

XII KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



ASZTALOS VERONKA
ŐRSIKE

BALÁZS IMRE JÓZSEF

BARTHA KATALIN
ÁGNES

BOROS CSABA

CSAPODY MIKLÓS

CSEHY ZOLTÁN

CSIZMADIA IMOLA

DEMETER KATA

HERMANN RÓBERT

JÁKFALVI MAGDOLNA

KAMARÁS ISTVÁN OJD

KÉKESI KUN ÁRPÁD

RITLI RÓBERT ROLAND

SZABÓ RÓBERT CSABA

TOMPA ANDREA

1

SZÍNHÁZI SZFÉRÁK

III. FOLYAM
2025.
JANUÁR

XX

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXXVI/1. • 2025. JANUÁR

TARTALOM

TOMPA ANDREA • „Zsidónak tekintendő vagyok”. Janovics Jenő mentesítési iratai	3
ASZTALOS VERONKA ÖRSIKE • Bjørnson két drámája (<i>A Csőd és Leonarda</i>) a 19. századi magyar színpadon	17
SZABÓ RÓBERT CSABA • Új hősök a <i>Művelődési Útmutató</i> dramatikus szövegeiben: Petőfi Sándor mint történelmi hős	27
CSEHY ZOLTÁN • Charles Ives komponál, Tavasz, Fapados ritmusok, Játékos vers Legát Anna Franciska Dunajcsik Mátyás-fotója alá (<i>versek</i>)	36
JÁKFALVI MAGDOLNA • Értekezés a dramaturgiáról. A cselekvés	38
KÉKESI KUN ÁRPÁD • A dramaturgia és a rendezés kérdései a <i>Kulcskeresők</i> szolnoki ősbemutatójában	46
DEMETER KATA • A modern szcenográfia kialakulása a 20–21. századi paradigmaváltások sűrűjében	55
CSIZMADIA IMOLA • Megfigyelve lenni. Egy helyspecifikus színházi tér panoptikus módozata	67
BOROS CSABA • A táncdramaturgia művészetfilozófiai attribútuma. Társasjáték hang- és mozdulatmaradványokkal	75
BARTHA KATALIN ÁGNES • Az <i>Ifjú barbárok</i> mint a kortárs tragédia újrarendelése (életművek új szemléletű színpadiasítása)	85

■ HISTÓRIA

HERMANN RÓBERT • A segesvár-fehéregyházai ütközet és Petőfi halála	93
--	----





■ MŰ ÉS VILÁGA

CSAPODY MIKLÓS • A szorgalom szenvedélye. Cseke Péter
nyolcvanéves 109

■ TÉKA

BALÁZS IMRE JÓZSEF • Megőrzött tárgyak tekintete (*Sasszé*) 114
KAMARÁS ISTVÁN OJD • Kelet-közép-európai irgalmasság-projektum .. 118

■ ABSTRACTS 125

■ TÁMOGATÓINK NÉVSORA 128

■ KÉP

RITLI RÓBERT ROLAND



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

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

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

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

■ Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON

■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, 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 a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkársága,
a Bethlen Gábor Alap, az Iskola Alapítvány, a MOL Románia, a bukaresti Kulturális Minisztérium, a Méhes
György – Nagy Elek Alapítvány, a Nemzeti Kulturális Alap és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation
for Transylvania

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

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

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

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

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

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

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

■ Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii și MOL România

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

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

■ ISSN: 1222-8338

TOMPA ANDREA

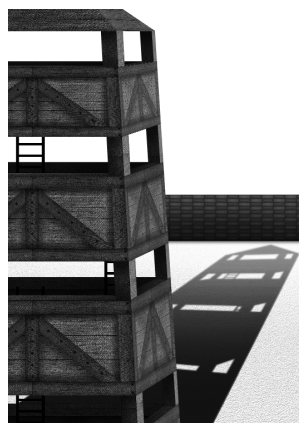
„ZSIDÓNAK TEKINTENDŐ VAGYOK”

Janovics Jenő mentesítési iratai

...olyan zsidótörvény nem jöhet, amely alól te kivétel ne légy...
(KISS FERENC LEVELE JANOVICS JENŐNEK)

Jelen dolgozat Janovics Jenő mentesítési iratait vizsgálja a levéltári hagyatékban, és kísérletet tesz ennek kontextualizálására.¹ Teljes mértékben asszimilált zsidóként, aki 1895-ben kikeresztelkedett, és tevékenysége, családi állapota miatt Janovics 1940-ben a második bécsi döntést követően többszörösen is mentesülne a törvények alól, mégis több mint száz oldalra rugó dokumentumai is tanúskodnak arról, hogy az üldözés és faji törvények előtti megkülönböztetés végül őt is elérte. A faji törvények célja a megkülönböztetés, kizorítás, a megjelölés: előbb a nyilvánosságból, a társadalmi szerepekből, a tulajdonból szorulnak ki a törvény szemében zsidó származásúnak minősülő emberek, végül magából az egzisztenciából is. Ezt a folyamatot valamelyest tükrözik a levéltári anyagok is Janovics esetében. A hiány, az, amiről a levéltári anyag nem igazít el, azonban szintén beszédes. Dolgozatom a Mentésítési iratok a zsidótörvények alól (okiratok, kérvények, nyilatkozatok) 1940–1944, g., 112 f. címen az Erdélyi Múzeum-Egyesület Lakatos utcai könyvtárában Janovics Jenő-hagyatékában² megtalálható dokumentumokra támaszkodik elsősorban.

Hogy milyen küzdelem rajzolódik ki abból a négy évből, amikor Észak-Erdély ismét Magyarországra kerül, egy olyan alkotó pályáján, aki három évtizedig a Nemzeti Színházat, illetve ennek utódintézményét igazgató színész-rendezőként, valamint a magyar filmgyártás fontos



Janovics karrierje
tükrében talán van
némi groteszk jellege:
a magyar filmgyártás
legendás alakjának
filmes üzemvezetői
bizonyítványt kell
szereznie, hogy kamarai
tag lehessen...

alakja is volt, és immár kissé tétlenül, nyugdój nélküli nyugdíjasként 1940-ben ismét egy új világban találja magát, új törvényekkel és lehetőségeinek fokozatos, végül radikális beszűkülésével – ennek a folyamatnak a megrajzolása hozzásegíthet nemcsak az észak-erdélyi holokauszt, de a magyar (és erdélyi) társadalom lehetőségeinek és működésének megértéséhez, és nem utolsósorban betekintést nyújt a kor jeles színházi embereinek viszonyai közé.

A mentesítési iratoknak két nagy csomópontja van: Janovics egyrészt azt kényszerül bizonygatni, hogy az első, második és harmadik zsidótörvény alól mentesül mint „nem zsidó”, illetve hogy kisebbségiként a huszonkét éves „román uralom alatt” mint magyar helytállt, tevékenységével szemben erkölcsi kifogás nem emelhető.

Leveleiben Janovics arra kényszerül, hogy mind saját tevékenységét és magatartását bizonygassa, illetve a magyar szellemi élet nagyjaira hivatkozzon, akik tevékenységét, a korabeli szóhasználat szerint helytállását igazolják. Ez a helytállás elsősorban kisebbségi magyarként való helytállást jelent. A morális helytállás bizonyítékai nemcsak különböző szervezetek, intézmények és hitelt érdemlő emberek, közéleti személyiségek támogató levelét jelenti, amelyek/akik nyilatkozatot adnak ki számára, hanem saját tevékenységének is részletes ismertetését várják el az egykori igazgatótól. Janovics arra kényszerül, hogy egy morális kérdést, saját helytállását – melyet olykor a *nemzethűség* kifejezéssel ír le – neki magának kelljen bizonygatnia, továbbá kérésére mások igazolják és sorolják elő ezt igazoló érdemleges tetteit, magatartását, működésmódját.

Elsősorban az 1919-ben a román adminisztrációnak átadott Nemzeti Színház ügye, a későbbi, általa igazgatóként meghatározott műsorpolitika és működési módok, a román hatalmi berendezkedéssel való konfliktusok, a kisebbségi magyar kultúrában, közéletben, egyházi és politikai életben való részvétel jelentik és bizonyítják nemzethűségét és helytállását.

Janovicsnak a második bécsi döntést követően megőrzött levéltári anyagaiból, levelezéséből, publikációból először is az rajzolódik ki, hogy az egykori színigazgató és filmes szakember ismét társadalmi szerepvállaláshoz szeretne jutni. Elsősorban megint színigazgató kíván lenni a „kis magyar világban”, azonban rövidesen szembesül azzal, hogy ez nem lehetséges. Másodsorban filmes megbízásokat kap (és kapott is még Magyarországról 1940 előtt is), és szeretne tevékeny maradni filmesként is. Harmadsorban – és erről már nyomban a határok újrarajzolása után döntenie kell – vagyonát a zsidótörvények miatt valahogyan mentenie kell. Miután azonban szembesül azzal, hogy fokozatosan mindenhol kizorul, tehát szerepet nem kaphat, megpróbál nyugdíjhoz jutni. Színházi és filmes kamarai tagságához szinte a végsőkéig ragaszkodik. Végül pedig már mindenhol kizorul, amikor már élete forog kockán, és menekülnie kell, pusztán már a zsidótörvények alól szeretne mentességet kapni. Végső fizikai menekülése lakhelyéről, Kolozsvárról és a mentesítő határozat iránti utolsó kérelmének intézése időben egybeesik. A mentességet ugyan megkapja, de életét nem ez a határozat menti meg.

Ahogy Michel Foucault fogalmaz, az archívum azt tartalmazza, ami ki-mondható, amit a pillanatnyi hatalmi szerkezet megenged kimondani: „Az archívum mindenekelőtt annak törvénye, amit ki lehet mondani, a kijelentések mint egyedi események megjelenését irányító rendszer.”³ Ugyanakkor a hatalmi struktúra nemcsak megenged valamit kimondani, hanem éppenséggel kimondásra, vagyis beszédre kényszerít. Janovics, mint látni fogjuk, számos olyan

tevékenységét kell bizonygassa, amit egyéb körülmények között (például kisebbségiként való helytállása és nemzethűsége) nem volna tiszte szavakkal bizonygatni, hiszen tettei, tevékenysége magukért beszélnek. Másrészt számos olyan személyes, lelkiismereti vagy szenzitív adat is hatalmi kimondatás kényszere alatt áll, mint például hitbéli kérdések vagy egy körülmételés időpontja.

A levéltári anyagban azonban hiányzó történetek is bőven vannak. Hogy miért vonják vissza Janovics színházigazgatói megbízatását a bécsi döntés után; hogy ki és milyen módon segít majd a menekülő Janovicsnak (feleségével együtt) a végső menekülésében, az itt, ebben az archívumban nem kimondható – és mert Janovics túlélését és Budapestről való hazatérését követően rövidesen meghal 1945-ben, egyelőre nem ismert.

Dolgozatomban szeretnék képet alkotni arról, Janovics meddig és milyen mértékben vehet részt a nyilvánosságban, és pontosan melyikben (magyarországi, illetve erdélyi), valamint milyen módon és érveléssel intézi saját mentesítésének ügyét, kinek a segítségére, támogatására számíthat. Továbbá megvizsgálom azt is, hogy mindezzel párhuzamosan hol jelenhet meg a neve, hol kényszerül álruhába, hol tesznek, vagy nem említést munkásságáról, egyszóval felvázolom a nyilvánosságból való kiszorulásának történetét is.

A Janovics Jenő mentesítési iratai két nagyobb csoportba sorolhatóak: egyrészt okiratok, bizonyítványok, anyakönyvi kivonatok, keresztlevelek, tanúsítványok, igazolások, amelyeket hatóságok állítottak ki Janovics Jenő számára (számos okiratnak több példánya, hiteles másolata, esetleg fordítása is megtalálható), másrészt Janovics hatóságokhoz írott levelei és némely esetben a hozzájuk csatolt támogató nyilatkozatok. Az iratokat időrendben, keletkezésül (illetve keltezésük) szerinti kronológiába helyezem, hogy könnyebben ráláthassunk arra a majdnem másfél századot felölelő dokumentációra (a szülők, illetve felesége szülei és nagyszülei anyagai ennyit ölelnek fel), amely anyag összegyűjtésére, kimondására ez a történelmi helyzet kényszerítette. Számos olyan forrás van azonban, amelyet csak innen, Janovics tollából vagy szavaiból ismerhetünk; így forráskritikai szempontokat bizonyos dokumentumok nem állnak ki, hiszen más dokumentumokból ezen állításokat nem tudjuk megerősíteni. Az egyes dokumentumok funkcióját, jellegét kurzívval jelölöm, ha az adott dokumentumnak címe, azt nagybetűvel, ha csak funkciója, kisbetűvel.

1940 előtti iratok

■ Legkorábbi irat a kolozsvári Nemzeti intendánsa, Bölönyi József kézírással kiállított *Bizonyítványa*, amely 1900. június 15-én kelt. Az okirat azt igazolja, hogy Janovics az igazolás kiállításakor már öt éve a Nemzeti szerződött színésze, aki mint rendező a „reá bízott feladatokat becsúszással, szorgalommal, lelkiismeretesen és mindenekfelett imponáló nagy szaktudással végezte”, amiért a vezetőség dicséretére rászolgál. Az iraton minisztériumi felülbélyegzés látható. Ez a korai okirat is a helytállás és a nemzeti színházi szolgálat bizonyítékaként használható majd fel 1940 után.

Egy irat és annak hiteles másolata 1919 januárjából származik: Kolozsvár polgármestere 80 000 korona hadisarcot ró ki Janovicsra egy román királyi katonához tartozóinak megfizetendő. Ez az irat szintén a helytállás indoklása-ként kerülhetett ide, mint annak bizonyítéka, hogy az új román adminisztráció anyagilag is elnyomóként viselkedik a város módos polgáraival.

1924-ből származik – és ismét majd csak 1940-ben lesz igen hasznos – a Magyar Párt Intéző Bizottságának az *igazolása*, miszerint: „A Magyar Párt a romániai magyar nemzeti kisebbség képviselőjében elismeréssel jegyzi föl Igazgató Úr fáradhatatlan, fényes tehetséggel párosult munkásságáért a nemzet háláját...”. A levelet Janovics harmincéves működésének üdvözlésére küldik, szintén a helytállást bizonyítandó.

Az ún. első zsidótörvény (1938) meghozatalának évéből származnak Janovics első igazoló iratai, Vásárhelyi János református püspök *Hivatalos nyilatkozat* elnevezésű írása. Ebben a püspök kiemeli Janovics több évtizedes hűségét a református egyházhoz, a terhek hordozását, jótékonyági munkáját, az egyház adakozó szívű pártfogójaként írva le az akkor már nem igazgatóként működő művészt. Janovics nemcsak az egyház, de az egyházi iskolák támogatója is, fogalmaz a dokumentum. „...emelkedett szellemű tevékenységével egyházunk részéről hálát és elismerést érdemel ki.” Janovics ekkor 1938-ban ugyan Romániában van, de szándékában áll Magyarországra telepedni, illetve erről Kiss Ferencsel is levelezik (lásd alább), így vélhetően a püspöki nyilatkozat Magyarországon lehet majd hasznos számára. Később erre többször hivatkozik majd, mellékletként felhasználja, amikor mentességet próbál szerezni.

Ahogy Kemény János visszaemlékezik, „a bécsi döntést megelőző két esztendő már felmutatta a kultúra, irodalom és színház területén dolgozó ember számára azt az újabb feladatot, amit vállalnia kell: a zsidósággellenes támadások kivédését”.⁴

Ugyancsak 1938-ban Janovics kap egy kifejezetten *nemzethűségi igazolást* az Országos Magyar Párttól; ezt bizonyára elsősorban magyarországi munkái, megbízásai teljesítéséhez tudta felhasználni. A Szegedi Szabadtéri Játékokon Janovics már 1936-ban részt vesz, majd felajánlja vezetői szerepét, melyet el is fogadnak.⁵

1940

■ Már a második bécsi döntést követő, 1940. december 21-i keltezésű az Országos Magyar Párt elnökségének *Igazolása*, melynek értelmében Janovics „politikai magatartása nemzethűségi szempontból kifogástalan volt”.

A romániai magyarság reprezentatív szervezete, a Magyar Párt rögtön a második bécsi döntés híre után, 1940. szeptember 4-én megbízza Janovics Jenőt, hogy vegye át a kolozsvári színház igazgatását. Ezt követően, alig három nap múlva, 7-én vissza is vonják tőle a megbízást. Erről a mindössze háromnapos átvételről más forrásból egyelőre nem tudunk tájékozódni; azok az okok, amelyek ide vezettek (vagyis a megbízás visszavonásához) talán le sem íródtak. Az bizonyos, hogy a kolozsvári Nemzeti Színház élére Erdély ún. visszatérése után Budapestről irányított vezetőt akartak kinevezni; Erdély önrendelkezése és a Magyar Párt döntése „helyi” döntés lett volna, amelyet vélhetőleg az anyaország (illetve a zsidótörvények) megvétóztak.

Tudható a sajtóból, hogy Cselle Lajos,⁶ a színészkamara főtítkára már 1940. szeptember 24-én Kolozsvárra érkezik, hogy felvilágosításokat adjon arra nézve, ki és milyen feltételekkel lehet a Kamara tagja, azaz hogyan kell és lehet végrehajtani a színházban a zsidótörvényeket.⁷

Érdemes megemlíteni, hogy Janovics Jenő nem vesz részt az 1941-ben megalakuló Concordia Zsidó Színház munkájában (melyet közeli színésze, munkatársa, Fekete Mihály vezetett), s amelyet a magyar színházból kizárt társulati tagok

alakítanak meg. Talán mivel Janovics holtáig nemzeti színházi igazgatóként tekintett magára, és asszimiláltként, korán kikeresztelkedettként nem azonosult zsidóságával (illetve őt magát 1940-ben nem is taszíthatják ki a színházból, hiszen akkor nem tagja), a „kítaszítottak színházában”⁸ nem vállalt feladatot.

1941

■ Kolozsvári illetőségi *Bizonyítványát* 1941. augusztus 12-én állítják ki számára, mely (magyar) állampolgársági bizonyítványához szükséges.

A Magyar Filmiroda „hazafias köszönőlevelet” küld Janovicsnak azokért a filmes munkálatokért, amelyeket a magyar honvédségről, a „hazatért vidékekről és népeiről” készített.

A 7.720/1939-es M. E. sz., „a zsidók közéleti és gazdasági térfoglalásáról szóló”⁹ rendeletének következményeként Janovicsnak egy kétoldalas *személyi lapot*, „értelmiségi munkakör alkalmazottakról” elnevezésű nyomtatványt kell kitöltenie (keltezés: 1941. szeptember 17.). Ezen személyes adatain, áttérésének dátumán, házastársa adatain, szülei és nagyszülei nevén kívül „legközelebbi zsidó felmenője” adatai is szerepelnek. Ezen a lapon szerepel az a kitétel, hogy az 1939: IV. tc. 1. § (az ún. második zsidótörvény) értelmében *zsidónak nem tekinthető személy vagyok* (aláhúzva). A nyomtatványhoz csatolt okiratok: keresztlevél és házassági bizonyítvány. Keresztlevelének hiteles másolata szintén az iratcsomóban található.

Egy érdekes (és félrefordított) irat 1941-ből származik, Janovics ún. *Nemzetiségi bizonyítvány hitelesített fordítása* román nyelvből (az eredeti román nyelvű irat nem hiteles másolata is megtalálható ebben az anyagban, 1925-ben állította ki a polgármesteri hivatal). Ennek értelmében Janovics Jenő és felesége román nemzetiségű, „mert a román nemzetiség megállapítására vonatkozó rendelet 53. és következő §-ai utasításainak értelmében felfektetett nemzetiségi könyvben be vannak írva a 63. sz. »J« alatt”. A 1924/724-es törvény voltaképpen állampolgársági törvény, a fenti dokumentum tehát nem a nemzetiségi hovatartozást, hanem a román állampolgárság birtoklását jelentette.¹⁰

Hatósági erkölcsi bizonyítvány hiteles másolata, melyet kamarai tagságához használt fel.

1942

■ Az ungvári izraelita hitközség születési anyakönyvéből származó *kivonat* tartalmazza az ismert adatokat, a születéskor segédkező bába nevét, a körülmétélést végző személy nevét és az esemény időpontját. A pecséten ez olvasható: „Rabbiság, mint neológ izr. anyakönyvi hivatal”.

1942. április 14-én kelt az a (cím nélküli) *nyilatkozat*, amelyben Janovics két tanú előtt kijelenti, hogy a kolozsvári színpör épületében a mozgófénykép-előadások bevétele a színház fenntartására fordította. Ez a nyilatkozat kulcsszerepet játszik majd a mentesítési iratokban és levelezésben: kisebbségiként való helytállását, a személyes vagyon feláldozásának bizonyítékát szolgálja. Mindez különösen fontos annak fényében, hogy az antiszemita törvények és a propaganda a zsidóságot mint gazdasági nagyhatalmat láttatták. Janovics Jenő „legendás vagyonának” mértéke nem teljesen, vagyis számszerűen ismert; elolvadásának története annál jobban.¹¹

Janovics *keresztlevelének* másolata.

Kolozsvár polgármestere által kiállított *Tanúsítvány* 1942. május 2-i keltezéssel, amelynek értelmében Janovics a vonatkozó (második zsidó)törvény értelmében nem tekinthető zsidónak.

Helyhatósági bizonyítvány nem hitelesített másolata, amely igazolja, hogy Janovics 1935. augusztus 30-tól 1940. augusztus 31-ig és ezen az időponton is túl kolozsvári lakos volt, jelenlegi lakása Petőfi utca 16. sz. alatt van (állampolgársági bizonyítványhoz felhasználható irat).

Bizonyítvány 1942-ből: Mozgófényképüzemi Üzemvezetői és Gépkezelői Országos Tanfolyam üzemvezetői szakvizsga, jeles eredménnyel. Erre a bizonyítványra Janovicsnak a kamarai felvétel miatt lehetett szüksége. Janovics karrierje tükrében talán van némi groteszk jellege: a magyar filmgyártás legendás alakjának filmes üzemvezetői bizonyítványt kell szereznie, hogy kamarai tag lehessen; hogy ezt pontosan hogyan szerezte, nem ismert.

1943

■ Egy kézírásos kolozsvári nemzeti színházi 1943/1076-os *Hirdetmény* közli a színház tagjaival, hogy a miniszter hozzájárult ahhoz, hogy a Nemzeti tagjai az Állami Színházak Nyugdíjintézetébe felvétessenek. Vagyis: a kolozsvári színház tagjai nyugdíjra jogosultak lehetnek.

A belügyminisztérium által kiállított eredeti *Állampolgársági bizonyítvány* 1943. október 9-i keltezéssel, Janovics Jenő kolozsvári lakos számára.

Nyugdíjra való jogosultság ügyében írt *levél*. A fenti nyugdíjhatározatra való tekintettel Janovics is nyugdíjért folyamodik – bár majdnem a határidő lejárt előtt. Hogy miért vár eddig, nem tudni. Nyugdíj iránti kérelme több beadványban is szerepel, melyet a „Nagyméltóságú Minister Úrnak” címzett (gépirat). 1943. december 21-én kelt, kétoldalas (sok mellékletet tartalmazó) levelében kéri a nyugdíjat, amelyet többféle indoklással támaszt alá. Egyrészt 35 év szolgálati időre hivatkozik, másrészt nemzethűségére, melyhez igazolásokat csatol prominens személyiségektől. Harmadrészt az 1941/1220-as M. E. sz. rendelet alapján is kérheti nyugellátását, arra hivatkozva, hogy a román hatóságok *öt ízben* (kiemelés Janovics Jenőtől) szólították fel a hűségeskü letételére átiratban, jegyzőkönyvben és szóbelileg, melyet ő mindannyiszor megtagadott. Végül a magyar állammal 1913-ban kötött szerződésére hivatkozik. A kérelemben Janovics a román államnak tett hűségeskü megtagadásának részleteit is leírja. Janovics kifejti, hogy amennyiben felesküdt volna a román államra, fizetésre lett volna jogosult, és megmarad a színház művészeti vezetőjének (ebből következően nyugdíjra is jogosult lett volna). Janovics arra is kitér, hogy a hűségeskü megtagadása tette lehetővé a „magyar színház fennmaradását Erdélyben a megszállás éveitől”. Végezetül elmondja, hogy mindössze 23 pengő 70 fillér nyugdíjárulékot kap jelenleg az Országos Színészegyesülettől. Hogy végül megkapta, vagy sem a nyugdíjat, ezekből az iratokból nem derül ki.

1945-ből származik az a levele (nem tartozik a mentesítési iratokhoz), amelyben Janovics így fogalmaz: „a fasiszta magyar kormány 44 évi szolgálat után minisztertanácsai határozattal megvonta a nyugdíjat azért, mert 1918–19-es forradalmi megmozdulásnak egyik vezető részese voltam, alelnöke voltam az erdélyi Nemzeti Tanácsnak és elnöke a Jászi-féle radikális polgári pártnak és így szélsőbaloldali

politikai magatartásom és »nem árja« származásom miatt nemcsak a színház igazgatói székéből dobtak ki, hanem minden nyugdíjamtól megfosztottak.”¹²

Kamarai tagság: felvétel és kizárás

■ A művészeti kamarák, köztük a színházi és filmkamara 1938-ban kezdi meg működését,¹³ voltaképpen az ún. első zsidó törvény (1938) folyamánként, amely törvény „a társadalmi és gazdasági élet egyensúlyának hatályosabb biztosításáról” szövegezt, vagyis a zsidók kizárásáról az egyes szakmákból, továbbá a törvényben előírt arányszám betartását eredményezte.

Janovicsnak, akár színházi, akár filmes területen kívánt együttműködni a magyar állammal, szüksége volt kamarai tagságra, enélkül semmilyen módon nem dolgozhatott.

A kamarai felvételhez az alábbi bizonyítványokat kellett benyújtani (ezeket többek közt egy Janovicsnak címzett *levél* alapján is megtudhatjuk, amely felsorolja, mint pótlandókat): születési, áttérési, házassági anyakönyvi kivonat, magyar állampolgársági és erkölcsi bizonyítvány, valamint tagdíj és okmánybélyegek.

1941. augusztus 26-án kelt az az *értesítés* (aláíró szintén Kiss Ferenc, a filmfőosztály miniszteri biztosa, akivel Janovics színészként dolgozott, pár évvel korábban Szegeden is), amelyben a filmművészeti főosztályának bizottsága Janovicsot felveszi a művészeti ügyvezetők szakcsoportja B. mozgóképszínházi alcsoportjának tagjaként, „kizárólag műsorkötési jogosultsággal”. Az értesítés tájékoztatja a jogkörökről is.

Ugyancsak felveszik az előadó-művészeti szakcsoportba is (akkor már a két kamara külön működött), erről szintén Kiss Ferenc *értesíti* 1941. október 16-án.

1944. március 31-i *levél* az adminisztratív ügyintézés személytelen hangján tájékoztatja Janovicsot, vagyis a „t. Címet” a megfelelő rendeletre való hivatkozással, hogy az 1220/1944-es M. E. sz. rendelet értelmében¹⁴ a kamarai névjegyzékből törölték, „mert a hivatkozott rendelet 4. § értelmében zsidónak tekintendő, és az 5. §-ban megállapított kivétel fennforgását nem igazolta.”

Személyesebb hangú, kolozsvári lakására címzett *levél* (a borítékon lévő bélyegző: 1944. április 21.) tájékoztatja arról, hogy a kamarából kizárták. „Nehéz kötelességet teljesítettem, amikor ötvenéves színházi múlt, a magyar színházi kultúra érdekében kifejtett áldozatos és nemes munkásság befejezésekként a kiközösítő határozatot meghoztam. A törvény pontosan körülírta feladatomat, s nem állott módomban ennek az öt évtizednek érdemeit mérlegelni.”

1944

■ Az 1944-es évben már csak olyan levelek születnek, amelyek a harmadik zsidótörvény alóli mentességet kérelmeznek.

Az egyik legfontosabb *levél*, újabb miniszteri beadvány már 4 oldalas, 1944. április 15-én kelt. Ez ekkor már nem a nyugdíj kérelemmel foglalkozik, hanem azzal, hogy törölték a kamarai jegyzékből, mert az 1920/1944 rendelet alapján, ahogy fogalmaz, „zsidónak tekintendő vagyok”. Janovics azért írja a beadványát, mert a határozat kézbesítésétől 15 napon belül fellebbezhet. A négy, írógéppel sűrűn teleírt oldalon keresztül ezt a nemzethűséget bizonyítja tanúkkal. Janovics nem kevesebbet tesz, mint első tanújának a (nyilas) Kiss Ferencet, „a Színművészeti Akadémia kiváló igazgatójának és a Színművészeti Kamra

illusztris elnökének” róla szóló bizonyosságtételét idézi.¹⁵ Mint ismeretes, Kiss Ferenc a Nemzeti Színház vezetését 1944 októberében veszi át Szálasi Ferenc megbízásából; a háború után háborús bűnösként elítélték. Kiss Ferenc éppen annak a kamarának volt az elnöke, amely Janovicstól kizárta, ő szignálta felvételét.

Janovics a következőket idézi Kiss Ferenc 1937-ben kelt leveleiből: „Engedd meg, hogy köszönetemet fejezzem ki azért, hogy szeretett iskolánkkal olyan gonddal foglalkozni kegyeskedel. Azok a kiváló eredmények, amiket Te a magyar színházi kultúra érdekében Isten segítségével hosszú esztendőkön keresztül produkáltál és még fogsz produkálni, természetesen tartom, hogy kiváló elődömet (Ódry Árpádot), legjobb barátaim egyikét arra készítették, hogy értékes munkásságot iskolánk számára gyümölcsöztessen. Én, az utód szeretnék nyomdokán haladni, s ha te ebben segítségemre akarsz lenni hálás köszönetemen kívül – remélve ügyünk sikerét –, az intézet növendékeinek szeretete jut. Szeretném, ha sikerülne visszaállítani az egy éves rendezői tanfolyamot, és ezenkívül a filmen való játszás oktatás se feledkezne meg a tanrendben (sic!). Most 3-án tárgyalok ebben az ügyben a minisztériumban, és elképzelhető legnagyobb örömmel hozlak javaslatba. Személyes örömömnek is engedj kifejezést adnom, hogy Pestre jössz végleg a legszerencsésebb gondolatnak tartom. Te, a világ nagy vándora, te, Rád fér ám egy kis nyugalom. Itthon, »mi nálunk«. Hozzon Isten! Addig is arra kérlek, hogy régi szeretetedet ne vond meg tőlem, én mindig szeretettel, tisztelettel és nagy-nagy becsüléssel gondolkodom rád, igaz barátod.” Budapest, 1937. június 1, Kiss Ferenc, SK.« Amikor aggodalmamat fejeztem ki, hogy származásom talán akadálya lehet annak, hogy a Film-akadémia megszervezésében részt vegyek, Kiss Ferenc elnök úr ezekkel nyugtatott meg. »Olyan zsidótörvény nem jöhet, amely alól te kivétel, ne légy!«

1938. február 8-án pedig ezt írta nekem Kiss Ferenc Úr: »Meghatott az a rendkívüli küzdelem, amit te egész életedben a mi kultúránkért a legveszélyesebb területen a magad helyzetével és életével nem törődve, herkulesi erővel lefolytattál. Aki ezt nem érti meg, azt nem tartom embernek, és most, amikor elkívánczol onnan, mint aki a legbecsületesebben teljesítette kötelességét és ezért a legszerényebb elismerését kéred hazádtól, nagyon szerény vagy. Aki viszont ezt nem érti meg, az rossz ember, az gonosz ember. Igaz magyar szívvel és becsülettel hívlak. Gyere fel! Én nem tágítok mellőled. Még egyszer mondom és írom: Gyere fel! Nem elhamarkodott hirtelenkedésből, írom én ezt, sokszor átgondoltam helyzetet, még egyszer ismétlem, szívemmel, lelkemmel melletted vagyok, ami tőlem telik, mindent megteszek érted, kiállok, ahogy eddig is megtettem. Szeretetből, meggyőződésből és igaz ragaszkodásból. Már csak a magam önző voltára is gondolkodom, minden más érveimtől eltekintve, legalább lesz barátom, akihez minden dolgaiban tisztelettel és szeretettel fordulhatnék. Kiss Ferenc SK.«

A továbbiakban a vallásos intézmények fenntartásáért tett erőfeszítése igazolására ismét Vásárhelyi János püspök „tisztá keresztényi hitből” származó erőfeszítéseinek és „rendíthetetlen” nemzethűségének igazolására.

Hogy a román hatalom üldözése elől az „örültek házába” kellett menekülnie, ehhez szintén tanúkat hív – Dr. Pap Antalt, nyugalmazott pénzügyminiszeri államtitkárt. A volt igazgató megemlíti, hogy 1919-ben Budapestről felajánlották neki a Nemzeti Színház igazgatói székét, és erre Pekár Gyula a tanúja. Ezt követően Klebelsberg gróf szólította fel, hogy vegye át az újjászerveződő szegedi színház vezetését, amelyet szintén elutasított, és „nem hagytam el őrhelyemet.

Erre a küzdelemre azonban ráment egész vagyonom. Nem sajnáltam. Szép harc volt. Nemzeti harc. Megérte. 1933-ban azonban nem bírtam tovább anyagilag.”

Levelét azzal zárja, hogy április 24-én lesz 50 éve, hogy a magyar színészet szolgálatában áll. Fájdalmas volna számára, 50. évfordulón „kitaszítának abból a közületből (sic!), amelyért egy életet áldoztam keresztényi hittel és nemzetemhez való alázatos hűséggel. Levele a kamarai tagság helyreállításának kérelmével zárul.

Jól látható, hogy Janovics nem tehet mást, mint a kor nyelvezetét, hatalmi elvárásait és játékszabályait figyelembe véve küzd helyzete, szakmai élete elismeréséért, státusa visszanyeréséért.

Önéletrajz gépiratban (évszám nélkül), sűrű gépelésű, nagy alakú oldal. Az első sorban leszögezi, hogy református vallású, zsidó származásáról nem tesz említést, megkeresztelkedésének időpontját sem említi. Hangsúlyozza édesapja, Janovics Mór 1848-as szabadságharcban való részvételét. 1895-ban szerződtette a kolozsvári Nemzeti Színház, azóta él Kolozsváron. Az önéletrajz fókuszában a kolozsvári színházi és filmipari szolgálat, helytállás, a román megszállás alatti magatartás, illetve személyes anyagi áldozata áll. Hangsúlyozza, hogy 1919 után minden tevékenységéről tájékoztatta a magyar államot. Az erdélyi intézményi tagságainak felsorolása, intézményekben való alapító tagként való együttműködése fontos része az önéletrajznak. Hangsúlyozza továbbá a 30-as évek végétől tett filmes szolgálatait a magyar államnak, a *Kelet felé* című film (amely Észak-Erdély visszatérést mutatja be) kapcsán készített útvonalterveket. Negyvenhat éve él Kolozsváron, zárja az önéletrajzot, amely elsősorban nemzethűségét bizonyítja.

A harmadik, 1944. május 11-i kolozsvári keltezésű *levél* a miniszternek akkor íródik, amikor a városban már felállították a gettót; erre május 3-án kerül sor, és egy hét alatt be is fejeződik. Addigra gyakorlatilag minden zsidó származásúnak nyilvánított személyt begyűjtöttek, mintegy 16 148 embert. Hogyan miként tartózkodhat Janovics Kolozsváron ekkor, anélkül hogy (még mentességet még nem kapva) ne volna veszélyben, nem ebből a levélből válaszolható meg. Ez a levél kifejezetten a „zsidókra vonatkozó rendelkezések” alóli mentesítést kérelmezi. A levél elején a személyes életrajz (a korábbiakhoz képest) új adaléka, hogy a Honvédelmi Minisztérium almanachja szerint édesapja részt vett az 1848-as szabadságharcban, „tehát nem volt beszivárgó”. A *beszivárgó* kifejezés a korabeli antiszemita nyelvet tükrözi.

Végül pedig 1944. június 21-én is ír egy rövid *levelet* a miniszternek. Ekkor már a vonatok nemcsak kigördültek Kolozsvárról Auschwitz felé, de megérkeztek, sokan elpusztultak. A levél azt a látszatot kelti, hogy Janovics még mindig Kolozsváron tartózkodik ekkor.

Janovics egy utolsó nagy erőfeszítést tesz, hogy a magyar kulturális élet legnagyobb, feddhetetlen neveit mozgósítsa, hogy mentességet szerezzen. Egy olyan városból címzi levelét, ahol már gyakorlatilag abban a pillanatban csak rejtőzködő zsidó származású emberek lehettek.

Janovics egy dr. Palásthy Ferenc miniszteri biztos által kiállított *Igazolványt* kap (kelt 1944. június 24-én), amely úgy fogalmaz, hogy a Petőfi utcai címén „családjával együtt bent maradhat. Nevezettre és családjára nem vonatkoznak a zsidók lakásügyi és mozgási korlátozására vonatkozó intézkedések. Ez az igazolvány nem mentesíti nevezettet a megkülönböztető jelzés viselése alól.” Arról nincs ismeretünk, hogy Janovics végül bármikor viselte-e a sárga csillagot.

1944. augusztus 4-én kap egy pár soros *igazolást*, amely szerint a „zsidótörvények alól leendő mentesítés” ügyében a lépések megtétettek, és az ügy elbírálása a közeljövőben várható.

A mentesítő okiratokat ekkor a belügyminiszter vizsgálja felül, és megerősíti név szerint, hogy ki részesülhet mentességben; 1944. november 13-án publikálják a listát, Vajna Gábor miniszter írja alá. A belügyminiszter az 16.157/1944 II. B. M. rendelet alatt közli a mentesítő okiratok megerősítését. A közlőny eredeti oldalai és ennek géprással másolt másodlata megőrződött a levéltárban. Ez a lista már nem tartalmaz semmiféle nyilvános indoklást.

Janovics Jenő *Mentesítő okiratát* 1944. augusztus 26-án állítják ki, az okiratot Sztójay Döme miniszterelnök írja alá („azzal a megszorítással, hogy a „mentesítés az 1941 évi XV. törvénycikkben foglalt fajvédelmi rendelkezések, valamint a zsidókra vonatkozó jogi rendelkezések hatályát nem érinti”).

1944. október 23-án Budapesten a Svájci Követség 3255/LII. 1944. sz. alatt Janovics Jenő számára *Svájci útlevelet* állít ki, amely egy úgynevezett csoportos útlevél. Ez az útlevél, ahogy a nyilas hatalomátvétel után semmilyen egyéb mentesítő okirat, sem jelentett már abszolút biztonságot.

1945

■ Kiss Ferencnek, aki később a nyilas hatalom kegyeltje lett, a nagy hatalmú nemzeti színházi igazgatónak nem volt igaza 1938-ban: jött olyan zsidótörvény, de legalábbis szituáció, amelyben már nem tudta magát megvédeni Janovics Jenő, bár ezt még Kiss Ferenc sem láthatta előre. Hogy pontosan hol és hogyan élt túl Janovics, kevésbé ismeretes; Jordáky Lajos (és más források) szerint mindössze annyit közöltek, hogy Budapesten.

Az archívum ebben sem igazít el, Janovicsnak a levéltári anyagban nincsenek személyes feljegyzései minderről. Egyszerűen nem ér rá személyes történetével foglalkozni – 1945-ben az idős színgazdát hirtelen ismét szerephez jutott, és az sokkal jobban izgatta, mint hogy feljegyzéseket készítsen. Talán ha nem következik be hirtelen halála, részletesebben is elbeszéli, mint amennyit szűkszavúan elmondott a sajtónak egy interjúbán. Saját történetét maga beszélte el egy újságírónak 1945-ben, amikor ismét helyzetbe került, vagyis igazgató lehetett. Az *Erdély* című szociáldemokrata lap 1945. április 7-i száma tudósít arról, hogy mi történt vele, saját közlése alapján.

„Janovics dr.-t március 31-én letartóztatta a Gestapo. Egy német katona révén sikerült megszöknie, aki civilben színész volt, és aki meglátta „védenca” írásai között a Színművészeti Kamara igazolványát. Sikerült Pestre utazniok, de állandó összeköttetésben voltak itteni barátaikkal. Detektívregénybe illő az a megállapodásuk, hogy ha a Gestapo újabb letartóztatásától kellett tartaniok, megbízottjuk, Kubina, a Select mozgó üzemvezetője azt telefonálta nekik Pestre, ahol mindig bejelentett lakásuk volt, hogy „Orbókék keresik Szatmárról”. Ilyenkor még asznap lakást változtattak. Számtalan lakáscsere után így jutottak Budára, a Bocskai-út 54-es számú házba, ahol végigélték az ostromot. Ez volt Budapestnek az a negyede, amely legkésőbb szabadult fel és a legtöbbet szenvedett. A ház falaiba, ahol laktak, réseket vágtak a németek, és ide állították be ágyúikat. Az egész ház éjjel-nappal remegett az ágyúk bömbölésétől, és igen sokan megholtak a pincében, akik nem bírták ezt a borzasztó testi és lelki

szenvedést. Harmincöt napig éltek pinceéletet, éheztek és voltak pillanatok, mikor biztosra vették, hogy soha többet nem kerülnek ki élve a napvilágra.”

Az *Új Élet* 1945. április 8-i számában is elbeszéli menekülését (kissé más-hogyan).

Annak az ellentmondásnak a feloldására, hogy 1944. március 31-én, tehát már német megszállás alatt Janovicsot letartóztatják, mindemellett ezt követően még több beadványt küld Kolozsvárról, az a magyarázat kínálkozik, hogy Janovics március végétől egy évig Budapesten bujkál, mindeközben egy darabig még bízik a megszerezhető mentességében. Leveleit, a miniszterhez címzett kérelmeit tehát Kolozsvárról keltezi (hiszen egyébként könnyedén lebukhatna), miközben fizikailag már nincs ott.

Ugyanebben a lapszámban beszéli el Janovics a testvére, Janovics Pál drámai történetét, akit a budapesti Maros utcai kórházban végeztek ki. Janovics ekkor még bizonyára nem tudhat Auschwitzba hurcolt testvére, dr. Janovics Sándor sorsáról. Janovicsék öten voltak testvérek; a másik két testvér sorsa nem ismeretes.¹⁶

Újrakezdés

■ A 70 éves Janovics, amint lehetősége nyílik, visszatér a színházhoz. Ugyanebből az írásból tudhatjuk meg: „Az orosz felszabadítók megjelenése után Janovics Jenő azonnal fontos szerepet kapott. Makra polgármester felszólítására ő indította el a budai színjátszást, de – amint mondja – sem ezt, sem más állást nem vállalt el, mert minden idegszála Erdélyhez köti.” A levéltár őrzi Makra 1945. március 6-án kelt *Határozatát*, amelyben Tapolczay Gyula, dr. Janovics Jenő és Kemény János megalakították a „Budai Játékszín műsoros színészegyüttest”, és ehhez működési engedélyt kapnak. A határozat értelmében március 11-én tartják az első előadást a budai ciszterci főgimnáziumban, amelyhez a gimnázium igazgatósága is hozzájárult.

Janovics mielőbb vissza akar térni Kolozsvárra (amely 1945 áprilisára tehető tehát, az *Erdély* április 4-i száma még úgy fogalmaz: Janovicsék „készülnek” visszatérni Kolozsvárra). Terveiről is ugyanebben a nyilatkozik. Egy új színház-eszmény, színjátszás és kultúrpolitika képe kezd el kirajzolódni elképzeléséből: „az az érzésem, hogy, mint a múltban, most is csak egyetlen feladatom lehet itt Erdélyben. Csak a román kultúra vezető rétegeivel közösen lehet a színház kérdéseit megoldani, hogy Erdélyben viruljon úgy a román, mint a magyar színészet. Nekünk, magyar színházi embereknek nem az az érdekünk, hogy felülkerekedjünk, hanem, hogy egymást támogatva, dolgozzunk ennek a földnek kultúrájáért. – Mindnyájunk feladata, hogy az új szellemben, a közhangulatot abba az irányba tereljük, amelyért mi, akik mindig megérteni kívántuk egymást, a múltban is verekedtünk. A román–magyar közeledés az egyetlen cél és az egyetlen mód arra, hogy éljünk, az, hogy megértsük egymást, mert ha most nem állunk szeretettel és megértéssel egymás mellé, elpusztulunk úgy mi, magyarok, mint a románok, míg a minden vonalon történő testvéri összefogás mellett diadalmasan élhetünk. – Egyébként úgy képezem, hogy egész Erdély színjátszását egységesen kell majd irányítani, Kolozsvár központtal. Városainkat nem hagyhatjuk magukra, annál kevésbé, mert most a színházak vezetésében az új szellemnek kell megnyilatkoznia a régi korhadtt és elavult irányzat helyett. Ennek az óriási feladatnak megvalósításában hiszem, hogy szükség van rám is.”

Az őszi szezon nyitó előadása a *Bánk bán*, melyet maga rendez, és Biberach szerepében fellép. A díszelőadáson azonban két beugró lesz: Poór Lili játszotta volna Gertrudis szerepét (Beness Ilona veszi át), Biberachot pedig Perényi János. Az előadás előtt Fekete Mihály lép a függöny elé, és közli a zsúfolásig megtelt nézőtérrel: dr. Janovics Jenő nincs többé.¹⁷ A sajtó szerint a főpróbán halt meg szívszélhűdésben.

Janovics Jenő 73 éves volt. Ha nem is színpadon hal meg, de olyan társadalmi szerepben, amellyel azonosul és azonosították a saját közegében, vagyis színészként, rendezőként és igazgatóként. Még legelkeseredettebb korszakában is ekként látja magát, melyet a levelezése alapján az 1930-as évek második felére tehetünk, amikor legkevesbé találta a helyét a kedves városában, Kolozsváron, és emigrálni készült.¹⁸ Halála egyben életműve kiteljesedését is szimbolizálja: Kolozsváron hal meg, amely várost csak rövid időre és kényszerből hagyott el, amikor Budapestre menekül 1944 tavaszán, színészi és rendezői szerepben, igazgatóként, amely szerepre mindvégig visszavágyott, és amelyet végül ismét magáénak tudhatott. Mintha nem is magánemberként távozna a társadalomból, hanem közszereplőként. A sajtó szívszélhűdésnek írja le halálának okát, de a háború és üldöztetés megpróbáltatásait is a halál okának jelöli meg. A megemlékezések rendre úgy fogalmaznak: Janovics a színpadon halt meg. Bár ez szó szerint nem igaz, de Janovics mitikus, halála pillanatában már mitizálódó alakjához hozzátartozik. Olyan darabban és szerepben halt meg, amely szorosan hozzátartozott életművéhez: Biberachról tanulmányt is publikált, a *Bánk bán*, a *Hamlethez* hasonlóan, pályája legfontosabb darabjai közé tartozik, filmet is készített belőle. A Biberach szerepét egyébként 1907-ben játszotta először.

