta összegezni azokat az utasításokat, amelyeket az előadónak az előadás elején *tudatosítani*uk kell. A színházi partitúrának a narratív előadói vonatkozásai is éppoly fontosak, akár a leírt hangjegyek, hiszen itt a zenésznek azon túl, hogy előad, részt is kell vennie a drámai folyamatokban, ehhez pedig ismernie kell azt a nyelvet, amelyet a színház beszél. A számok az egyes művekre vonatkoznak, amelyek az előadás alatt elhangzanak. Egy kötött ritmusú mű esetében, amilyen az egyes számmal jelölt *Régi orosz keringő*, a „nem összefüggően, szabadon” interpretálásra vonatkozó utasítása csak a narratíván keresztül értelmezhető. Ha a zene a színpadi cselekmény nélkül szólalna meg, az előadónak (zenésznek) szüksége volna pontos instrukciókra, amelyek a zenei folyamatot olyan mértékben taglalják, amilyen mértékben a szerző elvárja, hogy a dallamformálás tagolttá váljon. Magát az instrukciót úgy érthetjük meg, ha Haragnak a deklamáló beszédet elkerülendő instrukcióira reflektálunk, mint például: „Ne színezd! Ez így műszép beszéd. Törjed! Törd össze!”^{17,18}

Zenészek:

1. Néhány utam . Nem összefüggően! Szabadon!
2. Éppígyebb formában. Leudulete mozgással!
3. Első indításnál! majd halkán, ismétlésnél nagyon erősen, gyönyörűleg!
4. Első indításnál, majd lágyan, meklően.
... AÉT MONDÁK GYENGE A FILM!
- 6x Komoly, lassú indítás gyorsan felerosódn!!!
- 8a Valcer pulsa indításnál csupán erővel!
Atozjetni a hegedűre!
- 12 Valcer VÉGSZÓ... Kiszóljanak boldog! Átjátzanak ismételni, morando befejezés (Mikor a meynyagant a rölejiy felolpja)

Minden valószínűség szerint az alábbi keringőre ugyanebből a megfontolásból használja a szerző a nem „összefüggően, szabadon” utasítást, hiszen a keringő kötött ritmusa és szentimentális dallamvilága aláhúzta az amúgy is szentimentális szöveget, ezért az interpretációnál szükség volt a töredékesség érzékeltetésére.¹⁹



A *Pompás Gedeon* esetében már bővebb adatokra építhetünk, ugyanis mind a kidolgozott partitúra (a következő oldalon látható)²⁰, mind az alkalmazott zenék rögzített formája a kutató rendelkezésére áll a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívumában.

Itt a teljes előadás hangzó anyaga megvan. A dalok esetében azonban – mint amilyen a fenti partitúrarészlet – csak a kíséret maradt fenn. A szalagon nincs rögzítve a színészek hangja, hiszen az csak kíséretként szolgált *Sodoma-bömböldéjében*. Harag „pokolvíziójának” akusztikus tere a *Pompás Gedeon*ban egy „jól fészült” swing; hasonlít a szocialista nevelőfilmek kísérőzenéinek műfajához, amelyek azért íródtak – az amerikai swinghez képest – „szelídebb” stílusban, hogy progresszív hatást keltsenek a fiatalok körében, de a szocialista ízlés határain belül. A Marosvásárhelyi Rádióban rögzített rádiójátékban azonban ezt a részt kivágták az előadásból. Harag sokféle zenei stílussal kísérletezett, nem tartott sem a stílustöréstől, sem a funkcionélküliségtől. A zenét igényes szerzőkkel íratta, és az interpretálásra vonatkozó instrukciókból arra következtethetünk, hogy a megszólaló zenei szöveget ugyanazon a szinten kezelte, mint a színész által megformált hanglejtést.

A színháztörténeti kutatás során talált dokumentumok, amelyek a színházi zenére, zeneiségre vonatkoztathatók, nem minden esetben teljesítik azokat a preferenciákat, amelyekkel a kutató a zenei textust a maga teljességében átláthatná. Ahhoz ugyanis, hogy megfelelő konzekvenciákat lehessen levonni a zene nyelvi textusának az előadásszövegbe integrálódó hogyanjáról, illetve a hangzó élmény szupremáciájáról, három, úgynevezett nyelvi standardnak kell elegendenie: (1) a kottának, az írott, képi standardnak, (2) a hangzó, zenei standardnak és (3) előadásszövegbeli standardjának, amely az előadásszöveg folyamatának azon mozzanatát rögzíti videófelvétel formájában, ahol a zene más típusú jelek és kifejezőeszközök mellett elhangzik. Ha ezek közül bármelyik hiányzik,

nem beszélhetünk hermeneutikai összefüggésekről, hiszen nem tudunk megfelelően következtetni sem az interpretációra, sem az intertextuális összefüggésekre, esetleg nem tudjuk pontosan leképezni a hangzó folyamatokat.

Az írott „kód” összevetése a hangzó folyamattal főként a 20. század második felétől válik elemzési kritériummá, főként az alkalmazott zene nyelvi folyama-

Swing

Trumpet 1 & 2
Trumpet
Vih.
Náni
Acc.
Clif.
3.

Náni né-ni

Trumpet 1 & 2
Trumpet
Vih.
Náni
Acc.
Clif.
8.

már vé-ness-ke többet tud, mint hat me-gyeci-ke Náni né-ni már vé-ness-ke

tának láttatása miatt. A láttatás mint mimetikus folyamat a zene nyelvi részének játékát a hangzáson túl nézéssel is alátámasztja. A kottaszöveg önmagában egy állókép, amelyet a nézés hoz mozgásba a hallással egyidejűleg, továbbá e két érzék összekapcsolásának pontszerű lekövetése kodifikálja a zenét hangzássá. Az előadásszöveg folyamatának rögzítésével ellentétben a kottaképnek nincs szűzsége, történései nem narratív folyamatok, továbbá nem lehet narratívába sűrítve az emlékezetben elhelyezni. A kottaszöveg, a zene írott formája az, ami azt átörökítheti, továbbá a kottakép korszakonkénti újragondolásával, a hangközvi-

szonyok elemzésével, „újrarahallgatásával” lehet közelebb kerülni a hangzáshoz. A kottaszöveg önmagában véve tehát időn kívüli szöveghely, csak az interpretáció útján érkezhethet meg a mostba, és utalhat a hangzó elemre mint formaképző nyelvi jelre.

Feltételezem, hogy az alkalmazott zenei kottaszöveg intencionális közege az elhangzás előttinek, és mint ilyen nem az írás aktusában érhető tetten, sokkal inkább az elgondolt hangzás anyagszerűségében. Korábban az alkalmazott zenét az előadásszöveg akusztikai jelhálózatoként definiáltam, hogy megnyissam az utat az esztétizálódás azon folyamata felé, amely azt műalkotásként határozza meg a színházművészetben. Értelmezésemben az alkalmazott zene és az előadásszöveg mindenekelőtt olyan diskurzusok, amelyek nem csupán expresszív értékük és strukturális transzformációjuk, de létesülésük módjának és terjedelmének szempontjából is összeműködő textusokként funkcionálnak. Ahhoz azonban, hogy ténylegesen átvilágíthassuk azokat a kontextusokat, amelyek a zenei szövegben fellelhető jelhálózatot jellemzik, és kitérhessünk a jel-jelentésszerűség összefüggésekre, az előadásszöveg textuális interpretációjára, elengedhetetlen a zeneszerző – vagyis a kottaszöveg mögötti alkotó – funkciójának tárgyalása. A szerzőség kérdése az alkalmazott zene esetében problematikus, ugyanakkor színháztudományi kísérlet is egyben, amely a szerzői funkció behatárolhatóságát célozza a történeti kutatás során „újráfelfedezett” és „újraredefiniált” előadásszövegek elemzésével. A szerzőség magával hozza a mű fogalmát is, hiszen ha csupán a partitúrával bezárólag határoznánk meg a zenei textust, nem léphetnénk tovább a strukturalizmus kínálta összefüggéseken, ami eszerint pusztán egy grammatikai tipológiát sejtető keretet kölcsönözne az elemzésnek.

A zenei műalkotást lehetetlen csupán a kottaszövegen vagy az interpretáción²¹ keresztül meghatározni. Lehetetlen azt mondani – legyen mégoly kidolgozott is egy partitúra –, hogy ez a zenei műalkotás, itt *ezen* a helyen, a vonalrendszerben és a különböző tartalmi és formai tagoltságban, a zeneszerzői intenció képében fedezhető fel, de ugyanúgy az sem elfogadható, ha csupán egy improvizatív elhangzást veszünk alapul, és ezt műalkotásnak kiáltjuk ki. Egy festmény esetében a „helymeghatározás” sokkal egyértelműbb, hiszen magának a festménynek nincs szüksége arra, hogy valaki interpretálja azt, a festményt nem kell megszólaltatni. A megszólaltatás aktusa a zenei műalkotás sajátja: ahogyan már korábban is utaltam Albrecht Wellmer kifejezésére, a zenei műalkotásnak „létesülnie kell”²² ahhoz, hogy esztétikai kategóriaként minősüljön. Ez a létesülés azonban nem független a „külső” beavatkozástól. Egy vagy több képzett hangszeres szólaltatja meg, és abban a pillanatban, amikor megszólal – de csak akkor –, mondhatjuk azt, hogy *halljuk* a szóban forgó zenei műalkotást. Interpretáció hiányában ez a folyamat még abban az esetben sem nevezhető műalkotásnak, ha a belső hallásunkra hagyatkozva „olvassuk végig” a kottaszöveget.

A zenei műalkotásnak tehát minden esetben szüksége van közvetítő médiumra vagy médiumokra. A kottaszöveg rá van utalva az interpretációra, ez világosan tudatosul abban az esetben is, ha a szöveg magában való értelmének *illúziójára* gondolunk. Az interpretáció megszabadítja ezt a feltételekhez kötött reflexiót: azzal, hogy a mű a maga dologiságában megszólal, feltárja önmagát, megismerhetővé válik a benne elgondolt idea, és a reprezentációt is kiemeli az esetlegességéből. Az interpretáció által új módon tehetjük fel a kérdést, hogy valójában *mi* is, vagy *hol helyezkedik el* a zenei műalkotás. Erre a kérdésre azért van szükség, mert a hellyel voltaképpen a zenei értelem helyét jelöljük ki: az ér-

telem helye ilyen módon tehát egy metszéspont a zeneszerzés, az előadás és a befogadás között, egy olyan játék helyszíne, amelynek az ellenőrzése nem határozható meg sem a zeneszerző, sem az előadó által.

A zenei műalkotás a megszólalás aktusa által válik valósággá. A kottaszöveg a *műalkotás puszta sémája*, ahogyan Roman Ingarden nevezi, amely konstitutív értelemben véve azért nem lehet teljes, mert hiányzik belőle a hangzó valósággá való átalakítás fizikai aktusa. Ez maradéktalanul determinálja a zene befogadhatóságának tárgyát.²³

Az alkalmazott zene sajátos analógiájára korábban utaltam már, amikor a partitúrát az előadásszöveg közegében úgy határoztam meg mint *olvasható textust*. Nem közelíthetnek azonban ehhez a textushoz kívülről, sokkal inkább előtérbe kell helyeznem azokat a zenemű megszólalása közben kialakult benyomásaimat, amelyeket Wellmer az *esztétikai sikerültség normájaként* definiál.²⁴ Ha a hermeneutika a szövegek *igazságtartalmának* *tesztjeként* épül be az értelmezés folyamatába, akkor a nyelvi szövegek és a zenei szöveg (megszólaló textus) közötti strukturális analógiára hivatkozva megelőlegezhetjük azt a definíciót, hogy maga a kottaszöveg hermeneutikailag az interpretáció során megjelenő esztétikai érték mércéjeként létesül. Wellmer – Gadamer után – az értelmezendő szöveg kapcsán feltételezi, hogy olyan előzetesen adott értelmet, igazságot sejtet, amely az interpretáció nélkül vakká tenné *önmagát* a benne rejlő igazság kiolvasására.²⁵ Pontosan ekként gondolhatunk a zenei szöveg esztétikai értékére is, amely a megfelelő interpretáció esztétikai normáját hordozza. Pontosabban fogalmazva, a partitúra „hiteles” megszólaltatásának tesztje a zenei szöveg *igazságtartalmának* kihangzása. Maga Gadamer vonatkoztatja a hermeneutikai kör fogalmát a műalkotások értelmezésére,²⁶ mindazonáltal a műalkotást egyenesen „a hermeneutikai tárgyak paradigmatis eseteinek tekinti”.²⁷ Adorno esztétikai tanulmányaiban továbbgondolja Gadamer elméletét – jóllehet a partitúrának meg kell szólalni, csakis ezután lehet majd szétszálazni mint konkrét jelenséget az értelmezői horizonton –, és azt állítja, hogy a zenei műalkotást csupán a partitúrából „nem lehet hermeneutikai tárgyként megérteni”.²⁸ Adorno kijelentése a nagy zeneművekre reflektál, vagyis azokra, amelyek a történelem fordulópontjainak során újraértelmeződnek.

Adorno ebben az esetben tehát kiegészíti Gadamer tézisével azzal, hogy az éppen aktuális történelmi kor közönségének befogadói aktusa alatt dől el, hogy valami sikerült műalkotás-e, a megszólaltatása adekvát-e, hű-e a kottaszöveghez, stb.

Az alkalmazott zene esetében azonban továbbra is fenntartom a hermeneutikai értelmezést, hiszen az a nagy zenei műfajok közegén kívül esik, vagyis megszólaltatása egyszeri és megismételhetetlen, akár az előadás, amelyet a rendező megrendez. Az *esztétikai norma* ebben az esetben tehát a befogadó adott reakciójához kötődő interpretációs aktusán keresztül értelmezhető, nem létezik más referencia, amely hűbben, sikerültebben, illetve adekvátabb módon interpretálta volna azt. Nem tudunk felmutatni az alkalmazott zenei interpretációk közötti vitára utaló referenciákat, úgy szögezhetjük le az alkalmazott zene hermeneutikai értelmezését tehát, mint az előadásszöveg olyan nyelvi közegét, amely sajátos értelmet működtet.

Az alábbiakban vizsgáljunk meg néhány példát azokból az alkalmazott zenékből, amelyek Harag György előadásaiban hangzottak el, kifejezetten az interpretációra vonatkozó kérdések felvetésével, a fentiekben már tárgyalt kottaszöveg ismeretében. Vessük össze az írott jeleket az interpretáció során kihang-

zó jelenséggel, és állapítsuk meg a műalkotás hitelességét, igazságtartalmának esztétikai normáját. Az alkalmazott zene esetében ezt a vizsgálatot a színpadi történéssel egy időben értelmezzük, sohasem attól elválasztva.

Hallgassuk meg Orbán György *Vihar-nyitányát*, a győri színházi zenekar előadásában.²⁹ Ez az egyetlen fennmaradt felvétel, amely a Harag György *Vihar*-rendezéséhez alkalmazott zene egyik tételét tárja fel. Ebben az esetben tehát – mint ahogyan azt a korábbiakban már említettem – nem létezik olyan „vita”, amely megkérdőjelezhetné az interpretáció minőségének esztétikai igazságértékét és normáját. Ez a tulajdonság az, ami az alkalmazott zenét kiemeli a történeti korok remekműveinek műfaji kötelékéből – ezek úgynevezett előadásmódjai ugyanis egy eleve meghatározott hagyomány szerint változnak, és bizonyos esetekben „beszivárognak” a kottaszövegbe, még mielőtt maga az interpretáció megtörténhetne. Az alkalmazott zenékre – mivel egyetlen referenciális előadásmódban történik meg az interpretáció, egyszeri elhangzásukkal válnak a kutatás tárgyává – úgy kell tekintenünk, mint egyszeri és megismételhetetlen folyamatokra. A műalkotás rögzítettsége folytán minden egyes mozzanat az esztétikai sikerültség normája szerint értelmezhető, mindemellett viszont az egyszeri elhangzás az értelmezés bázisát fedezi, ezért azok a „hibák”, továbbá a zenei előadásmódból kihangzó „szubjektív” mozzanatok mind a műalkotás önreferenciális módusait képezik.

A győri színházi zenekar tehát ugyanúgy része a zenei műalkotásnak, mint a zeneszerző, illetve ugyanolyan része az előadásszöveg konstitutív közegének, mint a színészi játék, a rendezés, a tér és a költői képek dramaturgiája. A korábban meghallgatott zenemű sokféle, tehát a kottaszövegben nem feltüntetett instrukció hatására hangzik ebben az előadásmódban.

A zene megszólalása előtt Najmányi László hatalmas díszlete fordul a nézőtér irányába. A recsegő-ropogó forgószínpad nehézkesen hozza be a szereplőket, akik a kettéválasztott kör egyik oldalán csoportosulva állnak, reprezentálva a Volga menti kisváros népét. Ez a nehézkes, régies, recsegő-ropogó világ hangzik fel abban a pillanatban, amikor megáll a színpad, mintha erről az atmoszféráról beszélne tovább a zene a forgószínpad átlóján magasló híd alól. A majdnem szét-eső lüktetésének ironikus komolysága hatja át a zenére lassan, méltóságteljesen sétálni induló tömeget. A zenei témák széttartanak, mintha nem tudnának összehangozni, a trombiták hol korábban, hol később lépnek be ebbe az elfáradt passacagliába. Orbán alkalmazott zenéje szimbolikus közeget kölcsönöz az előadás egyes szegmenseinek. Az elfásultságot, a rögeszmék körbe-körbe forgásának szimbolikus folyamatát³⁰ jeleníti meg a zenei formán keresztül, a dallaminvenciók ironikus kommentárt fogalmaznak meg: a passacaglia jellegzetes ritmusát játszó hangszerek – tubák – időnként elhibázzák a hangokat, emiatt a méltóságteljes vonulásba itt-ott becsúszik egy-két „oda nem illő” hang. Ezt a régies, szomorkás korzózenét elnyomja az élet. Karneváli hangulat keletkezik a zárándokok között: kéregetők szaladgálnak a kezükben alumíniumbögrékkel, amelyekben néhány fillér hangosan csörömpöl; Kuligin ugrál be a kezében egy jókora cseresznyeággal, és ujjongó hangokat hallat; az asszonyok magukból kikelve, torkuk szakadtából üvöltik: ez itt a Kánaán! Az előadás kezdőképe és atmoszférája – ahogyan a megosztott hanganyag is jól példázza – többféle hangzó minőségből áll össze. A hangzó minőségek egymásra épülő rétegeiben érzékeljük a rendező intencionálisan megkomponált struktúráját. Ez a folyamat adja az előadásszöveg hermeneutikai felütését, a *Vihar* összes szereplőjének társadalmi és

emocionális problematikáját beépítve a fent leírt hangzó szegmensbe, amire joggal tekinthetünk úgy, mint Harag György által alkalmazott atmoszférára.

Egy korábbi előadásának próbaszakaszát vizsgálva nyomon is követhetjük ezt a konstitutív interpretációs folyamatot. A Román Televízió *Magyaradás* című műsorának archívumából nemrég került a nyilvánosság elé egy rendelkezőpróba felvétele, ahol Harag György a marosvásárhelyi Állami Színház frissen átadott színházépületében rendezi Madách Imre *Az ember tragédiája* című színművét Bács Ferenc, Tanai Bella és Lohinszky Lóránd főszereplésével. Egy olyan drámai műben, amelyben a drámai folyamat snittszerűsége határozza meg a jelenetek közötti dinamikai átmeneteket, a zenének nemcsak átfestő, áthangoló funkciót kell betöltenie, hanem egyes esetekben allegorikus, szimbolikus tartalmakat is kell hallatnia, az egyes színek közötti időugrások érzékeltetése miatt. Színház-történeti szempontból vizsgálva a fent említett felvételt, meghatározó hatástörténeti konklúziót vonhatunk le. A hetvenes évek Romániájába is beszivárgott a hippimozgalom, amely a fiatalság a háborúval, az erőszakkal, a rasszok elnyomásával szembeni állásfoglalásának szociális kísérleteként jött létre Woodstockban. Ennek szele a hatvanas, hetvenes évek erdélyi zenekultúrájában is megjelent, és a fiatalság körében – talán mert a zene a háttérből befolyásolja a közhangulatot – a hippimozgalom zenéje identitásképző, ellenállásra buzdító, reformista és a szexuális felszabadultság eszméjét hirdető eleme lett.

Harag György 1982-ben adott interjújában olvashatjuk, hogy „a színház a helyi problémákra adandó válasz, vagy egy bizonyos történelmi periódusnak a tükré: ez már nagyobb áttekintés [...], az ember igazságkeresése nemcsak egy adott történelmi helyzetnek a jajkiáltása, hanem egy általános, örök emberi probléma helyileg megkomponált, de a világnak szóló mondanivalója”.³¹

A próbán jelen van egy fiatal zenész,³² aki a színpad egyik sarkából egyetlen gitáron kíséri az eseményeket. A zene műfaját tekintve rockzene, de mégsem egyértelműen az. Itt a zene az előadással együtt születik, a kottaszöveg a rendező elképzelése szerint épül be az előadásszövegbe. Ami legelőször szembetűnik, hogy a dallamívek váltakozása, valamint a gitározás mint fizikai cselekvés együttese egyfajta *feszültség-oldás* dramaturgiai modell mentén körvonalazódik. A többszöri feszültség oldás egymásutánja a feszültség fokozódását eredményezi. A feszültség fokozása a zenében a figyelem koncentrátságát vonja maga után. Harag rendezői intenciója a Madách fenséges szövegébe ékelt rockzene használatával alapvetően a történetből való kiemelés szükségszerűségének effektusát hangsúlyozza. A felvételen³³ a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház társulata éppen a római színt próbálja, ahol a színészek egy közösségi dal formájában próbálják megfogalmazni az életéhséget, a mámort. Harag a színpadon fel-alá sétál, mindenik színésznek odasúg valamit, miközben a dal folyamatosan szól, mintha mindegyik énekes egy meghatározott hangszer volna, amelyen igazítani kell, hogy jobban illeszkedjék a hangzó textúrába, a rendező a teljes hangzóságot „felügyeli”, néhol mindenféle gátlás nélkül előénekel, ritmusra mozog, éli a zenét.

A színészek magatartása a dal hatására egyszerűen csak átalakul. Már nemcsak a mámor bódító hatását hangozza a dal, megidéződik a forradalom előszele is; mintha abban a pillanatban a zene nyelvi közege – a színészeknek a hippimozgalmat, a szabadságeszmét megfogalmazó éneke által – konkrét valóságként utalna a szocialista diktatúra több mint egy évtizeddel későbbi bukására. A zene az időtlenségben válik lokalizálhatóvá – egy nagyon is jelenvaló társadalmi probléma aktualitásában –, a mindenkori elnyomás elleni magatartásban az em-

ber szabadság utáni éhségének szimbolikus megtestesülését érzékeljük. Ebben az esetben a zenei műalkotás írásbelisége egy *fikciós tárgy*, amely az előadászövegbe ékelődik, jelenlétét csakis a hallásra (észlelésre) hivatkozva ismerjük el, nyelvi jellege meghatározza az időérzetet.

Üdvözlendő, hogy a 2024-ben a Román Színházi Szövetség elismerte az alkalmazott zeneszerzést a színházi alkotóművészetek kategóriái közt. Számos történeti kutatás nyitja meg a hermeneutikai interpretáció útját a különböző zenei műalkotások felé, ez az út pedig elvezet az akadémiai diskurzusokig. A zenéről tehát, ezen belül pedig az alkalmazott zenéről beszélni kell, és beszélni érdemes, hiszen a megértés és az értelmezés dimenziói átfogó horizonttal láttatják az előadasművészeteket, korunkat és társadalmunk metadiálogusait.

■ JEGYZETEK

1. Olțița Cîntec: *Reformarea Premiilor UNITER*. <https://www.observatorcultural.ro/articol/reformarea-premiilor-uniter>
2. Például a rádiós és televíziós színház díját, amely egyértelműen egycsatornás műfajhoz kapcsolódik, hiszen csak a bukaresti közszolgálati rádió és a TVR készít ilyen jellegű előadásokat. A választék nagyon korlátozott, és a verseny is ezekre az intézményekre korlátozódik, tehát a valószínűségben tulajdonképpen nem is létezik.
3. Carmen Lidia Vidu: *Către: Senatul UNITER. Retragerea nominalizării lui Andriy Zholdak din categoria „Cel mai bun regizor”*. https://campaniamea.declie.ro/petitions/retragerea-nominalizarii-lui-andriy-zholdak-din-categoria-cel-mai-bun-regizor?fbclid=IwAR2gX3CH_TYDf7n94hiZJOB-mPjT4POUDgzZ79BaXL9y_585ZVO7FXOmdWs
4. Vö. Vig Emese: *Nyilatkozott Imre Éva Andriy Zsoldaknak az UNITER-jelölése és a 2017-es bántalmazási eset kapcsán*. <https://transtex.ro/kultura/2023/03/25/imre-eva-rosmersholm-zsoldak-zaklatas-uniter-dijak>
5. A pontos megfogalmazás: „muzică originală și sound design”.
6. Egy korábbi írásomban bővebben taglalom a jelzett időszak egyik emblemikus előadásához alkalmazott zenét. Boros Csaba: *Alkalmazott zene mint lieu de mémoire? Az emlékezéstől a hangzásig: alkalmazott zene a második világháború utáni erdélyi magyar színházban*. *Korunk* 2023. 11. sz. 109–119.
7. Uő: *Az alkalmazott zene hermeneutikája*. UArtPress – Eikon, Mvhely.–Buk., 2022. 150.
8. Marco De Marinis: *A néző dramaturgiája*. https://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/10/991017.html
9. Pierre Schaeffer – Pierre Henry: *Symphonie pour un homme seul*. <https://www.youtube.com/watch?v=-HBMvmjQzcY>
10. Például Vivaldi *Il Giustino* című operájának első felvonásából *Anastasio – Vedrò con mio diletto* kezdetű áriája. <https://www.youtube.com/watch?v=wOeHXfxT3t8>
11. „Mivel ugyanis a hangoknak nincs magukban tartós, objektív fennállásuk [...], gyors elhangzásukkal el is tűnnek újra, azért a zenei alkotásnak egyrészt már eme pusztán pillanatnyi egzisztenciája miatt is állandóan megismételt reprodukcióra van szüksége.” G. W. Fr. Hegel: *Esztétikai előadások III* (Ford. Szemere Samu) Akadémiai Kiadó, Bp., 1980. 116.
12. Hubesz Walter: *Irkucki történet* (részlet). A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívuma.
13. „A rendező a szentimentalizmus buktatóit is igyekezett a szöveg adta lehetőségek között elkerülni – ha nem is mindig teljes sikerrel. [...] Az *Irkucki történet*ben a kórus fontos drámai funkciót tölt be. Előkészíti, új és új oldalakról megvilágítja, egyes esetekben értékelő és értelmező a cselekményt, a jellemeket, kifejezi azt, ami a hősök tudatában végbemegy. Meg kell jegyeznünk, hogy szerepe íróilag sem teljesen megoldott; hangvételének sokrétűsége miatt nehéz feladat elé állítja a rendezőt. A különböző színpadokon változatos és többé-kevésbé indokolt kórusértelmezésekkel találkozunk. Harag György felfogásában a legkülönbözőbb megoldási formák rétegződnek egymásra, s ez felemásá teszi a kórus szerepét. A rendező kiindulópontja szemmel láthatólag az volt, hogy a kórus tagjai a szovjet nép különböző rétegeit képviselő nézők. Ennek a felfogásnak a megvalósítására azonban a szöveg nem ad elég lehetőséget; a színészi játékban nem sikerült következetesen érvényesíteni. Végül is a kórus hol nézőként, hol az események értékelőjeként, hol a hősök tudatának szócsöveként, hol a kollektíva tagjaként jelentkezett; ez a felemáság, valamint a gyakori indokolatlan színpadi mozgás az előadás leggyengébb pontjává tette a kórust.” Gálfalvi Zsolt: *Irkucki történet. Bemutató a marosvásárhelyi Allami Színházba*. Vörös Zászló 1962. 3. sz.

14. Az alkalmazott zene történeti áttekintése kapcsán tárgyaltam a magnószalag-felvételekhez kötődő korabeli eljárásokat. A hanghordozóra később más hanganyagot rögzítettek. Boros: *Alkalmazott zene mint lieu de mémoire?* 112.
15. Lassacskán, kötötten. Az Andantino zenei tétel megjelölése is lehet. Lásd Böhm László: *Zenei műszótár*. Zeneműkiadó, Bp., 2000, 17.
16. Hubesz Walter – Harag György: *Andantino, molto legato*. A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívuma.
17. Budai Katalin: *Rendezte: Harag György. Osztrovszkij Vihar című drámájának próbáin a győri Kisfaludy Színházban*. Színház 1979. 8. sz. 30–36. 32.
18. Hubesz Walter: *Irkucki történet* (részlet). A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívuma.
19. Uo.
20. Uő: *Pompás Gedeon élete, halála és feltámadása* (részlet). A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívuma.
21. Az interpretáció fogalmát ebben az esetben a zenei előadásmódra vonatkoztatom. A zene hermeneutikai interpretációjához nélkülözhetetlen egy előinterpretált, vagyis a megszólaltatás által „létesülő” textúra, ellenkező esetben a hermeneutikai olvasat kizárná a zene hangzó valóságát. A hermeneutikai interpretáció csakis a zene megszólaltatása – interpretálása – után lehet a műalkotás megértését célzó alternatíva.
22. Albrecht Wellmer: *Esszé a zenéről és a nyelvről*. (Ford. Csobó Péter György) Rózsavölgyi és Társa, Bp., 2019. 18–19.
23. Vö. Roman Ingarden: *Művészetontológiai vizsgálódások. A zenemű*. In: Csobó Péter György (szerk.): *Zene és szó*. Bessenyei György Könyvkiadó, Nyíregyháza, 2004. 247–286.
24. Vö. Wellmer: i. m. 95.
25. Vö. uo. 94.
26. Uo. 18.
27. Uo. 95. Wellmer itt a „hermeneutikai tárgy” nehézkes fogalmát valószínűleg az értelmezés lényegeként határozza meg, és magát a gondolatmenetet Gadamer azon téziséből vezeti le, amely a drámai és zenei művek lényegisége, illetve a különböző korokban történő reinterpretációs szükségszerűségük között összefüggést állapít meg. Vö. Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. (Ford. Bonyhai Gábor) Osiris Könyvkiadó, Bp., 2003. 178.
28. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp, Frankfurt, 1990. 179. Idézi Wellmer: i. m. 95.
29. <https://www.youtube.com/watch?v=g30xJz8WprY&list=PLGaoCmfWj62aUGpLlCfYMW3RLiGaiBwzo&index=6>
30. A zene nem áll meg ott, ahol a szerző kiírja, hogy *Fine*, hanem újrakezdi, és addig folytatja, ameddig a tömeg lassan el nem oszlik a „térről”.
31. Kántor Lajos: *A játék merészsége. Beszélgetés Harag Györggyel*. In: Kacsir Mária (szerk.): *Színjátészó személyek*. A Hét, Buk., 1982. 14.
32. Sárosi Endre zeneszerző, zenész, a hetvenes évek erdélyi könnyűzenei fórumának képviselője, a Metropol együttes tagja.
33. <https://www.youtube.com/watch?v=XMMy7vowv6vs&t=316s>

BOB FÜLÖP ERZSÉBET

„A JELEN TOVAUGRÁSA”

A színészi mnemonika működési mechanizmusának vizsgálata két esettanulmány alapján



...milyen tudati folyamatok zajlottak a színészi mnemonikában, amelyek következtében az emléknym néhány szekundum erejéig, de elfelejtődött? Valójában mi történik a pillanat mostjában, illetve mi zajlik előtte, és mi változik a felejtéspillanat után?

■ Két esettanulmány kapcsán vizsgálom a színész előadás-partitúrában működtetett kódolás-előhívás-felejtés mechanizmusát, de főként a felejtést mint az előhívás meghiúsulását.

A színházi előadások létrehozásának időtartama többé-kevésbé egy hónapi intervallumot jelent, amely a kódolás-előhívás folyamatában célzott memorizálási aktusként értelmezhető. Ebben az időszakban, az adott kontextuális hívóingerek révén, rögzül a színész emlékezetében az előadás partitúrája.

Azt vizsgálom, hogy a több éven keresztül játszott előadások esetében milyen mechanizmusok működtetik a színészi mnemonikát, milyen tudati folyamatok hatására következik be a felejtés, miután az előadásra való pontos emlékezés és az előadáshoz kötődő emléktár-konzolidáció megtörtént, és megtartása/előhívása évekig működött. Hogyan lehetséges, hogy a színész memóriájában kódolt szerep partitúrája, amelyet évekig sikerült információvesztés nélkül, ismételt felidézéssel előhívnia, hirtelen felejtés vagy emlékezetkiesés révén, néhány szekundum erejéig törlődik. Milyen tudati hatás következhetett be, amely gátolta, megzavarta vagy hirtelen kitörölte a már rögzítettet? Nevezhetjük véletlennek? Vagy inkább interferálódásnak? Vagy az emlékezeti rendszer Schachter-féle „rövidzárlat-bűnről” van szó?

Amennyiben a Heidegger-féle Dasein, a jelenvaló lét pillanata felől vizsgálvánk a felejtést, akkor a „jelen tovaugrásában” (Heidegger) rejlik a magyarázat.

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház két – *Az ördög próbája* és *A patkányok* című – előadásában létrejövő partitúrafelejtéseimet tárgyalom, és a felejtés mikroanalízise révén próbálom feltérképezni a színészi mnemonika működését.

Mielőtt belefognék a színészi mnemonika elemzésébe, röviden vázolólok a két felejtéspillantatot.

Gerhart Hauptmann: *A patkányok* című előadásban, a Sidonie Knobbe szerepében bekövetkező partitúrafelejtés rekonstruálása

■ Sidonie az előadás első felvonásának végén betoppan a térbe, és hosszú monológban meséli el az életét, hogyan került az utcára, kikkel sodorta össze az élet, hogyan süllyedt egyre lejjebb, megfosztva becsületétől.¹ Beszél szerelmeiről, üldözöttségéről, de az elhangzottakban érzékelhető annak a nőnek – mint aki „piál, füvezik” – a következetlensége, csapongása, a múlt és a jelen eseményeinek összemosása jelzésként. A Zsótér által rendezett előadásban Sidonie az elrabolt kislíú kapcsán toppan be a lakóház jelmeztárába, és az ott összegyűlteknek, de főként a rendőrnek (Tollas Gábor) adja elő a monológját, miközben alig áll a lábán, el-elakad a beszédben, a két színésztanoncra támaszkodva támo-lyog a díszlet egyik pontjából a másikba. A monológ negyedénél, amikor azt mondja a rendőrnek: „Szegény sorsüldözött asszony vagyok, uram, aki mélyre süllyedt, de jobb napokat látott, ám...”, egyszer csak elhallgat. Ez a pillanat, amit a szereplő felejtéspillantataként dekódolhat a néző, az előadás idejéhez képest egy kitarzott, hangsúlyos pillanatként konstruálta a rendező. Sidonie majdnem egy percen át tartó emlékezetkiesésében sok minden történik. Egyrészt a pillanat elején, a majdnem harminc másodpercnyi csendben Sidonie előre nézve, kétségbeesetten próbál emlékezni, hogy mit is akart mondani, de nem jut eszébe semmi. Ekkor zavartan a rendőrré pillant, és spontán, mégis pimasz mosollyal próbálja menteni a helyzetet. Ismét előre néz, és elkezd alig hallhatóan megismételni az elhangzott mondatot, azt remélve, hátha beugrik a folytatása: „Szegény sorsüldözött asszony vagyok, uram, aki mélyre süllyedt, de jobb napokat látott, ám...” – mormolja magában, de ez alkalommal sem jut eszébe a folytatás. Ismét zavartan ránéz a rendőrré, és a már elhangzott „ám” szócskát kiegészítve, mintegy lepezve a kínos helyzetet, szól: „ám ezzel nem akarom untatni”, és ekkor végre beugrik mondandójának a folytatása. Sidonie az emlékezetkiesés miatt kialakult kínos helyzetből kilépve, megkönnyebbülten, szinte felkiáltva folytatja a következő mondattal: „engem üldöznek”, majd átfordítva a helyzet kényelmetlenségét támadásba, minden egyes szót nyomatékosítva, ingerülten és erőteljesen zárja le a mondatot: „most végső reménységemet is el akarják rabolni tőlem”.

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház több mint három évig műsoron tartotta az előadást, és a hároméves periódus alatt Sidonie Knobbe felejtéspillantásában többször megtörtént, hogy színészként pár szekundum erejéig, de ténylegesen elfelejtettem a szöveget, vagyis az általam játszott karakter felejtéspillantására rátevéődött a színész által generált emlékezetkiesés mint aktus, és nem jutott eszembe a szöveg folytatása. Olyannyira, hogy az elkövetkező előadások során fókuszálnom kellett, hogy szereplőként csupán imitáljam a felejtést anélkül, hogy intenzíven megéltem volna, félve attól, hogy ha jobban áteresztem magamon az emlékezetkiesés-játékot, azt kockáztatom, hogy valóban kihull, törlődik a szöveg.

Azért is volt feltűnő a nyílt színi felejtés, mert nem jellemző a színészi munkámra, másrészt mert ez a monológ annyira rögzült az emlékezetemben, hogy bármikor, bármilyen körülmények között, mindig fel tudtam idézni, szóról szóra, betűről betűre.

Radu Afrim: Az ördög próbája című előadásban, a Trendi Bözsi szerepében bekövetkező partitúrafelejtés rekonstruálása

■ Az előadás közepén Xaba mester, fő mozgásművész (László Csaba) arra a kérdésemre, hogy „Miért sírsz, kedves Xaba barátom?“, panaszkodva, Ördög Miklós Leventét, a helyi górért hibáztatva felsorolja, hogy „belekotyog a koreográfiámba”, és nem hagyja érvényesíteni a saját elképzelését.² Ekkor az általam megtestesített Trendi Bözsi énektanárnő, nagyokat csapva a toalett falára, behívja Ördög urat, hogy szembesítse a mozgásművész által felvázolt problémával, vagyis az alkotói szabadság problematikájával. „Ördög úr, itt B. Fülöp Erzsébet, helyi helyettes énektanárnő beszél!” – kiabáltam befelé, a mellékhelyiségbe. Nyílt az ajtó, és Ördög úr belépett a hívásomra. „Beleszartál, nem ide, oda (*mutattam Xabára*), egy nagyon tiszta embernek a lelkébe.”

Abban a pillanatban, amikor visszaneéztem a felzaklatott állapotban lévő Xaba mesterre, aki megpróbálta a sírását elnyomni, de az igazságtalan helyzet miatt alig jött ki hang a torkán, olyan kivételes, spontán és intenzív színészi pillanat szemtanúja voltam, hogy egyszerűen megszűnt a karakterem, és elfelejtettem, hogy én következem. Xaba mesterhez intézett felhívásként, egy rövid parancsszóval kellett volna folytatnom, bízva, hogy ő mondja el személyesen a sérelmeit Ördög úrnak: „Mondjad!” Annyira elragadott a színésztársam hiteles játéka, hogy lemerevedve, rászégeződött tekintettel lestem. Abban a pillanatban megszűnt a szerep partitúrája, csak László Csabára figyeltem. Természetesen nem túl hosszú, talán pár szekundumnyi idő telhetett el, ugyanis az tűnt fel és térített magamhoz, hogy feltűnően hosszú csend állt be az előadás idejéhez képest, és ekkor, hirtelen felocsúdva, gyorsan, szinte kapkodva adtam a végszót Xabának: *Mondjad!*

A *patkányok* emlékezetkieséséhez képest azért volt még kiugróbb ez a partitúrafelejtés, mert az előadás tíz éve volt műsorra tűzve a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház repertoárjában, már konszolidálódott az előadástartalom, a szöveget, színészi játékot pontosan kódoltuk az emlékezetünkben, és az egy évtizednyi felidézés, ismétlés által információvesztés nélkül, végleges emléknymódként íródott be a színész mnemonikájába.

A színész munkamemóriája

■ Elemezve a fentiekben felvázolt két színpadi felejtéspillanatot, a színész működési mechanizmusát, arra a következtetésre jutottam, hogy a két különböző eset, a két különböző felejtéspillanat hasonló lefolyásmódszt feltételez.

Az előadás partitúrájának rögzítésére egyértelműen a hosszú távú memóriáját használja a színész, amely a kódolás-tárolás-előhívás/felidézés folyamatát jelenti, az előadásba bevészt információk hosszú távú megőrzése érdekében. Az előadás konszolidációs folyamata maga a próba. Ebben az időszakban, az adott kontextuális hívóingerek kódolása révén, a színész emlékezetében kialakul és rögzül az előadás partitúrája. Az információvesztés elkerülésének egyik két-

ségbevonhatatlanul konstans pontját az a nagyjából egy hónapnyi periódus jelenti, amikor a folyamatos rögzítés-előhívással kiküszöbölhető a felejtés, rögzül és védetté válik a szerep partitúrája a színészi mnemonikában. Ez az intervallum explicit emlékezeti tevékenységként definiálható, amely a tudatos bevésés és ismételt előhívás kontextusában többszenzoros hálóként működik. A próba folyamatában ez a háló – a mi esetünkben a szerep partitúrája – motorikus, képszerű, auditív és érzelmi-logikai-emocionális csomópontokból alakul ki, ezek képezik az adott szerephez kötődő kontextuális hívóingereket, amelyek által az előadásban létrejövő szerep kódolódik, és felidézhetővé válik.

A színész munkamemóriájában az adott szerep partitúrájának konszolidációja nemcsak a próbák folyamatában rögzített és felidézett háló révén alakul ki, de az akár évekig tartó, újra és újra felidézett előadások is hozzájárulnak a megőrzéshez, a tároláshoz.

Visszatérve a fentiekben felvázolt felejtéspillanatokra, a felejtés aspektusainak feltárása érdekében – Daniel Schachter emlékezet- és kogníciókutató memóriazavarok vizsgálatában felállított kategorizálása alapján – a színészi mnemonika *rövidzárlataként* definiálhatnánk a bemutatott eseteket.

Az emlékezet hét főbűne. Hogyan felejt és emlékszik az elme című könyvében Schachter az emlékezeti zavarok hét kategóriáját különbözteti meg.³ Szerinte a felejtés egyik oka a „rövidzárlat”, ami azt jelenti, hogy nem jutunk hozzá az emlékehez, mert valami akadályozza, valami útjában áll az adott emlék előhívásának.

Emellett fontos megemlítenünk a Bodonyi-féle emlékezeti zavarokhoz kötődő kategorizálást, ezen belül a *véletlen felejtést*, ugyanis feltételezésem alapján hasonló folyamat mentén zajlottak le a felvázolt esetek.⁴ Bodonyi a véletlen felejtést támogató folyamatok között említi az *emléknyom elhalványulását*, amely az időfaktor kontextusában értelmezhető, a *megváltozott kontextust*, amely a hívóingerek megváltoztatását jelenti, és a *más emléknyomok vagy tudati folyamatok interferálódását*. Ez utóbbi azt jelenti, hogy az új emléknyomhoz kötődő új információ, új inger interferálódik, mondhatni verseng a már meglévő, konszolidálódott emléknyommal, és az interferálódás hatására gátolt előhívásról beszélünk.