A tér bezárulása

■ 1940 és 1944 között Janovics Jenő számára fokozatosan zárult be a tér, megbízásait vagy visszavonták, vagy meg sem kapta őket, neve lassan – bár nem azonnal – eltűnt a sajtóból, kiállításokról, színháztörténeti munkákból és a hivatalos emlékezetből. A tér bezárulása a fizikai menekülés kényszerévé válik, hisz végül magából Kolozsvár teréből is kiszorul, ahol tartózkodva aligha élhetett volna túl, nem bújhatott el, hiszen mindenki ismerte; ehhez Budapestre kellett menekülnie.

Ennek a bezárulásnak egy árulkodó kezdete 1940 őszére tehető, amelyről így írtam: „A romániai magyarság reprezentatív szervezete, a Magyar Párt rögtön a döntés híre után, 1940. szeptember 4-én megbízza Janovicsot, hogy vegye át a színházat. Aztán három nap múlva, 7-én vissza is vonják tőle a megbízást. E történetet Janovics részletes, 21 pontba szedett beszámolójából ismerjük, melyet *Jelentés* formájában a Magyar Pártnak – valamint bizonyára a magyar kulturális vezetésnek is – megküld. Maga a megbízólevél, amellyel felkéri az átvételre, nem ismert.”¹⁹

Több cikket, visszaemlékezést publikál. Könyve jelenik meg, *A Farkas utcai színház* (Singer és Wolfner kiadásában 1941-ben), erről elvétele recenzio is napvilágot lát (például az *Erdélyi Helikonban*).

1942-ben viszont már a város nagy lendülettel készül az erdélyi színjátszás 150. évfordulójának megünneplésére, amelyből Janovics láthatóan kiszorul. Ahogy ezt másutt részletesebben megírtam,²⁰ Janovics nevét a hivatalosan konstruált nemzeti színházi emlékezetből ekkora már szinte teljességgel törlik, ahogyan a 22 évnyi magyar nyelvű színjátszást is nagymértékben elhallgatja vagy bagatellizálja az emlékezetet formáló intézményrendszer (maga a múzeumi kiál-

lítás, a Magyar Távirati Iroda hírei, végül pedig a felújított Nemzeti Színház újraindítása, amely az egykor általa rendezett *Hamlet*-előadásra való utalással kezdődik).

1942-ben már könyvének, *A Hunyadi téri színháznak* sem talál kiadót; a könyv majdnem hat évtized múlva jelenik csak meg. Egy új Nemzeti Színházi eszmény ideológiai rendszere körvonalazódik, amelyben Janovicsnak nincs helye. Publikált cikkeiben Janovics három évtizedes kolozsvári színházi igazgatói múltjának több aspektusát igyekszik a nyilvánosság számára emlékeztetőként megírni: a Hunyadi téri színház épületének történetét, az 1919-es konfliktusok részletes bemutatását; a két háború közötti időszak nehéz éveit, illetve a korábbi korok, főleg a Farkas utcai színház történetét. Emellett időnként kulturális politikai konfliktusokat is felidéz (mint például Fedák Sári kitiltását Kolozsvárról 1932-ben).²¹

Az ünnepi megnyitáshoz kapcsolódik a *Hogyan épült fel a most újjáéledő Kolozsvári Nemzeti Színház* című cikke, amelynek retorikai alakzatai beszédesek: Janovics inkább színháztörténész, és nem szubjektív emlékező, magáról egyes szám harmadik személyben fogalmaz. Szeretne a színháztörténet része lenni és maradni, nem személyes indítékok, sérelmek vezérlik. Mintha létezne számára egy objektív színháztörténet, amelyből az ő neve nem törölhető.

Ahogy az összegyűjtött írásainak jegyzékében²² látható, Janovics számára a nyilvánosság elsősorban erdélyi lapokat jelent. Színháztörténeti írásokat publikál, írásai a kolozsvári Nemzeti különböző korszakairól szólnak, illetve mestereiről, pályatársairól ír. Utolsó szakmai publikációja (saját nevén) 1942 márciusában jelenik meg. Ugyanakkor a *Magyar Színészet* című lapban már saját néven 1941-ben sem publikálhat, ahogy az Csele Lajos leveléből kiderül, az ő cikke is Csele neve alatt jelenik meg.²³

Ritkaságszámba megy már azonban egy olyan megnyilatkozás 1943-ban, amelyben Janovics érdemben, művészként, intézmények, műhelyek egykori teremtfőjeként szólalhat meg. Ilyen hozzászólása²⁴ az erdélyi filmgyártás ügyéhez 1943-ban.

Ahhoz, hogy a sajtóban ismét színházi emberként jelenhessen meg, várni kell: 1945. március 11-én a *Szabadság* újságban találkozhat az olvasó először ismét színházi alkotóként Janovics Jenő nevével: „A Szent Imre herceg úti cisztercita gimnázium modern színpaddal ellátott, 650 férőhelyes termében tartják majd meg az előadásokat, budai színészek szereplésével. Kemény János, Janovics Jenő, Galamb Sándor és Gellért Lajos működnek közre mint mint művészi vezetők. Az első előadást március 18-án szándékoznak megtartani.”

Ahogy bezárul a tér, úgy a vele szembeni támadások, származásának, tevékenységnek firtatása is teret kap. A *Magyarság* (1941. július 29.) a következő cikket jelenteti meg: *Hogyan kaphatott moziengedélyt Kolozsvárott „árjásított” zsidó érdekelttség?* A cikk Janovicsot is nevesíti, illetőleg a feleségét, aki átveszi (többedmagával) a mozivállalati igazgatósági tisztséget. A cikk nem tesz mást, mint úgymond felhívja a figyelmet e jelenségre, vagyis feljelentésként is értelmezhető. Úgy tűnik, ez az első olyan írás, amely a kor retorikai nyelvén rámutat Janovics származására.

A szabadkőműves-páholyhoz való tartozása is napirendre került a sajtóban.²⁵ Szabadkőművesként (Palatinus József cikkében,²⁶ akit később ezekért a cikkeért elítélnek) Janovics olyan páholytagként jelenik meg, aki „magyarsághú magyar” maradt az Unióban. Az említett perben, amelyben Janovicsot tanúként hallgatják meg, nyilvánosan kell beszélnie a kolozsvári Unió páholyhoz való tartozásáról.

1944-ben a nyilvánosság már teljesen bezárul Janovics számára – a sajtóban elvéve bukkan fel a neve, említés szinten, soha hosszabb méltatás már nem jut neki. Mindkét esetben, amikor nevével találkozunk, jogi keretekbe kerül, a hatalom tekintete már jogi korlátok közé szorítja őt: egy sajtóperben tanúként és szabadkőművesként, illetve mint kizárt színházi kamarai tag találkozhatunk Janovics Jenővel.

1944. április 3-án tájékoztat az *Ellenzék* arról, hogy kiket törölnek a kamarából. A hosszú felsorolást követően a névtelen cikkíró megjegyzi, három titokzatos pontot téve mondata után, hogy „a névsor maga helyett beszél...”. Úgy tűnik, a retorikai három pont megnyitja az utat a gyanúsítás, akár feljelentés irányába.

JEGYZETEK

1. Köszönetet szeretnék mondani Bogdándi Zsoltnak, a kolozsvári Lakatos utcai EME levéltárolásának áldozatos segítségéért.
2. A levéltári anyagot lásd: <https://adatbank.ro/inchtm.php?akod=1228>.
3. Michel Foucault: *A tudás archeológiája*. Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 2001. 168.
4. Idézi Lówy Dániel: *A kolozsvári Concordia zsidó színház története*. Múlt és Jövő 2000. 1. sz.
5. Lugosi Döme: *A Szegedi Szabadtéri Játékok története. 1931–1937*. Bp., 1938. <https://mek.oszk.hu/15000/15091/15091.pdf>
6. Cselle Lajos (Tamási, 1896. febr. 29. – Buenos Aires, 1976) színész, színigazgató. Az 1920-as években négy évig Kolozsváron játszik, majd Miskolcra megy. 1944 márciusától átveszi a Madách Színházat. A nyilas uralom összeomlása után Nyugatra távozik, majd Argentínába megy.
7. *Ellenzék* 1940. szeptember 24.
8. Lówy Dániel idézett cikkében.
9. https://library.hungaricana.hu/hu/view/OGYK_RT_1939/?pg=1320&layout=s&query=zsid%C3%B3k
10. Köszönöm Gidó Attila szíves eligazítását. A törvény értelmében sokakat, főleg zsidókat fosztottak meg az állampolgárságuktól. A „nemzetiségi könyv” voltaképpen állampolgársági lista. A törvény itt olvasható: <https://lege5.ro/Gratuit/gi3tgnjsgeyq/legea-nr-724-1924-privitoare-la-dobandirea-si-pierderea-nationalitatii-romane>.
11. Mint Janovics leveleiből kitűnik, leginkább a színház működtetésére fordította ezt a vagyont. Észak-Erdély visszatérése után vagyonának sürgős rendezéséről tanúskodnak a *Filmspirál*ban közölt levelek.
12. <https://epa.oszk.hu/00300/00336/00014/legendas.ht> 13. <https://net.jogtar.hu/getpdf?docid=94000019.TVI&targetdate=&printTitle=1940.+%C3%A9vi+XIX.+t%C3%B6rv%C3%A9nycik+k+indokol%C3%A1sa&referer=1000ev>
14. A m. kir. minisztérium 1944. évi 1.220. M. E. számú rendelete, a zsidók sajtókamarai, valamint színművészeti és filmművészeti kamarai tagságának megszüntetéséről. https://library.hungaricana.hu/hu/view/OGYK_RT_1944/?pg=259&layout=s&query=1.220
15. Ekkor már Kiss Ferenc nem elnök.
16. Lówy Dániel így fogalmaz: „Kevesen tudják, hogy Janovics Jenő Bandi nevű öccsét a nyilasok lőtték agyon. Salamon Lászlóné szóbeli közlése Lówy Dánielnek, Kolozsvár, 1998. május 9.” https://szinhaz.net/2021/09/08/lowy-daniel-kitaszitottak-szinhaza/#_ftn26. Kutatásaim során Bandi nevű testvérré vonatkozó adatokkal nem találkoztam.
17. Erdély 1945. november 18.
18. Lásd a Kiss Ferencsel való levelezést.
19. Tompa Andrea: *Ami megszakad*. <https://szinhaz.net/2013/09/10/tompa-andrea-ami-megszakad>.
20. Uo.
21. Keleti Újság, 1940. szeptember 28.
22. <https://epa.oszk.hu/00300/00336/00014/bibliografia.htm>
23. Lásd *Ami megszakad* című tanulmányomat. Cselle Lajos álnéven írott cikke: *Az erdélyi színház 23 esztendeje*. Magyar Színház 1941. III. évf. 8.
24. Magyar Nemzet 1943. október 5.
25. Itt jegyzem meg, hogy Janovics Jenő szabadkőműves múltja és tevékenysége ismert ugyan, de igen kevésbé feldolgozott.
26. Magyarság 1942. április 5.

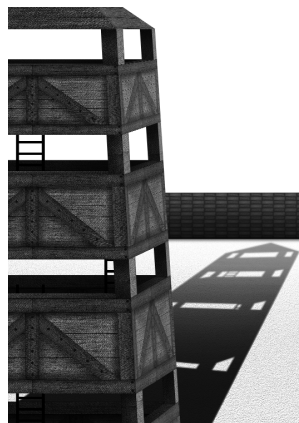
ASZTALOS VERONKA ÖRSIKE

BJØRNSEN KÉT DRÁMÁJA (A CSŐD ÉS LEONARDA) A 19. SZÁZADI MAGYAR SZÍNPADON

Bjørnstjerne Bjørnson¹ drámaírói munkássága kevésbé ismert Henrik Ibsenéhez képest, noha utóbbi magyarországi sikerének megértéséhez fontos figyelembe venni Ibsen mellőzött kortársának fogadtatását. Bjørnson két darabja, *A csőd* és a *Leonarda* már az 1870-es években bemutatásra került a Nemzeti Színházban, az Ibsen-művek magyar sikerénél több mint egy évtizeddel korábban. Jelen tanulmányban amellet érvelek, hogy az elfeledett, az emlékezetből kiszorult, magyarra lefordított irodalmi művek előadásai több szempontból is tanulságosak lehetnek: elemzésük rámutat arra, hogy színpadra vitelük miként készítette elő az időközben kanonikussá váló szerzők (esetünkben Ibsen) műveinek későbbi bemutatását, miközben azt is láthatóvá teszik, hogy Bjørnson szövegei és ezek előadásmódja hogyan szült bele a modern dráma körül kialakult korabeli magyar diskurzusba, és hogy a két szerző miként lehetett a századvégen a „sajátos norvég dráma” jelentős képviselője.

Modern drámák tragikuma, Bjørnson népszerűsége

■ A Nemzeti Színház nehéz helyzetben volt az 1870-es évek második felében, hiszen a Népszínház 1875-ös megnyitásával elvesztette repertoárjából a sikeres népszínműveket.² E közönség által kedvelt darabokról való lemondás nyomán a vezetőség számára még fontosabb fel-



...a darabok ihlette
újfajta alakformálásnak
elsősorban nem a
színészek tehetsége
vetett gátat, hanem
sokkal inkább
a korabeli karakter-
színjátszás korlátai...

adattá vált, hogy a nézők érdeklődésének felkeltése érdekében más típusú, kasszasikerrel kecsegtető darabokat tűzzön műsorra. A norvég Bjørnstjerne Bjørnson jól felépített drámáinak színi hatása (a „jól megcsinált darabok”³ szerkezeti megoldásainak felhasználásával) népszerűvé tette műveit. Könnyű befogadhatóságuknak és nemzetközi ismertségüknek tulajdonítható, hogy az 1875-ben kiadott *A csőd* című művét⁴ a bécsi sikernek tulajdoníthatóan⁵ már 1876-ban színre vitte a Nemzeti társulata, amelyet 1879-ben a *Leonarda* követett. Székely György a színházigazgató Szigligeti Ede jó szemének és ízlésének tulajdonította, hogy nemcsak figyelt a kortárs külföldi szerzőkre, hanem sikeres műveikből többet is bemutatott. A Nemzeti Színház korabeli törekvéseiről írva pedig megjegyezte, hogy *A csőd*, e fordított, „széles körben népszerű modern tragédia” korán a műsor részévé vált. „Szinte sikerként” minősítette, hogy a darabot az újonnan színre vitt drámák mellett – mint az *Antigoné*, *A vihar* vagy Racine *Phaedrája* – többször is előadták,⁶ bár a bemutatót követő két egymás utáni évben viszonylag ritkán, egészen pontosan tizenegy alkalommal, a Budai Várszínházban pedig kétszer játszották.⁷ Első pillantásra ez valóban nem tűnhet sikernek, azonban a Nemzeti Színház műsortárából kiderül, hogy az előadást a társulat szinte minden évben elővette, és 1879-ben, 1884-ben, 1887-ben, 1891-ben részben új szereposztásban került színpadra. Hosszabb kihagyás után 1901-ben újra felelevenítették (Bercsényi Bélát a közönség utoljára Berent ügyvédként láthatta a színész halála előtt, ami azért érdekes, mert ezt a szerepet végig, azaz majdnem harminc évig ő játszotta),⁸ 1905-ben pedig az Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémia növendékei vizsgaelőadásként játszották.⁹ A Nemzeti Színház műsorpolitikájához hozzátartozott, hogy a sikert elérte, „komolyabb” darabokat nem feltétlenül sorozatban, rögtön egymás után adta elő, hanem inkább csak időnként tűzte műsorra.¹⁰ A Bjørnson-darab ebbe a sorba illeszkedett, sikerét főleg évtizedeken átívelő népszerűségén érhetjük tetten.

A néző- vagy olvasóközönség – mert *A csőd* 1876-ban megjelent a Nemzeti Színház Könyvtára sorozatban, és a bemutató idején már kézbe lehetett venni¹¹ – viszonylag hamar megtudja Tjälde nagykereskedőről, hogy a férfi évek óta leplezi családjá előtt vállalatának tönkrementét, és a látszatot váltókkal és hitelek halmozásával igyekszik fenntartani. Ennek azonban véget vet Berent ügyvéd, aki ráveszi a kereskedőt, hogy írja alá a csődeljárási kérelmet. *A csőd* mint drámaszöveg a korabeli közönségsikere mellett modern szemlélete, rendhagyó szerzői utasításai miatt is figyelemre méltó: például Signének, a kereskedő kisebbik lányának többször kell háttal állnia a közönségnek,¹² így nem vesz tudomást annak jelenlétéről, ezáltal pedig létrehozza a negyedik fal illúzióját.¹³ Az őt alakító magyar színészről viszont ekkor még biztosan nem így járt el – ezt a rendezői példányban jelzett kihúzások nyilvánvalóvá teszik.¹⁴ A darab magyar premierjére az egyik színész betegsége miatt pedig nem a fővárosban, hanem Kolozsváron, 1876. február 19-én került sor a budapesti Nemzeti színészenek, Bercsényi Béla fordítása felhasználásával.¹⁵ A beszámoló szerint az előadás nagy sikert aratott, a közönség „kitűnőleg mulatta magát”, és megtapsolt minden „értékes jelenetet”.¹⁶ A budapesti Nemzeti Színház négy nappal később, 1876. február 23-án vitte színre a művet.¹⁷ A beszámolókból megtudhatjuk, hogy a Tjälde alakító Felek Miklós gyengén játszott, „erős küzdelemben állt nehéz szerepével” és játéka csupán egy-két jelenetben volt hatásos, ha pedig emlékezőtehetsége nem hagyta volna cserben, akkor „alkotása teljesen bevált volna”.¹⁸ *A Figyelő* ennél élesebben fogalmazott: „Két felvonáson át valóságos vigjátéki hangon beszélt s a

bukás előtt álló kereskedő lelki küzdelméből alig árult el valamit. Hanem a sugóval annál derekasabban küzdött. Feleky számára hiába ír a költő. Feleky úr improvizálni szokott.”¹⁹ A kritikus összevetette az írott szöveggel Feleky játékát, és bosszankodva tapasztalta, hogy „[e]gy árva mondatot sem hagyott épen. Összetört, felforgatott mindent, csak úgy hányta-vetette a szavakat, sokszor minden értelem nélkül.”²⁰ A nyomtatott szöveghez képest a rendezői példányban valóban vannak eltérések, ezek azonban nem teszik érthetlenné a darabot, legtöbbször a rövidítést, egyszerűsítést szolgálták. A színpadra adaptált szöveg – a nyomtatotthoz hasonlóan – ugyanúgy megkövetelte, hogy a színészek megértsék és átéljék az ábrázolni kívánt jellem belső feszültségeit, és játékukban ezt meg is jelenítsék. De hogy ez mennyire nem a mai elképzeléseink szerint történt, arra kiváló példa, hogy a karakterszínjátszás eszközeit alkalmazva Szigeti Imre a „durva Jacobsent” durvasággal játszotta, míg Náday „kizsákmányolta” a léha hadnagy szerepét, és „nagyon mulatságosan” somfordált ki a harmadik felvonás végén.²¹ A kritikákból nagy biztonsággal arra következtethetünk, hogy *A csőd* előadásain vígjátéki hangulat uralkodott, a közönség tapssal és kihívással ünnepelt,²² ami egyáltalán nem volt rendhagyó az 1870-es években bemutatott színművek esetében.

A Bjørnson-darabok azért jelenthettek kihívást a korabeli színházi társulatok számára, mert a színművek – a szereplők erkölcsi dilemmái folytán – a jellemábrázolásban erősek, és ez szokatlan feladat elé állította a cselekményközpontú darabokhoz szokott színészeket. Miután pár évvel később pozitív bírálatok születtek egy újabb Bjørnson-mű, a *Leonarda* című darab külföldi előadásairól, ez ismét megfelelő ösztönzést jelentett a dráma magyar színreviteléhez. A Nemzeti drámai igazgatásáért ekkor már Paulay Ede volt felelős.²³ Nevéhez a realista színpadművészet megeremtése kapcsolódik; az ösztönös színjátszás helyett a tudatosságot, a főalak egyéni alakítása helyett az összjátékot állította középpontba.²⁴ Paulay az 1872-ben tett külföldi utazásairól írt, a belügyminiszternek címzett beszámolójában fontosnak tartotta megjegyezni,²⁵ hogy a Nemzeti felvirágoztatásában segítene, ha a drámai színház nem osztozna egy épületen az operával, mert így egyiknek sincsen helye próbálni, és a közös segéd-, mellék-, díszítő- és szolgaszemélyzet miatt körülményes az előadások előkészítése és a próbák kivitelezése. Továbbá javasolta a színház épületének korszerűsítését, mellékhelyiségekkel, fűtéssel való ellátását, hogy a próbák gördülékenyen folyhassanak; a társulat bővítését, hogy ne mindig ugyanazok a színészek játsszanak, s legyen idejük nemcsak a felkészülésre, hanem arra is, hogy beleéljék magukat a szerepükbe.²⁶ Javasatait, helyzettefelmérését érvényesnek tekinthetjük a hetvenes évek végére is, ami azt is világossá tette, hogy „meg lehet buktatni a jó darabot is azzal, hacsak hében-hóban adják”,²⁷ ugyanis a színház – a különböző igények kielégítése miatt – nem engedi meg magának, hogy egy drámai előadás gyakran kerüljön színpadra, hiszen más darabokat (eredeti és fordított vígjátékot, tragédiát) is be kell mutatnia. A Paulay által említett intézményi nehézségek tehát közrejátszhattak abban, hogy az olyan művek, amelyek nem cselekményközpontúak (és így esetükben nem lehet közönségsikerre számítani), de drámai szempontból mégis érdekesek és fontosak, kiessenek a repertoárból – hiszen ezek sikeres színpadra állításához hosszabb próbafolyamatra, a megszokott színészi habitus átfelmérésére lett volna szükség.

A *Leonardát*, a Nemzeti társulata Prielle Kornélia főszereplésével – *A csőd*-höz hasonlóan halasztás miatt²⁸ – csak 1879. december 10-én mutatta be. A da-

rabot csupán kétszer játszották a Nemzetiben, a Várszínházban pedig egyszer,²⁹ annak ellenére, hogy a kritikák összességében elismerték a kiváló előadási módot, és üdvözölték a norvég író újabb darabjának magyar bemutatóját. A négyfelvonásos színmű *Leonarda* – mondhatni – tragédiájáról szól, aki fogadott lánya érdekében lemond a boldogságról.³⁰ A drámaszövegről a pályakezdő Ambrus Zoltán írt,³¹ akinek véleménye szerint sem *A csód*, sem a *Leonarda* (a szerző társadalmi drámái általában) nem tud nagy hatást gyakorolni a nézőre annak ellenére, hogy Bjørnson népszerű a színházba járók körében. Gondolatmenetének további ellentmondása, hogy noha nem tartotta a művet sikerültnek drámai szempontból (láttuk, szerintem nem elég hatásos), a Nemzeti Színház számára mégis nyereség, hogy a „költői szépséggel kidolgozott” darabot felvette repertoárjába. Véleményét azzal támasztotta alá, hogy noha a *Leonardából* hiányzik az, „a mi a drámának (épen mint a színpadi diszleteknek) egyik főkélléke: az erős vonású festés”, mégis öröndetes, hogy az előadás új interpretációs helyzetbe fogja hozni a francia vígjátékokhoz szokott közönséget.³² Palóczy Lipót ugyancsak a bemutató napján közölte ismertetőjét a színműről.³³ Pozitív, szinte rajongói hangvételű ismertetőjében egyenesen a „modern” színház kezdetét látta a darabban – felfedezve a nem cselekményalapú konfliktust, az aktuális társadalmi és erkölcsi kérdések előtérbe kerülését, a jellemek rétegzettségét –, kitérve arra, hogy „a modern színház egyik legszebb diadala az is, ha *ilyen* jellemek feltüntetésének, a hamisítatlan s megingathatatlan *polgári* szorgalom s becsületesség *ilyetén* dicsőítésében mutathat tükröt a társadalomnak, követendő példát a kartársaknak”.³⁴

A darabot a Nemzetiben később nem játszották, de mivel a színmű jó női szerepet biztosított, Prielle Kornélia vendéglőadásban mutatta be Pécsen *Leonarda*-játékát,³⁵ Kolozsváron pedig először Dömjén Rózsa jutalomjátékeként adták elő 1881. szeptember 22-én.³⁶ A Cherubini álnévű szerző a kolozsvári előadás kapcsán Bjørnsonban „Norvégia legkitűnőbb, legnépszerűbb drámaíróját” látta, a darab kihívását pedig úgy összegezte, hogy mivel a mű elmozdította a színészeket a konvencionális megoldásoktól, megkövetelte az aktív művészi interpretációs munkát annak érdekében, hogy a néző valóban megérthesse az „egyszerű, igénytelen szavak” mögötti jelentést.³⁷

Kísérletezés a „cselekmény nélküli” drámával

■ Agnete G. Haaland egyik tanulmányában azt vizsgálta, hogy miként változott a 19. században az Ibsen *Nóra* (vagy *Babaház*) című darabjának főszereplőjét alakító színésznőknek az előadásmódja, és hogy a különböző alakításoknak milyen hatása volt a színművészetre, miként eredeztethető a változás a drámaszövegből.³⁸ A címszereplőt bemutató színésznők játéka alapján három különböző *Nóra*-típust különített el: a bravúrral előadott melodramatikus, a politikai ikont és a lélektani realizmus által megélt Nórát. Jelen kontextusban csupán Betty Hennings alakítása tart igényt a figyelmünkre a darab 1879-es ősbemutatóján. Játékának melodramatikus vonását G. Haaland abban vélte felfedezni a korabeli kritikák alapján, hogy a színésznő a darabban végig kedves, gyerekes nőként viselkedett, és megcáfolhatatlan tehetsége ellenére mégsem tudott a darab végére érett nővé válni. Ezt azzal magyarázta, hogy ő volt az első, aki színpadon „létrehozta”, azaz játszotta Nórát, s mivel addigi tapasztalatai a karakterszínjátszás, deklamáló előadásmódon alapultak, így a jellemben létrejövő változást

(azaz a csalódást, felismerést, úgy is mondhatjuk, hogy az újjászületést) sokáig nem tudta hitelesen bemutatni.³⁹

Ha a Prielle Kornélia Leonarda-játékáról írt színibírálatokat olvasunk, akkor hasonló észrevételekkel találkozhatunk. A kor egyik legnagyobb tehetsége volt, nem meglepő, hogy alakításáról jókat írtak. Akadt azonban olyan vélemény is, amely szerint Prielle „nagy gonddal, de nem a teljes tartalommal” alakította a címszereplőt.⁴⁰ Ugyan a lehető legjobban játszhatta szerepét, valószínűleg nem rugaszkodott el a korabeli színészi gyakorlattól, így a darab nem jelentett áttörést, csupán „bravúrral” bemutatott előadás maradt, ami hozzájárulhatott a műsorról való lekerüléshez. Prielle alakítása nem tudta „újfajta” módon megjeleníteni a drámaszövegben rejlő, vívódó női alakot, aki képes meghozni azt az életére nézve súlyos döntést, hogy mindent, ami számára kedves, elhagyjon szeretett gyámleánya boldogságáért. E döntés tragikus megjelenítésének sikertelenségében talán az is szerepet játszott, hogy Prielle – kortárs monográfusa, Rakodczay Pál szerint – ugyan kifogástalanul ábrázolta a jellemeket a francia könnyed darabokban, de a hősi tragikum megjelenítése nem volt az erőssége.⁴¹ Írásos források nyomán hasonlóan vélekedett Mályuszné Császár Edit, aki szerint a színésznő játékból hiányzott a tragikai erő, és ennek tulajdoníthatóan nem játszott klasszikus tragédiákban.⁴² Ezek a vélemények persze nem kérdőjelezik meg Prielle játéka a magyar színházművészetben játszott újtípus szerepét, kitűnő kvalitásai mellett például újabban Bartha Katalin Ágnes érvelt kutatásai-ban.⁴³ Ugyanakkor Prielle gondolatai – amelyeket Eleonora Duse játéka kapcsán fogalmazott meg 1892-ben – rámutathatnak arra, hogy a közönség és a konzervatív színházi kritika elvárásai miatt miért nem volt lehetséges számára az az új típusú színészi játék, amely még jobban hangsúlyozta és láthatóvá tette volna Leonarda jellemének átváltozását, és amely az idő múlásával Betty Hennings játékát is árnyaltabbá tette:⁴⁴ „Pironkodva kérdeztem magamtól, hogy miért voltam én színésznő 50 esztendeig, mit produkáltam ez idő alatt, minek éltem azt a hosszú életet? Hiszen azok után, a mit ma láttam, egész előlről kellene kezdenem a színészetet. – Pedig néha-néha, a nagy művésznő egy-egy jelenése után lázban égve, lelkesedve éreztem, hogy szeretnék odakiáltani a közönségnek: «Igen, ez az, így gondoltam én, ezt akartam én! De nem engedtétek, hogy ideáimnak élhessek; szárnyaimat szegtétek.» – Mert más világ volt akkor, mikor én még a Kaméliás hölgyet játszottam. Minő előítéletekkel kellett nekem megküzdeni.”⁴⁵

Mindkét Bjørnson-bemutató kapcsán számolnunk kell azzal, hogy a darabok ihlette újfajta alakformálásnak elsősorban nem a színészek tehetsége vetett gátat, hanem sokkal inkább a korabeli karakterszínjátszás korlátai, illetve a felkészülést, próbát, elmélyülést nélkülöző színházi körülmények, esetleg a művek tragikus jellegének figyelmen kívül hagyása. A Tjaldét játszó Felek Miklósról is úgy tudjuk, hogy tragikus hősábrázolásában nem volt kellő erő,⁴⁶ játéka improvizatív jellegéről azok írtak elmarasztalóan, akik elsősorban nem a tehetséges színészt, hanem a norvég író drámáját akarták volna megnézni.⁴⁷ Így pedig érthetőnek tűnik, hogy amikor E. Kovács Gyula, a kereskedő kolozsvári megtestesítője a Nemzetihez került, azonnal megkapta Tjalde szerepét. A csőd erőssége ugyanis a főszereplő tragikus sorsában, ennek árnyalt megjelenítésében mutatkozhatott volna meg, és mivel Felekynél nem erre esett a hangsúly, a darab egyéb jelentésrétegei kerültek előtérbe, mint például a mellékszereplők szórakoztató vonásai. Ekképpen válhatott a tragikus sorsú kereskedő életéről szóló darabból vígjátékhoz közelítő előadás. A műben érzékelt mélységek és ennek nemzetközi

hírneve mégis elég motivációt nyújthattak ahhoz, hogy a darabot nem vették le a műsorról, és a továbbiakban E. Kovács főszereplésével többször is színre vitték. A Bjørnson-drámák előadásának magyar színibírálatainak egy része tanúbizonyosságot tesz arról, hogy a hetvenes évektől a Nemzeti Színház színészei törekedtek a modern drámai művek korszerű bemutatására,⁴⁸ azonban számos nehezítő tényező – mint például a meglévő színjátszó hagyomány követése – miatt ez az erőfeszítés mellékessé, míg a próbálkozások láthatatlanná váltak. A *Leonarda* hamar feledésbe merült, *A csődöt* pedig többek között Ibsen művei szorították háttérbe az 1890-es évektől – de elavulttá elsődlegesen nem szövegük, hanem a korabeli magyar színházi előadásmódjuk tette őket.

Ezt a feltételezést alátámasztja, hogy amikor 1901-ben a Berliner Theater társulata Budapesten járt, és bemutatta Bjørnson *Erőnkön felül* című darabjának mindkét részét, az esemény nyomán a Nemzeti felelevenítette az utoljára 1892-ben játszott *A csődöt*.⁴⁹ Az *Erőnkön felül* című mű első részének sikeréről és a műről a h. s. monogramú kritikus – valószínűleg Hevesi Sándor – elismerően nyilatkozott, állítása szerint a leginkább *A csődről* ismert Bjørnsonról az előadás után már a „norvég óriásként” beszéltek, a vendéglőadás pedig láthatóvá tette a darab modernségét.⁵⁰ Ekkorra már Ibsen is népszerű volt, tehát e jelzős szöszereket azt érzékelteti, hogy a korabeli köztudatban mind a két szerző fontos drámaíróként szerepelt. *A csődben* az a szignójú színházi referens – feltételelezhetően Ambrus Zoltán – a „maradandót” kereste.⁵¹ Érdekesen gigondolt, hatásosan felépített műnek tartotta annak ellenére, hogy talált benne kifogásolnivalót – tehát meglehetősen megváltoztak korábbi nézetei a norvég szerző társadalmi drámaíróiról. Szerinte Tjälde és Berent beszélgetése, főleg a kereskedő „lelki párbaja” egyszerűen „hatalmas”, és a darabot eljátszani nem könnyű feladat.⁵² Ebben a szövegben már a színészi játékra is kitért: zavarta Szacsvey Imre szavaló modora Tjälde szerepében, noha szerinte játékával képes volt megteremteni a vívódó ember illúzióját; Bercsényi Béla játékát kissé egyhangúnak érezte,⁵³ a Walburgot játszó Hegyesi Mari előadásából hiányolta, hogy a színésznő nem tudott elég rideg és határozott lenni, kevésbé árnyalta karakterét. A többi színész alakítását sem érezte hihetőnek, az előadás szétesőnek tűnt számára, noha szerinte ez a mű megérdemelné, hogy jól játsszák.

Norvég minta?

■ Wildner Ödön 1900-as elemzése szerint ugyan a norvég regényírók is széles körben népszerűek (mint Alexander Kielland, Jonas Lie, Arne Garborg vagy Knut Hamsun), a legnagyobb figyelem mégsem az általuk művelt prózára, hanem „a norvég drámára” irányult. Kiemelte, hogy az érdeklődés tulajdonképpen középpontjában „Ibsen és Bjørnson állanak, mert ők a *modern norvég színműnek* ez idő szerint legjellemzőbb és legtehetségesebb képviselői”.⁵⁴ Wildner komparatív vizsgálata azért érdemel figyelmet, mert részletekbe menően és a két író munkásságát jól ismerve mutatott rá a hasonlóságokra és eltérésekre. Társadalmi színműveik tragikumát úgy összegezte, hogy a hősök „mind annak a harcnak az áldozatai, a melyet a sáragyagból gyúrt, de kebelében égből lelopott szikrát tápláló ember a sors-titánnal ezerszer leteperve, ezerszer újra fölkelve, örökké daczosan, lázadóan folytat”.⁵⁵ Véleményét – „a mai norvég drámáról csak hiányos fogalmakat szerez az, a ki Ibsent tanulmányozta, Bjørnson pedig nem”⁵⁶ – a dán kritikus, Georg Brandes esszéire alapozta.⁵⁷ Továbbá azt is hangsúlyozta,

hogy Bjørnson eszmeköre ugyan egészen modern, formában és technikában mégis a régi nyomokon halad, miközben Ibsen képes volt a modern tematika mellett új stílus létrehozására is (noha az ő művei is hasznosítják a „jól megcsinált darab” eszköztárát).⁵⁸ Úgy látta, „nálunk Ibsen neve és működése sokkal ismeretesebb, mint a Bjørnsoné”,⁵⁹ s állítását igazolni látszik, hogy ekkorra számos Ibsen-drámát játszottak a magyar színházi társulatok,⁶⁰ míg Bjørnsonéi lekerültek a műsorról. Kijelentése mégis árnyalásra szorul: a 19. század végére a két norvég író különbözőképp, de egyaránt ismert volt Magyarországon. Míg Henrik Ibsen munkássága az 1880-as évek végétől kezdett népszerűvé válni,⁶¹ addig Bjørnson neve és folyóiratokban közölt elbeszélései nyomán már az 1860-as évek végétől ismertté vált, a korabeli sajtó pedig több ízben modernnek, újszerűnek írta le társadalmi drámáit narratív struktúrájuk, cselekménytelenségük, részletes leírásaik, tematikájuk és erkölcsük miatt.

Ugyan a 19. század elején a Nemzeti Színházban Ludwig Holberg műveit is előadták,⁶² *A csődre* mégis sokáig úgy tekintettek, mint amely „az első skandináv bemutatott színmű” volt. A darab Bjørnson védjegyévé vált, amelyet már az első előadások alkalmával új irány képviselőjeként, a polgári értékrend színrevivőjeként értelmeztek.⁶³ A főszereplő hős lelkivilágára koncentráló *Leonarda* pedig – bár kiveszett a korabeli emlékezetből – jó színműnek bizonyult vendégjátékra, jutalomjátékra. Az első magyar Ibsen-fordítást elkészítő Deréki Antal visszaemlékező cikkében arról írt, hogy *A társadalom támaszai* című műre a *Leonardát* játszó, Bjørnson-műveket ismerő Prielle Kornélia hívta fel a figyelmét.⁶⁴ Ez arra is utal, hogy a magyar színházi változásoknak, a modern dráma hazai térhódításának a megértését segítheti Bjørnson színműveinek ismerete. A „sajátos norvég dráma” általa jelent meg a magyar társulatok repertoárján. A bemutatók, előadások kapcsán keletkezett, a színészi játékot illető kritikái megjegyzések pedig már jóval a századvég előtt felhívták a figyelmet az új drámai alkotások színrevitelével kapcsolatos kihívásokra, ugyanis a Bjørnson-művek előadása megkövetelte – még akkor is, ha ez teljességben nem érvényesült – a színészi játék újragondolását, modernizációját.⁶⁵

■ JEGYZETEK

1. A norvég író nevét a főszövegben norvég helyesírásnak megfelelően, a sajtócitátumokat pedig szövegűen közlöm.
2. Galamb Sándor: *A magyar dráma története 1867-től 1896-ig*. I. MTA, Bp., 1937. 177.
3. Erről például lásd Gajdó Tamás: *Molnár Ferenc dramaturgiája és előzményei*. In: P. Müller Péter (szerk.): *A modern színház születése*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Bp., 2004. 209–247., különösen 213–216.
4. Francis Bull: *Inledning*. In: Bjørnstjerne Bjørnson: *Samlede Digter-verker*. Red. Francis Bull, III. Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag, Kristiania – København, 1919, i–xlii, xxx.
5. A bécsi előadás kapcsán a részletes színműbírálatot lásd [n. n.]: *Bjørnstjerne Bjørnson drámája*. Pesti Napló 1875. 235. sz. [esti] (okt. 14.) [2].
6. Székely György: *Az aranykor és árnyéka (1873–1919)*. In: Kerényi Ferenc (szerk.): *A Nemzeti Színház 150 éve*. Gondolat Kiadó, Bp., 1987, 57–96., 61.
7. Hajdu Algernon László (szerk.): *A Nemzeti Színház műsorlexikona: 1837-től 1941-ig* (bev. Haraszti Emil). Bp., 1944, 53–55., 145. Hajdu tíz alkalmat említett meg a Nemzeti Színházban, de a korabeli sajtó alapján úgy gondolom, még az 1876. augusztus 25-i előadást is biztosnak vehetjük. Lásd *A Hon* 1876. 203. sz. (aug. 25.) [3]; *Budapesti Közlöny* 1876. 194. sz. (aug. 25.) [5729]; *Fővárosi Lapok* 1876. 194. sz. (aug. 25.) 914.
8. [n. n.]: *Bercsényi Béla. Vasárnapi Ujság* 1901. 42. sz. (okt. 20.) 681–682., 682.
9. [n. n.]: *A nemzeti színházban*. Pesti Hírlap 1879. 273. sz. (okt. 4.) 3–4; [n. n.]: *A nemzeti színházban*. Fővárosi Lapok 1879. 229. sz. (okt. 5.) 1099; *Budapesti Hírlap* 1884. 161. sz. (jún. 12.) 4. [I. Melléklet]; *Fővárosi Lapok* 1887. 74. sz. (márc. 16.) 539; *Fővárosi Lapok* 1891. 94. sz.

- (ápr. 6.) 690; *Budapesti Hirlap* 1891. 94. sz. (ápr. 6.) 7; [n. n.]: *Az országos m. kir. színművészeti Akadémia*. Budapest 1905. 104. sz. (ápr. 14.) 10.
10. Magyar Bálint: *A százéves Nemzeti Színház*. Magyar Szemle Társaság, Bp., 1937. 72. A Nemzeti már indulásakor így járt el, vö. Szalisznyó Lilla: „Kevés hivatal van, mely a színházi igazgatásnál szövevényesebb és nehezebb volna”. *Bajza József és a Nemzeti Színház üzemi működése*. In: Szalisznyó Lilla (szerk.): *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből. Bajza József színházigazgatói működése (kritikai kiadás)*. Ráció Kiadó, Bp., 2021, 11–47., 21., 39.
11. [n. n.]: *(Svéd színmű a nemzeti színpadon)*. Pesti Napló 1876. 19. sz. [reggeli] (jan. 25.) 3.
12. „Signe (Folyvást nővére felé fordulva áll háttal a nézőknek.)” Björnsterne Björnson: *A csőd* (ford. Bercsényi Béla). Pfeifer Ferdinand, Bp., 1876. 71. [Kiemelés tőlem – A. V. Ö.]
13. Ennek fontosságát a modern dráma esetében lásd David Krasner: *Introduction*. In: *Uő: A History of Modern Drama*. I. Wiley-Blackwell, 2012. 1–31., 4.
14. Björnsterne Björnson: *A csőd* (ford. Bercsényi Béla). OSZK Színháztörténeti Tár, C 119/3 jelzet. A fordítás kéziratában többféle kék és piros színű, illetve szénecruza kihúzás, kiegészítés található.
15. [n. n.]: *A kolozsvári színházban*. Fővárosi Lapok 1876. 42. sz. (febr. 22.) 198. Arról, hogy a fordító nem adta az engedélyét a kolozsvári előadáshoz, lásd Bercsényi Béla: *Nyilatkozat*. Fővárosi Lapok 1876. 43. sz. (febr. 23.) 202.
16. „[...] amint írják, rég ideje tett ott dráma hasonló hatást; az előadás is igen jó volt.” [n. n.]: *Kolozsvár*. Fővárosi Lapok 1876. 44. sz. (febr. 24.) 206; [n. n.]: *Művészeti hírek*. Magyar Polgár 1876. 42. sz. (febr. 22.) [2].
17. A bemutató miatt rövid beszámoló olvasható Björnsonról: [n. n.]: *Björnson Björnsterne*. Fővárosi Lapok 1876. 44. sz. (febr. 24.) 207.
18. (Sz.): *Nemzeti színház*. Fővárosi Lapok 1876. 45. sz. (febr. 25.) 211–212., 212; [n. n.]: *(Nemzeti Színház)*. Magyarország és a Nagyvilág 1876. 9. sz. (febr. 27.) 138.
19. [n. n.]: *[Björnson színműve...]*. Figyelő 1876. 9. sz. (febr. 27.) 107. Feleky akadozására más darab esetében is panaszkodtak, lásd -ő: *Gilberte*. Pesti Napló 1875. 208. sz. [reggeli] (szept. 12.) [1–2.], [2]. Illetve később, 1877-ben ugyancsak *A csőd* kapcsán merült fel, vö. [n. n.]: *A nemzeti színházban*. Ellenőr 1877. 333. sz. (aug. 24.) [3].
20. [n. n.]: *[Björnson színműve...]*
21. [n. n.]: *(Nemzeti színház)*. Pesti Napló 1876. 44. sz. [reggeli] (febr. 24.) [3].
22. [n. n.]: *Szini előadások*. Fővárosi Lapok 1876. 261. sz. (nov. 14.) 1227. A kihívások elavulásáról lásd T. Szabó Levente: *„Kritikai komolysággal tapsol”*. Gyulai Pál, a színházi kihívások és a színházi hivatásosodás fordulata. Verso 2021. 2. sz. 9–46.
23. A magyar színpadi rendezésben játszott kiemelkedő szerepéről lásd Mályuszné Császár Edit: *Adatok a magyar rendezés történetéhez a XIX. sz. második felében*. Színháztudományi Intézet, Bp., 1963, különösen 87–112; a rendezői szerepkörrel korábban lásd *Uő: Adatok a magyar rendezés első évtizedeihez*. Színháztudományi Intézet, Bp., 1962.
24. Magyar: i. m. [54]–55; Bécsy Tamás: *Dráma- és színházelmélet a századvégen*. In: Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar színháztörténet 1873–1920*. Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Bp., 2001. 333–372., 363–364. Paulay gondolkodásmódjára a fényképezés technikájának előtérbe kerülése is hathatott, e mediális váltás hatásáról lásd Bruce McConachie (ed.): *Theatre in modern media cultures 1850–1970*. In: Phillip B. Zarrilli – Bruce McConachie – Gary Jay Williams – Carol Fisher Sorgenfrei (ed.): *Theatre Histories. An Introduction*. Routledge, New York – London, 2006. 279–405. A színházi realizmus kialakulásáról lásd Kékesi Kun Árpád: *A színházi realizmus paradigmájának kialakulása*. In: P. Müller (szerk.): i. m. 11–28.
25. Paulay Ede: *Jelentése külföldi útjáról*. In: Székely György (szerk.): *Paulay Ede írásaiból*. Magyar Színházi Intézet, Bp., 1988. 125–181.
26. 1884-ben megnyílt a Magyar Királyi Operaház, ami után Paulay még több drámát tudott bemutatni. Vö. Magyar: i. m. 56.
27. Paulay: i. m. 136.
28. [n. n.]: *Színházi játérend*. Fővárosi Lapok 1879. 276. sz. (nov. 30.) 1326.
29. Hajdu: i. m. 147; *A Hon* 1879. 305. sz. (dec. 20.) [3].
30. A szöveg nyomtatásban is megjelent, lásd Björnsterne Björnson: *Leonarda* (ford. Kárfy Titusz). Franklin Társulat, Bp., 1888.
31. Ambrus Zoltán: *Björnson – Leonarda [1879]*. In: Ambrus Zoltán: *Színház*. Szerk. Fallenbüchl Zoltán. Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1983. 5–9.
32. T. Z. [Ambrus Zoltán]: *Leonarda*. Fővárosi Lapok 1879. 283. sz. (dec. 10.) 1362.
33. Palóczy Lipót: *Björnsterne Björnson*. Pesti Hirlap 1879. 340. sz. (dec. 10.) [1]–3.
34. Palóczy: i. m. [1]. [Kiemelés az eredetiben.]
35. [n. n.]: *Pécsi színház*. Pécsi Figyelő 1880. 13. sz. (márc. 27.) [2–3].

36. [n. n.]: *Jutalomjátékok*. Magyar Polgár 1881. 207. sz. (szept. 13.) [3]; *Ellenzék* 1881. sz. [esti] (szept. 17.) [3]; *Ellenzék* 1881. 216. sz. [esti] (szept. 22.) [3]; [n. n.]: *Jutalomjátékok*. Magyar Polgár 1881. 216. sz. (szept. 23.) [3]; [n. n.]: *A nyári színházban*. Magyar Polgár 1881. 219. sz. (szept. 27.) [3]. Kétszer is előadták: [n. n.]: *Nemzeti színház*. Magyar Polgár 1881. 233. sz. (okt. 13.) [2–3].
37. Cherubini: *Leonarda*. Magyar Polgár 1881. 220. sz. (szept. 28.) [2–3], [2].
38. Agnete G. Haaland: *Noras utvikling mot „jævn natursandhed”*. Teatervitenskapelige Studier 2022. 6. sz. [49]–72.
39. Uo. 51–58.
40. [n. n.]: *Leonarda*. Fővárosi Lapok 1879. 284. sz. (dec. 11.) 1369–1370.
41. Rakodczay Pál: *Prielle Kornélia élete és művészete*. Singer és Wolfner, Bp., 1891. 65–66., 76–78. Frissebb pályaképhez Prielle színészi munkájáról lásd Bartha Katalin Ágnes: *Hírnév, patriotizmus és színésznőség Magyarországon a tömegkultúra századában. Prielle Kornélia esete*. Irodalomismeret 2016. 2. sz. 58–81. Összefoglalóan a Nemzeti Színházról és Prielle Kornéliáról lásd Galgovics Tamás: *Egressytől Sinkovitsig. Harminc arc a Nemzeti Színház életéből*. Palatinus – Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Bp., 2002.
42. Mályuszné Császár Edit: *Egy színészházaspár élete. Szerdahelyi Kálmán és Prielle Kornélia*. „Művelt Nép” Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, Bp., 1956. 60., 243.
43. Lásd Bartha Katalin Ágnes: *Társadalmi norma és szenvedély által vezérelt színpadi játék. A kémmő Prielle Kornélia*. Korunk 2023. 2. sz. 21–30; Uő: *Nézői emlékezetek és a XIX. századi színpadi játék. Új s újabb természetesség*. Hungarológiai Közlemények 2021. 4. sz. 87–102.
44. Ezen korlátokról lásd uo. 96–99.
45. [n. n.]: *Eleonora Duse. »Kaméliás hölgy«*. Magyar Génusz 1892. 18. sz. (máj. 1.) 294–295. [Kiemelés tőlem – A. V. Ö.] Különben Duse budapesti előadása kapcsán a *Magyar Génusz* több színésznőt is megkeresett, hogy elmondják a véleményüket a vendégelőadás hatásáról, Prielle mellett Hegyesi Mari, Vizváriné Szigeti Jolán, Fáy Szeréna, V. Margó Czélia, Nagy Ibolya, Kopácsy Juliska is válaszolt. Lásd uo.
46. Székely György (főszerk.): *Magyar színházművészeti lexikon*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1994. 213–214., 214. Mályuszné Császár Edit azt is megjegyezte, hogy Felek 1877-ben sem volt már a „régí”, utána pedig több szerepét is mások kapták meg, vö. Mályuszné Császár: *Egy színészházaspár élete*. 243.
47. Lásd [n. n.]: (*Nemzeti színház*). Pesti Napló 1876. 44. sz. [reggeli] (febr. 24.) [3]; Irma: *Irma levelei XI Divat-Nefejefts* 1876. 10. sz. (márc. 5.) 78.
48. Például E. Kovács szuttogó beszédéről, mozgásáról lásd [n. n.]: *A nemzeti színházban*. Fővárosi Lapok 1879. 229. sz. (okt. 5.) 1099. [Melléklet a Fővárosi Lapok 229-dik számához]
49. Sebestyén Károly is hasonlóan gondolta, lásd S. K. [Sebestyén Károly]: (*A csód*). Magyarország 1901. 119. sz. (máj. 21.) 11.
50. h. s. [Hevesi Sándor?]: *Színházi krónika*. Magyar Szemle 1901. 19. sz. (máj. 12.) 226. A német társulat játéka ahhoz is hozzájárult, hogy Hevesi lefordítsa Bjørnsontól a *Laboremust* a Nemzeti Színház számára, de ez nem került bemutatásra. Évszám nélküli fordítás, és nincsenek benne jelölések sem, lásd Bjørnstjerne Bjørnson: *Laboremus* (ford. Hevesi Sándor). OSZK Színház-történeti Társ., L 140 jelzet.
51. a. [Ambrus Zoltán?]: *A csód. A Nemzeti Színház mai előadása*. Budapesti Hírlap 1901. 136. sz. (máj. 19.) 11.
52. Uo.
53. A *Magyar színművészeti lexikon* szerint Bercsényi a régebbi szavaló stílusban játszott, s „különösen a romantikus stílusú darabokban játszott nagy sikerrel” – ennek figyelembevételével nem tűnik Ambrus megjegyzése sem annyira meglepőnek. Schöppflin Aladár (szerk.): *Magyar színművészeti lexikon*. I. Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, Bp., 1929. 172.
54. Wildner Ödön: *Bjørnson társadalmi színműveiről*. Budapesti Szemle 1900. 288. sz. 104. köt., [321]–356, [321]. [Kiemelés tőlem – A. V. Ö.] Erre másik példa Madarász Flóris 1905-ös *A modern dráma* c. értekezése, amely Ibsen után Bjørnsont nevezte meg. Bécsy: i. m. 354–355.
55. Wildner: i. m. 345–346.
56. Uo. [321].
57. Valószínű, hogy Georg Brandes két 1882-es esszéjére gondolhatott, amelyek később bekerültek *A modern áttörés emberei* c. kötetbe is, lásd Georg Brandes: *Det moderne Gjennembruds Mænd*. Gyldendal, København, 1891². A „modern áttörésről”: Masát András: *A skandináv irodalom*. In: Pál József (főszerk.): *Világirodalom*, Akadémiai Kiadó, Bp., 2008, 729–748., különösen 733–734. Arról, hogy Bjørnson sikere hogyan alapozott meg az Ibsen-drámák bemutatóinak, lásd Jens-Morten Hanssen: *The first major success on the German stage: Pillars of Society*. In: Jens-Morten Hanssen: *Ibsen on the German Stage 1876–1918. A Quantitative Study*. Narr Francke Attempto, Tübingen, 2018. 31–61.

58. Wildner: i. m. 355.

59. Uo. [321].

60. Lásd Enyedi Sándor: *Henrik Ibsen drámái magyar színpadokon. A társadalom támaszaitól Hedda Gablerig (1879–2013)*. Madách Irodalmi Társaság, Bp., 2014.

61. Asztalos Veronka Örsike: *Egy sokk megszelídítése. Ibsen korai magyar recepciója*. Irodalomismeret 2019. 2. sz. 74–96., 75–76.

62. Meglehetősen magyarosítottan adták ezeket elő. 1838. február 27-én mutatták be a *Kiki párjával* és 1839. november 26-án a *Politikus csizmadia* című darabokat, vö. Marchis György: *Északiak a Nemzeti Színházban*. In: *A százéves Nemzeti Színház. Az 1937/38-as centenáris év emlékalbuma*. Pallas, Bp., 1938. 127–134., 128; Hajdu: i. m. 1., 4.

63. Peregrinus: *Fővárosi tárcza*. Kecskeméti Lapok 1876. 10. sz. (márc. 5.) [2–3].

64. [n. n.]: *Ibsen első magyar fordítója*. Ujság 1928. 47. sz. (febr. 26.) 17. A fordításról, az 1879-es aradi Ibsen-előadásról részletesebben lásd Enyedi 2014, 11–14.

65. Ugyanúgy, ahogy az Ibsen vagy Strindberg-drámák, vö. Bécsy Tamás: *Stílusirányzatok az európai színházművészetben*. In: Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar színháztörténet 1873–1920*. Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Bp., 2001. 451–485., 464–465.



SZABÓ RÓBERT CSABA

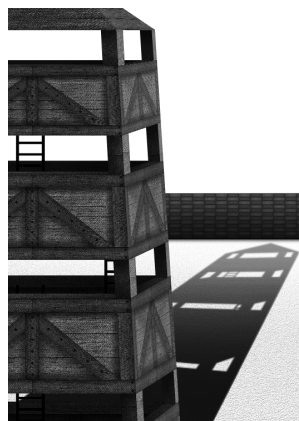
ÚJ HŐSÖK A MŰVELŐDÉSI ÚTMUTATÓ DRAMATIKUS SZÖVEGEIBEN:

Petőfi Sándor mint történelmi hős

A Művelődési Útmutató szerepe

■ A Román Munkáspárt 1948-as választási győzelme után a felálló kormány szinte azonnal meghirdeti a kultúrharcot, aminek egyik legfontosabb nyomtatott orgánuma a *Művelődési Útmutató*¹ lesz. A havilapként megjelenő periodika alcíme – *kultúrotthonok számára* – egyértelműen rámutat célközönségére: a falun (és városon) élő, dolgozó népre. A Művelődési és Tájékoztatói Minisztérium kiadásában megjelenő lap elsődleges célkitűzése a kommunizmus szellemében való népnevelés, valamint az analfabetizmus felszámolása révén célba juttatni a Párt üzenetét, ami nem más, mint az Új Ember megszületésének hirdetése, írja Balogh Edgár.² Az írástudatlanság felszámolása mint államhatalmi tett (és terv) a kulturális emlékezet feletti uralom elnyerése is abban az értelemben, hogy az írás és olvasás elsajátításával a Párt által megalkotott és elképzelt Új Ember nyelvén történik ez a tanulási folyamat. Az analfabetizmus így nem pusztán a betűvetés nem tudását jelenti ebben a felfogásban, hanem azt is, hogy aki analfabéta, az még nem sajátította el az államhatalom nyelvhasználatát, azaz nem beszéli a Párt nyelvét.

A következőkben a *Művelődési Útmutató* 1948-ban közölt Bocskói-drámáját (és a dráma alapján készült előadásokat) vizsgálom annak tükrében, hogy az államhatalomnak a színházi emlékezetet alakító szándéka milyen hősöket és hőstípusokat állított az olvasók elé a publikált,



**A mába áthozott hősi
esemény fölött
az uralmat a nyelvi
regiszter megalkotása
és alkalmazása
biztosítja. Az Új Ember
megszületése az új
nyelv elsajátítását
követeli meg.**

ergo engedélyezett dramatikus szövegekben. Mivel a jelzett korszakban a népi színjátszó csoportok száma Romániában közel 4 000-re tehető, amelyek összesen 20 242 előadást³ hoztak létre csak 1949-ig, kijelenthetjük, hogy a színházi emlékezet alakításának egy a vizsgálatunk szempontjából kikerülhetetlen jelenségről van szó – még akkor is, ha a 20 000 körüli előadásszámot túlzónak érezzük, és a kultúrotthon-igazgatók és aktivisták tervteljesítési versenyének buzgóságában fogantnak tartjuk. Figyelembe véve ugyanakkor a kultúrotthonok színjátszó csoportjainak kiemelkedően magas számát, nem kizárólag olvasókról, hanem (nép)színjátszásról, színjátszókról is beszélhetünk, akik révén a népi színjátszás tömegmozgalmi jellege jelentős hatást gyakorolt a befogadói közegre, miért ne: alakította a színházi emlékezetet.

A kultúrotthonok színjátszó köreinek tömegmozgalmi jellege ugyanakkor jól rámutat az államhatalom szándékaira: a kultúrotthonok színjátszó csoportjai és közönsége számára kijelölt művek ideológiai és emlékezetpolitikai üzenetek révén juttatták el a párt akarátát a tömegekhez. Vagyis a színház ebben az esetben a kulturális emlékezet alakításának helyszínévé és eszközévé válik, ellentétben a háború előtti időszak népi színjátszó mozgalmával, mely jelenség mögött nem mindig állt államhatalmi szándék, legalábbis a romániai magyar műkedvelő színjátszás nem volt centralizált.

A tárgyalt dráma (és előadásainak) vizsgálata egy nagyobb kutatás részét képezik. A kutatásom korszakhatáraként a *Művelődési Útmutató* első számának megjelenését (1948 júliusa), valamint az 1953-as esztendő (Sztálin halálának évét) jelöltem ki, mivel úgy látom, ez az a korszak, amikor a szovjet és sztálini mintára berendezkedő államhatalom a legerőteljesebb nyomást fejt ki (a társadalom és) a kultúra átalakítására, illetve az átalakítást végző szervekre és intézményekre. A történelem újramondásának folyamata ebben a korszakban veszi kezdetét, az államhatalom által formált kulturális emlékezet ekkor jelöli ki és közli különböző műfajú szövegek (véleménycikkek, vezércikkek, dramatikus igényű szövegek, versek, prózai munkák, olvasó levelek stb.) által azokat a szempontjait és ajánlatait, amelyek révén létrejöhet az új panteon: az új hősök gyűjteménye.

Feltételezésem szerint mindamelllett, hogy az államszocializmus a kultúra irányának megfordítása révén jár el (a magaskultúra műfajait próbálja integrálni a népi kultúra világába), valamint azzal együtt, hogy hivatásos színházi mintákat oszt meg a kultúrotthonok használóival, a legfontosabb eszköze a történelem újramondásában az, hogy olyan új hősöket terem meg, amely mindkét regiszterben (hivatásos és műkedvelő) ugyanazt a jelentést képes hordozni. Ezzel a tétével azt éri el, hogy egységesíti az egyébként különböző szólamú kulturális mezőket, a magas- és a népi kultúrát, aminek révén például a kőszínházak repertoárjában ugyanaz az ideológia jelenik meg, mint a kultúrotthonok deszkáin. A hős alakja az, amely közös nyelv gyanánt használható a negyvenes évek legvégén és az ötvenes évek elején, és a hős az, aki az államhatalom szándékait egyesítve beszéli a párt nyelvét. Meglátásom szerint a hős típusainak vizsgálata révén a korszak színházi emlékezetének egyik fontos tényezőjét tárhatjuk fel. Ha a hős alakját vizsgáljuk, akkor jutunk közelebb a korszak színjátszásának értelmezéséhez.

A *Művelődési Útmutató* az általam vizsgált 1948 és 1953 közötti időszakában, szűk öt esztendő alatt összesen 118 egyfelvonásost, több felvonásból álló színművet, drámarészletet vagy jelenetet közölt. A 118 szöveg a következőképp oszlik meg a szerzők nemzetiségét tekintve: 51 magyar, 31 román, 33 szovjet és 3

más (lengyel, bolgár, amerikai). Hogy megértsük, ez mennyire hatalmas számú közölt dramatikus szövegnek számít, és hogy ez mennyire eltérő a korábbi, akár háború előtti gyakorlattól, átnéztem pár vezető folyóirat repertoárját. A két világháború között (1928–1944) megjelenő *Erdélyi Helikon* szépirodalmi és kritikai lap 13 drámarészletet közöl, és egyetlen szöveget teljes terjedelmében, ez pedig nem más, mint Kós Károly *Budai Nagy Antal* című történelmi drámája. Az *Utunk* irodalmi lap is vállalkozik kezdetekben dramatikus szövegek, főképp egyfelvonásos művek közlésére, ám ez némiképp az 1949-ben meghirdetett egyfelvonásos pályázatuk „lecsapódásának” tekinthető – a hetilap jelleg és terjedelem nem kedvez a drámák publikálásának, és a későbbiekben elmarad a dramatikus szövegek közlése. A *Korunk* folyóirat 1924 és 1939 között mindösszesen három drámát közölt, 1949 és 1953 között egyet sem.

Bár egyértelmű, hogy a népnevelői szándékú *Művelődési Útmutató* célközönsége és koncepciója eltér a fentebb említett folyóiratokétól, az viszont mindenképpen kijelenthető, hogy az 1948–1953 közötti időszakban közölt magyar nyelvű dramatikus szöveg mennyiségéhez fogható korábban és vele egy időben Romániában máshol nem látott napvilágot. Mindehhez, úgy tűnik, a hivatásos íróknak a műkedvelő színjátszás felé terelésére volt szükség.

A *Művelődési Útmutató*ban közölt dramatikus igényű szövegek kirajzolódó tipológiája azt a benyomást kelti, hogy a szerkesztési és publikálási elv, ami a színjátszás számára ajánl játszandó és játszható szövegeket, olyan problémákat tematizál, amelyek alkalmasak az új hős alakjának bevezetésére. Az elsősorban műkedvelők számára megjelent színművek bizonyos részének hivatásos színházakban való bemutatási gyakorlata azt támasztja alá, hogy a két regiszter (hivatásos és műkedvelői) ideológiai alapon történő összemosása szándékolt stratégiként értelmezhető. A szovjet minta, a szovjet szerzők és témák erőteljes jelenléte a kulturális emlékezet alakításának irányát jelzi.

A *Művelődési Útmutató*ban zömében egyfelvonásos színpadi művek mellett többjelenetnyi terjedelmű dramatizált szöveget is találunk, de háromfelvonásos műveket is publikál az átlagosan számonként 50–60 oldalas periodika. A jelzett évfolyamokban hangsúlyosan vannak jelen a román írók mellett a szovjet szerzők művei. Azt is ki kell emelnünk, hogy a korszak hivatásos (dráma)írói is publikálnak a műkedvelő társulatoknak szánt periodikában, mint például Tomcsa Sándor, Sütő András, Nagy Elek, Hajdu Zoltán, Nagy István, Bocskói Viktor, Szemlér Ferenc, Asztalos István, Majtényi Elek, Tamás Gáspár stb. A *Művelődési Útmutató*ban közölt több színpadi művet hivatásos társulatok is előadnak, ezek a következők: Bocskói Viktor *Szabadság, szerelem* című történelmi drámáját 1948-ban Kolozsváron, Tomcsa Nagy *dolog kicsiben* című művét 1948. április 22-én Szabó Ernő rendezésében Marosvásárhelyen, 1957 szeptemberében szintén Tomcsa Sándortól az *Utolsó szalmaszált* Kolozsváron, 1956. június 26-án Sepsiszentgyörgyön, Sütő András *Fecskeszárnyú szemöldökjét* 1958-ban Kolozsváron, majd 1959. április 25-én Temesváron, szintén Sütőtől a *Tékozló szerelem* című darabot 1962. május 31-én Nagyváradon, Molnár János: *Kézfogóját* 1953. január 31-én Nagyváradon, Sütő és Hajdu Zoltán közösen írt drámáját 1951. június 21-én Nagyváradon, Csepurin *Lelkiismeretét* 1952-ben Kolozsváron, Sombori Sándor *Gábor Áronját* Tompa Miklós rendezésében Sepsiszentgyörgyön 1969. július 6-án.⁴

A *Művelődési Útmutató*ban közölt dramatizált szövegeket műfaji szempontok szerint hét nagyobb kategóriába sorolnám, a következőképpen: történelmi

drámák, szövetkezeti drámák, kolhozdrámák, üzemi drámák, társadalmi drámák, vígjátékok, frontdrámák. A számbelileg leginkább reprezentált dramatikus szövegek a szövetkezetesítést tematizáló művek, valamint a társadalmi drámák.

A publikált *történelmi drámák* csoportja az, amelyek szinte mindegyikét bemutatták kőszínházakban, ami pontosan jelzi a műfaj iránti igényét az államszocialista hatalomnak. A vizsgált korszak az 1848-as forradalom évfordulója okán a román és magyar forradalmárok életét vagy forradalmi tetteik egy-egy részletét dramatizáló szövegek születnek. Bocskói Viktor Petőfit és Szendrey Júliát, Sombori Sándor Gábor Áront, Szemlér Ferenc Nicolae Bălcescut helyezi művei középpontjába. A Dózsa-kultusz újragondolása mentén születik meg Vintilă Dózsa című egyfelvonásosa.

A *Művelődési Útmutató* dramatikus igényű szövegeiben a következő hős típusok jelennek meg: 1. Pozitív hősök: történelmi hős (Petőfi, Bălcescu, Gábor Áron, Szendrey Júlia, Dózsa György stb.), szovjet földről (fogság, tanulmányi út) hazatérő felvilágosult hős, szegényparaszt sorból származó élmunkás (mezőgazdasági munkás, vasutas, traktorista, kőműves, kohász, olajkitermelő), a háború előtt mártíriumot (halált, kínzást) vállaló hős: a mártír, az illegalista hős, a kiskorú hős: a pionír. 2. Negatív hősök: zsírosparaszt, kulák, földbirtokos (magyar), bojár (román), német tiszt, szabotőr.

A pozitív hősöket a haladás, az új világ építése, a világ jobbításának célja hajtja, a negatív hősök érdeke a szabotázs, a régi rend fenntartása, az új ember céljainak ellehetetlenítése, sok esetben az új ember elpusztításának a szándéka vezérli.

Történelmi hősök típusa

■ A műkedvelő színjátszó csoportok számára a *Művelődési Útmutató*ban közölt dramatikus igényű szövegek a történelmi hősöket a jelen szempontjai és elvárásai szerint ábrázolják, olyan attribútumokkal ruházva fel őket, amelyek révén az újramondott történelem igazságát fejezik ki. A hősök a saját jelenüket meghaladó látásmóddal rendelkeznek, részesei a (közeli vagy távoli) jövőben megvalósuló új világ építésének. Időben felismerik saját jelenük hibáit, kritikai gondolkodásmódot képviselnek, ami szinte soha nem talál megértésre, ezért jutalmat sohasem kapnak, inkább bukás (halál, börtön) az osztályrészük. Az államszocialista hősnarratíva a szabadság és egyenlőség toposzára épít, hősei ezekért az értékekért küzdenek. A hősök a népek testvéri együttélését hirdetik, ezért tenni képesek még akkor is, ha tudják, hogy ezért népszerűtlenné válnak. A munkásosztályra vagy annak előképére támaszkodnak. A munkásosztály gyengén szervezettsége vagy hiánya hozzájárulhat a szabadság ügyének bukásához, de a középosztály vagy legtöbbször a felső nemzeti osztálynak kedvező vezetői is a forradalom árulói közé tartoznak.

Az államszocialista történelmi hősök panteonja a kezdeti években főképp olyan személyekből áll, akik hajlandók fegyvert fogni a szabadság ügyének érdekében. Petőfi ugyan költő, ám harciassága és azon vállalása által, hogy csatlakozik Bem seregéhez, a katona-hadvezér szerepébe kerül át (Bocskói Viktor: *Szabadság, szerelem*). Dózsa nem hajlandó a királyokra jellemző pózokat magára öltetni, tudja, hogy bukni fog, de azt is, hogy ez elkerülhetetlenül szükséges a jövő építése céljából (Vintilă: *Dózsa György*). Gábor Áron technikai leleményességét és tudását állítja a forradalom és a nép szolgálatába, harcolni is hajlandó, ugyanakkor a gyári munkásság előképét testesíti meg: felismeri, hogy ipari fejlődésre van szüksége a székelyeknek (Sombori Sándor: *Gábor Áron*). Lokális hősből

egyetemes hőssé válik. A panteonban való részvétel tehát látnoki képességeket, a népek közötti ellentéteken való felülemelkedést, a nép soraiból való származást és fegyverforgatást feltételez. A népből származó új ember példakép, vagyis egyértelműen pozitív hős, aki titánná nő föl, döntései megkérdőjelezhetetlenek.

Petőfi Sándor

■ Amikor a *Művelődési Útmutató* első számának legelső oldalain a Román Népköztársaság címere, himnusza és alkotmánya mellett két 1848-as forradalmár, Petőfi Sándor és Nicolae Bălcescu portréja jelenik meg, akkor a szerkesztőség és a lap mögött álló minisztérium egyértelmű jeleket ad arra vonatkozóan, hogy a háború utáni kulturális emlékezetpolitika milyen irányba tart. A lapot felvezető, a *Népi kultúránk megújulásáról van szó* című vezércikkében Balogh Edgár író, kritikus, a Magyar Népi Szövetség alelnöke, az MNSZ művelődési osztály vezetője olyan színdarabok (és versek, dalok) írására buzdít, amelyek az országban együtt élő népek, románok és magyarok közös „harcát, munkáját és öntudatát” jelenítik meg. A vezércikk írója kijelenti azt is, hogy a „mában élünk”, ezért a „színdarab szóljon a nép szabadságharcairól és vértanúiról”.⁵ A múltat a jelen szempontjai szerinti feldolgozásra buzdító szöveg kijelöl témát, szereplőket és szűzsét, valamint a történelmi időt kisajátítja a jelen számára.

A beszédes című vezércikk a megújulás gondolata köré építi fel a munkásosztály számára létrehozandó kulturális kínálatot, amiben a hősöknek, a hősök-ből kiépítendő panteonnak vezető szerepe van. Azaz a programszerűen megfogalmazott, a kulturális emlékezet alakítására irányuló terv eleve egyfajta szelekciót, kritériumrendszert alkot meg, illetve a megújulás, változás igényével lép fel. A Balogh által megfogalmazott kritériumrendszerben az együttélést vizuálisan illusztráló kettős portré, a román és a magyar hős képmása mellett a lapszám közli azokat a Petőfi-verseket is, amelyek az új kánon részeként jelennek meg. Az új kánon versei a következők: *Föltámadott a tenger, A Szabadsághoz, Egy gondolat bánt engemet, Respublica*.

A verseket Petőfi-életrajz követi, aminek központi gondolata az, hogy az 1848-as magyar szabadságharc elképzelhetetlen Petőfi alakja nélkül, és fordítva.⁶ A cikk lényeges gondolatait összefoglalva, a Petőfire aggatott jelzők leginkább a hősök jelzői: legnagyobb harcos, bajnok, látnok, leglángolóbb szellem, a „szabadság égő lelkiismerete”. Mint ilyen ő az, aki „bárkinél jobban ismerte a magyar valóságot”.⁷ Tudta, hogy a jogaitól megfosztott munkások (sic!) és nyomorgó, rabszolgasorban élő jobbágyok alkotta néppel szövetkezve „hegyeket lehet megmozdítani”,⁸ és hogy a nép nélkül minden hiábavaló. A cikk névtelen írója továbbá kifejti, hogy Petőfi meg nem alkuvó jellemében és a köztársasági gondolat megszállottjaként Nicolae Bălcescuval hasonlít. Petőfi ismeri a nép kálváriáját, pennáját pedig a tűzhányó gyomrába mártja, amikor ír – vagyis a poklokra is képes alászállni, ha a nép ügyéért kell harcolnia. Bălcescuval szemben Kossuthra viszont nem hasonlít, ugyanis Kossuth nem akart egyenlő jogokat biztosítani a Magyarországon területén élő románoknak vagy szerbeknek. Petőfi igazi harcostársa Bem apó, folytatódik az életrajz, aki felvette a kapcsolatot az emigráns román forradalmárokkal, és igyekezett megelőzni a vérontást, sőt szövetséget akart kötni velük. Petőfi mint Bem jobbkeze így nagyon nagy valószínűséggel találkozott Bălcescuval az életrajz szerint. A Kossuth „szűklátókörű politikája”⁹ ellen-súlyozására szövetkező Petőfi és Bem erőfeszítései azonban túlságosan későn

következnek be, amikor már a tömegek elfordulnak a forradalom gondolatától Kossuth rossz politikája miatt. A *Művelődési Útmutató*ban közreadott életrajz harcosként prezentálja Petőfit, aki a jövőt tisztán látja, ám tanácsait és jóslatait elutasítja saját jelene. Ilyenformán a történelem kiemelkedő, mindenki fölött álló, attribútumai által kiválasztott státuszban álló hőssé válik, akit saját jelenében nem vagy kevésbé, ám a dicsőséges jövőben abszolút elfogadnak és kiemelnek. Mártírhaltól hal a tömegek szabadságáért, a munkások jogaiért, mindamellett, hogy a népek barátságán dolgozik teljes erejéből, mivel látnoki erejének köszönhetően felismerte, hogy a népek testvérisége nélkül nem valósulhat meg a szabadság.

Nem nehéz tehát úgy értelmezni mindezt, hogy a hivatalos, államhatalmi szervek által kiadott *Művelődési Útmutató* a frissen berendezkedő, szovjet mintákat követő államszocializmus azon irányelveit fogalmazza meg, amelyekben többek között a Petőfi-kultusz újragondolása történik meg. Szintén a *Művelődési Útmutató* első lapszámában közölt Bocskói Viktor *Szabadság, szerelem*¹⁰ című színművének második felvonása pedig megerősíti ezt: az 1848-as pesti forradalomba röptető színmű a száz évvel korábbi események megidézésével a jelen számára kiemelt fontosságú történelmi időt emeli az emlékezés oltárára.

Bocskói színművének helyszíne és ideje szintén jelképes. Két héttel a március 15-iki események után játszódik, a forradalom vívmányait lassanként semmissé teszi, felőröli a Habsburg-hívók pesti táborát: a „reakciós” urak. A Habsburgok támadásba lendülnek.¹¹ Pesten belül a helyszín a vármegyeháza, ami egyértelmű utalás Petőfinek a választásokon elszenvedett júniusi kudarcára. A második felvonás kezdőpontja az apját a vármegyeházára váró Szendrey Júlia, aki keserűen veszi tudomásul, hogy az országházat újra a főrendbeliek, az arisztokraták uralják. A megérkező apa szavaiból az derül ki, hogy Petőfi nevét rettegik Pozsonyban, és hogy az ő veje fellázította („megbolondította”) az egész országot. Vagyis Petőfi alakja óriási hangsúlyt kap Bocskói darabjában, úgy tételeződik, mint a március 15-én kirobbant szabadságharc legfontosabb figurája, akinek akkora befolyása és ereje van, hogy képes az egész országot irányítani és a szabadságharc szolgálatába állítani.

Láthatjuk, hogy az 1848-as szabadságharcnak mint történelmi eseménynek az újramondása Bocskói darabjában egyetlen hős karakterén keresztül történik meg. Petőfi alakja kiváltja a történelmi eseményt, a behelyettesítődés egyrészt leegyszerűsíti, könnyebben fogaszthatóvá teszi a múltat, másfelől kisajátítja, a hős szintén erőteljesen újramondott, megkonstruált életrajzán keresztül szűrve emeli ki a jelen számára fontossá váló mozzanatait a tárgyalt történelmi eseménynek. Petőfi a mágánások ellen harcol, akik ugyan kénytelenek voltak véghez vinni a jobbágyfelszabadítást, ám az ezért járó kárpótlás mértékéről zajló tárgyalás a legfőbb gondjuk, nem pedig az országot kívülről fenyegető veszély. Petőfi deklarálta a nép nevében beszél, a középneemesek meggyőzésén fáradozik, hogy álljanak a nép mellé, azonban keserűen szembesül azzal, hogy azok inkább a főnemességekkel tartanak, ha érdekük úgy kívánja. Vagyis Petőfi alakja az államszocialista ideológia tökéletes megtestesítője, egyértelműen kifejezi, hogy kizárólag a néppel tud és akar azonosulni, határozottan elutasítja a középosztályt is, a népfelleg uralmáról beszél: „Petőfi: Mi a népfelleg elvén állunk. Károlyi: Mi pedig hűséget esküdtünk a királynak. P.: Kinek a nevében beszél Ön? K.: A nemesség nevében. P.: Én meg a nép nevében beszéllek (Heves taps.) K.: (feláll, erőt vesz magán, nyugodtan iparkodik beszélni). Én nem vagyok főnemes. A köznemességhez tartozom. De gyűlöljük a forradalmat, és ragaszkodunk jogainkhoz,

ragaszkodunk az ősi alkotmányhoz, amelynek legfőbb biztosítója a királyi dinasztia. P.: Maguk azt sem tudják, hogy mit csináljanak. [...] De ha a népről van szó, akkor mindig egy követ fújnak az arisztokratákkal.”¹²

Bocskói művében Petőfi barátja a román ügyvédnek, Eftimiu Murgunak, akit a pesti börtönből a márciusi ifjúság szabadított ki.¹³ Murgu bűne, hogy szabadságot és földet követelt a román parasztságnak, ezért négy év várfogságra ítélték.¹⁴ Petőfi felfogásában a népek barátsága a szabadságvágyon alapul, így a román nép érdeke azonos a magyaréval, kizárt az ellenségeskedés. Bocskói román karaktere – a márciusi ifjak helyeslése mellett – olyan országgyűlés összehívását sürgeti, amelyben szabadon választott román és magyar képviselők azonos jogokkal dönthetnek saját sorsukról. Petőfi szerint – Bocskói művében – a magyar forradalom román megítélése azon bukik el, hogy a magyarok forradalmát a román nép előtt azok a főurak képviselik, akiket az évszázados elnyomás miatt elutasítanak a románok. Amikor végül Petőfit azzal szembesíti saját apósa, hogy a nép érdekében kész kardot fogni-e, és hogy végül is magára maradt, felzúg a vármegyeháza előtt a tömeg, a Marseilles-t énekelve világszabadságot követelnek – Petőfit éltetve. A főúri osztálynak és a középnemességet képviselő szereplőknek nem sikerül visszaállítani a régi rendet, nem sikerül újra hűséget tenni a Habsburgok mellett – ehelyett a forradalom *újraindítása* valósul meg. Bocskói művében új forradalom tör ki, ami megerősíti, de egyben új szintre emeli a március 15-ikeit. Ebben az új forradalomban már megjelenik a munkástömeg, részévé válik a világszabadságot kívívni szándékos forradalmi tömegnek.

Bocskói darabjának nyelvezete nem Petőfi korát, hanem az író jelenét idézi, amikor a háború utáni államszocialista ideológia nyelvén beszél: reakció, dolgozó nép, Dózsa György mint népevezér említése, népfelség, munkásvezető, munkástüntetés, gyárak, forradalmi röpiratok, pesti munkásság, erdélyi bányászok, pesti németek zsidóverése, vörösszalagos márciusi ifjak, ellenforradalom, álarc eldobása (leleplezés), néphadsereg, baráti románság, haladás stb. Az új nyelvre átfordított történelmi múlt a jelen történelmi idejét hivatott legitimálni. A mába áthozott hősi esemény fölött az uralmat a nyelvi regiszter megalkotása és alkalmazása biztosítja. Az Új Ember megszületése az új nyelv elsajátítását követeli meg.

Bocskói művét 1948. március 15-én mutatják be¹⁵ Kolozsváron: az 1848-as szabadságharc centenáriuma. A történelmi múltra emlékezés, a kiemelt esemény megismétlése, újramondása merőben a jelen nyelvi regisztere segítségével azt jelzi, hogy megtörténik a történelmi idő újraértelmezése és kisajátítása. Méliusz József író, az *Utunk* szerkesztője *Utunk*-beli vezércikkében mérföldkőnek tartja a bemutatót, ahol a munkásság először „jelentkezett (...) színházat birtokba vevő öntudattal”. Méliusz a rendezés és a színészek munkáját is paradigmaváltásnak vagy legalábbis a realista színjátszás példaértékű megvalósításának látja, amiből az előadás játéktílusára következtethetünk. A vezércikk szerzője a kevéssel korábban bemutatott *Budai Nagy Antal* című előadás kudarcával összevetve Bocskói művének sikerét annak tudja be, hogy Kós Károly műve „ideológiailag hiányos” jellege miatt maradt az visszhang nélkül. Vagyis a sikeres előadáshoz, márpedig a Bocskói-darab Méliusz szerint annak számított, ideológiailag helyes megközelítés szükséges.

Jánosházy György kritikus a kolozsvári Állami Magyar Színház négy évét értékelve 1948 májusában a Bocskói darabjából készült előadást azon előadások közé sorolja, amelyek révén a színház „az új közönségben túlsúlyba jutott néptömegek nevelőjévé és irányítójává válik”.¹⁶

A színház a március 15-i ünnepi előadásra vonatkozó közleménye szerint a bemutató előtt a *Hunyadi László* operanyitányát játssza a színház zenekara, illetve Perényi János előadásában az *Egy gondolat bánt engemet* című vers hangzik el.

A *Világosság* március 17-i számában olvasható előadáskritikájában¹⁷ az ay monogram mögé bújó szerző elsősorban a mű hibáit és pozitívumait elemzi, illetve kisebb mértékben a színészi játékot. A mű- és kevésbé eseményközpontú elemzésben a kritikus Bocskói darabjának hibáját abban látja, hogy a három felvonás tulajdonképpen három egyfelvonásosból áll, ezért a mű egészét tekintve cselekmény nélkülinek tartja azt. A kritikus „szerencsés” műnek tartja a *Szabadság, szerelem*et, mivel az az 1848-as forradalomról teljes mértékben „korszerűen friss szellemben” beszél. Ráadásul Murgu karakterén keresztül az erdélyi forradalmár románok és magyarok testvériségét is ábrázolja. A politikai-világnézeti „harcos mondanivaló”, a tanulságos, „sőt tanító” jelleget a kritika írója mint az előadás pozitívumaként jegyzi fel. A színészi játék tekintetében a kritikus kiemeli Flóra Jenő Petőfi-alakítását – erőteljes, hibátlan tolmácsolását végzi el a színész Petőfinek a népért és szabadságért való küzdelmének, Bara Margit pedig Szendrey Júlia szerepében „gyönyörködtet”. A kritika írója szerint a közönség szünni nem akaró tapssal jutalmazta a színészek játékát, kiemelve a rendezés korszerűségét és a darab mondanivalójának megfelelő értelmezését.

Bocskói művét a műkedvelő színjátszók is szívesen adták elő, főképp a második felvonást, amit a *Művelődési Útmutató* közölt. A szovátai színjátszó csoport a Magyar Népi Szövetség meghívására adta elő az 1948-as segesvári Petőfi-ünnepségen Bocskói darabjának második felvonását.¹⁸ Ám Bocskói művét még egy évvel később is játsszák: a szintén a Szövetség által szervezett Csík megyei kultúrversenyen a karcfalvi színjátszó csoport Bocskói művének előadásával nyeri el az első díjat.¹⁹

Bocskói a *Szabadság, szerelem* forrásanyagát főképp Ferenczi Zoltán *Petőfi* című munkájából meríti, amely 1923-ban jelent meg. Ferenczire hivatkozva Bocskói kiindulópontja az, hogy Petőfi az 1848-ban létrejövő Egyenlőségi Klub állandó látogatója volt, mely klub a francia forradalmi eszméket és a jakobinus mozgalom célkitűzéseit hirdette, valamint a nemzetiségi kérdésben azon az elven állt, hogy a nemzetiségek szavazati jogot kapjanak. Bocskói az *Utunk*-beli cikkében történelminek nevezi az Egyenlőségi Klub és a Demokrata Klub vitáját a szavazati jogok kérdésében a két klub tervezett fúziójában, mely végül megghiúsult, mivel utóbbi nem támogatta a szavazati jog kiterjesztését a románokra és más népekre.²⁰ Bocskói a román–magyar együttélés tematikája kapcsán 1949-ben arról ír, hogy Petőfi román nyelvű lapot akart kiadni.²¹

Látható, hogy a Bocskói megalkotta Petőfi-kép a színházi emlékezet alakítása eszközének tekinthető akkor, amikor a kolozsvári Állami Magyar Színház és a műkedvelő társulatok egyaránt műsorra tűzik a *Szabadság, szerelem* című művet. Mivel ez a Petőfi-kép az államszocializmus ideológiája szerint van megalkotva, kijelenthető, hogy az előadásnak (előadásoknak) komoly szerepe van az új Petőfi-kép kialakításában, az új ember és az új hős alakjának rögzítésében.

■ JEGYZETEK

1. A romániai magyar közművelődés havi folyóirata 1948 és 1985 között, majd 1990-től folytatólag. Bár nem tüntetik fel az impresszumban, a lap felelős szerkesztője Korda István, majd 1953 után Kisbenke György. Kezdetben a *Művelődési Útmutató* címet viselte, román ikerlapja, az *Îndrumătorul Cultural* címének tükörfordításaként, lévén mindkét kiadvány feladata a falusi műkedvelő színjátszók, kórusok, tánccsoportok tevékenységének irányítása politikai és szakmai

- tanácsadó cikkekkkel, versekkel, egyfelvonásosokkal, zeneművekkel. Bukarestben szerkesztették. Kiadója a romániai művelődés mindenkor állami csúcsszerve, a Művelődési Minisztérium, később a Művelődés- és Művészetügyi Állami Bizottság, majd a Szocialista Művelődési és Nevelési Tanács. Később a Művelődési Útmutató a városi magyar közművelődési alakzatok patronálását is magára vállalta. 1951-ben másfél éven át *Népművelődés* cím alatt egy második, a művelődési otthonoknak szóló folyóirat is megindult az RNK minisztertanácsa mellett működő Kulturális Intézmények Bizottsága kiadásában. Mindkét lap az előírt agitprop anyagon kívül eredeti magyar népi kulturális és szépirodalmi írásokat közölt, de végül csak a *Művelődési Útmutató* maradt meg. Ez 1957. jan. 1-től felvette a *Művelődés* nevet, s így is maradt utolsó számáig. *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon* vonatkozó szócikke: <https://kriterion.ro/glossary/muvelodes/>.
2. Balogh Edgár: Népi kultúránk megújulásáról van szó. *Művelődési Útmutató* 1948. júl. 5. old.
 3. A kultúroththonok megyei igazgatóival tartott értekezlet tanulságai. In: *Művelődési Útmutató*, 1949. 5. sz. 11.
 4. Kántor Lajos – Kötő József: *Magyar színház Erdélyben*. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1972.
 5. Balogh Edgár: *Népi kultúránk megújulásáról van szó*. *Művelődési Útmutató* 1948. 7. sz. 6.
 6. Petőfi Sándor az 1848-as szabadságharc lelke. *Művelődési Útmutató* 1948. 7. sz. 19–21.
 7. Uo. 20.
 8. Uo.
 9. Uo.
 10. Bocskói Viktor: *Szabadság, szerelem (második felvonás)*. *Művelődési Útmutató* 1948. 6. sz. 23–56.
 11. „Petőfi: A Habsburg- király kinevezte a magyar minisztériumot, és a minisztérium a király kezéből elfogadta a kinevezést. Pozsonyban és Bécsben, a nemzet akarata ellenére megint hozzákötötték sorsunkat a Habsburg-zsarnokság szekeréhez. [...] Mert nem lett volna szabad megengednünk, hogy a hatalom a forradalmi erők kezéből a pozsonyi nemes urak és egy megalkuvó kormány kezébe kerüljön.” Uo. 27.
 12. Uo. 26.
 13. Valójában nem szabadították ki, elfeledkeztek róla, és csak egy hónappal később engedik ki az éhenhalás szélén álló román forradalmárt. Forrás: Magyar Nemzeti Digitális Archívum https://mandadb.hu/cikk/809972/Lathato_es_lathatatlan_marcius_15
 14. Bocskói: i. m. 27.
 15. Uő: *Szabadság, Szerelem*. Rendezte: Kőmíves Nagy Lajos. Petőfi: Flóra Jenő; Szendrey Júlia; Bara Margit; További színészek: Senkál Endre, Lantos Béla, Perényi János, Tóth Ilus, Dancsó György, Hevesi Miklós, Harag György, Lohinszky Loránd. Bemutató dátuma: 1948. március 15. Forrás: *A kolozsvári Állami Magyar Színház közleménye*. Világosság 1948. márc. 16. 2.
 16. Jánosházy György: *A kolozsvári Állami Magyar Színház elmúlt négy esztendeje*. Utunk 1948. 10. sz. 5.
 17. *Szabadság, szerelem (Március 15-i díszelőadás az Állami Magyar Színházban)*. Világosság 1948. márc. 17. 2.
 18. *Petőfi halálának emlékünnepe*n részt vesznek a marosvásárhelyi *Petőfi-verseny* győztesei. Szabad Szó 1948. 177. sz. 3.
 19. *Kultúrversenyek Csikmegyében*. Falvak Népe 1949. 10. sz. 11.
 20. Bocskói Viktor: A nemzetiségi kérdés és Petőfi. Utunk 1947. 16. sz. 1.
 21. Uő: Petőfi és a román nép. Romániai Magyar Szó 1949. 577. sz. 11.

CSEHY ZOLTÁN

Charles Ives komponál

Jár-kel, jön-megy a test, érzi a rácsokat,
állat-lénye sosem lel pihenőhelyet,
ellipszist, köröket halmoz a porba, mert
még nem szokta a ketrecét.

Ketrec minden. A rács rendje a rendidom.
Vak szőlőszemeket szív a beteg darázs,
s cirkuszketrec előtt őszi, egyenruhás
tűzoltózenekar halad.

Megkettőzve szimultán az egész vihánc.
Disztingvált zenekar játssza a szólamát,
s közben mintha alázúgna a rádió
régés-régi szalonzenét.

Harsány trombitaszó kérdez. Ugyan minek?
Választ nem kap. A hang rácsa mögött reked.
Öt perc erre elég! Szokja a ketrecét,
s pukkadjon meg a kérdező!

Tavaszi

Nimfák berkeiben zúg a szilontavaszi,
fénypermet-ragyogás lakkja a lombokon,
álmélkodnak a fák démoni terhükön,
s füled már a szelíd szemét.

Torkát nyitja a nagy gép, beteges madár,
mégis másra figyel, lám, a kevély világ,
tükrös vízcsobogás dallamain mereng:
mint egy rossz piszoár, zenél.

Túlterhelt kikelet tarka virágait
fóliáztatja be, nézd, sorra a gond. Bizarr
várossá alakul át a kiszórt szemét.
Új patkánygenerációk

terjesztik vehemens kórokozóikat.
Pörgős évszakokért száll a frivol fohász.
Kölcsönhangszereken játsznak az angyalok,
s egy gépész dirigál nekik.