Az eseteket követő ösztönös megfigyeléseim alapján arra a következtetésre jutottam, hogy a Schachter-féle rövidzárlat konvergens a Bodonyi-féle véletlen felejtéssel, amely a tudati folyamatok interferálódása révén kialakuló gátolt előhívásként értelmezhető. Vagyis a pillanatnyi felejtés esetében történik valami a tudati folyamatban, nevezhetjük közbejött akadálnak, akár új információnak, új ingernek, új emléknyomnak, ami miatt meghiúsul az előhívás, vagyis az új elemek hatására, annak ellenére, hogy a hívóinger elkezd aktiválni az összes hozzá tartozó célingert, a felidézendő emléknyom nem törlődik, de néhány szekundum erejéig kihull az emlékezetből.

Visszatérve a fentiekben leírt esetekhez, feltevődik a kérdés: milyen tudati folyamatok zajlottak a színészi mnemonikában, amelyek következtében az emléknyom néhány szekundum erejéig, de elfelejtődött? Valójában mi történik a pillanat mostjában, illetve mi zajlik előtte, és mi változik a felejtéspillanat után?

Edmund Husserl fenomenológus most-definíciója szerint a *most* úgynevezett felfakadási ponttal veszi kezdetét, és ahogy a lefolyásmódusz előrehalad, úgy merül alá a jelenlegi most a múltba, átadva helyét egy újabb és újabb mostnak.⁵ Husserl szerint a most idejét a most-pontok kontinuumai alkotják.

Ahhoz, hogy a két előadásban konstituálódó felejtéspillanatot körbejárhassuk, tárgyalnunk kell Heidegger elméletét, a Dasein és az akárki (das Man) felejtésprob-

lematikájának kontextusában. A Heidegger-féle jelenvalólét elmélete a megjelenítés, a pillanat és a most hármas kategorizálás vonatkozásában definiálható.

Értelmezésben az említett partitúrafelejtések a heideggeri pillanat aspektusait hordozzák, és azt vizsgálom, hogy mennyire vonatkozatható a heideggeri pillanat a két előadásban analizált felejtéspillanatokra.

Heidegger szerint „a pillanat a tulajdonképpeni jövőből időzik”⁶, és „eksztázisként” kell felfognunk. Ebben az értelmezésben a jelenvalólét szituációja minden pillanatban a voltságba és az eljövő jövőbe illeszkedik, volt és a jövő egyidejű szintézise, „egyfajta időben-levés vagy időben-tartottságot jelent, de jövő-determinációval”.⁷

A *patkányok* című előadásban létrejövő felejtéspillanat magyarázata hasonló a heideggeri felejtésezsméhez. Az akárki esetében megállapíthatjuk, hogy a jelenvalólét időbeliségének egyik feltétele a felejtés. „Ez a felejtés nem semmi, vagy pusztán az emlékezet hiánya, hanem a volt-ságnak egy saját pozitív eksztatikus módusza. A felejtés ekstázisára (elmozdulására) az jellemző, hogy önmagától elzárkózva elfordul legsajátabb volta elől, mégpedig úgy, hogy ez az előle elfordulás ekstztatikusan elzárja a mi-elől-t, s ezzel együtt önmagát.”⁸ Az akárki felejtése tehát saját létfelejtésre vonatkozik.

A jelen tovaugrása maga a felejtésezsme, amelynek révén Heidegger akárkije az egyik most-pillanattól a másikba való előretörékvő mozgást végez, olyan attribútumok révén, mint aki képes eloldódni a tulajdonképpeniségtől, önmaga elvesztésében tartózkodik, aki nem keresi az igazságot, hanem átengedi magát a világnak, „nyitott szubjektummá” válik, amely pontosan a saját létezését bizonyítja.⁹ A jelen tovaugrását Heidegger a jelenvalóléthez vezető kerülőútként definiálja: „A jelen a maga tulajdonképpeni jövőjétől és voltségától ugrik tova, de csak azért, hogy azután önmagán keresztül vezet, kerülő úton a jelenvaló létet tulajdonképpeni egzisztenciájához juttassa el.”¹⁰ Ebben az értelmezésben az akárki felejtése nem kihullás, törlődés, kevesebbé válás, hanem a másság által szüntelenül újrateremtődő identitás: a most-pillanatban történő újrateremtődés és a voltta válás pillanata. Ez a pillanat a megnyílás és befogadás pillanata a „másságra”, a Másikra. Ennek a pillanatnak az értéke, hogy túllépi, tovaugorja az önmagára vonatkoztatást az önmagáról való elfeledkezés által. Ezáltal a husserli most-pontok kontinuumában az akárki, esetünkben a színpadi karakter, a felfakadási ponttal kezdődően az újabb és újabb most-pillanatokban, elfeledkezve önmagáról, figyelmét a másság vagy a Másik fele fordítva, a másság/Másik által új identitássá alakul. A felejtés pillanatait tehát a mássá teremtődés és a voltta válás jövő felé tartó mozgásának értelmezéseként definiálhatjuk. Ez a mozgás előremutató tovaugrásként értelmezhető, ami által az akárki, megszüntetve önmagát, nyitott szubjektummá válik. Az önmagáról való elfeledkezés a jelen szüntelen „visszaáramlását teremti meg”.¹¹

Arra a kérdésre, hogy milyen minőséggel rendelkezik a felejtésben konstituálódó jelenlét, a Power-féle jelenlétkategóriák definíciói alapján *jelenlétesség* (Making-Present),¹² míg Fischer-Lichte kategorizálása alapján a *jelenlét radikális koncepciójaként* artikulálható jelenlét létrejöttét tapasztalhatjuk.¹³

Összegezve a két felejtéspillanatot, *A patkányok* esetében a másság, *Az ördög próbája* esetében pedig – a Másikká válás által – a folyamatosan visszaáramló jelenlétkontinuum hatására a felejtéspillanatban a színész figyelmi apparátusa kiéleződik, a színészi jelenlét érzékelhetően fokozottabbá válik, feldúsul.

■ *A patkányok* című előadásban létrejövő felejtéspillanat tehát nem kihullást, eltűnést, törlődést, kevesebbé válást jelent, hanem a jelenlét által újrateremtődő identitást, amely a jelenlét szüntelen áramlásának effektusaként a volthoz képest mássá módosul, és ennek a megváltozott másságnak legfőbb ismertetőjegye a szereplő/színész fokozottabb jelenléte. A feletés megtestesítésének pillanatában, amennyiben a jelenlét még intenzívebb, még elmélyültebb aspektusát próbálja a színész megvalósítani – pontosan a feletés tételezésének okán –, kitörlődik a partitúra, és átalakul tényleges feletéspillanattá, vagyis a színész tudati folyamatában egy másik jelenlét következik be, hasonlóképpen a heideggeri jelenvalólét pillanatához. Következtetésként megállapíthatjuk, hogy a feletéspillanat előzményeként bármilyen típusú jelenléttel rendelkező az adott szerepet megtestesítő színész, a feletéspillanat hatására a már meglévő jelenléte telítődik, megsokszorozódik.

A Szereptanulmányok – a színészi testszöveg hermeneutikai megközelítése című könyvemben¹⁴ a jelenléthez kötődő figyelmi apparátus kategorizálásakor a Fischer-Lichte-féle jelenlét radikális koncepciójához a színész integrált figyelmét rendeltem hozzá, amely a befogadó/néző szempontjából főként a tekintethasználat alapján ismerhető fel, mert kontempláló tekintethasználattal párosul. Ebben a feletéspillanatban tehát, mint a Fischer-Lichte-féle jelenlét radikális koncepciójának megtestesülésében, a színész integrált figyelme érvényesül, miközben az addigi intenzív jelenlét átalakul valami mássá, a heideggeri jelenvalólét pillanatává, amelynek a velejárója maga a feletés.

Hasonlóképpen *Az ördög próbája* című előadás Trendi Bözsi feletéspillanatához, a kialakult rövidzárlatot eltávolodásként értelmezhetjük a voltságtól, és az egyik most-pontból a másik most-pontba haladva – ahogyan Heidegger említi –, a kimozdulás eksztázisával, a jelenlét felerősödésével a szereplőnk Másikká alakulásának leszünk szemtanúi.

Az énektanárnőt játszó színésznek a László Csaba által megtestesített Xaba szereplőre való rácsodálkozása pillanatát a Másikra való megnyílás- és befogadásként, az odafordulás aktusaként definiálhatjuk. Ebben a feletéspillanatban az énektanárnő karaktere Másikká konfigurálódik, ami az önmagán való túllépésként, az önmagáról való elfeledkezésként definiálható, vagyis megszüntetve önmagát, kinyílik a Másik felé, és a Másikkal való azonosulás által ő maga is átalakul. Ebben a színpadi szituációban, akárcsak a *Patkányok* esetében, többlétpillanat jön létre, amelyben a jelenlét megsokszorozódik, telítettebbé válik.

Természetesen az ilyen feletéspillanatok mögött nem volt szándékosság, előre eltervezettség vagy kódolás, véletlen feletésként értelmezhető, az előadás játéknyelvét nem befolyásolták, és a színház által működtetett varázslat tartozékaiként artikulálódnak, együtt a különböző skálán mozgó jelenlétekkel, amelyeket a színészi testek hordoznak.

Ezek a különböző jelenlétek nem rendelkeznek konstans funkcióval, hanem állandó mozgásban vannak, „közlés és kontextus között vibrálva”,¹⁵ külön-külön, de akár egyszerre is megjelenhetnek.

Mindkét színházi példa esetében a befogadó által is érzékelhető feletéspillanatok, amelyeket *A patkányok* esetében Sidonie teste, *Az ördög próbája* esetében László Csaba teste indukált, a jelenlét varázásával töltötték meg a teret.

„A jelenlét »varázsa« tehát abból a különleges színészi képességből adódik, hogy olyan energiát tud termelni, amely a néző számára érzékelhetően cirkulál a térben, megérinti, sőt magával ragadja. Ez az energia a színészből áradó erő. S ha ez az erő arra készíti a nézőt, hogy saját maga is energiát hozzon létre, akkor a néző erőforrásnak tekinti a színészt, és ez az erő hirtelen s váratlanul tör fel, szétárad színész és néző között, képes mindkettő transzformálására.”¹⁶

■ JEGYZETEK

1. *A patkányok*. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, 2019. Rendező: Zsótér Sándor. Fordító/dramaturg: Ungár Júlia. Díslettervező: Ambrus Mária. Jelmeztervező: Benedek Mari. Színészek: László Csaba (Harro Hessenreuter), Fülöp Bea (Therese Hassenreuter), Kádár Noémi (Walburga Hessenrauter), Bartha László Zsolt (Spitta tiszteletes), Kovács Botond (Erich Spitta), Szabadi Nóra (Alice Rütterbusch), Henn János (Nathaniel Jette), Kádár Gellért (Kafenstein), Csiki Szabolcs (Dr. Kegel), Galló Ernő (John), Berekméri Katalin (Johnné), Varga Balázs (Bruno Mechelke), Simon Boglárka (Paulina Piperkarcka), B. Fülöp Erzsébet (Sidonie Knobbe), Meszesi Oszkár (Zelma), Tollas Gábor (Schierke).
2. *Az ördög próbája*. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, 2014. Rendező: Radu Afrim. Díslettervező: Bartha József. Jelmeztervező: Cristina Milea. Zeneszerző: Vlaicu Golcea. Koreográfia: Andreea Gavrilu. Színészek: Berekméri Katalin (Galló Szidónia, Kati), B. Fülöp Erzsébet (Bözse tanárnő), László Csaba (Xaba mester, fő mozgásművész), Bokor Barna (Barna atya, Brown Bush Jr.), Kiss Bora (Magyar hang), Galló Ernő (Galló Levi), Gecse Ramóna (Lady Baba, Székely leány), Ördög Miklós Levente (Helyi göré), Moldován Orsolya (Ördögné Tisztaházy Orsolya), Nagy Dorottya (Sharon, Tisztaházy Theodóra), Meszesi Oszkár (Pornószár, Nosferatu), Varga Balázs (Fau, Csibi Feri).
3. A Schachter-féle emlékezeti zavar hét kategóriáját a rövidzárlat mellett az elhalványulás, a szórakozottság, a téves attribúció, a szuggesztibilitás, az elfogultság és az emlékek macacssága képezi.
4. Bodonyi József: *Sodródó képzelet*. <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14621/bodonyi-jozsef-tesis-hun-2016.pdf>
5. Edmund Husserl: *Előadások az időről*. Atlantisz Kiadó, Bp., 2002. 39.
6. Martin Heidegger: *Lét és idő*. Osiris Kiadó, Bp., 2007. 391.
7. Széplaky Gerda: *Nyitottság és felejtés*. http://publikacio.uni-eszterhazy.hu/7406/1/35_Sz%C3%A9plaky.pdf
8. Heidegger: i. m. 392.
9. Széplaky: i. m. 48.
10. Heidegger: i. m. 402.
11. Széplaky: i. m. 38.
12. Cormac Power a *Presence in Play* című könyvében a Jelenlétesítés (Making-Present), a Jelenléttel rendelkezés (Having-Present) és a Jelenlevés (Being-Present) kategóriáit különbözteti meg.
13. Erika Fischer-Lichte a jelenlét gyenge koncepcióját, a jelenlét erős koncepcióját és a jelenlét radikális koncepcióját különbözteti el.
14. Bob Fülöp Erzsébet: *Szereptanulmányok – a színészi testszöveg hermeneutikai megközelítése*. Eikon Kiadó, Buk., 2020.
15. Uo. 86.
16. Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. (Ford. Kiss Gabriella) Balassi Kiadó, Bp., 2009. 137.

GYÖRGYJAKAB ENIKŐ

AZ ÉN SZEMPONTJAIM

Színészi és kutatói reflexió egy módszer kapcsán

■ 2005 óta vagyok színész. Az utóbbi tizenakárhány évben sok és sokféle workshopon vettem részt: egyrészt, hogy jobb színész lehessek, másrészt, hogy megértsek bizonyos összefüggéseket a szakmában, ami a színpadról, a „benneléből” nem látható.

2015 óta foglalkozom kutatással. Ezen a tevékenységen keresztül próbálok körvonalazni azokat a kérdéseket, amelyek segítenek szakmám megértésében és nyelvi szinten való megfogalmazásában. Mert valamit a testben, tapasztalati szinten tudni és ugyanarról a valamiről írni: nagyon-nagyon más dolog. Ebben az írásban a színész és a kutató szemszögét próbálok ötvözni.

Egyszer egy (fontos erdélyi magyar) rendező azt mondta nekem, hogy a színésznek nem kell módszer. Igazat adok neki. De csakis abban az értelemben, hogy egy színész nem kell egyetlen módszer mellett elköteleződjön. De módszerre, módszerekre feltétlenül szüksége van. Végző soron minden színész egyéni munkamódszerrel dolgozik. Egyéníti azt a tudást, amelyhez hozzájut. És igenis fontos, hogy olyan tudáshoz jusson, amely komolyan átgondolt rendszerekbe szerveződik (miért is kellene minden alkalommal feltalálni a spanyolviaszt?). Színpadi helyzetbe kerülve megpróbálja ezeket legjobb képessége szerint hasznosítani, a helyzethez alakítani. Az én szakmai életemben lényegesek

Készült a Magyar Tudományos Akadémia Domus programja által támogatott tevékenység keretében.



**Ha feltesszük a kérdést,
hogy mit nevezünk
ma színháznak,
válaszaink nem lesznek
egyértelműek.**

voltak a módszerek, amelyeket alapképzésen vagy továbbképzéseken ismertem meg. Nem mindig volt szükség rájuk, de néha igen. Néha épp csak az induláshoz kellett, az első lépés megtételéhez, vagy néha a munkámtól való egészséges eltávolodáshoz. Ebben az írásban az amerikai színházi kultúrából származó módszerről, a Viewpointról szeretnék néhány személyes tapasztalatot és gondolatot megosztani, és arról írni, hogyan kapcsolódik szakmai kutatásomhoz.

Kezdő színészként a pszichológiai realizmus nagyon erős hatással volt rám. Ennek okára ma már tudnék magyarázatot adni, de itt nem térek ki erre. Diákként és fiatal színészként is gyakran gondoltam, hogy a színpadi cselekvéseknek okuk vagy motivációjuk van, és alapvetően ezzel a szemlélettel próbáltam az alkotói folyamatokban részt venni. Pedig kezdő színészi tapasztalataim között sok posztdramatikusként¹ kategorizálható előadás van: az *Énekek Éneke* Mihai Măniutiu rendezésében, a *Gianni Schicchi* Silviu Purcărete rendezésében,² s még sok-sok mást is sorolhatnék. Akár azt is mondhatnám, hogy nem játszottam igazi, klasszikus, realista előadásban. Csak olyanban, amelyben egyes jelenetek realista kulcsban voltak színpadon megjelenítve (például Tompa Gábor *Három nővére*³). De amikor ezeken az előadásokon dolgoztam, nem igazán tudtam, hogy milyen kódban/stílusban dolgozom. Csak bíztam abban, hogy bármit javaslok, a rendező és a kollégák visszajelzéséből megértem, hogy jó úton vagyok-e, vagy eltévedtem. Néha bizony eltévedtem, mert a rendező mással volt elfoglalva, a kollégák pedig túl kedvesek voltak, semhogy jelezzék az eltévelyedésemet. Innen nézve nem ártott volna egy kicsit több tudás és főként tudatosság.

Az egyetemen a hivatalos tantervben szereplő anyag mellett az osztályom részese lehetett egy intenzív mozgásszínházi képzésnek (anélkül, hogy konszenzus lett volna arról, hogy mi is az a mozgásszínház) Uray Péter magyarországi rendező-koreográfus vezetésével. Abban a színházi formában, amit vele tanultunk, egészen egyértelmű volt a jelenetépítés módja. Itt is létezett ok-okozatiság, de egészen más értelemben. Az Urayval való munkában – miután megtanultunk egy alapttechnikát, amely láthatóvá tette számunkra a formában rejlő lehetőségeket – testből jövő impulzusokból kiindulva dolgoztunk. Az ok a testben volt. Az improvizációkban megjelenő izgalmas megoldásokat rögzítettük, később dolgoztunk a ritmuson, tagoláson. Ebben a munkában a hétköznapi logikának nem volt helye, mégis mindannyian láttuk a jelenetek helyben megszülető logikáját. Akkor azt hittem, hogy az Uraytól tanult szerkesztési mód csak az ő esztétikájában működik, így azt a tudást főként az általa rendezett előadásokban⁴ tudtam hasznosítani. Később sejteni kezdtem, hogy sok minden, amit az úgynevezett mozgásszínház kapcsán tanultam, nemcsak a mozgásra, hanem eleve a színházi alkotásra igaz. Ekkortájt kezdtem el tanítani (azt a rendszert, amit Uraytól tanultam). A tanítás még égetőbbé tette néhány alapvető kérdés tisztázását bennem, hiszen onnantól már nemcsak magamért voltam felelős, hanem a diákokért is, akikkel együtt dolgoztam.

Különösen érdekelt és érdekel mai napig a mozgás és a tánc. Az *Ifjú barbárokb*⁵ lenyűgöző volt a négy fiatal táncos színpadi léte. A otthonosság, az egyértelműség, amivel a testük a térben megjelent. Nem a mozgásforma volt gyönyörű számomra, hanem ők maguk, és az, ahogyan a forma, amiben a rendezővel egyezsége jutottak, a táncuk, szinte háttérbe vonult, és hagyta, hogy őket nézhessem a maguk emberi póreségében. Ezen a tudáson érződött, hogy sok tapasztalat eredménye. Gregory Bateson kifejezésével élve „archaikusabb szintekre süllyedt tudás”⁶. A test azon tudása, ami a verbalizáció előtt van, amit

Michael Polanyi, őt idézve pedig Eugenio Barba „tacit knowledge”-nek⁷ nevez, és amely bizonyos formában mindegyik kollégám testében ott van személyes tapasztalatként. De nem mindegy, hogy milyen széles skálán.

A tanításban folyamatosan azt keresem, hogy milyen szerepe van és lehet a mozgásnak a színész képzésében, hogyan tud hozzájárulni ennek a hallgatólagos tudáshalmaznak a bővítéséhez, és hogy melyek ennek a hiteles, hasznosítható formái egyetemi keretek között. Kutatásomban ugyanezt vizsgálom, csak más eszközökkel. Kutatásom egyik részében Eugenio Barba és az Odin Teatret munkamódszerét vizsgálom, mert úgy gondolom, hogy az Odin által felvállalt laboratóriumi jelleg lehetőséget adott számukra, hogy a színészmesterségre mint gyakorlati kutatásra tekintsenek. Tevékenységük a szakma legfontosabb kérdéseire keresi a választ. A kutatás másik részében a Viewpoints nevű rendszert/módszert/technikát vizsgálom annak érdekében, hogy megértssem, milyen értékek mentén szerveződhet a kortárs színészképzés.

Bár itt a Viewpoints színészi módszerként kerül szóba, azt gondolom, hogy ez a posztmodernből kinövő világszemlélettel értelmezhető a színházi világon kívül is. Hogy megértsük, miért jelent meredek szemléletváltást a színházi világban, át kell gondolnunk a modern és posztmodern közti különbözőségeket.

Heller Ágnes szerint a posztmodern kulcsszava a detotalizáció. Megszűnik az kitüntetett Egy létjogosultsága, amelyről a modern azt feltételezi, hogy az abszolút igazság birtokosa. Nincs egyetlen igaz világmagyarázat, mert ha létezne, akkor annak be kell bizonyítania, hogy ő a jogosult, a magasabb rendű, és nem a többi.⁸ A posztmodern detotalizáló perspektíva nem ismeri el a kitüntetett pozíciót, és ezzel megjelenik az egymásmellettiég. A posztmodern egy sor lebontással kapcsolatos fogalomnak ad teret és létjogosultságot: dekonstrukció, dekompozíció, dezintegráció, dekanonizáció, delegitimizáció stb. Ezek mind szorosan összefüggnek a detotalizáció gesztusával, és mindegyik feltételezi a sok jelenlétét. A hierarchikus berendezkedések helyett a heterarchikus rendszereket ajánlja kiindulópontként, amelyekből viszonylagos és időleges új hierarchiák épülhetnek fel, és bomolhatnak le. A struktúrák lételeme az, hogy megbomlanak (dekonstrukció), újra egymás mellettivé válnak. Az egymásmellettiég határátlépéseket és hibridizációt tesz lehetővé, esélyt adva új struktúrák kiépülésére.⁹

Tudom, hogy egy bekezdésben nem lehet a posztmodernről teljes képet adni, de a fenti elnagyolt áttekintés segíthet annak megértésében, hogy miért volt és van szükség szemléletváltásra a színházban a képzési és alkotási folyamatokban.

Mindemellett egy másik jelenséget is megfigyelhetünk. Több színházelméleti szakember szerint¹⁰ az európai színházkultúra még ma is dominánsan dramatikusan alapú. Trencsényi Katalin dramaturg szerint a rendszer, amelyben a leggyakrabban gondolkodunk, mind a mai napig az az arisztotelészi narratíva szerkezete.¹¹ Ez az a mintázat és rend, amelybe a körülöttünk és bennünk lévő dolgok szerveződnek, és amely válaszul szolgál a létünkkel kapcsolatos kérdésekre. Ez a mintázat feltételezi az egységes egész létezését, ezen belül pedig meg tud határozni benne felismerhető stációkat – eleje, közepe, vége. Jellemző rá, hogy betartja az események időrendi és logikai sorrendjét, a dolgok szükségszerűen következnek egymásból, tehát az ok-okozatiság gondolata határozza meg. Mindez azon az elképzelésen alapszik, hogy a világban történő dolgokra magyarázatok vannak, tehát a világ és az igazság megismerhető. A posztmodern mindezt nem fogadja el egyetlen igazságként, viszont nem is tagadja. Elfogadja egy lehetséges opcióként, mint egyet a sok igazság között. Így kap helyet a múlt a jelenben.

A színházban Hans-Thies Lehmann által posztdramatikusként azonosított jelenség sokszor nem vegytisztán, hanem a hagyományos színházzal keveredve jelenik meg: „A posztdramatikus színház olyan jellemzői, mint a narráció töredezettsége, a stílusok heterogenitása, a hipernaturalista, groteszt és neoexpresszionista elemek olyan előadásokban is fellelhetők, amelyek ennek ellenére a dramatikus színházhoz tartoznak.”¹²

Andreas Kotte színházelméleti szakember is felhívja a figyelmet arra, hogy a színházról kialakított képünk kitágult. A színház fogalma magában foglalja mind a drámaközpontú színházfogalmakat, mind pedig a performanszkonceptiókat.¹³ Ha feltesszük a kérdést, hogy mit nevezünk ma színháznak, válaszaink nem lesznek egyértelműek. A 20. század elején a kódok egységessége megszűnt, a normatív színházfogalmak ideje lejárt, és nincs konszenzus arról, hogy mit tekintünk színháznak.¹⁴

Miért problematikus ez a színész szempontjából? Az elmúlt két évszázadban a dramatikus színház hierarchikus rendszerében (ahol a piramis tetején maga a dráma áll, és ez alá sorolódik minden más) a színésznek fő támpontként szolgált a szöveg, vele együtt az egység, az ok-okozatiság, az időrend logikája stb. Ezen túlmenően pedig a hagyományos színház elvárása a színésszel szemben, hogy a drámai figurát jelenítse meg, és önmagát rejtve hagyja. A hagyományos/dramatikus színházban a színészek figyelme leginkább a szövegre, a figurára összpontosul. Ezekből építik fel színpadi anyagaikat, és a színházi munka további elemeivel (tér, forma, atmoszféra, zene stb.) inkább közvetve, csak a rendező vagy más alkotótársak munkáján keresztül kerülnek kapcsolatba. Amikor a posztmodern szemlélet a meglévő hierarchiát dekonstruálja, és a színészt egyenrangú partnerré teszi, ki is mozdítja őt a bejáratott utakról, megfosztva eddigi fogódzóitól. Emiatt alapvető kérdéssé válik, hogy az újrendeződésben melyek lesznek a színész eszközei a kreatív folyamatban.

A Viewpoints olyan rendszer, amely a színészi munkát teljesen más perspektívából közelíti meg, mint a hagyományos, dramatikus színjátszás. Nem kötődik rögzített formához vagy esztétikához. Ha leegyszerűsítve gondolkodunk róla, a színész figyelmének képzésére és edzésére ajánl kidolgozott rendszert, olyan elemeket használva, amelyek mindig minden színházi alkotásnak részei: tér, idő, forma stb. Mary Overlie azt mondja, hogy ténylegesen megértjük, amit a Viewpointstól kaphatunk, fontos felismernünk, hogy a realista és az absztrakt közötti különbség csupán esztétikai döntés kérdése.¹⁵

Mi is a Viewpoints?¹⁶ Posztmodern gyakorlat és filozófia. Posztmodern filozófia fizikai megvalósulása. Improvizációs tréning, színészi technika, színészképzési és alkotási módszer, és a sort folytathatnánk. Valószínűleg ezt a kérdést inkább csak megnyitni lehet, mintsem lezárni vagy tisztázni. Szerintem attól függ, hogy filozófia, technika, módszer vagy rendszer, hogy mindazok, akik használják, miként tekintenek rá. (Én szívesen használom rá a rendszer szót, mert különösen értékesnek tartom az áttekinthetőségét, ami a rendszerezettségéből adódik.)

Ma már kétféle Viewpointsról beszélhetünk: az eredetiről, amely Mary Overlie-től származik (a továbbiakban: Six Viewpoints) és egy átdolgozott (átvett, Tony Perucci szerint ellopott¹⁷), amely Anne Bogart és Tina Landau nevéhez fűződik (a továbbiakban: Nine Viewpoints). Kozma szerint a két technika alapjaiban megegyezik, de fókuszaiban és terminusaiban eltér egymástól.¹⁸ Én az Overlie-féle változatot főként a *Standing in Space* című könyvének¹⁹ tanulmányozásából ismerem, a Bogart–Landau-változatot a *Viewpoints Bookból*²⁰ és más

könyvekből, interjúkból. A három workshopon, amelyen részt vettem, és amelyről az alábbiakban szó esik, nem volt fontos a megkülönböztetés. A budapesti workshop vezetői: Ellen Lauren és Will Bondo a SITI Company színészei. Munkájukat az Anne Bogarttal való együttműködés határozta meg, ezért a gyakorlati tapasztalataim valószínűleg inkább a Nine Viewpoints-hoz fűződnek. Ebben az írásban nincs lehetőségem bemutatni egyiket változatot sem. Overlie Six Viewpoints-ának azon aspektusait tárgyalom, amelyek számomra fontosak az eddig leírtak szempontjából. Azután pedig néhány workshopélményt szeretnék megosztani.

A Six Viewpoints tánccal és koreográfiával kapcsolatos kérdésekből indult, de a műfajok közti határok fellazulásának következtében színházi kutatássá, majd egy rendszerezett színházi gondolkodásmóddá alakult,²¹ amelyet Overlie nagyon későn foglalt össze és adott ki könyv formájában.²²

A művészet nem más, mint információ bizonyos struktúrákba való rendezése/rendeződése – vallja Overlie.²³ Azonban egyes struktúrák és hierarchiák állandóságának következtében (mint amilyen például a szöveg szerepe a színházi aktusban) az újraszerveződés lehetőségei mindig csak adott határokon belül mozognak. A posztmodern szemlélet ezen határokat kérdőjelezi meg.

1952-ben, amikor David Tudor előadta John Cage 4'33" című zeneművét, a 4 perc 33 másodperc alatt egyetlen hangot sem játszott. Leült a zongorához, felémelte a billentyűzet fedelét, majd a végén leengedte. A darab eleje és vége között háromszor megmozdította a kezét, ezzel a művet mintegy részekre tagolva. A jelenlévők azokat a hangokat hallgathatták, amelyek ebben az időintervallumban a térben elhangzottak: a saját és társaik lélegzetét, köhögését, programfüzet lapozását vagy más véletlenszerűen megjelenő hangot. John Cage nem azt kérdezi, hogy milyen az autentikus zenei stílus, hanem azt, hogy mi a zene. Merce Cunningham pedig azt: mi a tánc?

Overlie szerint a Viewpoints is ilyen típusú megközelítése a színháznak. Arra az alap- vagy forrásanyagra mutat rá, amelyből a színházi alkotás felépül: „A Viewpoints szerint a színház térből, a formából, időből, érzelemből, mozgásból és történetből (logika) áll.”²⁴ Az egyes elemekhez tudatosan viszonyul, egyenrangúként kezeli. Dekonstruálja a berögzült hierarchiát. Az elemeket nem a művész hozza létre; ott vannak, még mielőtt a művész megjelenne. A művésznek elsősorban jó megfigyelőnek kell lennie, hogy észrevegye mindazt, ami körülötte van. Overlie az ideális előadót nem alkotóként (creator), hanem aktív megfigyelőként/résztevőként (observer/participant) határozza meg, aki a környezetében létező elemekkel egyenrangú partnernek tekinti önmagát. Nem megvalósítandó ötletekkel jön, és nem erőszakolja rá akaratát környezetére. Cselekvésének alapja a megfigyelés, indítója a kérdés. A posztmodern jegyében a Viewpoints felfüggeszti a már létező tudást, a kutatás területét az Ismeretlenként azonosítja, amelyben a művész fokozott éberséggel és tudatossággal lép dialógusba a különböző elemekkel. Az elemekkel folytatott dialógus gyakorlása azonban nem művészet, hanem előkészítési folyamat művészeti alkotás létrehozásához, amelynek során az előadó leginkább észlelési és interaktív képességeit fejleszti. Ugyanakkor magas szintű önállóságot fejleszt ki, ezért kreativitásának kibomlása nem függ a rendező utasításaitól. Bár a Viewpoints nem tanít egy meghatározott mozgáskészletet (inkább formatudatosságra tanít), a fizikalitás mégis domináns benne, ugyanis „részletes fizikai felkészülést igényel a művésztől, mert ebben a munkában a test a megfigyelés és a részvétel eszköze”.²⁵

A Viewpointsszal először 2016-ban találkoztam, a Kelemen Kinga és Sinkó Ferenc kollégáim által akkor működtetett Groundfloor Groupnak köszönhetően. A néhány napos workshopot Cyrus Khambatta táncos, koreográfus, a Khambatta Dance Company vezetője tartotta. Leginkább az döbrentett meg az esemény alatt, hogy a résztvevők közös képzés vagy közös mozgásnyelv hiányában is (!) nagyszerűen, mondhatni bravúrosan tudtak a térben együttműködni, színházi értékű improvizációkat létrehozni.

Mindhárom Viewpoints-workshopon,²⁶ amely a továbbiakban említésre kerül, a vezetők különös figyelmet szenteltek annak, hogy a résztvevők hogyan tudnak a munkára hangolódni. Egyik esetben sem rohantunk be az utcáról, dobtuk le a cipőnköt, és kezdtük a munkát. A kolozsvári workshopon – akkori jegyzeteim szerint – a vezető a bemelegítő gyakorlatokat szánta a ráhangolódás idejének:

„1. Gyakorlat – bemelegítés – főként lazításalapú, amely például a shiatsuban is használatos. Ez a fajta bemelegítés nem a test és az izmok készenletére van kihegyezve, hanem arra, hogy a munkában részt vevő személynek lehetősége legyen ténylegesen megérkezni a foglalkozásra. Azzal, hogy a test a földre kerül, egy pihenő és lazításra alkalmas pozícióba, a partner pedig egészen lassan manipulálja a testet, a munkára készülő személy kizökken a mindennapi élet ritmusából, amely általában szétszórtabb, és automatikus működésre van kalibrálva.”²⁷

Nem új dolog, hiszen már Sztanyiszlavszkijtől tudjuk, hogy az igazi színész nem eshet be hétköznapi életéből a színpadra: „nincs a világon olyan ember, aki a vendéglőből és a sikamlós anekdotáktól öt perc alatt át tud röppenni a magasztos és a tudatfölötti birodalmába! Ehhez fokozatos átmenet szükséges.”²⁸

A budapesti workshopon a vezetők szintén megadták az időt a bemelegítésre, ráhangolódásra – igaz, egészen másként. Nem vezettek kifejezetten erre szánt gyakorlatot, hanem első alkalommal tisztázták a résztvevőkkel, hogy a tér, amelyben a foglalkozás zajlik, fél órával kezdés előtt a résztvevők rendelkezésére áll, hogy elvégezzék a maguk rákészülési rítusait. Megfigyeltem magamon, hogy nagyon tudatos kellett legyek ahhoz, hogy a kezdés előtti időt tényleg a térben töltssem, és ne kezdjek az előtérben kávézgatni a kollégákkal, ismerkedni, kérdezősködni, vagyis a megszokott módon létezni.

Hálás voltam azoknak, akik bementek a térbe – erősítve ezt a választást –, akiknek sikerült nem késni, nem beesni, hanem bent a térben elcsendesedni. Az elcsendesedés alatt nem valamiféle magunkra erőltetett némaságot értek, hanem a tudatos döntést, egyéb cselekvésről való lemondást. Tudom, hogy ennek a körülírása az én nyelvi eszközeimmel szinte lehetetlen. Azok, akik néha gyakorolják ezt a hátralépést – a dolgok megfigyelését, annak lehetővé tételét, hogy ami kint van, az áradjon az érzékek felé –, elcsendesítve az akaratot, azok valószínűleg érzik ennek a lépésnek a fontosságát a kreatív munka előtt.

David Zinder *Test – hang – képzelet* című könyvében írja, hogy: „Amikor a színészeket egy óra vagy egy próba elején arra kérjük, hogy szabadon melegítse nek be, az eredmény néhány ködös, alaktalan, céltalan testcsavarás, nyújtás lesz, mintha a színészek tudnák, mit is szeretnének elérni ezzel, holott titokban azért fohászknak, hogy mondja már meg valaki, mit is kell tenniük.”²⁹ Zinder észrevétele a színészek bemelegítési szokásait illetően számomra elsősorban egy olyan munkakultúráról árulkodik, amely nem ismeri el a bemelegítés szükségességét és fontosságát. Talán pont amiatt lustálknak a színészek a színpadon próba előtt, mert tudják, hogy fontos a rákészülés – hiszen Sztanyiszlavszkij is megmondta –, de nem tudják pontosan, mit is kellene csinálni ebben a „fokoz-

tos átmenetben”, nincsenek meg az eszközeik. Meggyőződésem, hogy a színészek nem lustaságból nem dolgoznak ki bemelegítési stratégiákat, hanem azért, mert nincs meg a helye a rendszerben. Annak felismerése, hogy a színész jobban teljesít, ha – Brook szóhasználatával élve – „fel van hangolva”, az én környezetemben rendszerszinten sajnos egyelőre nem része a mentalitásnak, vagy csak nagyon ritka esetben. Egy beszélgetés alkalmával a két workshopvezető elmondta, hogy társulatuk életében napi szinten jelen van mind a bemelegítő, mind a tréning, enélkül nincs náluk próba.

Talán azért kap olyan nagy szerepet a bemelegítés a Viewpointsban, mert fontos az önmagunkkal való összehangolódás. A gyakorlatokban döntések sorozatát hozzuk meg. A térnek ebbe a felébe menjek vagy a másikba? Most induljak vagy később? De ezek nem racionális, hanem közvetlenül a testből érkező döntések. Testbe süllyedt tudás, amelynek hangot adunk. A *Viewpoints Book*ban sokszor megjelenik a „listen to the body” tanács: hallgassd meg mit mond a tested, vagy hallgass a testedre. A testtudatosság központi helyet foglal el a rendszerben.

Még egy gyakorlat leírását szeretném megosztani a jegyzeteimből, amely nagyon gyorsan megteremtette a kapcsolatot énünk mentális és fizikális aspektusa között:

„2. Gyakorlat – bemelegítő – a mozdulat vezetése a testben/a test vezetettsége a mozdulat által. A gyakorlat során a színész a figyelmét folyamatosan egy testrészen tartja, amely vezet, és magával vonja, mozgásba lendíti a test többi részét, egészen különös formákba tekerve az egész testet. Külső szem számára csak annyi észlelhető, hogy a teljes test mozgásban van, és különös jelenléttel bír. A gyakorlat és a helyzet nyitja abban rejlik, hogy a színész figyelme le van horgonyozva abba a testrészbe, amelyet a színész megjelölt mint vezetőt.”³⁰ (Akik valaha dolgoztak Grotowski plasztikus gyakorlatával, azok láthatnak hasonlóságot a két gyakorlat között. Én Ohad Naharin Gaga technikájával is vélek hasonlóságot felfedezni.) Úgy tűnik, hogy a figyelem tudatos irányítása – ez esetben a test belső tereire – mozgás közben egyike a fontos színészi és színészképzési eszközöknek, amelyet mind színészi, mind pedagógusi munkámban megfigyelésre ajánlok magamnak.

Egyik workshopon sem dolgoztam mind a hat vagy mind a kilenc szemponttal. Legtöbbet a térrel, az idővel és a formával foglalkoztunk. Mind a három nagyon izgalmas terület, amely általában az alkotási folyamatban nem kap elég figyelmet. Amikor próbálunk a színházban, a szöveg értelmével foglalkozunk; mellőzzük, hogy hol állunk a térben, hol van hozzánk képest a partner, hol a néző, milyen ritmusban mozdulunk, vagy mondunk el egy mondatot a másikhoz képest. Számomra a Viewpoints lehetőséget adott a körülöttem lévő világ részletes felfedezésére azzal, hogy sorra figyelmet és időt szán a különböző elemek vizsgálatára. Amikor a tér nézőpontjával dolgoztunk, a vezetők nem engedtek különösen izgalmas formákba tekeredni, vagy különösen izgalmas ritmusokat használni, azért, hogy vegyük észre csak a teret. Amikor a formával dolgoztunk, akkor csak arra figyeltünk, hogy milyen vonalakat rajzolunk a térben; amikor az idővel, nem volt fontos hol állok meg a térben, hanem az, hogy lassan vagy gyorsan mozgok-e. Mindig vagyok valahol a térben, és mindig valamilyen formában vagyok ott, mindig valamilyen ritmusban mozdulok el onnan, vagy állok tovább ugyanott. Kérdés, hogy tudok-e erről, vagy sem. Mert ha tudok róla, dönthetek másként. Ez a művészi választás szabadsága. Ettől a munkától számomra kinyílt a világ. A Viewpoints megtanított kérdezni (intellektuális és fizikai értelemben

egyaránt), és ettől a posztmodern kitérített művészi szabadsága nem terhet és pánikeltő káoszt jelent számomra, hanem a játék lehetőségét.