Fapados ritmusok

Életmódmagazin-líra, segélyezett
versformák, fapados ritmusok, unt szavak,
nincs túl sok csavaros kép, ami megmarad,
szép, mint járda közén a gaz.

Nyílt tengerre hajóz menten a vers, akár
luxusnimfa-csapat jachtja heves habon.
Dús szőrű fenekét tolja ki egy szatír:
antik formai túlkapás.

Nincs itt sok vitamin, csak protein-löket.
Minden szánakozás látszatadó, hamis,
minden strófa mögött dömpér a szerkezet,
s harsány fényt kap a roncstelep.

Játékos vers

Legát Anna Franciska Dunajcsik Mátyás-fotója alá

Szíjak, pántok, a bőr *punk* heve, *queer* derű!
Lángfésűs, meredek, büszke, piros taraj.
Éjhérosz, különössé preparált madár,
alkoss új mitológiát!

Szűk bőrmaszk fedi bár, sejteni arcodat.
Fétistárgy-magadat éntelenítheted.
Játszóház a világ, meglesz a főszerep:
nincs még lánc a nyakörveden!

Bórnadrág-feszesen álljon a ritmus is!
Versláb-fétiseim maszkulin érveit
most hadd szórom eléd. Hódol a gyengeség,
s ámul mámorod izmain!

Egy város moco rog itt a bakancs alatt!
Bórszerkót aki hord, meztelenül van az!
Lengő sling lesz az éj, és fölemelt farát
fölkínálja akárkinek.

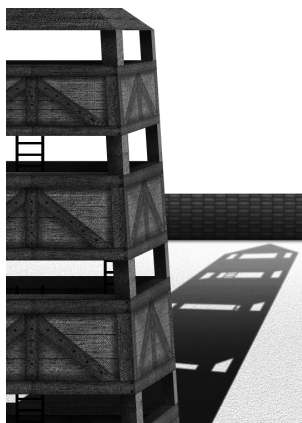
Szép vagy, mert szabad és gáttalanul merész.
Berlin-lény, csupa tűz és olaj. Itt a bőr
kényszerzubbony is és szent uniformis is.
Hajbókolnak az angyalok!

JÁKFALVI MAGDOLNA

ÉRTEKEZÉS A DRAMATURGIÁRÓL

A cselekvés

*A múlt az kész, az szétszóródott annyi semmi hülyeségbe,
a jelen az meg totálisan félre van menve.*
(CSEHOV: VÁNYA BÁ)



A riane Mnouchkine az *Une chambre en Inde* 2016-os bemutatásakor tiltakozott, dehogy akartak ők komédiát létrehozni, a komédia alakul, mindig a játékkal alakul.¹ Ez a gondolat indított el Csehov és a komédiaajátzás megértése felé. Drámaolvasási tudásunk segíti akár a komédia szövegértését és akár a színházi előadás követését is, jártasságot ígér egy felépített valóságban.² Ugyanakkor résen kell lennünk, hogy ez a jártasság ne írja felül az érzetet, hogy észlelni tudjuk a színházi műalkotást – még olvasva is.

Tanulmányomban folytatom a kutatást a dramaturgia alapjait jelentő technikák körül, s most a drámaolvasási szabályok közül a legerősebbre, a hármas egységre, pontosabban annak egyetlen elemére fókuszálok: mit jelent, mivé alakult a köröttünk lévő realista színházi kultúrában a cselekvés egysége. Elemzési példaként Csehovot, a *Ványi bácsi* című drámát választottam. A *Ványi bácsi* címet rendre *Ványának* írom, nem a rövidítés, hanem a magyar nyelvi pontosság okán. A gyagya Vanya, az Uncle / Oncle Vania, tehát a nagybácsi és az öregedő férfi, a bácsi összezsengegetése már a cím fordításával determinálja a karaktert, ezt kerülöm.

A *Ványa* eltartja magától az értelmezéseket, ezért is bemutatható rajta, miként telepszik rá a kánonolvasat, s miként szedhetjük le róla, hogy előttünk álljon csupasz Csehov-szövegként, s lássuk: a dráma mennyiben, milyen mértékben az értelmezések, a kánonstruktúrák póré váza.

**...a Ványában a lövés
az egyetlen hangsúlyos
fizikai tett [...] S ez a
lövés, az egyetlen tett,
az is célt téveszt.**

A *Ványa* kapcsán „először is fel kell tennünk a kérdést: Csehov valóban mondaní próbál valamit? A darab végül is számtalan olvasatra nyitott.”³ A *Ványa* nem a legismertebb vagy legtöbbször játszott Csehov-mű, olvasatát megzavarja a másik négy highlight, rátelepszene a Csehov-alakok és elemzési formák az apátlanságról, az oblomovságról, a nem változó viszonyokról. A dramaturgiai kánon egészét a drámák kiadása, a drámák játékgyakorisága borzolja, azonban a társadalom kultúr- és hatalompolitikai emlékezete formálja láthatóvá (a lírait is). Észleljük, hogy a kötelező olvasmányok ereje a nyelvi közösség több nemzedékét háromdrámás olvasóvá teszi, azt kevésbé, hogy a drámaolvasói kánon (a fentiekből adódóan) a magyar nyelvi kultúrában a nemzeti romantika stratégiáit ismeri.

Tanulmányom azt követi, hogy ez a működő romantikus drámaolvasói hagyomány a realista játéktechnika tapasztalatával megerősödve miként néz rá Csehov *Ványájára*, s miként lehet ebből az olvasói kánonból máshova (ki)tekinteni.

Premisszáim a következők:

A drámaolvasat a drámatörténettel együtt kanonizálódik, ezt a folyamatot a dráma írási és olvasási szabályai mentén tudjuk követni.

Dramaturgiai olvasat mögött olyan befogadói attitűd rejtőzik, mely a drámaszövegek és az előadások egymásra hatásának tudatában engedi működni a szöveget.

A dramaturgiai olvasat az aktor, a performer, a játszó, vagyis a szöveg színpadi működtetőjének fókuszát követi.

A dramaturgiai olvasat értelmezői keret.

Az irodalmi modernitás kezdetéig a cselekvés, a tér és az idő egysége határozza meg a dráma struktúráját. A kanonikus *Ványa*-olvasat a cselekvés hiányára koncentrálna, nézzük meg, mi a cselekvés.

Mi a cselekvés?

■ A kanonikus olvasatok szerint a *Ványában* nem történik semmi, bár történnie kellene. A magyar kánont meghatározó irodalomban Peter Szondi fókuszál először a drámaiatlan drámára, „a hagyományos cselekvés csökevényei”-re,⁴ ahol nem történik akció. Szondi épít Hegel, Schopenhauer és Brunetiére akcióelméletére,⁵ mely (egyszerűsítve) úgy fogalmaz, hogy akció az, amit akarattal hajtának végre, minden más csak vágy. Szondi a dialógusformához köti az akciók meglétét, Bécsy Tamás azonban *A cselekvés lehetősége* című 1987-es könyvében a szociokulturális dinamikákat követve tárja fel, mikor lehet a jellemből, mikor a társadalmi rendből elindítani egy akciót, s ez az a pillanat, ahol a cselekvés és az akció egymás szinonimájaként lép használatba. A *Ványában*, Bécsy szerint, ahogy nem lehet akciót indítani.⁶

Az a színháztörténeti tapasztalatunk, hogy a cselekvés, az akció, a tett fogalmát fordítások és nyelverteremtések mentén lehetetlen követni. Amennyiben az arisztotelészi dráma (1450a) cselekvést jelent, az a befejezett cselekvések-akciók összessége, és látjuk, misége helyett milyensége fontos: egységes, egyirányú, egysodratú kell hogy legyen. Egységes a cselekvés, amikor Oidipusz keresi a járvány okát. Amikor Antigóné eltemeti testvérét.

Az is közös tapasztalatunk, hogy a magyar romantika küzd meg a cselekvés fogalmával, Victor Hugo nyomán Vörösmarty összegzi, hogy a romantikus drámák bővérű cselekménye az újítás, lett is rá új szavunk: a cselekvény, a megtörténés aktív változata. A modern magyar nyelvű dramaturgiai irodalom szinonimaként használja a tett, a cselekvés, az akció konkrét és metaforikus változata-

it, s fordítások mentén találgatjuk, melyik lehet helyes, miről is beszélünk. A következőkben, előlegezzük meg, dramaturgiai értelemben cselekvésnek (action franciául, action angolul, németül Handlung) olyan tettek sorát tekinthetjük, mely megváltoztatja a dráma dinamikáját, ritmusát, mely elindít egy következő jelenetet, megváltoztatja az időt, kiléptet a térből. Zsótér Sándor 2024-ben úgy fogalmazza meg mindezt, hogy „akció az, amire érkezik reakció”.⁷

Nézzünk pár példát: a *Ványa* II. felvonásában Ványa szerelmet vall Jelenának:

Vojnyickij

Mindjárt eláll az eső, felfrissül és megkönnyebbülten felsóhajt az egész természet. Csak engem nem frissít fel a vihar. Éjjel-nappal lidércként nyom az a gondolat, hogy elveszett az életem – visszavonhatatlanul! Múltam nincs, azt ostobán eltékoztam – semmiségre; a jelenem szörnyű, mert buta. Itt van például az életem és a szerelmem; hova legyek, mit tegyek velük? Elvész az érzelmem, akár a napsugár, amely gödörbe esik, és elveszek én magam is.

Jelena

Valahányszor a szerelméről beszél, valahogy eltompulok, és nem tudom, mit mondjak. Bocsásson meg, de semmit sem tudok mondani magának. *(El akar menni.)* Jó éjszakát!

[...]

Vojnyickij

(Meg akarja csókolni a kezét.) Édesem... Maga csodálatos!

Jelena

(Bosszúsan) Hagyjon. Ez végül is utálatos.

Ami itt lejátszódik, az nem cselekvés, nem is tett, ez megszólalás, ez beszéd. Roland Barthes a színházi gyakorlatra, ráadásul a klasszicista francia színházra érte fogalmazta meg az aktuselméletek megfogalmazásakor: „Beszélni annyi, mint cselekedni, a logosz átveszi a gyakorlat funkcióit, és helyettesíti azt.”⁸ Csehovnál, ha félre is tesszük, hogy mennyire vicces ebben a helyzetben a „napsugár, mely gödörbe esik” hasonlat, hiszen a vallomás pátoszáat törí szét, látjuk, hogy az aktust magát is széttörí. Jelena reakciója, „ez utálatos”, megmarad a beszéd keretében, s ugyan a színpadi beszéd és az akciók közötti viszony a színházi közegben egyenlő, az olvasáshoz felkészültség és rutin kell észlelésükhöz.

Ámde Asztrov is szerelmet vall Jelenának a II. felvonásban:

Asztrov

Minek esküdni? Nem kell esküdni! Nem kellene felesleges szavak... Ó, de gyönyörű! Micsoda kéz! *(Csókolgatja mind a kezét.)*

Jelena

De elég legyen már végtére is! ... Menjen innen. *(Elveszi a kezét.)* Megfelekezett magáról.

Asztrov

Mondja meg hát, mondja meg, hol találkozunk holnap. *(Átöleli a derekát.)* Értsd meg, ez elkerülhetetlen, nekünk találkozoznunk kell. *(Megcsókolja; ekkor belép Vojnyickij a rózsacsokorral, és megáll az ajtóban.)*

Jelena

(Nem látja Vojnyickijt.) Ne bántson, hagyjon engem. *(Asztrov mellére hajtja a fejét.)* Nem! *(El akar menni.)*

Asztrov

(Derekát átölelve visszatartja.) Gyere el holnap az erdőszetbe... két órára... Igen? Igen? Eljössz?

Jelena

(Megpillantja Vojnyickijt) Eresszen el! *(Nagy zavarban az ablakhoz megy.)* Ez borzasztó.

Olvassuk, hogy Asztrov átöleli és megcsókolja a nőt (egyre több rendezésben tovább is mennek), s mivel meglátják őket, Jelena dönt: azonnal el akar utazni, ki akar lépni a térből. S hangsúlyos, hogy Jelena el akar menni, de orosz nőként 1896-ban csak ismételni tudja: vigyetek el innen azonnal. Ez a második szerelmi vallomás eseményt idéz elő: Jelena elutazik.

Nézzük a következő példát: Szerebjakov a III. felvonásban bejelenti, amit régóta fontolgat: eladja a birtokot.

Szerebjakov

A mi birtokunk átlagosan nem fizet többet két százaléknál. Azt javaslom, adjuk el. Ha az így nyert pénzt értékpapírokba fektetjük, akkor négy-öt százalék kamatot is kapunk, és én azt hiszem, hogy lesz még néhány ezer rubel fölöslegünk is, és ez módot ad arra, hogy vegyünk Finnországban egy kis villát.

Ez is megszólalás, beszéd, de nem beszédaktus, mert Szerebjakov nem tulajdonos, kijelentésének nincs jogi következménye, csak fecseg. De erre (és a korábban látott csókjelenetre) Ványa már akcióba lép: lelövi Szerebjakovot. Kétszer is rálő, egyszer a színen kívül, egyszer a színen.⁹ Vagyis ez a fajta megszólalás, Szerebjakov eladja a birtokot, tette inspirál-piszkál: Ványa elrohan a pisztolyáért.

Csehovnál, s térjünk vissza a kánonban elfoglalt drámaiatlan dráma pozíciójára, amennyiben a romantika erős szabályrendje felől keressük a cselekvést (drámát), kevésbé találjuk. Hegel dialektikus világszemlélete¹⁰ szembenállókra tagolja a dramatikus világot, és konfliktusnak modellezi a drámai akciókat. A hegeli rendben a cselekvés a világi hatalmi struktúra és a történelmi eszme működését egyszerre változtatja meg, ez a tett-cselekvés diszpozíció a későbbiekben domináns értelemezői lehetőséggé válik. Mindezeket, legalábbis a neolatin kultúrákban, megerősíti Brunetiére pre-egzisztencialista elképzelése, miszerint a drámai cselekvés akaratok vektorán halad, s a későbbi, az Austin-, a Searle-féle beszédaktuselméletek, Greimas aktánselmélete pedig kifejezetten leválasztja a szöveget a színpadtól. Csak egy példával illusztrálom, mennyire nehézkes a narratológia elméleteinek színházelméleti használata. Marina mondja Asztrovnak rögtön a dráma kezdésekor: „Akkor fiatal voltál, szép, most pedig megöregedtél. A szépséged sem a régi már.”

Olvassuk, hogy játékgyakorlat közben az austini konstatívum performatív gesztussá (s nem performatívummá) alakul. Csehovot a domináns értelmezők rendre a cselekvő dráma, a tragédia elvárásai szerint elemzik, vagyis összetettebb a csehovi kánon kialakulása annál, mint hogy csak Sztanyiszlavszkij rendezése lenne a hibás abban, hogy Csehovot tragédiának olvassuk. Tehát az elméleti kánon, a Csehov-értelmező sokaság nyelvi-gondolati felismerései (a hegeli eszmetörténeti dinamikából következően) a cselekvést a tragédia meghatározó karakterének látják, s ez a cselekvés hiányzik a csehovi tragédiákból. Sok minden következik ebből, most csak jelezzük: amennyiben a cselekvés tragikus tett

(Claudius leszúrása, Polüneikész eltemetése, Bérénice kivonulása stb.), akkor a komédia cselekvések nélküli dráma.

Csehovot kizárólag komédiának olvasni azonban hasonlóképpen a hiány felismeréséhez vezet. Bár a komédia szabályrendje eltérő, jellegzetesen a félreértés, a nem értés, a helyzetek komikuma viszi előre az eseményeket, és köti össze a jeleneteket. Jellegzetes, hogy az események nem állnak össze cselekvéssé, bár élénken ritmizálják és hangulatfestik a színt. A komédiában láthatatlan a cselekvés. Nézzünk egy ismert példát a *Ványából*!

Sztanyiszlavszkijről feljegyezték, hogy a komédiákra jellemző dinamikával tette cselekvésekben gazdagabbá a *Ványát*. Csehov szövegeit cédulákkal egészítette ki, ezek a rendezőpéldányok a dialógusok mellett jelezték a színésznek, hogy mit tegyen a mondat közben. 1899-ben a Szerebjakovot játszó színésznek Sztanyiszlavszkij azt az utasítást adta, hogy a IV. felvonásban, amikor mindenkitől elköszön, mindenkit csókoljon meg búcsúzóul, még saját feleségét is (aki vele megy). S erre a végsőkéig szórakozott tette mint gegre bízta a közös kivonulás ritmusát és hangulatát.¹¹

Sok minden következik ebből: Szerebjakov szenilitásának, akár Jelena szolgaságának megmutatása, de ami játéktechnikailag erősebb: a kiprovokált nézői nevetés felmelegíti a teret, mely még üresebbnek és hidegebbnek mutatja Ványa és Szonya mindenre ráömlő magányát.

A műfajelméleti elvárások mentén körvonalazódik, hogy a *Ványa* a megnyilatkozások valós hangzása, színezete következtében realista játéktechnikát igényel, hiszen minden mondat csakis magára vonatkozik, nem a világra, nem az eszmére, nem az ideára. A *Ványa* dramaturgiai szerkezete azonban a vaudeville-é, s a vaudeville-komédia elemzését a praxis felől, a cselekvések mikrorendjének feltárásával végezhetjük el – két technikával. Az egyik a felvonások szerkezetét, a másik a szereplők számából következő megszólalások dinamikáját, ritmusát rajzolja elénk.

Mi a felvonás? Milyen a *Ványa* felvonáskiosztása?

■ Dramaturgiai alapszabály, hogy a cselekvések ívét a felvonásszerkezet tartja össze, vagyis a cselekvés dramaturgiája a dráma szerkezetén már átviláglik. A jelenetek, a felvonások, a képváltások struktúrája meghatározza a szöveg ritmusát s egyéb szabályok működését (valószerűség, idő- és téregység stb.). A *Ványát* jelenetről jelenetre szorosan olvasva feltűnő, hogy Csehovnál a jelenetdinamika nem kortársi mintákat követ, nem Ibsen, nem Strindberg, nem Hauptmann és nem is Osztrovszkij, hanem más, mégis ismerős dinamikákat rajzol elénk. Ez a más forma a felvonások számánál kezdődik: Csehov drámái mind négyfelvonásosak. Meglepő ez a következetesség, mert a századelőn a realista-naturalista szövegek gyakran egy felvonásra tagolódtak, a polgári dráma ötre, a jól megcsinált társalgási színmű háromra. Gogol *A revízor* ötfelvonásos, Osztrovszkij *Az erdő, Jövedelmező állás, Vihar, Farkasok és bárányok*, *A lónak négy lába van* ötfelvonásos (de a *Tehetségek és tisztelők* komédia négy felvonásban); Turgenyev *A kegyelemkenyér* kétfelvonásos; Gorkij *Éjjeli menedékhelye* ugyan négy felvonás, de a Jegor Bulicsev három.

A négy felvonás kánonon kívüli struktúra, ahol más ritmusban kell lépni, élni, beszélni, mint az addig ismert dramatikus formában. Nem véletlenül 1896-ban Nyemirovics-Dancsenkó *Az élet értéke* című drámája nyerte el Gribojedov-díjat

Csehov elől,¹² többen úgy vélik, azért, mert a csehovi négy felvonás nehezen találta meg a drámaolvasás mintázatát. Csehov egy sokkal általánosabb, a clown-monológon és a Petruska-show-n, harlekiádokon, café-chantantokon felnőtt népművelő dramatikus modellt használt:¹³ az orosz populáris vaudeville-t,¹⁴ mely (egyszerűsítve) a komédiamodelleket hívja elő, miként legendás Csehov-elemek, Maria Shevtsova, Cynthia Marsh, Leach-Borovsky feltárták.

A cselekvésekre koncentrálnak nézzük a felvonások rendjét. Az első felvonásban mindenkiről mindenki mindent elmond, Ványa felől látjuk a világot, s Csehov azonnal behozza a klasszicista vígjátékok szélsőséges pontjait. Jelena életét élük most mind, léhán, lustán, az eddig tevékeny Ványa, Asztrov, Szonya elhanyagolja a dolgait. Léhak lesznek, s léhaságukban az érzelmeikkel foglalkoznak. A második felvonást a nyöszörgő Szerebjakovval ébren töltjük, közben kitör a vihar, s éjjeli túlfűtött vallomások hangoznak el. Ványa szerelmet vall Jelenának, az kínosan reagál, Szonya és Jelena egymásra talál. A harmadikban Asztrov és Jelena csókja, majd Szerebjakov bejelenti a tervét, utána Ványa lövöldözése, s még van egy felvonás, a negyedik, pedig a drámának a lövöldözéssel véget kellett volna érnie. Csehov negyedik felvonása, mint dramaturgiai megoldás, visszazárja az akciót a kezdőpontra, vagyis visszatér a kezdéshez. Ez a négyfelvonásos szerkesztés az utolsó lenyugvást hordozza, az egyetlen és egyetlenként célját tévesztett akció nevetségességét.

Hány szereplő van?

■ A felvonások dinamikáját, tehát az akciókat a szereplők száma befolyásolja. Egyrészt írói kihívás két beszélgető helyett többet a színen tartani. A Ványa kilenc szereplője szinte folyamatosan színen van, a jelenetek többségében két-három párhuzamos beszélgetés fut, s a dráma és az előadás ritmusát és dinamikáját ez a párhuzamosság adja. Marina teát tölt, Szonya pálinkát, Marija olvas, Szerebjakov kimegy, bejön, Tyelegin zenél, Asztrov iszik, Jelena léhaskodik. Csehov kezdetben még jelölte a jeleneteket a felvonásokon belül, majd elhagyta őket, széttörték a gondolatot, fogyasztották a papírt.

A párhuzamos beszéd realista felismeréseket hordoz, s az is, hogy mindig majdnem mindenki a színen van, bármennyire is nagy a ház, egy labirintus, miként Szerebjakov látja, mégis egy térben sűrűsödik mindenki. Szerebjakov is az ebédülőben nyöszörög, nem a saját szobájában, mert ez a nyilvános tér.

Csehov párhuzamos beszélgetésekkel és karakterükben összetartozó alkatokkal dramatizál. A szereplők összerendezése és összekötése párokba beszédlehetőségeket ad, s az elhangzottak óhatatlanul is a közös térben maradnak köztük lebegve. Jelena–Szonya két fiatal lány, Asztrov–Ványa két tehetségesnek indult élet, mely a robotban elkopott, Marija–Marina két öregasszony, magukba temetkezve kötnek-olvasnak. És akkor marad Szerebjakov–Telegin párosa, a két öregember, s a beszédalakzatok így párba rendeződve is értelmezik a professzor karakterét.¹⁵ Teleginnek, a zenélésen kívül, egyetlen dramatikus funkciója van: elmondani a történetét a feleségéről, s ez a történet a kezdetektől bent reked a szobában.

Csehov Ványája kilencszereplős, s a drámaírás szabályai ellenében is, melyek feleslegesnek tartják a férj-feleség ábrázolását, mert általában ugyanazt a dinamikát hordozzák, bátran szerepeltet férjeket feleségekkel. Csehov a komédiák és legfőképp Molière mintájára patchwork-családokat állít fel. Nagybácsik, da-

dák, szolgák sokasodnak, s hierarchiájuk is elsődlegesen családi, mintsem társadalmi. A klasszikus komédiában észleljük ezeket az útvonalakat, s Csehov is ezeket használja. Nem kérdés, milyen a viszonya Szonyának a dadushoz, hiszen anyját elvesztette, csak a dada lesz a nyugodt bölcsesség bázisa.

De hangsúlyozzuk, hogy a dramaturgiai szerkesztés szempontjából ez a viszony távol áll a szociopszichológiai kapcsolatoktól. Csehovnál a szereplők (a klasszikus molière-i komédiáktól eltérően) ritkán vannak kettesben, s ha igen, összerezzennek, hogy meglátják őket.

A spekuláció tere

■ Csehov drámában Marija és Szerebjakov beszél a cselekvés fontosságáról, ők ketten azok, akik csak olvasnak és írnak. Általában a beszélgetéseknek a témája a tétlenség, a cselekvés hiánya, a lustaság, a dologtalanság, s míg a napi munka, a gyógyítás, a műtét, az erdősítés, a birtok ügyeinek intézése elbeszél, múltbeli (vagy jövőbeli) cselekvés, a jelen léhasága tematizálja a beszédet, és a jelen rohangálása ritmizálja a színt. Mindez a romantikus dramatikus kánon felől (után) olvasva, a romantika elemzői stratégiáit használva láthatatlan, hiszen a 19. századig a cselekvés felől nyílik meg az értelmezői kapu. A modernitás drámái tehát jórészt zártak, azonban a dramatikus praxis működését megmutatják (nézzük két rövid példával).

Látványos a négyfelvonásos rendben, a felvonások közötti szünetekben eltelt idő. Az első és a második között annyi történik, hogy Asztrovot elhívják a gyárba, majd a másodikban Szerebjakovhoz rendelik, s harminc versztát vágtat, de nincs rá szükség. E között az asztrovi távozás és érkezés között lehet egy nap és egy hónap. Az elsőben kaszálják a fűvet, meleg van, izzadnak, csak Szerebjakov hord felöltőt. A másodikban frissítő nyári vihar tör ki, a harmadikra eltelnék a nyári hónapok, szeptember van, sóhajtja Jelena, erre rácsúszik a negyedik pár órán belül, hogy Szerebjakov érzékeli: azonnal menni kell. Az időészlelés írói és olvasói közös felület, különleges játék elrejteni és megtalálni az időkoordinátákat.

Látványos még a korabeli kánonon kívüli térszerkezet. A Szerebjakov-kúria huszonhat szobás, Csehov labirintust ír, ahonnan sok ajtó nyílik mindenfelé, mindenki ki-be mászkál, s a mozgások teremtik meg a cselekvés hangulatát. A sok szereplő folyamatos jelenléte tevékenységeket mutat: olvasnak, kötnek, zenélnek, rajzolnak, hímeznek, s mindez a hétköznapi, a csehovi dokumentumdráma működését mutatja, vagyis a hétköznapi életet, melyből általában hiányzik az a fajta cselekvés, amit a dramaturgiai kánon cselekvésnek lát.

Ne felejtsük, hogy a *Ványa* bemutatója körüli dramaturgiai kánon a Művész Színházban a naturalista-realista sztárszerzőket vonultatja fel. Az 1899–1900-as évad szeptember 29-én Tolsztojjal nyitott, az *Iván Iljics halálával*, négy napra rá a *Vízkereszt*, rá két napra Hauptmann *Henschel fuvarosa*, s október 26-án a *Ványa*. (Hauptmann *Magányos emberek* december 16-án).¹⁶ Mindegyik bemutató jellemzően akciódús, míg a *Ványában* a lövés az egyetlen hangsúlyos fizikai tett, amit az első előadásokat feldolgozó fotósorozat is kiemelt.¹⁷ S ez a lövés, az egyetlen tett, az is célt téveszt.

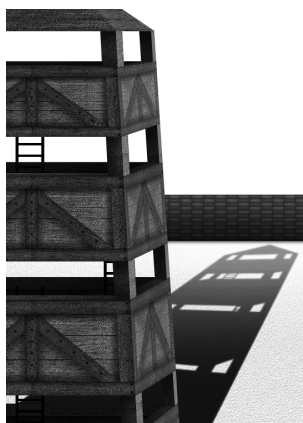
Ebből a drámakánonból kiviláglik, hogy a realista játék és a vaudeville-dramaturgia kiveszi a cselekvést a tudat uralta mezőből, de beleérti a fizikai térbe, a színpadi mozgásokba és az idő megélhető kereteibe. Így olvasható a dramaturgiai cselekvés, így olvasható alakuló komédiának.

1. Ariane Mnouchkine-interjú. <https://www.youtube.com/watch?v=P8gWawBdySU>
2. A tanulmány az OTKA 142520-as számú, *A realista színház újjáépítése. Játéktörténet 1845–1989 között* című projektje keretében készült.
3. Geoffrey Borny: *Interpreting Chekhov*. Melbourne, Australian National University, 2006. 170. Borny idézi C. Boyd írását: *Melbourne Times*, 1991. 07. 10.
4. Peter Szondi: *A modern dráma elmélete*. (Ford. Almási Miklós) Gondolat, Bp., 1979. 32.
5. Uo. 32.
6. Bécsy Tamás: *A cselekvés lehetősége*. Magvető, Bp., 1987. 316–336.
7. Beszélgetés Zsótér Sándorral, 2024. 09. 21.
8. Roland Barthes: *Sur Racine*. Seuil, Paris, 1963. 66.
9. William Labov – David Fanshel: *Beszélgetési szabályok*. In: Pléh Csaba – Síklaki István – Terestyéni Tamás (szerk.): *Nyelv, kommunikáció, cselekvés*. Osiris Kiadó, Bp., 1997. 395–435.
10. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai*. (Ford. Szemere Samu). Akadémiai, Bp., 1950. 214.
11. Maria Shevtsova: *Innovative Practices: Stanislavsky Directs Chekhov and Gorky*. In: Amy Skinner (ed.): *Russian theatre in practice*. Methuen, London, 2019. 13–26. 16.
12. Uo. 13. Páran azért megjegyzik, hogy *A manó* után beadott *Ványát* ugyanannak a drámának tekintették a bírálók.
13. A. D. P. Briggs: *Two months in the country: Chekhov's unacknowledged debt to Turgenev*. *New Zealand Slavonic Journal* (1994) 17–32.
14. Catriona Kelly: *Popular, provincial and amateur theatres, 1820–1900; Realism in the Russian theatre, 1850–1882*. In Cynthia Marsh – Robert Leach – Victor Borovsky (eds.): *The History of Russian Theatre*. CUP, Cambridge, 2006. 124–145; 146–165.
15. Laurence Senelinck: *Anton Chekhov*. Palgrave, London, 1985. 91.
16. Spencer Golub: *The Silver Age. 1905–1917*. In: Cynthia Marsh (ed.): *The History of Russian Theatre*. 278–301. 281.
17. Vera Gottlieb (ed.): *Anton Chekhov at the Moscow Art Theatre: Archive Illustrations of the Original Productions*. From the original journal edited by Nikolai Efros, 1914. Routledge, London, 2005.



KÉKESI KUN ÁRPÁD

A DRAMATURGIA ÉS A RENDEZÉS KÉRDÉSEI A *KULCSKERESŐK* SZOLNOKI ŐSBEMUTATÓJÁBAN



...a néző előbb
furcsának látja a sze-
replőket, és nevet raj-
tuk, majd egyre jobban
szimpatizálni kezd
velük, mígnem rájön,
hogy magán nevet.

Örkény István lakótelepi bohózatba ágya-
zott allegóriája nem történelmi, hanem
kifejezetten mai példázata ötven évvel
ezelőtt Székely Gábornak, a szolnoki Szigligeti
Színház igazgató-főrendezőjének hathatós se-
gítségével öltött formát, de nem végső alakot,
mert az ősbemutató után a szerző még egyszer
átdolgozta a *Kulcskeresőket*. Az olvasópróba
előtt „hat vagy hét változat készült el a darab-
ból”, mert Székely úgy látta, „Örkény a második
részben hatalmas dolgokat tud megfogalmaz-
ni”, ám „az első rész inkább külön darab, mint-
sem a második rész előkészítése”, ezért újabb és
újabb módosításokat kért.¹ Az Örkény által
többször újraformált szöveg Szolnokon színre
vitt verziója végül a *Kortárs* 1975. decemberi
számában jelent meg, ám az 1977. januári, nem-
zeti színházi bemutató előtt Örkény változtatott
az első felvonáson, mert még mindig nem volt
elégedett az expozícióval. (Ennek ellenére
1982-ben, három kötetben megjelentetett drá-
mái között a Szigligeti Színház számára készített
változat kapott helyet.) Tanulmányom a drama-
turgia és a rendezés jellegzetességeit vizsgálja
az 1975-ös szolnoki előadásban a korabeli re-
cepció nem ritkán eltérő megközelítéseinek
szemléltetésével.

Cselekményét tekintve a *Kulcskeresők* „tűvé-
tevős” vígjáték, hiszen akárcsak Illyés Gyula *Tű-*

A tanulmány az OTKA 142520-as számú, *A realista színház
újjiépítése. Játéktörténet 1845–1989 között* című projektje-
nek keretében készült.

vétezők című parasztkomédiájában, ahol egy elveszett tű okozza a bonyodalmakat,² Örkény kurrens népi komédiájában egy kulcs elvesztése indítja el az események sorát. Mégpedig egy újonnan átadott lakótelepi lakás kulcsa, hiszen a darab által első közelítésben elének tárt helyszín egy proli élettér, szocialista társadalmi közeg, amely második közelítésben „filozófiai térré” változik, s ezt leginkább az jelzi, hogy a lakás ajtaja kívülről nyitható, csak belülről nem.³ Első közelítésben a *Kulcskeresők* alaphelyzete is reálisnak tűnik, második közelítésben azonban „egy teljesen irreális, bolond, nonszensz közegbe” csöppenünk.⁴ A korabeli kritika joggal idézett híres drámai példákat, nagy konfliktusokat, hogy szemléltesse a kiinduló helyzet banalitását, egyben önmagán túlmutató voltát: „a komédia szereplői nem találják a lakásuk kulcsát. Nem lelik a dolgok nyitját, [...] nincsen kulcsuk saját életükhöz. Örkény nagy kérdésekről kíván beszélni, de a jelentős dolgokat a jelentéktelenségek összefüggéseiben fedezi föl.”⁵ A szerző a hasonló miliőben játszódó társadalmi vígjátékok akkoriban népszerű műfaját sajátította ki, hogy olyan helyzetkomédiát teremtsen, ahol „a mulatságosságok láncreakcióját” az indítja el,⁶ hogy a nyitott ajtón akadálytalanul közlekedhet bárki, a felső szomszédasszonytól kezdve a szerelőn át két gyászhuszárig, és ez kiváló lehetőséget biztosít arra, hogy Fóris pilóta és a felesége, Nelli lakásában „egy sor össze nem tartozó ember gyűljék össze, akiknek semmi közük egymáshoz, de akikről végül is kiderül, hogy nagyon is közük van egymáshoz”.⁷ A komédia klasszikus szerkesztési elve köszön itt vissza, amennyiben a cselekmény „krízisszituációból indul, majd a válság elmélyül, hogy aztán a feszültség feloldást (vagy kvázi feloldást) kapjon”.⁸

Több kritikus példálózott egy másik, Örkény által teremtett műfajjal, mondván, az első rész „egymáshoz kapcsolódó, egymásra rímelő egyperces novellák láncolata”,⁹ később pedig az irodalomkritika épp abban mutatta ki a drámaszerkesztés fő problémáját, hogy a vígjátéki ötletek sokasága elnyújtja és epizodikus mozzanatok halmazává tördeli az expozíciót. Ennek következtében „a »kulcskeresés« némiképp túlbonyolított szituációteremtő játéka” a két felvonás szerkezeti aránytalanságához, különválásához vezet, amit a többszöri átírás sem tudott orvosolni.¹⁰ Ráadásul a szituáció át is alakul, hiszen kezdetben az okoz gondot a hazatérő Nelli számára, hogy kulcs hiányában nem tudja bezárni az ajtót, Benedek, a fusi szerelő jóvoltából azonban megfordul a helyzet, és a darab második harmadától az lesz a gond, hogy nem lehet kimenni a lakásból: az átjáróház váratlanul börtönné alakul.¹¹ Innentől kezdve a darabban olyasfajta csapdadramaturgia érvényesül, mint Buñuel *Az öldöklő angyal* című filmjében vagy Sartre *Zárt tárgyalás* című színművében: miközben a szereplők szabadulni igyekeznek, a „központi gondolattal” együtt ők maguk is egyre jobban „megfogalmazódnak a nézők előtt”.¹² Ám amíg „Sartre zárt szobája maga a pokol, addig Örkény zárt ajtajú lakótelepi lakása a szerző szerint [lásd a darab rövid, *A kudarcról lesz szó* címet viselő előszavát] a mai társadalom”.¹³ S miután a *Kulcskeresők* nagyon is valóságos alaphelyzete mindinkább „átcsap egy másik valóságsszférába”, végül nyilvánvalóvá lesz a komédia elvontsága, példázatosága.¹⁴ Ez azonban csak a darab legvégén történik meg, hogy visszamenőleg átértelmezzem a néző fejében számos korábbi komponenst, s néhány kritikust zavarba is ejtett, hogy a „központi gondolat” csak ilyen későn válik egyértelművé. Mások inkább frappánsnak tartották a záróakkordot, a száztíz percre nyújtott előkészítést követő csatantót, amely „tíz perc és zsenialitás”,¹⁵ s Székely is inkább ironiával említette, hogy Örkénynek, aki azzal látott munkához, hogy most az egyszer „teljesen sza-

bálys, minden értelemben őáltala normálisnak nevezett darabot fog írni”, csak egy dolog nem sikerült: „nagyon normális és nagyon szabályos darabot” írni.¹⁶

A *Kulcskeresők*ben e szabálytalanságnak mintegy a foglalata Bolyongó: neki köszönhető, hogy „a dráma elsősorban nem a kudarc vagy a siker, hanem az *interpretáció* problémájáról szól”, s úgy is tekinthetünk a *Kulcskeresők*re, mint „a tények és a hozzájuk rendelt értelmezések és értékelések diszkrepanciájának művészi felmutatására”.¹⁷ Bolyongó a *Tóték* postásával és a *Pisti a vérzivatarban* Rizijével rokonítható, ám náluk jóval aktívabb, „cselekménymozgató (kvázi intrikus) figura”.¹⁸ Alapvetően befolyásolja a darab hétköznapi alakjainak, megannyi „sikerképtelen, kudarcbajnok” embernek¹⁹ az önértését, illetve egymáshoz való viszonyát, kihasználva a bennük kísértő inautentikusságot: „az alkat és szerep, a vágy és valóság, a munka és teljesítmény, az aspiráció és az eredmény feszültségét”.²⁰ Bolyongót, aki „lakótelepi Jézus Krisztusként” ki-be járkal az ott-honokba,²¹ hogy rendbe tegye a lakók zűrös ügyeit, problémás énjét, lelkivilágát, családi életét és kapcsolatait, valamint „álomvilágba bódítsa őket, ahol olyannak láthatják magukat, amilyenek *lenni szeretnének*”,²² kétféleképpen látták és értékelték a kritikusok. Volt, aki „sok nagy drámai előd [például az *Éjjeli menedékhely* Lukájának] kelekótya, nevetséges, de nagyon szeretetre méltó, naiv módon humanista és lelkendezve bölcs utódaként” tekintett rá,²³ más inkább negatívan ítélte meg: „kétes elemet” látott benne, és „önmagunk áltatását”,²⁴ azt a filantrópot, aki „valójában közellenség”.²⁵ Azáltal, hogy vigaszt kínál, a vereségből diadalt farag, a pilótaként és férjként is gyámoltalan, a jó leszállási körülmények között a gépét a repülőtér előtti országúton, a köztemető „Feltámadunk” feliratával szemben megállító Főrisből hőst hazudik, Bolyongó a kudarc meghaladása helyett annak ünneplésére biztat, s „a vakság boldogságát”, „a hamis tudat nyugalmat”, „a tévképzetek teremtette önelégültséget” terjeszti.²⁶ Bolyongó azonban emiatt aligha volt (értelmezésében a marxista ideológiához hajlítva) „a megtestesült kispolgár”, ahogyan a *Kulcskeresők* sem húsz évvel korábbi sémákat idéz, s nem „egy rendkívül káros magatartás”, egy „hatásában vétkes gondolkodásmód”, azaz a kispolgáriság komédiája.²⁷ A darab születésekor a kritikusok csak utalhattak arra, hogy a „valóságletagadó szolgálat”, a „hamistudat-gyártás” okán Bolyongóban többről, másról van szó, mint szimpla dramatikus figuráról.²⁸ Később az irodalomkritika már megfogalmazhatta, hogy Bolyongóban mintha „a »pangás éveinek« tájékoztatáspolitikája” testesülne meg, hiszen a figura ugyanazt teszi a belülről el nem hagyható lakásban, „amit a hivatalos nyilvánosság tesz társadalmi méreteken: győzelemnek hazudja a kudarcot (vagy a semmit), és a sikerpropaganda révén a tapasztalatoknak ellentmondó álvalóságot, egy a hivatalos nyilvánosságot uraló fikciót teremt”.²⁹ Más inkább a figura „önkényes (motiválatlan) jelentésmódosító manővereit” emelte ki, tekintve, hogy „nemcsak arra nem derül fény, hogy Bolyongó miért akarja ekképpen láttatni a világot, hanem arra sincs magyarázat, hogy a többi szereplő – az expozícióban gondosan fölépített, eltérő motivációjuk ellenére – miért veszi passzívan tudomásul az átértelmezést, s mi is az alapja Bolyongó látványos manipulatív, szuggeráló erejének”.³⁰ (Ha már a sejtelmes fénnel világító mécsesek és a pezsgő okozta bódulat mint külső motivációk nem igazán tudhatók be annak.) Vagyis a figura kevésbé tekinthető interaktív drámai szereplőnek, „inkább egy – a dramatikus szövegen »kívülről« ismert – szociálpszichológiai fenomén megszemélyesítőjének”.³¹ A heroizálás mechanizmusa tehát a *Kulcskeresők*ben „fonák hősiessé-

get” eredményez,³² hiszen a komédia (ha csak a végén és váratlan fordulattal is, de annál erőteljesebben) beindítja a deheroizálás folyamatát is.

Bolyongó figurája és az általa iniciált események láttatják leginkább, hogy „a valóságosság alapján építkező dramatikus szöveg [...] a szó szerintiségből gyakorta kiutal a metaforikus értelmeik irányába”,³³ és merészen felvállalja az alap-helyzet, illetve a cselekmény parabolává tágítását. Szemben az Illyés-, Németh László-, Székely János-féle drámaírással, a *Kulcskeresők* – és Örkény előző műve, a *Vérrokonok* – nem történelmi példákon keresztül utal a jelenre, hanem „a jelenből vett »szövetmintákkal« példázzák történelmünket”, s egyaránt alkalmazza a nagyítás és a kicsinyítés kettős módszerét.³⁴ A darab felfeztetésében Örkény maga hozza szóba „történelmünket”, és konzekvensen többes szám első személyben fogalmazva, ő vonatkoztatja „egy kis nép sorsára” a történeteket.³⁵ Azaz Örkény kínálja fel az allegorikus értelmezés lehetőségét, nem a szó szerinti mellett, mint inkább ahelyett, hiszen ha szó szerint elhisszük, amit a szereplők mondanak, „menthetetlenül úgy járunk, mint ők maguk: nem találjuk a kulcsot, vagy ha igen, csak üresen forgatjuk a zárban, anélkül, hogy meglegnénk a nyitját”.³⁶ A darab tetőpontján azonban kiderül, hogy a Bolyongó kínálta interpretáció nem más, mint a bukás illúzióvá színezése, és az egyre abszurdabbá váló helyzetben a szereplők „már nem egy lakótelepi lakásba, hanem saját megszéptítő élethazugságaik börtönébe vannak bezárva”.³⁷ Amikor pedig gúnyos nevetéssel utasítják el a valóság bizonyítékát, a Nobel-díjas tudós szavait rögzítő magnófelvételt, amelyet Bodó játszik le nekik, „a vereségek átidealizálása győzelemmé, hősiesség gesztusból egyszerre tragikussá válik”.³⁸ Az előadás legtöbb kritikusa épp ezt a fordulatot emelte ki, amikor Fórist nem pusztán öncsalóként, hanem „egy nemzeti betegség hordozójaként” jellemezte,³⁹ azt pedig, hogy a darabban miről „beszél” Örkény, úgy fogalmazta meg: „időnként elvvé, ideológiává emeljük a kudarcainkat”.⁴⁰ Olyan egységes cselekményfonal hiányában, amelyre felfűzhető lenne a darab összes gondolati gyűrűje, a *Színház* folyóirat nagy elemzése öt lehetséges összefoglalását sorolta fel a cselekménynek, majd végezetül megadott egy hatodikat is: „egy társaság önként magára zárja az ajtót, mert úgy véli, hogy elmenekülhet a valóság elől”.⁴¹ Annak kifejtése, hogy ez pontosan mit jelent, nem volt lehetséges, de nem is volt rá szükség, hiszen „a belülről el nem hagyható lakótelepi lakás mint konkrétból metaforikussá váló helyszín, és a valóság helyére lépő, nyíltan önáltató világmagyarázat a kor olvasója és nézője számára könnyen allegorizálható lett: a társalgási vígjátékhoz a szabadságtól és tájékozódó képességétől megfosztott társadalom pszichotikus kiútkeresésének, önbecsapásának, önszuggerralásának példaértéke társult”.⁴² Igaz, „inkább fölismerhető tézisként, semmint esztétikai tapasztalatként”,⁴³ ami miatt sem a kritika, sem az irodalomtörténetírás nem sorolta a *Kulcskeresőket* Örkény legjobb drámai alkotásai közé. Ellenben előszeretettel vetette össze az előző években írt Örkény-színművekkel, amelyekben szintén „a vereség és a győzelem alakváltozása, átfordításuk lehetőségei” kerültek fókuszba.⁴⁴ Ám amíg a *Macskajátékban* a hősiesség motívuma volt a meghatározó, hiszen „Orbánneban a túlélők ereje dolgozott, a megmaradásra ítélték szívóssága és elpusztíthatatlan vitalitása”, addig az allegorikusabban fogalmazó, emiatt a *Kulcskeresőkhöz* jobban hasonlító *Vérrokonok* a győzelmet már nem valóságosnak, csupán illúzióknak mutatta – „de szép illúzió[nak], amiért élni és küzdeni érdemes, a győzelem pedig elérhető anélkül, hogy le kellene tagadni a valóságot”.⁴⁵ A *Vérrokonokhoz* hasonlóan a *Kulcskeresők* is „közlekedési» színdarab”, amely azonban nem felül-

ről tekint lefelé, hanem fordítva: nem „a járművezetők pályaalakmasságát” firtatja, inkább „nemzetkarakterológiai vizsgálatot” végez, ily módon keserűbb belátásokkal szolgál az előző kettőnél.⁴⁶ Elvégre, mivel az ajtó a végén sem nyílik ki, a kikacagott Bodó sem tud távozni, s így Örkény „az önként elzárkózók mellé odazárja leleplezőjüket is – kezdjenek egymással, amit tudnak. *Kezdjünk egymással, amit tudunk.*”⁴⁷ Ennek ellenére volt, aki a hosszadalmas expozíción és a „túláságosan egyenesre metszett” befejezésen⁴⁸ túl éppen abban látta a konstrukció elhibázottságát, hogy a drámaíró „megértéssel szemléli alakjait és cselekedeteiket, [...] szeretetét sem tagadja meg tőlük”, s állapotukat „*a külső világtól teljesen függetlennek, örökkévalónak, nemzeti jellemvonásnak minősíti*”, ami jelentősen csökkenti a keserűséget, és kiszolgáltatja a darabot a megannyi ötletnek, viccnek, remekbe szabott mondatnak.⁴⁹ A megközelítések ilyesfajta szóródása pedig alapvetően abból származtatható, hogy Örkény valószínűleg nem tudta eldönteni, „hogy a valóság átszabásának politikai allegóriáját teremts-e meg, vagy az önáltatás privát, antropológiai konstansként is érthető praxisát tárja föl”.⁵⁰

Székely Gábor rendezése az abszurdba hajló történések valószerű kereteinek biztosítására és teljességgel realista alakértelmezésre törekedett, ami nem talált osztatlan helyeslésre sem a kritikusok, sem a szerző részéről. Aligha jelent meg olyan írás a *Kulcskeresők* szolnoki előadásáról, amely ne szögezte volna le, hogy Székely kiválóan érti a *Tóték* és a *Macskajáték* írójának drámai világát,⁵¹ és ő a magyar színházi élet „Örkény-szakértője”.⁵² Legújabb munkáját is zömmel részletekig kidolgozotttnak,⁵³ tisztán végigvezetettnek,⁵⁴ s jó pár frappáns ötlettel – „amilyen a jegyzetfüzet helyett alkalmazott előszobai »jegyzettükör«” – megtűzdeltnak látták.⁵⁵ Ezzel együtt némi hiányérzetet keltett, hogy a rendezés nem használja ki a díszlet adottságait, mert kevés játéklehetőséget teremt a költözködés szanaszét heverő kacatjaival,⁵⁶ illetve (mivel Székelynek határozott elképzelése volt az örkényi groteszk működéséről, Bolyongó figurájáról stb.) nem tárja fel a mű valamennyi rétegét.⁵⁷ Noha az első felvonás túlnyújtott expozíciója miatt akár nehézkesnek is érződhetett az előadás indítása,⁵⁸ és „a fogalmazás pontosságára” való törekvés miatt a játék irama olykor lefékeződött,⁵⁹ fergeteges tempóban kezdődött a kulcskeresés,⁶⁰ és a dinamika azután sem sérült.⁶¹ Aki ezt mégis vitatta, úgy vélte, „a nem helyzetekből és jellemekből kiinduló játéktempó szükségszerűen egyhangúságot és fölösleges sürgetést kényszerít a játékra”, amelyben (kimondatlanul, de) Székely egy évvel korábbi *Három nővér*-rendezéséhez hasonló „hajszoltság” fedezhető fel, s az nem ad elegendő helyet „a szöveg alattlik működésének”.⁶² Más az előadás pergő ritmusát, mulatságos hangvételét a komédia hatásmechanizmusához szükséges feltételek megteremtéséből származtatta, s örömmel konstataulta, hogy a néző előbb furcsának látja a szereplőket, és nevet rajtuk, majd egyre jobban szimpatizálni kezd velük, mígnem rájön, hogy magán nevet.⁶³

Noha a *Kulcskeresők* „összetévesztés-sorozattal brillírozó” bohózatként, kabarétréfába illő jelenetekkel (például a koporsót cipelő gyászhuszárok felbukkanásával) indul, a rendezés kellő komolysággal és alapossággal egy átmenetileg kibillant, de hétköznapi logikával áttekinthető világot épített fel.⁶⁴ A komédia elemei helyett tehát inkább azt tartotta szem előtt, hogy „a *Kulcskeresők* egy valóságosan létező modern lakótelepen játszódik, szereplői követhető pszichológiával megteremtett, társadalmi térbe helyezett emberek, cselekedeteik mindannyiunkra jellemző, naponta ismétlődő rutintevékenységek”.⁶⁵ A színészek ezért „minden groteszkség nélkül” próbálták megformálni a jellemeket és a

helyzeteket,⁶⁶ s azt tartották szem előtt, hogy ne siessenek a nézők elé Örkény gondolataival, hanem a részek realitása a nézőben épüljön fel abszurd egésszé.⁶⁷ Ennyiben a játék nem ütött el Székely előző munkáitól, sem a vígjáték *Dandin Györgytől* vagy a *Gácsérfejtől*, sem a tragikusra hangszerelt *Sirálytól* vagy a *Három nővértől*, hiszen itt is úgy tűnt, hogy a „valóságos helyzete[k]ben valóságos dráma folyik”, ami újabb példáját adja Székely Gábor gondosan kimunkált „színpadi racionalizmusának”.⁶⁸ Ha ebben a kritika mégis valami szépséghibát talált – például a Nelli által a liftben felejtett kenyérben, amellyel Bolyongó kezében „nem valami faljáró szimbólum” kell hogy jelképesen megjelenjen –, akkor az éppen az volt, hogy a realizmus nem mindenhol érvényesült következetesen, utat engedve néhol „a lírai maszatolás veszélyének”.⁶⁹ Ennek ellenére a kritika méltányolta, hogy az előadás (különösen a második részben) meg tudta őrizni „a valóság és a valóság fölé emeltség egyensúlyát”, és egyetlen pillanatra sem emelte a darabot „valamiféle elvont lebegés állapotába”.⁷⁰ Emiatt szinte észrevétlenül lett valami groteszk vagy abszurd, pontosabban került akként észlelésre, nem pedig azért, mert olyanként igyekeztek megrajzolni az alkotók. Székely tehát azt mutatta meg, hogy Örkénytől nem idegen a Sztanyiszlavszkijtől származtatott színházi játéknelv, sőt a *Kulcskeresők* csapdadraturgiája szinte követeli is azt, s a groteszkig éppen „a részletek igazságán át” a legcélravezetőbb eljutni,⁷¹ a földközeliből érdemes átemelni a darabot a félig abszurd szituációba,⁷² és stílusterés nélkül rávezetni a nézőt a komédia második rétegének megértésére.⁷³ Ugyanakkor voltak, akik hiányolták az elemeltséget, a minden körültekintő megindoklása által tompított irracionalitást, és kifogásolták a „realitás komédiája” helyett kínált „reális komédiát”,⁷⁴ illetve a felszabadultabb komédiázás elmaradását.⁷⁵ Amikor pedig azt rótták fel Székelynek, hogy Örkény előszavának szellemében „túlzott megértéssel szemlélte hőseit”,⁷⁶ akkor az identifikációval mint a színészekkel és a nézőkkel szembeni elvárással kapcsolatban fogalmaztak meg elégedetlenséget.

Emellett tanácsalanságának is hangot adott egy-két kritikus, akinek a komédia második rétege csak a legvégén tárult fel, s a drámaszerkezetet, valamint a kulcskeresési mizéria téjténe megértését érintő problémáit a szerzőről átvitte a rendezőre, mondván „zavarában mintha ő is csak az utolsó tíz percre összpontosított volna”.⁷⁷ E tíz perc kapcsán más éppen azt emelte ki, hogy „ritkán látható rendezői mestermunkáról” van szó,⁷⁸ hiszen itt Székely elsöprő lendülettel vezényli a játékot addig a befejezésig, amely a darabnál egyértelműbben fogalmazza meg a szereplők végzetes összezártságát. „Székely színpadán »a Bodó« nemcsak elindul a bezárt ajtó felé, hanem vadul dörömbölni is kezd rajta, miközben a többiek harsányan mulatnak erőlködésén. A rendező ezáltal fölerősíti Örkény indulatát, és az egész darabot átvilágító pillanattá teszi a befejezést.”⁷⁹ Mindebben kapóra jött, hogy a főpróba napján megbetegedett az a színész, akinek Fóris elhibázott landolása után a Nobel-díjas tudós megvilágosító erejű szövegét elő kellett volna adnia, és Örkény vállalta, hogy magnóra mondja azt.⁸⁰ Örkény tehát hangsúlyosan „lépett be” a szolnoki előadásba, maga adva meg a játék kulcsát, ami nem talált egyöntetű helyeslésre. Volt, aki úgy vélte, hogy a direkt kommunikáció révén a szerző feladta maga teremtette játékszabályait, és csökkentette a csattanó művészi hatását, amelyet a Bodó szerepét gyengén játszó színész még inkább aláásott.⁸¹ (Bodó szerepét eredetileg az évadra a színházhoz szerződött Cserhalmi Györgynek kellett volna játszania, s a Székely munkáiban később nagy karriert befutó színésznek ez lett volna az első együttműködése a

rendezővel, ám Cserhalmi helyett a premieren végül Varsa Mátyás volt látható.) A főpróba egy nézeteltérést is kibuktatott Örkénnyel, amennyiben a *Kulcskeresők* szerzője helytelennek látta Bolyongó beállítását az előadásban, és kijelentette, hogy Székely alapvetően félreértette a figurát. Örkény ugyanis „egy sokkal inkább idegen világból jövő, fura alakot képzelt el”, Székely viszont éppen az ellenkezőjét, s komoly vita közepette fejtette ki, hogy „ez a Bolyongó nem egy idegen világból jött, ez közöttünk él, naponta találkozunk vele, vagy talán magunkban is találkozhatunk ezzel a Bolyongóval. Nem csodatevő ő, csak valami különleges érzéke van ahhoz, hogy ki mennyit bír el, és ezt az érzékét olyan finoman próbálja eszközzé formálni és gyakorolni, hogy ő az az ember, akin láthatatlanul is átgyalogolhatunk, akibe belerúghatunk, akit megpofozhatunk, és ettől még nem is lesz lelkifurdalásunk, és mégis, ez az ember nagyon pontosan tudja, hogy bennünk mi történik.”⁸²

Örkény fontolóra vette Székely meglátását, és egy nappal később, a premier után „azt mondta, hogy rendben van, elfogadom ezt a Bolyongót”,⁸³ aki tulajdonképpen a rendező realista alak- és helyzetértelmezéséből született, a nézők közeli rokonaként.

A szolnoki, majd rá bő egy évre a nemzeti színházi *Kulcskeresők*-premier kapcsán született írások arról tanúskodnak, hogy Örkény művének „kezdetben korlátozottabb jelentése volt, mint manapság”.⁸⁴ Ki áttételesen, ki áttétel nélkül fogalmazta meg ugyanis, hogy mennyire „döbbenetes” a darabban „a »magyar modell« tükröződése”: „az, hogy jó szakembereink kiváló munkakörülmények között is sokszor csak az utolsó pillanatban végrehajtott bravúrral tudják megoldani feladatukat. És ezután az átgondolatlanságra, a szervezetlenségre és a tehetetlenségre fonák mentséget keresnek – ahelyett, hogy a józan szóra hallgatva a hibák okainak megszüntetésére törekednének.”⁸⁵ Ez az interpretáció a *Kulcskeresők* parabolajellegére és a kettős beszéd észlelési mechanizmusára építve a tervgazdaság csődjének, a szocialista államapparátus működésképtelenségének allegóriájává szűkítette a határozott döntést igénylő helyzetekben bizonytalanná váló pilóta és családja, sőt egész környezete történetét. A rendszerváltás előtt született előadások tehát „egy gyakori magyar karaktert és egy olyan csoport önhipnózisát mutatták fel, amelyben egy idő után a vereség, a frusztráció érzete átfomálódik győzelemmé”.⁸⁶ Az a tény viszont, hogy noha a *Kulcskeresők* nem futott be olyan nemzetközi karriert, mint a *Macskajáték*, de 1989 óta közel húsz színrevitelt ért meg magyar nyelvű színházakban, leginkább annak tudható be, hogy az alkotók „fölfedezték a szövegben és a szituációban az általánosabb, az aktuális társadalmi-politikai jelentést is”, és egyre többször adtak hangot annak a tehetetlenségnek, „amelyben létezőnk, amit valahogy úgy próbálunk optimizmus-sá átfomálni, hogy örülünk annak, hogy nem rosszabbak, nem rosszabbodnak a dolgok”.⁸⁷ E színrevitelek közül pedig főként azoknak volt pozitív visszhangja, amelyek szituációteremtésben és színészvezetésben egyaránt érvényesíteni tudták a *Kulcskeresők* 1975-ös ősbemutatóján példaértékűnek tetsző valóságérősséget, visszafogottságot.

Az előadás adatai

■ **Cím:** Kulcskeresők; **A bemutató dátuma:** 1975. november 15.; **A bemutató helyszíne:** Szigligeti Színház, Szolnok; **Rendező:** Székely Gábor; **Szerző:** Örkény István; **Díszlettervező:** Székely László; **Jelmeztervező:** Vágó Nelly; **Társulat:** Szig-

ligeti Színház, Szolnok; *Színészek*: Csomós Mari (Nelli), Piróth Gyula (Fóris), Andai Kati (Katinka), Tímár Éva (Erika), Papp Zoltán (A Bolyongó), Polgár Géza (Benedek), Cserhalmi György, Varsa Mátyás (Bodó, szerepkettőzés), Lengyel István (Szerelő), Benyovszky Béla, id. Tatár Endre (Gyászhuszárok).

■ JEGYZETEK

1. Ungvári Tamás: *Kortársak Örkényről. Beszélgetés a drámák születéséről*. Színház 1980. 4. sz. 38–44. 43.
2. A *Tüvétevéket* 1953-ban mutatta be a Katona József Színház Major Tamás rendezésben, 1967-ben pedig a Szegedi Egyetemi Színpad is játszotta Paál István és Csmer Géza színrevitelében.
3. Koltai Tamás: *Kudarcaink tragikomédiája. Örkény Kulcskeresőjke Szolnokon*. Színház 1976. sz. 1–5. 4.
4. K. D.: *Örkény István: Kulcskeresők. A kudarc dicsérete*. Dunaújvárosi Hírlap 1975. dec. 5. 7.
5. Molnár G. Péter: *Kulcskeresők. Örkény István komédiája Szolnokon*. Népszabadság 1975. nov. 22. 6.
6. Takács István: *Kulcskeresők. Örkény István új komédiája Szolnokon*. Magyar Ifjúság 1975. 49. sz. 17.
7. K. D.: i. m. 7.
8. Szirák Péter: *Örkény István*. Palatinus Kiadó, Bp., 2008. 322.
9. Csik István: *Örkény-ősbemutató Szolnokon. Kulcskeresők*. Ország-Világ 1975. 50. sz. 20–21. 20.
10. Szirák: i. m. 323.
11. N. N.: *Új magyar drámák. Kulcskeresők*. Nők Lapja 1976. 1. sz. 10.
12. Molnár G.: i. m. 6.
13. Uo.
14. Bulla Károly: *Szigligeti Színház. Kulcskeresők*. Film Színház Muzsika 1975. 47. sz. 4.
15. Barta András: *Kulcskeresők. Örkény István komédiája Szolnokon*. Magyar Nemzet 1975. dec. 3. 4.
16. [Koltai Tamás rádiókritikája]: *Láttuk, hallottuk*. Kossuth Rádió 1975. nov. 21. 17:47. Gépelt leirat az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Cikkarchívumában (*Kulcskeresők*-mappa), o. n.
17. P. Müller Péter: *A groteszk dramaturgiája*. Magvető, Bp., 1990. 41.
18. Szirák: i. m. 324.
19. Tarján Tamás: *Örkény István: Kulcskeresők*. Kritika 1976. 1. sz. 26–27. 26.
20. Szirák: i. m. 324.
21. Tarján: i. m. 26.
22. Takács: i. m. 17.
23. K. D.: i. m. 7.
24. Kovács József László: *Munkásszínház Szigethalmon. Örkény István legújabb darabja a Csepel Autógyár művelődési házában*. Pest Megyei Hírlap 1975. dec. 6. 4.
25. Tarján: i. m. 26.
26. Molnár: i. m. 6.
27. Valkó Mihály: *A kispolgáriság komédiája. Örkény-bemutató a Szigligetiben*. Szolnok Megyei Néplap 1975. nov. 23. 5.
28. Koltai: i. m. 3.
29. P. Müller Péter: *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádás Péterig*. Argumentum Kiadó, Bp., 1997. 41–42.
30. Szirák: i. m. 326–327.
31. Uo. 326.
32. K. D.: i. m. 7.
33. Szirák: i. m. 322.
34. Barta: i. m. 4.
35. Örkény István: *Kulcskeresők. Színdarab két részben*. Kortárs 1975. 12. sz. 1852–1884. 1852.
36. Koltai: i. m. 2. (Kiemelés az eredetiben.)
37. [Koltai Tamás rádiókritikája]: i. m. o. n.
38. Uo.
39. Illés Jenő: *Színházi levél. Kulcskeresők*. Tükör 1975. 47. sz. 12.
40. Takács: i. m. 17.
41. Koltai: i. m. 5.
42. Szirák: i. m. 325. (Kiemelés az eredetiben.)
43. Uo.
44. Koltai: i. m. 2.
45. Uo. (Kiemelés az eredetiben.)
46. Uo.

47. Uo. 4.
48. Szombathelyi Ervin: *Két magyar ősbemutató vidéken*. Magyar Hírlap 1975. nov. 20. 6.
49. Tarján: i. m. 26.
50. Szirák: i. m. 328.
51. Székely Gábor két évvel a Thália színházi ősbemutató után, 1969-ben vitte színre Szolnokon a *Tótekat*, amely komoly szakmai sikert aratott, és olyannyira elnyerte Örkény tetszését, hogy következő darabja ősbemutatójának jogát a Szigligeti Színháznak adta. Így került színpadra 1971 januárjában, szintén Székely rendezésében (és aktív közreműködésével a kisregény színdarabbá alakításában) a *Macskajáték*, amely a Tisza-parti városból indult világhódító útjára. A *Kulcskeresők* is kifejezetten Szolnok számára készült, és az 1975-ben fennállása 900. évfordulóját ünneplő város őszi eseménysorozatának részeként került bemutatásra.
52. N. N.: i. m. 10.
53. Takács: i. m. 17.
54. Molnár: i. m. 6.
55. Tarján: i. m. 27.
56. Uo.
57. Csík: i. m. 21.
58. Uo.
59. Illés: i. m. 12.
60. Szombathelyi: i. m. 6.
61. Takács: i. m. 17.
62. Molnár: i. m. 6.
63. Rajk András: *Kulcskeresők. Bemutató a szolnoki Szigligeti Színházban*. Népszava 1975. nov. 26. 5.
64. Koltai: i. m. 4.
65. Uo.
66. Piróth Gyula szavait idézi (a. m.): *Örkény-premier előtt Szolnokon. A Kulcskeresők próbáján*. Film Színház Muzsika 1975. 45. sz. 16–17. 17.
67. Tímár Éva gondolata. Uo.
68. Valkó: i. m. 5.
69. Koltai: i. m. 5.
70. Takács: i. m. 17. (Kiemelés az eredetiben.)
71. Koltai: i. m. 4.
72. [Koltai Tamás rádiókritikája]: i. m. o. n.
73. Pálffy Katalin: *Örkény István kulcsot keres*. Délmagyarország 1975. dec. 6. 4.
74. Bulla: i. m. 4.
75. N. N.: i. m. 10.
76. Tarján: i. m. 27.
77. Barta: i. m. 4.
78. Koltai: i. m. 5.
79. Uo.
80. Radnóti Zsuzsa – Székely Gábor: *Utazások Örkény Istvánnal*. In: Jákfalvi Magdolna – Nánay István – Sipos Balázs (szerk.): *A második életmű. Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája*. Ballassi Kiadó – Arktisz Kiadó, Bp., 2016. 225–238. 238.
81. Szombathelyi: i. m. 6.
82. Ungvári: i. m. 43.
83. Uo.
84. Radnóti – Székely: i. m. 236.
85. Barta: i. m. 10.
86. Radnóti – Székely: i. m. 236.
87. Uo. 237.

DEMETER KATA

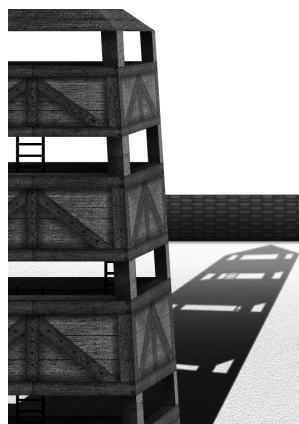
A MODERN SZCENOGRÁFIA KIALAKULÁSA

a 20–21. századi paradigmaváltások sűrűjében

A scenográfia szóból kitűnik az a vágy, hogy a háromdimenziós térben való írás legyen (melyhez hozzá kellene tenni még az idő dimenzióját is), és nem pedig a festett vászon piktorális művészete, amellyel a színház sokáig, a naturalizmusig beérte.
(PATRICE PAVIS: SZÍNHÁZI SZÓTÁR)

■ Bár az ókori görög színházban a *szkénographia* még festett díszletet jelent, a reneszánsztól kezdődően pedig hosszú ideig a drámák által megkövetelt helyszínek megjelenítésére szolgáló háttérfa-
lak rajzolásának és festésének technikáját, ma a színházi előadás vizuális világának teljes megalkotását takarja, beleértve a díszleteket, a világítást, a jelmezeket és a különféle fény- és illúziógépek vagy akár különböző médiumok által létrehozott vizuális elemeket is, amelyek közvetlenül befolyásolják a befogadói élményt. Ennek megfelelően a scenográfusnak sokkal aktívabb szerep jut a teljes alkotófolyamatban, mint korábban bármikor, hiszen ennek a rendkívül szerteágazó vizuális világnak a megalkotásához meg kell értenie a darab mélyebb rétegeit, hogy olyan színpadi teret hozhasson létre, amely támogatja – adott esetben – a drámai cselekményt, és kifejezi a rendező elképzeléseit.

A színházi tér és térfelfogás sokat változott az ókori görög színházi gyakorlat óta, és azóta a kategorikusan definiált, ideális színházitér-leírás óta, amelyet Vitruvius¹ adott a *Tíz könyv az építészetről* című munkájának ötödik könyvében. Eszerint a definíció szerint a görög színházak szabadtéri, félkör alakú nézőtereit – *theatron* – tökéletes akusztikával és a természetes tájat keretező színpaddal – *szkéné* – foglalták magukba a drámai előadásokat, később az ebből az el-



...a tér egyenrangúvá
vált a szöveggel
és a színészi játékkal.

méletből és gyakorlatból táplálkozó római színházi terek zárt, monumentális épületeikben – *cavea*, *scenae frons* – hangsúlyosabban integrálták az építészeti elemeket a színpadi térbe, ezzel is kifejezve a hatalom és a közösségi identitás erejét. Ezek a térfelfogások hatottak az ezt követő kora reneszánsz színházi térformákra, az angol hivatásos színjátszás játéktereire (pl. a Globe), valamint a barokk korban tökéletesített kukucskáló színpad ma már magától értetődő struktúráira. Ezekből fejlődött ki a klasszicista színházak szigorú szimmetriája és monumentalitása, valamint a 19. század romantikus színházi terei, amelyek érzelmi túláradást és a valósághű díszletek gazdag világát kínálták. Az expresszionizmus színházának mehökkentő, gyakran elidegenítő térhasználata, a 20. századi avantgárd színházak absztrakt és szimbolikus terei új értelmezési kereteket kínáltak, míg a modernista és posztmodern színházi terek dekonstrukciója és interdiszciplináris megközelítései tovább gazdagították a színházi térhasználatot, végül eljutva a mai színházi térhasználat színes palettájáig és az azt leíró (vagy leírni próbáló), szerteágazó fogalomegyüttesig, amely már nem csupán a fizikai térre korlátozódik, hanem magában foglalja a digitális és virtuális terek dimenzióit is. Ennek a folyamatnak a fontosabb állomásait szeretném végigkövetni a következőkben, a 20. század fontosabb paradigmaváltásai és a témában újítást hozó gondolkodók nyomán, elérve a mai értelemben vett szeretágazó feladatkörig, melyet scenográfiának nevezünk.

A festett hátterektől a háromdimenziós téralkotásig

■ Talán a legnagyobb volumenű változást, amely fundamentálisan hatott a scenográfiára, a festett hátterektől a háromdimenziós téralkotásig történő átmenet. A 20. század színpadi térfelfogásában bekövetkezett változások lassan háttérbe szorították a festészet, illetve a kulissza- és díszletelemek illusztratív szerepének fontosságát, és a díszlettervezést az építészet felé mozdították el, ahol a valóság másolása helyett a plasztikus, kifejező és stilizált formák váltak egyre hangsúlyosabbá és elterjedtebbé. Ebben vitathatatlan szerepe volt Adolphe Appiának (1862–1928), aki a hagyományos színházi keretek elutasításával a színházi scenográfiának is első jelentős úttörője volt, és korszakos újításokat hozott a színház vizuális és zenei aspektusaiban. Munkássága során elsősorban a fény és a tér szimbolikus használatával kísérletezett, és elsőként fogalmazta meg a háromdimenziós díszlettervezés szükségességét és fontosságát, *A zene és rendezés*² című írását sokan a díszlet- és látványtervezés első kézikönyvének is tekintik.

Appia szerint a 20. század elején a rendezők a kétdimenziós, festett díszletek rabságában vergődtek. Az általuk oly nagy becsben tartott festett hátterek által létrehozni kívánt illúziókeltés önmaga is illúzió, hiszen ezek a vásznak csak utalnak arra, amit ábrázolnak, és nem képesek valódi kapcsolatba lépni a színésszel, amely így a színész, ezáltal pedig az előadás egészének kárára válik: „Vajon nem lehetne-e valamiképp feláldozni a halott díszletekből az élő és mozgó test javára?”³ Appia szerint visszás hatást kelt, amikor a színészek *trompe-l'œil*⁴ technikával festett vásznak előtt játszanak: úgy tűnik, mintha a színészek rá lennének ragasztva a díszletre, ami megfosztja őket a reális kifejezés lehetőségétől. Az így létrehozott képek halott képek, amik nem képesek arra, hogy dialógust folytassanak a színész élő testével. Ezenkívül, mivel ezek a vásznak illúzióként próbálnak perspektívát teremteni, ellehetetlenül a háttér és a járófe-

lület közti kapcsolat, mert az tönkretenné a hamis perspektíva hatását. Így nincs kapcsolat a tér és a színpad deszkái között, a színész beszorul a kétdimenziós festmény és a háromdimenziós tér közé.

Appia továbbá fontosnak tartotta, hogy a fény ne csak megvilágítsa a teret, hanem önálló elemként vegyen részt az előadás dramaturgiájában, alakítva a színészek és a díszlet közötti kapcsolatot, valamint színházeszményéhez hozzáadja a zenei réteg fontosságát is, megteremtve ezzel a modern scenográfia alapjait. A teret ugyanakkor a színészek függvényévé teszi, szerinte ugyanis a színésznek, a rendezés legfontosabb tényezőjének kell alárendelni a színház szakrális terét, amelyben nem a valóságot kell másolni, hanem új világot kell alkotni a színház egyedi és öntörvényű módszerével.⁵ „Az emberi test művészi jelenlétének a színpadon a következő két elsődleges feltétele volna tehát: a plasztikusságát kiemelő fény és a díszlet kifejező elrendezése, amely viselkedését és mozgulatait támasztja alá.”⁶ Appia ugyanakkor úgy vélte, hogy a zene és a színpadkép összhangban kell hogy legyenek, és nem elég, ha a díszlet csak illusztrációként szolgál. Innovatív gondolataival Appia megszabadította a színpadot a naturalizmustól, és az elvontabb, szimbolikus téralkotásra törekedett, amely jobban tükrözi a zene és a mozgás ritmusát. Ezek az elképzelések jelentős hatást gyakoroltak a 20. századi színházi gondolkodókra és alkotókra, s bár Appia jóval megelőzte korát, hiszen gondolatai csak jóval halála után, az 1950-es és 1960-as években kezdtek megvalósulni,⁷ végül mégis a színpadi látvány integráltabb, összetettebb megközelítéséhez vezettek.

Edward Gordon Craig (1872–1966) gondolatai és színházcsinálási elvei szorosan kapcsolódnak Appia gondolataihoz, az absztrakció és a szimbolizmus irányzatához, elutasítva a realizmus korlátait. A színház Craig számára is több volt, mint a valóság utánzása; egy olyan szimbolikus univerzum megteremtésére törekedett, amely vizuális és mozgásbeli elemekkel, elsősorban nem szöveges eszközökkel közvetíti az üzenetet. Craig alapvetően önálló művészeti formaként kezelte a színházat, melynek forrása a cselekvés. A színészi játék megújításának – elképzeléseiben a színész mint *Übermarionett*, egy mechanikusabb, de művészi irányított figura működik, aki pontosan követi a rendező elképzeléseit –, valamint a ma leginkább rendezőközpontú színháznak nevezett modell híve, ahol az előadás egyetlen alkotó kreatív elképzeléséből születik, és így egységes művészi hatást ér el. Emellett Appiához hasonlóan a látványvilág és a hang (énekelt szó) térfoglalását jósolja elméleti írásaiban: „...elmondom önnek, hogy a jövő színházművésze milyen anyagból alkot majd mesterművet. Cselekvésből, színpadképből és hangból”.⁸ Craig a színpadképet is megújította azáltal, hogy mozgatható paravánokat és geometriai formákat használt a dinamikus, változó tér kialakításához, valamint a fény szerepét is igyekezett megváltoztatni, hiszen nem csupán a színpad megvilágítására, hanem önálló, jelentéssel bíró elemként használta. A színpadi fény Craig értelmezésében a drámai hatás szerves része lett, amely alakítja a teret, és ezáltal új, szimbolikus jelentéstartalmakat hoz létre. „...az én rendezőm sohasem kísérli meg, hogy lemásolja a természet fényeit. [...] Nem reprodukálnia kell a természetet, hanem megsejtenni legszebb és legelőbb vonásait.”⁹ Innovációi mély hatást gyakoroltak a 20. századi színházra, hiszen a színházat mint totális művészeti formát értelmezte, amelynek minden eleme egyenlő fontossággal bír, és amelynek célja az intuitív és szimbolikus jelentéstartalmak közvetítése. „Appia és Craig mesteri előjátéka után a huszadik század teljes mellszélességgel lép be a scenográfiai térbe.”¹⁰

Miután megjelent az igény a háromdimenziós térbe írásra, és a téralkotás és vizualitás fontossága felértékelődött, a 20. és 21. század során gyakran párhuzamosan és egymást átfedve megjelenő és végbemenő paradigmaváltások – melyek a színházi alkotásra és a színházról való gondolkodásra is fundamentálisan hatottak – befolyásolták leginkább a scenográfia fejlődését. A 20. és 21. század színházi terét tehát több jelentős paradigmaváltás formálta mind esztétikai, mind gondolati szempontból. Az előzőekben tárgyalt irány kibontakozását, melyet Adolphe Appia és Edward Gordon Craig kezdeményezett – amely a hagyományos, statikus színpadképektől és a naturalizmustól való elmozdulást segítette elő a szimbolikus és absztrakt terek felé – később a performatív fordulat értelmezte újra, amely által a színpadi terek kialakításában és értelmezésében a cselekmény, a közönség és a tér közötti interakció került előtérbe. A performatív és nyelvi fordulatok, valamint a további változásokat hozó topográfiai és képi fordulat kapcsán egyre szélesebb spektrumot átfogó térhasználati stratégiák és a topográfiai megközelítések tovább erősítették a színházi tér lüktetésének dinamikáját és változatosságát. Később a digitális technológia és a posztdramatikus színház térnyerésével alakult ismét a scenográfia, és kapott egyre nagyobb szerepet a színházi előadás egészében a díszlet, a fény, míg a tér egyenrangúvá vált a szöveggel és a színészi játékkal. Mára már a virtuális és interaktív terek, a multimédia használata, valamint a nézői részvétel a színházi élmény szerves részévé váltak, tovább tágítva a színházi tér fogalmát.

A nyelvi fordulat

■ Ha időrendi sorrendben próbáljuk végigkövetni ezeknek a fordulatoknak a színházi térre gyakorolt hatását, a *nyelvi fordulattal* (linguistic turn) kell kezdenünk, amely a 20. század közepén, de különösen az 1960-as és 1970-es években vált meghatározóvá, amikor a nyelv központi elemzési kategóriává vált a társadalomtudományokban és a filozófiában. A nézőpontváltás központi gondolata, hogy a nyelv alapvető szerepet játszik a valóság megértésében és megalkotásában. A nyelvi fordulat gondolkodói úgy vélik, hogy minden ismeret, gondolat és tapasztalat a nyelvbe ágyazódik, így a valóság és annak értelmezése nyelvi konstrukcióból válik, hiszen a valóság közvetlenül nem hozzáférhető számunkra, csak a nyelvi és kommunikációs struktúrák révén.

Ludwig Wittgenstein (1891–1951) osztrák filozófus korai munkái, különösen az 1919-ben kiadott *Logikai-filozófiai értekezés* meghatározó szerepet játszott ebben a nézőpontváltásban. Az említett munkájában Wittgenstein azt vizsgálja, hogyan kapcsolódik a nyelv a valósághoz, és arra a következtetésre jut, hogy a nyelv képek formájában reprezentálja a világot. „A kép a dolgok állását, az elemi tények fennállását vagy fenn nem állását a logikai térben jeleníti meg. A kép a valóság modellje. [...] A kép – tény.”¹¹ Ez a *kép* azonban nem vizuális értelemben vett kép, hanem egy *logikai kép* – a nyelv és a valóság közötti megfeleltetés, amelyben szerinte a nyelv logikai struktúrája a világ tényeit tükrözi. Wittgenstein a későbbiekben azt is hangsúlyozza, hogy a nyelv jelentése nem zárt, hanem a kontextustól függően változó, s bár nem vizuális képekről beszél, ez a gondolat a vizuális képek kontextusfüggő jelentésével is rokonítható.

A nyelvi fordulat hatására a művészetfelfogás is megváltozott. A műalkotásokat, szövegeket kezdték nem úgy értelmezni mint önálló, egységes jelentéssel bíró objektumokat, hanem inkább úgy, mint a jelentés állandóan változó, folya-

matban lévő konstrukcióit, így a nyelv és a szöveg központi elemekké váltak a művészeti és irodalmi elemzésben. E szemlélet szerint a szöveg mindig nyitott, és a jelentés soha nem zárul le véglegesen. „A szerző halála az olvasó születése”¹² – mondja Barthes, és ezzel a nyelvi fordulattal összefüggésben tömör összefoglalóját adja annak a változásnak, amely által a színházban felértékelődik a néző értelmező szerepe, a jelentés pedig a befogadó aktív részvételén keresztül jön létre. Emellett a textuális művészetfelfogásban a hangsúly a nyelvben rejlő lehetőségek és korlátok vizsgálatára került, arra, hogy a nyelv hogyan hozza létre a művészeti jelentéseket. A színházban, ahol a szöveg hagyományosan fontos szerepet játszott – ha nem a legfontosabbat –, a nyelvi fordulat megjelenése a drámák és színházi előadások új típusú megközelítését eredményezte. A nyelvi fordulat hatására a színházi szövegek jelentésének rögzítettsége megingott, a szerző *szándéka* helyett egyre inkább az előadásban és a nézők értelmezésében létrejövő *jelentés* került középpontba, a színházi alkotók és a nézők aktív résztvevőkké válnak a jelentés létrehozásának folyamatában. Az előadásszöveg szintjén pedig nem csupán a cselekmény vagy a karakterek lettek hangsúlyosak, hanem maga a nyelv, a szöveg jellege, az elmondott szavak jelentése és azok viszonya a valósághoz, ugyanakkor a figyelem középpontjába került az a meglátás is, hogy a nyelv nem pusztán az események eszköze, hanem maga az esemény is egyben, amely új értelmezési horizontokat nyit a színházi alkotók és a nézők számára egyaránt – ezt a gondolatot a performatív fordulat gondolkodói veszik át, és bontják ki teljesen. A nyelvi fordulat hatására tehát a nézői szerep is megváltozott a színházban: a néző már nem csupán passzív befogadó, hanem aktív résztvevő, aki saját értelmezésein keresztül kapcsolódik be a jelentésképzésbe. A nyelv többértelműsége és a jelentés nyitottsága miatt a színházi előadás során a néző is alkotótárrsá válik. A színházi térrel, látvánnyal és scenográfiával kapcsolatban csupán annyi mondható el, hogy a nyelvi fordulat hatására ugyan a szöveg és a narratíva kiemelkedő szerepet kaptak, de a színházi tér és a scenográfia továbbra is fontos maradt, különösen a posztmodern színházban, ahol gyakran a nyelv és a látvány közötti interakció hozza létre a jelentést, emellett pedig a jelentésalkotásban és a néző aktív szerepének felfogásában létrejött változások fognak később, a performatív, a képi és topográfiai fordulat változásaival karöltve direkt módon hatni a scenográfiára.

Performatív fordulat, performatív terek

■ A következő fontos paradigmaváltás a már említett *performatív fordulat* (performative turn), amely az 1960-as és 1970-es években jelent meg a humán tudományokban, különösen a nyelvfilozófiában és a színházelméletben, szinte párhuzamosan, bizonyos kérdésköröket tekintve átfedésben a nyelvi fordulattal. Míg a nyelvi fordulat a nyelv jelentésalkotó funkcióját hangsúlyozza, a performatív fordulat a nyelv cselekvésként való értelmezésére fókuszál. A nyelvet immár nem pusztán leíró eszközként, hanem cselekedetet létrehozó aktusként vizsgálták. A performativitás fordulatával a figyelem a nyelv és a cselekvés kapcsolódására, valamint a *performatív aktusok* társadalmi és kulturális szerepére irányult, ami a színházban is a cselekvés, a test és a tér újraértelmezéséhez vezetett. A performatív fordulat a színházban arra irányította a figyelmet, hogy a színházi előadás nem pusztán reprezentáció, hanem maga is cselekvés, amely valós hatásokat és jelentéseket hoz létre. Ez a fordulat a hagyományos szöveg-

központú megközelítésekkel szemben a performanszt mint aktust és a cselekvés központi szerepét hangsúlyozta a színházban. A színház így nemcsak művészi, hanem társadalmi és politikai cselekvésként is értelmezhető, ahol a néző és a színész közötti interakció, valamint a színházi aktus körülményei egyaránt jelentéssel bírnak.

Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című könyvében bővebben foglalkozik ezzel a jelenséggel, központi témája a performanszok közben létrejövő testi és térbeli interakciók, valamint ezek hatása a nézőkre és előadókra. A színházi tér szerepével és annak átalakító erejével kapcsolatban Fischer-Lichte megállapítja,¹³ hogy a tér dinamikus, folyamatosan változó közegként működik, amely aktívan befolyásolja az előadás értelmezését és az élmény minőségét, átalakítva mind a színpadot, mind a közönséget. A performatív tér tehát állandóan változik, és rituális, szimbolikus jelentéseket hordozhat, amelyek összhangban állnak az *archetipikus terek* (pl. szakrális terek, rítusok helyszínei) kollektív tudattalanban rejlő szerepével. A performansz során a tér archetipikus jelentéseket is felidézhet, amelyek mélyebb kulturális rétegekre hatnak.

Emellett kijelenthető, hogy a színházi terek mindig performatívak, és nem csupán passzív helyszínei egy eseménynek, előadásnak, hanem aktív szerepet játszanak annak létrejöttében és formálásában. A performatív tér pedig dinamikusan változhat a közönség, az előadók és a fizikai környezet kölcsönhatása révén, ugyanakkor jellegét tekintve lehet formális színházi tér vagy alternatív, improvizált környezet, ahol a közönség résztvevőként is jelen lehet. A performatív tér folyamatosan újraértelmeződik az előadás során, és kulcsszerepet játszik abban, hogy miként alakulnak ki a jelentések és az élmények.

A téri (topográfiai) fordulat

■ A *téri vagy topográfiai fordulat* (spatial turn) a 20. század végén, az 1970-es és 1980-as években következett be, amikor a tér társadalmi és kulturális jelentősége vált központi témává a társadalomtudományokban és a művészetekben. Az addigi időbeli dimenzióban tárgyalt kérdéskörök, vagyis a dolgok időbeli meghatározottsága mellett – vagy akár azt helyettesítve – a térbeli létezésük válik fontos támponttá. Az egymást követő események helyett az egymás mellett létező jelenségek, a különböző időszakok egyidejűségének vizsgálata kerül a megismerés középpontjába.

Ez a paradigmaváltás a tér filozófiai újragondolásával járt, alapvető hatással volt a színházra is, és a színházat a tér egyfajta laboratóriumává tette, ahol a valóság különböző aspektusai találkoznak és ütköznek egymással. A téri fordulat a színházban nemcsak a kísérletezés, hanem a tér értelmezésének átalakulását is jelenti, amelyben a tér már nem pusztán a cselekmény passzív helyszínéeként jelenik meg, hanem aktív szereplővé válik. A téri fordulat hatására a színházban elkezdtek foglalkozni a tér dramaturgiai funkciójával, társadalmi és politikai kontextusával, valamint azzal, hogy miként formálja a tér a színészi játékot és a nézők élményét. A színházi tér ily módon dinamikus, szimbolikus jelentéseket hordozhat, és aktív része lehet az előadás értelmezésében. A tér értelmezése már nem csupán geometriai vagy építészeti szempontok mentén történik, hanem egyre inkább filozófiai és társadalmi dimenziókat is magában foglal. Michel Foucault (1926–1984) francia filozófus és történész egyik úttörője volt ennek a gondolkodásmódnak, amely radikálisan megváltoztatta a térhez való viszonyun-

kat, nemcsak a színházban, hanem a társadalomra és egyénre gyakorolt hatásának tekintetében is.

Foucault térelmélete szerint¹⁴ a színházi tér nem pusztán egy passzív helyszín, ahol az események zajlanak, hanem egy *heterotópia*¹⁵ – olyan tér, amely több, különböző valós helyet gyűjt össze és egyesít magában. A heterotópia olyan hely, amely mindig nyitások és zárások rendszerét feltételezi, amelyek elszigetelik, egyidejűleg azonban átjárhatóvá is teszik őket, ugyanakkor a valóságos terek között áll, egyfajta *ellenszerkezeti* hely, amely a megszokottól eltérő viszonyokat teremt. Ezzel ellentétben az *utópiák* hely nélküli helyek, amelyek a valóságos tértől elvonatkoztatva léteznek. A két fogalom között helyezkedik el a tükör, amely maga is egy sajátos tér, hiszen nem létezik a fizikai térben, mégis valós képet mutat fel – a tükör pedig visszatérő metaforája, eszköze és értelmezési terepe a színháznak, amelyre a későbbiekben még bővebben visszatérek.

„Vehetek egy üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyeli; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék”¹⁶ – hangzik Peter Brook híres gondolata, aki központi szerepet játszik a színházi tér újragondolásában, de természetesen maga Brook is belátja, hogy a színház térszerkezete nem ilyen egyszerű, és azt, hogy a tér színházi jelentése és felhasználása mélyebb vizsgálatot igényel. Ennek ellenére a fenti, sokat használt idézet hatásos megfogalmazása annak, hogy a színházi tér nem feltétlenül kell hogy tele legyen konkrét díszletekkel vagy előre meghatározott funkciókkal, hanem a színészek, a cselekvés és a közönség interakciója teszi jelentéssé azt. A színházi tér tehát alapvetően az előadás aktusában, bármilyen fizikai tér, a színészek és a nézők közötti kapcsolatban jön létre.

Brook és Foucault gondolatai találkoznak abban, hogy mindketten elismerik a tér komplexitását és a színházi tér kettős természetét: azt, hogy a színházi tér egyszerre valós és szimbolikus. Brook számára az üres tér a színház kiindulópontja, de ő is tisztában van azzal, hogy a tér színházi felhasználása rengeteg lehetőséget kínál a jelentéskalkulációra. Foucault heterotópiája pedig arra világít rá, hogy a színházban a tér nem egyszerűen egy adott helyszín, hanem egy olyan konstrukció, amely a valóság különböző rétegeit képes összekapcsolni és új jelentéseket létrehozni.

A képi (vizuális) fordulat

■ A *képi* vagy *vizuális fordulat* (pictorial/visual turn) a szakirodalomban több különböző időszakra értendő a különböző művészeti ágak, valamint különböző tudományágak változatos megközelítéseinek függvényében. A képi fordulat fogalmát tehát különböző időszakokban, eltérő kontextusokban és különböző tudományterületeken használták és használják a mai napig is, amikor a képek és a vizuális reprezentációk szerepének újragondolása jellemzi az adott kontextust.

A színházi kép és képiség változásában – a színházi tér és térbeliség alakulásával karöltve – az ókori görög színházi nyelv és térformák vizualitást érintő szegmenseinek kialakulásától kezdve a középkori színházban elkülönülő *locus* és *platea*, a stráfkocsik vagy szimultán színpadok sajátos működésén és az Erzsébet-kori színjátszás formavilágán át több olyan fontos fordulópontot nevezhetünk meg, amelyek gyökereiben változtatták meg a színházi képek használatát és értelmezését. Ilyen változás például a reneszánsz művészetben a perspektíva felfedezése és alkalmazása, hiszen nemcsak a képzőművészetet, hanem a

színházat is alapvetően megváltoztatta. Ugyancsak fontos fordulópontnak tekinthetjük a barokk korszakot is, ahol a látvány, a pompa és a vizuális illúziók kerültek előtérbe; a komplex, mozgatható díszletek és a színpadgépek révén a látvány és a vizuális hatások kiemelkedő szerepet játszottak az előadásokban, és olyan látványos művészeti formává tették a színházat, amelyben a díszletek, a jelmezek és a scenográfia központi szerepet kaptak. Fontos képi fordulónak tekinthetők a realizmus és a naturalizmus irányzatai által hozott vizuális változások is, amikor az alkotók a valóság hű ábrázolását célozták meg a színházban. Ez a fordulat a színházi díszletet és a vizuális megjelenítést új szintre emelte, ahol a színházi látvány célja az élet mindennapi valóságának pontos visszaadása lett. A képi ábrázolás itt a valóság tükrözésére, a mindennapi élet részleteinek pontos megjelenítésére összpontosult. Ennek a naturalizmusnak szegül ellen Adolphe Appia, majd Edward Gordon Craig.