■ **JEGYZETEK**

1. Hans-Thies Lehmann színházelméleti szakember által bevezetett kifejezés.
2. Mindkét előadás a Kolozsvári Állami Magyar Színház produkciója a 2006/2007, illetve a 2007/2008-as évadban.
3. A Kolozsvári Állami Magyar Színház produkciója, 2008/2009-es évad.
4. Ezek közül két előadás egyetemi produkció volt (*Vendetta, Szép Fehérség*), egy a Panboro Színház előadása (*Vadak*), s három az akkor alakult M Stúdió produkciója (*Dokk, A falu, Hamlet*).
5. A Kolozsvári Állami Magyar Színház produkciója, 2021/2022-es évad, rendezte ifj. Vidnyánszky Attila.
6. Carrie Noland: *Agency and Embodiment: Performing Gestures/Producing Culture*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2009. 23.
7. Eugenio Barba – Nicola Savarese (szerk.): *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*. (Ford. Rideg Zsófia – Regős János) Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, Bp., 2020. 121.
8. Heller Ágnes: *Mi a posztmodern – húsz év után*. <https://epa.oszk.hu/00000/00002/00081/heller.htm>
9. Uo.
10. Patrice Pavis, Andreas Kotte, Hans-Thies Lehmann, Trencsényi Katalin és mások.
11. Trencsényi Katalin: *Kortárs dramaturgiák a big data korszakában, avagy a nem-euklidészi dramaturgia*. <https://jatekter.ro/trencsenyi-katalin-kortars-dramaturgiak-a-big-data-korszakaban-avagy-a-nem-euklideszi-dramaturgia>
12. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. (Ford. Kricsfalusi Beatrix) Balassi Kiadó, Bp., 2009. 20.
13. Andreas Kotte: *Bevezetés a színháztudományba*. Balassi Kiadó, Bp., 2015. 58.
14. Uo. 58.
15. Mary Overlie: *The Six Viewpoints*, In: *Training of the American Actor*. Theatre Communication Group, New York, 2006. 210.
16. Rosner Krisztina a Viewpoints magyar fordításaként a „szempontok” szót ajánlja, míg Kozma Gábor Viktor a technikával kapcsolatos tapasztalatai tükrében megfelelőbbnek találta a „nézőpontok” kifejezést; kutatásában az angol megnevezést használja. Kozmához hasonlóan járok el, mert a magyar fordítás szerintem nem könnyítené a fogalom megértését.
17. Tony Perucci: *On Stealing Viewpoints*. Performance Research 2017. 5. 113–124.
18. Kozma Gábor Viktor: *A színésztérengek felé*. Doktori értekezés. Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, 2022. 239.
19. Mary Overlie: *Standing in Space: The Six Viewpoints Theory and Practice*. Fallon Press, Montana, 2016.
20. Anne Bogart – Tina Landau: *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Theatre Communication Group, New York, 2015.
21. Overlie: *The Six Viewpoints*. 187.
22. Overlie 2016-ban kiadott *Standing in Space* című könyvében foglalja össze azt a rendszert, amellyel már sok éve kísérletezik, és amelyet pedagógiai munkájában és alkotóként egyaránt használ. Anne Bogart (aki Mary tanítványaként ismeri meg a rendszert) és Tina Landau sokkal hamarabb, 2005-ben jelentetik meg a *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition* című könyvet, és ezért sokan Bogart szellemi tulajdonának tekintik Viewpointsot.
23. Overlie: *The Six Viewpoints*. 187.
24. Uo. 192. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy néhány esetben a fogalmak jelentése különbözik a szó köznapitól. Például az „érzelem” Overlie-nél az előadó jelenléte, nem érzelmek megnyilvánulása.
25. Uo. 215.
26. 2016. Kolozsvár. Szervező: Groundfloor Group, workshopvezető: Cyrus Khambatta. 2022, Budapest. Szervező: Létra Kulturális Egyesület, workshopvezetők: Ellen Lauren és Will Bondo. 2023, Budapest. Szervező: Létra Kulturális Egyesület, workshopvezetők: Ellen Lauren és Will Bondo.
27. Személyes jegyzet a kolozsvári workshopról.
28. K. Sz. Sztanyiszlavszkij: *Életem a művészetben*. (Ford. Gellért György) Gondolat Kiadó, Bp., 1967. 351.
29. David Zinder: *Test – hang – képzelet*. (Ford. Hatházi András) Koinónia, Kvár, 2009. 81.
30. Személyes jegyzet a kolozsvári workshopról.

CSIZMADIA IMOLA

HIÁNY-MÓDOZATOK

A „meg nem csinálás” esztétikája a helyspecifikus alkotásokban

■ 1917-ben, amikor egy R. Mutt nevezetű művész azzal hívta fel magára a figyelmet, hogy műalkotás gyanánt egy vécé csészét állított ki, a gesztus – amiről azóta már tudjuk, hogy nem Mutt nevéhez fűződik – heves felháborodást váltott ki a New York-i Független Művészek Társaságában. A művészi szándék igencsak sokrétegű. A jelenség kapcsán olyan kérdések kerültek megfogalmazásra, mint például: műalkotásként lehet-e tekinteni egy teljesen átlagos, hétköznapi tárgyat, mindössze attól, hogy azt elemeljük a „megszokott”, a rendeltetészerű környezetétől, és azt egy más, mondjuk az „artworld” kontextusába helyezzük? De érteni véljük továbbá azokat a mondanivalókat is, miszerint a művészi érték alapján véve nem kontextusfüggő, vagy hogy nincs unalmas vagy banális téma a művészetben (lásd Van Gogh parasztcipőit), vagy értelmezhetjük az egészet úgy is, mint konkrét bizonyítékát annak, hogy a művészi érték végeredményben átruházható egy akármilyen tárgyra. A jelentésben azonban benne rejlik továbbá annak az „álszent” dolognak a felmutatása is, miszerint, ha valami múzeumba kerül, annak természetszerűen megnő a szellemi értéke. Továbbá attól sem zárkozunk el, hogy az egészet a figyelemfelkeltés gesztusaként értelmezzük, és még messze nem merítettük ki a lehetséges jelentéstartalmakat.

A ready-made – mint készen talált tárgy(ak) – eklatáns példája annak, hogy a „valós” miként tud felruházódni művészi státussal, azaz miként



A néző választhat a hozzáállás módját illetően, s amennyiben nyitott a kezdeményezésre, gazdagabb lehet egy művészi tapasztalattal.

történik meg egy a *valóshoz* tartozó dolog, jelenség vagy tárgy szemiotizálása és annak jelként való értelmezése. Ezen jelenség tehát úgymond precedensértékű a tekintetben, hogy valójában megtörténhet az efféle átalakulás.

De nézzük, miben is áll ezen művelet lényege. Egy közönséges használati tárgy úgy képes bekerülni a műalkotások világába, és új létmódra szert tenni, hogy az semmiféle fizikai változtatáson nem megy keresztül. Mindezen „átalakulás” úgy megy végbe, hogy a tárgy elveszíti önazonosságát – noha mindvégig megőrzi formáját és anyagát –, és a művészi megismeréshez és megértéshez igazodva jelenik meg, az érzéki észlelés számára kisajátított „dologként”.¹ De álljon itt egy másik példa, ami még közelebb visz jelen írás gondolatának kifejtéséhez, hiszen – ahogy Thoreau mondaná – előnyére nem látom hátrányát.

„Az a gesztus, amit tíz évvel ezelőtt tettem, amikor egy étkezés után az asztali maradékok véletlenszerű »rendjét« felragasztottam, mint valami domborműszerű kompozíciót, nem volt más, mint az adott helyzet rögzítése, mondhatni egy adott szituációhoz való alkalmazkodás.”² Így vall Daniel Spoerri, aki egy ebédlőasztalt, az összes rajta levő dologgal, cigaretták csikkjeivel, ételmaradékokkal, egyéb étkezési maradványokkal – azokat az asztalhoz fixálva a maguk pillanatnyi és esetleges elrendezésében – mintegy tárgyegyüttesként vagy háromdimenziós csendéletként, függőlegesen állított ki a kiállítóterem falára. Ez lenne tehát a *nouveau réalisme*, azaz az új realizmus.³ Ezzel egy paradigma végére értünk, miszerint: a valóságot nem ábrázolni, hanem bemutatni kell. Ebben áll e törekvés vagy „horizontváltás”, kulturális értékváltozás kiugró jellegzetessége.



Daniel Spoerri: *Tableau-piège*

(Forrás: <https://www.apollo-magazine.com/daniel-spoerri-snare-pictures>)

A művészi közlés ezen alternatív formája – azaz a közönséges tárgyak műalkotássá való illesztése – nem új keletű. A jelenségnek hosszú előtörténete van. Az „új dada” („new dada”) vagy neodadaizmus lett az avantgárd mozgalom azon stílusnyelve, amely a kollázs módszerén keresztül leginkább ragaszkodott ahhoz, hogy kapcsolatot teremtsen a mű és a gyakorlati élet hétköznapi tárgyai között, eljutva odáig, hogy a valóság darabjait újra feldolgozva, mintegy átdolgozatlanul építse be a műalkotássá. Noha a műalkotás – fogalmaz Georges Duby –

arra való, hogy csendben szemléljük, és nem arra, hogy hosszan beszéljenek róla – gyakran nem megvilágítva, hanem elhomályosítva azt –, a következőkben mégis ezt tesszük.

Daniel Spoerri műve megpróbál több nézőpontot is játékba hozni, egyszerre több értelmezési szintet is kínálva a nézőnek. Táblaképei vizsgálhatók a műalkotás-lét „illékonyasága” szempontjából, ezek ugyanis egy teljesen más paradigma keretfeltételeiből nőnek ki, abból, amely ellenáll a piacnak, az áruba bocsátásnak és a kommercializálódásnak.⁴ Aztán megközelíthetjük úgy is, mint különös jelenséget, az érzékelépszichológia oldaláról, hiszen nevéhez fűződik a „csapdakép” (tableau-piége, azaz asztal-kép) mint furcsa képtípus. Ezen asszemblázs-, háromdimenziós táblakép-munkák különössége tulajdonképpen a képpalkotás technikájában, nevezetesen nézőpontjukban áll, abban, ahogyan egy ebédlőasztalt a kiállítóterem falára merőlegesen felfüggesztett állapotban – mintegy maga után hagyva a klasszikus prezentáció sémáját –, könnyörtelen közvetlenségével állít a nézők elé.⁵

Spoerri nem hozott lényegesen újat, hiszen a műnek a valósághoz fűződő kapcsolatát hasonló módon értelmezte, mint azt mások is tették előtte, ráadásul jelentősen korábban. 1912-től datáljuk azt a radikális és forradalmi lépést, amikor Georges Bracque egy falburkolatot imitáló tapéta darabjait ragasztotta egy rajzára, elkerülve azt a gesztust, hogy azt, annak textúráját festéssel, azaz esztétikai közvetítésen keresztül jelenítse meg. De ezt megelőzően Pablo Picasso – állítása szerint – még 1911 vége felé alkotta meg az első olyan kollázsát, amelyen egy festménye vásznára nádmintázatú linóleumdarabot ragasztott.⁶ Bracque és Picasso után művészek hada – többek között Robert Rauschenberg, Eduardo Paolozzi, Allan Kaprow, Cy Twombly, Jasper Johns, Louise Nevelson – alkalmazta a dadaista kollázs módszerét, majdhogynem minden szelektivitáselvet nélkülözve. Végso soron mindannyian – az enyhén dadaista utóízű munkáikban – ugyanazt az elvet követik: számot vetnek, és kérdésessé teszik a különbséget tárgy és műtárgy között.

A Spoerri-féle mű értelmezési udvara azonban még itt sem zárul le, ugyanis mint a lehetséges olvasatok egyike köthető az *à la* Duchamp-féle gesztushoz, mintegy annak parafrázisához, a mindennapi tárgyak átesztétizálódásához, miszerint bármilyen közönséges tárgy (még a romlandó ételmaradék is) műalkotássá avanszálódhat. Mint látható az előbbi töredékes vizsgálatokból, igencsak problematikus vezérfonalat találunk a vizsgálódásban, hiszen legyen szó Spoerri műveiről vagy Duchamp ready-made-jeiről, a művek nyitott jelentésszerkezete többféle lehetséges szempontot is felvet. Az újdonság másutt keresendő. Egy az eddigiektől eltérő irányvonal felvetését látom termékenynek, melynek vizsgálata olyan probléma felé terel, amely szélesebb összefüggésrendszerben vizsgálható, a helyspecifikus előadások térelemzésével. Kínálkozik tehát még egy tárgyalásra váró újabb szempont, amely a mű képződését illeti.

A hagyományos mű mindig feltételez az alkotója részéről valamilyen művészi tettet, esztétikai aktust, amely a kreálással, azaz a mű létrehozásával, az esztétikailag megkonstruálttal van szoros vonatkozásban. A mű ebben az értelemben tehát egy teremtő folyamat eredményeképpen jön létre. Richard Wolheim a jelenséggel kapcsolatosan meg is jegyzi – egy 1965-ös esszéjében –, hogy a hagyományos műalkotásokat komoly munkával hozzák létre, míg a minimal art megalkotásakor elégséges a művész részéről pusztán kiválasztani egy már létező tárgyat.⁷ Robert

Rauschenberg és Marcel Duchamp munkái is eklatánsan példázzák ezen megváltozott „alkotói” folyamatot.

Duchamp megpróbálta a festészet technikai lehetőségeit oly szinten „tökéletesíteni”, hogy lehetővé váljon a festés aktusát mint mozzanatot teljesen kikapcsolni az alkotói folyamatból. A festékfelhordás jellegzetes duktusát és kalligráfiáját, azaz az egyéni kézjegy nyomait próbálta láthatatlanná tenni, pontosan azt – jegyzi meg Perneckzy Géza –, amire a sikeres művészek egyébként a legbüszkébbek szoktak lenni.⁸ A Spoerri-féle csapdaképek hasonló mód a művészi interpretációt, és a művész személyes és egyéni kézjegyét nélkülözve mutatnak be egy szituációt, ahogy Ligetfalvi Gergely fogalmaz: amolyan „donner à voir”-ként, azaz kínálkozásként, adódásként. Ugyanis a művészi alkotás nemcsak azzal hat, amit magában foglal, hanem azzal is, amit elhagy.⁹

Visszaulva írásom képzőművészeti jellegű példaanyagaihoz: annak, hogy Warhol dobozait, Spoerri vagy Duchamp (ready-made) műveit vesszük alapul, jelen kontextusban nincs jelentősége, ugyanis mindezen „megnyilatkozások” közös sajátossága, hogy ugyanarra az elvre, ugyanarra a kitüntetett gyakorlatra és tapasztalatra épülnek: az alkotás (létrehozás, kreálás) „ökonómiájára”, nélkülözve a hagyományos művészeti gyakorlat kifejezésbeli konvencióit.

Eddigi vizsgálódásom homlokterébe a képzőművészeteket állítottam, de az előbbieken tárgyalt képzőművészeti reflexiók áthatják a kortárs színházi törekvéseket is. S hogy mindezen elgondolásunk alátámasztást nyerjen, vizsgáljunk meg egy konkrét példát.

Jelen írás példaanyaga a *Life Traveler* (*Életutazó*) című interaktív táncdarab, Jody Oberfelder (koreográfus) előadásában. Minimál produkció, amely műfajilag amolyan performanszjellegű, helyspecifikus színházi formációként is értelmezhető.¹⁰ Egyszemélyes performansz a hétköznapi tapasztalati térben, egy hídon.¹¹ A hídon áthaladók egy táncossal találkozhatnak, hogy együtt egy „személyre szabott” sétát tegyenek. Jody Oberfelder vintage bőröndökkel a kezében próbálja bevonni a részvétel aktusába – közvetlen beszélgetőpartneri szerepbe állítva – az éppen a hídon átkelő járókelőket.



Life Traveler. London, Milleniumi híd, 2021.
(Forrás: <https://vimeo.com/675018154?share=copy>)



Life Traveler. London, Milleniumi híd, 2021.

(Forrás: <https://vimeo.com/675018154?share=copy>)

A tradicionálishoz képest a nézői szerepkör új tapasztalatával ismerkedhet meg az, aki hajlandó elidőzni és a táncos-performer „játékához” igenlő, aktív(abb), „előbb” viszonyulást mutatni. A néző választhat a hozzáállás módját illetően, s amennyiben nyitott a kezdeményezésre, gazdagabb lehet egy művészi tapasztalattal. Az értelemadás, az, hogy miként értelmeződik a performer jelenléte a hídon, annak a felismerése, hogy egy művészi megmutakozást lát-e, vagy sem, mindennek megítélése és interpretálásának mikéntje a nézőre hárul.

Meghatározó jelentőséggel bír tehát, hogy a néző hogyan reagál a felkérésre. Amennyiben sikerül a performernek az éppen jelenlegi, aktuális megmutakozását „előadásként” olvasni, problémamentesen valósul meg a befogadás. Onnantól kezdve a néző már nem kívülről, hanem annak a játéknak a részese, ami neki szól. A darab tehát csak annyiban van jelen a szemlélő számára, amennyibe azt képes a mindennapi tapasztalattól megkülönböztetve, esztétikailag szemlélni.

A darab a „néző” produktív közreműködésére, hozzájárulására épít, hiszen a performansz kizárólag a nézővel való viszonyában mutatkozik meg. Jelentése (formája) részben a közös sétából és beszélgetésből, a megvalósuló együttműködésből, a felkínált esztétikai tapasztalat interaktív megéléséből születik meg.¹² Kizárólag ennek a megtapasztalásnak és a ráismerés aktusának köszönhetően létezik a „mű”.

A táncos (performer) lehetőséget kínál arra, hogy megálljunk és elgondolkodjunk a jelenlétről, miközben átkelünk egy hídon. Egy meghívás a jelen pillanat, a kor, a történelem és az utazás szemlélésére.¹³ Mindössze ez a közösen megtett séta alapozza meg az (esztétikai) élményt. S hogy rögtön az írás kulcsfogalmára játszunk rá, rá is térnek a hiánymódozatokra, amelyet az előadás terével kapcsolatosan vizsgálók.

A jelenkori művészeti praxisban – ahogy azt a képzőművészeti példákkal is illusztráltam – az egyik legmeghatározóbb jelenség, a hiányelvűség, avagy a hiánnyal való operálás, ami egyben a helyspecifikus terek létmódjával összefüggő jelenségeként is értelmezhető. Meglátásom szerint az esztétikai tapasztalat eme

irányultsága vizsgálható a *Life Traveler* (helyspecifikus előadás) terének vonatkozásában is. Jelen gondolatmenet tehát a térbeli hiányállapotokra mint esztétikai gondolat- és problémakörre kíván rávilágítani.

A vizuális közlés tekintetében az előadás tere, a híd (mint társadalmi, szociális tér) nem esztétikailag megformáltként (alakítottként), hanem közvetlen realitásban van jelen. Ezen megmutatkozásból hiányzik ugyanis a jellé válás képessége, hiszen ahhoz, hogy jellé váljon, kiemelésre vagy valamilyen megkülönböztető jegyre van szükség, hogy a ready-made-ekhez hasonlóan az elemelődjön a társadalmi praxistól.

A ready-made esetében a rámutatás gesztusa (a kiemelés) akár több szinten is megtörténik. Egyrészt: ezen tárgyak alá lettek írva, másrészt el lettek emelve megszokott társadalmi funkciójuktól azáltal, hogy bekerültek egy kiállítótérbe (lásd Duchamp vécécésészéjét). Továbbá kialakult egy háttértudás, „többlettudás” ezen tárgyakkal kapcsolatosan, hiszen, ahogy Thierry de Duve is fogalmaz: „kinek támadna az a gondolata, hogy egy hólapátot vagy egy piszoárt értelmezzem, ha nem feltételezném, hogy valami mást is jelentenek, mint amik?”¹⁴ Az újrealizmus stílusnyelve – a differenciálatlanság mint működési elv, amely összemossa a különbséget a hétköznapi (tárgy) és művészi (műtárgy) között – a performansz terének vonatkozásában abban mutatkozik meg, hogy a térben nem történik semmiféle beavatkozás, ami megváltoztatná, modifikálná annak formáját vagy jellegét.

A hétköznapi élet terének – mint az esztétikán kívüli valóságnak – a műben való érvényesülése egy neutrális prezentáción, egy steril formanyelven s mindenféle esztétikai szignatúrát nélkülözve van jelen. A helyfoglalás ezen gyakorlata távol áll a kreálástól s mindenfajta konstrukciós elvtől, így a tér tekintetében egy nem művészetszerű szemléleti anyagról, illetve esztétika- és értéksemlegességről beszélhetünk.

Jelentős értékszemléleti változást jelent tehát, hogy az environmentális gyakorlatban a helyspecifikus előadások sok esetben nélkülözik a hagyományos művészi gyakorlat kifejezésbeli konvencióit. A tér létmódjának a kérdése és esztétikumának jelentősége így erősen eltér a hagyományos gyakorlattól. Nem tapasztalni semmi olyan konstruáltságot, ami az előadásra utalna, ahogy az lenni szokott a klasszikus reprezentációelvű előadások esetében. A kreálás és létrehozás – mint amolyan „esztétikai kényszer” – helyett leginkább a tér kiválasztása (lásd térválasztás, helyfoglalás, kinevezés) lesz a meghatározó. A helyspecifikusság elve tehát a másként(i) gondolkodás és szemlélés irányába mozdítja el a dolgokat.

A hiányelvűséget mint egyfajta értékakcentust hangsúlyozza a performansz terének (jelen esetben a híd) pszichológiai karaktere is. A *Life Travelert* hidakon és pályaudvarokon adják elő, és ha ezen (hétköznapi) terek pszichológiai karakterét vizsgáljuk, akkor nem mehetünk el Marc Augé térértelmezése mellett, miszerint ezen terek a „nem-helyek” kategóriájába sorolandók.¹⁵ A „nem-helyek” sajátosságaként említendő, hogy – jöllehet rengetegen megfordulnak ezeken a helyeken – sem valódi kapcsolatok, sem viszonyok nem jönnek létre.¹⁶ Közös attribútumuk, hogy az utazáshoz, az áramláshoz, a mozgáshoz köthetőek. A híd mint irányított tér – a formájából adódó sajátossága miatt, miszerint az egyenes vonal az uralkodó benne – az egyirányú sodrást, az áramlást hangsúlyozza. Pszichológiai jelentősége abban rejlik, hogy nem marasztaló jellegű, és azt szuggesztív, hogy haladjunk, ne időzzünk.¹⁷

Vizsgálódásaink tárgyával továbbá összefügg a keret problematikája. Esztétikai hatásának kérdései számos oldalról kaptak megközelítést, de jelen esetben –

mint a kortárs művészeti mező egyik meghatározó ágense – a hiány létmódjával hozható összefüggésbe. Az olyan műfajok, mint a performansz, az utcaszínház, a happening stb., amelyek általában kerülnek a tárgyasulást, az objektivációt, ezen műfajok esetében nehéz, helyenként csaknem lehetetlen tetten érni és azonosítani a keretezés aktusát és aspektusát. A jelenkori gyakorlat tehát azt mutatja: egyre nehezebben megfejthető a néző számára, hogy voltaképpen – derridai fogalommal élve – mi is az ergon, azaz a mű, és ehhez képest hol húzódik, illetve mi képezi a mű járulékos részét, azaz a parergont, vagyis a keretet.

Mivel a *Life Traveler* létszerűen használja a mindennapok valós terét, és nem határolódik el a hagyományosan vett vizuális közlésmódnak megfelelően, ezért bizonytalan reprezentációs határral rendelkezik. Hiányzik tehát egy a valame-lyest a körülhatároltságból fakadó vizuális megmutatkozás, egy kijelölt mozgás-tér. Általában a helyspecifikus előadások sajátos problémafókuszának mutatko-zik, hogy hiányzik a „keretezés” korlátozó, szelektív és „dramatizáló” jellege.

A keret mint az egyik legkonstitutívabbnak tekintett formai jegy visszaszorulá-sa, illetve annak teljes hiánya igencsak termékeny feszültséget szül a művészet, azaz a fiktum és a valós tartománya között, megváltoztatva ezáltal mind a kortárs művészet kommunikatív jellegét, mind a megmutatkozásának módját. Korunk, az-az a posztmodern művészet alaptendenciája tehát sokkal inkább ragaszkodik a va-lószerű jelleghez (a prezentációhoz), mintsem a műjelleghez (a reprezentációhoz), hiszen utóbbi mindig valamilyen esztétikai irányultságot feltételez.

Az úgymond „anything goes” jegyében bármilyen tér bevonható, és az elő-adás tereként működtethető anélkül, hogy bármilyen konstrukciós elvnek alá-rendelt legyen, vagy bármilyen esztétikai formarendhez, normához illeszkedne, hasonlóan ahhoz a némi ételmaradékhoz, amely a táblára applikálva már elég-séges feltételét képezi a műalkotás mivoltának. Ahogy a legkülönbözőbb dolgok, tárgyak, objektív-k kerülhetnek a vászonra, úgy bármilyen hétköznapi tér, az előadás és a művészi közlés helyévé válhat. Ezen kilépési kísérlet, azaz az elő-állítástól, elkészítéstől, a létrehozástól való eszképzizmus csaknem minden jelen-kori művészeti forma meghatározó diskurzusává válik. Ezekkel a megjegyzésekkel a gondolatmenet végére értünk.

A tanulság, amelyet le akarok vonni, első fokon úgy összegezhető, hogy a ha-gyományos különbségtétel érvényét veszítette, miszerint esztétikailag csak az tud érvényes lenni, ami szoros vonatkozást mutat a kreálás, létrehozás vagy va-lamilyen konstrukciós elv tapasztalatával, azaz a hagyományos művészeti alko-tófolyamat megszokott feltételeivel, szemben azokkal a dolgokkal, amelyek ön-ön valóságukban, mintegy közvetlenül és átdolgozatlanul emelkednek be a mű-vészet világába (lásd egy étkezés maradványai). Továbbá az írás hordozza azt a belátást is, hogy az esztétikumtól való elrugaszkodás mint állandósult aspektus jellemzi jelenkorunk művészi megnyilvánulásait és a mögöttük lévő gondolko-dásmódot.

Az elemzés egyik végkövetkeztetése, hogy az (írásban tárgyalt) képzőművé-szeti szemléletmód érvényességi köre kiterjeszthető a kortárs színházi gyakorlat-ra is, ahol a helyspecifikus, „talált terek” kapcsán ugyanazt a kritikai programot látjuk működni.

Rövid számvetésünkben szemléletes alátámasztását láttuk azon Beke László-féle gondolatnak, miszerint századunk művészetének valószínűleg a legmeré-szebb felismerése volt, hogy a semmi nagyobb esztétikai értéket képviselhet – lásd a „meg nem csinálást”, az elhallgatást –, mint az alkotás maga.¹⁸

■ JEGYZETEK

1. Zrinyifalvi Gábor: *Mi a szobor és a plasztika?* Meridián Kiadó, Bp., 2007. 41.
2. Daniel Spoerri: *Eat Art*. In: *A neoavantgarde*. (Szerk. Krén Katalin – Marx József) Gondolat Kiadó, Bp., 1981. 274.
3. Sokan amiatt értik félre az elnevezést, mert azt a realista/naturalista ábrázolással asszociálják, holott semmi sem áll távolabb az új realistáktól – jegyzi meg L. Menyhért László –, mint éppen a realista ábrázolás. A kifejezés a valóságos tárgyak vagy a valóságos környezet használatára vonatkozik. L. Menyhért László: *Képzőművészeti irányzatok a XX század második felében*. Urbis Könyvkiadó, Bp., 2006. 34.
4. Spoerri volt az, aki legelőször romlandó anyagokat, ételmaradékokat applikált a táblára, s ezen eljárás eredményét nevezte eat artnak, vagyis ehető művészetnek. L. Menyhért: i. m. 35.
5. Az 1945 utáni nyugati képzőművészetet feldolgozó kézikönyvek csaknem mindegyikében szerepel a csapdakép (piszkos edények, étkezés utáni maradványegyüttes, hamutartó és cigarettacsikkek asztalra vagy székre rögzítve, majd mindez a vízszintes helyzetéből kimozdítva, képként lóg a falon). Ligetfalvi Gergely: *A kinetikus művészettől a csapdaképig*. Balkon 2009. 3. sz. 29.
6. Clement Greenberg: *Művészet és kultúra*. (Ford. Ady Mária et al.) Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Bp., 2013. 65.
7. David Carrier: *Művészettörténet*. (Ford. Buglya Zsófia) In: *Vizuális Kommunikáció. Szövegyűjtemény*. Typotex Kiadó, Bp., 2010. 161.
8. Pernecky Géza: *Művészet az ezredfordulón*. Palatinus Kiadó, Bp., 2006. 77.
9. E. H. Gombrich: *A művészet története*. (Ford. G. Beke Margit – Falvai Mihály) Gondolat Kiadó, Bp., 1974. 6.
10. A hely- vagy környezet-specifikus fogalmakat a Patrice Pavis-féle értelmezésnek megfelelően használom, és jelen értekezésben olyan színreviteleket jelölnek, amelyek a valóságban fellelt helyszínhez, vagyis a nem színházi célra épült színházépületekhez köthetők. A város egyik kerülete, az utca, házak, magánlakások, elhagyatott gyárépületek mind olyan helyszínek, amelyek új megvilágításba helyezik a klasszikus vagy a modern szövegeket, továbbá a közönséget a szöveggel, a helyszínnel és a teljes mondanivalóval egyaránt egy teljesen másfajta viszony kialakítására készíteti. Patrice Pavis: *Színházi szótár*. (Ford. Gulyás Adrienn – Molnár Zsófia – Sepsi Enikő – Rideg Zsófia) L'Harmattan Kiadó, Bp., 2006. 175.
11. A táncdarab bármelyik hídon előadható. Jelen írás 2021-ben Londonban, a Milleniumi hídon előadott darabot elemzi.
12. A performanszba – mintegy társalkotóként – bevont nézőnek felajánlják a bőrdöngök közös cipelését, aztán az azokon való üldögélést, amiről csodálni és egyben rácsodálkozni lehet a Temzére. Mindezen közösen véghezvitt aktusok közvetlen átélésen keresztül a néző-résztevő nyilvánvíthatja a performanszban való „otlétét”.
13. Nyilvános, online előadás *Mikro- és makrodramaturgiák a táncban* címmel. Elhangzott Trencsényi Katalin dramaturg előadásában, 2023. december 11-én, a KAB Színháztudományi Konferencián.
14. Thierry de Duve: *Bármit lehet*. In: *Változó művészetfogalom*. (Szerk. Házás Nikoletta) Kijarat Kiadó, Bp., 2001. 65.
15. Marc Augé francia antropológus a kortárs térfoglalás jelenségét vizsgálja. Megkülönbözteti a tranzit, azaz az átmenet helyeit az antropológiai tértől/helytől. A tranzit helyek megnevezésére Augé a „nem-hely” fogalmát vezeti be a köztudatba. Ezek azok az egyneműsödött terek, amelyek mentesek mindenféle szimbolikus tartalmaktól, s amelyek nem adnak teret a történelemnek sem. Marc Augé: *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. (Ford. Fáber Ágoston) Múcsarnok Nonprofit Kft., Bp., 2012. 60.
16. Az eddigieket összefoglalnám azon környezetpszichológiai tétellel, miszerint létezik egy objektíváló, tárgyias felfogás a környezet és az ember viselkedése között. Ezen azt értjük, hogy egy bizonyos fizikai környezet, bizonyos fajta érzelmeket vagy viselkedési válaszreakciókat vált ki. Gheorghe Vida: *Környezetművészeti törekvések Romániában*. (Ford. Mezei József) In: *Látvány és gondolat*, Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1991. 99.
17. Az augé-i értelemben vett antropológiai („marasztaló”) és a „steril”, egyneműsödött (tranzit), személyiség és identitás nélküli terek közötti különbséget igencsak jól példázza egy Földényi F. László által felidézett dickens-i jelenség, az egykori utazókocsis és az omnibuszé. A régi utazókocsikban az emberek rá voltak kényszerülve, hogy egymás élettörténeteit végighallgassák, odafigyeljenek egymásra, más szóval lehetőség és idő kínálkozott az ismerkedésre. Az omnibusz, amely majd állomásról állomásra váltogatja utasait, a szocializálódás előbbi formáját teljesen felzárkóztatja, amolyan Augé-féle tranzit helyhez hasonlóan. Földényi F. László: *Képek előtt állni. Adalékok a látás újkori történetéhez*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2010. 173–174.
18. Beke László: *Művészet / Elmélet*. Balassi Kiadó, Bp., 1994. 179.

EGYED EMESE

DARIO FO – FRANCA RAME: A TUDÁS EREDETISÉGE

...tout dépend de l'interprétation...

DARIO FO

A technika lehetőségeinek óriási szerepe a látványkultúrában és a színházi produkciókban, a színházi üzemszerűsége: nagyszámú ember és gép precíz összjátéka érthető módon csak egyesek személyes teljesítményére irányítja a figyelmet, s az is – a monodráma kivételével – rövidebb ideig tartó. Pedig a közönség figyelmének tényleges felkeltése és fenntartása, sőt huzamosabb ideig való irányítása nemcsak a színházi hagyományok egyik sajátos vonulata, hanem speciális tudást igénylő színészi teljesítménynek számított és számít ma is. Ez a verbalitást és némileg a gesztusokat sajátos módon alkalmazó színjátszás a kommunikáció performativitás elemére is épít, és a közönséggel való együttműködésben ragadható meg drámaesztétikai értéke.

Dario Fo (Dario Luigi Angelo Fo, 1926. március 24. – 2016. október 13.) az irodalmi Nobel-díj nyertese volt 1997-ben *I giullari del medio evo* című munkájával. A zsűri indoklása szerint Fo az, „aki utánozza a középkor bolondjait a hatalom ostorozásában, és az elnyomottak méltóságának fenntartásában”.¹ Ha a szerzőre vonatkozó olasz életrajzot vizsgáljuk, kicsit módosul a Nobel-díj nyertese értékelésének megfogalmazása, eszerint Fo az, aki „a nevetés és a komolyság keverékével felnyitja a szemünket a társadalom visszaéléseire és igazságtalanságaira, segítséget nyújtva abban, hogy szélesebb történelmi perspektívába helyezzük őket.”²



**A régi színjátszást való-
lási eredetűnek tartja.
Maszk, rítus, túlélés
hármasságban jelöli
meg minden archaikus
vallás alaptényezőit.**

Nem részletezve itt különösebben a korábbi magyar recepció tényeit, megemlítjük, hogy a Madách Színház *Nyitott házasság* címmel adta elő a Fo házaspár közös művének magyar fordítására épülő komédiát az 1989–1990-es évadban, a darab könyvalakban meg is jelent. Egy Madarász Imre által szerkesztett 1998-az válogatás *Dario Fo, a Nobel-díjas komédiás* Fo-műveket, előadásszövegeket tartalmaz, illetőleg tanulmányokat a művész életéről és munkásságáról.³

Kitérő a hagyománykezelésről

■ Fo bizonyára haszonnal forgatta a 19. századi szicíliai népszokáskutató, Serafino Amabile Guastella munkáját, a *L'antico carnevale della conteát*.⁴ (Mindjárt említhetnők párhuzamosság kedvéért a mi népszerű mesemondóinkat, például Béres Andrást, ő azonban nem keres aktuális jelentéseket ízesen előadott meséihez.)

Az, hogy miként kell viszonyulni a szóban forgó színpadi játéktípust megelőző előadásmódokhoz, nem lebecsülendő kérdés. Könnyebb volt visszagondolni az iskolában tapasztaltakra (lásd az iskolai színjátszás hagyományait és Európában a legleterjedtebbet, a jezsuita színházi hagyományokat) vagy éppen a városi vagy főúri környezetben észleltekre (vonulások, beiktatási vagy egyéb ünnepélyek, lakodalmak, pompás temetések), mint egyértelmű elméleteket megnevezni.

Az ókori színjátszás mibenlétéről már a reneszánsz olasz akadémiai is gyűjtöttek információkat, próbáltak is azok alapján létrehozni zenés darabokat, elég itt Cavalieri vagy Bardi nevét említeni.

Nálunk a levelezésben az előadás mikéntjéről való gondolkodásnak már a 18. században nyomait látjuk, és ilyenkor is többnyire az olasz, a spanyol vagy a francia társulatok, esetleg egy-egy kitűnő brit színész, Garrick (David Garrick, 1717–1779), Kean (Charles Kean, 1811–1878) játékmodora vagy a francia Lekain (Henri Louis Cain, 1728–1778)⁵ a hasonlítási alap. Ebben a kérdésben a korai időszakból Teleki József naplójának párizsi és bécsi része, Fekete Jánosnak Voltaire-rel való levelezése és a Barcsay–Orczy-levelezés is tartalmaz információkat. Itt azonban a magyar színészet történetének egyik önmagát írásban is meggyőzően kifejezni képes személyiségére, a párizsi tapasztalattal is rendelkező Egressy Gáborra utalunk, mert megállapításai nagyon is jelzik a színpadi előadó sikerességének máig érvényes feltételei egyikét: az érzelmi ráhangolódás (és így a produkció megértése) időbeliségét: „a hallgató hitetlen Tamás lévén, a dolgok természetes haladását látni kívánja, saját szemével, és nem csupán történetét hallani. Boldogtalan emberével együtt akar ő is járni-kelni kezdettől fogva, hogy részvéte fokunkint emelkedjék azon végpontokig [...]. A hallgató tehát néző is akar lenni, s mint ilyen látni kíván kínzót, kínzottat és kínzást egyszersmind, eleitől fogva. Ez igényét pedig azon törvényen alapítja, mely meg van írva Shakespeare *Othelló*jában, a legremekebb műpéldányban, oly értelemben: hogy drámában mindennek előttünk kell kezdődni, kifejlenni s bevégezni.”⁶

A Nobel-díjas önéletrajza

■ Dario Fo 1981-ben a kétévente kiosztott Sonning-díjat (dánul: *Sonningprisen*) is megkapta mint olyan személy, aki kiemelkedően járult hozzá az európai kultúrához. (E díj magyar vonatkozása, hogy kitüntette 1968-ban Arthur Koestler, 2006-ban Heller Ágnes volt).⁷ A díj összege 1 millió dán korona (kb. 135.000

euró). A díj átadására április 19-én (Sonning születésnapján) kerül sor a Koppenhágai Egyetemen.

A Nobel-díj elnyerése körül Fo megírta életrajzát, amelybe feleségéét is beépítette, de biográfiájuk kontextusául politikai és színháztörténeti tényeket is fontosnak tartott felsorolni. Ez a személyes szöveg sok tekintetben magyarázatul szolgál ahhoz a poétikához, amely e sokoldalú művész előadói stílusának hátterében áll.⁸ A továbbiakban e bemutatkozó szöveg megállapításait használom.

Lombardia és Piemont falvait járta Franca Rame családjának vándortársulata. A mozizás szokásával áttértek a színjátszás és a bábozás elemeit sajátos effektusokkal ötvöző előadásokra. Domenico Rame társulataként emlegették ezt a csapatot, a commedia dell'arte hagyományaiból származó tragikus és komikus szituációkból, dialógusokból alakították produkcióikat. Gyakran a meglátogatott város lakosságával együttműködve a város védőszentje életével kapcsolatos előadásokat hoztak létre. Shakespeare-, Csehov-, Pirandello-inspirációjú darabok mellett novellafeldolgozások képezték repertoárjukat, amelyből nem hiányoztak a társadalomkritikai és az antiklerikális utalások.⁹ Rame bábjátéka a 20 évvel fiatalabb Emilia Baldini tanítónő számára lett oly vonzó, hogy rövidesen a hölgy a társulat tagja, kosztümtervezője, majd menedzsere lett.¹⁰ Fontos ez a történet, mert azt jelzi, hogy több nemzedéken át öröklődtek a mesterség titkai, ugyanakkor változtak is közben, és a produkciók szerepeiben, de a társulat működésében is egy egész család részt vett, észrevétlenül sajátítottak el technikákat és a színházi kommunikációval kapcsolatos ismereteket.

Négy gyermekükkel folytatták a vándor színtársulati életet, később, az 1950/1951-es évadban Pia, majd húga, Franca immár állandó színházhoz, a milánói Teatro Olimpia egy produkciójában (Marcello Marchesi *Che pensi mi* című darabjában¹¹) fellépő Tino Scosi által irányított társulathoz szegődött.

Dario Fo is viszonylag népes családban töltötte gyermekkorát, volt húga, bátyja, éltek a szülei, édesapja amatőr színjászó volt. Nagyapja gazdálkodó volt, nyaranta lószekéren hordotta portékáját a környékre, és történeteket mesélt a hátsó ülésen meghúzódó unokájának. Fo – saját bevallása szerint – a narratív ritmus elemeit tőle tanulta el.¹² Szülei a vasúthoz szerették volna elszegődtetni, de a politikai változások miatt ez sem volt egy biztos lehetőség, Dario Fo pedig egyre jobban kötődött a helyi elbeszélő hagyományhoz, szerette hallgatni a halászok, mesteremberek történeteit, amelyeknek rendszerint a politikai szatíra elemeit is tartalmazták. Szintén szülei kívánságának megfelelően 1941-ben beiratkozott a milánói (valaha Mária Terézia által alapított) művészeti akadémiára, a világháború befejeztével műszaki egyetemen is tanult, bár szakvizsgát nem tett. Már egyetemi éveit alatt, majd a színházi díszlettervezői munkái idején szórakoztatni kezdte történeteivel a környezetét. (Ezt kísérletként foghatjuk fel a közönség reakcióinak tanulmányozására.) 1945 után figyelme a színpadkép és a díszlettervezés felé fordult. Monológokat kezdett rögtönözni. Ekkoriban családja is Milánóba költözött. Ő maga ekkoriban kapott rá az olvasásra: felfigyelt az első Brecht-, Majakovszkij- és Lorca-fordításokra, amerikai prózaszerzőkre – de Gramscit és Marxot is olvasott. Olaszországban ebben az időszakban a népi színjátszás támogatottsága jelentősebb lett, ezek az az úgynevezett kis színházak (piccoli teatri) révén nyerték meg mondandójuknak a szélesebb közönséget.

Ő maga rádiósként indult, sikeres műsorával meghívást kapott a milánói Odeon színházba, ahol neves színészekkel (Franco Parentival és Giustino Duranóval) játszhatott együtt, s majd a RAI olasz nemzeti televízióadó színésze

és a szerzője lett az 1952-től. Az audiovizuális kommunikáció ideológiai szigorúsága nem tűrte (1954-től már feleségével, France Rameéval együtt dolgoztak),¹³ *Sani da legare* (Kötözni valóan egészséges) című produkciójuk miatt szerződésüket felbontotta a televízió vezetősége. A házaspár egyik életrajzírója, Alice Oliva szerint a televíziós cenzúra áldozatai voltak, s hogy szabadon fejezhessék ki magukat, úgy döntöttek, visszatérnek a színpadra”.¹⁴

Színész és mestersége

■ Fo gyakorlati színészmesterségének személyes hangvételű bemutatása *Manuale minimo dell'attore* című könyvében (Einaudi, Torino, 1987) öltött testet, a könyvet 1990-ben fordították franciára.¹⁵

Könyvének *A gestus és a maszk* című fejezetében egy korábbi előadásáról beszél Fo, *A zannik érkezéséről*. A 16. század jellegzetes figurája volt a Zanni (a Gianni tájnyelvi ejtése – a Po mentén élő parasztokat nevezték így a velencei „városiak”). A gyarmatokról féláron importált áru a környékbeli falvak népét romlásba döntötte, ezért árasztották el a kikötők környékét a munkát kereső falusiak. Az ekkoriban százezres Velencébe mintegy tízezer férfi érkezett (ugyanannyi asszonnyal), és valamiből meg kellett élniük. Ebben az esetben Fo egy olyan előadást hozott létre, amelyben megmutathatja, mi a különbség az álarcos és az anélküli játékmódban. Az éhenhalás küszöbén a Zanni saját testét falja fel! Egyebütt a zanni terminus a vándorszínészt jelöli.

Könyvében Fo az előítéletek ellen érvel: „A komédiások hatalmas ismerettel rendelkeztek – párbeszédekből, fordulatokból (gags), kiszámolókból, dalocskák-ból (couplets), amelyeket könyv nélkül tudtak, és amelyeket adott pillanatban alkalmas helyzetben mintegy előrántottak, mintha csak rögtönöznének. Hosszú időn át gyűjtött kincs volt ez, amelynek egyes darabjai a megszámlálhatatlan előadás gyakorlatában rögzültek. Alkalmanként ki is találtak néhány helyzetet, amelyekkel azonnali hatást érthettek el a közönség soraiban, de a lényeg mindenképpen gyakorlás és tanulás eredménye volt.”¹⁶ A szerepcsere jellegzetes színpadi fogás volt a commedia dell'artében. Hangsúlyozza a fantázia fontosságát és az elhithető erőét – ezek nélkül semmire nem megy a színész.¹⁷ A színpadi gyakorlat és a színészek előadói teljesítménye egyaránt fontos ebben a műfajban. (A színészeket Fo hisztrióknak nevezi.)

A régi színjátszást vallási eredetűnek tartja. Maszk, rítus, túlélés hármasságban jelöli meg minden archaikus vallás alaptényezőit.¹⁸ A valamilyen állattal összefüggő maszk a mozgásban is átveszi az állatra jellemzőket (utalnak a korabeli ház körüli állatokra), de a nemest megjelenítő színész sohasem viselt álarcot! Mágikus jelentést tulajdonít a maszknak (nem szabad kézzel érinteni, elveszti kifejezőerejét!), de óva inti a fiatal színészeket attól, hogy minden körülmények között ragaszkodjanak hozzá. Kulturális migrációról beszél Kelet és a mediterrán térség között,¹⁹ úgy véli, a test adja meg a maszk jelentését.²⁰ (Nem óraműpontossággal előre eltervezett mozgásról van azonban szó, a színész képzelőerejének is jelentős benne a szerepe.) Különbség van a 18. századi, Goldoni-féle commedia dell'arte és a korábbi periódusoké között. Fo abban látja a változások lényegét, hogy az első, Franciaország irányába tett kirajzás a francia fabliau-k (tanmesék) és a Rabelais-hagyomány hatását jelentette, de aztán a 17. században több neves társulat visszatért olasz földre, amikor is a közben kibontakozott nápolyi commedia dell'arte és a sikerre jutott buffo opera jegyeit is magukba olvasztot-

ták. Utána Goldoni Párizsba hívásával új korszak kezdődött volna a stílus történetében, de a *commedia dell'arte* támogatása egyre gyöngébb lett, s végül el is maradt. (Fo itt nem foglalkozik a miérettel: a nemzeti szimbólumerőre jutott francia nyelv és színház propagandájával, amely az úgynevezett „régiek és modernek” vita lényege volt).²¹

Testünkkel nem tudunk hazudni²² – állapítja meg Fo, aki szerint a maszknak lényegkiemelő szerepe van. A nyilvános játék (előadás) nem önmagáért való. Fontosnak tartja, hogy a legrégebbi vázlatok Pulcinellája cinikus, menekül mindentől, ami a patetikus vagy szónokias.²³

A szavak nélküli beszéd a „gramlotto”: a tagolatlan hangok (a handabandázás) használata gyakran érvényesül előadásmódjában; a cselekmény előzetes felvázolása után a tagolatlan, gyors beszéddel eljártssza a történetet, de a megfelelő pillanatban mégis érthetően elhangzik néhány szó vagy az érzelmi állapotát kifejező invektíva: például sas, pásztor, holló, mocsok hollója, juh, bárány.

„Számomra a *commedia dell'arte* sohasem halt meg. És többen vannak, akik hasonló módon gondolkoznak” – állapítja meg. Ott érzékeli ezt a színjátszási módot a varietében, színpadi előzetesekben, a nápolyiak színjátszásában. Szükségesnek tartja az előadásban olyan helyzetek létrehozását, amelyek a nézőt valósággal a székhez szegeznek. Itt, de nem csak itt Sartre hívének bizonyul, amennyiben Sartre munkásszínház gondolata (a színjátszás révén való politikai jellegű közönségnevelés) nem idegen a számára, de azért is, mert Sartre esszéire (*Un théâtre de Situations*, 1973) többször hivatkozik.

A római komédiára is jellemző volt a sajátos helyzetek halmozása: a szerepkettőzés és a szerepcsere, az álruhaviselet, a bizonytalanság, a paradoxon, a fordulat – véleménye szerint ezek továbbra is forrásai a komikumnak. Meg kell keresni az előadásmód, a színházszemlélet gyökereit – véli, de azt is látja, hogy ez csöppet sem egyszerű. Felfigyel azonban a vallásgyakorlathoz fűződő rituálékra, ezen belül például a Lucca tartománybeli Garfagnanában, illetőleg a Pratóban és Pistoia környékén élő szokásra, amelyekben az epikus színház jegyeit véli felfedezni: meglepetéssel veszi észre a rendre a jelmezes szereplők háta mögé beálló – persze ide-oda szaladgáló – civil ruhás személyt, aki könyvet tart a kezében. Mint kiderült: a lejegyzett verses drámát súgta a szereplőknek, egyszersmind rendezői utasításokat is adott. A nyolc szótagú verssorok végtelen egyforma ritmusban követték egymást. Legyőzve unalmát, előítéleteit, felismerni vélt némi szépséget az előadásban. Különösen az öltözékek tetszetek neki, csupa fontos embert hoztak létre az otthon fabrikált jelmezek által. Meglepte, hogy az előadásban semmi tréfa, ironikus közbeavatkozás nem volt megfigyelhető. Kiderült aztán, hogy egy évszázaddal korábban még létezett a májusjátékban egy mindvégig a színen maradó szereplő, aki a lovagok és hölgyek szavait fáradhatatlanul kifigurázta. Aztán amikor az anarchoszindikalista mozgalom kiterjedt arra a vidékre, felelevenítették a szokást – és a szövegbe politikai jellegű utalásokat is beillesztettek. A mókás figura alakja azonban sokkal régebbi, nemcsak szórakoztatás a célja, hanem a játékban folyamatosan fordulatokat idéz elő, és hozzájárul ahhoz, hogy dialektikus összefüggésben álljon a történet és a szereplőkkel.²⁴

Az 1969/1970-es évadban rendkívüli sikerre jutott a *Mistero Buffo* című előadása, amelyet népnyelvi, archaikus (középkori eredetű) és saját leleményű szavakból és szólásokból álló nyelven adott elő, amelyet a hozzá tartozó gesztusnyelvvvel együtt grammelot nyelvként emlegetett. (A magyar népi színjátszásban a morio – egyes helyeken a kuka – felel meg ennek a fura nyelven beszélő a fi-

gurának. A karácsonyi népi játékok pásztorfigurái is gyakran jelenítik meg ezt a humoros szerepkört az ellenpontozás igényével.)

Az előadói stílus megítélése

■ Az olasz és előadásaiban a dialektust is szívesen használó művész és felesége közös produkciói megítélése ma sem egyértelmű. Az amerikai John Russell Brown például (1923–2015) politikai célzatú komédiázásukban hatásvadászatot sejtet.²⁵

Színházi szótárában Patrice Pavis többször is szól Dario Fóról. Először is a zsonglőr címszónál (franciául bateleur, angolul juggler, németül Gaukler, spanyolul malabarista), azon belül is az úgynevezett utcaszínházhoz rendelve kifejezéstárát. Úgy látja, az egykori zsonglőrök utódai napjaink animátorai, agitátorai, utcaszónokai, árusai vagy szónokai; Fót pedig egy olyan régi hagyomány folytatójának tekinti, amely a társadalmi vagy politikai szatíra iránt szenvedélyesen érdeklődik, és amellyel a gyárakban, köztereken és a külvárosi színházakban lehet találkozni.²⁶

A commedia dell'arte szócikk megírásához (a következő struktúra szerint: a commedia dell'arte eredete, jellemzői, műsorrendje, dramaturgiája) Pavis tíz szerző műveit használta fel, ezek közé tartozik Fo is, a *Manuale minimo dell'attore* (pontosabban annak francia fordítása).

Használja Fo művét a handabandázás (grommelot) példázásakor; véleménye szerint Fo egy-egy nemzet vagy csoport kifejezése céljából folyamodik ehhez, hiszen a halandzsa, a tagolt beszéd felbontása egy vegyes rendszer létrehozása érdekében, amely egyszerre tartalmazza a zenei, a gesztuális, az elbeszélő és a hangszínelemeket.²⁷ Pavis továbbá a lazzi (itt: bohóctréfa) értelmezéséhez mint legújabb szakirodalmat használja fel Fo munkáját.²⁸ Egyrészt az előadóművész olyan bravúros jeleneteire vonatkoztatja, amelyeket a közönség lélegzetvisszafojtva vár, és amelyek a 17–18. századtól kezdve már többnyire a színész játéknak szövegbe épített paraverbális elemeiként ragadhatók meg, a kortárs művészetben a parodizálás vizuális elemeiként. A mutatványosok közé is besorolja Fót, akinek a művészetét az agitprop színház, a népmesemondás újabb változatának tekinti. A mutatványosok durva, nemegyszer latrikánus, sőt kétértelműségeket tartalmazó nyelvezetéről beszél, amely ugyan leleményes, de szerinte veszélyezteti a színház komoly és esztétikai szervezetségű változatát. Megállapítása szerint a előadásnak ezt a típusát Mejerhold fedezte fel újra, akit lenyűgözött a „parádé” teatralitása.²⁹

A színészcsaládokban átörökített tudás

■ Fo inspirálója a vidék színjátszása, a vándor társulatok előadási stílusa (pontosabban tudása) volt. A modellek közül is az, amit peremműfajokként határozott meg. Meggyőződése volt, hogy létezik a színjátszásnak egy megszakítás nélkül áthagyományozódott rétege, erre volt leginkább kíváncsi az írott hagyományból is. A nemzeti klasszikussá lett Goldoni ellenében például Ruzzante, polgári nevén Angelo Beolco (1496 k. – 1542. március 17.) művészetét értékelte többre. Nem titok, hogy Dario Fo szabadelőadásai – a színész mesterségről szóló valóságos színészi produkcióelemeket is tartalmazó közönségtalálkozó – szöveges változatait feleségének, Franca Raménak (1929. július 18. – 2013. május 29.)

köszönhetjük, aki ragaszkodott hozzá, hogy legalább hangfelvétel készüljön ezekről, aztán ezeket a felvételeket legépeltetve nyomtatásra előkészítette.

A test beszéde

■ A gesztusnyelvről szólva Fo a hétköznapi gesztusokat – mint kiürült jelentésűeket – elveti, a jó mimusnak szerinte nem ezeket kell uralnia, hanem akrobatikában kell gyakorolnia magát, vagyis el kell érnie azt, hogy teste hamar és könnyedén „válaszoljon”; tudnia kell (helyből) ugrani, sőt egymás után többször is; ívként megfeszíteni a testét, hirtelen lehanyatlani (földre zuhanni), kézen járni. Szükséges továbbá a megfelelő légzés, sőt a nagy lélegzetvétel. Harmadszor pedig értenie kell a saját keze mozgatásához: vagyis hogy tárgyak használatát legyen képes érzékeltetni az üres térben: elkapni például egy vagy két kézzel egy palackot, érzékeltetni annak könnyű vagy súlyos voltát.³⁰

Ruggiero Pugliesére, egy 13. századi zsonglőrre (vagy a magyar jelentésre pontosabban utalva: jokulátorra) hivatkozik, amikor felsorolja, mi mindenhez kell értenie az ilyenek: udvaroláshoz, énekléshez, vassal való bánáshoz, handabandázáshoz, mérlegeléshez, számoláshoz, ahhoz, hogy gúnyt űzzön a gúnyolódóból, csaljon kártyázásban és a kockajátékban, folyékonyan beszélje a hamis latint és az igazi görög nyelvet, valószerűnek tüntesse fel a hamisat és a valószínűségeket hihetetlennek...³¹

Mit is jelent a tudás elsajátítása? Magát az önképzést a fellépések révén. De azt is, hogy mások játékát megfigyeljük – mégpedig a kulisszák mögül.³² Olvasni is kell a színház mibenlétéről – például Andreinit.³³ De az előadói stílus rejtelmein túl Fo azt vallja, hogy a színésznek kapcsolatban kell maradnia a saját korával, akkor is, ha (a színpadon, elvileg) régi történetről van szó.³⁴

A művész és felesége, szakmai társa, Franca Rame produkcióit hang- és filmfelvételek is őrzik, ami a művészetük értelmezését könnyebbé teszi, bár az egyes előadások konkrét hatásáról teljes fogalmat így sem alkothatunk, hiszen a figyelem, az művészek és közönségük kommunikációja elevenségét csak megközelítőleg őrzik a korban mégoly korszerű információhordozók is. Az előadó és a hallgatóság együttes fizikai jelenléte a szöveg hatását növeli Paul Zumthor szerint is;³⁵ ő az „aktuális jelen” kifejezést használja. Dario Fónak és társának munkássága örökös keresése a tényleges dialógusnak a közönséggel; másrészt kísérlet egy valóban régi előadói nyelvezet használatára, új viszonyok közti érvényesítésére.

■ JEGYZETEK

1. <https://www.nobelprize.org/prizes/lists/all-nobel-prizes-in-literature>
2. <https://biografieonline.it/biografia-dario-fo#il-premio-nobel>
3. A kötetben a következő Daro Fo-színművek olvashatók: *A betlehemi gyermekvilkosság*, *Lázár feltámasztása*, *Mária tudomást szerez a fiát sújtó ítéletről*, *Passió*. *Mária a keresztnél*, *VIII Bonifác*, *Az ébredés*, *A magányos asszony*, *Médeia*. Madarász Imre egybeült Lucrezia Borgiáéval veti egybe Fo alakját: Madarász Imre: *Klasszikus kapcsolatok, összehasonlító italianisztika*. Hungarvox, Bp., 2015.
4. *L'antico carnevale della contea*. Modica, 1877. Lásd még Giorgio Brafa Misicoro: *Guastella, Serafino Amabile*. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 60 (2003) [https://www.treccani.it/enciclopedia/serafino-amabile-guastella_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/serafino-amabile-guastella_(Dizionario-Biografico))
5. *Békászöntő* beszédeiben Kótsi Patkó János – főleg a színművész külföldi megbecsülését példázva – korának következő jeleseit említi: Lekain, Restier, Baron, Larives; Schröder, Iffland, Brockmann; Booth, (Hannah) Pritchard, Garrick. Kótsi Patkó János: *A régi és új Theátrum története*. (S.a.r. Jordáky Lajos) Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1973. 136–137.

6. Egressy Gábor: *Színházügyünk és Szigligeti*. In: Kerényi Ferenc (szerk.): *Egressy Gábor válogatott cikkei (1838–1848)*. Magyar Színházi Intézet, Bp., 1988. 76.
7. A Koppenhágai Egyetem rektora dönt arról, ki kapja az európai egyetemek által javasolt személyek közül a díjat, amelyet Carl Johan Sonning (1879–1937) dán szerkesztő és író végakarátának megfelelően alapítottak. A kulturális eredményekért adományozható dániai díjak közül ez a legfontosabb.
8. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/fo/biographical>
9. Kótsi Patkó Jánosnak főleg Louis Sebastien Mercier *Sur le théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* című, 1773-ban Amsterdam nyomdahelyjelzéssel megjelent könyvében alapuló munkája, *A régi és új théâtre históriája* egyrészt a francia a közjátékokról (entremets) szólva egyrészt a mű célzatát (dicséret vagy szatíra), a társulatok királyi védelem alatti működését, másrészt családos jellegét hangsúlyozza: „A poesis nem vala semmi rendszabások közé szorítva, materiája vagy a dicséret vagy a szatíra vala, melyet valamely nagy emberre, a bárdok és a francia monarchia kezdetekor élt poéták és a troubadurok és trouverek, kiknek magukat a harmadik francia király ág alatt élők nevezték, ruházták. Ezen első költők a franciáknál is vándor életet éltenek, mint a görögöknél, azok, kiknek famíliájok volt, háznépestől kóboroltanak és mondták a verset feleségestől, gyermekestől együtt, jól vagy rosszul, az mindegy volt, az ők szokása szerént; hircolván magokkal szép szavú játszókat, kiknek köteleességek vala a készített verset énekelni, és muzsikusokat, kik az ének alatt musikáltak.” Kótsi i.m. 94.
10. Nagyjából ismétlődik a történet, hiszen Dari Fo is játéka révén nyerte meg a fiatal Franca Rame tetszését.
11. Előadók: Tino Scotti, Pia Rame, Anna Carena, Sandra Mondaini, Anni Celli, Franca Rame (1949–1950). Ebben debütált Sandra Mondainival egyszerre Franca Rame. <https://www.milanovarieta.it/teatro-olimpia>
12. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/fo/biographical>
13. Házasságkötésüktől kezdve (1954. június, Milánó) Franca Rame Dario Fo munkatársa a színpadon és a színpalak mögött.
14. <https://amalfinotizie.it/chi-era-dario-fo>
15. Dario Fo: *Le gai savoir de l'acteur. Manuale minimo dell'attore*. Avec un dessin de l'auteur et une intervention de Franca Rame. Texte français: Valeria Tascia. L'Arche, Paris, 1990 (A továbbiakban: Fo 1990.)
16. Fo 1990. 21.
17. Fo 1990. 24.
18. Fo 1990. 38.
19. Fo 1990. 40.
20. Fo 1990. 48.
21. Noha a Strehler-féle *Két úr szolgáját* (Goldoni) túlságosan kimunkáltak és ezért a commedia dell'arte szellemétől idegennek tartja, Fo idézi Fulvio Fo (testvére, egy állandó színházi intézmény igazgatója) szavait, aki szerint a rendező szabad előadásmódot engedett a kiválasztott színészeknek, csak hogy a sok előadás folyamán a produkció a színészek együttműködésében alakult ki, majd az egyes előadások folyamán egyre gazdagodott, és végtére vált szokatlanul precízzé. Egyszermind az is számít, hangsúlyozta Fulvio Fo, hogy a színészek egyile az előzetesekben nyert különös gyakorlottságot, másikk előzőleg több amatőr társulatban játszott. Fo 1990. 51–52.
22. Fo 1990. 66.
23. Fo 1990. 88.
24. Fo 1990. 154–155.
25. *A Morte accidentale di un anarchista* (1970) és a *Nón si paga! Nón si paga!* előadásokra utalva kijelenti: „Előadásaik meglehetősen provokatíva sikeredtek, és hagyományos hatásosságukkal elég általánosak voltak ahhoz, hogy több ország is átvegye, és bemutassa őket.” John Russell Brown: *A színház 1970 után*. In: *Képes színháztörténet*. (Ford. Imre Zoltán) Magyar Könyvklub, Bp., 1999. 522.
26. Patrice Pavis: *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002. 33. (A továbbiakban: Pavis 2002.)
27. Fo 1990. 153.
28. Pavis 2002. 190.
29. Vö. Pavis „parade” szócikkével. Pavis 2002. 240–241.
30. Fo 1990. 203.
31. Fo 1990. 124.
32. Ő maga is onnan leste el a mesterfogásokat – pedig a rendező többször kikergette. Fo 1990. 121.
33. Dario Fo a firenzei származású komikus színész, Andreini (1579–1654) munkásságát igen sokra becsülte. Lásd *La saggia egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica*. Di

Gio[vanni] Battista Andreini fiorentino, comico fedele. Con un trattato sopra la stessa arte, cavato da San Tommaso & da Altri Santi. Volcmar Timan Germano, Firenze, 1604.
34. Fo 1990. 123.
35. <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039239ar>



DEMETER KATA

A LÁTVÁNY DICSÉRETE ÉS A KULTÚRA ROMJAI

Silviu Purcărete, Dragoș Buhagiar
és Helmut Stürmer színházi világában



...nem a drámák fiktív tereit reprezentálja, hanem inkább a kultúra sokszínűségét és jelentéstartalmát hozza létre a színpadon...

Silviu Purcărete előadásait közismerten erőteljes vizualitás jellemzi, amelyben a rendezői koncepció és a létrejövő terek szorosan összefonódnak. Ezeknek a jellegzetes, sokrétű tereknek a megteremtésében állandó és visszatérő munkatársai Dragoș Buhagiar és Helmut Stürmer scenográfus.¹

A klasszikus szövegeket kitüntetett figyelemmel kezelő Purcărete a szövegek kulturális kontextualizálására törekszik, semmiképp sem korhű megközelítésre, ugyanakkor a vizuális dramaturgiát részesíti előnyben. A téma kutatása során több kapcsolódó elméleti írásban találkoztam a Purcărete előadásainak terét a *kultúra tereként* leíró szókapcsolattal, hiszen sok esetben alkotótársaival a kultúrát mint teret reprezentálja, ami általában a színházi önreflexiónak is kedvez. Ezekben a kultúrát tematizáló terekben sok esetben romos, lepusztult állapotban megjelenített elemeket találunk, amelyek elsősorban esztétikai funkciókat látnak el, másodsorban az előadás egészéhez kapcsolható komplex jelentésréteget hoznak létre, melyek a színpadi és általános értelemben vett időfelfogásra és világnézetre is erőteljes hatással vannak, és áttételesen ugyan, de ráerősítenek Purcărete általános érvényű rendezői víziójának és egyes előadások rendezői koncepcióinak alap gondolataira egyaránt. Bár ezeket a jelentésrétegeket képtelenség akár csak egy előadáson belül is a teljesség igényével számba venni, ebben az írásban mégis arra vállalkozom, hogy a főbb irány-

vonalak mentén felvázoljam ezek sokszínűségét, és számtalan közösen létrehozott előadásuk közül a legjellegzetesebbekkel példázom ezeket a jelenségeket.

Elsősorban tehát az előadások vizuális világára, főként a scenográfusok munkájára, valamint tér és előadás viszonyára kívánok fókuszálni, de mivel a rendezői koncepció és a scenográfus munkája elválaszthatatlannak mutatkozik, mégis a rendező és a rendezés aktusa felől kell megközelítenem a témát a környezetünkben ma is erőteljesen jelen lévő rendezőközpontú színházi gyakorlat miatt. Silviu Purcărete kerül tehát a vizsgáldás középpontjába, aki vélhetően annak a ténynek (is) köszönhetően, hogy képzőművészeti líceumot végzett, sokaknál nagyobb fontosságot tulajdonít a színpadi látványnak, és ez erőteljesen érződik is előadásaiban: „Silviu Purcărete színháza a rendezés művészetének színháza, amelyben mai innovációk és kifejezési formák által újra felfedeződnek a klasszikusok. Produkciói lenyűgözőek. Örömteli formák, amelyek képek tömkelegét kínálják, és legtöbbször nem hagyományos tereket használnak.”² Rendezéseit „különös, hipnotikus hang- és látványvilág összefonódása” jellemzi, „előadásai zökkenőmentes intenzitásúak és archetipikusan álomszerűek, költői szépségű képek és szürreális örület sodródik át a színen”.³

Posztdramatikus színház és vizuális dramaturgia

■ A rendező az őt egyértelműen a vizualitást előtérbe helyező alkotóként való megbélyegzésével kapcsolatban azt nyilatkozza: „ez a »Silviu Purcărete védjegy« az egyik legfinomabb szitokszó, és általában egy nagyon felületes odafigyelésről tanúskodik. Azt hiszem, vagy legalábbis arra törekszem, hogy a munkám szigorúan kövesse a szöveget. [...] Az előadások nem Silviu Purcărete védjegyét viselik magukon, hanem olyan előadások, amelyekben tetten érhető a többé-kevésbé beható szövegelemzés, ahol a szövegnek megfelelő képeket látni, ahol előtérbe kerül a szöveg, és előtérbe kerülnek a színészek. Ha egy színész hosszabb ideig tartózkodhat a színpadon, és többet beszélhet, az még nem azt jelenti, hogy tiszteljük a színészt és a szöveget. Tehát nem is tudom, mit mondjak. A színház a szemnek is szól.”⁴ Bár Purcărete tehát nem tekinti magát az előadás alkotóelemeinek összességéből a vizualitást kiemelt helyen kezelő rendezőnek, és saját bevallása szerint a szöveget és a színészt legalább annyira fontosnak tartja, mint a képiséget, előadásainak elemzésében mégis megkerülhetetlen és kulcsfontosságú a látvány, a színpadi képek és ezen a képek tulajdonságainak vizsgálata, hiszen így is sokkal nagyobb jelentőséggel bír az előadások egészére nézve, mint más alkotók esetében.

Hans-Thies Lehmann *A posztdramatikus színház* című munkájában csupán egyszer említi Purcăretét,⁵ a „posztdramatikus színházzal kapcsolatos nevek” felsorolásban, munkájára azonban semmilyen módon nem tér ki a továbbiakban. A Lehmann által kijelölt – ám be nem járt – utat követi tanulmányában Bessenyei-Gedő István,⁶ kiemelve a vitathatatlan posztdramatikus jellemvonásokat és a Purcărete munkáiban fellelhető atipikus, sokszor a posztdramatikus irányvonallal épphogy szembemenő jellegzetességeket, írása azonban elsősorban a rendező és a reprezentáció szempontjából vizsgálódik. A jelen írásban szintén a Lehmann által kijelölt út a kiindulópontom, de elsősorban a vizualitást és téralkotást befolyásoló, posztdramatikus színházra jellemző színházi jeleknek⁷ és stílusjegyeknek a felvázolásával a három színházi alkotó közös munkásságában. Mivel a posztdramatikus színházban a színházi eszközök

dehierarchizálása jegyében egyenlő fontossággal bírnak az előadás alkotóelemei, így a scenográfus is – mint egyenrangú alkotótárs – ugyanazokat az irányvonalakat követi egy előadás vizuális világának létrejöttében, mint a rendező, munkájának elemzésében tehát ugyanazok a posztdramatikus színházi jegyek kereshetők és lelhetőek fel az előadások látványvilágában, mint az előadások rendezői koncepciójában.

„Én általában képekben fogalmazom, amiket auditív hatásokkal egészítek ki [...] Engem a végletekig vitt vizualizáció segít abban, hogy jobban kifejezhessem magam”⁸ – vallja magáról Purcärete. Mivel előadásait saját bevallása szerint is erősen szerkesztett képi világ jellemzi, tökéletesen illeszkedik a Lehmann által a „képek színházának” vagy a „scenográfia színházának” nevezett színházi formába, amelyben a scenográfiához dramaturgiai szerep is társul, hiszen a szöveg helyett sok esetben a kép szervezi az előadást, vagyis „a szekvenciákat és korrespondenciákat, az észlelés sűrűsödési és csomópontjait és az általuk közvetített, mégoly töredékes jelentésképzést optikai adatok határozzák meg”.⁹ Lehmann ugyanakkor felhívja a figyelmet, hogy ez a jellegzetesség nem csupán vizuálisan szereveződő dramaturgiát takar, hanem azt a jelenséget is, ahol a képi világ (a parataxis jegyében) nem rendelődik alá a szövegnek, hanem saját logikája, saját dramaturgiája alapján szerveződik. Jozefina Komporaly Tompa Andrea tanulmányára hivatkozva megállapítja, hogy Purcärete színházának képi világa nem írható le csupán „dekoratív képekként”, hanem emberi tájképek, egyszerre az ember belső világának és a társadalomnak a vásznai.¹⁰

Tájkép, álomszerűség és zeneivé válás

■ Purcärete színháza többek között Robert Wilsonéval összefüggésben is tárgyalható, Komporaly is említi ezt a párhuzamot Purcärete és Wilson színházi világa között azzal a megjegyzéssel, hogy Wilsonnal szemben Purcärete többnyire a klasszikus, kanonikus szövegek felé fordul, és azokból vagy azokat inspirációként használva bontja ki előadásait¹¹. „Wilson rendezései a színháznézés fenomenológiájának és hermeneutikájának egyedülálló provokációi, amelyek a képek és hangok gyönyört keltő áradatának beindítása révén túllépnek mind a nyugati, mind a keleti színház keretein, hogy annak határaihoz vezessenek, ami egyáltalán »felfogható«”¹². Wilson színháza a metamorfózisok színháza, amelyek különböző realitások közti átmenetek, többértelműség és összefüggés álmvilágát alkotják. Előadásaiban látszólag titokzatos és mágikus erők dolgoznak, terei nem alkotnak homogén és egyként értelmezhető játékkeret, „fények és színek, széttartó jelek és tárgyak”¹³ saját kozmoszukban magányosan keringő alakokkal, ahol tetten érhető, lineáris cselekmény nem bontakozik ki, helyette csupán virtuális fantáziaként ragadhatóak meg a történetek, amelyek a nézőre bízzák összekapcsolásukat és esetleges értelmezésüket. Nem véletlen tehát, hogy Besenyei Gedő István is a kozmosz kifejezést használja Purcärete előadásaival kapcsolatban, annak képi világának leírására.¹⁴

Wilson tájképszínházi formájának jellegzetességeihez szorosan kapcsolódik a már említett álomszerűség, amelyet Lehmann külön fejezetben tárgyal. Meghatározása szerint ez a posztdramatikus színházi jellemvonás a képek, mozdulatok és szavak közti hierarchiát számolja fel, és az álmokra jellemző struktúrához hasonlóan a kollázs- vagy montázsszerű szerkesztettséget helyezi előtérbe. Purcärete előadásaiban fellelhető ugyan egyfajta linearitás és cselekmény,

vizualitásukban azonban sok esetben az álmok struktúráját követik. Gyakran használja a tömeget mint formát előadásában, ahol a tömeg nem csupán dekoratív háttérként szolgál. Tompa Andrea¹⁵ ezt annak tulajdonítja, hogy a rendezőt az egyén drámájánál sokkal jobban érdekli a tömeg, az emberiség egészének problematikája. Az általa felvonultatott tömegek ugyanakkor nem realizztikusak, hanem inkább stilizáltak, szürrealisztikus víziók.

Bár a látványvilág áll ennek az írásnak a fókuszában, mindenképp érdemes kitérni pár szó erejéig a zenére is, hiszen Purcárete a zenére és a hangra is sok esetben képként tekint: „Általában több kép létezik, amelyek nem feltétlenül vizuális természetűek. Lehetnek csomópontok, két-három elem, amelyek köré – miután kikristályosodtak, megszülettek vagy megtaláltuk őket – fel lehet építeni egy többé-kevésbé összefüggő valamit. [...] Amikor képről van szó, valami vizuálisra, látványszerűre gondolunk, holott a színházban a kép hangzó vagy más természetű is lehet.”¹⁶

A színházi előadásokban a zene használata magától értetődő gyakorlat. Adolph Appia eljutott addig a megállapításig is, hogy kizárólag a zenei színházi formának van létjogosultsága, a rendező pedig a zene harmóniáját és dinamikáját kell igyekezzen látványban is megmutatni.¹⁷ Bár kétségkívül szélsőséges végletig jut el Appia, van létjogosultsága a zene és rendezés kapcsolatának, hiszen a zene fokozatosan egyre fundamentálisabb alkotóelemévé vált a színháznak, a zenei fogalmak beszivárogtak a rendezés aktusának és az előadás egészének megragadásába is (Wilson operáknak, audio-landscape-eken és hangzó environmenteknek nevezi előadásait; a rendező Mejerholdnál komponál és hangszerel;¹⁸ fontos szerepe van az előadások egészében a ritmusnak, stilisztikai kérdéssé válik a (disz)harmónia, a rendező mindent egybefogó karmesterként jelenik meg, az előadások a szöveggönyvét partitúra váltja fel, stb.), a Lehmann által „zeneivé válásnak”¹⁹ nevezett jelenség azonban a posztdramatikus színház sajátja. A nyelv zeneivé válása, pontosabban a nyelv zeneiségének felértékelődése mellett a modern hangosítástechnika használatával lehetővé vált a zene, a zaj és akár a színészi hang tetszőleges módosítása, torzítása és különböző zenei síkok egymásra csúsztatása, amely újabb jelentésrétegeket adhat az előadásoknak. Emellett a zeneivé válás kiterjeszhető az előadás egészére úgy a díszlet és kellek metamorfózisában, ahogyan a tárgyak is esetenként „hangszerekké válnak”, illetve mint ahogyan a színházat mint zenei struktúrát próbáljuk értelmezni. Purcárete előadásában is vitathatatlanul nagy szerepe van a zenének, a hangnak, s az sem figyelmen kívül hagyható tény, hogy kedveli az opera műfaját. Próza színházban is mindig használ zenét, szinte az előadások teljes ideje alatt – hangsúlyosabban vagy akár szinte észrevétlenül –, és ezen a téren ugyanúgy egy állandó partnerrel dolgozik, ahogyan a látványvilág esetében is, ezeknek a „zenei tereknek” és „zenei képeknek” a megalkotásában Vasile Şirli az állandó partnere.

A kultúra mint tér

■ A színházi tér és térfelfogás sokat változott az ókori görög színházi gyakorlat és a Vitruvius által a *Tíz könyv az építészetéről* című építészeti munka ötödik könyvében kategorikusan definiált ideális színházi tér leírásától, az ebből táplálkozó kora reneszánsz színházi térforma és az angol hivatásos színjátszás játéktereinek (pl. a Globe) és a barokk korban tökéletesített kukucskáló színpad ma-

gától értetődő struktúráitól a mai színházi térhasználat színes palettájáig és az azt leíró (vagy leírni próbáló), szerzteágazó fogalomegyüttesig. „Vehetek egy üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék”²⁰ – hangzik Peter Brook híres gondolata, de természetesen, maga Brook is belátja, hogy a színház térszerkezete nem ilyen egyszerű. A térfelfogásban bekövetkezett, téri vagy topográfiai fordulatként ismert változás, amelyben nagy szerepet játszott többek között Michel Foucault újító térelmélete is,²¹ a színházi téralkotásra és térfelfogásra is fundamentális hatással volt. Foucault szerint a színpad ellenszerkezeti hely, heterotópia,²² azaz több reális helyet gyűjt össze, és az utópiával ellentétben valós helyvel is rendelkezik. Az utópia és a heterotópia között csupán a tükör foglal helyet, a hely nélküli hely, amely szintén kedvelt eszköze a színháznak, így az általam kutatott alkotóknak is.

Ahogy Gálosi Adrienne rávilágít tanulmányában,²³ a szakirodalomban különböző szempontok szerint többféle definíció és kategorizálás használatos a színházi térre és annak alkotóelemeire/típusaira (színháztér, színházi tér, játéktér, színpadi tér, látványtér, külső és belső tér, virtuális tér, szövegtér, mozgástér, dramatikus tér, performatív tér stb.). Ebből is látszik, hogy általánosan érvényes terminológia nem alakult ki a tér leírására és értelmezésére. Una Chaudhuri ezt az összetettséget politópiának nevezi, azaz helynélküliségnek (placelessness),²⁴ hiszen ezek a terek kombinálódnak, különböző terek különbözőképpen léteznek egymás mellett, egymáshoz viszonyítva, egymásra tevődhetnek, és ezeknek a tértípusoknak a variálhatósága a végtelenhez közelít.

Purcárete a kortárs színházi gyakorlat népszerű térirányzataival szemben nem az egyre szűkülő stúdiótérreket és annak bensőségességét helyezi előtérbe, előadásai általában nagy színpadokon (terekben), népes szereposztással játszódnak, és a fentebb említett tereket előszeretettel kombinálja, és egymásra is csúsztatja. Hogy mennyire erősen érezhető Purcárete keze nyoma az előadások látványvilágán, leginkább abban érhető tetten, hogy – bár részletes megfigyelés után egyértelműen elkülönül Buhagiar és Stürmer vizuális világa és az azokban visszatérő elemek és stílusjegyek – egyes előadások tereit első ránézésre hibásan tulajdoníthatjuk egyik vagy másik szcenográfusnak. A már említett 2007-es ikonikus *Faust* vastag szennyeződérsrétegekkel fedett barokkos-rokokós magas ablakai Stürmer kedvelt díszleteleme, amelynek különböző variációit látjuk más előadásokban, pl. a 2012-es debreceni *Scapin, a szemfényvesztőben*,²⁵ a budapesti Nemzeti Színház 2014-es *Ahogy tetszikjében*²⁶ vagy épp a jászvásári Vasile Alecsandri Nemzeti Színház 2016-os *A kávéházában*,²⁷ de itt már Buhagiar keze nyomán készült a díszlet. Ugyanígy a Buhagiarra jellemző architektúrális szerkezetű impozáns díszlet (pl. a craiovai Marin Sorescu Nemzeti Színház *Egy vihar*²⁸ című 2012-es előadásából) a *Doktor Zsivágóban*²⁹ köszön vissza 2015-ben a Regensburgi Színház színpadán Stürmer díszletében. Egyértelmű tehát, hogy a két kiváló szcenográfus hasonló víziók nyomán dolgozik Purcáretével, és a végső látvány mindegyikük alkotói stílusjegyeit magán viseli. Előadásaik terei általában erősen elvont, teátrális terek, amelyek kedveznek az önreflexiónak; olyan terek, amelyek általában realista elemekből állnak, azonban absztrakció, stilizáció és álomszerűség irányába mozdulnak el. Komporaly szerint Purcárete előadásait – mint vizuálisan és a térrel való közvetlen szimbiózisban gondolkodva alkotó művész teátrális alkotásait – lehetetlen elválasztani azoktól a terektől, amelyekben készültek.³⁰ Bessenyei Gedő István már említett tanulmányában

Purcárete előadásainak terét a kultúra terének reprezentációjaként nevezi meg, mint amely „nem hű reprezentációja a valós világnak és nem is törekszik rá, hogy az legyen”³¹

A kultúra ábrázolása a színházi térben sokféle módon valósulhat meg; vizsgálódásunk középpontjában most a díszlet, a kellék és (bizonyos esetekben) a jelmezek állnak, melyek leglátványosabb elemei a kultúra elvont fogalma kézzelfogható, szemmel látható megidézésének. Mivel Purcárete nem az előadásokban felhasznált szövegek irodalmi környezetének rekreálására és a történelmi hűsége törekszik, előadásainak kontextualizálása nem történelmi vagy reális térben történik, hanem inkább képi és látomásos, álomszerű síkon, ezért terei kortalanok. Inkább egy absztrakt, mégis atmoszférikus világot teremt, amelyben gyakran ábrázolja a kultúra különféle dimenzióit: az épített terek építészeti stílusainak megidézésével, esetenként talált (pl. a szebeni *Faust*³² gyárépülete) vagy az éppen használt színházi terek sajátosságainak kihasználásával (pl. a kolozsvári *Julius Caesar*³³), az ikonográfia és különböző szimbólumok használatával, a kulturális emlékezet motívumainak és különböző archetípusoknak a beépítésével a kultúra sokrétűsége és gazdagsága jelenik meg, amely tovább mélyíti és színesíti az előadások autonóm jelentésvilágát. Tehát Purcárete nem a drámák és más, az előadások kiindulópontjaként szolgáló szövegek fiktív tereit reprezentálja, hanem inkább a kultúra sokszínűségét és jelentéstartalmát hozza létre a színpadon, megkettőzve a valóság érzetét, és felkínálva egy fiktív, elvont, eklektikus, mégis gazdag kulturális kozmoszt a nézőknek.

Bár ezek többnyire reális elemekből építkező terek, fiktív világok jönnek létre általuk, hiszen szándékosan különböző korokból merítenek, és helyezik egymás mellé a sok esetben egymástól időben (és térben) idegen elemeket. Ezekhez társulnak a stilizált, néha a realitástól teljesen elrugaszkodó, képzeletszülte tárgyak, így válik még inkább elemelté a látványvilág. A scenográfusok ugyanakkor gyakran az európai kultúra romjaiból merítenek, amelyeket modern és hagyományos elemekkel ötvözve hoznak létre. Az így készülő terek nem csupán a történelmi romlás jeleit mutatják, hanem olyan absztrakt világok lenyomatai, amelyek a kultúra elvont térként való ábrázolása mellett a színház terei is egyben: a színházi önreflexióra, a színházi kultúra (ön)vizsgálódásaira is tökéletes terepet nyújtanak.

A romok esztétikája

■ A három színházi alkotó terei első látásra sok esetben nem is tűnnek lepusztultnak, hiszen olyan részletgazdag látvány kerül a szemünk elé, amely csak idővel tárja fel minden titkát, az előadás történetének kibomlásával párhuzamosan bomlik ki előttünk a tér is, és fedi fel romosságát, használatát, funkcióit és funkcióitól való megfosztottságát. A funkció és a funkciótól való megfosztottság kérdésköre, valamint a fentebb említett történelmi romlás kapcsán Hartmuth Böhme romfelfogása kívánczik az elemzés szempontrendszerébe. Ugyanis szerezte a rom önmagában nem hordoz semmiféle jelentést, viszont a romos állapot előtti funkcionális építmény³⁴ jelentésével összevetve sokkal többet jelent annál: „a rom mindig haszontalan; a benne fészkelő rombolás maga az eredeti cél jelen nem léte. Csak a rombolás nyit teret a romok szépségének. [A romok] az utólagos reflexió tárgyai, a jelen-nem-lét jelölői, az eszményiség hiányáé, már amennyiben mindezeket a mű teljességének, funkcionalitásának és épségének

mércéjével mérjük.”³⁵ A romok ugyanakkor szentimentális objektumok. „A rom annak jele, ami egykoron sértetlen építményként lehetett, ám egyszersmind hozzáadódik egy olyasfajta szépség, jelentéstöbblet, amely nem oldódik fel a voltság szemantikájában.”³⁶ A romok esztétikája és jelentésvilága tehát az idővel való közvetlen kapcsolatunkat is befolyásolja: „Az archeológiai rom esztétikai paradoxona abban rejlik, hogy egy távollévőt tesz jelenvalóvá, egy végleg elmúltat idéz meg mint jelenvalót.”³⁷

A romos esztétika használatának leggyakoribb jegye a három kutatott alkotó munkásságában a lepusztult, romos épületek elemeinek beépítése: gyakran találkozunk csupasz téglafalakkal, málló vakolattal (a már említett *Faust*, a craiovai *Egy vihar*), szakadó, kopott tapétával (a bonni *Castor és Pollux*³⁸ vagy a kolozsvári *Macbett*³⁹), melyek az idő egymásra rakódó és lepergő rétegeit hozzák be az előadások értelmezési mezejébe. Különleges megoldását találjuk ennek az eljárásnak *A florentin kalap*⁴⁰ című előadásban, ahol szintén történelmi idők világát idézi a díszlet, viszont a díszlet vázlat szerű, a bútorok és a kellékek befejezetlenek – a szakadó tapétán egy barokk tér vázlata, a székek, asztalok natúr, festetlen famunka, még a jelmezek is látszat és valóság határán mozognak, „leleplezik” magukat az előadás egyik hangsúlyos pontján. Egy másik hasonló példa a már említett *A kávéház*, ahol szintén rajzos a tér, de itt már a vetítés is rásegít a téralkotásra: dupla hátsó fal, egy árkádos, áttetsző plexifal, mögötte tipikusan olasz gótikus falak, ablakok és erkélyek rajza, műanyag banneranyagon – szintén az érték és elértéktelenedés tengelyén egyensúlyozó jelentéssel. Szintén kiemelkedő példa a *Vízkereszt, vagy amit akartok*⁴¹ díszlete a craiovai színházban, ahol nem csupán az izgalmas, hogy a díszlet- és látványvilágot maga a rendező jegyzi, hanem az is, ahogyan a kultúra mint könyvtár, pontosabban egy könyvtár kiüresedett „csontváza” jelenik meg. Üres vitrinek, amelyek egyszerre takarnak és megmutatnak, egyszerre idézik fel, és semmisítik meg azt, amit a könyvtár jelent. Eltűnik a rend, a vitrinek tetején kerti törpék, a giccs hírnökei sorakoznak. Ehhez a kontrasztos jelentésképzéshez kapcsolódik a *Faust*ban használt régi iskolapadok vélt és valós értékképviselete is.