Az első jelentősebb mérföldkő a képi fordulatokat illetően, amelyet bővebben fogok tárgyalni, az a változás, amely a 19. század végén és a 20. század elején végbemenő technológiai fejlődés, például a fényképezés és a film megjelenésének következtében alakult ki, a 20. század második felére tehető képi fordulat, amely során átértékelődtek a képek, hiszen tömegesen hozzáférhetővé váltak, és új módon kezdték befolyásolni a társadalmi és kulturális életet. Vilém Flusser (1920–1991) szerint ez a képi fordulatnak nevezhető jelenség az írásbeliség és a lineáris gondolkodás dominanciájának visszaszorulását jelenti, amelyet a képek, különösen a *technikai képek*¹⁷ (például a fényképek, filmek, televízió és később a digitális képek) előtérbe kerülése váltott fel. Vilém Flusser *A fotográfia filozófiája* című írásában – amely hiánypótló alkotásnak tekinthető a fotóművészet filozófiáját illetően – abból a hipotézisből indul ki, hogy az emberi kultúrában az őскеzdetek óta két gyökeres fordulópont észlelhető: a Kr. e. második évezred közepe táján a lineáris írás feltalálása, illetve a technikai kép feltalálása. Flusser szerint „a fotográfia fölfedezése éppolyan döntő történelmi esemény, mint amilyen az írás feltalálása volt. Az írással kezdődik el a szűkebb értelemben vett történelem, és pedig mint harc a képimádás ellen. A fotográfiával kezdődik a »történelem utáni« idő mint harc a szövegimádás ellen.”¹⁸ Flusser úgy véli tehát, hogy a 20. század második felében bekövetkező képi fordulat az emberi kommunikáció és gondolkodás alapvető átalakulását hozta magával. A technikai képek térnyerése révén az emberek egyre inkább képek segítségével kezdték elérni és megérteni a világot, ami egy új vizuális kultúra kialakulásához vezetett. Flusser számára tehát a képi fordulat egy újfajta *képiség* elterjedését jelenti, amely felülírja a hagyományos, írásos kultúra által uralt világot, és amelyben a képek a valóság megismerésének és közvetítésének elsődleges eszközévé válnak. Ezzel együtt jár egyfajta visszatérés az ősi, preírásos társadalmak képi kultúrájához, ugyanakkor új, technológia által meghatározott jelentésrétegek is megjelennek a vizuális kommunikációban.

A másik, számunkra még nagyobb fontossággal bíró, szintén képi fordulatnak nevezett változás, amelynek mindenképpen teret kell szentelni jelen tanulmányban a scenográfia kapcsán, az a W. J. T. Mitchell (1942–) által meghatározott¹⁹ képi fordulat. Mitchell képi fordulatként a 20. század végén bekövetkezett változást jelöli, amely által a képek szerepe ismét előtérbe helyeződik a kultúrában és a társadalomban, de ekkor már egy újabb funkcióval és jelentésréteggel gazdagodva: a képek nem pusztán ábrázolnak, hanem önálló jelentést is hordoznak, így aktív szereplők a társadalmi, politikai és kulturális jelentésalkotás folya-

matában. A képeknek saját retorikájuk van, amely hatással van az értelmezésre és a kommunikációra, ezért külön figyelmet igényelnek. Ugyanakkor a kép a nyelvénél nem feltétlenül válik fontosabbá, de a nyelv mellett egyenrangú elemként kezdik vizsgálni a vizuális kommunikáció és reprezentáció hatását. „Ez az aggodalom, ez az igény arra, hogy megvédjük a »beszédünket« a vizuálissal szemben, úgy vélem, biztos jele annak, hogy egy képi fordulat megy végbe.”²⁰

A képi fordulat(ok) előtt tehát a kulturális és társadalmi elméletekben a nyelvi fordulat dominált, amely a nyelv, a szöveg és a jelentés problémáira összpontosított. Ezt a fordulatot elsősorban az a felfogás jellemezte, hogy a valóságot és a tudást a nyelv, a beszélt és írott szöveg közvetíti és formálja. Mitchell azonban némi időbeli eltolódást észlel a különböző művészetek esetében a képi fordulat beágyazódásában és a szövegcentrikus megközelítésmód átváltásában. Ha jobban megfigyeljük akár csak a műértelmezések diskurzusában használt kifejezéseinket, többnyire a szövegközpontú értelmezések dominálnak: képek *textualitásáról* beszélünk, vizuális *intertextualitásról*, *kontextusba* illesztünk, és képi *narratívákról* elmélkedünk –, hogy csak egy párat említsek. Azt is mondhatnánk, hogy sok területen még javában tart a mitchelli képi fordulat. „A legegyszerűbben úgy mondhatnánk, hogy abban a korban, amit a »látvány« (Guy Debord), a »felügyelet« (Foucault) és a mindent átható képgyártás korszakaként jellemeznek, még mindig nem tudjuk pontosan, mik is a képek, mi a kapcsolatuk a nyelvvel, hogyan hatnak a nézőre és a világra, hogyan kell megérteni a történelmüket, és hogy mi a teendő velük vagy velük kapcsolatban.”²¹

Ha konkrétan a scenográfia szempontjából szeretnénk végigkövetni a változásokat, akkor azt látjuk, hogy a téri fordulattól a képi fordulatig a színházi tér értelmezése átalakul: a téri fordulat idején a tér társadalmi, politikai és kulturális jelentősége kerül középpontba, a tér szimbolikus, aktív szereplőként jelenik meg az előadásokban, a képi fordulat során viszont a vizuális elemek (díszletek, fények, jelmezek) válnak hangsúlyossá, és a képek maguk is narratívát alkotnak. Így a tér, amely korábban a kontextus központi része volt, most inkább a vizuális reprezentáció és a képalkotás részévé válik. A vizuális elemek és képek kerülnek előtérbe, a tér szimbolikus és esztétikai eszközzé válik, amely önálló narratívát alkot, nemcsak a cselekményt szolgálja.

Bár Mitchell szerint a képektől való félelem, az aggodalom, hogy a képek még saját készítőiket is elpusztítják, egyidős a képkészítéssel, az utóbbi évek MI-fejlesztései, a képi manipuláció felfoghatatlanul magas szintre való fejlődése csak most szembesít ezzel az aggodalommal igazán. A digitális forradalom és az új médiumok megjelenése kapcsán a 21. század elején tehát akár egy újabb képi fordulatról is beszélhetünk, hiszen a digitális képek, az internet, a virtuális valóság és a közösségi média megváltoztatták a képek előállításának, terjesztésének és fogyasztásának módját, ami ismételten átalakította a vizuális kultúra jelentőségét.

Posztdramatikus fordulat

■ A posztdramatikus fordulat az 1990-es évek során jelent meg Hans-Thies Lehmann (1944–2022) német színháztudós koncepciójaként a színházi gyakorlatban, és ez az egyedüli az itt tárgyalt fordulatok közül, amely kizárólag a színházban végbemenő változásokat jelöli, ugyanakkor szoros összefüggést mutat Mitchell képi fordulatával mind időben, mind pedig tartalmi változásait tekint-

ve. Hans-Thies Lehmann a *Posztdramatikus színház* című könyvében az 1990-es éveket jelöli meg a posztdramatikus színházi fordulat időszakaként. Ebben az időszakban kezdett a színházi gyakorlatban egyre inkább háttérbe szorulni a hagyományos drámai struktúra, és kezdtek előtérbe kerülni a performatív elemek, a test, a tér és a vizualitás dominanciája. A posztdramatikus alkotási folyamat gyakran kritikai és dekonstrukciós megközelítést alkalmaz, újragondolja a hagyományos színházi eszközöket, és kritikusan viszonyul a reprezentáció, a hatalmi struktúrák, valamint a társadalmi és politikai kérdések megjelenítéséhez. Egy olyan művészeti forma, amely radikálisan újraértelmezi a színházat, elveti a hagyományos narratívákat, és inkább a vizuális élményre, a performativitásra és a nézői részvételre helyezi a hangsúlyt, ugyanakkor kísérletező, provokatív, és gyakran reflektál a kortárs társadalmi és kulturális valóságra.

A posztdramatikus színház tehát egy kortársnak nevezhető színházi irányzat, amely eltér a hagyományos, drámai színház struktúráitól és esztétikai normáitól. Lehmann leírása szerint a posztdramatikus színházban az előadás lényege nem a szövegközpontú cselekményre, hanem a színpadi hatás és élmény komplexitására épül. A posztdramatikus színház legfőbb jellemzője tehát, hogy szakít a lineáris, cselekményközpontú narratívával, és nem követi a hagyományos dramaturgiai szerkezeteket, ugyanakkor a látvány, a test, a mozgás és a különféle vizuális elemek ugyanolyan fontossá válnak, vagy néha még fontosabbak is, mint a szöveg. A nyelv szerepe sokszor alárendelt, a szöveg töredezett, fragmentált, inkább költői, absztrakt vagy dekonstrukciós céllal jelenik meg. Az alkotók nem építenek egyetlen koherens történetre, hanem inkább a vizuális, performatív és érzéki élményekre helyezik a hangsúlyt. A posztdramatikus színház a nézők bevonására törekszik, akik nem passzív befogadók, hanem aktív résztvevők, és saját értelmezésük szerint kapcsolódnak be az előadásba.

A tér kialakításával és a scenográfiával kapcsolatban megállapíthatjuk, hogy a posztdramatikus fordulat radikálisan eltér a hagyományos, drámai színházakban megszokott díszlet- és térhasználatától, a scenográfiát a színházi előadás egyenrangú, sőt gyakran központi elemévé teszi, amely túlmutat a hagyományos tér és díszlet funkcióin. A tér, a vizuális elemek és a díszlet szerves részei az előadásnak, gyakran független narratív rétegeket hoznak létre, és az előadás többi elemével együtt a nézőt arra ösztönzik, hogy aktívan részt vegyen az előadás értelmezésében. A scenográfia nem pusztán a történet vagy a cselekmény háttereként szolgál, hanem aktív performatív elemként is működik: a díszletek és tárgyak interakcióba léphetnek a színészekkel, befolyásolhatják a mozgásukat, vagy akár maguk is performatív elemmé válhatnak. A díszlet, a tér, a fények, a hangok és a tárgyak gyakran saját, önálló jelentéshordozó elemként jelennek meg, és ezáltal egyfajta vizuális dramaturgiát hoznak létre. Gyakran találkozhatunk dekonstruált vagy absztrakt scenográfiával, ahol a tér és a díszletek nem szolgálják a narratív folytonosságot, hanem inkább fragmentálják, *kérdőre vonják* azt. Az absztrakt formák és struktúrák lehetőséget adnak arra, hogy a nézők új, nem lineáris módon közelítsenek a látottakhoz, és szubjektíven értelmezzék az élményt. Az ilyen térhasználat elrugaszkodik a realisztikus megoldásoktól, inkább absztrakt, szimbolikus vagy akár kaotikus tereket hoz létre. A díszletelemek egymástól függetlenek lehetnek, és különböző jelentéstartalmakkal bírhatnak. Az interaktivitás és dinamizmus szintén jellemző a posztdramatikus scenográfiára, a díszletek gyakran mozgathatók, átalakulnak az előadás során, és a színészek aktívan részt vesznek a tér átalakításában. Az előadás közben változó

színpadi tér folyamatosan új helyzeteket és jelentéseket generál, amelyek felfedezése és értelmezése a nézőkre hárul.

Technológiai, digitalizációs és hálózati fordulatok

■ A technológia és a digitális eszközök fejlődésével párhuzamosan a posztdramatikus színházban egyre gyakrabban találkozhatunk multimédiás elemekkel is, mint például vetítésekkel, videókkal, hanginstallációkkal és digitális technológiákkal. Ezek az elemek nem csupán kiegészítik a színpadi látványt, hanem szerves részévé válnak a scenográfiának, új rétegeket adva az előadás jelentéséhez. Az intermedialitás és a digitális technológiai médiumok integrációja a kortárs színházban jelentős mértékben átalakította a színpadi tér használatát. A technika fejlődésével egyre nélkülözhetetlenebbé válnak a vetített képek, illetve az élő vagy felvételtől bejátszott mozgóképek, amelyek sok esetben beleavatkoznak az előadások térszerkezetébe, kitágítják, megsokszorozzák a teret, vagy éppen új elemekkel gazdagítják az előadások képi és jelentésbeli világát.

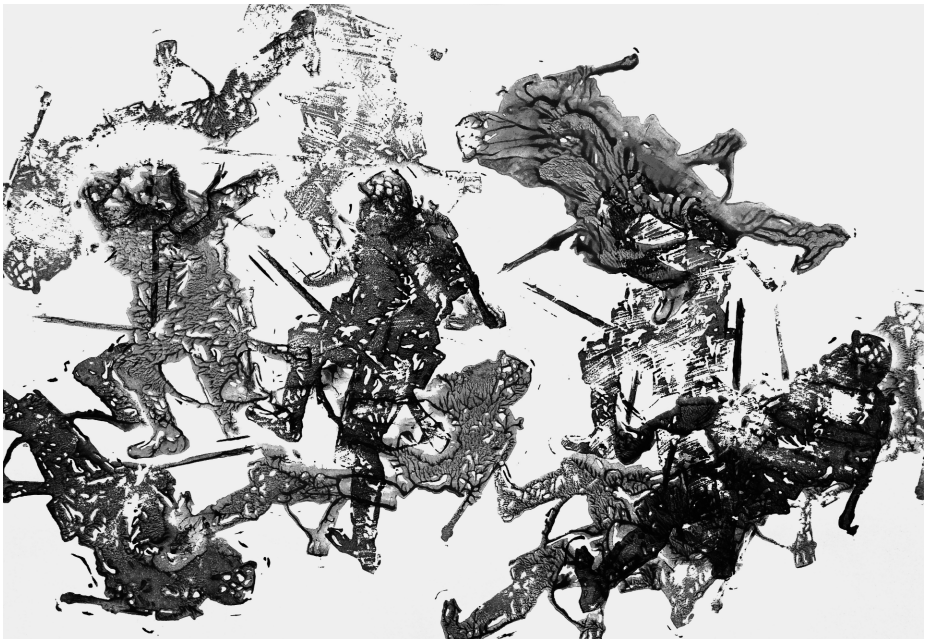
Lehmann szintén foglalkozik a médiumok szerepével és használatával a színházi előadásokban; ezek használatára három irányt állapít meg: az egyik az, amikor a médiumok használata csupán alkalmi jellegű, de nem határozza meg a teatralitás koncepcióját; a másik út, amikor a különböző médiumok a színházi előadás inspirációs forrásaivá válnak; a harmadik pedig, amikor a médiumok megalapozzák a színházi formát.²² Lehman ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy nem szükségszerű, hogy a médiumok megjelenjenek az előadásban, csupán a rendezés esztétikájára vannak hatással (pl. képek gyors váltakozása, filmszerűség). Ezek a médiumok tehát nem csupán vizuális eszközökként működnek, hanem aktív elemei a dramaturgiának, befolyásolva a nézők érzékelési mechanizmusait. Az új technológiai eszközök, mint például a vetítés, a virtuális valóság vagy a mozgásérzékelők, dinamikus, folytonosan változó térbeli élményt hoznak létre, és párbeszédet folytatnak a technológia által formált valóságérzékeléssel is, újradefiniálva a színház, a néző és a tér kapcsolatát; egyúttal elmosódik a határ a valós és a virtuális tér között, hibrid színházi élményeket teremtve.

A modern scenográfia tehát a 21. századra az egyszerű vizuális eszközöktől a színházi előadások egyik központi és komplex elemévé nőtte ki magát, amely képes volt folyamatosan alkalmazkodni a művészeti, kulturális és technológiai változásokhoz. Az olyan paradigmaváltások, mint a nyelvi, performatív és képi fordulatok, valamint a digitális technológiák térnyerése új távlatokat nyitottak a színpadi tér értelmezésében, miközben a nézői részvételt is aktívan előtérbe helyezték. Az előttünk álló kihívás az, hogy a további technológiai fejlődéseket a művészet szolgálatába állítva olyan tereket és élményeket hozzunk létre, amelyek megőrzik a színház humanitását és szimbolikus gazdagságát, miközben új formákat és lehetőségeket fedeznek fel a színház varázslatának megújítására.

■ JEGYZETEK

1. Vitruvius: *The Ten Books of Architecture*. (Trans. Morris Hicky Morgan) Harvard University Press, London. 1914.
2. Adolphe Appia: *A zene és a rendezés. I. 1892–1897*. (Ford. Barta András) Korszerű színház 98. Színháztudományi Intézet, Bp., 1968.
3. Uő: *Hogyan újítsuk meg a színházi rendezést?* In: Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia. XX. század*. Balassi Kiadó, Bp., 2000. 27.
4. Francia kifejezés, jelentése „a szemet becsapó”. Egy művészeti technika, amely által optikai illúzió révén ábrázolnak valóságként tárgyakat vagy tájakat, mintha azok háromdimenziósak len-

- nének. A festmény vagy díszlet olyan részletgazdagon van kidolgozva, hogy a néző azt hiszi, valódi tárgyakat lát, pedig csak kétdimenziós ábrázolásról van szó. Gyakran használták építészeti elemek, például oszlopok, ablakok, kapuk vagy tájak ábrázolására, hogy a térérzetet fokozzák.
5. Appia: i. m. 51–52.
 6. Uő: *Hogyan újítsuk meg a színházi rendezést?* 27.
 7. Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Osiris Kiadó, Bp., 2007. 72.
 8. Edward Gordon Craig: *A színház művészete*. In: Lengyel György (szerk.): *A színház ma*. Gondolat Kiadó, Bp., 1970. 110.
 9. Uő: *Új színház felé*. (Ford. Székely György). Korszerű színház 58. Színháztudományi Intézet, Bp., 1963. 24.
 10. Patrice Pavis: *Színházi szótár*. (Ford. Gulyás Adrienn – Molnár Zsófia – Rideg Zsófia – Sepsi Enikő). L'Harmattan Kiadó, Bp., 2006. 380.
 11. Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*. (Ford. Márkus György) Akadémiai Kiadó, Bp., 1963. 116.
 12. Roland Barthes: *A szerző halála*. In: Uő: *A szöveg öröme*. (Ford. Babarczy Eszter – Mihancsik Zsófia – Romhányi Török Gábor – Kovács Sándor) Osiris kiadó, Bp., 1998. 57.
 13. Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. (Ford. Kiss Gabriella). Balassi Kiadó, Bp., 2009. 151.
 14. Michel Foucault: *Eltérő terek*. In: Uő: *Nyelv a végtelenhez*. (Ford. Sutyák Tibor) Latin Betűk, Debrecen, 2000. 147–157.
 15. Uo. 149.
 16. Peter Brook: *Üres tér*. (Ford. Koós Anna). Európa Kiadó, Bp., 1973.
 17. Flusser technikai képnek nevezi azt a képet, amelyet apparátus, azaz technikai eszközök segítségével állítanak elő. Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. (Ford. Veress Panka – Sebesi István). Tartóshullám Könyvek. Belvedere – ELTE BTK, Bp., 1990.
 18. Tulajdonképpen a fenti idézetben megfogalmazódó ellentét a kép- és a szövegcentrikusság között a színházban is végigkövethető; ennek az ellentétnek próbál véget vetni bizonyos értelemben a posztdramatikus színház parataxisa, melyet a későbbiekben külön fejezetben tárgyalok.
 19. W. J. T. Mitchell: *A képi fordulat*. In: Blaskó Ágnes – Margitházi Beja (szerk.): *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*. Typotex Kiadó, Bp., 2010. 172.
 20. Uo. 173.
 21. Uo.
 22. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. (Ford. Kricsfalusi Beatrix – Berecz Zsuzsa – Schein Gábor). Balassi Kiadó, Bp., 2009. 203.



CSIZMADIA IMOLA

MEGFIGYELVE LENNI

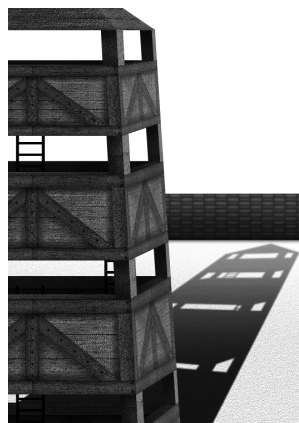
Egy helyspecifikus színházi tér panoptikus módozata

■ „Előfordulhat, hogy néznek, de én nem tudok róla. [...] De nagyon gyakran (túlságosan gyakran akaratomon kívül) fényképeztek úgy is, hogy tudtam róla. Márpedig amint érzem, hogy célba vesz a fényképezőgép lenszéje, minden megváltozik; máris »pózolok«, azonnal másik ént, másik testet fabrikálok magamnak, előre képpé változom.”¹

A Roland Barthes-féle gondolat az észlelési szituációnak a fényképezéskor kialakuló és fennálló tipikus jelenségét mutatja. Annak tudata, hogy láthatóságnak, megfigyelésnek, közvetlen szemlélésnek vagyunk kitéve, mi több, arcunk, testünk rögzítették, a tekintettől mintegy „megérintetten” szenzibilizálja, aktiválja, beindítja magatartásunk, arckifejezésünk, testtartásunk, (ön)pozicionálásunk megváltoztatását. A fényképezőgép lenszéjének tehát az alanyra gyakorolt konkrét hatását tekintve teremtmény és formáló ereje van. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a fényképezési szituációnak mint olyannak a kölcsönösségen alapuló viszonyteremtő ereje van.

Ez egy olyan szituáció, amelyben megjelenik az a kettősség, ahogy a nézés gyakorlatán keresztül „találkozásra” kényszerítés történik. A két fél – esetünkben a fényképész és alanya – egy olyan feszültségmezőbe kerül, ahol az előbbi aktívan odafordítja figyelmét az alanyra, aki pedig automatikusan és tudatosan „megjeleníti magát” előtte. Ez a fajta kölcsönviszony tehát „párbeszédet” indít a két fél között.

A nézés e gyakorlatának azonban igen jelentős feltétele maga a tér – mondhatni mintegy fe-



**Ebben a térben
egyetlen néző sem
marad „olvasatlanul”,
ami lényegesen
meghatározza a nézői
helyzetfeszültségeit.**

nomenológiai háttere is lehet –, amely felerősít(het)i vagy ellenkezőleg, gyengít(het)i a másikhoz való viszony/viszonyulás lehetőségét. Vannak olyan „relációs” tulajdonsággal rendelkező térformák, amelyek favorizálják és fenntartják az interakció kialakulásának lehetőségét, az egyének között kapcsolatokat indítványozva. Más térformáknak pedig minimális e kapcsolatteremtő ereje, vagy egyáltalán nincs. E kapcsolat és viszony egyik legfontosabb hatástényezője tehát a tér jellege.

A látástapasztalat e „megfigyelő” és „felügyelő” jellegét leginkább a központos terek teremtik meg, amelyek főtengelye függőleges, emiatt nincs egyirányú sodrásuk. Így – még ha van is a térnek áramlása – minden erő a központ felé tart. Egy másik alaptípus az irányított tér, amely az előbbivel ellentétben pontosan meghatározható, vízszintes tengely köré rendeződik. Mivel a vízszintes tengely általában hangsúlyos célhoz vezet, ezért az ilyen elrendezés dinamikus hatású.²

Hadd éljünk mindjárt egy színházi példával. A hagyományos, perspektívaszínpadi színházi tér az irányított terek közé sorolandó.³ A néző(k)nek mindössze egyetlen lehetősége van: az előrenézés, azaz a színpadi képnek mint a teljes színházi tér kiemelt vizuális témájának a nézése. Noha a nézőtér a nézők egymás melletti pozícióját feltételezi, mégsem favorizálja az egymás közti kapcsolat kialakulását. Nincsenek laterális kapcsolatok, így a hagyományos nézői lét erősen a szingularitáshoz kötődik.⁴ Mivel beszűkülnek a kapcsolatok terei, e korlátozottságból adódóan a nézői létmód a „kapcsolatszegény” állapottal jellemezhető. S mivel nincs kapcsolat sem a többi nézővel, sem a színésszel, a befogadóban kialakul a „dolgok között lenni” élménye úgy, hogy közben nem kapcsolódik a környezetéhez.

Az olyan helyspecifikus téralakzatok, mint például az utcaszínház vagy a külföldi „talált” terek, inkább hajlanak arra, hogy megtörjék ezt a „szimbolikus rendet”, hogy ne csupán egyirányúan, az előre eldöntött, megkülönböztető pozíciók és viszonyok rendszerét erősítve működjenek (lásd játéktér és nézőtér elkülönülése). Ez főleg annak következményeként történik, hogy napjaink művészeti gyakorlatában mintegy kitüntetett tapasztalatot jelent az interaktivitás vagy a relacionális jelleg. Ennek megfelelően nemcsak a művek lesznek relációs jellegűek, hanem a műnek helyet adó terek is ennek megfelelően alakulnak. Az első kérdés, amelyet egy művel kapcsolatban fel kell tennünk – jegyzi meg Nicolas Bourriaud –, hogy lehetőséget ad-e a saját struktúráján belül arra, hogy létezzen vele szemben, vagy ellenkezőleg, tagad és elutasít mint alanyt?⁵

A jelenkori hely- vagy környezetspecifikus terek mintegy lényegi sajátossága, hogy lehetőséget teremtenek a feedback-szalag, azaz az esztétikai tapasztalat interaktív működtetésére, ami képes mozgásba hozni egy olyan szituációt, ahol a felek egymásra reagálva, egymást „felerősítve” és egymás vonatkozásában nyernek értelmet. A színház elmozdulása a performanszművészet irányába ezt a viszonyt egyre tudatosabban erősíti. Röviden tehát egy megváltozott orientációról beszélhetünk a hagyományos gyakorlat (dobozszínpad-elv) és a jelenkori helyspecifikus jelenségek között.

Az eddig leírtak igencsak illusztratív példáját nyújtja a *Curva periculosa* című utcaszínházi előadás, amely hangsúlyosan egy közösségi reprezentáció formáját ölti, és jó példája az olyan térnek, amely megengedi az állandó interaktív kapcsolatot néző és színész között. Az előadást 2004-ben B. Fülöp Erzsébet rendezte, és Tánkó Erika adta elő monodrámá formájában.⁶ Az előadás terét az (egykori) Ariel Színház (Marosvásárhely) előtti beugró tér, valamint a szemben levő járda képezte.

A *Curva periculosa* terének, e meglehetősen egyszerű, központos térrendszernak lényegi formai jellegzetessége a színésznőnek a kompozíciós centrumban való elhelyezkedése, ami egészen más aspektust kínál, mint a hagyományos gyakorlatban, ahol a nézők és a játéktér viszonylatában a szemtől szembeni pozíció a meghatározó. Ez a kompozíciós jelleg egy a közönséggel dinamikusabb és szorosabb kapcsolat kialakulását teszi lehetővé. Mi több, a tér kör alakú formai sajátosságából adódóan a nézők közti kapcsolat lehetősége is adott, azaz a kapcsolatok sokkal heterogénebb módozatai alakul(hat)nak ki.

Ebben a térben egy sajátos észleléstechnika működtethető a színész és a nézők részéről. A színésznő a közelség tapasztalatából adódóan odamehet a nézőhöz, akkurátusan szemrevételezheti, megérintheti, párbeszédet kezdeményezhet vele, aztán egy hirtelen mozdulattal ugyanezt a gesztust megismételheti egy másik nézővel is. A színésznő többé már nem pusztán egy „objektív megfigyelő”, aki úgy néz a hagyományos gyakorlatban a nézőtérre ülőkre, hogy „közben nem látja őket”. A nézőre irányuló tekintet ezúttal a reagálás kényszerével hat, s a nézőt egy tudatos és folyamatos önfigyelésre, „öncenzúrára” készíti.

Ennek a meglehetősen egyszerű, kör alakú térformának az előtörténetét Michel Foucault-nál találjuk meg. Ez a térbeli forma ugyanis sokkal többet jelent egyszerű kompozíciós jellegzetességnél. Hogy megértsük e térbeli kompozíció működését és hatásmechanizmusát, illetve kialakulásának szükségességét, vizsgáljuk meg a jelenség történeti aspektusát. A következőkben Foucault-tól hozzuk a történeti részeket (lásd *Felügyelet és büntetés*).

A *Gazette d'Amsterdam* könyörtelen részletességgel tudósít az apagyilkos kivégzéséről. Az elítéltet kántúzzal égették meg, combjait és lábait húsát harapófogóval tépkedték, majd testét négy lóval négyelték fel, s végül hamuját szétszórták a szélben. Így ír Foucault Robert François Damiens nyilvános kivégzéséről az 1757-es *Gazette d'Amsterdam*-ban megjelent hír alapján.⁷

E kegyetlen és harsány büntetőstílus legfőbb célja, hogy a közönségnek látványossággal szolgáljon, amire rendszerint nagy igény volt, mivel százezren nézték végig a tortúrák borzalmas látványát, a fizikai kegyetlenség minden egyes pillanatát, a hatalom manifesztálódását. A kínhalál gyakorlatára és az ezzel járó látványosságra szükség volt, hiszen az erejét kinyilvánító igazságszolgáltatás ezáltal statuált példát, és mutatta meg szertartásrendjét.⁸ Az emberek szívébe kellett vésní az elrettentő példát, és ezzel együtt nyomatékosan megerősíteni a hatalom felsőbbrendűségét. E kínzásokkal járó kivégzések – jegyzi meg Foucault – a büntetőhatalom erejének kinyilvánítására szolgáló, megszervezett rituálék.

1791-ben aztán megszületik a kánpad kritikája és az igazságszolgáltatás új apparátusa.⁹ Megszűnik a büntetés látványossága, és innentől kezdve sokkal szemérmesebb lesz a gyakorlata.

A modern igazságszolgáltatás – a büntetés mechanizmusát megváltoztatva – már nem a test kínzásának módját és az azzal járó fájdalmat tekinti végső célnak, hanem sokkal „humánusabb” irányt vesz, finomítva ezáltal a büntetés művészetét is. Az új büntetőhatalom a test helyett inkább a lelket sújtja. A büntetés tehát lassan elveszíti színpadias jellegét, elhagyva a szinte mindennapos észlelés területét.¹⁰

A büntetés gyakorlata ezzel átköltözik a fegyelmező hatalmi rendszerekbe. A látványosságszámba menő, színházias rituálét felváltja a fogva tartás. A börtön mint analitikus séma a látvány dimenzióját nem csupán feleslegessé teszi, hanem ki is zárja.¹¹ A börtönnek mint analitikus fegyelmi szerkezetnek, illetve

mint megfigyelő és nyilvántartó intézménynek a láthatóság ökonómiáját kell megteremtenie, amely által lehetővé válik, hogy egyetlen tekintet, mintegy a tökéletes szem mindent láthasson, amit látni és tudni kell.

Az ezekkel a sajátosságokkal bíró ellenőrző gépezet mindössze egy szigorú geometria eredménye. Jeremy Bentham, az ún. Panopticonon, egy egyszerű építészeti eszmén keresztül valósítja meg e panoptikus eljárást mint a hatalom gyakorlásának konkrét formáját. Az építmény egy toronyból áll, amelyet gyűrű alakban vesz körül egy épület úgy, hogy a tornyon lévő nagy ablakok a gyűrű belső oldalára néznek. A tornyot körülölelő épület cellákra van osztva, s minden cellának két ablaka van: az egyik a torony ablakai felé néz, míg a másik kifelé, beengedve egyben a fényt a cellába.¹² Ez lenne tehát a panoptikus séma. Nem csupán egy zárt intézményről vagy építményről van szó, hanem egy olyan kompozícióról vagy alakzatról, fegyelmező tervről, amely által a lehető legkönnyebben és a legteljesebben gyakorolható a felügyelet.

Bentham büntetőpanoptikonja a felügyelet legtökéletesebb formáját és legideálisabb működését biztosítja azáltal, hogy a toronyból, az épület központi tengelyéből mintegy helyváltoztatás nélkül enged belátást minden emeleten minden cellába. A kör alakú börtönforma tehát lehetővé teszi, hogy egyetlen központból látható legyen minden rab.¹³

Noha rövidre fogtuk a Foucault által leírtakat – nehogy túlbeszélődjék írásunk ezen része –, így is látható, hogy a panoptikus séma hosszú utat járt be, míg kialakult e funkcionális elrendezés, amely egy hierarchizált hálózaton keresztül az ellenőrzést és a hatalom gyakorlását oldja meg. Bentham a tökéletes fegyelmező intézményt akarta megtervezni, de ami még ennél is fontosabb, hogy meg akarta mutatni, hogyan lehet a fegyelmezési eljárásokat „kiengedni elzártságukból” és a társadalom egészében kiterjedten, többféleképpen működtetni.¹⁴

A séma kiválósága elsősorban abban rejlik, hogy – valamennyi jellemző vonását megőrizve – bármilyen funkcióba képes integrálódni (nevelés, terápia, büntetés, termelés). Alkalmazható minden intézményben, ahol az egyének olyan sokaságával van dolgunk, akikre valamilyen viselkedést vagy feladatot akarunk rákényszeríteni, vagy ahol nem túlságosan nagy kiterjedésű tér keretei között kell felügyelet alatt tartani bizonyos számú embert.¹⁵ Ez a sajátos alakzat azonban érvényes esztétikai „formaként”, illetve térbeli formációként, kompozícióként is tanulmányozható. És ennek fényében térjünk vissza újból előadásunk terére.

A *Curva periculosa* centralizált térbeli kompozíciójában e panoptikus séma mint térgondolat él tovább. Kérdés tehát, hogy az előadás tere – amely szintén ezt az alapelvet követi – milyen sajátosságokkal bír a játszó és a nézők viszonylatában.

A *Curva periculosa*-ban ugyanis a megfigyelés és a felügyelet teljesen más, az eddigiektől igencsak eltérő értelmet kap. Ha röviden szeretnénk fogalmazni, talán azt mondhatjuk, hogy a nézés gyakorlatát változtatja meg. A reprezentáció hagyományos kontextusában (lásd olasz színpad) ugyanis a néző úgy követi végig az előadást, hogy tudatában van annak, hogy a színész „nem lát”, pontosabban az ő nézői jelenlétét biztonságban tudhatja, mert a színész a színházi illúzió értelmében nem láthatja őt. Más szóval a néző számol azzal, hogy jelenléte majdhogynem fölösleges, mindössze egy észrevétlen szemtanú, hiszen jelenléte vagy épp annak hiánya nem változtat semmit a reprezentáció alakulásán.¹⁶

A felügyelet tehát ebben a térben kétoldalú. Mind a két fél tudatában van megfigyelt helyzetének. A panoptikus séma ugyanis lehetővé teszi ezt a kettős funkciót. Ahogy a rab is biztosra veheti, hogy bármikor nézhető, hasonlóképpen

az előadás tere is ebben a szituációban tartja a nézőket. Mindkét esetben tudatosodik, hogy a felügyelet állandóan működtethető, és hatni tud, ami a megfigyeltség folyamatos állapotát gerjeszti a nézőben.

Egy megváltozott észlelési szituációról beszélhetünk, ahol nemcsak a néző, hanem a színész is működteti a kölcsönös ellenőrzést. A kapcsolatok új rendje alakul ki ebben a térben, amely egészen más elveknek engedelmessékedik: nem a kapcsolat korábbi aszimmetriájára épít, mintegy hierarchikus viszonyba állítva a feleket, hanem a kölcsönösséget erősíti, mintegy felfokozva a kölcsönös megfigyelést.

A nézésnek és a tekintetnek ebben a térben viszonyteremtő ereje van, ami képes kapcsolatokat indítványozni a felek között. A tekintet ugyanakkor a megfigyelés erejével hat. Álljon itt egy konkrét példa. A színész egy férfi nézőnek szegezi a következő kérdést: „Te mi vagy: vesztes vagy győztes?“, aztán a rövid replikaváltás után hirtelen odafordul az őt követő operatőrhöz, és belenéz a kamerába, ugyanazt a kérdést feltéve a kamerának, mint az előbb a nézőnek: „Te mi vagy? Vesztes vagy, vagy győztes, ha már így kukucskálsz?“ A hirtelen kamerába nézés aktusának járulékos következménye, hogy a nézőkben tudatosul a kontextus, és mintegy felismerik a helyzetet, hogy nem lehetnek „biztonságban“ egy olyan térben, ahol még az operatőrt is „felügyelet alatt tartják“, mi több, valatőra fogják.

Továbbá az előadás által működtetett panoptikus térforma közvetlen közelségbe hozza a nézőt és a színészt, aminek hatására a néző úgymond az insider perspektívájába helyeződik. Piotr Sztompka ugyanis a megfigyelő kétfajta perspektíváját különbözteti meg, attól függően, hogy az adott közösséghez tartozóként, tehát az insider vagy egy másik közösség tagjaként, vagyis az outsider perspektívájából folytatja a megfigyelést.¹⁷

A hagyományos gyakorlat a nézőt mindig az outsider nézőpontjába száműzte, de jelen esetben tudván, hogy folyamatos megfigyelésnek van kitéve, a néző felismeri, hogy őnmaga is része(se) az előadásnak, mivel esztétikailag nem egy semleges térben van. Más perceptív minták és észlelési szituációk lépnek működésbe, mintegy megváltoztatva ezáltal a nézőnek a reprezentációra irányuló tekintetét. Lényegében a látási tapasztalat kétféle aspektusa különítődik el, hasonlóan ahhoz, ahogy Jonathan Crary is különbséget tesz a megfigyelő (observer) és a néző (spectator) között, a figyelés aktív, illetve passzív oldalát hangsúlyozva.¹⁸

A megfigyelés aktív képessége hangsúlyozódik ebben a térben. Állításomat a színészi játék vonatkozásában kívánom illusztrálni. A színész azáltal, hogy folyamatosan megfigyelés alatt tartja a nézőket, az improvizációra épülő szövegrészeket is ennek megfelelően alakíthatja. Időben feltérképezheti a helyzetet, és a megfelelő cselekvési mintákat alkalmazhatja. Így történik meg, hogy odamegy a nézők asztalához, és beleiszik egy az asztalon lévő italba. Aztán indulatosan odaszól az egyik nézőhöz, hogy: „Mit állsz itt? Várod a buszt? Itt nincs buszmegálló!“, majd odamegy az egyik férfi nézőhöz, és megkéri, hogy segítsen neki felvenni az ingét.

Ezek a nézőkkel kapcsolatot teremtő érintkezési formák (izgatások, provokációk, szuggerálások, kezdeményezések, kommunikációs szituációk) állandó megfigyelést feltételeznek a színész részéről, hiszen pontosan tudnia vagy legalábbis „feltételeznie“ kell a másikat (a nézőt), érezni, hogy kihez, mikor és hogyan kell vagy lehet közeledni. Tudnia kell, még mielőtt akcióba lendülne, hogy az asztalon ital van, ahogy azt is, hogy kitől kér(het) segítséget ahhoz, hogy

magára vegye az ingét, vagy hogy melyik férfi nézőtől kérdez(het)i meg, hogy jár-e kurvákhoz. Ahogy Foucault is fogalmaz: tudni kell, hogy ki van jelen, ki távol, hol és hogyan található meg. Ez ugyanis a panoptikusság általános alapelve.

Az egyiptomi művész azt festette és faragta meg, amit a tárgyáról tanult és tudott. A görög ezzel szemben – jegyzi meg Ernst Gombrich – azt, amit nyitott szemmel látott. A Gombrich-féle példa jól mutatja, hogy mit is jelent valójában valami felől pusztán tudással rendelkezni vagy közvetlenül látni és tapasztalni az adott dolgot, jelenséget. A színészsnő tehát e panoptikus modellnek megfelelő térformában nemcsak tudással rendelkezik a nézők jelenléte felől, hanem valójában megfigyeli, és mindvégig megfigyelés alatt tartja őket. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy e speciális tér esztétikuma abban rejlik, hogy amolyan kombinatorikus struktúráként vagy hibrid térként értelmezhető a nézés és a megfigyelés vonatkozásában. Napjainkban amúgy is kedveljük a hibrideket.

A hagyományos dobozszínpadi gyakorlatban úgymond vegytiszta képlettel találkozunk, amelynek értelmében a néző az egyedüli megfigyelő, hiszen az illúzió fenntartása érdekében a színésznek nem szabad tudomást vennie a nézőről. A jelenkori helyspecifikus, talált terekre e vegytiszta megoldások kevésbé jellemzőek. Jelen térben azonban a megfigyelt és a megfigyelő nem válik szét, hiszen a színészsnő a megfigyelt státusa mellett a megfigyelő szerepét is magára ölti, azaz a felügyelet szerepét is betölti. A színészsnő a tér közepén állva minden egyes nézőt egyenként is lát, és ami ennél is fontosabb – amolyan észlelésszociológiai szempontból –, a néző permanensen számol azzal, hogy figyelve és felügyelve van. Ez az egyszerű térforma teszi tehát lehetővé, hogy teljesen megváltozzék az észlelésnek a konvencionális gyakorlatban működtetett alapl módja.

Mivel a hagyományos esztétika és a korábbi művészeti gyakorlat minimalizálta a nézők szerepét, a játéktérrel érkező tekintet nem „érintette” a nézőt, aki az előadás elkerített területén kívülre szorult. A jelenkori gyakorlatban azonban a színész mintegy „obszervatóriummá” válik, és a nézőre irányított tekintetének intenzitása és hatása új alapálláshoz vezet a nézői lét vonatkozásában. Ebben a térben egyetlen néző sem marad „olvasatlanul”, ami lényegesen meghatározza a nézői helyzetfeszültségeit. Vonjuk hát le a konklúziót.

A hagyományos kontextus amolyan „defenzív” törekvésként gyakorolta a felügyeletet és az „elzárást”. A hangsúlyt – mint láthattuk – a „határ” problematizálására helyezte, biztosítván ezáltal a két világ egymástól való biztos elhatárolódását, nehogy határsértés történjék, vagy problematikus határesetek jöjjenek létre. Az előadás esztétikai zártságát mint önértékű szféra elhatárolódását tehát a reprezentációs határ konkrét kijelölése és annak felügyelete jelentette. Az általunk vizsgált helyspecifikus előadás ezzel szemben a megfigyelést és a felügyeletet, az érzékelést és a reflexió folyamatát szemtől szemben alkalmazza a nézővel, egy direkt, közvetlen kapcsolat kialakítása érdekében. Az előadás „összefüggésrendszerbe” helyezi magát a nézővel. A megfigyelés eleven aktusán keresztül pedig tudomást vesz róla, kapcsolatba kerül vele, bevonja az előadás terébe. Röviden: a művészeti mezőben szereplő ágenssé változtatja azt.

A néző többé már nemcsak amolyan járulékos, hanem lényegi elemmé, fontos szemléleti tényezővé válik. A foucault-i értelemben vett felügyeletet a hely- vagy környezetspecifikus térkezelés tehát abba az irányba működteti, amin keresztül lehetővé válik azon – alapvetően konvencionálissá vált – esztétikai diszkrimináció felszámolása, aminek értelmében a nézőnek nincs helye az előadás uralta esztétikai világban. Más tehát a kapcsolat természete a két gyakorlatban. A jelen-

tős értékszempléti változást az environmentális gyakorlatban a néző felfedezése jelentette – az, hogy egyre inkább számításba veszi a közönséget. Ezzel együtt tematizálódni kezdett a nézői szerepkör felelőssége is. A néző már nemcsak egyszerű megfigyelő, hanem ő is megfigyeltté válik.

Jelen írás a néző „felfedezéséről” szól.¹⁹ A jelenkori helyspecifikus térkezelés ráadásul ezt kettős vonatkozásban teszi lehetővé. Egyrészt a színész folyamatos megfigyelés és felügyelet alatt tartja a nézőt, azaz aktív partnerként (társalkotóként) tekint rá, másrészt a néző is tudatában van megfigyeltségének, más szóval tudatosodik benne úgymond „jelenvalóléte”. Ez új szituáció és helyzet kialakulásának azonban lényeges feltétele a tér.

Míg felügyelet és a megfigyelés lényegi meghatározottsága a hagyományos gyakorlatban a passzív oldalt erősíti, és hangsúlyosan a határ tapasztalatával rokonítható, addig a jelenkori helyspecifikus térkezelés sokkal inkább az aktív oldalon és a nézővel kialakított újfajta kapcsolatban manifesztálódik. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a hagyományos perspektívaszínpadi gyakorlatban esztétikailag, úgymond teoretikus, „esztétikai tettként”, míg a jelenkori helyspecifikus gyakorlatban a megfigyelés gyakorlati jellegként valósul meg.

Végül a levonható érvényes következtetés az, hogy még ha a jelenkori helyspecifikus terek nem is teljes egészében követik a panoptikus sémát (lásd köralak), de annak hatásmechanizmusát átöröklük. Olyan működési paradigmát kínálnak, ami lényegesen átírja a nézői lét, illetve a néző-színész viszonyt. Ezen relacionális jellegű terek megváltoztatják az észlelési szokásokat. Nem az esztétikai észlelés a meghatározó, hanem az ún. „relacionális”, aktív tekintet mind a színész, mind a néző részéről. Ez jelenti tehát színházi vonatkozásban a panoptikusság általános alapelvét.

■ JEGYZETEK

1. Roland Barthes: *Válogatott írások*. (Ford. Fodor István) Európa Könyvkiadó, Bp. 1970. 15.

A már a tanulmány alcímében szereplő „hely-” vagy „környezetspecifikus” fogalmat a Patrice Pavis-i értelmezésben használom, olyan színreviteleket jelölve, amelyek a valóságban fellelt helyszínhez, vagyis a nem színházi célra épült színházépületekhez köthetők (utca, elhagyott gyárépületek, házak, magánlakások stb.) Ezek a „talált” terek mindemellett, hogy új megvilágításba helyezik a klasszikus vagy a modern szövegeket, a közönséget az előadással (színésszel vagy performerrel) egy teljesen másfajta viszony kialakítására készítetik. Patrice Pavis: *Színházi szótár*. (Ford. Gulyás Adrienn – Molnár Zsófia – Sepsi Enikő – Rideg Zsófia) L' Harmattan Kiadó, Bp. 2006. 175.

2. Pogány Frigyes: *Belső terek művészete*. Műszaki Könyvkiadó, Bp. 1955. 43.

3. A perspektivikus szerkesztésű, dobozszínpadi tér a színház konvencionális tereként kanonizálódott többnyire azért is, mivel a quattrocento itáliai festészetére jellemző képzőművészeti (a centrálperspektíva szabályai szerint épülő) téralkotás négy évszázadon keresztül szolgált a nyugati civilizáció térábrázolásának alapjaként. A dobozba komponált látvány hasonló módon hosszú ideig a nyugati színjátszás kifejező formájaként volt jelen, és tartott mindez egészen a rendezői színház megszületéséig, amikor egyre hangsúlyosabban kezdett megfogalmazódni az igény, hogy a reprezentációt a kereten túlra is kiterjesszék.

4. Hajnóczi J. Gyula a tér strukturálódási folyamatáról, illetve a természetes térvizonylatokról értekezve említ, hogy az ember nemcsak érzékelője a térnek, hanem alkotója is. Az emberi alak téralkotó képessége kiviláglik már két álló ember egymáshoz való viszonyulásából is. Két egymás mellett álló emberalak térvizonylatai – fogalmaz Hajnóczi – objektíve spaciálisan, szubjektíve perifériálisan fűződnek egybe. Ez a tér akkor válik teljesen érzékelhetővé, „ha emberek valamilyen okból kifolyólag egymás mellett sorakoznak, amikor is az ember előtt, a »partfal«-hoz hasonlítható környezeti helyzet alakul ki. Amikor azonban az emberek libasorban helyezkednek el, az egvedek elszigetelődnek egymástól, amit mindenki igazolhat, aki valaha is így menetelt katonakorában, egy raj »elidegenült«, magányos tagjaként.” Hajnóczi J. Gyula: *Vallum és intervallum*. In: *A tér. Kritikai antológia* Szerk. Moravánszky Ákos – M. Gyöngy Katalin. Terc, Bp., 2007. 242.

Ez utóbbi gondolat jó meghatározása a hagyományos színházi térviszonylatnak. Egyrészt azt példázza, hogy a nézőtér a két egymás mellé kerülő ember közt objektíve létrejön ugyan a spacialitás, de az szubjektíve csak perifériálisan teremődik meg, azaz – hogy konkrétan fogalmazunk – az elsötétített nézőtér nem teremti meg a feltételét egy személyesebb, közelebb, „intimebb” szubjektív tér kialakulásának. Továbbá az elszigetelődés érzését erősíti a nézők – hadd éljünk a Hajnóczy-hasonlattal – libasorhoz hasonló ültetése is, ami mindössze annyit engedélyez, hogy mindig az előttünk lévő néző hátát, kontúrját lássuk. Így értelemszerűen a szemkontaktus hiányában nem tudnak létrejönni azok a szubjektív terek, térviszonylatok, amik meghatároznak például egy utcaszínházi vagy helyspecifikus előadást.

5. Nicolas Bourriaud: *Relációesztétika*. (Ford. Pálfi Judit – Pinczés Bálint) Műcsarnok Kiadó, Bp., 2007. 48.

6. Az előadás egy olyan lánynak a történetéről szól, aki balerinának készül, de közben kurva lesz belőle. Az első találkozás sem megszokott: a Posta utcában egy hirtelen megálló zöld autóból ki-dobnak egy lányt az úttestre, aztán a kocsi vadul továbbhajt. A 24 éves Viki (Tankó Erika) elmeséli, hogyan járt balettintézetbe, aztán balettversenyekre, de végül egy londoni pasi miatt hogyan szerzett lábsérülést egy erőszak elleni meneküléskor, s hogyan szakadt el az Achilles-ina, ami miatt vége lett a balettnak. A lány balett utáni élete aztán teljes egészében a pasiktól való függésben telt. Besötétedik, és megérkezik a Posta utcába a zöld autó. Kiszáll egy férfi, betuszkolja a lányt az autóba, és elhajt vele együtt. Ez lenne röviden a *Curva periculosa* története.

7. Pièces originales et procédures du procès fait à. 1757, t. III. 372–374. *Gazette d'Amsterdam*, 1757. április 1.

8. Michel Foucault: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. (Ford. Fázsy Anikó – Csűrös Klára) Gondolat Kiadó, Bp., 1990. 22.

9. Fontos pillanat ez főképpen Franciaországban, hiszen itt történik meg először, hogy ezt a nyilvános megkövetést eltörlik, és ezzel új korszak köszönt be a büntetőbíráskodás történetébe. Uo. 7.

10. Uo. 8.

11. Uo. 76.

12. Uo. 120.

13. Uo. 148.

14. Uo. 125.

15. Uo. 123–124.

16. A nézve levés tudata az egyén részéről beindít egyfajta reakciót, önpozicionálást, pszichológiai törvényszerűséget. A jelenséget jól szemlélteti Erving Goffman a Shetland-szigeti lakosok kapcsán. Amikor a szomszéd betoppan egy csésze teára, mindössze egy enyhe mosoly jelenik meg az arcán, belépve az udvarház kapuján. De a házhoz közeledve s elérve az ajtót, ezt az arckifejezést egy társadalmilag illendővel cseréli fel. Azok a látogatók viszont, akik tudatában vannak annak, hogy a házban tartózkodók figyelik őket, már kezdettől a belépéskor az udvarra társasági arckifejezést öltenek, így biztosítván, hogy állandó kép alakuljon ki róluk. Az ilyen ellenőrzés – jegyzi meg Goffman – visszaállítja az egyén részéről a kommunikációs folyamat szimmetriáját. Erving Goffman: *Az én bemutatása a mindennapi életben*. (Ford. Berényi Gábor) Thalassa Alapítvány – Pólya Kiadó, Bp., 2015. 18.

17. Piotr Sztompka: *Vizuális szociológia. A fényképezés mint kutatási módszer*. (Ford. Éles Márta) Gondolat Kiadó, Bp., 2009. 62.

18. Jonathan Crary szerint a megfigyelő és a néző közötti éles különbség abban áll, hogy a megfigyelő – a nézővel ellentétben – nemcsak néz, lát is. A néző ellenben megmarad mindvégig a látványosság passzív szemlélőjének. Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. (Ford. Lukács Ágnes) Osiris Kiadó, Bp., 1999. 224.

19. Szinte hihetetlen, hogy a közönség felfedezése a művészet történetének egyik utolsó fejezete. A gondolat, hogy tudomásul vegyük létezését, s hogy építsünk is rá, először – fogalmaz Pernecky Géza – a 19. században merült fel komolyabb formában, aztán onnantól kezdve egyre fontosabb tényezővé vált. Pernecky Géza: *Művészet az ezredfordulón*. Palatinus Kiadó, Bp., 2006. 21.

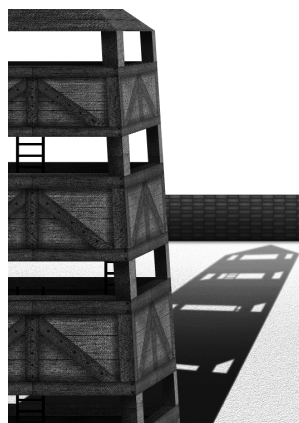
BOROS CSABA

A TÁNCDRAMATURGIA MŰVÉSZETFILOZÓFIAI ATTRIBÚTUMA

Társasjáték hang- és mozdulatmaradványokkal

A játék öröme áthatja az egyetemes emberi kultúrát, mégis e félmondat hallatán sokunkban hiányérzet támadhat, ha a poszthumán, posztkoloniális, társadalmak kulturális szokásait, identitássá alakult értékdinamikáját szemléljük. Számos helyen falakba ütközünk, ha a jól bejáratott fogalmainkat használjuk, ugyanis a *játék* számos jelentést hordoz, amelyek közül most a teljesség igénye nélkül kettőt emelnék ki. Játék mint verseny, ami a harcban, egymás legyőzésében ölt testet, és játék (play) mint *szent cselekvés*, amely maga az ábrázolás, feltárás, részesítés, részt vevés aktusát reprezentálja. Johan Huizinga *Homo ludens* című értekezése rámutat a játéknak a köznapitól eltérő tulajdonságára, a közönségesen túli, megkülönböztető minőségére, de a *rend-kívüliségére* is.¹ Ugyanakkor azt a paradoxont tételezi, hogy a játék csak a komolysága miatt válik/válhat a kultúra részévé. A játékfogalom általam kiválasztott két jelentésével foglalkozom a továbbiakban a zene- és táncdramaturgia esztétikai látteleit szemlélve. Olyan 20. század végi emblemikus táncműrészleteket elemzek – szűrőpróbaszerűen, bár kissé öncélúan a saját értékítéletemre támaszkodva –, amelyekben új aspektusokból szemlélhetjük a játék társadalmi és esztétikai szerepét, ezzel is cízellálva a kortárs táncdramaturgia művészetfilozófiai attribútumait.

Mielőtt a koreográfiák ismertetésére térnék, hagyom, hogy elmosódjanak azok az alapvető



**...ahol megszűnnek
a szavak, ott néhány
mozdulattal többet
mondhatunk, mint
fogalmakkal.**

fogalmak, amelyek a *zene* és *tánc*, ezen belül pedig a *hang* és a *mozdulat* tükröződései a szemem előtt lebegő jelentéshorizonton. Bátorkodom élni a nem tudás jogával, és megkérdőjelezni eddigi ismereteimet. Ha van türelmük – megígérem, nem lesz hosszú –, szemtanúi lehetnek egy alkalmazott művészetekben jártas zeneszerző szimatolásainak a fogalmak kifőzdéjében, de ezen a meglehetősen izgága intermezzón túlmenően arra is meghívom Önöket, hogy a hang és a mozdulat ősképet a rájuk nehezedő kulturális nehezékektől megszabadítsuk, és friss gondolatokkal, tiszta füllel és szemmel kapcsolódjunk a minket megszólító műalkotásokhoz.

Aforizmák útvesztőjében

■ Jöjjön mindjárt egy közhely, mondhatni aforizma: *a hang a mozdulat alapvetése*. Zene nélkül nincs mozdulat. A ritmikus hangképzés vagy zajkeltés mozgásra készíti a végtagokat, vagyis önkéntelenül hat az akaratra. Schopenhauer után szabadon azt is mondhatnánk, hogy a hang létezése és formája a tudatunk által hallott valóság.² Ez a *létező* hozza mozgásba az akaratot. A mozdulat „hallja” a ritmust, és ő maga is ritmussá válik ebben a cselekvésben, miközben az őscselekvés maga a hallás. Végezzünk egy egyszerű gondolatkísérletet. Tegyük fel, hogy egy tökéletesen hangszigetelt kabinból ritmikus zenére táncoló tömeget figyelünk. A testek mozgatai előidézhetik bennünk, és a belső hallásunk némiképp reprodukálhatja a kabin falain kívül dübörgő vagy lágyan himbálózó, esetleg szaggatott tagolású zenét. A hangok akkor is hatnak a testre, ha nem rendelkezünk hallással, ugyanis a test *rezonál* velük. A rezgések áthatolnak rajtunk, és érzéki tapasztalattá változtatják a különböző frekvenciákat.

Aforizmaszerűen kezdtem az érvelést, fordítsunk egyet a fogalmakon: *a mozdulat a zene alapvetése*. Milyen mozgás az, amiből zene fakad? Kinek/minek a mozgatai révén szólal meg a zene? Hol van az a határ, ami a praktikum és az *aestheticum*, vagyis a profán és a szent, a tárgyi és érzéki közt húzódik? Tárgy-e a hang, vagy inkább folyamat? A természet mozgatainak hatását, kísérőjelenségeit, a fák leveleinek susogását, az állatok hangos/hangtalan szökellését/osonását önkéntelenül is összefüggésbe hozzuk a hang és a csend okozta ritmikus változással. Innen pedig már csak karnyújtásnyira van, hogy rendszert írjunk rá. Az a fránya dichotómia a minket körülvevő világ összes szegmensében jelen van, és folyamatosan részekre bontja az érzékelésünket. Hogy is van ez? Hangcsend, mozdulat-szünet, konszonzancia-disszonzancia stb. Mindennek semmi jelentősége nem volna, ha nem éppen az érzékek birodalmában kószálnánk. Annak azonban mindannyian tudatában vagyunk, amikor a fogalmak jelentésével „játszunk”, hogy nem egészen magáról a kósa kalandozásról beszélünk; ezt az érzéki kölcsönhatást, ami a hang és a mozdulat, a zene és a mozdulatművészet között található, az egyetemes emberi kultúra részévé tettük, tehát a fent megfogalmazott aforizmáik nem szorulnak különösebb magyarázatra. Mégis a kijelentések magától értetődősége mögött a természet kizsákmányolása és leuralása áll. Egészen John Cage-ig senki sem kérdőjelezte meg a hang, illetve a mozdulat szabadságának paradoxonját. Amikor Cage azt állítja, hogy a *hangok legyenek*,³ tulajdonképpen roppant problematikus kijelentést tesz, ám egyszerűen a korábban említett láthatatlan határra tereli vissza a figyelmet. A kultúra fejlődésével az európai hagyomány zenefogalmai, a „vezérhang”, a „dominancia”, a „funkcionalitás”, a „témák közötti versengés” egy alá-fölé rendelt dramaturgiai struktú-

rát működtet. A hangoknak *soruk* van, és ebben a sorrendben bizonyos alacsonyabb és magasabb rendű elvek érvényesülnek, amelyeket fizikai és matematikai szabályok konstituálnak. A gravitáció elvét helyezve a középpontba a tonális-funkcionális zene valóban egy meghatározott súlypont körüli mozgást ír le, akár a táncmozdulatok, amelyek a test folyamatosan mozgó súlypontja köré határoztak. A probléma ott lép fel, amikor a hangokat dekontextualizáljuk. Erre a későbbiekben még visszatérünk, de mielőtt még túlságosan elragadtatnám magam, folytassuk a szimatolást.

Az aforizmagyűjteményem két gyöngyszemére terelve a gondolatmenetet, az első megállapítás esetében, amikor azt állítottam, hogy *a hang a mozdulat alapvetése*, valójában a szellem anyagi determinációjára gondoltam, vagyis arra a jelenségre, amikor a láthatatlan titokzatos módon láthatóvá válik, az ütemes lüktetés önkéntelen mozgásra serkenti a vétagokat. A második esetében, ami így szólt: *a mozdulat a hang alapvetése*, az anyag szellemi transzformációját képzeltem el. A mozdulat utal valamire: egy ősképre vagy magára az anyag mögött létező igazságra. Egy mozdulatsor megszólaltatja a hangot, a belső szubjektumot. Úgy is mondhatnánk, hogy interpretálja az elhangzót. De álljunk meg egy pillanatra, mielőtt ezeket az analógiákat bővebben kifejténém, hiszen az imént még a hang és mozgás a fogalmait próbáltam körülbástyázni! A *hang* és a *mozdulat* ugyanannak a szellemi magnak kétfelé ágazó szegmensei. A mozdulat az anyagból fejt ki hatást a szellemre, a hang affektusokat tükröz vissza a kollektív őselményeinkből. Amikor ez a két művészeti ág együtt mozdul és hangzik, az emberhez méltó legmagasabb szellemi absztrakciót hajtja végre. Mindkét fogalom a játékban ölt testet. A gyerekjátékok (főként a néphagyományokban élő játékok) közt sokszor visszatérő elem a kiszámoló, a ritmikus biztatás, a mondókák ismétlése, szójátékok, a víz felszínén hosszan dobott kő ritmusos ívelése, az állatok hangjának utánzása, egyszóval a játék a folyamatosan visszatérő elem mozgásában testesül meg. A ritmus határozza meg a játék cselekményszerűségét, más szóval dramaturgiáját. Ezekben az egymásra épülő, az időben egymás mellett álló, dinamikusan változó megmutatkozásokban válunk a játék résztvevőivé és az előttünk kibontakozó folyamat részévé, illetve a játék komolysága is ide kapcsolható.

Mint azt már a felsezetőben is említettem, Huizinga különbséget tesz a versenyszellemből fakadó játék, illetve a szent cselekvésből fakadó játék közt. Utóbbiban az egyik legalapvetőbb különbség a titok. Úgy is mondhatnánk, hogy valaki, aki a titkot őrzi, kilép a köznap rendjéből, „álarcot ölt”, és miközben a játék mögé rejtőzik, azonosul vele. Ez a titokzatos átváltozás adja a játékhangulatot, illetve a játék formáját; tudniillik, hogy valaki másként van jelen, miközben játszik, és ennek tudatában van minden résztvevő. De vajon meddig mehetünk el a játék fogalmi kiterjesztésével? Hol van a játék határa? Huizinga szerint a szent cselekvés formáját tekintve ugyanaz, mint a versenyjáték, ám felteszi a kérdést: amikor egy vallási szertartás keretében az áldozatot bemutató pap végbeviszi a rítust, játékos marad-e? Ebben a felvetésben az egyik legszembevetőbb a *rend-kívüli* és a *közönséges* között élesen meghúzódó, ám kifejezetten ingatag határmezsgye; vagyis a játék komolysága abban ölt testet, hogy bármikor kettémetszheti a rendkívüli időt a közönséges, egyszóval a játék lelepleződése megtörheti a titkot. Ebben az összefüggésben a muzsikás és a táncos inkább az áldozatot bemutató vagy rítust végrehajtó paphoz áll közelebb, mint a versenyjátékoshoz, aki összeméri erejét és ügyességét a vetélytársaival. Azért is bátorodom

ezt állítani, mert mind a zenész, mind a táncos a hang, illetve a mozdulat mögöttire mutat rá, amikor megrezegeti a hangszerét, vagy kibillentí a súlypontjából a testét. Így maga a műalkotások tárgyaival/folyamataival való játszás közelebb áll a szentség köréhez, hasonlatosabb a rítust végrehajtó pap áldozatához, titkát a szent cselekvés fogalmában találhatjuk meg.

A *táncművészet* és a *hangművészet*⁵ mozdulatorientált kifejezésformák, de míg a tánc a test mozdulataiból szövi a narratívát, addig a hangok láthatatlan rezonanciája a belső ént szólaltatja, „mozgatja” meg, ahogyan erre Kant után főként Hegel művészetfilozófiája mutat rá.⁶ Fontos pillanathoz érkezünk, amikor Hegelt idézzük újra ebben a diskurzusban, ugyanis ő volt az első gondolkodó, aki a zene anyagát (tárgyát) a hangig vezette vissza. „A hang valamely test »belső megrezdülése«, s benne meghatározó vonás a térbeliségnek az időbeliségbe való átmenete, mi több: az anyagban benne rejlő eszmeiség előtérbe lépése; a hang tehát már a zene előtti vagy zenén kívüli megjelenésében is valamilyen közlés közege, mondhatni a Selbst hívószava, s ennyiben a zenei kifejezés csíraformája.”⁷ Zoltai Dénes Hegel-kommentárja meglehetősen pontosan mutatja a hang művészetfilozófiai vizsgálatának eredetét és problematikusságát. A fő probléma a nyelvi megközelítésben és a megértés nyelvhez kötöttségében gyökerezik. A két kifejezésforma abban különbözik a többitől – ugyanakkor pont itt tapintható ki az a pont, ahol szorosan összekapcsolódnak egymással –, hogy nem az értelemre hat a játékuk, hanem éppen ellenkezőleg, értelmük éppen a lecsillapítás, és a megtisztulás cselekedetében van. Ez a cél pedig nem mást szolgál, mint hogy ekképp az értelem képes legyen befogadni az „isteni hatásokat”.⁸ Míg a poézis és a képzőművészet a nyelv mentén fejt ki hatást – játékába a szavak, illetve a képek sugallta variációk és metaforák mentén kapcsolódhatunk be –, addig a mozdulatművészet és a hangok művészetének *nyelve* az előbbiektől elválasztva és csupán a jelentésmezőn kívüli tartományban érthető meg. Arra, hogy milyen elementáris rokonság van a mozdulatok és hangok közt, ismét egy analógiát szeretnék idézni. A zenekar élén álló karmester mozdulatai nélkül a muzsikások képtelenek lennének az értelmes játékra. A köztudatban legalábbis erről szól a fáma. Az „értelmes” jelzót csak azért használom ebben a kontextusban, mert éppen a megértést célozza. Hiszen a zenét csak a ritmus és a harmónia mentén „érthetjük” meg még akkor is, ha ezek a fogalmak a kortárs művészetfilozófiában és esztétikában nagyon tág jelentést hordoznak. Ezt a ritmust az a bizonyos avizó⁹ – egy határozott felfelé ívelő karlendítés, amely megelőlegezi az első megszólaló hang/akkord pontos idejét és intenzitását – indítja, amely tulajdonképpen a legfontosabb *üzenet* a mű és az együttjátszás szempontjából. A mű folyamán a fontosabb dinamikai váltásokat szintén mozdulatok és gesztusok segítségével üzeni a karmester a muzsikások felé. Miért kell üzengetnie? Miért nem mondja el? Tesszük fel a kérdést, teljesen jogosan. A válaszom erre egyszerű: mert ahol megszűnnek a szavak, ott néhány mozdulattal többet mondhatunk, mint fogalmakkal. Albrecht Wellmer *Esszé a zenéről és a nyelvről* című kötetében arról értekezik, hogy az érzések nyelvi toposzát „akkor érthetjük meg leginkább, ha a zenét egy olyan eredendő nyelv »lehasadt« feleként értelmezzük, amelyben a nyelv hangzó, és gesztusmozzanatai még nem különültek el a fogalmainktól, [...] a zene tehát egy olyan művészet, amely a nyelvi kommunikáció hangzó-expresszív, dinamikus gesztusmozzanataiba kapaszkodik”.¹⁰ Ekképp kapcsolódik tehát össze a *hallás* és a *mozgás*. Amint látjuk mindkét fogalom (hang-mozdulat) saját igealakokkal rendelkezik (hallani-mozdulni), tehát az úgy-

nevezett „szónyelv” is érzékeli a róla „lehasadt” és mellette létező nyelvi szegmenst. Tovább folytatva az analógiánkat, egyre több olyan zenekar alakul, amely nem tart igényt karmesterre, és elképesztően komplex műveket játszik „hírvivő” és „felderítő” mozdulatok nélkül. Vessünk egy pillantást a Les Dissonances együttes 2019-ben rögzített *Tűzmadár* előadására.¹¹ Ebben a muzsikások, illetve a különböző hangszercsoportok mozdulatai szinte táncszerűek. Mintha együtt táncolnának: a vonósok a fafúvósokkal, az ütősök a rézfúvósokkal, mintha két sereg vonuló madárhad összetalálkozna a levegőben, és mi részeseivé válnánk ennek a közös táncnak. Annyira fontos számunkra a megértés, hogy sok esetben a karmester alakja teljesen ráncs a műre, és már nem is Sztravinszkijről vagy a muzsikálás öröméről, a játékból rejlt titokról beszélünk, hanem Valerij Gegijevről vagy Herbert von Karajanról, aki ezt a művet „értelmezte”. Csakhogy a gyakorlat azt mutatja, hogy e nélkül az úgynevezett „értelmező” mozdulat nélkül is ugyanolyan jól megszólal a zene, sőt esetenként talán jobban, tisztábban és sallangmentesebben. Mintha fontosabbá vált volna a játék értelme, mint maga a játék. A Les Dissonances játékát hallgatva/látva, mintha friss levegő áradna a koncertterembe. A karmester hiánya mintha nagyobb figyelmet és részvételt követelne tőlünk, akik tanúi vagyunk a játéknak, miközben a hangok diverzitásában gyönyörködünk. A zenekar együtt mozdul, egyszerre hall és válik hallássá, egyszerre játszik és válik a játékká, egyszerre merül el a szent cselekvésben, amely tényleges ünneppé válik.

Hegel után Cage csodálkozik rá a hangra mint a zene anyagára, egyszersmind felszabadítja azokat a hangokat is, amelyek az európai zenei hagyományban gyökerező hangkészlet elemein kívül esnek, mi több, beemeli a zenei közbeszédbe, és folyamatelvűvé teszi őket. Ő azt állítja, hogy a minket körülvevő összes hang lehet zenei a maga primer alakjában. Nem vagyok benne biztos, hogy Hegel erre gondolt, amikor a hangot a zenei kifejezés csíraformájaként definiálta, az azonban vitathatatlan, hogy Cage művészetfilozófiája a végletekig átformálta a hangról alkotott fogalmainkat, és szerény véleményem szerint bizonyos akadémiai képzések csak azért nem hajlandóak tudomást venni róla, mert ha elismernék, az az európai zenei hagyomány összeomlását jelentené. Ismét túl messzire mentem. De maradjunk még Hegelnél. „A testek zengése azt érezteti velünk, hogy [a természet világában] magasabb szférába lépünk; a zenei hang legbensőbb érzésünket érinti. A lélek belsejéhez szól, mert maga is a belső szubjektív.”¹² Korábban Zoltai magyarázatában azt olvashattuk, hogy a hang valamely térbeliből az időbelibe lép át a megszólalás során, tehát ez az átmenet adja a zengést, amellyel magasabb szférába lépünk. Ez a zengés voltaképpen a rezgésre adott válaszreakció, jöllehet a hallás cselekedete, amely a lélek belsejéhez szól.

Eljutottunk tehát oda, hogy mind a hang, mind a mozdulat szól hozzánk, és ez a szólás a játékban feloldódva az érzéki belső ént bírja „beszédre”. Ha már játék, akkor valamilyen szabályok mentén zajlik, és ezek a szabályok adják a keretet, formáját, mondhatni dramaturgiai ívét a benne lejátszódó folyamatoknak. De voltaképpen mi is ez a dramaturgiai ív? Amikor a hang vagy mozdulat cselekményszerűséget szeretnénk kihangsúlyozni, kénytelenek vagyunk a nyelvhez közeledni. Ebben a közeledésben azonban elfeledkezünk arról, hogy egy szónyelvről „lehasadt” ábécéskönyvet tartunk a kezünkben. Amikor próbálunk meghatározni egy mozdulatot, azt mondjuk: heves, izgatott, remegő, hirtelen, óvatos, nemes, önkéntelen, szabályos vagy suta, fenyegető, tiltakozó. Mozdulata egy hadtestnek is van vagy a madarak vonulásának; mozgásba hozhatja a le-

veleket a szél, de a világ is mozoghat velünk, ha szédülünk; egy esemény megmozgathatja a lelkünket, felkavarhat. Korábban említettük azt is, hogy az anyag determinációja a szellemben van. Tehát a minket körülvevő jelenségek mozgása a játék szent cselekedetében mutatkozik meg, cseng vissza. Van-e értelme tehát úgy táncdramaturgiáról beszélni, hogy megszüntetjük a mögötte zajló *nyelvről lehasadt szellemi folyamatokat* – de továbbmennék, van-e bármilyen értelme a hang dramaturgiáját figyelmen kívül hagyva bármilyen mozdulat megértésével foglalatoskodni? Hajlamosak vagyunk megfelekedezni azokról a hangzó folyamatokról, jelenségekről, amelyek körülvesznek bennünket, mert a kép, a testkép és a vizualitás uralja a posztthumán kultúrát, továbbá a hangot mint kísérőjelenséget a kép és/vagy mozdulat alá rendeli.

A következőkben jöjjön két koreográfia, amiben a táncdramaturgia szerepét vizsgálom a zene formai, illetve esztétikai erővonalaival egybevetve. Abból indulok ki, hogy nem beszélhetünk dramaturgiai szerepről nyelv hiányában, hiszen a nyelv alakítja a narratívát, amiben a játék során mind az előadó, mind a néző aktívan részt vesz. Korábban kísérletet tettem rá, hogy eltávolítsam a hang és mozdulat fogalmaira rátapadt jelentések egy részét, a továbbiakban e két fogalomnak a játékkal való összekapcsolása mentén vizsgálom a test és a zene rezonanciáit.

„Petit Mort”

■ Jiří Kylián (1947–) koreográfus 1991-ben Mozart halálának 200. évfordulójára a Salzburgi Fesztivál kereteiben mutatta be *Petit Mort* című műalkotását Mozart két zongoraversenények (No. 21. Andante, No. 23. Adagio) lassútételeit alapul véve a Holland Táncszínház (Nederlands Dans Theater, a továbbiakban NDT) közreműködésével, amelynek 1973 óta egyben művészeti vezetője is volt. A *Petit Mort* referenciaponttá vált a táncművészet világában. A '96-ban rögzített VHS-felvételt a szalag szakadásáig hallgatták a világ számos pontján – tudjuk meg Rachel Howard *Sticks and Stones* című, nagyszerű kritikájából.¹³ Máig számos opera- és balett-társulat tűzi műsorra Kylián koreográfiáját.

Az angolszász szaknyelvben két kifejezést használnak a táncalkotásra. Az egyik a magyarban is használatos *choreographed*, amely tulajdonképpen táncírást jelent, ám ma már a mozdulatsor kompozícióját értjük rajta. A másik a *composed*, ami elsősorban a zeneszerzésre használt kifejezés, eszerint tehát komponált mozdulatsort értenek rajta. Táncdramaturgiai szempontból tisztázva a fogalmakat látnunk kell, hogy narratív jelenséggel dolgozunk, de sem a nyelv primer szintjén, sem a poézis szintjén nem közelíthetünk hozzá jobban, mint az affektusnyelvhez kötődő szintjén.

Aki látott már táncjelírást, tudja, hogy a leírt jelek felett legalább egy melodikus és egy ütőhangszer mindig ott ólálkodik, és jelzi, hogy éppen milyen dallamvonal, illetve ritmus mentén kell értelmezni a leírt táncjeleket. Még egyszer hangsúlyozom, nem mellette, nem alatta: felette! Tehát amikor a szó szoros értelmében vett koreográfiát véljük látni egy mozdulatsor megfogalmazásában, egyértelműen látszik, hogy nem feledkezhetünk meg a zenei kompozíció „jeleiről”, amelyek mentén tulajdonképpen elképzelhetjük a folyamatot. Emiatt egy pillanatig sem feledkezhetünk meg a hang által keltett nyelv utópiájáról, az affektusnyelvhez köthető jellegéről. Ide kívánczik egy kérdés, hogy miért van szükség a leírásra, hiszen a test emlékezik, akár egy zongorista vagy a gordonka-

művész ujjai, karja, válla, háta, amikor elő kell adnia a komponált mozdulatsort és/vagy zeneművet. Elsősorban a leírásból emlékezik, hiszen először aktiválja az emlékezetét, és asszimilálja a mozdulatsort, tehát egyfajta a szónyelven kívül eső kognitív műveletet hajt végre, másrészt kilép a köznapiságból, és belép az ünnep idejébe; korábbi állításaim igazolásaként a közönségeset a szent cselekvés idejére váltja, belép a játékba, komolyan veszi a játékot. A kompozíció és a koreográfia egyúttal ennek az időnek a megfogalmazására törekszik; úgy is mondhatnánk, hogy az affektusszemlélet után ez az egyik alapvető ismerve a hang és a mozdulat dramaturgiájának, hiszen a köznapin túli időt rögzíti!

Amikor tudatosan átéljük az időt, felismerhetjük a görögök igazát, akik két külön fogalmat használtak az idő megjelölésére: a kronoszt és a kairoszt. A kronosz az egyenletesen áramló, pontosan mérhető, objektív időt jelöli. Ez a mennyiségre vonatkozik. Ezzel szemben a kairosz a személyesen megélt pillanatot és az időbe ágyazott élményt jelöli, így minőségi vonatkozásokkal bír. Az időjárás kifejezésére is a kairosz szót használták, és a két időfogalom különbözősége a későbbiekben a filozófia és a keresztény teológia terminológiájában is megjelent: a Kronosz a földi, emberi időt, míg a Kairosz az égi, isteni időszámítást képviseli. Ez a megközelítés új perspektívát nyújt az idő átélésére, és segít megérteni a régi görög bölcsélet mélységeit. Az idő kétféle felfogása nem csupán az egyéni és közösségi életben játszik meghatározó szerepet, hanem a kultúra és a spiritualitás különböző aspektusaiban is megnyilvánul. Ez a megkülönböztetés alapvető fontosságú a létezés teljesebb és mélyebb megértése szempontjából.

Most, hogy fölverteztük magunkat néhány új fogalommal, térjünk vissza Kylián kompozíciójához, a *Petit Morthoz*, és vessünk egy átfogó pillantást a műalkotásra. Ha a címből indulunk ki, háromféle következtetést is levonhatunk, amelyek sajátos jelentésmezőkre kalauzolnak el bennünket, amikor be akarjuk járni a mű által eléink borított tájat. Az első jelentés egyértelműen az orgazmus eufemizmusát jelöli a francia nyelvben, a második a halál allegóriáját emeli be Mozart kapcsán: itt a *kis halál* csak a testi halálra értendő, hiszen Mozart azóta is köztünk él a műveiben az európai kultúra emblematikus alakjaként. A kifejezés harmadik aspektusa pedig a mély álomra vonatkozik. Egyszerre több nézőpontból láttatja tehát ez az ember létezésének státusait. Az alcím is izgalmas: olyan, mint amikor egy zenemű hangszeres művészeit felsoroló mondatot olvassunk: *Hat férfire, hat nőre és hat vívótőrrre*. Csupasz testeket látunk a térben, férfiakat és nőket testszínű ruhában „harcolni” egymással. Az egész olyan, mint egy álom, mint egy intim együttlét, aminek „normális” esetben nem lehetnének tanúi. Almási Miklós filozófus *A tudás örömétől a szellemi vakságig* című, legújabb esszéjében a *Testjátékok (Hipotézis az együttélés lehetetlenségéről)* c. alfejezetben elképesztően töményen tárgyalja a testek között feszülő ellentéteket, miközben tabukat döngető kérdéseket tesz fel a nemek érintkezési formáinak eltorzulása és eldurvulása kapcsán. „Párkapcsolatra vagyunk ítélve, ez tehát van és lesz, de az együttélés – kérdőjeles viszony marad.”¹⁴ Ebben a mondatban foglalható össze Kylián „védőbeszéde” is, amelyet egyik interjújában¹⁵ adott, ahol a következőket mondja: „Ezt a szándékos választást nem kell provokációnak vagy meggondolatlanságnak tekinteni – inkább annak elismeréseként, hogy egy olyan világban élek és dolgozom, ahol semmi sem szent, ahol a brutalitás és az önkényesség mindennaposak.”

Nézzük a *Petit Mort* első zenei megszólalását és a hozzá kötődő mozdulatsort. Mozart 23., utolsó zongoraversenyének Adagio tétele ritka hangnemben íródott,

fisz-mollban. Alig találni ebben a hangnemben íródott műveket az életműben. A 6/8-os ütemben ringatózó tétel pontozott siciliano ritmusa a pasztorális, idilli zenék jellegzetes eleme, de arról se feledkezzünk meg, hogy tánc-tétel: a menüett helye a háromtétéles felosztásban. Amikor Mozart utolsó műveiről beszélünk, mindig többet hallunk ki a zenéből, ebben az esetben ez mégsem véletlenül történik így: a zongora rendkívül kifejező, töprengő, magányos dallamot játszik, szinte kizárja magát a zenekari tónusból. A tartalom komoly, esetenként egészen komor. A vonószenekear „közbevetései” szinte belénk hasítanak. A zongorán óriási hangközugrásokat hallunk olyan kifejezőerővel, amely szélsőségekig határolja a mondanivalót. A tétel közép-része egy pillanatig A-dúrba modulál, ám ahelyett hogy oldaná a feszültséget, a klarinét-szólam a Don Giovanni egyik keserű áriájának témáját idézi,¹⁶ amelynek címe *Ah! taci ingiusto core!* vagyis *Hallgass, igazságtalan szív!* Mintha ebben az édeskés dallamban a szerelem képtelensége csengene vissza, a szép, incselkedő szavak komolyanvehetetlensége és keserű bája.

Kylian műalkotása¹⁷ hat férfi bejövételével kezdődik; mindegyikük szabályos alakzatban, mutatoujján egy vívótőrrel egyensúlyozva, háttal érkezik a térbe. Fémek távoli csörömpölése hallatszik, mint amikor egy elhagyatott gyárépületen átszűr a szél. Harcolni kezdenek egymás mellett. A vívótőrök süvítésének hangja szinte a harc allegóriájának hangjává minősül át, de ez a harc mintha egyúttal tánc is lenne magával a tőrrel, majd egy határozott, meglehetősen szexuális töltetű gesztusra váratlanul megszólal Mozart 23. zongoraversenyének fent tárgyalt tétele. A vívótőr előttük ágaskodik, akár a férfiasságuk szimbóluma is lehetne. Testtartásuk várakozó, mintha harcuk éppen beteljesedne. A zongora magányosan hozza a témát. Kimerevített képet látunk, amely lassan feloldódik, és gyengédséggel tölti meg a teret. A tőrök a félmeztelen férfitestek körül cikáznak, mintha a férfi harca bűvöletének áldozata lenne, majd lassan, mint akik megszelídülnek, szabályos alakzatban a földre kerülnek. Ekkor lép be a zenekar: a férfiak hirtelen kiszaladnak a háttér sötétjébe, és egy óriási fekete lepelrel a kezükben szaladnak vissza, ami teljesen elfedi a teret, majd amikor újra kiszaladnak, eltűnik a fekete lepel, és alatta a fejüknél tőrökkel hat nő fekszik. Az allegorikus kép csak egy pillanatig tart, a következőben már nyitott lábakkal várják a berohanó férfiakat. Mindez a zenekari belépés négy üteme alatt történik, egy pillanat alatt, mégis azt érezzük, hogy egy örökkévalóság múlt el az imént még önmagukkal viaskodó férfiak törös és az egymásba botló női-férfi testek tánca közt. Az idő kitágult. A női alakokban a széttárt lábak gesztusa élet és halál terét tárja a férfiak elé. A *kis halál*ból születő élet kimerevített pillanatát látjuk meg. Mozart kitágítja a magányt, globálissá növeszti a társas együttlét önfeladással járó és mindannyiunkat érintő kérdőjeles viszonyát, de egyúttal álomszerűvé is teszi ezt előttünk. Ez a játék része. Minden csak egy pillanatig tart, ideig-óráig, hiszen a zongora ismét magányosan folytatja a témát. A nők eltűnnek, és maradnak a férfiak a tőrjeikkel. A tőrök átszűrják a testüket, miközben a sötétből egészen finoman derengve újra felsejlenek a fény felé lépdelő női alakok, mintha a múlt árnyai lennének. Lassan átveszik a tőrök helyét, most már velük táncolnak a férfiak. A visszatérő testképek közt gyakran szembe-tűnő a széttárt kar, a repülés gesztusainak ismétlődő és váltakozó variációi. Az expozíció megismétlődik a zenében, de ebben az ismétlésben már egy duettet látunk. Mintha közelebb, személyesebb formában tapasztalnánk a harcot. Itt a harc megszemélyesítődik a táncosok alakjában. Táncol a nő, a férfi, de a tőr is táncol közöttük, mintha ő is

szereplőjévé válna a kapcsolatuknak. Minden hang egy mozdulat, minden mozdulat egy hang, és minden frázis, periódus egy szegmens jelképévé nő fel a játék során. A hangok dekontextualizálódnak. Már nemcsak Mozart 23. zongoraversenyének lassú tételét halljuk, hanem hangról hangra egyre közelebből tapasztaljuk a testek harcának játékát. Nem véletlen, hogy zongoraversenyre táncolnak az NDT művészei. A verseny itt a nemek közötti harc, az a dinamika, ami a játék komolyságban a szent cselekedetben testesül meg. A megismételt expozícióban ismét belebeg a térbe a titokzatos sötét lepel, és mindent eltüntet, ami alatta volt, a töröket és az embereket is. Új rész következik a zenében; két párt látunk, akik időnként eltakarják egymás szemét, útjába állnak egymás mozgásának, és harcuk egymás repülésében ölt testet. Eltűnik a tör, és marad a repülés. A zene olyan hirtelen ér véget, mint ahogyan elkezdődött, és a testek önkéntelenül eltávolodnak egymástól a fémek hideg hangjával, ami a zene után beállt csendben zörög.

„Kammerballett”

■ Hans van Manen (1932–) a Hollandad Nemzeti Opera és Ballett társulatának állandó koreográfusa, a Holland Táncszínház (Nederlands Dans Theater) művészeivel 1995-ben mutatta be *Kammerballett* című kamaraballettjét. Ebben az előadásban első hallásra egymástól mondhatni teljesen független zeneművek hangzanak el. Ami összeköti őket, az maga a hangszer, hiszen mindegyik zongorán szólal meg. Gara Garajev *24 prelúd zongorára* című ciklusából elhangzik az 1., 2., 3. és az 5. számú, Domenico Scarlatti K.159 jegyzékszámú C-dúr szonátája, illetve K.87 jegyzékszámú h-moll szonátája, végül John Cage *In a Landscape* (1948) című zongoraműve. A zeneművek időben körülbelül 250 évet ívelnek át, az előadás során azonban egyszer sem észlelünk stílustörést vagy átmenetnélküliséget, hiszen a mozdulatok a zenét térré alakítják. Kiemelném Carolina Amenta táncát Scarlatti h-moll szonátájára. A szóló Cage művének befejező üteme után veszi kezdetét, amikor Amenta egyedül marad az fehér, ovális tér közepén. Az eddigi letisztult, klasszikus mozdulatokat idéző mozgáskultúra hirtelen személyes, belső tapasztalattá formálódik, mintha hangok valóságosan formát ölténének a térben. Amanta flamencóra emlékeztető gesztusokkal járja be a teret, mintha rítust hajtana végre. Az egész mozdulatsor magával ragad, és szinte megjeleníti előttünk a fülledt délspanyol tájat. A teljes koreográfia rítusokat idéz, amely a férfi–nő, közösség–magány, közeli–távoli dialektikát működteti.

Scarlatti zenéje, akárcsak Garajevé vagy Cage-é, megőríz valamit abból az időből, amikor íródott. Adorno azt írja, hogy „a zenét minden pontján intenciók szövik át, az intenciók pedig lényegeseek, de csak időszakosan, hiszen a zene újra és újra jelzi, hogy gondolkodik, és hogy határozott módon gondolkodik, csak-hogy az intenció egyúttal mindig rejtve marad”.¹⁸ Ez a gondolat Hans van Manen művészetére hatványozottan igaz. Íme, hogy miért! Egyetértünk abban, hogy az idő, amit Scarlatti zenéje *megmutat*, voltaképpen célzottan a műbe zárt valóság. Abban a pillanatban, amikor megszólal, feloldja azt a határvonalat, amely elválaszt minket egymástól az időben, és átvisz az időtlenségbe. Ennek az időtlenségnek a meg tapasztalása érezhető Amanta összehangolt mozdulataiban, így egyetlen ütem sem „vész el”, hiszen a zeneszerzői intenció dallamvilága a szemünk láttára formálódik nyelvvé. Ennek a nyelvnek azonban nincs dramaturgiája. Ez a nyelv egy intenciókat elrejtő játékban testesül meg. Ahogyan képtelen-

ség elmesélni, hogy ütemről ütemre mi történik Scarlatti szonátájában, ugyanúgy azt is képtelenség lenne, hogy milyen mozdulatsort táncol el Amanta, hogyan emeli a kezét, hány gesztust tesz összesen az expozíció során, stb. Ez a narratív tehetetlenség adja a szabadság paradoxonját, ugyanakkor a szépérzék dinamikáját is, hiszen el kell engednünk a megértésbázisunkat. Ha ez egyáltalán sikerül, rá kell bízunk magunkat valami távolira és behatárolhatatlanra, a miniket és értelmünket birtokba vevő flow-ra, sutba kell dobnunk a kognitív képességeinket – szó-értelem-összefüggés –, és az érzéki élményre – hang-gesztus-poézis – kell ráhangolódnunk. Egyszerűen ki kell lépünk a közönségesből, és be kell lépünk a rend-kívülibe.

Ami további kérdéseket vet fel abban, ahogy egy *Kammerballett*-szerű intenciózus műalkotást szemlélünk, az maga a szabadság kérdése. Amikor testről, testkultúráról és zenéről beszélünk, amelyeknek sajátos dramaturgiájuk van az előadás-művészetekben, nélkülözhetjük-e az elnyomás ideológiáját? Hiszen, ha jól végiggondoljuk, a szabadság éppen a mások elnyomása során valósul meg. A testek szabadsága a színpadon, ugyanúgy, ahogyan az ujjak szabadsága a klaviatúrán, óriási áldozattal jár. A teljes önfeladással – mondhatni. Ennek a szabadságnak ára van, az önelvesztésé, az önfeláldozás szabadságáé, nem pedig az anarchiáé. Az énünk kívül marad, és csak a belső én (Selbst) lépheti át a játék (a szent-cselekvés) ovális körét.

■ JEGYZETEK

1. Vö. Johan Huizinga: *Homo ludens*. (Ford. Balogh Tamás) Helikon Kiadó, Bp., 2023. 33.
2. Vö. Boros Gábor (szerk.): *Filozófia*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2007. 914.
3. Vö. Albrecht Wellmer: *Esszé a zenéről és a nyelvről*. (Ford. Csobó Péter György) Rózsavölgyi és Társa, Bp., 2019. 251.
4. Vö. Huizinga: i. m. 41.
5. Kant fogalma, amely a zeneművészetet jelöli. „A hangművészet, bár fogalmak nélkül, csupán érzetekkel beszél, s ennél fogva a poézistól eltérően nem hagy maga után semmit az elgondolás számára, az elmét mégis sokrétűbben és mélyebben mozgatja meg.” Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. (Ford. Papp Zoltán) Osiris – Gond-Cura, Bp., 2003. 245.
6. Idevág Hegel *Selbst*-fogalma, amit a természetfilozófiai írásaiban taglal a zene és a zenei kifejezés hatásának vizsgálata kapcsán. Vö. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai*. (Ford. Szemere Samu) Akadémiai Kiadó, Bp., 1968. 105.
7. Zoltai Dénes: *Zenében gondolkodni. Válogatott esztétikai írások*. Argumentum Kiadó, Bp., 2008. 122.
8. John Cage: *A csend. Válogatott írások*. (Ford. Weber Kata) Jelenkor, Pécs, 1994. 122.
9. Talán nem véletlen, hogy a kifejezés egy hajótípus is jelöl, amelyet egyszerre használtak gyors üzenetek továbbítására, illetve felderítésre.
10. Albrecht Wellmer: i. m. 15.
11. Les Dissonances: *Stravinsky. Firebird Suite*. <https://www.youtube.com/watch?v=BN3IDb4cYo>
12. Hegel: i. m. 170.
13. Rachel Howard: *Sticks and Stones*. <https://fjordreview.com/blogs/all/sticks-and-stones>
14. Almási Miklós: *A tudás örömetől a szellemi vakságig. Írások a kultúra mámoráról és a műveltség lezárásáról*. Kalligram, Bp., 2024. 207.
15. *Petite Mort and World Premieres Program Notes*. Philadelphia Ballet.
16. Mozart 1787-ben írja a Don Giovannit, és itt már előre idézi az egyik ária témáját.
17. A teljes táncmű megtekinthető a következő platformon: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/petite-mort>
18. Theodor W. Adorno: *Musik, Sprache und ihr Verhältniss im gegenwertigen Komponieren*. In: Uő: *Gesammelte Schriften*. Suhramp, Frankfurt am Main, 1978. 650. Idézi Albrecht Wellmer: i. m. 39.