A történelmi korokat idéző épületekhez magas, piszkos ablakok, régi gyárépületek vagy tágas, barokk termek ablakai társulnak, amelyeken épp csak beszűrődik a fény (*Faust*, *Scapin*, *a szemfényvesztő*, *Ahogy tetszik*, *A kávéház*) – ezek az áttetsző felületek remek világítási és vetítési lehetőségeket kínálnak, amelyekkel gyakran élnek is az alkotók, emellett az idő, a nézés és a látás szubjektivitását, a tisztánlátás lehetlenségének gondolatát hozzák be az előadások jelentésvilágába.

A falak „áttörése” mellett a mennyezet és a járószint is megbomlik egyes előadásokban: a *Faust*ban és a *Macbett*ben például „megnyílik a föld” az alvilágnak, a *Castor és Pollux*ban a mennyezet törik meg az előadás egy-egy dramaturgiai hangsúlyos pontján. (Erre szép példa a *Viktor, avagy a gyermekuralom*⁴² is, annak ellenére, hogy ez az előadás más szempontból nem illik a vizsgáltak közé.)

Gyakran találkozunk ezekben a terekben poros, törmelékkal borított, kopott padlóval, kilógó, forgácsolódó deszkákkal, szakadt padlóborítással, ugyanakkor gyakran hever az írott kultúra a padlón: rendeltetésüktől megfosztott könyvek, újságok, iratcsomók, mindegyik esetben a tárgyak által képviselt értékek (tudás, múlt és jelen) leértékelésének jeleként. A másik gyakori elem ezekben a terekben a leplekkel vagy óriási fóliákkal letakart tárgyak (*Scapin*, *a szemfényvesztő*, *Meggyeskert*⁴³), amelyek az egyes díszletelemek és kellékek „késleltetésére” szolgálnak, ugyanakkor még inkább aláhúzzák a terek elhagyatottságát, lakatlanságát.

A képi kultúrát is gyakran beemelik előadásaikba: a *Castor és Pollux*ban Leonardo da Vinci elveszett festményének, a *Léda és a hattyúnak* a reprodukciója (Cesaro de Cesto festménye) kap helyet az ajtó fölött, nem véletlenül, hiszen a mítosz szerint Léda Castor és Pollux anyja, akit Zeus hattyú alakjában csábított el. Ez az előbbi esetben művészettörténeti utalásként épül be a látványvilágba, a *Macbett* esetében viszont a freak show világot hivatott megidézni a díszlet háttérfalának jobb és bal oldalán helyet kapó, magas, groteszk alakokat ábrázoló grafika. Emellett vannak esetek, amikor egy jelenet koreográfiája utal kétségtelenül egy-egy híres festményre és annak jelentésvilágára, például a regensburgi *Doktor Zsivágó* esetében, ahol egy beállított jelenetben Delacroix *A szabadság vezeti a népet* című festményét idézik meg. Egyes előadásokban viszont a képi kultúrát is „megsemmisítik”: a *Scapin, a szemfényvesztő*ben például szintén kiemelt, központi helyet kap egy klasszikus portré, ám itt már az egyik szereplőt ábrázolja, aki a jelenetben a „festményen” át érkezik a játéktérbe, megsemmisítve azt.

A Purcärete által oly kiemelt helyen kezelt zene gyakran fizikailag is megjelenik a színpadon különböző hangszerek formájában: gyakorta látunk koncertzongorát az előadásaiban, néha nem rendeltetésének megfelelően használva (pl. *Scapin, a szemfényvesztő*), valamint a hangszereknél is fontos, hogy kopott, viseltes tárgyak legyenek. Ha a hangjuk is torzul, még inkább azt a hatást keltik, amelyet a rendező szeretne. Emellett sok esetben szokatlan, képzeletbeli hangszereket is beépít kellékként előadásaiba, melyek mindig tartogatnak egy-egy meglepetést a nézőknek.

A kisebb díszletelemek és kellékek esetében is gyakran megfigyelhetőek kopott tárgyak: rozoga, már-már használhatatlan szék, asztal, szekrény, székek, rendeltetésétől megfosztott tárgyak. Erre több kiemelkedő példát is láthatunk az *Egy viharban*, ahol a láb nélküli ágyat könyvek támasztják alá, hogy funkcionális legyen, a rokokó képkeret üresen tátong a falon és egy nyílást keretezve, a karosszék negyedik lába jóval kisebb a másik háromnál, így a szereplők folyamatosan egyensúlyoznak rajta, a csillár pedig szintén nem eredeti rendeltetésének megfelelően működik: átalakítva, állólámpaként használják. Ezek a tárgyak gyakran szép, kimunkált darabok, amelyeket megviselt az idő. A régmúlt dicsőségét hirdetik a maguk romos, olykor használhatatlan állapotában. A tárgyakkal kapcsolatban egy másik „bánásmód” is megjelenik előadásaikban, a kultúra mint muzeális érték – a *Castor és Pollux* múzeumi vitrinjei például ezt a gondolatot ágyazzák be az előadásba. Hogy valóban érték-e, amit ezek a vitrinek őriznek, vagy csupán a *Vízkereszt* könyvtárának üres vitrinjeihez hasonlóan egy letűnt értéket idéznek, az előadás többi része dönti el. A már említett színházi önmegreflexió is megnyilvánul a díszlet és a kellékek terén, gyakran használt elem például a próbatermi tükör (*Julius Caesar, Ahogy tetszik*), melyet égők kereteznek, ezeknek az elemeknek a segítségével sok esetben „idézőjelbe” kerülnek jelenségek, színpadi látszat és színpadi valóság kérdőjeleződik meg, kinyílik a „színház a színházban” értelmezési mező is.

(Érték)ítélet

■ Összegzésként elmondható, hogy bár Purcärete szándékosan kerüli az egyértelmű aktualizálást és a politikai színháztól is távol tartja magát, ezekben a területeken óhatatlanul is megszületik egyfajta értékítélet. Nem a többé-kevésbé egységesen ábrázolt vagy csak elemeiben megidézett letűnt korokkal és világokkal

szemben, általuk sokkal inkább a máról fogalmaz meg burkolt véleményt. A már említett elértéktelenedés talán a legátfogóbb gondolat, amely ezeket a világokat átítatja, s bár a romokban a saját elmúlásunk manifesztálódik, előrevetítődik a jövő, ez az értékvesztés és romlás nem felzaklató. A romhoz való viszonyulásunk ugyanakkor kettős: „Az az elmúlt, amire a modern kor szemlélője a romban felfigyel, nem valami szép, szentimentális mulandóság, nem általános természeteti vagy egzisztenciális törvényszerűség, hanem a természetben és a történelemben uralkodó erőszakosság iszonytató képe, egy »kozmosz tragikum« és egy antropológiai önfelismerés jele, melyet a csonka mű sajátos melankóliával és fájdalommal tud kisugározni.”⁴⁴ Az idő állandóságának és a tárgyi, emberi világ mulandóságának szembeállításában az idő természetes sajátosságának, velejárójának elfogadását hozza, és azáltal, hogy egy sokkal tágabb perspektívában tekint az időre, az emberi léptékben mért idő eltörpülésével a világ sokkal tágabb összefüggéseire irányítja a figyelmet. „A rom a megőrzött forma és a pusztulás, a természet és a történelem, az erőszak és a béke, az emlékezés és a jelen, a gyász és a megváltás iránti vágy olyan kényes egyensúlyát jeleníti meg, amelyet egy érintetlen építmény vagy műtárgy sosem érhet el.”⁴⁵ És így ér körbe rombolás és szépség, jelentés, funkció és szentimentalitás, múlt, jelen és jövő mégis egyazon (színpadi) időben és térben.

■ JEGYZETEK

1. A színpadi tér és látvány megragadására több fogalom használatos; a továbbiakban a magyar színházi gyakorlatban nem túl elterjedt, Patrice Pavis által azonban ajánlott scenográfia megnevezést tervezem használni az általában díszlet- és/vagy jelmeztervezőként definiált szerepkör helyett, hiszen a scenográfia megnevezés sokkal szerteágazóbb feladatkört sejtet, amelybe a díszlet- és jelmeztervezés mellett a teljes színpadi látványvilág beletartozik, minden egyes részletével.
2. Ludmilla Patlanjoglu: *Silviu Purcărete and the apocalypse of us*. <https://thetheatretimes.com/silviu-purcarete-apocalypse-us>
3. Paul Taylort idézi Cristina Modreanu: *A History of Romanian Theatre from Communism to Capitalism: Children of a Restless Time*. Routledge, UK., 2020. 38.
4. Vajna Noémi: *Boldogabb vagyok, ha a világ továbbra is tökéletlen és rossz – interjú Silviu Purcăretevel*. <https://jatekter.ro/boldogabb-vagyok-ha-a-vilag-tovabbra-is-tokeletlen-es-rossz-interju-silviu-purcaretevel>
5. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. (Ford. Kricsfalusi Beatrix – Berecz Zsuzsa – Schein Gábor), Balassi Kiadó, Bp., 2009. 19.
6. Bessenyei Gedő István: *Posztdramatikus jellegzetességek Silviu Purcărete rendezéseiben*. *Theatron* 2013. 1. sz. 68–85.
7. Lehmann értelmezésében a színházi jel nem csupán a rögzíthető információkat hordozó jelölő, hanem a színház valamennyi elemét magába foglalja. Lehmann: i. m. 95.
8. Oltița Cântec: *Silviu Purcărete sau privirea care înfățișează*. Cheiron, Buc., 2011. 40–41.
9. Lehmann: i. m. 109.
10. Jozefina Komporalý: *Re-Theatricalising the Canon: Silviu Purcărete's Faust and Julius Caesar*. In: *Radical Revival as Adaptation: Theatre, Politics, Society*. Palgrave Macmillan UK., 2017. 57.
11. Komporalý: i. m. 58.
12. Kékesi Kun Árpád: *Robert Wilson és a képek színháza*. In: *A rendezés színháza*. Osiris Kiadó, Bp., 2007. 382.
13. Lehmann: i. m. 92.
14. Bessenyei Gedő: i. m. 75.
15. Tompa Andrea: *Silviu Purcărete's world*. *Theater* 2009. 2. 39–41.
16. Visky András: *Az irracionális kirobbanása*. A Kolozsvári Állami Magyar Színház újsága, 2015. október–november.
17. Adolph Appia: *A zene és rendezés I. 1892–1897*. (Ford. Barta András) Korszerű színház (98), Bp., 1968. 36–38.
18. Vszevolod Mejerhold: *A revizor*. Színház folyóirat 2008. 11. sz.
19. Lehmann: i. m. 106.

20. Peter Brook: *Üres tér*. (Ford. Koós Anna) Európa Kiadó, Bp., 1973.
21. Michel Foucault: *Eltérő terek*. In: *Nyelv a végtelenhez*. (Ford. Sutyák Tibor) Latin Betűk Kiadó, Debrecen, 2000. 147–157.
22. Uo. 149.
23. Gálosi Adrienne: *Performatív építészet*. In: *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*. (Szerk. Balassa Zsófia – Görcsi Péter – Pandur Petra – P. Müller Péter – Rosner Krisztina) Kronosz Kiadó, Pécs, 2015. 13–24.
24. Una Chaudhuri: *Staging Place. The Geography of modern drama*. University of Michigan Press, 2002. 138.
25. Molière: *Scapin, a szemfényvesztő*. Debreceni Csokonai Színház, 2011. Dísztlet- és jelmeztervező: Helmut Stürmer.
26. William Shakespeare: *Ahogy tetszik*. Nemzeti Színház, Budapest, 2014. Dísztlet: Helmut Stürmer. Jelmez: Dragoş Buhagiar.
27. Carlo Goldoni: *A kávéház*. Jászvásári Vasile Alecsandri Nemzeti Színház, 2016. Szcenográfus: Dragoş Buhagiar.
28. William Shakespeare: *Egy vihar*. Marin Sorescu Nemzeti Színház, Craiova, 2012. Szcenográfus: Dragoş Buhagiar.
29. Anton Lubchenko: *Doktor Zsivágó*. Theater Regensburg, 2015. Szcenográfus: Helmut Stürmer.
30. Komporaly: i. m. 73.
31. Bessenyei Gedő: i. m. 75.
32. J. W. Goethe: *Faust*. Szebeni Radu Stanca Nemzeti Színház, 2007. Dísztlet- és fénytterv: Helmut Stürmer.
33. William Shakespeare: *Julius Caesar*. Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2015. Dísztlet- és jelmeztervező: Dragoş Buhagiar.
34. Az építményekre vonatkozó megállapítások esetünkben persze kitégíthatóak bármiféle dísztletelemre, kellékre, használati tárgyra, jelmezre egyaránt.
35. Hartmut Böhme: *A romok esztétikája*. Ókor. Folyóirat az antik kultúrákról 2016. 4. sz. 79.
36. Uo. 79.
37. Kocziszký Éva: *Archeológiai költészet a modernitásban*. Universitas Pannonica, Gondolat, Bp., 2015. 21.
38. Jean-Philippe Rameau: *Castor et Pollux*. Bonni Opera, 2003. Dísztlet- és fénytterv: Helmut Stürmer
39. Eugène Ionesco: *Macbett*. Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2021. Dísztlet: Helmut Stürmer.
40. Eugène Labiche: *A florentin kalap*. Jászvásári Vasile Alecsandri Nemzeti Színház, 2013. Szcenográfus: Dragoş Buhagiar.
41. William Shakespeare: *Vízkereszt, vagy amit akartok*. Marin Sorescu Nemzeti Színház, Craiova, 2004. Szcenográfus: Silviu Purcărete.
42. Roger Vitrac: *Viktor avagy a gyermekuralom*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2013., Dísztlet- és jelmeztervező: Dragoş Buhagiar.
43. A. P. Csehov: *Meggyeskert*. Nemzeti Színház, Budapest, 2019. Dísztlet- és jelmeztervező: Dragoş Buhagiar. Fénytterv: Helmut Stürmer.
44. Kocziszký: i. m. 21.
45. Böhme: i. m. 79.

BOROS KINGA

MELEG FÉRFIAK, RIDEG NŐK

Két vendégjáték a TNB színpadán



...nőnek lenni társadalmi értelemben azt jelenti, hogy a szoknyád hosszát nem az időjárás dönti el, hanem a számvetés a strukturális erőszakkal.

■ 2023 őszén a Bukaresti Nemzeti Színház (TNB) csakugyan jó helynek tűnik a messziről érkezett látogató szemében. Olyannak, amely a posztnemzeti állapotban képes önnön szerepét újraértelmezve egyaránt rákérdezni a nemzet, nép, demokrácia, ellenség fogalmaira, valamint a színház mint gyülekezési hely lehetőségeire. Hiszen ha a nemzet egy politikailag definiálódó társadalmi egység, akkor a nemzeti színház alapértelmezetten politikus fórum, társadalomkritikai vizsgálódások és kísérletek műhelye. S ha a kísérlet sikerét a hatékonyság-eredményesség schechneri teóriája¹ és Grotowski, a transzgresszió aktusa² felől gondoljuk el, kijelenthetjük: a TNB színpadán játszott *Catarina, avagy a fasiszták meggyilkolásának szépségén* hangosan protestáló néző, *Az erőszak története* végén a helyéről felpattanva távozó néző, vagyis a néző, aki kellően feldúlt ahhoz, hogy kiforduljon nézői identitásából és az azt meghatározó színházi viselkedéskódex önfelügyelete alól, az a néző tehát maga a sikerült kísérlet.

Sajnos azonban a TNB sem producere, sem meghívója az említett két „botrányos” előadásnak – jelenlétük az ország első színpadán éppen ezért valósággal *statement*, petíció, követelés.

Édouard Louis kortárs francia szerző második (románul egyébként 2019-ben kiadott, magyarul még nem olvasható) regényét, *Az erőszak történetét* 2018-ban a berlini Schaubühnén vitte színre a Romániában több előadásával megfordult Thomas Ostermeier. Ezúttal az ifjúsági

profilú, közvetlenül a rendszerváltás után életre hívott fővárosi fenntartású színház, a jelenleg Vlad Cristache rendező, megbízott igazgató alatt megújulását élő Excelsior hívta meg, pontosabban az általuk első alkalommal tartott X-FEST. A harminchat éves Cristache szolid hadüzenetet küldött mintegy a román színházi fősodornak olyan erőteljes állításaival, mint a bukaresti színházban utoljára nyolc éve dolgozó Gianina Cărbunariu meghívása egy saját előadás, a román közoktatásról tanakodó *Két óra szünettel* létrehozására vagy a berlini, inkluzív szemléletű Ramba Zamba Színház vendégül látása a fesztiválon. Több is talán, mint az uralkodó színházi ízlés, amire az X-FEST radikális alternatívát nyújtott: a család heteronormatív definíciójáért döntő többségben alkotmányt módosítani kívánó országba hozta el Louis autobiografikus művének színházi adaptációját, egy meleg férfi által elszenvedett nemi erőszak történetét. A tapsrendről protestálásképp távoznak néhányan, köztük Mircea Rusu színész, a Ion Caramitru halála óta irányítatlanul tévelygő TNB aligazgatója. Mert bár a TNB mint befogadóhely politikája finoman szólva is rugalmas – beleférhetnek például a közönséget extrémista kiadványokkal fogadó, putyinista nézeteiről közismert Dan Puric előadásai –, erre nem számítottak. Az önjogon megjelenő homoszexuális szereplő éppoly ritka jelenség a román színpadokon, mint a nem romantikus mázzal leöntött nemi erőszak megjelenítése.

Egészen más a „baj” Tiago Rodrigues szerzői színházával, a *Catarina, avagy a fasiszták meggyilkolásának szépségével*, amelyet az Országos Színházfesztivál (FNT) nyitóestjén játszott a Portugál Nemzeti Színház ugyanazon a színpadon. Az Avignoni Fesztivált 2021 óta igazgató Rodrigues másodszer jár Romániában (tavaly júniusban a Szebeni Nemzetközi Fesztivál hívta meg egy másik előadással), és a 2020-ban bemutatott *Catarináról* is csak annyit tudunk előre, amennyit a már-már meseszerű cím és a furfangosan szűkszavú beharangozó elárul: elvileg mindannyian ugyanazokra az eszmékre és értékekre esküszünk, a gyakorlatban mégis jól meglepnek a választási eredmények; erről kellene beszélni, még hozzá nem köldöknézve, hanem magunkat is kizökentve. Ez az erőtlen közhelynek tetsző mondat azonban szolid állítássá és erkölcsi számonkérésé magasodik a színpadon: a fasizmus itt van, te mit teszel ellene? Első este a bukaresti nézőtér a rémület csendjébe fagy. A másnapiak fütyölnek, kiabálnak, rendezavarással válaszolnak, mint ahogy, később olvasom, a *Catarina...* nyugat-európai előadásainak alkalmával igen gyakran megtörténik. Vajon tényleg ilyen bátrak volnánk?

A TNB színpadán mondhatni egymás mellé kerülő két előadás önkéntelenül asszociatív együtt értelmezést vált ki belőlem. Az érvényesített dramaturgiák történetmeselési stratégiája, a nézői testérzetek ingerlése és az a társadalom, amelynek képét a cselekmények háttereként mindkét rendezés artikulál, összeköti a befogadóban Ostermeiert és Rodriguest.

Az *erőszak történetét* szerzője, Édouard Louis regénynek nevezi, ám ez korántsem jelent autofikciót vagy pusztá önéletrajzi ihletést, hanem csak azt, hogy a szerző nem naplót ír, hanem tudatosan hoz létre egy konstrukciót. A könyv narratív struktúráját meghatározó alap gondolat az előadás dramaturgiájának alapja is: visszafoglalni a saját, mások által elmesélt, ezáltal végtelenen elidegenített, leegyszerűsített, meghamisított történetünket, ellenállni a mások által felállított igazságnak, és ezzel végső soron felszabadítani magunkat a velünk történtek terhe alól.³ Ez azonban korántsem egyszerű, amit a regény úgy tesz érzékeltesé, hogy megsokszorozza a mesélés aktusát, és a *mise en abyme* melléksz-

replő státuszba taszítja a szerzőt a saját történetében: Édouard nővére meséli a férjének, ahogy az öccse neki elmesélte, ahogy a rendőrségnek elmesélte, ahogy... Édouard a félig behajtott konyhaajtó mögül hallgatja testvérét és sógorát, és kétségbeesett kommentátorként igyekszik elmondani a maga nézőpontját az olvasónak.

A színpad térben, a testek által teszi szemléletessé a küzdelmet: a mikrofon mögött álló, szavait hozzánk intéző Laurenz Laufenberg rendezett külsejű, snájdig Édouard-ja mögött egy méltóságát veszített, az elemeknek kiszolgáltatott férfitest – a több szerepet is alakító Cristoph Gawenda – csúszkál négykézláb, meztelenül a vizes padlón, kifulladásig kínlódva, sikertelenül, hogy talpra álljon. Az elszenvedett bántalmazás időérzetét, az emléketöréseket is leképezi a dramaturgia: egyszerre vagyunk utána és előtte, sohasem egészen túl a traumatikus múltbéli eseményen; már a helyszínelést látjuk, Édouard a semmivel el nem tüntethető, az orrába költözött idegen testszagról beszél, de még egyáltalán nem tudjuk, pontosan mi történt. Louis és Ostermeier pontosan azt hangsúlyozzák, hogy az erőszak korántsem annyira banális, hogy az objektív körülményeket jegyzőkönyvbe véve érdemben el lehetne beszélni. Louis olyan, bűnügyi lényegtelenségükben elhanyagolhatónak minősülő, ám létélményé súlyosodó testéretetek szuperplánjából építi fel a traumát, mint a támadója által a nyakára szorított sál érdes tapintása, vagy az érzelmi imprint erejétől rögzülő szagok. A férfinak, aki karácsony éjszakáján mellé szegődik Párizs utcáin, Édouard kezdetben a leheletét is vonzónak találta. Később az izzadság és a rákényszerített szex szagához képest az egyetlen pozitív szagélmény az ágynemű öblítősza, az ágyneműé, amelybe a másik őt leszorítva belenyomja az arcát. Valószínűtlen barackillat, nem az igazi gyümölcsé, hanem ideája annak. Az orrába, testébe költözött másik test viszont mindennél valóságosabb.

Az előadás szimultán dramaturgiája jóformán minden pillanatot megdupláz, ezáltal relativizál, megkérdőjelez, viviszekciónak vet alá: a kezdeti, konszenzuális csók érzéki jelenetébe, félbeszakítva azt, oldalról belép a kihallgatást végző rendőr; az igazságügyi orvosi vizsgálat közben Édouard-nak az jut eszébe, milyen szépen találta először a bántalmazója nyakát; a romantikusnak induló találkozás pillanataiba több ízben beleszól Clara, hogy öccse „felelőtlen” viselkedésével kapcsolatban rosszallását kifejezze. Kivéve az erőszak tulajdonképpeni jelenetét. Annak nyers, valóságutánzó bemutatását semmi sem szakítja félbe. Jajkiáltás, testek ütemes csattogása, a combokon alácsorgó vér.

Ostermeier rendezése olyan könyörtelen valóságként mutatja fel az áldozatát válást, amelynek igazságával nem lehet alkudozni. Az erőszaknak jóvátehetetlenül identitásformáló ereje van. A homoszexuális ember identitásélményéről írja Didier Eribon francia filozófus: „az inzultus tapasztalata (nem beszélve a fizikai bántalmazásról) közös a legtöbbször életében [...]. [A]kik a nyugati nagyvárosokban élnek, és a leginkább szabadnak érzik magukat, még azoknak is minden körülmény közt tudatosan kell viselkedniük a környezetükben [...]. A fizikai bántalmazás tapasztalata vagy a rögeszmés számolás annak fenyegető veszélyével annyira mindennapos a melegek életében, hogy majdnem minden önéletrajzban és meleg férfiokról szóló regényben megjelenik. [...] [A] verbális vagy fizikai abúzus áldozatává válás lehetősége mindig jelen van, és gyakran a személyiségkonstrukció meghatározó elemévé válik (beleértve az veszély érzékelésének képességét).”⁴ A (kelet-európai) női befogadói horizonton ez az áldozati-ságélmény korántsem kizárólag homoszexuális, hanem gendertapasztalatként⁵

jelenik meg: nőnek lenni társadalmi értelemben azt jelenti, hogy a szoknyád hosszát nem az időjárás dönti el, hanem a számvetés a strukturális erőszakkal. A megerőszakoltság saját szempontú színházi reprezentációja pedig már-már egyedi nézői találkozást jelent, amennyiben Louis és Ostermeier nem a klasszikus drámairodalomban Molnár Ferenctől Tennessee Williamsig megszokott romanticizáló tekintettel néznek rá (és járulnak hozzá az újratermeléséhez), hanem egyfajta reflektív realizmussal⁶ kutatják.

Az erőszak történetének fontos aspektusa az Édouard és későbbi bántalmazója, Reda között kialakuló mély, autentikus intimitás, amely implicite válaszol a nővére, a rendőrség, a kórházi dolgozók felől érkező szemrehányásra, azaz a strukturális áldozathibáztatásra. A színrevitelben egymás pandanjává válik a regény két jelenete: a szülővárosa terecskéjén barátaival bicikliző – Laufenberg ténylegesen teker körbe a színpadon – kiskamasz Édouard-t a Redát játszó Renato Schuch filmzei középről, Laufenberg boldogságtól ragyogó arcának közelijét előben vetítve látjuk a háttérvásznon; Reda történetét saját kabil származásáról és az apjáról Édouard előbb a karjában fekvő filmzei a telefonjával, és ezúttal is nagyközeli ben látjuk a két arcot, majd egy diavetítő alatt rajzolja a Franciaországba szökő kabil apa útját, ahogy Reda azt elmeséli neki. Az önfeltárukozásban egymás múltjának operatőrévé lesznek. Mire a színpadi elbeszélés az afférré fejlődő éjszakai találkozáshoz ér, értjük a bizalmat, a vonalmat. És a sorsközösséget.

Édouard fehér és értelmiségi, Reda illegális észak-afrikai⁷ bevándorlók gyereke és feketemunkás. De egy interszekcionális megközelítésben identitásválságuk és osztályhelyzetük rendkívül hasonló: Édouard tudatosan szakadt el, és menekült Párizsba homofób vidéki munkáscsaládjából, Reda nulla társadalmi és kulturális tőkével próbál helyet találni ott, ahol bőrszíne nagyobb stigma, mint a szexuális irányultsága.⁸ Ez az elutasítottság teszi őket egyformává. A kulturális különbség pedig áthidalhatatlanul különbözővé. Jól szemlélteti ezt viszonyulásuk a szüleikhez: míg Reda identitását alapvetően meghatározza a kötődés és feltétlen tisztelet („Szídd az anyámat?”, förmed rá Édouard-ra, amikor az lopással gyanúsítja), addig Édouard a szülei új lakcímét sem tudja, egyetlen kapcsolata hozzájuk az ominózus eltűnt telefon (amely kellék, a már említett módon videós eszközként használva Ostermeier színpadán kitüntetett jelentőségűvé nő). Reda interiorizált homofóbiájára, ami a szerelmes éjszaka végén lopásra készítette, mint tűzre az olaj ömlik rá Édouard intellektuális és erkölcsi fölénye. Hogy maskulin énképét helyreállítsa, Redának meg kell büntetnie Édouard-t önmaga helyett a homoszexualitásáért. Az erőszaknak rendszerszintű oka van, állítja Louis és Ostermeier. A regény és az előadás úgy tud az áldozat és az elkövető nevében is szólni, hogy az utóbbit sem menti fel, csak szociológiai pontossággal megmutatja, milyen társadalmi folyamatok eredménye az agresszió. Nem véletlen, hogy *Az erőszak történetének* legdurvább rasszista mondatai – a koszos, tevébaszó arabokról, akik, ha hagyjuk, szétverik Franciaországot – éppen Reda szájából hangzanak el, attól az embertől, akinek cselekedeteit, identitását, egész létét a rendőrség egyetlen szóval leírhatónak találja: berber, és ez az ő szemükben mindent megmagyaráz. Reda ugyanúgy kívül reked a neoliberalis kapitalizmus elitklubján, mint Édouard deklasszáldott családjá, és frusztrált tradicionáliszmusára paradox módon ugyanazokban a konzervatív radikális szólamokban talál választ, mint Le Pen újfasiszta szavazói.⁹

Hasonló társadalomkép feszül a *Catarina, avagy a fasiszták meggyilkolásának szépsége* mögött. Ebben az esetben azonban a felfedezését késlelteti a por-

tugál történelemben nem jártas romániai nézőben, hogy a referenciák ismerete híján parabolikus fikciónak olvassa a disztópiát. Az előadással foglalkozó tanulmányában Ana Pais portugál színházkutató amellet érvel, hogy a Lisszaboni Nemzeti Színházban bemutatott produkció a portugál nézőre sajátos, testi reakcióként jelentkező hatással van, amennyiben az ország társadalmi közérzetét (public feelings) aktiválja.¹⁰ Pais a társadalmi közérzet fogalmát Ann Cvetkovich-tól veszi át, akinek 2012-es könyve „a depresszióról mint kulturális és társadalmi jelenségről, nem pedig mint orvosi kondícióról” kívánt gondolkodni, annak a felismerésnek a nyomán, hogy „a politikai válaszadás bevett formái, beleértve a direkt cselekvést és a kritikai analízist, többé már nem működnek, se a világot nem változtatják meg, se nem érezzük jobban magunkat tőlük”.¹¹ A Cvetkovich által említett „politikai depresszió” Pais nézői értelmezésében is kiemelt fontosságú elem, amit ő a demokrácia alapértékeit, az egyenlőséget és bizalmat aláásó érzetként fogalmaz meg. A két szerző eszmefuttatásának ezen sorába illesztkedhet Mark Fisher kapitalista realizmusa, a „könnyebb elképzelni a világvégét, mint a kapitalizmus végét” híres tétele és a depresszív hedonizmus gondolata (hogy a ma embere képtelen egyébre, mint az azonnali élvezetekre törekvés).¹²

Ha Fisher szerint nincs alternatíva a neoliberális kapitalizmusra, Tiago Rodrigues rendező mindjárt két lehetséges következményt is mutat, és a nézőre terheli a döntést, hogy melyikkel kíván azonosulni. Ám a *Catarina...* dramaturgiája pont arra épít, hogy nem egy mindent tisztázó, kontextusba helyező expozícióval kezd, amelynek alapján racionálisan mérlegelhetnénk, hanem jelenetről jelenetre adagolja, az előadás szinte teljes játékidőjére teríti szét a dramaturgiai egyenletrendszerét. A kezdetben csehovinak tűnő életkép apránként fordul át az antik tragédia dimenziójába, hogy végül teljesen váratlanul felfeszítse a reprezentáció kereteit.

A várostól távol, vidéki tanyáján gyülekezik egy család. Három generáció hét tagja, lassan rakjuk össze a családi mátrixot: idős nagybácsi és felnőtt fia, két középkorú unokaöccse és unokahúga, valamint a nő két, szintén felnőtt lánya. Lehetne a hely Vojnyickijék birtoka: az egyik férfi egyedül él itt az év többi részében. Lehetne a cseresznyéskert: a másik testvér pedzegeti, hogy jó kis pénzt lehetne csinálni vidékturizmusból. Az anya kicsit sokat iszik, a fiú kicsit sokat hallgat. De azért alapvetően harmonikus kapcsolatok jellemzik ezt a családot, legfeljebb a ki mit eszik kérdésén civakodnak: az ünnepi asztalra kötelezően körömpörkölt kerül, a sokat emlegetett nagymama hagyományos receptje, csak hát a legfiatalabb lány már vegán. Itt üti meg a fülünket először, hogy ez az időtlen idő, amelyben mindenkit, a férfiakat is, Catarinának hívnak, és mindenki, a férfiak is, földet seprő szoknyát hord, furcsasága ellenére: napjaink, vagy ahhoz nagyon hasonló. És bár sok konkrét utalás elhangzik – a nagybácsi a nyomtatott sajtó eltűnését fájjalja a hat hónapja történt fasiszta hatalomátvétel alatt –, már majdnem a játékidő felénél járunk, amikor a „nyolc évvel ezelőtt, a világvárvány első évében” mondatból végre világosan megértjük: a darab cselekménye 2028-ban játszódik. Amit látunk, nem a mítoszok ideje, hanem az elkerülhetetlen jövő.

S a romániai néző még mindig nem tudja, nem is fogja tudni, amíg az előadást követően utána nem olvas, hogy Catarina (Catarina Eufémia) valóságosan létező személy volt, a Salazar-diktatúra elleni mozgalom jelképe: 1954-ben a huszonhat éves földművesnő felszólalt a munkások méltóságán aluli bérezése miatt, mire egy gárdista három golyót eresztett a hátába. Rodrigues innen indítja a családtörténetet: a mártírhalált halt Catarina szellemkeze hideg érintésével arra

kéri barátnőjét, tegyen igazságot; ő nem habozik lelőni saját férjét, a közlegényt, aki tétlenül nézte végig a gyilkosságot. Ettől kezdve fiai és lányai, unokái, déd-unokái, amint betöltik a huszonhatot, beavatást nyernek a Catarina körébe, és ugyanazon a májusi napon minden évben igazságot tesznek. „Pusztuljon el egy fasiszta, aki tétlenül hagyott elpusztulni egy nőt. [...] Ez legyen a ti örökségetek, hogy soha ne hallgassatok, ha igazságtalanság történik a szemetek előtt. Ne habozzatok a jó érdekében ártani.”¹³ A nyolcadik szereplő, az öltönyös férfi, aki mindeddig mozdulatlanul és szótlánul, a többiektől távol ült – az asztalnál, melynek terítőjére a „Não passarão” ellenállási szlogent hímezték –, most érti meg, minek van ő itt. Az ő kedvéért gyűlt össze és öltött szoknyát a hét Catarina, érette főzték meg az ünnepi körömpörköltöt, neki szólt a rituális ének és tánc, a nagymama felolvasott levele. Az ő feje fölé készülnek ültetni a soron következő, 1954 óta a hetvennegyedik tölgyet.

Rodrigues tragédiájának azonban nem ő a főhőse. Hanem Catarina, a lány.¹⁴ Illedelmesen, ragyogva készül az első saját kezű rituális gyilkosságára, mintha konfirmálni vagy az esküvőjére menne. Maga sem érti, hogy lehet, hogy a fasiszta zsebében ott maradt a telefonja – talán öntudatlan készítés volt elfelejteni a tengerbe vetni, amikor elrabolta, pedig százszor átvették anyjával a lépéseket. Majd amikor meg kellene húznia a ravaszt, az addigra már tiltakozássá artikulálódó kétely ismét megállítja.

„A nagy hősnőknek mindig nagy akadályokkal kell megküzdeniük” – fordul hozzánk a nagybácsi. Az előadásban első pillanattól felállítja a játékkonvenciót: a néző jelen van, egyenrangú partner a színházi eseményben. Hozzánk intézi szavait a hallgatag fiú, amikor a tűz irányíthatatlan erejéről beszél; a legfiatalabb, a vegán Catarina, amikor hezitáló nővérét arról győzködi, hogy az elrabolta férfi meg az államelnök, akinek a beszédeit írja, ne eufemizáljuk populistának, nacionalistának, szélsőjobbnak, mondjuk ki: fasiszta; az anya, amikor a gyilkolás szükségszerűségét magyarázza: „gyilkolok, hogy egy nap olyan világban élhessünk, amelyben többé nem kell gyilkolni”. Rodrigues taktikusan adagolja az előadásba Brechtet, csak befogadói figyelmünk a legvégsőig próbál nem venni tudomást erről, mert akkora a drámavágyunk,¹⁵ mert akkora élvezettel szegeződünk a cselekményre. Pedig emlegetik is a színen. Ez a család úgy idézgeti Brechtet, mint más a szentírást, és gyaníthatóan épp ugyanolyan megkérdőjelezhető szöveghűséggel, azaz minden, érvként felhozott szentenciát neki tulajdonítva. Állítólagos Brecht-idézet például a vegán lány látnoki erejű hasonlata a vegyes étrendű ember képmutatásáról: „Azok, akik ítékeznek az elnyomó erőszakra erőszakkal válaszolók fölött, olyanná lesznek, mint az, aki marhahúst szeretne enni, de nem hajlandó levágni a tehenet.”¹⁶ A brechti parabolák stílusában fogan a nagybácsi tanítómeséje a váltókezelőről, akinek egy fékezhetetlenül száguldó vonat útvonaláról kell döntenie: ha erre megy, megöl egy egész falut, ha arra, az anyját öli meg. A lány válasza nyilvánvaló: a vonat elé vetné magát. Testével védi meg az áldozatot a többi Catarina rászzegeződő pisztolyától. Elpusztul a Catarina törzsi közössége.

A fasiszta feláll. Romeu Costa magas, válla széles, mellkasa erős, öltönye slim fit, arckifejezése magabiztos. Anyósok álma egy ilyen vő.¹⁷ Előrelép. „A szabadságról akarok beszélni.” Ez az utolsó jelenet áttételesen idézi Brechtet: „Nincs kétség benne, hogy a fasiszták rendkívül teátrálisan viselkednek. Különös érzékük van hozzá. [...] [Hitler] megtanulta például a színpadi járást, a hősök lépését, amelynél hátra kell feszíteni a térdet, és egész talppal lépni a földre,

hogy a járás méltóságteljesebb legyen. Karjainak keresztbefonását, ezt a hatásos fogást is megtanulta, s ugyanígy a hanyag testtartást is betanították neki. [...] Hogy megkönnyítse az érzelmi belehelyezkedést, igen személyes jellegű hangulatokba kergeti magát beszédei közben, amelyeknek állami akciókat kell bevezetniük vagy megalapozniuk, olyan hangulatokba, hogy ezek a magánember számára is elérhetőek.”¹⁸ Costa fokozatosan emeli a hangerejét, kezdetben zsebre vágott kezével egyre szélesebben gesztikulál, egy kitartott pillanatra feltűnik a Hitlergruss, már egész testéből lendülnek a mozdulatok. A munkásokhoz szól, a szegényekhez, az igazi portugálokhoz. Mi vagyunk a többség. Le a kisebbségekkel, le a kiváltságosokkal, le a szakszervezetekkel. Le a nők nyafogásával, le a válással, az abortusszal, le a melegekkel. Hagyományos családot, rendőrállamot, szabadpiacot. Huszonöt percen át mondja. Lelőjük, vagy csatlakozunk hozzá?

„Ha vannak füleink a hallásra, szegény náci gyermekeink szólnak hozzánk.”¹⁹ Talán van négy évünk meghallani, mielőtt Tiago Rodrigues jóslata beteljesül.

■ JEGYZETEK

1. „Az előadás létre is hozza, amit ünnepel. [...] [A] tánc nem ünnepe az eredmények elérésének, nem megelőzi vagy követi a cserét, hanem az átalakulás eszköze. [...] Az eredményesség és a szórakoztatás szemben áll egymással, de egy bináris rendszer, egy folyamatosság részeként. Az alapvető szembenállás nem a rítus és a színház, hanem az eredményesség és a szórakoztatás között van. Az, hogy egy bizonyos előadást valaki rítusnak vagy színháznak nevez-e el, attól függ, hogy az eredményesség-hatékonyaság vagy pedig a szórakoztatás kerül-e előtérbe.” Richard Schechner: *A performance*. (Ford. Regős János) Múzsák, Bp., 1984. 105–107.

2. „És most szóljunk az előadásról mint transzgresszív aktuusról. Miért foglalkozunk művészettel? Hogy átlépjük gátjainkat, hogy kilépjünk korlátaink közül, hogy feltöltsük azt, ami üres vagy fogyatékos bennünk [...]. [A] színházat kézzelfoghatósága, testisége, mondhatnám, fiziológiai mivolta miatt régóta a provokáció helyének éreztem, ahol hadat üzenünk önmagunknak, s ezáltal a nézőnek is (vagy fordítva: a nézőnek, s ezáltal magunknak is), ahol látásmóduink, érzéseink sztereotípiáit megtörjük [...]. [N]em más ez, mint a tabu megszegése, a transzgresszió.” Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. (Ford. Pályi András) Kalligram, Pozsony, 1999. 17.

3. Louis maga idézi a regényben Hannah Arendtet: „Az emberi cselekvés sajátossága, hogy mindig valami újat kezd, de ez nem azt jelenti, hogy valaha is lehetséges volna az *ab ovo* elkezdés, az *ex nihilo* létrehozás. A korábban már ott lévővel el kell távolítani vagy meg kell semmisíteni, hogy teret csináljunk a saját cselekvésnek, és a korábban létező dolgok megváltoznak. Az ilyen változás lehetetlen volna, ha nem volnánk képesek fejben elszakadni a helytől, ahol fizikailag vagyunk, és *elképzelni*, hogy a dolgok állása másmilyen is lehet, mint jelenleg. Másként szólva a tényszerű igazság szándékos tagadása, vagyis a hazudás képessége, és a dolgok megváltoztatásának képessége, vagyis a cselekvés képessége, összefügg; mindkettőt ugyanabból fakad: a képzeletből. Egyáltalán nem magától értendő, hogy képesek vagyunk azt mondani, »süt a nap«, holt igazából esik (az agy bizonyos sérüléseivel elvesz ez a képesség); sokkal inkább azt bizonyítja, hogy noha érzékileg és értelmileg jól felkészültek vagyunk a világban létezésre, nem elidegeníthetetlenül illeszkedünk vagy ágyazódunk bele. *Szabadon* változtathatunk azon, amilyen a világ, és elkezdhetünk benne valami újat. A létezés tagadásának vagy állításának, az igennek vagy nemnek a mentális képessége nélkül – de ne csak az állításokra vagy javaslatokra mondott igenre vagy nemre, egyetértésre vagy egyet nem értésre gondoljunk itt, hanem magukra a dolgokra, ahogy azok az egyetértésünktől vagy egyet nem értésünktől függetlenül adóttak a mentális és érzékszerveink számára, a dolgokra mondott igen vagy nem mentális képessége nélkül tehát – semmilyen cselekvés nem volna lehetséges, márpedig a cselekvés maga a politika leglényege.” Hannah Arendt: *Crises of the Republic*. Harcourt Brace, San Diego, 1972, 4. (Ebben az írásban a más módon nem jelölt idegen nyelvű munkákat saját fordításban idézem.)

4. Didier Eribon: *Insult and the Making of the Gay Self*. Duke University Press, Durham & London, 2004. 18.

5. „A nők elleni erőszak az ENSZ meghatározása szerint: »A nők elleni erőszak bármely olyan, a nőket nemük miatt érő erőszakos tett, mely testi, szexuális vagy lelki sérülést okoz vagy okozhat nőknek, beleértve az effajta tettekkel való fenyegetést, valamint a kényszerítést és a szabadságtól való önkényes megfosztást.«” <https://nane.hu/erintetteknek/tudnivalok-a-nok-elleni-eroszakrol>.

6. Ostermeier 1996-ban a berlini Deutsches Theater Baracke nevű műhelyében induló rendezői pályáját végigkíséri a realizmus pecsétje a kezdeti évek *in-her-face* drámairodalmától a legutóbbi évekig. 2000-ben írt *A küldetés* című manifesztójának egy szöveghelyén maga követel új realizmust a színházban: „A színház az a hely lehet, ahol a világ újszerű értelmezése közös világnézetté és állásfoglalássá erősödik. A színház az a hely lehet, ahol a társadalom újra tudatossá és tehát politikussá válik. A színháznak ezért kortársnak kell lennie. [...] Új realizmusra van szükségünk, mert [...] a realizmus korántsem a világ ábrázolása olyannak, amilyen. A realizmus úgy tekint a valóságra, mint valamire, amit meg kell változtatni.” Peter M. Boenisch – Thomas Ostermeier (ed.): *The Theatre of Thomas Ostermeier*. Routledge, London&New York, 2016. 3. Lásd továbbá: Peter M. Boenisch (ed.): *The Schaubühne Berlin Under Thomas Ostermeier: Reinventing Realism*. Bloomsbury, London & New York, 2021.

7. Ostermeier jól orra alá dörgöli az európai nézőnek a fehér tekintet korlátoltságát, közönyét: Redát a brazil származású Renato Schuchra osztja, akinek „egzotikus” megjelenését – amíg utána nem olvasunk a színésznek – kérdés nélkül elfogadjuk észak-afrikainak.

8. „Reda bevándorlók gyermeke, egyszerre francia és idegen. Tekinthejtük polgártársnak, akinek családi múltja összefonódik a francia közelmúlttal: kabil család, akik a polgárháború elől menekülve hagyták el Algériát, hogy a menhelyek és »folyosók« aztán belökjék a francia nagyváros kiszákmányoló munkapiacára és rasszizmusába. Az ő háttére ugyanakkor a hagyományos homofóbia és a szegénység is, a fővárosban él ugyan, de Louis világának a periferiáján.” Joseph Pearson: *Speaking for both Victim and Perpetrator*. <https://www.schaubuehne.de/en/blog/speaking-for-both-victim-and-perpetrator.html>

9. „Apám a választásokban esélyt látott önmön láthatatlansága leküzdésére. Sokkal előbb, mint én, apám megértette, hogy a burzsoázia szemében [...] mi nem számítunk, és nem is létezzünk. Apám úgy érezte, a baloldali politika cserben hagyta a nyolcvanas években [...]. Ezzel szemben a Nemzeti Front felszólalt a gyatra munkakörülmények és a munkanélküliség ellen, amelyért a bevándorlást és az EU-t okolta. Mivel a baloldalt nem látszott érdekelni a szenvedése, apám bevette a szélsőjobb által kínált hamis magyarázatokat. Szemben az uralkodó osztállyal, neki nem adatott meg a politikai programra szavazás privilégiuma. Szavazni számára kétségbeesett próbálkozás, hogy láthatóvá váljon. [...] A családomat lebeszélni arról, hogy Marine Le Penre szavazzanak, kevés az, hogy [Le Pen] rasszista és veszélyes. Ezt már mindenki tudja. Kevés az, hogy küzdünk a gyűlöletbeszéd és [Le Pen] ellen. A hatalommal nem rendelkezőkért kell küzdenünk, a láthatatlan olyanokért, mint az apám.” Édouard Louis: *Why My Father Votes for LePen*. <https://www.nytimes.com/2017/05/04/opinion/sunday/why-my-father-votes-for-marine-le-pen.html>

10. „A társadalmi közérzet fogalmának (Cvetkovich 2012) segítségével [...] kívánok beszélni a kortárs nyilvánosság tereit és intim érzelmi élményeit egyaránt meghatározó láthatatlan erőkről és kapcsolódásokról. A kulturális narratívák és diskurzusok, társadalmi gyakorlatok és események, amelyekben megnyilvánulnak, megszabják, hogy milyen kapcsolatunk lesz a világgal. [...] A történelmi emlékezet múltbéli érzeteket hoz elő, a fikció pedig a jövőre vetített érzeteket aktívál. Az egyes idősíkokban jelentkező érzetek a társadalmi közérzet rétegzett atmoszféráját teremtik meg. A Portugália közelmúltjához (Catarina Eufémia meggyilkolásához és a szegfűs forradalomhoz) kapcsolódó társadalmi közérzet meghatározza a portugál nézői befogadást, kivált az előadás befejező részében. [...] A nézőközönség egyik tagjaként magam is éreztem, ahogy az elhangzó szavak súlya egyre növelte a feszültséget, mintha minden egyes szó tovább emelte volna a szürke falat, amely tapinthatóan bezárta a nézőt egy affektív téridőbe (McCormack 2018. 4). Úgy éreztem, mintha a közönségre nedves ködfelhő ereszkedett volna rá, a hideg futkosott a hátamon a sűrű érzetektől.” Ana Pais: *To Kill or Die For: The imperceptible tactility of public feelings in Catarina and the Beauty of Killing Fascists by Tiago Rodrigues*. Performance Research, 2022. 2. 82, 84.

11. Ann Cvetkovich: *Depression: A Public Feeling*. Duke University Press, Durham & London, 2012. 1.

12. Lásd Mark Fisher: *Kapitalista realizmus. Nincs alternatíva?* (Ford. Tillmann Ármán – Zemlényi-Kovács Barnabás) Napvilág Kiadó, Bp., 2020.

13. Az előadás angol feliratában: „A fascist will fall who did nothing when he saw a woman falling. [...] May this inheritance serve for you never to fall silent at the sight of injustice. If you have the need, don't hesitate to do harm in order to practice good.”

14. A szerepet a bemutatón Sara Barros Leitão játszotta. A bukaresti vendégjátékon Beatriz Maia.

15. A „drámavágy” Hans-Thies Lehmann német színházkutató 2007-ben a budapesti Kortárs Drámafesztiválon tartott előadásának tolmácsától, Nádasy Ádámtól származik. Az előadás a *Színház* című folyóiratban közzét változata így fogalmaz: „Kétségtelenül él bennünk egyfajta vágy a drámaiságra. Ugyanakkor az az érzésem, hogy ez a vágy ma inkább a moziban találja meg

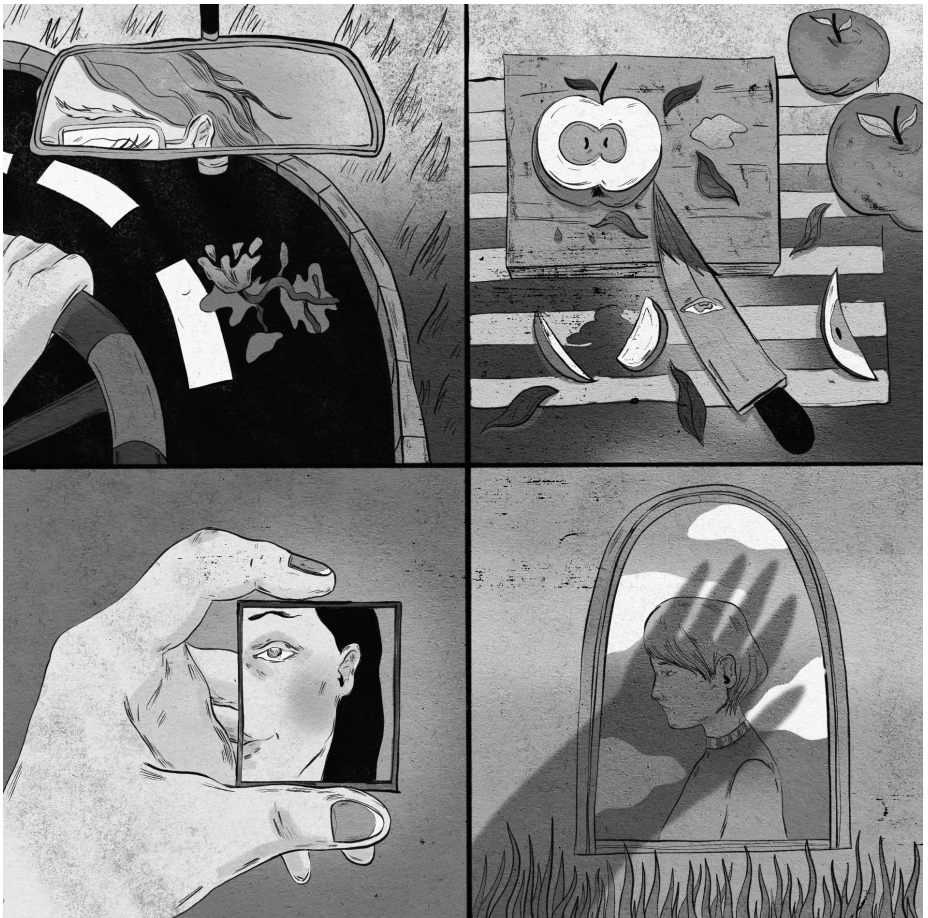
kielégülését.” Hans-Thies Lehmann: Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya. Színház 2008. 4. sz. 53.

16. „Those who lament the violence with which the oppressed respond to the violence of the oppressors, are the same people who would like to eat beef without killing the cow.”

17. Jordan Bardellát, a francia Nemzeti Tömörülés huszonnyolc éves új elnökét nevezi a sajtó a francia anyósok álomvőjének.

18. Bertolt Brecht: *A fasizmus színpadiasságáról*. In *Uő: Színházi tanulmányok*. Magvető, Bp., 1969. 386, 389.

19. Tamás Gáspár Miklós: *Szegény náci gyermekeink*. Élet és irodalom 2004. október 1. 6.



HARY JUDIT

LOVE IT OR HATE IT – SZERETHETŐ-E A MUSICAL?

Stephen Sondheim *Into the Woods* című musicaljéről

A zene ősidők óta az ember éltető eleme, mely örömet szerez és vigasztal. „A zene az kell”, éneklük a *Valahol Európában* című musicalben, sőt talán soha nem volt ennyire szükség a zenére, mint amennyire a bizonytalansággal, félelmekkel küzdő ma emberének szüksége van. De vajon mire vágyik igazából a megfáradt, meggyötört lélek, mi deríti mosolyra, mi vigasztalja leginkább? Gondolom, nem véletlen, hogy a világ legnagyobb zenés színházainak műsorpolitikájában egyre nagyobb hangsúlyt kapnak a szórakoztató műfajok, legyen az vígopera, az operett, a kabaré vagy a musical, hiszen ezekkel mind a közönség, mind a színház jól jár. A néző egy fárasztó nap után bár egy-két órára kikapcsolódhat, nevet, a telt házas előadások pedig jó bevételt hoznak a színházaknak. Ezért válhatott már a 19. században közönségsikerré az operett, amely túlnyomórészt vidám alaphangú színpadi darab, amelyben a humoros-vicces-nevettető prózai párbeszédnek viszik el a pálmát, és amelyben a mutatós táncok felpezsdítik a nézők vérének, a slágerízű énekeket pedig a közönség a hazafelé vezető úton is dúdolja. Az operett sikerének éppen az a kulcsa, hogy az ének, a megnevettető poénokkal teletűzdelt szövegmondás és a tánc szinkronban legyen. Míg Offenbach műveiben a szórakoztatást az előszeretettel használt kuplék, kánkánok és galoppok biztosították, addig a szalonok és a báltermek a valcerkirály, Johann Strauss zenéjére táncoltak – de az is tény, hogy



**...a néző számára
megteremti azt az
oázist, ahol az életet
szebbnek láthatja...**

a magyar iskola olyan jelentős alakjai nélkül, mint Kálmán Imre, Lehár Ferenc, Ábrahám Pál, Jacobi Viktor, Szirmai Albert, Huszka Jenő, Eisemann Mihály vagy Fényes Szabolcs, a mai operettjátzás elképzelhetetlen lenne.

Az operett műfajának egyik amerikai „testvére” a musical, a New York-i Broadway színházainak jellegzetes terméke, amely az 1900-as évektől a minstrel show,¹ a burleszk, az extravaganza,² a vaudeville³, az operett, a pantomim, a balett és a revü elemeinek egyesüléséből fejlődött önálló műfajjává. A 20. század elején, amikor a musicaleket inkább „pénzt hozó” kasszasikerük miatt értékelték, George Gershwin: *Porgy and Bess* című alkotása (1935), amelyet dzsesszoperának is szoktak nevezni, „igazi” dzsesszmusicalként robban be a zenés színpadi alkotások világába, teljesen új irányvonalat szabva a musicalszerzésben, amelyben egyaránt fellelhető a spirituálé, a jazz, a blues, és a ragtime. Gershwin a témaválasztás és a zenei megoldások terén is új mércét állított fel, musicaljének dalai szinte operai énektechnikát követelnek.

A musical a második világháború után is a legnépszerűbb zenés színházi műfaj marad, amely a néző számára megteremti azt az oázist, ahol az életet szebbnek láthatja, ahol a mély érzelmi töltetű, romantikus, olykor táncrea perdítő dalok a kikapcsolódást, a valóságtól való elrugaszkodást, a felhőtlen szórakozást szolgálják. Ebben az korszakban a Broadway aranykorát élte, legsikeresebb musicaljei életrajzi vagy világirodalmi ihletésűek voltak, esetenként táncmusicalek, mint Cole Porter *Kiss Me Kate* (1948) című Shakespeare-adaptációja, George Gershwin *Egy amerikai Párizsban* (1951) és Leonard Bernstein *West Side Story* (1957)⁴ című táncmusicalje (dance musical), Frederick Loewe *My Fair Lady* (1955) című műve,⁵ amelyet G. B. Shaw *Pygmalion*ja ihletett, vagy Rodgers és Hammerstein *A muzsika hangja* (1959)⁶ című életrajzi ihletésű musicalje stb.

Európában az 1950-es évektől hódított teret a musical, és rendre minden nagyobb zenés színház műsorára tűzte az amerikai Broadway-sikereket. Az európai musical az angol és a közép-európai operett hagyományait az amerikai musical világával ötvözve jutott el például Claude-Michel Schönberg – Alain Boublil és Jean-Marc Natel *Les Misérables* című musicaljének párizsi premierjéig (1980), Andrew Lloyd Webber *Cats* című musicaljének londoni bemutatójáig (1981). Magyar sikerekről az 1970-es évektől beszélhetünk., amikor egymás után születnek meg a legsikeresebb magyar musicalek: Presser Gábor – Adamis Anna: *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* (1973), Szörényi – Bródy: *István, a király* (1983), Presser – Dusán – Horváth Péter: *A padlás* (1988), Dész László: *Valahol Európában* (1995)⁷, Dész László – Geszti Péter és Grecco Krisztián: *A Pál utcai fiúk* (2016) stb. Az amerikai mintát követve, az európai és a magyar musicalben is fellelhető a legtöbb táncstílus, a klasszikus és a modern balettől a szteptáncon és a kánkánon keresztül a diszkóig, majd a dzsesszig, sőt valamennyi olyan népszerű, főként amerikai eredetű stílus, mint a rock, a blues és a ragtime. Röviden fogalmazva, a musical az a műfaj, amely ötvözi a zene, a kíséret nélküli vagy melodráma formájában jelen lévő próza és a tánc egyforma jelentőséggel bíró ötvözetét.

Történt, hogy a Kolozsvári Színművészeti Egyetem diákjaival év végi vizsgaelőadásra Stephen Sondheim (1930–2021) *Vadregény* (*Into the Woods*) című musicaljének fiatalok számára átdolgozott, rövidített változatára esett a felkészítő tanárok választása. Hangképző énektanárként és korrepetitorként fontosnak találtam, hogy az addig számomra ismeretlen művel mélyebb „barátságot” kössék, tehát legelőször megnéztem a mű Broadway-filmváltozatát, aztán tanulmányoz-

tam a librettóját és a szövegekhez társuló zenei anyagot, és párhuzamosan kutatni kezdtem Sondheim zenei és dalszövegírói tevékenységét. Hamarosan megtudtam, hogy pályája elején a már befutott Oscar Hammerstein lett a példaképe, egyfajta pótapja és mentora, aki mindenre megtanította, amit a zenés színházról, a musical világról tudnia kellett. Művészi képzésében, felfelé ívelő karrierjében Hammerstein mellett Harold Smith „Hal” Prince, a 20. századi Broadway elismert rendezője és producere játszott nagy szerepet.

Habár mindkét mentorától sokat tanult, de amint várható volt, Sondheim egyedi utat tört magának. Sajátos képi világot teremtő történetei szokatlanok, zenei világa újszerű, komplex és kifinomult mind harmóniai, mind dramaturgiai és formai szempontból. A dalok hagyományos formai egységét gyakorta megváltoztatja, például AABA forma helyett a témát sokszor háromszor is megismétli. Zenéjét nem slágerszerzés céljával komponálja, hanem az célja, hogy tökéletesen tükrözze a librettó által felkínált narrációt, zenéjét tehát nem lehet elvonatkoztatni a cselekménytől, mert érvényét veszíti. Stephen Sondheim formabontó musicalje nem vett tudomást a konvenciókról és a közönség elvárásairól, élete kudarcait, illúzióinak romba döntését kívánta a publikum elé vinni a „love it or hate it” – szeresd vagy gyűlöld – gondolat jegyében. Egyesek megszerették, mások elutasították. Egyesek túl bonyolultnak, intellektualizáltak tartják, műveiben a szövegnek olyan rejtett, burkolt finomságairól beszélnek, melyeknek kihallása és megértése olykor fárasztó a hallgatóság számára. Habár egyes kritikusok bírálták munkáit, újító zsenialitását mindenki elismerte.

A James Lapine és Stephen Sondheim szerzőpáros *Into the Woods* című musicalje a tündérmese, azaz fantáziamusical kategóriába sorolható, melynek legtöbb jellemzője jelen van a musical történetében: szerelem, szexualitás (az egyik vonalon a meghódítás, a másikon az ellenállás), elcserélt szerelmesek, mesebeli helyszínek és mesefigurák (farkas, varázsló, hercegek, mesehősök). Az 1986-ban Broadwayen bemutatott mű tetszetős modern és klasszikus stílusának köszönhetően világsiker lett, és több, a „színházi Oscarnak” is nevezett Tony-díjat nyert.

A Broadway Junior Collection a musical gyermekek által előadható változatát is elkészítette, amelyben a történet időtartamát 60–80 percre csökkentette, és a zenei szövegeket leegyszerűsítve, „gyermekbarát” köntösbe bújtatta. A magyarországi ősbemutatóra a Pesti Magyar Színház színpadán került sor 2014-ben, amikor Harangi Mária rendezésében és Szemenyei János zenei vezetésével a *Vadregény* című előadás a rendezés és a színészi alakítások egységével megjelenített tanulságos és szurreális sondheimi mesevilágért Viva la Musica! szakmai különdíjban részesült. Az év végi előadás megrendezésére a kolozsvári színi egyetem is a Pesti Magyar Színházban használt librettót – Galambos Attila fordítását – és partitúrát használta, amelyen Kiliti Krisztián, az egyetemi előadás rendezője némileg módosított.

A musical eredetileg 2 felvonásból és 72 színből áll. Inspirációjaként elsősorban Bruno Bettelheim osztrák származású amerikai gyermekpszichológus *A mese bővítele és a bontakozó gyermeki lélek* című tanulmánykönyve szolgált. A musical kalandtörténeteiben a Grimm-mesék hősei – Hamupipőke, Piroska, Aranyhaj és Babszem Jankó – mellett a Sondheim és Lapine szerzőpáros által megálmodott Banya, a Pék és a Pékné vesznek részt. A jellegzetes sondheimi stílussal és kifinomultsággal a karakterek különböző vágyai összetett ellenpontos kompozícióba keverednek. A központi motívum Hamupipőke panaszos, ugyanakkor vágyakozó, reményteljes „Ó, bár” szavaival indul. Ez a szó minden szerep-

ló ajkáról felcsendül, és a cselekmény előrehaladtával feltárja a látszólag ártatlan kívánságokat és azok következményeit: a Pék és a Pékné gyermekáldásra áhítozik, a Banya, aki egy varázslat átka miatt lett csúf, szeretné visszakapni egykori szép és fiatal énjét, Jack szeretné elnyerni az anyja tetszését és elismerését, Jack anyja kicsit könnyebb megélhetésben reménykedik, Hamupipőke a bálba kívánna eljutni, Piroska egyszerűen csak a nagyit szeretné meglátogatni. A történet folyamán mindegyik főszereplőnek be kell lépnie belső vágyainak sötét, szövevényes erdejébe, és egy elemi átmenet rítusán kell keresztülhaladnia. Piroska karaktere a leghumorosabb; bolondos túlkapasai, mohó étvágya, optimizmus elragadó. Mindezt lendületes ritmussal és egyszerű dallammal írja meg Sondheim. A dalszövegek naiv hangulatán túl kicseng belőlük egyfajta mesebeli egyszerűség, elragadó humor, esetenként a melankolikus, szentimentális hangvétel. A fény és a sötétség kettőssége sokszor előjön a történet során. A Pék emberi gyengesége ellenére a jó és a fény, míg a Banya – megtévesztő, megértőnek tűnő anyai intelme ellenére – a sötétség teremtménye. A fény és a sötétség, a jó és rossz párhuzamos ábrázolása arra utal, hogy az embernek fel kell ismernie a fényt és az árnyékot önmagában is. A Hamupipőke és a Hercege története nem zárul happy enddel, valahogy elcsúsznak a szálak, de a lelki érés folyamata elindul a lányban, és a történet végén ő lesz az, aki megértően vigasztalja az özvegyen maradt Péket.

Sondheim szerethető musicalje humoros, szórakoztató jellegén túl némi elgondolkodtató és nevelő jelleggel is bír – és nem csak a fiatalok számára. Két józanságra intő gondolata, amit jó lenne az életben is felhasználni: „Nemcsak a választás, hanem a helyes választás, ami számít” és „Vigyázz, hogy mit kívánsz, mert álmod valóra válhat!”

■ JEGYZETEK

1. Minstrel show névvel a népi zenésszínháznak az amerikai változatát illették, ezt tekintik az első Amerikában született zenés színháznak.
2. Az extravaganza egy olyan irodalmi vagy zenei alkotás, amely általában a viktoriánus burleszk és a pantomim elemeit tartalmazza, látványos produkcióban, és stílus- és szerkezetszabadság jellemző. Megtalálhatók benne zenetermi műfaj, a kabaré, a cirkusz, a revü, a varieté, a vaudeville és a pantomim elemei is.
3. A vaudeville eredetileg olyan víg és gúnyos dalok neve, amelyek idővel átköltöztek faluról a városba, ahol „voix de ville”, azaz a város hangjaként emlegették őket.
4. Leonard Bernstein: *West Side Story*. Bemutató: 1957, Broadway. Ez Stephen Sondheim első szöveggényv írói sikere, a megfilmesített változatai: 1961, 2021.
5. Loewe *My Fair Lady* című művét tartják a legtokéletesebb musicalnek (bemutatója: 1955, Broadway), megfilmesített adaptációja George Cukor rendezésében, Audrey Hepburn és Rex Harrison főszereplésével 1964-ben többszörös Oscar-díjat nyert.
6. Richard Rodgers – Oscar Hammerstein: *A muzsika hangja*. Bemutató: 1959, Broadway. Megfilmesített változata vált híressé (1965).
7. Dész László – Böhm György – Korcsmáros György – Horváth Péter: *Valahol Európában*. Radványi Géza azonos című filmjének musical változata, kolozsvári bemutató: 2013.

OLÁH ANDRÁS

ami már nincs

alkatrészeire bomlott elmosódott
a sok kihordott kapcsolat
de azzal a lánnyal valahogy folyton
belelőgtünk egymás életébe
néha ütköztünk is
máskor messze tévedtünk
volt hogy idegen
városban botlottunk egymásba
kutyát sétáltatott a parkban
befogadott mintha hozzátartoznék
napokig csak éjszakáink voltak
sohasem telítődünk
sohasem fejeztük be
ám egyszer mégis hajnal lett
addigra átfutott rajtunk
a nyár és rég voltunk már
boldogtalanok
ugyanabban a parkban váltunk el
ki erre ki arra
a tér sarkán még visszafordult
könnyeit az arcomba
dörzsölve vittem tovább
de ennek már nincs jelentősége

valami elszakadt

dermesztő aszályos pillanat
félbemaradt a mozdulat
mintha vesztegzár alá
helyeződött volna minden
ami még összeköt
a kiárusított emlékek körül
összezsugorodtak az álmok
sűrű a csend
elgömbült az idő
de vissza semmi sem vezet
érdeklődés hiányában a holnap
elmarad – csak üresség van
hályogos kínzó pillanat:
valami végleg elszakadt

szó nélkül

mióta tulajdonlapomról töröltelek
nem számlálom a napokat
a naptárt is kidobtam – fölösleges –
nem kell már időpontokat
emlékeztetőket rögzíteni
más az ébredés más a reggel
szűk a tér s a közöny itt nem fér el
csak a villámsújtotta beletörődés...
piti lázadás volt – elüldöztelek –
ítélkeztem a pillanat fölött
a nyugtalanító mégis az hogy szó
nélkül túrted s hagytad magad

ami nem te vagy

utolsónak maradtál
hogy halottaid után eltakarítsd
az emlékeket
porfelhőben a csatornahíd szürke csontváza
kancsal csonkok néznek vissza
a kiserdőből
mögötte a visszabontott téglagyár romjai
életed felét innen lopta el az idő
feltámad a szél megrezzenti
a tölgyek csupasz ágait
már nincs meg a kút sem a malacfürdető
csak az átrajzolt téglagyári tó
de az is mintha restelné magát
sűrű nádas borítja stégekké szabdalt
oldalát... fertőzésnyomok
pocsolyaszag – utolsó figyelmeztetés –
már csömöröd van hogy semmi
sem ugyanaz megválni mégse tudsz
– vezeklés volna ha a képzelet kihal?
vagy csak zuhanás a múltba
ami már nem te vagy és a tiéd sem lesz soha



HORVÁTH RICHÁRD

MÁTYÁS GYILKOSA: ARAGÓNIAI BEATRIX?

■ Az Olvasó, aki e dolgozat tanulmányozására vállalkozik, voltaképpen kegyes család áldozata. Ahogyan szakmai körökben mondani szokás, nem frissen készült fogást találunk elé, hanem „konzervet”, alább korábban napvilágot látott írás újbóli közlésére kerítünk sort. Történt ugyanis, hogy bő évtizede, 2012-ben dr. Garamvölgyi László akkor új kötettel jelentkezett a nagyközönség előtt, melyben arra a következtetésre jutott, hogy Hunyadi Mátyás nem természetes halállal halt meg. Eredményei szerint az uralkodó gyilkosság áldozata lett, s nem más gyilkolta meg, mint felesége, Aragóniai Beatrix.¹ Jelen sorok írója természetesen lélekszakadva sietett a legközelebbi könyvesboltba, s beszerezve a kötetet, nyomban olvasásába kezdett. Az első néhány tucat oldal után azonban csalódás töltötte el: pontatlanságok, módszertani bakugrások sorjáztaak a lapokon. Akkor azonban felmerült a kérdés, hogy az odáig rendben van, hogy magam számára világossá váltak a kötet hiányosságai, ám vajon a történettudományi végzettséggel nem rendelkező olvasóknak ki fog jelezni ez ügyben? Nemde bár egy történésznek nem lehet az is egyik feladata, hogy ezekre a problémákra rámutasson? Nos, ezen felismerést követően készült el, a megszokott könyvismertető írásoknál terjedelmesebb recenzió, s került sajtó alá ugyancsak 2012-ben.²

Természetesen nem a dr. Garamvölgyi-féle kötet az első ilyen témájú, Beatrix királynét gyilkosként bemutató kötet a vonatkozó hazai irodalomban. Voltaképpen 1490 óta kisebb-nagyobb mértékben, hol hangosabban, hol csendesebben, de ez a gondolat jelen volt a közbeszédben. Különösen „jó” korszaka volt ennek a 19. század hazai történetírása, melynek eredményeit bizonyos szempontból még ma is őrizzük, s nem tudjuk elengedni. Ehelyütt persze nincs mód arra, hogy mindennek historiográfiáját részletesen bemutassam, a Mátyás személyét érintő későbbi recepciónak amúgy is hatalmas irodalma van. Azért lehet érdekes e kötet részletesebb bemutatása, mert kevés munkában vannak jelen ilyen koncentráltan a Mátyás uralkodásával, halálával és Beatrixszal kapcsolatos családka toposzok. Tanulmányul szolgálhat a tekintetben, mert manapság szokás a történettudományra úgy tekinteni, hogy „ah, mindenki csak a maga igazát fújja”, ám rendre igazolódik, hogy bizonyos tudományos KRESZ-szabályok be nem tartása biztosan tévútra vezet. Isten ne adj’, még baleset is lehet a dologból.

Joggal vethető fel ugyanakkor a kérdés, mi indokolja, hogy évtized múltán ismét napvilágot lásson ez az írás. A szerzőnek több indoka van, hogy miért teszi ezt meg. Elsősorban azért, mert az ezek iránti igény nemhogy csökkent az utóbbi években, évtizedekben, hanem épp ellenkezőleg, jelentősen növekedett. Érdemes emlékezni rá, hogy az ezredforduló táján még számtalan elméleti írás látott napvilágot, arról zengedezvén, hogy az internet elhozza a tudás és az információ demokratizálódásának korszakát. Mára bebizonyosodott, hogy ez hiú ábránd volt. A konteók és az ostobaság demokratizálódásának korába léptünk. Az alábbi írás egy kis lépés szeretne lenni ezek kiküszöbölésére, a tájékozódni, a világot nemcsak feketén és fehérén látni kívánó Olvasónak nyújtva segítő kezét. Második érvként esik latba az újraközlés mellett, hogy az írás eredetileg egy kizárólag szakmai körökben forgatott, nagyobb olvasóközönséghez csak ritkán eljutó vagy talán soha

el nem jutó, kis példányszámú, folyóiratban jelent meg. Záróindokként hozható, hogy az alább leírtakból számos elem meglátásom szerint – eltérően attól a folyamattól, hogy sok-sok írás a leírása pillanatában menthetetlenül avulni kezd – aktuálisabb, mint egy évtizeddel korábban. Az alábbiakban tehát a 2012-ben megjelent írás terjedelmi okokból rövidített változata olvasható.³

Aki valaha is próbálkozott írásos vitába bocsátkozni, jól tudja, hogy nem egyszerű eleve vesztes helyzetből ismertetni egy munkát, Uram bocsá' még kritikát is gyakorolni vele szemben. Adódik persze a kérdés, miből gondolja a bíráló, hogy helyzete nem sok reménnyel kecsegtet? Különösen akkor, amikor egy Mátyás király életéről és főleg haláláról írott, tehát széles körben ismert és ugyancsak nagy érdeklődést kiváltó témát érintő kötet ismertetésére tesz kísérletet? Az ok nem más, mint amit a bemutatni kívánt kötet mottója frappánsan összefoglal: „Amit a tudósok képtelenek megfejteni, azt mellőzik.” (Sir John Bowring). Eszerint kötetünk címének ismeretében burkoltan bár, de gyanítható: Hunyadi Mátyás halálával kapcsolatosan értelmes válasszal még nem rendelkezik a történettudomány, ezért inkább agyonhallgatja azt. Ezért szükséges azt a kíváncsi magyar olvasókörzség számára a „hivatalos tudomány felkent képviselőinek” körein kívüli személynek megírnia. Nos, erre vállalkozott az immáron jubiláló, huszonötödik könyvét kiadó, a „nem jó- vagy rosszhiszemű, pusztán a tényekre szorítókozó” (184.) kriminalisztika művelője: dr. Garamvölgyi László.

Ilyen felütés után nincs könnyű helyzetben a recenzens, már csak azért sem, mert két megoldás közül kell választania. Az első a kényelmesebb, noha szerény eredménnyel kecsegtet. Eszerint röviden, néhány mondatban közli: az említett kötet szakmai nivója, a szerző forrásismerete és -használata nem felel meg az alapvető tudományos elvárásoknak sem, így nincs miért érdemben foglalkoznia vele. Igen ám, de ebben az esetben hamar orrára koppintának, hogy szakmai felsőbbrendűséggel és ebből fakadóan lekezelő hozzáállással próbálja meg az „igazságot” kiderítő szerzőt és művét félresöpörni. Célját, hogy véleménye a munka jelenlegi és majdani olvasóihoz eljusson, bizton nem fogja elérni.

A másik lehetőség, hogy szakmája szigorú szabályainak megfelelően megpróbálja a kritikája tárgyát képező művet tudományos eredményt és újdonságot tartalmazó szellemi terméként kezelni. Ellenvéleményét tehát hosszabban, aprólékos bizonyítással kísérve fejti ki, vállalva annak kockázatát, hogy az olvasók szőrshasogatásnak fogják tartani mondanivalóját. Más megoldás nem lévén, vállalnia kell és részben kötelessége is megtennie ez utóbbit.

1. Először a kötet alaptételéről: „A történészek a mai napig állítják, hogy Mátyás természetes halállal halt meg agyszélhűdésben, gyomorrontásban, esetleg köszvényben. Én pedig azt állítom: Mátyás összeesküvés áldozata lett, és meggyilkolták. Három évig kutakodtam levéltárakban, mire erre a megdöbbentő megállapításra jutottam.” Szerzőnk nem árul zsákbamacskát. Ha csak a címlapot tekintjük, máris tisztában lehetünk a majdani mondanivalóval: „A legendás uralkodó számos népmese hőse, ám a valóságban egy igazi krimi főszereplője volt... Hunyadi Mátyás. Meggyilkolták a királyt.” Azaz Mátyás királyunk nem természetes halállal halt meg, hanem gyilkosság áldozata lett. Nos, az első, de még a második pillantásra sem meglepő állítását követően a szerző több száz oldalon vonultat fel vélt vagy valós bizonyítékokat állítását alátámasztandó. Ezzel párhuzamosan igyekszik azt a képet sugallni, hogy a „hivatalos történelmi álláspont” ezzel merőben ellentétes. Nos, ezek után bármelyik történészben az első gondolat az, hogy akármiképp is igyekszik mindezekkel szemben érvelni, hiábavaló papírpazarlást folytat csupán. Szerencsénkre a generációkon átívelő szakmai összefonódás, egymásra építkezés segítséget jelent egy efféle „szenzációs felfedezés” értékelésekor, tehát a ma történésze nem magányos, nem egyedül végzi izgalmas nyomozómun-

káját. Tudományunk hozzávetőleg másfél évszázados múltjának köszönhetően láthatatlanul is mellette állnak a témát kutató elődei, és segítségére vannak azoknak páratlan gazdagságú publikációi. Rendelkezésünkre áll például Kubinyi Andrásnak, a Mátyás- és Jagelló-kor talán legjelentősebb 20. századi magyar kutatójának idevágó, két évtizednél régebben papírra vetett megállapítása, amelyet dr. Garamvölgyi nem ismer. Lássuk, hogy is hangzik: „Ezzel szemben az országos megdöbbenés, zűrzavar, a felkészületlenség – valamint Mátyás még említendő tervei – azt mutatják, hogy senki sem gondolta volna, hogy ez az esemény (ti. a király halála – H. R.) ilyen hirtelen fog bekövetkezni. Ezért nem véletlen, hogy már igen korán felbukkannak a középkori politikai személyiségek váratlan halála alkalmával szinte menetrendszerűen felmerülő mérgezési hírek. Az itáliai Pesaróban május 8-án úgy tudták, hogy felesége, Beatrix mérgezte meg. Ma már nehéz lenne a mérgezési ügyben állást foglalni. Ha úgy tetszik Nagylucsei kincstartó esetét a svájci kövétkkel, Bakócz házelidegenítési ügyét is lehetne úgy értelmezni, hogy várták Mátyás halálát. Ebben az esetben akár összeesküvést is feltételezhetnénk, ami egyrészt valószínűtlen, hiszen nem jó, ha mérgezési tervről többen tudnak, másrészt ebben az esetben a főszereplők sokkal tervszerűbben viselkedtek volna a halál után. Száz éve Korányi Frigyes orvosprofesszor a krónikás leírások alapján természetes halálra, agyutaütésre gyanakodott. Hozzá kell azonban tennünk, hogy Bonfini nem volt orvos, nem biztos, hogy leírása csak egyféleképpen értelmezhető. Végeredményben az összes, itt nem idézett adatot is figyelembe véve nem zárhatjuk ugyan ki a mérgezés, sőt a megmérgezés tényét sem, ez utóbbit mégis valószínűtlennek tartjuk.”⁴ Talán ennyi elég is annak illusztrálására, hogy mennyire negligálja a „hivatalos” tudomány a nagy király halálával kapcsolatos körülményeket. Ennélfogva ki kell jelentenünk, hogy a tudományos álláspont – vagy legalábbis annak egyik mérvadó képviselője – szerint sem vethető el végérvényesen a mérgezés lehetősége. Legfeljebb a források alapján nem különösebben valószínű.

Aprópó, „hivatalos álláspont”. E kifejezés ugyanis gyámolítja azt a vélekedést, mely szerint a történészek mintegy a nemzet háta mögött összesűgva kívánják megfosztani az igazság után vágyódó honfitársaikat múltjuk valós tényeitől. Anélkül, hogy ezt a véleményt (alighanem hiábavalóan) befolyásolni kívánám, csupán tanulságos példaként tartom szükségesnek megemlíteni, hogy a nemrégiben idézett s a korszak nemzetközileg is elismert kutatójának, Kubinyi Andrásnak 1490/1491-ről írott tanulmányát az utóbbi esztendőkből újabb kutatások, fiatal kutatók számos helyen módosították, alkalmasint megállapításait cáfolták. Utóbbi szerzők ráadásul a HUN-REN (korábban: MTA) kutatóintézetéből és néhai Kubinyi professzor munkahelyéről, az ELTE illetékes tanszékén képzett doktoranduszok közül kerültek ki. Ezen eredmények fényében érdemes talán elmerengeni afölött, hogy milyen elnyomó erővel is bír az a bizonyos „hivatalos álláspont”. Kényelmes és roppant hatásvadász mindennek gyakori hangoztatása, csupán egyetlen hiányossága van: nem igaz. Egészen egyszerűen, a szocializmus egyes időszakaitól eltérően, nem létezik „hivatalos” álláspont, legfeljebb egyes történészek álláspontja, akik sokszor vitákat folytatnak egymással. Sőt akadnak köztük olyanok, akik azonos munkahely azonos szobájában ülnek nap mint nap, s mégsem egyezik véleményük számos történeti kérdésben. Azaz: a történeti és emberi habitus számátalan egyedi nézőpontot alkot, s csak egy közös bennük: a szakma műveléséhez nélkülözhetetlen ismeretek és készségek birtokában fogalmazódtak meg, nem „hivatalos”, hanem hivatásos álláspontok tehát. De ez még csak a kezdet, érdemes rövest a kötet forrásaira tekintenünk.

2. Aki ugyanis figyelmesen olvassa a tárgyalt kötet negyven oldalnál is többre rúgó első két fejezetét (*Matykó* és *Az apród*), meglepő felfedezést tehet. Már néhány sor után is az az érzés kerítheti hatalmába, hogy ezekkel az eseményekkel, „sztorikkal” már találkozott valahol. Eleinte – mint minden Mátyás-korral foglalkozó

személy – Bonfinire, a korszak legfontosabb elbeszélő forrását megalkotó történetíróra gyanakodnánk, de hamar kideríthető, hogy sem ő, sem pedig további elbeszélő vagy okleveles források efféléket nem őriztek meg számunkra. De akkor honnan tudja mindezt szerzőnk? Kutakodás nélkül is megkapjuk a választ, lévén ő maga utal rá több helyütt (például: 30., 35.), hogy e sorok eredete Harsányi Zsolt munkája. Harsányi talán nem szorul bemutatásra, közismert és sikeres írója, újságírója és műfordítója volt a két világháború közti esztendőknél. 1940-ben – azaz Mátyás vélt születési ideje 500. évfordulóján – jelentette meg *Mátyás király* című nagyszabású történelmi regényét, ami hosszú mellőztetés után 1985-ben jelent meg ismét *Matthias rex* címmel. S bár Harsányi kora történészeinek műveit ismerte és használta is (ezt dr. Garamvölgyi nem is feleli el hangsúlyozni, 134.), minden kétséget kizáróan klasszikus történelmi regényt alkotott, fantáziája töltötte ki az általa csupán töredékesen ismert adatok hatalmas réseit. S ez a történelmi regény lett dr. Garamvölgyi sorvezetője, amikor a király 1458 előtti működéséről írt!

A jelek szerint maga is érezte, hogy megállapításai így könnyen vitathatóvá válnának, ezért gondoskodott azok hitelesítéséről. No, persze nem elbeszélő vagy okleveles forrásokkal ütköztette Harsányi „megállapításait” (37.), hanem az ezekkel szemben joggal és kötelezően megfogalmazandó kritikák élet igyekezett elvenni. Történt ugyanis, hogy Harsányi regényének említett 1985. évi kiadásához Fügedi Erik történész írt egy hatoldalas utószót, melyben Harsányit és művét igyekezett elhelyezni az eredeti és az új kiadás korában. Már ő is felhívta a figyelmet a regényes életrajz buktatóira, az abban olvasottak valósághoz való viszonyára, utalt a regény súlyos nemzeti (ám eredeti megjelenési idejében teljesen természetes) elfogultságára. S itt csapott le rá dr. Garamvölgyi „szakmai” kritikája. Idézem: „Csinján kell bálnunk a történelmi tárgyú alkotások kritikáival, méltatásaival, műbírálataival (mellesleg ez vonatkozik az irodalomtörténetre is), mert bizony az elmúlt rendszerben azok gyakran pártosak, az aktuális ideológiával erősen átitatottak. Fenntartásaink persze akkor lehetnek, ha az adott politikai rendszer a saját hatalmi érdekeinek megfelelően alakítja, torzítja, hamisítja meg a történelmi tényeket, kilúgozza azok valóságtartalmát, hogy azzal egyszerűen átöblítse az agyakat.” (136.) Kibújt tehát a szög a zsákból: Fügedi kritikáját 1990 előtt fogalmazta meg, így jó eséllyel kell/lehet azt pártos-tudományos véleménynek tekinteni – szemben ugye a fentebb vázolt valós tényeken alapuló igaz magyar történettel –, következésképp a Harsányi regényben foglaltakat akár igazi megállapításoknak is tekinthetjük. Ha jól értem, ezzel szerzőnk átvágta a gordiuszi csomót. Ahelyett, hogy az 1940 előtti, szép számú Mátyás-szakirodalmon rágta volna át magát (az azóta eltelt évtizedek terméséről már nem is szólva), az azt „közismerten” felhasználó Harsányi regényével vélte kiválthatónak ezt a munkát. Aki pedig erre megjegyzést tenne, az vessen magára, egy mindannyiunk örömeire letűnt totalitárius rendszer kiszolgálóját, Fügedi Eriket (is) védené. Láthatóan szerzőnk – a korszak szakirodalmán kívül – nem ismeri Fügedi Eriket és történészi munkásságát sem, akit épp a szocializmusban távolítottak el a levéltárügyből és a történettudományból. Az 1945 előtt ígéretek pályán elinduló, remek szakember hírében álló Fügedi 1953–1965 között a nagykőrösi konzervgyár statisztikusaként (!), majd 1965–1980 között a Statisztikai Hivatal Könyvtárának munkatársaként dolgozhatott. Röviden ennyit a „rendszer kiszolgáló” Fügediről. Nem vele van baj ugyanis, hanem azzal az eljárással (és a méltánytalanul alkalmazott „argumentatio ad hominem” érveléssel), amely Harsányi Zsolt regényét a történelmi források közé kívánja sorolni. Ám ez még csak a kezdet, Mátyás 1458 előtti életideje. Indokolt figyelmet szentelni az uralkodásról és főleg a legnagyobb terjedelemben tárgyalt halálról-gyilkosságról szóló fejezeteknek is. Ennek megtételéhez néhány, a szerző munkamódszerét remekül illusztráló példát érdemes röviden áttekintünk.

4. Az első az ismert ún. köztörténeti adatok tudatos, avagy vétlen mellőzése, a források és az irodalom tudatos/öntudattalan félreértése. Ráhangolódásképpen biológiai csodaként idézhetjük meg Cillei Ulrik alakját, aki ráadásul a 22. oldalon előadottak szerint püspök volt, és 1456. november 9-én Hunyadi László kezétől halt meg, majd kicsit továbblapozva, az 55. oldalon már háttérbeli támogatója a Mátyás ellen 1459 elején szervezett összeesküvésnek, legalábbis a félreérthető fogalmazás ezt sugallja a részletekben esetleg kevésbé járatos olvasónak. Persze összeesküvés ide, külföldi támogatás oda, a király, pontosabban hű hadvezére, Nagy Simon szembeszállt a zendülőkkel. Igaz ugyan, hogy az első csatát április 7-én Körmend táján elveszítette, ezért Mátyás elé állván serege megtizedelését kérte. A bölcs király azonban újabb lehetőséget adott kipróbált katonájának, aki ugyancsak Körmend környékén immáron tönkrevverte a Mátyás ellen lázadókat. Ráadásul mindezt tíz nap alatt bonyolította le.⁵ A történettel azonban akad egy nem elhanyagolható probléma, amit dr. Garamvölgyi László figyelmen kívül hagyott: nem igaz. Közel három évtizede ismertek ugyanis azok az eredmények, melyek azt igazolják, hogy csak egy, történetesen Mátyás hadai számára vesztes csata zajlott Körmendnél, s a második, győztes akciót csupán a királyi propaganda teremtette meg. Igaz, az idő megmutatta, utóbbi sikere lényegesen többet ért egy lovasrohamnál. A lázadás ugyanis elbukott, a fiatal Mátyás sikerrel védte meg hatalmát.

A hasonló bakiknál maradvány, olykor nehezen értelmezhető önellentmondásokra bukkanhatunk. Remek illusztrációja ennek egy jelentéktelennek látszó kifejezés, a húsvétot közvetlenül megelőző vasárnap, virágvasárnap nevének számtalan formájú előfordulása. Eleinte persze csak egy lektor hiányára gyanakodnánk, ám figyelmesebben olvasva a kötetet, ennél alighanem többről van szó. Dr. Garamvölgyi – erről még lesz szó bőven – számtalan szerzőtől vett át rendkívül hosszú, olykor oldalakat kitevő vendégszövegeket, jelezve persze azok más szerzőtől való voltát. Ezekben, Mátyás halálának körülményeiről lévén szó, sokszor előfordul a virágok ünnepének (Bonfininél: „celebratione Palmarum”) neve, ami a virágvasárnap latin nevének magyarosítása. Ugyancsak több helyütt olvashatjuk magát a virágvasárnap ünnepnevet is ezen átvett idézetekben. Ám amikor maga a szerző fogalmaz, más a helyzet. Mintha nem lenne tisztában azzal, hogy miről is ír: „Pompás az ünnepség, drágán van feldíszítve az oltár, elegáns mindenki, Mátyás ezúttal is megadja a módját – hitvallásának megfelelően – a virágok ünnepének.” (171–172.) Hogyan történhet meg dr. Garamvölgyivel, hogy ennyiszer olvasva több más szerző idevágó dolgozatát, nem lett világos számára, hogy miféle ünnepéről is van szó?

Ugyancsak megdöbbentően hat a korban és a témában kevésbé járatos érdeklődő, nemhogy a szakember számára, hogy a kötet egészében az „uralkodóházak”, „uralkodócsaládok” kifejezés következetesen „udvarházak” formában bukkan fel (pl.: 59., 153., 264.), amely szó köztudomásúan nem famíliát, hanem ’nemesi lakóhely’-et, azaz magát az épületet jelenti. A mátyási hadsereg gyalogsága által használt védőfelszerelések terén is mosolyra fakasztó terminológiai megoldásba botlunk. Eszerint a nehézfegyverzetű gyalogság „egymáshoz támasztott nagy ülőpajzsokkal fal módjára vette körül a könnyű gyalogságot...” (93.) Eleinte persze csupán gépelési hibának vélnénk az ülőpajzs feltűnését, s helyesen ütőpajzsra javítanánk magunkban a szöveghelyet. Ám ez sem segít, ugyanis könnyű ütőpajzsokkal nem lehet falat alkotni, csak nehéz állópajzsokkal, ún. pavézékkal, amint azt tették is a korban.

Láthatóan a szakmók körül is akadnak zavarok a kötetben. Szerzőnk állítása szerint Mátyásnak „20 ezer firenzei és dalmát építész, ornamentátor dolgozott” (80.). A számadat teljesen képtelen voltárról nem szólva, az idézet további szövegfelhasználási eljárásra is rámutat. Minekutána dr. Garamvölgyi László ezen adatot Teke Zsuzsa állításaként tárja elénk, s a neves középkorkutatótól csupán két

művet tüntet fel irodalomjegyzékében, könnyű nyomára bukkanni a szöveghelynek. Ez pedig a *História* című történelmi népszerűsítő folyóirat 2008. évi 10. száma, amelyben valóban megjelent Teke Zsuzsa *Mátyás itáliai politikája*⁶ című kis írása. Ám ebben sehol sem esik szó dalmát vagy itáliai díszítőkről, különösen nem 20 ezerről. Egy oldallal előrébb lapozva a folyóiratszám egészen végigfutó kronológiai segédtablán azonban megtaláljuk a nevezett idézet alapját jelentő szöveget teljes terjedelmében, igaz ott csak húsz főt említve.⁷ Az idézőjelek közt olvasható szöveg tehát teljes egészében innen származik, az eredetitől eltérően tévesen kiegészítve, s valós szerzője helyett egy neves történész-kutató nevéhez kötve. Ennyit a pontosságról és a tények tiszteletéről.

5. Az efféle „apróságokhoz” képest azonban dr. Garamvölgyi felvonultat igaz nagyágyúkat is bizonyítási eljárása során. Ezek sorában az egyik Szapolyai István ausztriai kormányzó 1490. április 21-én, tehát a király április 6-i halála után kelt, Bártfa városának címzett levele. Ebben szerepel egy mondat, amelyet dr. Garamvölgyi a gyilkosságban tettestársnak minősített Szapolyai részéről beismerő vallomásnak tekint. No, de miben is áll a beismerés?

Érvelése szerint a levél zárószóiban megfogalmazott, Fraknói Vilmostól vett mondanivaló („Immár elmélkedjünk arról, hogy Magyarországot a szorongattatástól és elnyomástól, mit ekkorig szenvedett, megszabadítván, régi szabadságba helyezzük vissza”, 207.) világos bizonyítéka annak, hogy Szapolyai István mindenben együttműködött a gyilkosságot tevőlegesen végrehajtó Beatrix királynéval. Vélekedése szerint erre nem más, mint a „megszabadítván” szó utal egyértelműen: „Hogyan fogalmaz Zápolya? 'Megszabadítván!' Nem azt írja, hogy megszabadult az ország – már ha ragaszkodunk a szóhoz, de ez még mindig bűnösséget sugall – a 'szorongattatástól és elnyomástól'. Nem! Kifejezetten a tevőleges magatartásra utal, amely ebben az esetben bizonyára nem lehet más, mint gyilkosság.” (207.) Minthogy szerzőnk érvelésében kulcspozíciót foglalnak el a fentiek, illő, hogy alaposabban is megvizsgáljuk a kérdéses szöveghelyet.

Ami a mondat értelmezését illeti, érdemes annak ősforrásáig a latin eredetiig, illetőleg első magyar nyelvű közlőjéig visszamenni. Kezdjük az utóbbival. Fraknói Vilmos két művében is hozza ezt a mondatot magyar fordításban. Lássuk a két szöveget.

„Immár elmélkedjünk arról, hogy Magyarországot a szorongattatástól és elnyomástól, mit ekkorig szenvedett, megszabadítván, régi szabadságába helyezzük vissza!”⁸

„Immár arról elmélkedjünk, hogy Magyarországot a szorongattatástól és elnyomástól, a mit ekkorig szenvedett, megszabadítsuk, régi szabadságába visszahelyezzük.”⁹

Nem kell filológusi diploma annak megállapításához, hogy a két változat nem egészen ugyanazzal a jelentéssel bír. Míg az elsőt valóban lehet úgy értelmezni, hogy az ország épp megszabadult valami nagy tehertől, addig ez a második esetben már nehezen megtehető. Ebben arról szól Szapolyai, hogy az eladdig ért bajoktól ezután megszabadítsák az országot, tehát egy elkövetkező feladat végrehajtására utal, s nem múltbéli eseményre. De ez csak a fordítások gondja. Ráadásul dr. Garamvölgyi Lászlót ez a problematika sem zavarta meg, minthogy csak az egyik változatot ismerte, történetesen azt, amelyik kapóra jött koncepciója igazolásához. De vajon melyik a helyesebb, a valósághoz közelebb álló? A válaszáért a latin szöveghez kell visszatérnünk.

Ennek megtétele előtt azonban nyomatékositani kell, hogy egy levélből kiragadott mondat (amiről itt szó van) olykor bizony más értelmezést nyerhet, mint aho-

gyan azt leírója elképzelte. Így történt ezzel a Szapolyai-mondattal is. Ha ugyanis az egész levelet tekintjük – immáron nem először –, meglepetésben lehet részünk. Abban ugyanis szó sincs a zsarnok királyról. Éppen ellenkezőleg. Szapolyai az arról tájékoztatta a várost, hogy a király halála akkora csapás, amely őt is megrendítette. Az uralkodó elvesztésével előállott helyzet nagy veszélyt jelent számukra is, ezért működjenek együtt ottani embereivel (a Szapolyaiaknak Szepesben és Sárosban kiterjedt birtokaik voltak). Corvin János és Beatrix kérésére – habár azok Budára tértek vissza – ő Ausztriában maradt annak védelme miatt. Végezetül meghagyta nekik, hogy „...különösképp gondoskodjatok, hogy zsoldosok vagy idegen hadak ott munkálatokat és ostromokat ne kezdjenek, erősségeket ne emeljenek, s gondoskodjatok és figyelmezzetek, hogy azoktól a baljós előjelektől és szenvedésektől, melyeket veletek együtt a Magyar Királyság eddig elszenvedett, megszabadíttasson, s az ország veletek egyetemben régi szabadságába visszaállíttassék.” A szöveggörnyezet és a megfogalmazás napnál világosabb: Szapolyai éppen nem Mátyás ellenében nyilatkozott, hanem annak halálát fájlalta, óva intette Bártfát az esetleges katonai veszélyektől. Azonfelül a két legfontosabb igealak nem múlt idejű, hanem előremutató: liberetur: 'megszabaduljon', illetőleg restatuetur: 'visszakerüljön'.¹⁰

6. Nem maradhat ki semmilyen Mátyás személyével kapcsolatos értekezésből a kortárs elbeszélő, Antonio Bonfini és műve. Nemcsak azért, mert övé korszakunk legfőbb elbeszélő forrása, hanem azért sem, mert dr. Garamvölgyi őt tekinti első és legfontosabb tanújának, egészen pontosan szemtanújának.

Kétségtelen, Bonfini 1490 áprilisában Bécsben tartózkodott, ekként tehát a király halálának leírását tárgyaló sorait kortárs szövegtenünként kell és érdemes értékelnünk, ahogyan azt a recenzeált kötet szerzője is tette. Ami azonban már módszertani galibát okoz, az eljárásának két mozzanata. Egyfelől a legcsekélyebb fogalmunk sem lehet arról, hogy a nevezetes napokon a történetíró mennyire volt és lehetett részese a király haldoklása körüli eseményeknek, azaz valóságos szemtanú-e, avagy csak közvetett, noha térben és időben közeli szemlélő. Másfelől, s ez talán a fontosabb szempont, miből gondolja az utókor kutatója, hogy a király rosszulletének tüneteit mai szemmel is értékelhető módon vetette papírra? Távolságok e sorok írójától annak meghatározása, hogy miben is halt meg a király (erről egyébiránt még lesz szó), de az bizonyos, hogy annak leírása csupán egy laikus szöveg.

Tisztáznunk érdemes: Bonfini művének magyar fordítása – habár páratlan szakmai teljesítmény – mégsem szabályos orvosi leírás, még ha szerzőnk akként is kezeli. Noha Kulcsár Péter fordítása szigorúan szövegű, de dr. Garamvölgyi általi értelmezése egy helyütt erőltetett. Önmagában ennek a momentumnak nem lenne jelentősége, ha nem a „perbeli érvelés” lényegéhez szolgálna adalékkal. Szerzőnk szerint ugyanis, amikor Mátyás visszatérve a hosszú virágvasárnapi szertartásról megtudja, hogy felesége még a város templomait járja körbe – minthogy éhes volt –, fűgét kért Péter kamarástól. Utóbbi végül állott, rothadt gyümölcssel tért vissza, ami miatt a király éktelen haragra gerjedt. Nos, itt érdemes a szöveg eredetijére és magyar fordítására egyaránt figyelni. Kulcsár Péter remekbeszabott fordítása ugyanis a szöveg eredeti értelmét adja vissza: „...ám ez rothadhat, állottat hozott, s amikor belekóstolt, az első falásra úgy felbosszantotta ennek ostoba szolgálata, hogy haragra lobbant”. Dr. Garamvölgyi értelmezése szerint (175.) ehelyütt nem a kiszolgálásról van szó, hanem arról, hogy a király valóban a füge íze miatt lobbant haragra. Valóban, a vonatkozó szövegrész latin eredetije is így értelmezendő: „...ita in primo morsu offensus est stolido illius ministerio, ut in iram exanderit”. Eszerint a király számára rögvést az első ízlelésnél kiderült, hogy a füge ehetetlen, így aligha tételezhető fel, hogy Mátyás akár csak egy szemet megevett volna belőlük, mert hát akárhogy is kerülhetett rossz ízű füge a királyi asztalra, azt a feldühödött uralkodó aligha kívánta megenni. Ha pedig így áll a dolog, kötetünk alaptételeinek egyike vész el:

Mátyás király megkóstolni ugyan megkóstolta a „mérgezett” füget, de meg aligha ette. Bonfini szövege is arra utal, hogy az első kóstolás, harapás után érezte, baj van a gyümölcscsel. Így pedig a mérgezéselmélet lényege semmisül meg: nem kerülhetett a király szervezetébe mérég. Arról a kriminalisztikai szakíró szerint végül könnyedén megkerült kérdésről nem is szólva, hogy egyetlen szem, bürökkel átítatott füge elegendő-e egy ember halálához vagy a mátyásihoz hasonlatos súlyos rosszuléhoz? Mert azt ugye nem gondolhatjuk, hogy Mátyás királyunk érezve a gyümölcs szokatlanul rossz ízét, mégis többet evet belőle, csupán mert „farkaséhes” volt! Utóbbi felvetés, legyen bármennyire is hipotetikusnak tűnő, szerzőnk érvelésének ismeretében igencsak helyénvaló. Könyvében ugyanis ő maga utal arra, hogy a halál beálltához nem volt mindig elegendő egy egész pohár büröklé elfogyasztása (299.), így aztán egyetlen szem füge büröktartalma – amelynek teljes elfogyasztását sem vélelmezhetjük – a Bonfinitól ismert királyi rosszullett tüneteit is aligha produkálhatta.

7. Van azonban a források használatának egy másik vetülete is. Szerzőnk ugyanis – különösképpen a „gyilkosság” részleteinek és előzményeinek ismertetésekor – bőségesen támaszkodik korábban megjelent „szakírók” munkásságára is. Közülük, vállalva a szubjektív válogatás vádját, kiemelhető két név: Grandpierre K. Endre és Steve Nording. Mindketten – természetesen egymástól függetlenül – arra a következtetésre jutottak, hogy Mátyás nem természetes halállal halt meg. Anélkül, hogy hosszabban elidőznénk érvrendszerük fölött, pár mondat erejéig mindkét „forrásról” érdemes szót ejteni.

Grandpierre K. Endre *A magyarok titkos története* című, 1991-ben a Titokfejtő Kiadónál megjelent kötete lényegében nem szól másról, mint a magyar királyok zömének erőszakos haláláról. Utóbbi „tények” természetesen krónikás forrásokból származnak, noha egyetlen hivatkozással sem találkozunk a kötetben. Erre persze mind Grandpierre Endre, mind pedig hosszan, majd tucatnyi oldalakon át szövegét átemelő és azt idézőjelek közt vendégszöveggént kezelő dr. Garamvölgyi László azt mondaná, hogy az csupán történészi kukacoskodás. Ami egy történész-kutatóval szemben érthető ellenérv, csupán egy kis hiányossága van. A 21. század digitális világában egyes szövegek párhuzamait vagy akár eredetijét nem különösebben nehéz feladat megtalálni. Nos, csak illusztráció gyanánt idézem Grandpierre K. Endre Károly Róbert haláláról írott sorait, amelyekben a *Thuróczy Krónika* szövegét idézi perdöntő bizonyítékként. Amint azonban a szövegnek nemhogy latin nyelvű kritikai kiadását, csupán jegyzetelt magyar fordítását kezünkbe vesszük, rögtön világossá válik, hogy az inkriminált krónikahely nem más, mint egy közismert Horatius-parafraízis. Talán nem hihetetlen e sorok írójától a kijelentés: ez a jelenség nem egy alkalommal megtalálható dr. Garamvölgyi egyik legfontosabb szakirodalmi forrásában. Grandpierre megállapításai talán figyelmenlenségből, talán a forrásokban való járatlanságából adódóan finoman szólva is kétesek. Természetesen mindez igaz a Mátyás halálát leíró részekre is: a nála szereplő (így dr. Garamvölgyinél szóról szóra olvasható: 185.) 1489. évi váratlan megbetegedés éppen úgy hiányos ismeretekből fakad, mint például a „reggeli elmaradásának” ismertetése, ami a korban egyszerűen mai formájában még nem létezett (173.).

Végezetül egy újabb, filológiai szempontból sem érdektelen „szenzációs forrás” dr. Garamvölgyi „bizonyítási eljárásának” remekei közül: ugyancsak Grandpierre-nél szerepel Mátyás királyunk – a kötet szerint – 1489 májusában „Alfonso calabriai herceghez” írt levele, melyben a király felesége gonoszságáról értekezik, valamint arról, hogy esetleges halála után „amennyiben az megelőzné az övét, ő legyen az uralkodásban utódunk s vegye kezébe a kormányzás gyeplőit”, szól az idézet. Az első pillantásra meglepő levél tartalmát tekintve azonban korántsem tartalmaz olyan meghökkentő dolgokat, amint azt Grandpierre, általa pedig dr. Garamvölgyi feltételezi. Először azonban korántsem érdektelen néhány szót szólni a szöveg történetének.

E sorok írója ugyanis, figyelembe véve, hogy Grandpierre (és tőle teljes terjedelmében átvéve dr. Garamvölgyi is) magyar fordításban hozza a szöveget – áttekintette az elérhető, s magyarul napvilágot látott Mátyás levélkiadásait is, de a nevezett dokumentumnak nyomára nem akadt. Így nem volt más megoldás, további keresésre kellett adnia a fejét. Ennek eredményeképpen bukkant rá Berzeviczy Albert Beatrix királynéről írott, máig egyetlen életrajzi összefoglalójának szövegében, természetesen a Grandpierre Endrénél, így pedig dr. Garamvölgyi Lászlónál szereplő rész magyar fordítására. Ám még ennél is tovább léphetünk némi kutakodással, s egészen 1898-ig juthatunk a szöveg feltűnéseinek vizsgálatát illetően. Ekkor jelent meg ugyanis a *Századok* folyóirat hasábjain Fraknói Vilmos *Mátyás király magyar diplomatái* című tanulmányorozatának tizedik közleménye, amelyik történetesen a minket most érdeklő Sánkfalvi Antal prépost, majd püspök diplomáciai tevékenységét tekintette át a kor pozitívista szemléletének megfelelően. Éppen e gyakorlatnak köszönhetjük, hogy Fraknói, aki egyébiránt hosszas magyar idézeteket ad a szövegből, feltűnteti forrásának leelőhelyét, s eredménye elég meglepő. A kérdéses szöveg latin eredetije utoljára Kovachich Márton György kiadásában látott napvilágot a 18. század végén.¹¹ S ekkor éri újabb meglepetés az érdeklődőt: nem egy szokványos terjedelmű levéllel van dolga, hanem egy közel tíz oldalt kitevő követutasítással.

Nem tartozik szorosan témánkhoz, ám érdekes tudománytörténeti vizsgálódás tárgyát képezhetné annak vizsgálata, hogy Fraknói, valamint a nála éppen tíz esztendővel később publikáló Berzeviczy szövegünk mely részét tartotta fontosnak magyar fordításban közzétenni. Ha csak ezeket a kiragadott, s könnyen hozzáférhető részeket vesszük górcső alá, máris világossá válhat, hogy forrásunkban semmi különöset – stílszerűen: „perdöntőt” – nem kell látnunk. Lényege kimerül abban, hogy Mátyás ecseteli sógorának Beatrix terveit és tetteit hatalom majdani megtartását illetően, de (és most ez az igazán fontos) nyomatékosan felhívja Alfonz figyelmét arra is, hogy ha nem sikerül Beatrix beleegyezésével Corvint még az ő életében királlyá tenni, akkor halálát követően egy újonnan választott uralkodó (különösen, hogy Mátyás világosan látta, a magyar bárók többsége egyáltalán nem vagy nem egykönnyen fog Corvin mellé állni) bizony rútul elbánhat az özvegygel. Sőt annak még testi épsége is veszélybe kerülhet, így egyértelmű, Mátyás felesége majdani sorsa iránt is aggódik. De hassanak ezek a mondatok bármilyen meglepőnek, újdonság értékük vajmi csekély, hiszen a korszak diplomáciai dokumentumaiban 1488/1490 táján rendre ezekbe, a királyné trónutódlásával kapcsolatos kijelentésekbe ütközhetünk, ami értelemszerűen a történeti szakmunkákban is tetten érhető.

E hosszúra nyúlt „forráselemzést” követően pár rövid mondatot szentelnünk kell dr. Garamvölgyi másik szakirodalmának is. Ennek szerzője nem más, mint Steve Nording, aki *Mátyás király magánélete* címmel publikált 2002-ben izgalmasnak ígérkező kötetet. Azt leszámítva, hogy hivatkozások terén utóbbi szerző sem kényezteti el az érdeklődőt, dr. Garamvölgyi bátran tekinti az ő művét is forrásnak és – munkamódszerének megfelelően – hosszasan idéz tőle (pl. 226.). Nos, anélkül, hogy bővebb kommentárt fűznénk hozzá, itt az ideje elmondani, hogy Steve Nording valójában írói álnév. Ezt a tényt az olvasó számára dr. Garamvölgyi sehol sem jelzi, minthogy a jelek szerint talán maga sincs tisztában a helyzettel. A jó hangzású angolszász név ugyanis nem mást takar, mint Nemere Istvánt, korunk egyik, a történelemtől az ufórejtyelig terjedő témakörben alkotó, „titokfejtő” íróját. Ez a kötet is bekerült tehát egy 15. századi témájú, „tényeken alapuló” monográfia forrásmunkái közé.

8. Ha már módszertani fejtegetésekkel kezdődött e kis írás, a befejezéshez közeledve is helye van egy metodikai észrevételnek, amely dr. Garamvölgyi Lászlónak a főszereplők megítélésére vonatkozó szempontjait segít megismernünk. Műve elején határozottan kijelenti, hogy: „A kriminalisztika túllép a cselekmény be-

fejezésénél, hiszen a következményekre is kíváncsi (kauzalitás), amelynek precíz tisztázása elengedhetetlen.” (13.) Tehát lássuk, mi is történt Mátyás halálát követően, ami azt igazolná, hogy a nagy király előre eltervezett összeesküvés áldozata lett volna. Szerencsés módon az utóbbi esztendőkből – a valóban fontos forrásnak számító Bonfinit most nem számítva – részben Kubinyi Andrásnak és E. Kovács Péternek, részben pedig Neumann Tibornak köszönhetően minden eddiginél jobban ismerjük az 1490–1492 közötti másfél-két és fél esztendő politikai és katonai eseményeit. Mindezen eredmények alapján bátran kijelenthető, hogy a legcsekélyebb jele sincs annak, hogy Beatrix és állítólagos tettestársai (Szapolyai István, Bakóc Tamás, Bátori István stb.) előre összehangolt lépéseket tettek volna a királyné trónra segítségét illetően. Sőt Beatrixot épp Bakóc és számos báró együttes akaratából távolították el a hatalomból. Ebből fakadón sokadszorra adódik a kérdés: dr. Garamvölgyi vajon tudatosan feledkezik meg ezekről a kutatási eredményekről (metalán egyáltalán nem ismeri őket) vagy pedig egyszerűen politikai antitalentumoknak tekinti a kor legfontosabb döntéshozóit? Ráadásul egytől egyig az összeset. Vajon Bakóc vagy Szapolyai szellemi-politikai képességei csupán odáig terjedtek, hogy megölték a királyt, aztán várták, hogyan alakulnak a dolgok? Nem számoltak az osztrák, lengyel és cseh trónkövetelőkkel? Megfeledkeztek a török katonai erejéről? Jelentéktelennek tekintették volna a legnagyobb világi birtokos Corvin János katonai erejét? Aligha.

De akad itt még egy szempont, mégpedig Beatrixé. Abban teljes mértékben egyet kell értenünk dr. Garamvölgyivel, hogy a királyné élénk levelezést folytatott itáliai rokonaival és azok szövetségeseivel. Afelől sem lehet kétségünk, hogy e levelek között volt bizony többé-kevésbé titkos jellegű is, erről a mára publikált követjelentések szép számmal adnak hírt. Ugyancsak nehéz lenne tagadni azt a tényt, hogy Mátyás felesége a legkevésbé sem nézte jó szemmel férje törvénytelen fiának trónra juttatásának és Sforza Biankával való házasságának tervét. Ám mindezek dacára egy súlyos jogi-politikai szempontot sem hagyhatunk figyelmen kívül. Mégpedig azt a korszakunkban magától értetődő, de az utókor kutatói – s dr. Garamvölgyi által is – sokszor mellőzött tényt, hogy a királynéi hatalom voltaképpen csak a királyival egyetemben, király hatalmával együtt értelmezhető. Ebből eredően Beatrix számára az egyetlen biztosíték, hogy a hatalom csúcán vagy annak közvetlen közelében maradjon, nem volt más, mint Hunyadi Mátyás minél hosszabb ideig tartó uralkodása. Azzal is tisztában kellett lennie, hogy sem a magyar bárók (így állítólagos tettestársai: Szapolyai vagy Bátori), sem a nemesség nem látta szívesen asszonyt a magyar trónon, ahogyan erre korábban már volt példa a királyság történetében. Ha pedig erről nem lehetett szó, akkor csak abban reménykedhetett, hogy a fentiek dacára férje még életében úgy határoz, hogy őt teszi meg utódjául. Ám ha erre számított, a döntés megszületéséig és nyilvánosságra hozataláig a legkevésbé sem állt érdekében Mátyás meggyilkolása. Így a Cui prodest? talán kriminalista szemmel sem elvetendő elvét tekintve legalább is halovány kétkedésünket érdemes rögzíteni szerzőnk álláspontját illetően.

9. Végezetül essen szó arról, a magyar középkorkutatók mit is gondolnak Hunyadi Mátyás haláláról. Emlékezzünk Kubinyi András korábban idézett álláspontjára, aki szerint a mérgezés sem elvethető, csak sokkal kevésbé valószínű, mint más lehetőségek. Hunyadi Mátyás valóban történelmi léptékű jelentősége aligha halálának körülményein múlik. Eszerint tehát a szerző és „a történészek” közötti szembenállás lényegesen kisebb mértékű, mint ahogy azt az ismertetett kötet sugallja. Sőt alkalmasint efféle ellentét nem is létezik.

Van azonban ellentét a két fél között máshol. Abban ugyanis a recenzens vitakozni kíván, és érveire minél szélesebb közönség figyelmét fel kívánja hívni – amiről voltaképpen az eddigi oldalak is szóltak –, hogy dr. Garamvölgyi Lászlónak a szenzációsnak egyáltalán nem mondható végkövetkeztetéséig vezető útja hemzseg a szakmai tévedésektől, hibáktól és módszertani képtelenségektől! Ám ha a hely-

zet ennyire egyértelmű – teheti fel a kérdést az érdeklődő –, vajon miért volt szükség egy tanulmány méretű recenzióra?

A válasz és a megoldás nem csupán szakmai kérdés. Óhatatlanul is érintenünk kell a történettudomány megítélését és az érdeklődő külvilággal való kapcsolatát. Képzeld el egy pillanatra, hogy valaki előállna egy nagy terjedelmű kötettel, melynek alaptétele, hogy a Nap a Föld körül kering. Legfőbb bizonyító érve az lenne, hogy lám-lám, naponta kinézve az ablakon bárki láthatja, hogy a fényes égtest szépen körbejárva a horizontot, minden esetben keleten tűnik fel, és nyugaton válik láthatatlanná, stb. Aligha kell magyarázni, rögvest neveltség tárgyává válna a szerző és műve egyaránt, hiszen tételével és igazolási eljárásával szemben részben kiváló szakemberek közössége, részben a biztos köztudatot képviselő közvélemény hördülne fel, mondván, aki a csillagászathoz, fizikához nem ért, ne írjon a témáról könyvet. S lássuk be, ebben azért akad némi megfontolásra érdemes igazság.

A történelemmel azonban nem pontosan ez a helyzet, ami természetes és egészséges folyamat eredménye. A természettudományokhoz képest vele szemben sokkal nagyobb az érzelmi töltet, a pusztán kíváncsiság vagy aktuális érdekekhez való alkalmazásának igénye. Ezekből adódóan figyelem is több jut rá sok más tudományághoz képest. Csakhogy néha átesünk a bizonyos közmondásbéli ló másik oldalára. Azon túlmenően, hogy a történettudomány művelőit olykor nem is tekintik egy szaktudást igénylő diszciplína képviselőinek, e tudományterület sorsa olykor a labdarúgásával és a politikáival látszik egybefonódni: azaz „mindenki ért hozzá”, vagy ha mégsem, határozott véleménye azért van róla. Ráadásul a természettudományoktól eltérően valóban sokkal nehezebb e tudomány esetében megfellebbezhetetlen igazságokról, alkalmasint axiómákról beszélni, ezért a szakmai vita és az új szempontok, kérdések felbukkanása természetes folyamat régtől fogva. Ha azonban ezt tetézi a korszakról korszakra változó (jobb esetben) társadalmi, (rosszabb esetben) politikai nyomás, akkor az erősen képes rombolni (és rombolta/rombolja is) az e tudományágra és művelőibe vetett bizalmat.

Bárhogyan csúrnjuk-csavarjuk is mondandónkat, tagadhatatlan tény, hogy a források és az alapvető módszertani és kutatástechnikai fogások ismerete nem mellőzhető történeti tárgyú munka készítésekor. Ezek egyikének-másikának vagy – mint recenzeált kötetünk bizonyítja – többségének elmaradása tagadhatatlanul kárt okoz a tárgyalt téma jelenkori és későbbi megítélésében, s szükségszerűen téves rész- és végeredményekhez vezethet. Ez azonban a kisebbik, egy szűkebb tudományos közösséget érintő, kérdés. Annál jelentősebb viszont az, hogy „módszertanával”, a közvélemény vélt vagy valós álláspontját, érzelmeit kiszolgáló szemléletével, nehezen nyilvántartható mennyiségű tárgyi hibájával alighanem kevésbé válik hasznára korunk történelemszemléletének. S az erre való figyelem felhívása erkölcsi és szakmai kötelezettsége egy magyar történésznek.

■ JEGYZETEK

1. Dr. Garamvölgyi László: *Hunyadi Mátyás – meggyilkolták a királyt*. Bp., 2012.
2. Horváth Richárd: *(Lehet, hogy) meggyilkolták a királyt!* (Formabontó könyvismertetés) *Történelmi Szemle* 54. (2012) 503–526. – Interneten: https://tti.abtk.hu/images/kiadvanyok/folyoiratok/tsz/tsz2012_3/503-521_horvath-r.pdf (megtekintés: 2024. 02. 01.)
3. A jegyzetek többségét terjedelmi okokból töröltem, csak ott maradtak, ahol hiányuk már értelemzavaró lett volna. A szövegben szereplő egyes idézetekhez tartozó szöveg- és forráshelyek jelen írás első kiadásának jegyzetanyagából visszakereshetőek.
4. Kubinyi András: *Két sorsdöntő esztendő (1490–1491)* *Történelmi Szemle* 33. (1991) 4.
5. Dr. Garamvölgyi: *Mátyás király i. m.* 87.
6. *História* 30. (2008/10) 17–22.
7. Uo. 15.
8. Fraknói Vilmos: *Hunyadi Mátyás király 1440–1490*. (Magyar Történelmi Életrajzok) Bp., 1890. 392.
9. Szilágyi Sándor: *A Hunyadiak és a Jagellók kora (1440–1526)*. Írta: Fraknói Vilmos. (A magyar nemzet története IV Bp., 1896. 334.
10. Neumann Tibor: *A Szapolyai család oklevéltára*. I. Levelek és oklevelek (1458–1526) (Magyar Történelmi Emlékek. Okmánytárak) Bp., 2012. 174–175.
11. Martinus Georgius Kóvachich: *Scriptores rerum Hungaricarum minores*. Tomus I. Budae, 1798. 341–350.

DÁVID GYULA

A TÖRTÉNET FÉNYE

Gondolatok Csapody Miklós új könyvének margójára

■ A legutóbbi Marosvásárhelyi Nemzetközi Könyvvásáron új könyvvel mutatkozott be Csapody Miklós (*A történet fénye*. Esszék, tanulmányok. Exit Kiadó, Kolozsvár, 2023). Új könyv, de több évtizedes múlt áll a háta mögött, s a szerzőnek az erdélyi magyar irodalom – tágabb ölelésben az egész erdélyi magyar élet – iránti érdeklődése. Ennek az érdeklődésnek a kezdetei az 1970-es évek derekáig vezethetők vissza, arra az időre, amikor a „kettős kötődés – kettős felelősségnek” a Magyar Írók Szövetsége által magáévá tett programja oly vehemens – felső utasításra szervezett – visszautasításra talált a romániai sajtóban, s amikor az állambiztonságra veszélyes elemként kezdték megkülönböztetett figyelemben részesíteni azokat, akik elindultak – nemcsak szellemi kalandra, de valóságosan is – Erdély felé.

Csapody 1973-ban járt először Erdélyben, szegedi egyetemi hallgató korában Iliá Mihály erősítette az erdélyi irodalom és valóság iránti érdeklődését. Most megjelent kötetének néhány írásában ennek a több évtizedes történetnek fel is eleveníti néhány jellemző mozzanatát, személyessé váló, baráti kapcsolatait akkor már elismert vagy még épp csak pályájuk elején lévő erdélyi írókkal (ebben a kötetben Gálfalvi Györggyel, Markó Bélával, Méliusz Józseffel, majd a később Szegedre került Huszár Sándorral), néha nem mindennapi kalandjait a hetvenes-nyolcvanas évek Romániájában.

Ebben a könyvben azonban sokkal többről van szó: mélyre tekintő felidézéséről a két világháború közötti kisebbségi gondoknak, és azoknak a példájukkal máig világitó személyiségeknek, akik az akkori ifjúság számára az új kisebbségi helyzetben az élet által feltett kérdésekre feleletet, egy új kisebbségi *modus vivendit* kerestek.

A könyv nagyobb részét terjedelmileg, de az elmélyült kutatásokra gondolva, amelyekre Csapody Miklós alapoz, súlyában és – szerintem – a mához szóló üzenetében is, azok a tanulmányok teszik ki, amelyeknek középpontjában a Kolozsváron élt Jancsó Béla és a Felvidéken tevékenykedő Peéry Dezső (és vele kapcsolatban a felvidéki és erdélyi törekvéseket személyében is összekötő Méliusz József) állt.

Ha egy kicsit is belegondolunk, sorsuk akár tragikusnak is volna minősíthető: Jancsó Bélát néhány, a *Nyugatban* még az első világháború előtt közölt írása alapján nem kisebb ember, mint Osvát Ernő tekintette az új magyar esszé reménységének. Az épp száz éve megjelent *Tizenegyek* kötelékében – Szabó Dezső indíttatásait is tovább gondolva – egy, a székely falu népi erejének alapjaira építhető irodalom kiforrását és megerősödését, és az erre alapozó közösségteremtő programot tekintette a megmaradás biztosítékának. Majd az esszéíró magában háttérbe szorítva, a már kisebbségiként szocializálódott, akkoriban az egyetemen padjaiból tájékozódni próbáló ifjúság számára 1930-ban létrehozta és megjelenésének tíz éve alatt főmunkatársként jegyezte az Erdélyi Fialalokat. „Egy felkészült, reális helyzetű, egységes ifjúsági csoport... adott hírt magáról... – írja róluk Csapody Miklós –, mely képes volt a kisebbségi társadalom demokratikus átépítésére átfogó tervet készíteni, küzdőképes generációját öntudatos nemzedékké formálni...”

Jancsónek a romániai kisebbségi társadalmat ért kihívásokra elengedhetetlenül szükséges és lehetséges válasza a következőkben fogalmazható meg: kritikai nemzetszemlélet, faji és irodalmi öntudat, egy új nemzedéki öntudat kifejezése, és népi (társadalmi) öntudat. Ezeknek az elvárásoknak a mentén sorakozott fel az akkori erdélyi magyar ifjúság egy számot tevő csoportja. Hogy a neveltjei közül kirajzottak egy része később – jobbra vagy balra tájékozódva – az ő elgondolásaitól eltérő útra tért, nem tudta és nem akarta elfogadni. Elveihez ragaszkodva maradt távol az Erdélyi Fiatalok csoportja az 1937-es Vásárhelyi Találkozótól, s került konfliktusba annak kapcsán ő maga azokkal is, akik a legközelebb álltak hozzá: Tamási Áronnal és Kacsó Sándorral. Majd egyre inkább marginalizálódva, 1940 után végképp visszavonult a nyilvánosságtól. Végül 1967-ben egy autóbaleset áldozata lett.

Csapody könyvének Jancsó Béla pályájának fontos mozzanatait elénk táró tanulmányai kapcsán ki kell emelnünk azt a forráskutatásra vállalkozó filológusi aprómunkát, amellyel már korábban, az Erdélybe hazatérő Bánffy Miklós politikai szerepét feltáró könyvében (*Bánffy Miklós kettős küldetése*, 2017) találkoztunk, ez alkalommal persze új terepre találva az újabb Jancsó-irodalom és forráskiadások (a Cseke Péter gondozásában megjelent *Erdélyi Fiatalok. Dokumentumok, viták. 1930–1940, 1990.*, és a negyedik, zárókötet megjelenésének küszöbénálló Jancsó Béla-levelezés) messzemenő hasznosításával. Az Erdélyt járó, itt szellemi támpontokat és személyes kapcsolatokat építő Csapody mellett tehát ez alkalommal kalauzunk lesz az események és jelenségek mélyére ereszkedő filológus is.

A kötet első részében olvasható néhány tanulmány ugyanakkor más irányokba is nyit: az egyikben áttekintést nyújt a két világháború közötti erdélyi magyar szellemi élet egészéről, másokban kapcsolatokat, párhuzamokat tár fel az Erdélyi Fiatalok és az ez esetben Fábián Dániel képviselte Szegedi Fiatalok Művészeti Kolégiuma, illetve a magyarországi népi írók felé.

A másik személyiség, akinek életét és pályafutását Csapody ebben a kötetben a mához, mihozzánk közelíti, Peéry Rezső, aki a felvidéki ifjúsági mozgalmakban játszott a Jancsó Bélához hasonló szerepet. Az ő világszemléletét a Sarló mozgalma alakította, amelynek ihletői sorában az erdélyi fiatalok Ady–Móricz–Szabó Dezső-féle indíttatása mellé Kassák is odakerül, akinek révén a szocializmus eszméikre iránti érzékenységgel bővül a kép. Ebből adódik, hogy Peéry neve és tevékenysége összeforrott az erdélyihez mérten akkoriban más közegben és más feltételek között szintén útját kereső felvidéki fiatal nemzedék mozgalmával, a Sarlóval, s ha később szembe is fordul az ideológiai szélsőségekkel, a felvidéki magyar ifjúsági mozgalmak meghatározó személyisége marad. Nem hagyta el Pozsonyt Csehszlovákia széthullása után sem, csak a második világháborút lezáró békeszerződés, és a Felvidék magyarsága ellen beindított vad reszlovakizáció idején kényszerült áttelepülni Magyarországra. Egy időre Mosonmagyaróváron, majd Sopronban talált nemcsak megélhetést, hanem új feladatokat is. De miután 1956-ban a Soproni Ideiglenes Nemzeti Tanács elnökhelyetteseként szerepet vállalt a forradalom ottani eseményeiben, a biztos letartóztatást elkerülendő a hontalanságot választotta. Végül Stuttgartban, egy könyvtárban dolgozott – mindentől visszavonulva.

Még évtizedekkel később is „a másokért való felelősség, az embertársainkon való segítség parancsát” érezte a legfontosabbnak, amely „egyszerre szólal meg mintegy varázsütésre egy nemzedék lelkiismeretében”. „Mi, fiatalok – írta –, józan realizmussal próbáltunk megkapaszkodni a hazai rögbe, élni, építkezni, szolgálni, megmaradni.”

Csapody Miklós édesapját baráti szálak fűzték a Sopronba került Peéryhez, s e a történet eme szakaszát felidézve, személyes tölteket is ad. De Peéry kapcsán a történetben már az 1930-as évektől jelen van az akkor még fiatal teológiai hallgató, később a *Korunk* vonzaskörébe került Méliusz József is. Kettőjük kapcsolata ez

esetben nemcsak életrajzi és pályaadalékként fontos: a többször is Csehszlovákiába látogató Méliusz, majd az Erdélybe is eljutó Peéry írásai tükrében – néhány, a kötetben teljes terjedelmében idézett tudósítás és interjú át – alkalmunk van, a kettős optikának köszönhetően, mélyebbre tekinthetni a kétféle állapotú magyar kisebbségek helyzetébe, gondjaiba, útkereséseibe és kudarcaiba.

*

Hogy milyen közegben, milyen helyzetekkel szembesült az első világháborút lezáró békeszerződésekkel kisebbségivé vált magyarság, arra nézve elég belepillanttanunk a maradék Magyarország körül kialakult „kisantant” államaiban beindult többségi államépítés stratégiáiba és gyakorlatába. Az 1918-ban Gyulafehérvárt kikiáltott Nagy-Romániában, miközben az uralkodó elit az eltérő történelmi hagyományokat és gyakorlatot örökölt országrészeket államegységgé formálni törekedett, a kisebbségekkel szemben azt a politikai gyakorlatot érvényesítette, amelyet oly leplezetlenül mondott ki a román Nemzeti Liberális Párt egyik vezére, Vintilă Brătianu: „a fiatal román népnek új kultúrárt kell megteremtenie [...]. A régi kultúrák megszüntetése legjobban úgy valósítható meg, ha elvonjuk alóluk a gazdasági alapot. Így leszegényítjük a régi kultúrájú népeket, s visszavezetjük kezdetleges életmódokba, süllyedésbe, meghasonlásba és társadalmi zűllésbe. Így lesz a magasabb kultúrából rom, amelyen felépülhet aztán az új és egységes román kultúra.” (A *Viitorul* 1926. november 2-i számában megjelent beszédet idézi Bárdi Nándor: *Otthon és haza*. Pro Print, Csíkszereda, 2013. 213.)

A polgári demokráciát alapul vevő masaryki Csehszlovákia ugyanakkor valamiféle „keleti Svájc” elgondolását ápolgatta, amelyben a szláv többség mellett a kisebbségeknek is meglett volna a helye. Így kerül a felvidéki ifjúsági szerveződések tengelyébe „a szociális érzékenység, népszolgálat és nyugatos modernitás”, amelyhez, elgondolásaik szerint „egy jellegzetesen szlovenszkói kultúrmisszió, a népi küldetés és a dunavölgyi hídszerep járult” (az idézőjelbe tett meghatározások Csapody tanulmányának egy 1935-ös forrásából, Krammer Jenőtől származnak).

Hogy ilyen körülmények között ezeket az elgondolásokat, programokat, szerveződések miképpen lehetetlenítették el a 30-as évek második felében Európaszerte bekövetkezett s egy új világéget előre vetítő, fenyegető hatalmi erőviszonyváltozások, az a történelem része.

*

A mostani kötetbe foglalt esszék, tanulmányok sorában más időbe és más közegbe, de rokon problémakörbe vezetnek Csapody két, hozzá személyesen is közel álló szegedi személyiségnek szentelt írásai. Egyikük a magyar vallási néprajz kutatásának megalapozójaként is számontartott Bálint Sándor, aki – amint Csapody írja – „az archaikus parasztvilág értékeinek megbecsülését összekapcsolta a hitbéli, nemzeti és társadalmi megújulás szükségességével”, a másikuk Bálint tanítványa, Péter László, aki – ismét Csapodyt idézem – „az 1945-ös kataklyzma után, művelődéspolitikai és közhatalmi szempontból egyaránt a népi gondolatot tekintette az országépítés alapelveként”.

Az ő életük és példájuk már új helyszínre vezet, és új időbbe, amikor Bálint, a nevezetes pápai enciklika, a *Quadragesimo anno...* alapján álló, a jövőt a keresztényszociális elvekre építő gondolkodó a Rákosi-rendszer ellenségének minősítették, éppúgy, mint a népi írókon nevelkedett, s a háború után „a szabadság és demokrácia, parasztkultúra és nemzeti műveltség összefüggését” valló, s a népi kollégiumi mozgalomban szerepet vállaló fiatal tanár, Péter László.

Csapody könyvének majdnem a felezővonalán helyezkedik el egy, az 1943. januári doni katasztrófa 80. évfordulóján a *Korunkban* megjelent írása (*Bakancsban a vér*), amelyben a 128 000 honvéd és 40 000 munkaszolgálatos tragédiájára emlékezik – emlékeztet. De nemcsak őreájuk, hanem a szülőkre, élettársakra, árván maradt gyerekekre is, akik még csak el sem sirathatták szeretteiket, hogy aztán a Rákosi-rendszer idején – maguk is megbélyegzéstől tartva – még azt is titkolniuk kelljen, hogy fiúk, férjük, apjuk volt az, aki odaveszett. Csapody ugyanakkor a megátalkodott hivatalos elfeledtetéssel szemben azoknak is emléket állít, akik ezt a fájdalmat – íróként, költőként – enyhíteni, a rettenetet kibeszélni próbálták. Kortársakat idéz, akik már akkor, a háborús cenzúra körülményei között, megpróbálták, legalább jelzésekben áttörni a hallgatás falát, vagy később emlékeztetni próbáltak a Rákosi-féle politikai rendszer által háborús bűnösnek minősítettekre, és számba veszi azokat, akik később, a Kádár-rendszer tiltásait kijátszva, az igazság elhallgatása elleni küzdelmet megvívták, vagy akik az utódok kései tisztelgésének – egészen napjainkig – költőként, íróként, színházi vagy filmrendezőként hangot adtak. Névsort méltatlanság volna idézni. A tiszteletadás megtörtént. Csak épp a táviródrót vége lóg azóta is a semmibe, s a segélyhívó szó hal el az egykori – s ma újra fegyverek zajától hangos – Don-kanyar fölött. Az emlékezés gyógyít, de alján a fájdalom marad.

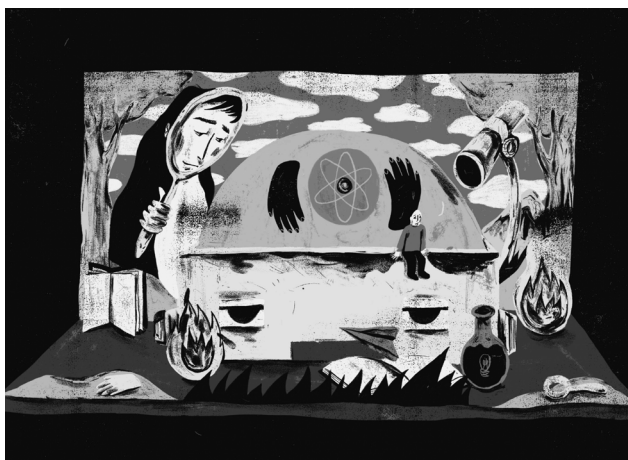
*

„Egy egész semmibe veszett nemzedék” képviselői ők – írja egy helyen Csapody Miklós. Én ezt nem írnám alá. Amit elvégeztek, az nemcsak a magyarság Trianon utáni kisebbségtörténetének múlhatatlan része, hanem előre is mutat.

Változnak az idők, s változnak az időknek az egyénekkel és közösségekkel szembeni kihívásai, különösen egy kisebbségi sorsra rendelt közösséggel szemben. De a megmaradás reményét sugalló állandóként maradnak meg azok az értékek, amelyeket annak idején a Jancsó Bélák, a Peéry Rezsők felismertek: a közösséghez való tudatos és felelős tartozás, és annak három pillére: a család, a közösség és a nemzet.

Mindannyiunk felelőssége, hogy napjainkban a magunk kisebbségi közössége, de különösen a most felnövő ifjúság számára, olyan kereteket teremtsünk, amelyek között ezeket az értékeket a magukévá tehetik, és vállalják is.

Mert a jövőnk olyan lesz, amilyenné ők alakítják.



DEMÉNY PÉTER

AZ EMBERI TÁR

Keszeg Vilmos: *A szépirodalom mint terep.* *Antropológiai tanulmányok*

■ Mindig elbűvöl, hogy merre visz a szenvedély, s azt is hozzá kell tennem, hogy korábban kifejezetten idegesített, ha az emberek nem a művek belső értékei szerint olvastak – miközben folyamatosan azt mondogattam a tanítványaimnak, hogy az irodalom beleszól az életünkbe.

Hát Keszeg Vilmoséba igazán bele-szólt. *A Bevezetésben* elmeséli, mindig szeretett olvasni, de aztán etnológus lett, a népi kultúra kutatója, és már csak nyaranta olvasott. „Néhány éve rátaláltam az arany középútra. Azzal nyugtattam magam, hogy a regényekben néprajzi-antropológiai kérdésekhez keresek forrásokat, adatokat, analógiákat. Aztán tovább biztattam magam: tegyek úgy, hogy olvasás közben terepen járok, embereket látok élni, hallok beszélgetni, követni tudom alakulásukat, indulataikat, megnyilatkozásaikat. S ahogyan a terepjárásaimat dokumentáltam, úgy kezdtem jegyzeteket készíteni a regények világáról. Hiedelmeket, életbölcsségeket, nyelvi fordulatokat, gesztusokat cédeláztam ki. Egy idő után kézirateimban, előadásaimban elkezdtem hivatkozni ezekre.” (6.) Az írások többsége megjelent már, de a szerző úgy érezte, kötetbe gyűjtve más lesz a dinamikájuk és az összjátékuk.

Így olvashatunk *A rontás és gyógyítás mint irodalmi trópus*ról (9-61): Makkaitól Nagy Istvánig követhetjük nyomon ennek a trópusnak a működését; a történetmondás funkcióiról; Szentimrei Jenő *Tábori levelek* című könyvéről; Sütő Andrásról, Balázs Fe-

rencről, Horváth Istvánról, Bágyoni Szabó Istvánról és ismét Nagy Istvánról, kollektivizálásról és Szekuritátéről.

Látható tehát, hogy nem feltétlenül a művek esztétikai értéke a döntő – de melyik esetben az, ki olvas „puszta” esztétikai gyönyörűségből? Keszeg Tordán él, Balázs Ferenc környékén, Bágyonia tanára volt: elfoglaltságai ebbe az irányba is mutatnak. Az *Anyám könnyű álmot ígér* sem szerez már olyan örömet, mint megjelenésekor, s valószínűleg *A szomszédság nevében* sem. Mindazonáltal érdekes, ahogy Keszeg feltérképezi a Coşbuc utca világát, házról házra és mondhatni tányérről tányérra jár Nagy István univerzumában, s megismerjük nemcsak a lakókat, hanem házaikat, öltözködési szokásaikat, étkezésüket és egyéb viselt dolgaikat. Érdekes lenne például a *Zokogó majom* világát megvizsgálni ebből a szempontból, mondom magamnak: a szerző gyűjteménye megihletti az olvasót.

Számomra a legérdekesebb az *Élt-e Petőfi Sándor 1877-ben? „Együgyűség, mistificáció, avagy valóság”?* című tanulmány volt (206–239.), amelyben egy élelmes csalórról van szó, aki visszaél a szabadságharc óta senki sem látta a költőt. Fokozatosan lebomlik persze a szélhámosság, de addig is egy folyamatos és izgalmas nyomozás tanúi lehetünk.

Milyen Keszeg Vilmos mint olvasó? Alapos, precíz, demokratikus, tárgyilagos. Érdeklődése vezérli, amely nem az értékelő irodalomtörténészé, noha

időnként azért tesz kritikai megjegyzéseket: „...itt váratlanul és motiválatlanul következik be az újabb változás: Nuca szent asszonnyá változik.” (49. – *A funtinei boszorkány* kapcsán) A tanulmányok mindig hűvös objektivitással kezdődnek: „A szerző hosszú időn keresztül figyelte azt...” (*A rontás és gyógyítás mint irodalmi trópus* – 9.; „Péntek János a tudomány számára mostoha korszakban, az 1970-es években kezdte el a beszélés etnológiája irodalmának népszerűsítését...” (*A történetmondás funkciói egy közösségéletében* – 61.; idézetet követően: „E szavakkal kezdi a *Független Újság* Balázs Ferenc *Zöld árvíz* című regényének bemutatását.” (111.) stb. Ritkább a személyes indítás: „Amikor az 1970-es évek végén a magyar szakon tanultunk...” (*Irodalom és emlékezet* – 85.)

Ez utóbbi írás egyébként arról szól, hogyan zárja ki egy megfigyelt közösség a hatalom vizsgálódó embereit, hogyan terem egy tudományos nyelv exkluzív közösséget. Ám a tanulmányok többségében a nyelv terem és befogad, alkot és támogat.

A műfaji határok manapság elmosódtak, mégsem nevezném esszéknek Keszeg Vilmos elemzéseit, a szerző

ugyanis óvakodik a túlzott személyeségtől, írásmódja mondhatni fontolva haladó, szubjektivitását mindig visszafogja, megindokolja. Így aztán nem is lendületes, hanem inkább beavató, körülvevő.

A szakirodalmat mindig a legnagyobb körültekintéssel válogatja meg és illeszti gondolatmenetébe, bár a Welles-Warren értelmezésnél van újabb megközelítése is az irodalomnak. De mint már láttuk, Keszegnek nem az irodalom a fontos, legalábbis nem úgy a fontos, mint esetleg másnak. Akkor vajon mi? Én azt hiszem, nem annyira a mondatok csiszoltsága, a közöttük zajló viszonyok érdeklik, hanem az az *emberi tár* és társadalom, amelyet az irodalom nyújt.

Umberto Eco káprázatos esszéje jut eszembe, a *Mennyibe kerül egy remekmű?* Ugyan mi köze Thomas Mann vagy Hemingway irodalmi értékéhez annak, hogy mibe került az elbeszélőnek egy davosi számla vagy egy whisky a bikaviadalokon? A világon semmi. Az irodalom azonban azért olyan gazdag, mert mindenféle irányból szemügre lehet venni. És Keszeg Vilmos kötetének nagyon rokonszenves a látásmódja és a megvalósítása.



MÚLTAT ÉRTELMEZŐ ELEVELEN TEKINTET

Szakály Sándor: *Múltunkról a mából.*

Tanulmányok, forrásközlések, életrajzok, esszék, 2021–2023

■ Akik Szakály Sándor történész életművét valamennyire ismerik, e kötet láttán sem csalódnak. E könyv az előző: *Talpra állás Trianon után* című kötetének folytatása (egy évtizede nagyjából két évente adja ki kötetben a legutóbbi időben keletkező írásait), és ugyanaz a népnevelő, szinte missziós hevület hatja át, mint előzőeket.

Jelen kötet két nagy egységre oszlik: az első, a terjedelmesebb, tanulmányok, forrásközlések, életrajzok foglalta, a második rész esszéket, személyesebb jellegű írásokat tartalmaz.

Az első blokk első két tanulmánya a magyarországi Tanácsköztársaság Vörös Hadseregének létrehozását tárgyalja, elemzi, de találhatunk tanulmányt Horthy Miklós és IV. Károly kapcsolatáról, a Magyar Nemzeti Hadsereg létrehozásáról, annak vezérkari főnökeiről, a Bethlen-kormány 1921-es megalakulásáról. Külön színfoltja a kötetnek azoknak a markáns arcélú tábornagynak, katonai személyiségeknek az életrajza, akikről nem sokat tudunk, az életrajzokból azonban kiderül, hogy elvitathatatlan érdemeik vannak. A portrék között jelen van vitéz dr. Shvoy Kálmán altábornagy, vitéz Jány Gusztáv vezérezredes és Stomm Marcel gróf, altábornagy, vitéz Faragho Gábor és Röder Vilmos és vitéz nagylaki Rátz Jenő, vitéz lófő nagybacsoni Nagy Vilmos, vitéz lófő csíkszentsimoni Lakatos Géza, vitéz lófő dálnoki Miklós Béla, Kéri Kálmán vezérkari ezredes, vitéz Hány László címzetes vezérőrnagy, vitéz primor felsőtörjai Kozma István altábornagy életútjának lényegét láttató összefoglalása. De találunk portrét a

Magyar Tudományos Akadémia egykori elnökéről, Lónyay Menyhért grófról és Klebelsberg Kuno gróf kultúrpolitikusról is.

Miért fontosak, olvasásra érdemek ezek az életrajzok?

Shovy Kálmán altábornagy portréjában a szerző kiemeli, hogy a Shovy által írt napló a két világháború közötti korszak nagy hatású forrásává vált. Mánapság is sokat idézett forrásmunka. A szerző azt is megjegyzi, hogy éppen ezért ennek a munkának az 1983-as közreadása nagyobb odafigyelést kívánt volna a kiadótól. A személyes indítékokat, akár a sértettség motivációját is számba kellett volna venni. Ezt pótolandó az életrajz, amely megmutatja ki is volt, milyen pályát futott be valójában egy nagy hatású, korszakot feltáró mű szerzője.

Vitéz Jány Gusztáv vezérezredes a magyar királyi 2. hadsereg parancsnokaként vált vádak célpontjává. Ti. az 1943 januárja és áprilisa közötti doni katasztrófa háborús bűnöseként. Az életrajz tények felsorakoztatásával árnyalja a később golyó általi halálra ítélt nagy formátumú személyiséget. Jány ugyanis felmentését kérte volna az államfőtől a hadseregpáncsnoki beosztás alól, mivel világosan látta, hogy a hadsereg helyzete, létszáma, fegyverzete a rá kimért feladat nagyságával nem vethető össze. Látta, hogy egy szovjet támadással nem tudna szembeszállni. Azonban Jány kérelme a kormányzóhoz el sem jutott, ezért „fegyvelmezett katonaként teljesítette a parancsot, amit 1942 decemberében a Honvéd Vezérkar főnöke továbbított

számára: a végsőig kitartani szovjet támadás esetén”.

Klebsberg Kuno kultúrpolitikus életrajzát olvasva, ha a szerző nem jegyezné meg, hogy „...az a politikus, aki az életét tette fel arra, hogy hazáját felvirágoztassa, példakép lehet mindenki számára”, az életrajzból akkor is kiderülne (*Gróf Klebsberg Kuno politikus és miniszter*). A huszártiszti felmenőkkel rendelkező, maga is katonai pályára predestinált Klebsberg azzal, hogy jogász, történészi pálya felé fordult nemcsak saját élete, hanem nemzete számára is a legfontosabbat tette. Fontos ez az életrajz azért is, mert talán kevesen tudják, hogy a közoktatás felvirágoztatásán túl a magyar sportéletben is vitathatatlan érdemei vannak.

Az életrajzok ismertetését még sorolhatnánk. Azonban mindegyik életrajz vezérelve a személyes életutat egy nagyobb egészben, a korszak politikai és társadalmi irányvonalára mentén, akár ellentmondásaiban elhelyezni. Nem értékítéletet mondani, hanem tényeket felsorakoztatni, hogy az olvasó a tények mozaikdarabjait összerakva alakítson ki egy képet a szóban forgó személyiségről. Az is közös ezekben az életrajzokban, hogy habár nem hibátlan emberekről szól, akik viták, vádak kereszttüzeiben állnak, azonban életük nagy formátumú, és példaértékű a mai kor számára.

Az alapos hivatkozásokkal ellátott, sűrűn dokumentált tanulmányokat (egyébként az életrajzok is gazdagon dokumentáltak) olvasva egy megnyugtató folytonosság rajzolódik ki a kötetben. A nyitó tanulmány: *Kormányzó vagy király?* című, Horthy Miklós és IV. Károly kapcsolatát, utóbbi zűrzavarról, trónról való távozását és visszatérési kísérleteit tárgyalja. A Bethlen-kormány megalakításáról szóló tanulmány (*A Bethlen-kormány megalakításának előzményei és körülményei*) ezt a narratív szálát viszi tovább, mintegy kibontva azt, amiről a nyitó tanulmányban csak egyetlen mondat erejéig van szó. Ilyen értelemben a tanulmányok egymást is magyarázzák, kiegészítik, így

adva átfogó képet a két világháború közötti korszakról.

Horthy Miklós alakja Szakály Sándor egyik fő kutatási területe. A kötetben az érintett történelmi események kapcsán is megkerülhetetlen az alakja, illetve egy esszé kimondottan vele foglalkozik (*Élt 88 évet, egy korszak névadója volt*). Vitatott személyiségről van ez esetben is szó, annak kapcsán, hogy Magyarország belépése a II. világháborúba mennyire lett volna elkerülhető, vagy éppen hogy szükségeszerű volt. És azt gondolom, itt érhető tetten a történész, mint *értelmező* felelőssége. Ugyan a történész tényekkel dolgozik – maga Szakály Sándor szinte hitvallásként hangoztatja, hogy „kezdjük el tisztelni a tényeket” – de a tények értelmezése is legalább annyira feladata, mint a tények, források felkutatása.

Néhány eredeti forrásközlés a II. világháború „kényes”, megosztó kérdéseit veszi számba. Keitel Vilmos vezértábornagy és Bárdossy László magyar királyi miniszterelnök és külügyminiszter 1942. január 20-án lefolytatott, valamint vitéz Szombathelyi Ferenc vezérezredesnek a m. kir. Honvéd Vezérkar főnökének ugyanez év január 21-én tárgyalás jegyzőkönyve világosan dokumentálja, hogy Keitel tábornagy a Német Véderő Főparancsnokság főnöke azzal az igénnyel utazott Budapestre, hogy a teljes magyar haderőt fogják a Német Birodalom részére biztosítani a magyar politikusok, katonai vezetők. A magyar vezetők viszont ezt nem fogadták el, minél kisebb haderőt akartak a keleti hadszíntérre küldeni. A tárgyalás egy kompromisszumos megegyezéssel zárult, amiről Szombathelyi kijelenti, hogy „kevesebb erőt nem adhattunk volna, mert ezáltal a németeket magunkra haragítottuk volna”.

Vitéz Jány Gusztáv a honvédelmi miniszterrel 1942. október 20-i megbeszélés melléklete,¹ amelyben a 2. hadsereg a szovjet területeken szembesülve azzal, hogy nálánál nagyobb túlerővel áll szemben, fegyverzeti felszereltséget, gondokat, javaslatokat fogalmazott

meg, amelyeknek megoldása nem tűrt halasztást. A forrásközlést érdemes egybeolvasni a vitéz Jány Gusztáv-életrajzzal, amelyről már korábban szoltunk, és amely nem felmenteni, tisztára mosni akarja alakját, de a kor viszonyai, korlátai közé helyezve árnyalni a személyiséget és annak tetteit.

A forrásközlésekből, különösen első kettőből, világosan kitűnik, hogy azok a tények, a tudás, a körülmények megismerésének letéteményesei. De kiolvasható belőlük más is. A részletesen kommentált jegyzőkönyvek a magyar tárgyalópartnerek *már eleve értelmezésben élő* tényközlései. Mérlegelni kellett a magyar honvédség hiányos felszereltsége okán a bevetés várható következményeit, mi történik, ha az egész hadtestet kivinnénk az országból. Előttünk áll egy tárgyalás belső keresztmetszete, amelynek kimenetelét olyan országban belüli feszültségek is befolyásolják, mint a hazai némettség, a Volksbund magyarok elleni szervezkedése.

A következő, *Esszék* címszóval bevezetett egység Szakály Sándor történelmi eseményekhez, személyiségekhez, Trianonhoz, kommunizmushoz, '56-hoz, katonaelethez kapcsolódó reflexióit vagy éppen olvasmányélményeiről szőtt elmélkedéseit tartalmazza. Tetten érhető itt is a szerző életművéből már jól ismert buzdító, lelkesítő, akár mondhatnánk úgy is, népnevelő szándék. Nem a történelmi sebeknek felkaparása, hanem az azokról való beszéd indulatoktól, bűnbakkereséstől mentes tényalapú, épp ezért árnyalt gyakorlata a cél. A trianoni traumáról

szóló terjedelmes esszé a veszteségek felsorolása nyomán a következőt sem felejt el megemlíteni: „Ilyen mértékű megcsonkítás és kifosztás után az ország azonban mégis képes volt talpra állni. Az 1918 előtti nemzeti vagyoni hatvankét százaléka veszett el, és csak harmincnegyzet százaléka maradt meg. Az ország talpra állását jól érzékelteti az az adat, amely a nemzeti jövedelem számítások alapján készült. Eszerint 1913-ban a trianoni Magyarország területére vetített nemzeti össztermék (GDP) az európai átlag hatvankilenc százalékát tette ki, míg ugyanez az adat 1929-ben hetvennégy százalék volt!” (*Trianon*)

A súlyos témák után üdítő színfoltot képviselnek a szerző irodalomról, kultúráról, kulturális életről, a Márai Szalonról, Gárdonyi-élményről szóló esszéi. Számomra különösen kedves Gárdonyi Géza *Egri csillagok* című regényét élményszerűen megelevenítő írás (*Olvasási élmény útravalóul*). Bizonyosság arra, hogy egy hitelesen megírt történelmi regény egy múltra, hősiess idealizmusra fogékony gyermek, fiatal lelkében akár élethivatás csíráját is elültetheti!

Mindent összevetve egy alaposan dokumentált, részletező, súlyos és kényes kérdéseket árnyaltan láttató kötet tarthat kezében az olvasó, amelyet szaktörténészek, egyetemi hallgatók, de olvasmányos, gördülékeny stílusa miatt a történelem iránt érdeklődő laikusok is haszonnal forgathatnak.

Lakatos-Fleisz Katalin

■ JEGYZET

1. Megjegyzendő, hogy forrásközlés előtt szereplő bevezető egy terjedelmes része nagyban megegyezik az előző két forrásközlés elé írt bevezetővel. Mivel a már közzétett információkat ismétli szükségtelenül, a kiadónak kellett volna figyelnie, hogy a Jány-forrásszövegben csakis az arra vonatkozó magyarázó szövegek szerepeljenek.

ABSTRACTS

Katalin Ágnes Bartha

■ ***Lili Poór and the Performances of New Types of Theatrical Body after 1945***

Keywords: *actor's body, performativity, socialist realist theatre aesthetics, bourgeois theatre of illusion, cultural practice, embodied practice*

The present paper attempts to explore the terrain of new body performativity in the case of the actress Lili Poór (1890-1962) in the context of the emerging socialist realist theatre aesthetics. According to its hypothesis, the main field of transformation in the Hungarian State Theatre of Cluj consists in the ideological-textual preparation sessions (Stanislavsky seminars, ideological meetings and rehearsals, as well as, with more sporadic occurrences, the practical field of possibilities for concrete encounters with workers and peasants); all these theoretical and professional practices, however, are more difficult and more gradual to transfer into the bodily repertoires than the institutions created and their leaders declare to be feasible and realized at a stroke. In order to investigate the new types of embodied performances on stage, I rely mainly on documents belonging to the internal, intimate public sphere of the Hungarian State Theatre of Cluj from 1945 to 1951, and I also make use of collegial review and press material. I focus the analysis on the aspects of the actress's embodied repertoire of knowledge in the context of her earlier career before 1945.

Erzsébet Bob Fülöp

■ ***"The Leaping Away of the Present": An Examination of the Mechanisms of Actor Mnemonics Based on Two Case Studies***

Keywords: *acting, forgetting, Heidegger, Husserl, mnemonics*

This study examines the encoding-retrieval-forgetting mechanism operative within an actor's performance

score based on two case studies, focusing primarily on forgetting as the failure of retrieval. The duration of creating theatrical performances roughly corresponds to a one-month interval, which can be interpreted as a targeted memorization act in the encoding-retrieval process. During this period, the performance score becomes ingrained in the actor's memory through specific contextual cues. This research investigates the mechanisms underlying actor mnemonic processes in performances played over several years, exploring the cognitive processes leading to score forgetting after precise recollection for the performance and associated memory consolidation have occurred and persisted for years. How is it possible that the role score encoded in the actor's memory, which has been successfully recalled for years without information loss, suddenly gets erased for a few seconds through sudden forgetting or memory loss? What cognitive effect could have hindered, disrupted, or suddenly wiped out what was already established? Can we attribute it to chance? Or rather interference? Or is it about Schachter's "short circuit" in the memory system? If we were to examine forgetting from the perspective of Heidegger's Dasein, the being-there, then the explanation lies in the "leaping away of the present" (Heidegger). I discuss my forgetting of the scores created in two performances at the National Theatre of Târgu-Mureş – *The Devil's Trial* and *Rats* – and through the microanalysis of forgetting, I attempt to map out the operation of actor mnemonic processes.

Dezső Bonczidai

■ ***Characteristics of Hungarian Dynastic Puppet Theater in the 19th and 20th Centuries***

Keywords: *dynastic puppet theater, Hincz-Hársfai family, Korngut-Kemény dynasty, Czech folk marionette players*

In the territory of historical Hungary, foreign itinerant puppet players appeared in the second half of the 18th

century. In the first half of the 19th century, they mostly performed at folk festivals and fairs. In the second half of the century, parallel to the emergence of showman colonies, we find archival records of several puppet players. These documents are usually seasonal play permits, which do not allow us to reconstruct their puppeteering activities. Understanding the practices of the era requires an examination of dynastic puppet theater. In this study, I discuss the characteristics of Hungarian dynastic puppet theater in the 19th and 20th centuries, with a look into the traditions of Czech and Slovak folk puppet players.

Csaba Boros

■ ***Applied Music as Artwork: Contributions to the Hermeneutic Interpretation of Applied Music in the Performing Arts***

Keywords: *applied music, theatre*

Is it possible to interpret a previously performed musical piece? If so, what methods are required? Is applied music art? And if so, how does it organize itself along its stages? Despite the scarcity of knowledgeable writings on the enigmatic genre of applied music within the realm of performing arts, it can nonetheless become the subject of hermeneutic exploration across numerous horizons of interpretation, encompassing both form and content. While not the sole phenomenon of its kind, applied music is undeniably unique, and its hermeneutic interpretation can yield a significant amount of socio-cultural, aesthetic, and historiographical insight through comprehensive analysis of historical performances. Its formal structuring operates with a distinctive dramaturgy. Moreover, applied musical pieces serve as miniature allegories adorned with various valid artworks in every aspect. Lastly, these audible phenomena can serve as interdisciplinary conduits between music and theatre studies, shaping the affective perception and atmosphere of the performing arts while constituting

an unexplored realm within scholarly discourse.

Kinga Boros

■ ***Gay Men, Frigid Women: Two Guest Performances on the Stage of the National Theatre of Bucharest***

Keywords: *theatre, National Theatre of Bucharest, Romanian culture, acting*

In the autumn of 2023, the National Theatre of Bucharest indeed seems a welcoming place to visitors from afar. It appears as a place capable of redefining its own role in the post-national condition by questioning concepts such as nation, people, democracy, and enemies, as well as the possibilities of theatre as a gathering place. For if the nation is a politically defined social unit, then the national theatre is inherently a political forum, a workshop for societal critique and experimentation. And if we consider the success of experimentation from the perspective of efficiency and effectiveness as per Schechner's theory and Grotowski's act of transgression, we can assert: the audience member loudly protesting the beauty of the murder of fascists in *Catarina*, or the viewer leaving their seat at the end of *The History of Violence*, or in other words, the audience member disturbed enough to deviate from their spectator identity and the self-regulation of the theatrical code defining it, is indeed the successful experiment itself.

Imola Csizmadia

■ ***Modes of Absence: The Aesthetics of "Non-Making" in Site-Specific Creations***

Keywords: *ready-made, minimal art, site-specific space, spatial absence state, new realism, fiction, reality*

The artistic expressions of our present age, and the thinking behind them, are increasingly characterized by a departure from the traditional notions of aesthetics. The conventional distinction, which asserts that only creations closely linked to the act of making or some principle of construction, i.e., the

usual conditions of the traditional artistic process, can be deemed aesthetically valid, has been challenged. The central focus of this paper revolves around the aesthetic thought and problematic, illuminating the “states of deficiency” that emerge as a specific problematic focus within site- or environment-specific performances. The phenomenological underpinning of these works does not reside in the act of creation, but rather in acts of detachment, highlighting, or “framing”. Consequently, my thesis centers on the fundamental problem of the aesthetics of the reduced mode of existence found in site-specific works.

Gyula Dávid

■ ***The Light of the Story: Thoughts on the Margins of Miklós Csapody's New Book***

Keywords: *Miklós Csapody, Hungarian culture, Romania, Transylvania*

At the recent Marosvásárhely International Book Fair, Miklós Csapody introduced his new book, *A történet fénye*. It is a new book, but it carries with it several decades of history, and reflects the author's interest in Transylvanian Hungarian literature – in a broader sense, the entire Transylvanian Hungarian life. The origins of this interest can be traced back to the mid-1970s, to a time when the “dual attachment – dual responsibility” program adopted by the Hungarian Writers' Association encountered vehement rejection – orchestrated by higher directives – in the Romanian press, and when those who embarked – not only on a spiritual adventure, but also in reality – towards Transylvania began to be treated as dangerous elements by the state security apparatus.

Kata Demeter

■ ***The Praise of Visuality and the Ruins of Culture in the Theatrical World of Silviu Purcărete, Dragoș Buhagiar, and Helmut Stürmer***

Keywords: *theatrical spaces, ruins of culture, scenography, Silviu Purcărete,*

te, Dragoș Buhagiar, Helmut Stürmer

Silviu Purcărete's performances are known for their powerful visuality, and the directorial concept of various productions is inseparable from the spaces in which they come to life. The creation of these distinctive and multifaceted spaces is consistently and recurrently aided by scenographers Dragoș Buhagiar and Helmut Stürmer, and my research focuses on the work of these three collaborators. Purcărete, who handles classical texts with particular attention, aims to contextualize texts within culture rather than adhering strictly to historical accuracy, favoring visual dramaturgy. In the course of my research, I encountered several related theoretical writings describing the space of Purcărete's performances as spaces of culture, as he often represents culture as a space. Thus, he creates spaces that serve as sites for theatrical self-reflection. In these spaces thematizing culture, we often find elements depicted in a ruined, dilapidated state, primarily serving aesthetic functions while also contributing to complex layers of meaning associated with the performance as a whole.

Emese Egyed

■ ***Dario Fo, Franca Rame: The Originality of Knowledge***

Keywords: *Dario Fo, Franca Rame, theatre, visual culture, acting*

The significant role played by various technological solutions in visual culture and theatre productions, along with the enterprise-like collaboration between humans and machines, understandably shifts the focus away from individual achievements – with the exception of monodramas – which are often short-lived. However, capturing and maintaining the audience's attention, and even sustaining it over a prolonged period, is not only a hallmark of theatrical traditions but also a performance skill that demands specialized knowledge. This form of acting, characterized by its unique use

of verbal communication and gestures, also relies on the performative aspect of interaction, and its dramatic aesthetic value is evident in its collaborative engagement with the audience.

Enikő Györgyjakab

■ *My Viewpoints: Actorial and Research Reflection on a Method*

Keywords: *theatre, acting, Hungarian culture, Romania, method*

Once, an important Hungarian director from Transylvania told me that an actor doesn't need a method. I agree with him. But only in the sense that an actor doesn't need to commit to a single method. However, methods, or rather methodologies, are absolutely necessary. Ultimately, every actor works with their own individual method. They personalize the knowledge they acquire. And it's important to obtain knowledge that is organized into well-thought-out systems (why reinvent the wheel every time?). When faced with a stage situation, they try to utilize and adapt these methods to the best of their abilities. Throughout my professional life, the methods I encountered during basic or advanced training were significant. They weren't always necessary, but sometimes they were. Sometimes they were only needed to get started, to take the first step, or sometimes to maintain a healthy distance from my work. In this paper, I would like to share some personal experiences and thoughts about the method called Viewpoints, originating from American theatre culture, and write about how it relates to my professional research and pedagogical activities.

Judit Hary

■ *Love It or Hate It – Can a Musical Be Lovable? On Stephen Sondheim's Musical Into the Woods*

Keywords: *theatre, musical, Stephen Sondheim, Cluj-Napoca*

It so happened that for the end-of-year exam performance with students from the Faculty of Theatre and Film, Babeş-Bolyai University, the preparatory tea-

chers chose a shortened version of Stephen Sondheim's (1930-2021) musical *Into the Woods*, adapted for young people. As a voice coach and accompanist, I felt it was important to establish a deeper friendship with this previously unfamiliar work. Therefore, I first watched the Broadway film adaptation of the piece, then studied the libretto and the music associated with the lyrics. Simultaneously, I began to research Sondheim's musical and lyric-writing activities.

Richard Horváth

■ *The Assassin of Matthias Corvinus: Beatrix of Aragon?*

Keywords: *Matthias Corvinus, death, assassination, Beatrix of Aragon*

In Hungarian historical consciousness, there are numerous theories regarding the death of King Matthias Corvinus (1458-1490). To this day, many believe that the king fell victim to poisoning, while others, especially from the realm of science, argue that he died a natural death. By the end of the 20th century, Hungarian research had largely reached a consensus on the matter, excluding the possibility of poisoning based on convincing arguments. It seemed that the question had been laid to rest. However, in 2012, a book by Dr. László Garamvölgyi reappeared, arguing that the king was indeed the victim of murder. Moreover, according to the author of the book, the perpetrator was Matthias's own wife, Beatrix of Aragon, the princess of Naples. The following text presents this book in an unconventional book review format. It thoroughly examines the author's sources and arguments, revealing its erroneous conclusions, methodological distortions, and incomplete knowledge of manuscript sources. Furthermore, it draws the reader's attention to the need for caution when dealing with similar "sensationalist" books.

Gabriella-Nóra Tar

■ *Felix Berner's Opera Buffa Das böse Weib (The Wicked Wife, 1768):*

A Historical Analysis

Keywords: *Felix Berner*, *opera buffa*, *theatre history*, *German culture*

The study analyzes one of the successful pieces from the repertoire of Felix Berner's 18th-century children's troupe, the opera buffa *Das böse Weib* (The Wicked Wife). Two librettos for the musical piece have survived, with the first one published in 1768 in Buda, at Leopold Franz Landerer's printing press. The second libretto

appeared without a date or place. The author of the study examines Felix Berner's opera buffa at the intersection of two textual traditions: the 17th and 18th-century "malus mulier" texts and the tradition of commedia dell'arte, which dates back to the mid-16th century. By incorporating contemporary newspaper articles and playbills, the study partially outlines the characteristics of Felix Berner's contemporary performances.



Pártoló tagok

András Sándor és Kukorelly Edit – író, költő, Nemesvita
Dr. Barabási Albert László – fizikus, akadémikus, Budapest
Bencsik János – képzőművész, Budapest
Dr. Nicholas Bodor – vegyészprofesszor, Miami
Dr. Egyed Ákos – történész, akadémikus, Kolozsvár
Dr. Filep Antal – néprajzkutató, Budapest
Kelemen Hunor – író, politikus, az RMDSZ elnöke
Dr. Kovalszky Péter – orvos, az AMBK elnöke, Detroit
Lauer Edith – politikus, az AMBK volt elnöke, Cleveland
Markó Béla – költő, politikus, Marosvásárhely
Dr. Romsics Ignác – történész, akadémikus, Göd
Dr. Úry Előd – fogorvos, az Erdélyi Kör elnöke, Sopron
Dr. Varga István – ügyvéd, Orosháza

Támogató tagok

Ágh István – költő, Budapest
András István – teológiai professzor, Gyulafehérvár
Árkossy István – képzőművész, Budapest
Dr. Avornicului Mihály – egyetemi adjunktus, Kolozsvár
Bartók Julianna – tanár, Kolozsvár
Dr. Bitay Enikő – akadémikus, Kolozsvár
ifj. Dr. Buchwald Péter és Dr. Buchwald Amy – tudományos kutatók, Miami
Dr. Csapody Miklós – irodalomtörténész, Budapest
Dr. Cseh Áron – jogász, diplomata, Budapest
Csöregi Csenge – rendezvényszervező, Budapest
Dr. Derék Pál – irodalomtörténész, Bécs
Ferencz Éva – levéltáros, Marosvásárhely
Dr. Amedeo Di Francesco – egyetemi tanár, Nápoly
Füzi László – irodalomtörténész, főszerkesztő, Kecskemét
Dr. Geréb Zsolt – teológiai professzor, Kolozsvár
Judik Zoltán – építészmérnök, Budapest
Kálóczy Béla Tibor – nyugdíjas köztisztviselő, Halásztelek
Kerekes György – szerkesztő, Kolozsvár
Dr. Kiss András – orvos, Pócsmegyer
Kónya-Hamar Sándor – költő, közíró, Kolozsvár
Korniss Péter – fotóművész, Budapest
Dr. Kovács András – művészettörténész, akadémikus, Kolozsvár
Dr. Kovács Zoltán – egyetemi docens, Kolozsvár
Könczey Elemér – grafikus, Kolozsvár
Molnár Judit – szerkesztő, Nagyvárad
Nagy Éva – ny. tanár, Calgary
Dr. Nagy Mihály Zoltán – főlevéltáros, Nagyvárad
Dr. Singer Júlia – biostatistikus, Budapest
Dr. Sipos Dávid – idegenvezető, Kolozsvár
Dr. Szarka László – egyetemi tanár, Komárom
Dr. Szász István Tas – orvos, Leányfalu
Dr. Tamás Ernő és Sedlmayer Ella – Sopron
Dr. Tankó Attila – orvos, Budapest
Dr. Tibori Szabó Zoltán – szerkesztő, egyetemi tanár, Kolozsvár

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, egyetemi docens, BBTE, Kolozsvár

Bob Fülöp Erzsébet (1967) – színész, egyetemi tanár, dramaturg, színházrendező, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem

Bonczidai Dezső (1985) – bábszínész, PhD, egyetemi adjunktus, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem

Boros Csaba (1989) – zeneszerző, PhD, egyetemi adjunktus, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem

Boros Kinga (1982) – teatrológus, PhD, egyetemi adjunktus, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem

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

Dávid Gyula (1928) – irodalomtörténész, PhD, Kolozsvár

Demény Péter (1972) – költő, főszerkesztő, Mátca, Bukarest

Demeter Kata (1989) – teatrológus, doktorandus, BBTE, Kolozsvár

Egyed Emese (1957) – irodalom- és színház-történész, egyetemi tanár, BBTE, Kolozsvár

Györgyjakab Enikő (1982) – színész, egyetemi adjunktus, BBTE, Kolozsvár

Hary Judit (1968) – magánénekes, Kolozsvári Magyar Opera, doktorandus, óraadó tanár, BBTE, Kolozsvár

Horváth Richárd (1975) – történész, PhD, tudományos főmunkatárs, HUNREN BTK Történettudományi Intézet, Budapest

Lakatos-Fleisz Katalin (1978) – irodalomtörténész, PhD, egyetemi adjunktus, BBTE Pszichológia és Neveléstudományok Kara, Szatmárnémeti

Oláh András (1959) – költő, Mátészalka

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

Ureczki-Lázár Melinda (1997) – grafikus, Budapest

TÁMOGATÓK



MAGYAR
KULTURÁRT
ALAPITVÁNY

Mihály
CSOKONAI
ALAPITVÁNY

„A jelenlét »varázsa« abból a különleges színészi képességből adódik, hogy olyan energiát tud termelni, amely a néző számára érzékelhetően átkulál a térben, megérinti, sőt, magával ragadja. Ez az energia a színészből áradó erő. S ha ez az erő arra készteti a nézőt, hogy saját maga is energiát hozzon létre, akkor a néző erőforrásnak tekinti a színészt, és ez az erő hirtelen s váratlanul tör fel, szétárad színész és néző között, képes mindkettőt transzformálásra.”

(Erika Fischer-Lichte)

ISSN 1222 8338



9 771222 833804

10 LEJ
850 FT

LUMI TEATRALE
THEATRE WORLDS