BARTHA KATALIN ÁGNES

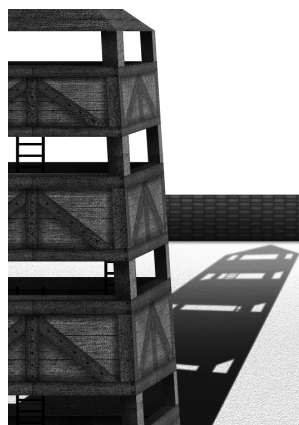
AZ IFJÚ BARBÁROK MINT A KORTÁRS TRAGÉDIA ÚJRAGONDOLÁSA

(életművek új szemléletű színpadiasítása)

A kolozsvári Állami Magyar Színház által sikerrel játszott *Ifjú barbárok* (2022)¹ c. előadás a 20. század első felének kelet-közép-európai társadalmi-politikai tragédiáit úgy viszi színre, hogy Bartók Béla zeneszerzői, népzene gyűjtői pályáját és Kodály Zoltán zeneszerzővel való barátságát kapcsolja össze a népi kultúra zenei-szöveges-táncos elemeivel, akadémiai zeneműveléssel, földrészeket átfogó interkulturális utazással, kreatív testi létezéssel.

A zeneszerzők életéből inspirálódva, Vecsei H. Miklós szövege alapján ifj. Vidnyánszky Attila rendezte alkotást olyan előadásként hirdették, amely jelentős mértékben épített az alkotócsapat (színészek, zenészek, táncosok) improvizációjára, akik a próbák során közösen alakították a jeleneteket. A rendező önmagát egyfajta „fordítóként” határozta meg, aki közvetíti a kollektíven kidolgozott anyagot.² Céljaikat tekintve pedig így fogalmaz: „Nem célunk történetet mesélni, vagy zenés darabot írni, nem találunk üzenetet vagy mondanivalót, nem lesznek főszereplők, és tanulság sem lesz a végén, igyekszünk minél kevesebbet beszélni. Visszhangokat keresünk, amik ma ugyanúgy szólhatnak, mint száz évvel ezelőtt.”³

Ezért az alábbi vizsgálódást olyan performanszméleti megközelítések segítik, amelyek az emlékezet, az emlékezés és a történelem funkcionális szerepét is figyelembe veszik. A performanszkutató, színháztörténész és rendező Joseph Roach a performanszt az emlékezet és



**...ha nem indult volna
el gyűjtőútjára a két
zenész, a régió zenei
kultúrájáról való mai
tudás csorbult
formában létezne.**

a történelem határán elhelyezkedő jelenségként értelmezi, amely a tudás átadásában és folytonosságának biztosításában játszik szerepet:⁴ Diana Taylor a tágran értelmezett performanszok működését hasonlóan az „átadás életfontosságú aktusaként” értelmezi, amelyek ismétlődő viselkedés révén a társadalmi tudás, az emlékezet és az identitástudat közvetítésében játszanak szerepet.⁵ Szerinte a megtestesült tudásrepertoárok, amelyek gesztusokban, beszélt nyelvben, mozgásban, táncban, énekben s egyéb performatív aktusokban adódnak tovább, tulajdonképpen az írott archívumokból nyerhető tudástároló és -átadó rendszerek kiegészítő alternatíváját jelentik. Látni fogjuk, hogy az emlékezethez és az átadáshoz kapcsolódó kérdésköröknek fontos szerepe van az előadás működésében, illetőleg be is ágyazódnak abba a színházcsinálói perspektívába, amelyre a produkció irányvonala épül.

A társalkotók új és erőteljes formákkal való kísérletezés iránti elkötelezettségéből kiindulva a tanulmány fő kérdése az, hogy az *Ifjú barbárok* hogyan közvetíti egy többnyelvű, soknemzetiségű régió válságidőszakait, illetve kollektív traumáit.

Az előadás címe Bartók népzenei ihletésű, de ugyanakkor a zongora határait feszegető művét, az *Allegro barbarót* (1911) asszociálja, amelynek címe önkritikai érzéket tükröz, éspedig abból fakadva, hogy a zeneszerző kritikussai többször is azt írták róla, hogy úgy csapkodja a zongorát, mint egy barbár. De ugyanúgy az európai tragédia történetének első darabját, Aiszkhülosz *Perzsák* c. művét is asszociálja, amelyben a barbárok, az idegen ázsiaiak egy európai tollából szólalnak meg. A tragédiaszerző a másság, illetőleg a háborús ellenségkép empatikus reprezentációját valósítja meg a darabban, amely a győzelem és vereség kettősségén túl az ókori görögség önértelmezését is segítette. Az *Ifjú barbárok* előadása folyamán ez a barbárság-mátság a zeneszerzőpárosra egyaránt jellemző. Nyilvánvalóan az előadásban a B. és K.-ként (jelzett vagy) hívott főszereplők azonosíthatók a barbársággal,⁶ két olyan zeneszerzőként, akik „nem úsznak az árral”,⁷ ámbar a körülöttük zajló világ nem is feltétlenül a legjobb mederben halad.

Az első jelenetsorban B. (Imre Éva) és K. (Szücs Ervin) beszögeli a színpad jobb oldalán levő rázkódó ajtót, a vészjelzően dörömbölő külvilág elől keresnek biztonságot. Feltűnő a két figura különböző mozgásvilága, B. törékeny vékonyságát nemcsak a nagyobb, rajta lötyögő zakó jelzi (a jelmeztervező: Cs. Kiss Zsuzsanna), de a kezében levő baltával való machináció is, amit a szögelésre kíván használni erején felül. Z. testesebb, magasabb, erőteljesen férfias, újabb s újabb léceket hoz, azokat is felszögelik. Félelmetes a külső zörgés, hangos ez a védekező gesztussorozat, hamar megteremtődik a kétértelműség – hol is vagyunk? – a fiktív és valóságos lét közötti lebegés: belső otthonosság vagy külső idegenség határai találkoznak. És felhangzik Bartók egyfelvonásos operájának, a *Kékszakállú hercege vára* librettójának népi ihletésű prólógusa.⁸

Szűk dobozszerű tere van a játéknak, két nagy méretű, a 19–20. századforduló polgári világát hozó nagy méretű ajtóval, egyik bal-, másik jobboldalt (A díszletet Csíki Csaba jegyzi). A felépített színpad alatt s előtt egy cimbalmot látunk, kétoldalt székeket, kottatartókat: a zenészek terét. Az előadásban a Tókos zenekar tagjai nemcsak kísérik muzsikával a játékot, hanem együtt élnek az előadással, olykor beleszólhatnak, megjegyzést tesznek, színpadra lépnek, énekelnek a többi játszóval.

Egy férfi jön be oldalról (de nem a felépített színpadról, hanem mellőle), akit csak *Hangként* (Bodolai Balázs) nevez meg a színlap: műsorvezető, narrátor, sokáig B. hangja is egyben. Majd csak B.-t látjuk a színpadon, háromévesen, pozsonyi lakásukban, amikor még nem beszél, viszont felfigyel a zongorára s an-

nak hangjaira. Csodálatos egymásra találás ez, a csillogó szemű kisgyermek B. és egy táncoslány által megszemélyesített zongora egybeolvadása. Határozott rendezői döntés, hogy B. nem szólal meg az előadás első felében, így elsődlegesen a játékbeli színházi test vizuálisan befogadható sajátosságaira épít. Testi jelenléte, fizikai tulajdonságai ezért hangsúlyosabbnak tűnnek: maszkja hasonlít a finom vonású Bartók portréfotóira, fakószőke haj, porcelánhomlok, zenére villanó végtagok, színésznői testbe bújtatott törekénység s erő.

A színészi alakváltozás vonatkozásában kiemelendő Imre Éva Bartókká változásának erőteljesen érzékeny megvalósítása. Mert hogyan is lehet a zeneművész alkotói keresését színésziileg közvetíteni lényegien és nem mimetikusan? Az a mód, ahogyan egy energikus női test Bartókká szellemül át, a színházban megtapasztalható csodák egyike. A feladat valóban nem egy hétköznapi színészi *trouville*; olyan kísérletező kedvre, erőre vall, amely megkövesedett színházi formanyelveket tör át, kényelmes fogásokkal megy szembe. Improvizációkon alapuló mozgásvilágának figurativitása olyan személyes találkozást tesz lehetővé a zeneművész zsenivel, aminek forrása az Imre Éva energiákkal dúsított testi-szellemi jelenléte/művészete. Az átlényegült test a nézői találkozás esélye: a felismerhetetlen Imre Éva Bartókban, s a felismerhető Bartók Béla Imre Évában találkozik, hogy az előadás kortárs színházi nyelven megcselekvő gesztusvilága, zenéje, elhangzó és szavakon túl jelzett történetei valóban teret és lehetőséget kapjanak színpadon s nézői fantáziákban egyaránt.

Sajátos emlékezet-, tudatfolyamot látunk a dobozban, amelyben különböző idősíkok összefutnak. A dokumentarista életútfragmentumok keverednek mai kérdésekkel, s a szövegközpontú, elbeszélő színházzal szemben a némafilmesen elmondható is felbukkan B. alakjában.

Az előadásban kilenc színész játszik, akik közül a három állandó szerepet játszó kivételével (Imre Éva, Szücs Ervin, Bodolai Balázs), valamennyien több szerepet is megtestesítenek/alakítanak; mellettük négy ifjú táncos és a Tókos zenekar öt tagja játszik. Kórusjelenségként tekinthetünk a sokszereplős színészekre és táncosokra; jelenetenként változó identitásaik olykor egymásba játszanak.

Dramaturgiai szempontból kiemelendő az a jelenet, amelyben a saját magát *a századfordulós politikai áramlatnak* nevező színész (Váta Lóránd) felteszi az előadás belső cselekményvázát mozgó központi kérdést, ami bizonyára a német zenei kultúra meghatározó szerepe miatt hangzik el németül: „Was ist die ungarische Musik?”

Innen kezdve úgy játszanak el a magyar zene keresésének és mibenlétének gondolatával, hogy a zene és a mozgás veszi át a főszerepet, de mindezt oly módon, hogy a mai közösségi önkereséséhez is kapcsolódik.

A kezdeti találgatások közt az operett, a bécsi klasszikusok, Liszt Ferenc zenéje egyaránt beúszik, s mind más irányba mutat. A nem létező magyar zene felvetésére a színpadon csőtörés zajlik: recsegés és fényváltás közepette egymás után gyors zenei kavalkád, amely szellemesen kitágítja a lehetőségek tárházát. Giya Kancheli és Ketevan Sepashvili, Strauss, Puccini, Sibelius, Max Richter dallamai mellett Jimi Hendrix (*Crosstown Traffic*), a House of Pain (*Jump Around*) és Panjabi Mc (*Mundian to Bach Ke*) zenéje is felhangzik, s mindezt egy-egy színész (Farkas Lóránd, Gedő Zsolt, Albert Csilla) meg is jeleníti.

A zenei szövet (Mester Dávid munkája) észrevétlenül lavíroz a népzene, a műzenévé formált népzene és a klasszikus zene között: a két komponista műveinek gondosan kiválasztott részletei (*Kékszakállú, Fából faragott királyfi, Székely*

fonó, Hary János, *Psalmus Hungaricus*) mellett a jazz és kortárs világzene is erőteljesen hozzátartozik az előadás zenei kompozíciós világához, ez utóbbiak el-
lenpontozzák B. tiszta forráshoz kötődő szólamait.

Kulturális szükségállapot

■ „Felismerte, hogy ha nem találják meg a magyar zenét, a kultúrával együtt a ma-
gyarság is elveszik. Meg kell keresnünk, mondta 23 évesen” – hangzik a narrátor
szava, majd Barbár B. szavait tolmácsolja: „Meg kell keresnünk a magyar zenét –
a tiszta forrást, mondta, és útnak indult a Zeneakadémia két növendéke.”⁹

A népzene gyűjtés elodázhatatlansága, annak a rendkívülinek, illetőleg szük-
ségállapotnak ítélt helyzetnek a felismeréséből született, hogy a 20. század első
évtizedeiben zajló széles társadalmi átalakulások (polgárosulás és urbanizáció)
miatt a hagyományos falusi közösségeket és kultúrájukat az eltűnés fenyegeti.

Felkészültségük mellett ekkor már a technikai feltételei is megvoltak a szá-
zadelőn annak, hogy is rögzítsék a hangzó anyagot (fonográffal), amelyet az el-
ső világháború végéig intenzíven kutathattak Kelet-Közép-Európa Osztrák-Ma-
gyar Monarchiájában.

Sikertelen közös gyűjtőútja után B. a kincsre véletlenül, a nővére házában dol-
gozó székelyföldi cseléd, a szereposztás jelzése szerint *A lány* (Tótszegi Zsuzsa) da-
lában talál rá. *Az elvesztettem páromat* pentaton dallamainak felhangzása után egy
átfogóbb, a Kárpát-medencét átölelő gyűjtőútra indulnak a barbárok.¹⁰ Tótszegi
Zsuzsa később K. feleségét, Emmát, Geyer Stefit, Bartók tanítványát, a fonóbeli
vagy ahhoz kapcsolódó jelenetekben az áhított falusi lányt, Juditot is játssza.

Az alakváltozás mitológiai motívuma a bartóki életmű egyik kiemelkedő, en-
nek értelmezésében centrális helyet elfoglaló, az 1930-ban keletkezett *Cantata*
Profana c. művében is feltűnik. Forrása egy román colinda (karácsonyi ünnepkör-
höz kapcsolódó újévi köszöntő) a szarvasokká átváltozott kilenc fiú történetéről.

Az előadásban a Hang tolmácsolja az említett mű keletkezéstörténetéhez
kapcsolódva B., illetve Bartók azon felismerését, tapasztalatát is, miszerint
„menthetetlenül egyek vagyunk”, az etnikai különbségek ellenére.¹¹

S bár a szarvassá változásnak gazdag mitológiai jelentésköre – az eredetmí-
tosz mellett a beavatás, a felnőtté válási szertartás mítoszát, a halál és újjászüle-
tés mítoszát is magában hordja –, az előadás tér-idő koordinátaiban a mássá va-
ló átlényegülés az esztétikaiba való fordítást asszociálja. A bartóki hitvallás és
felismerés – aminek életrajzi nyomai az előadás szerint az Octavian Beu román
muzikológushoz írt levélben találhatóak meg – olyan művészi-emberi krédó ré-
sze, ami korának nacionalista diskurzusaival helyezkedik szembe. A kinyilat-
koztatás ellenére azonban az előadás meggyőzőbben közvetíti azt, hogy ha nem
indult volna el gyűjtőútjára a két zenész, a régió zenei kultúrájáról való mai tu-
dás csorbult formában létezne.

A zene keresésével párhuzamosan a tánc is kezdi az ifjú barbárokat érdekeli-
ni. Mozgalmas csoportjelenetek váltják egymást, egyszerre játszik előtér és hát-
tér, szimultán jelenetek zajlanak.

Fiatal menyecske tanítja páros marosszékire K.-t, fiú társa segítségével leve-
szi róla a fölösleges városi kiegészítőket: táskát, fonográftartozéknak tekintett
kábeleket, úszóhártyát. Javítgatja, beavatja a mozdulatsorokba, s egyszer csak
működik a közös páros tánc. A színpadon vannak a falusi közösség figurái. Fo-
lyik a munka: a férj (Farkas Loránd) szalmabálával a vállán, a feleség (Albert

Csilla) mosdótekenővel az oldalán közlekedik, közben meg a kicsi színpad családi (mikro)tragédiával telik meg; a férfi ifjabb lánynak (Tótszegi Zsuzsa) szépelegne, de a feleség nem veszi ezt szem elől. Már a zenekar is a színpadon van, különböző kéréseknek engedve húzzák a muzsikát, zajlik az akadémisták hangfelvételezése. Közben a színpadi társaság a muzsikával, tánccal, különböző színpadi performatív gyakorlatokkal két félre szakad, egymásnak külön dalokkal felelgető szembenállást produkálva. A szerelem vége s a mulatás netovábbja találkozik az egymásnak felelő népi dallamokban s a színpadi szituációban. Az öröm s a bánat kiéneklése segít az érzelmek megélésében, a hangulat fenntartásában. A színpad tere aztán az év jeles napjaihoz kötődő dramatikus szokások performansa révén a teret s időt is kitérít: álomszerűen követik egymást gyors körforgásban: betlehemes játék, újévi köszöntő, húsvéti locsolás, aratáshoz kapcsolódó ünnepi rítusok szokáscselekményeinek performanszai a különböző tájegységek énekeivel.

Ehhez kapcsolódóan az előadás kontextusában a két főszereplő gyűjtőmunkássága láncszerűen kapcsolódik a haláluk utáni, az 1970-es években kibontakozó magyar táncházmozgalomhoz, immár a kommunista Romániában. Bár az előadás nem tematizálja, de a színpadon látható néptáncstudás ennek a táncházmozgalomnak az öröksége. Az erdélyi táncházterek, a különböző tájegységek régi paraszti táncainak újraélesztése és közösségi tanítása révén a romániai asszimilációs politika közegében az ellehetetlenítés s majd a letiltás után a hivatalos hatalommal szembeni ellenkulturális performatív terekké vált,¹² ami aztán az 1989-es politikai-társadalmi és kulturális változások után ismét feléledt.¹³ A népdal, zene és tánc testi emlékezete más impulzusokat és érzéseket indít el abban a nézőben, aki ezt gyakorolja is.¹⁴ A zenés-énekes jelenetek sodró ereje hangsúlyosan közvetíti a gyűjtés elodázhatalanságának felismerését.

Igazi rendkívüli állapot

■ Bizonyos jelenetek ürügyként szolgálnak arra, hogy olyan különböző elmúlt időbeliségeket ragadjanak meg, amelyek a népzene- és néptáncgyűjtéssel, kapcsolódó hagyománnyal hatásosan mélyítik a két zenészerző életművét illető kollektív emlékezettartalmakat.

Az első világháborús front egy katonalevél elhangzásával köszönt be a színpadra. Lajtha László zenészerző tüzértisztként (Farkas Loránd) számol be a Gyerogyói-havasokból a pusztító körülményekről, és küldi hangszer nélkül komponált zongorakompozícióját B.-nek. A katonadalokkal betöltött előszínpadon a kórus (színészek s táncosok) közös énekei (*Kárpátokban megfűjják a trombitát, Ez a vonat jaj de régen elindult*) átrepít a 41 millió ember halálát eredményező világháború ember-érzelmi dimenzióiba: az elválások, búcsú, reménytelenség eseményeibe; mindezek tulajdonképpen az előadás kontextusában annak a kollektívra vált traumának a felszínre hozását kísérik meg, amelynek történelmi hátterében az egykor európai nagyhatalomnak számító Osztrák–Magyar Monarchia széthullása azonosítható, és aminek következtében a magyar nemzetiségűek öt különböző ország új határai közt kisebbségi helyzetbe kerültek.

Az előadás komor hangjai a világháborús kontextushoz kapcsolják a két zenész politikai meghurcoltatását, zenészerzői pályájuk felfüggesztését s pedagógiai szolgálatra való ítéletét. Az ok mondvacsinált: Bartók *A hunyadi román nép zenei dialektusa* c. tanulmányát egy német lapban közli, s ez a tény megenged-

hetetlen a (magyar) Politikát megtestesítő színész (Váta Lóránd) interpretálásában: „békeidőben csupán érdektelen okoskodás, de ezen válságos időkben hazafiatlan kútmérgezés”.¹⁵ A hírlapi kritikák hazafiatlanságvádjának bírósági perjelenetté színháziasított jelenete az írott források performatív kiaknázása.¹⁶

Az életrajzi adatok színpadi összegzése, összeolvasása értelmében az otthoni marginalizálás irányította Bartókot a más, illetve a magyartól eltérő népzene gyűjtése és külföldi hangversenyutak felé. Ennek következményeként a színpadi lezárás két különböző földrészt kapcsol össze – Bartók nem hajlandó a fasizálódó Magyarországon működni, ezért Amerikába emigrál önként. Ezalatt K. otthoni meghurcoltatása többek közt zsidó származású feleségének bűjtatásával veszi kezdetét. Tulajdonképpen a két zeneszerző barátságának története keretezi a Bartók születésétől a haláláig tartó időszakot.

A szűk térben tömegnek hat a kilenc szereplő, a tér koordinátái elmosódnak, a külső és belső tér tagoltságát csak a két ajtó jelzi, ezek körül keringenek, táncolva szaladnak, megiramodnak a szereplők. Párizs, Stockholm, Lisszabon lesz egymást követve iszonyú iramban a koncertek színhelye, afrikai berber törzsek kutatása után még az űrbe is eljut a páros a felfokozott iramban.¹⁷

Az avantgárd hagyományhoz híven olyan képeket, elemeket hasznosít az előadás, amelyekkel első látásra nem lehet azonosulni. Fizikai-környezeti oda nem tartozásuk okán megütközést keltenek, hogy aztán egy következő jelenettel való társítás vagy az előadás után nyerjenek értelmet: humoros asszociációs hálót hoz a folklórgyűjtők bűváruhája az egyik jelenetben a múlt mélyrétegeibe való kutatás, felszínre hozás vizuális megjelenítőjeként, a pingpongütő és labda a metronóm ütemét asszociálja, a tojástartó-füldugó, amit hat éven át hord Amerikában, B. mérete okán kelt feltűnést. De a posztthumán értelmezéseknek is teret engednek az állati szereplők (amelyek nem testi valóságukban, hanem kitömött vagy kicsinyített játék másukként kerülnek a színpadra), pl. a kiterített bálna a takarásból végignézett közös koncertjük jelenetében az Akadémián, melyet a politika a magyarság felsőbbrendűségének bizonyítékeként kíván demonstrálni. B. a bálnához menekül, a bálnába kapaszkodik az értelmetlen helyzet elől (a szárazra dobott, kihalásra ítélt állatfajjal közösséget vállalva az elembertelenedésben). A bogarak iránti kíváncsiság és gyűjtőszenvédély is helyet kap az előadásban. B. már kiskorában is felfigyel rájuk, halála előtt pedig Columbiából egy ritka bogárfajtát hoz neki a posta, aminek felesége (Albert Csilla) szerint gyermekien örül. Az előadás végén feltűnik egy elkóboroló tehén (voltaképpen egy apró műanyag játéktehén – New Yorkból írja Kodálynak, hogy, amikor Texasban játszták a *Székel* *fonót*, besétált egy tehén a helyiségbe; a kodályi reakció („elvilleg ott kell a kultúrát terjeszteni, ahol érdeklődés mutatkozik irányában”) az előadás illúzióromboló, humorosan ironizáló felhangjához kapcsolódik.

Mindezek azonban nem módosítják a hangsúlyosan emberközpontú megközelítést, hanem inkább kortárs érzékenységek tudomásul vételét illusztrálják az alkotók részéről.

Posztdramatikus fordulat és történelempép?

■ A színpad mint a mindenkori tragédia locusa a háború, a politikai emigráció megmutatásának a helye is, de ezt nem a halál, a népirtás, az erőszak színpadi ábrázolásával teszi. A lehmanni posztdramatikus színház elvéhez híven az előadás elszakad a cselekvés és konfliktus meghatározta formától.

A produkció bosszantóan agilis, szinte minden helyzetben feltűnő figurája színháziasítja azt a politikai-gazdasági hatalmat, amelynek kontextusában a két zeneszerző működött. Különböző alakmáisait, megszemélyesítőit egyetlen színész játssza (Váta Lóránd): amint korábban jeleztem, előbb a századfordulós politikai áramlatként az Osztrák–Magyar Monarchia németesítő, illetve magyarító tendenciáit testesíti meg; azt követően, az első világháború elvesztése nyomán a Magyar Parlament, valamint a Magyar Rádió gyanánt és K. nem túl művelt tanítványaként jelenik meg, és ebben a minőségben az állam szélsőségesen nacionalista, illetve a faji és kulturális felsőbbrendűséget hirdető politika kinyilatkoztatójaként lép színre. Később a transzkontinentális turnék konferansziéja, aztán a faji eredetet számonkérő Magyar Posta, az amerikai emigrációs jelenetekben pedig a zeneszerző ingóságainak lefoglalójaként szerepel.

Ebben az alakban összpontosul B. és K. művészi projektjeinek értetlenkedő ellenzője; ő az, aki a művészi életutakat gátolja, ideológiák nevében kér számon, kisajátít és büntet. A Magyar Posta figurájában beköszöntő fasizmus már azt a helyzetet körvonalazza, ami pozícióváltást követel meg az egyetemes emberi értékeket következetesen szem előtt tartó, de mintegy befele fordulva, a saját maga életére vonatkoztató főszereplőktől: a benjamin meg szokottként elfogadott rendkívüli állapot és az igazi rendkívüli állapot közti különbség felismerését.¹⁸

Lehmann szerint feloldhatatlan ellentét áll fenn a színház és a politika működésmódja között. A politika a rendfenntartás érdekében törvényt hoz, szabályt alkot, mértéket szab, hatalmat szervez saját maga rendjének fenntartása érdekében. Ezzel szemben a „színház mint esztétikai magatartás” meghatározó jellemzője a határátlépés.¹⁹ Miközben a terébe emeli a Politika figurát, az előadás beállításai révén dekonstruálja is a hatalmon levő politikai diskurzus terét. A fasizálódó Magyarország konstans rendkívüli állapotban lévő államával szemben az ellenállást kifejező tett az emigráció vagy K. esetében a bujkálás.

A színpadon a szavakkal meg nem ragadható, megtestesült kulturális emlékezet találkozik etnikai identitáskeresés kérdésével, akárcsak a nemi szerepek megkérdőjelezésével is a hétköznapi társas gyakorlatokban. De ugyanúgy a történelmi folyamatok reflexív kezelése és kanonikusnak tekintett életművek kiemlézése is mind-mind bravúros színészi játékokhoz kapcsolódik. A *megtestesült* és az *írott kultúra*²⁰ egybejátszása, az életművekről informáló történeti dokumentumforgácsok beemelésével a zene-tánc performansz generációkat átító és ezért kollektívnek ítélt traumákat mediáló közösségi-esztétikai élmény szükség-szerűsége nem elvitatható. Ezért is végső soron az előadás esztétikai kulcsélménye az a kollektív „szabad játék”, az improvizáció lesz, amelyben a színészek ugyanolyan alkotói a darabnak, mint a szövegíró.

■ JEGYZETEK

1. Az előadás a Gyulai Várszínházzal közös produkcióban jött létre. A Kolozsváron 2022. július 6-án, Gyulán július 9-én mutatták be. Az előadás időtartama két óra egy szünettel.

2. Lásd a programfüzetet.

3. Ifj. Vidnyánszky rendezői vallomása a programfüzetben és a honlapon olvasható.

4. „A performansz genealógiája a kifejező/expresszív mozdulatok mint emlékezetértékesítő tartalékok gondolatán alapszik, amelyben egyaránt szerepe van a test által kivitelezett és megőrzött mintázott mozdulatoknak, a képekben vagy szavakban (vagy azok közötti csendekben) implicit módon rögzített mozdulatmaradványoknak, valamint a gondolatban megjelenő képzeletbeli mozdulatoknak, amelyek nem megelőzik a nyelvet, hanem annak részét képezik, mintegy a kultúra által biztosított repertoárból merített testi cselekvések pszichikai próbáiként.” Joseph Roach: *Cities of the Dead. Circum-atlantic Performance*, Columbia University Press, 2021. 26.

5. Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, Durham–London, 2003. 6.
6. A szereposztás szerint Barbár B. és Barbár K.-ként szerepelnek.
7. A szövegkönyvíró Vecsei H. Miklós kifejezése. Lásd a KÁMSZ által kiadott programfüzetet.
8. „Haj regő rejtem/Hová, hová rejtsem / Hol volt, hol nem: kint-e vagy bent? / Régi rege, haj mit jelent, / Urak, asszonyságok? / Ím szólal az ének. / Ti néztek, én nézlek. / Szemünk pillás függőnye fent: / Hol a színpad: kint-e vagy bent, / Urak, asszonyságok? / Keserves és boldog / Nevezetes dolgok, / Az világ kint haddal tele, / De nem abba halunk bele, / Urak, asszonyságok. / Nézzük egymást, nézzük, / Regénket regéljük. / Ki tudhatja, honnan hozzuk? / Hallgatjuk és csodálkozunk, / Urak, asszonyságok. / Zene szól, a láng ég, / Kezdődjön a játék. / Szemem pillás függőnye fent. / Tapsoljatok majd ha lement, / Urak, asszonyságok. / Régi vár, régi már / Az mese, ki róla jár. / Tik is hallgassátok. / Megérkeztünk. – Íme lássad: / Ez a Kékszakállú vára.” Lásd az *Ifjú barbárok* szövegkönyvét. Kolozsvári Állami Magyar Színház. Köszönettel tartozom Csép Zoltán programigazgatónak és Szepessy Katalin irodavezetőnek, hogy kutatási célból rendelkezésemre bocsátották ezt. Vö. *A Kékszakállú herceg vára*. Opera 1 felvonásban. Szövegét írta: Balázs Béla, zenéjét szerzte Bartók Béla. é. n., h. n. <https://mek.oszk.hu/20900/20937/20937.pdf> Bartók operáját hét évvel a keletkezése után, 1918. május 24-én mutatták be a Magyar Királyi Operaházban, Zádor Dezső rendezésében, a díszleteket Bánffy Miklós tervezte.
9. Lásd a szövegkönyvet.
10. Az *Elvesztettem páromat* c. dal az előadás vége fele újra felhangzik, amikor B. amerikai emigrációjában ideiglenesen lefoglalják egyéb ingóságai mellett a zongoráját is.
11. Vö. „Az én zeneszerzői munkásságom, épp mert e háromféle (magyar, román és szlovák) forrásból fakad, voltaképpen annak az integritásgondolatnak megtestesüléseként fogható fel, melyet ma Magyarországon annyira hangoztatnak. [...] Az én igazi vezéreszmém azonban, amelynek, amióta csak mint zeneszerző magamra találtam, tökéletesen tudatában vagyok: a népek testvérré válásának eszméje, a testvérré válás minden háborúság és minden viszály ellenére. Ezt az eszmét igyekszem – amennyire erőmtől telik – szolgálni zenémben; ezért nem vonom ki magam semmiféle hatás alól, eredjen az szlovák, román, arab vagy bármiféle más forrásból. Csak tiszta, friss és egészséges legyen az a forrás!” Bartók Béla Octavian Beunak, 1931. január 10., lásd Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei*. Zeneműkiadó Vállalat, Bp., 1976. 396–397.
12. Vö. Könczei Csilla: 13. *A táncház és a szeku. (1.) Mi is az a táncház? Ügynöki definíciók* <http://konzeicsilla.egologo.transindex.ro/?p=16>; Könczei Ádám – Könczei Csongor: *Táncház. Írások az erdélyi táncház vonzasköréből*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 2004; Könczei Csongor (őá., vál. és szerk.): *A 40 éves kolozsvári táncház sajtókrónológiája I. (1977–1990)*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 2017.
13. A népzenei „revival” mozgalomhoz és intézményesüléséhez lásd még: Jávorszky Béla Szilárd: *Kelemen László. Erdélyből a világ*. Kossuth Kiadó, Bp., 2023.
14. A jelen szöveg írásának ön- vagy auto-etnográfiai alapjai vannak, hiszen személyes tapasztalatot kapcsol a táncházmozgalom 1990-es évek utáni működéséhez.
15. Sereghy Elemér vádló cikkének vonatkozó része pontosan így hangzik: „mert ami rendes, nyugalmas korokban egyszerűen tudományos kutatás és érdeklődés eredményének tekinthető, az válságos rendkívüli időkben hazafiatalan kútmérgezésnek bélyegezhető”. Nemzeti Ujság 1920. máj. 23. 123. sz.
16. A jelenet alapjául szolgáló dokumentatív kontextust lásd: Popély Gyula: *A pozsonyi Bartók Béla Dalegyesület*. Irodalmi Szemle 1981. 3. sz. 255–270.
17. A források is igazolják a nagyszámú koncertkörutakat: Bartók Béla 1922–1931 között 17 országban 271-szer lépett fel. Ifj. Bartók Béla: *Bartók Béla életének krónikája*. Magyarságkutató Intézet, Bp., 2021. 191.
18. Walter Benjamin tétele a tovább már fönn nem tartható történelemfelfogásról: „Az elnyomottak tradíciója arra tanít, hogy a »rendkívüli állapot«, amelyben élünk, a dolgok rendje szerint való. El kell jutnunk a történelemnek a megfelelő fogalmához. Akkor viszont világosan látjuk majd, hogy mi a feladatunk: kiváltani az igazi rendkívüli állapotot; és ez javítani fogja pozíciónkat a fasizmus elleni harcban. A fasizmus esélye nem utolsó sorban azon alapul, hogy ellenfelei a haladásnak mint valami történelmi normának a nevében szállnak szembe vele.” Walter Benjamin: *A történelem fogalmáról*. In: Walter Benjamin: *Angelus Novus. Értekezések, Kísérletek, bírálatok*. Vál., jegyz. Radnóti Sándor. Magyar Helikon, Bp., 1980. 959–974. 965–966.
19. Hans-Thies Lehmann: *Poszt-dramatikus színház*. Ford. Berecz Zsuzsa – Kricsfalusi Beatrix – Schein Gábor. Balassi Kiadó, Bp. 2009. 214–216. Lásd még Kricsfalusi Beatrix: *Hogyan (nem) politikus az alkalmazott színház?* Theatron 2021. 15. 1. sz. 19–31.
20. A két fogalom értelmezéséhez lásd Taylor: i. m.

HERMANN RÓBERT

A SEGESVÁR-FEHÉREGYHÁZAI ÜTKÖZET ÉS PETŐFI HALÁLA

■ A segesvári szinte az egyetlen az erdélyi hadjárat ütközei közül, amelyről a közvélemény tud. (A köztudatban máig ezt tekintik az erdélyi hadjárat döntő ütközetének, holott nem volt az.) Közismertségét az magyarázza, hogy ebben az ütközetben tűnt el nyomtalanul Petőfi Sándor, a forradalom és szabadságharc költője. A 19. század végéig nem múlt el évtized, hogy a költő utolsó óráit és halálát illetően újabb és újabb szemtanúi beszámoló ne került volna elő.

Erdély 1849. március végi felszabadítása után Bem az ottani magyar erők egy részével a Bánság megtisztítására indult, s csak június elején – az általa kivitt s a Bánságban maradó erők nélkül – tért vissza Erdélybe. Távolléte alatt folyt az újabb honvédszászlóaljak és más alakulatok felállítása, a lőszer- és fegyvergyártás. Komoly gondot jelentett viszont, hogy Alsó-Fehér, Torda és Kolozs megyék, valamint Aranyosszék területén a román felkelők továbbra is keményen tartották magukat az ottani hegyekben, s a gyulafehérvári erőd is a cs. kir. csapatok kezén maradt. Az 1849. február–márciusi tapasztalatok alapján a magyar hadvezetés számolt azaz, hogy bármelyik pillanatban újabb orosz betörésre kerülhet sor, ezért intézkedett az Erdélybe vezető hágók megszállásáról és megerősítéséről.

Az orosz intervenció bekövetkezte után a magyar védelem esélyei a számarányokat tekintve Erdélyben voltak a legjobbak, hiszen az intervenciós erők csekély létszámfölényét a belső hadászati vonal előnyei kiegyenlíthették. Itt Bem kb. 39 000 magyar katonát és 107 löveget állíthatott szembe az orosz és osztrák intervenciós erők 53 000 katonájával és 133 lövegével.

A számarányokat azonban jelentősen rontotta, hogy a román felkelés és a gyulafehérvári erőd ostromzára miatt az intervenció kezdetén legalább 10 000 emberrel kevesebbe számíthatott az Alexander Lüders gyalogsági tábornok vezette orosz és az Eduard Clam-Gallas altábornagy vezette cs. kir. hadsereggel szemben. Mégpedig éppen a legharcdeztettebb csapatai hiányoztak, hiszen ezek állomásoztak a havasok és Gyulafehérvár körül.

A Bem rendelkezésére álló alakulatok kétharmada újoncokból állt. Bem látta, hogy ha csapatait egyetlen helyen vonja össze, könnyen megsemmisítő vereséget szenvedhet, s ezért úgy döntött, hogy hadosztályait egyenként veti harcba. Egyik célja az volt, hogy megakadályozza az orosz és osztrák csapatok Erdélyből kijutását s a magyarországi csapatok hátába kerülését. Másik célja saját hadműveleti bázisának, a Székelyföldnek megóvása volt. E két cél teljesítése szinte kizárta egymást: az első esetén Bemnek az ellenség nyugati, míg a második esetén keleti irányú hadmozdulatait kellett egyszerre akadályoznia.

Haditervek és hadmozdulatok a segesvári ütközet előtt

■ Bemnek július végéig sikerült is elérnie két fő célját, az orosz csapatok Erdélyből való kijutásának megakadályozását és a Székelyföld biztosítását. Július végén Lüders immár harmadszor fordult vissza a Maros völgyéből a Székelyföld felé. Elhatározta, hogy felszámolja a székelyföldi ellenállást, ezért a rendelkezésére álló erőket koncentrált támadásra utasította. Az orosz hadvezér a támadásra mintegy

30-35 000 embert fordított, az általa vezetett főoszlop, amely Nagyszebenről Segesvár felé vette útját, 9100-9200 főt és 32 löveget számlált. Segesvárra rendelte Dyck vezérőrnagy Fogarásból elindított hadoszlopát is; ennek július 31-én kellett volna megérkeznie. AZ Eduard Clam-Gallas altábornagy vezette cs. kir. hadtestnek pedig Brassóból Kézdivásárhely és Csíkszereda felé kellett előnyomulnia. Úgy tudta, hogy Marosvásárhelyen és Székelyudvarhelyen jelentős magyar erők tartózkodnak.

Mind Bem, mind Lüders koncentrikus támadást akart indítani. Bem terve az volt, hogy saját, a székelyföldi és a felbomlott nagyszebeni hadosztály csapataiból álló, kb. 4000 főnyi, 16 löveggel rendelkező hadoszlopával, a Kemény Farkas ezredes vezette kolozsvári hadosztály Segesvárra rendelt csapataival, illetve Dobay József ezredes Rikáról érkező különítményével három irányból támadja meg Lüders főerejét. Végül a Stein Miksa ezredes vezette gyulafehérvári ostromseregnek Nagyszeben felé kellett volna elterelő támadást végrehajtania.

Bem csapatainak létszámáról Gyalókay Jenő a július 20. körüli létszákimutatók alapján viszonylag pontosnak mondható becslést adott (bár a Bem védelmét ellátó testőrszázadot kihagyta), ugyanakkor nem tudjuk, hogy az azóta eltelt 10 napban az egységek mekkora veszteségeket és egyéb fogyást szenvedtek. Gyalókay szerint Bemnek 3700 (szerintünk inkább 4000) embere és 16 lövege volt, de ebből július 31-én a felvonulás közben Gál Sándor ezredes kérésére a kb. 600 főnyi 81. honvédszászlóaljat a Székelyföldre indította; azaz, ténylegesen 3400 főnél többet aligha vethetett harcba.

Kemény kolozsvári csapataival még nehezebb a dolgunk, ugyanis a kolozsvári hadosztályról – amely a nyár folyamán gyakorlatilag augusztusig csak a román felkelőkkel állt szemben – nincsenek hiteles kimutatások. A hadosztály nagy részét vadász- és önkéntes csapatok, köztük lengyel és német legionisták alkották, emellett ide tartozott az 1734 főnyi 123. honvédszászlóalj is. Gyalókay a Kemény által hozott reguláris csapatokat kb. 2300 főre és 12 lövegre becsüli, azonban a 31. honvédszászlóaljat kihagyta a számításból, amivel a létszám már felmegy 3000 főre. Ugyanakkor egy tordai polgár naplója szerint a július 29-én Tordára érkező hadoszlop létszáma 8481 fő volt, amiből Kemény 7481 főt magával vitt Marosvásárhelyre. A különbség több mint kétszeres, s nem tudunk rá magyarázatot adni. Gyalókay a vadász-, szabad és nemzetőri csapatokat eleve kihagyta a számításból, s tudjuk, hogy augusztus 5-ig 5-600 fő érkezett vissza Tordára a kiindultak közül, azaz, még ezek nélkül is maradna 6900-7000 fő – ekkora erőt viszont Kemény aligha adott át Bemnek.

A Dobay-féle különítményt Franz Dorsner ezredes augusztus 1-jei jelentése 4000 főre és 9 lövegre becsülte – Gyalókay szerint azonban a tényleges létszám – a nem rendes csapatok leszámításával – csak 1000 fő és 6 löveg volt.

Ha mindhárom oszlop (Bem, Kemény, Dobay) beérkezik, Bem (a legalacsonyabb létszámokkal számolva) mintegy 7400 főt és 34 löveget vethetett volna harcba, azaz, a küzdelem nem lett volna egészen reménytelen. Ugyanakkor Bem a Damaszkín György ezredes nagyjából 3500 (a betegeket leszámítva 3000) főnyi, ismeretlen számú löveggel rendelkező hadosztályát hátrahagyta Marosvásárhelyen, hogy a Grotenhjelm altábornagy alatt Beszterce felől közeledő, legalább kétszeres túlerőben lévő orosz hadosztályt megállítsa.

Ha Bem Damaszkín csapatait is magával viszi Segesvár felé, s Kemény és Dobay is megérkeznek, serege mind létszámát, mind tűzérértékének lövegszámát tekintve némi fölényben lett volna Lüdersszel szemben; ugyanakkor, ha Grotenhjelm megérkezik, a Bem által vezetett hadoszlop csúnya harapófogóba kerülhetett volna. De már Damaszkín csapatainak bevonásával is némileg kiegyensúlyozhatta volna Lüders döntő fölényét.

Kemény Farkas kolozsvári csapatai azonban július 31-én csak Marosvásárhelyig jutottak, Dobayt pedig még július 30-án Kóhalomnál megverte Dyk orosz ve-

zérőrnagy különítménye. Emellett Bem az összecsapás előtt egy zászlóalját a Gál Sándor vezette székelyföldi hadosztály segítségére küldte, így végül 3400 főnyi sereg élén támadta meg július 31-én Lüders csapatait Segesvárnál. Grotenhjelm viszont csak augusztus 3-án érkezett meg Marosvásárhelyre, azaz, mint utólag kiderült, Bem a Damaszkín-féle csoportot, amely még mindig 4000-4500 főt számlálhatott, minden további nélkül magával vihetné volna Segesvár felé. Ezzel együtt legalább 7500-8000 embere lett volna Lüdersszel szemben, ami még mindig nem biztos, hogy elég lett volna a győzelemhez, de ahhoz talán igen, hogy elkerülhesse azt a katasztrófát, ami a segesvári ütközet végén bekövetkezett. Bem tehát az egyik oldalról túlbiztosította magát, a másik két oldalról pedig túlzottan sokat bízott a szerencséire. De hát utólag könnyű okosnak lenni...

A résztvevő erők

Magyarok

A Bem által Segesvár környékére várt, de be nem érkező erők

Csapat	Gyalogszáhad	Lovasszáhad	Fő	Ló	Löveg
80. honvédszászlóalj	2		1198		
82. honvédszászlóalj	4				
88. honvédszászlóalj	3		630		
27. honvédszászlóalj tartaléka	4		730		
Testőrszáhad	1		117		
8. huszárezred		1	120	120	
11. huszárezred		1 ½	180	180	
15. huszárezred			180	180	
Hatfontos nagyvár- debreceni gyalogüteg			250	?	8
Hatfontos székely gyalogüteg				?	4
1. hatfontos székely lovasüteg				?	4
Összesen	13	2 ½	3405	480	16

Kemény Farkas ezredes különítménye (a beazonosítható alakulatok)

Csapat	Gyalogszáhad	Fő	Ló	Löveg
31. honvédszászlóalj	6	861		
123. honvédszászlóalj	6	1734		
2. vadászrezred egy osztálya	2	300		
Tüzérség		23	12	2
Összesen	14	2918	12	2

Dobay Károly alezredes különítménye (a beazonosítható alakulatok)

Csapat	Gyalogszáhad	Lovasszáhad	Fő	Ló	Löveg
32. honvédszászlóalj	6		800		
10. huszárezred		1	70	70	
15. huszárezred		½	30	30	
Tüzérség			100	?	6
Összesen	6	1 ½	kb 1000	100+?	6

A Bem által a hadművelet során számításba vett erők

Csapat	Gyalogszázad	Lovasszázad	Fő	Ló	Löveg
Bem hadoszlopa	13	2 ½	3407	480	16
Kemény Farkas ezredes különítménye	14		2918	12	2
Dobay Károly alezredes különítménye	6	1 ½	kb 1000	100+?	6
Összesen	33	4	7325	592	24

Oroszok

Csapat	Gyalogszázad	Lovasszázad	Fő	Ló		Löveg
				Nyerges	Fogatos	
Lublina vadászezred	16		3137			
Zamości vadászezred	16		3141			
5. lövészászlóalj	4		568			
5. utászászlóalj	4		823		45	
Nassau dzsidásezred		8	1095	1040		
1. kozákezred		6	796	796		
3. közepes üteg			171		120	8
4. közepes üteg			175		120	8
6. gyalogos könnyű- üteg egy osztálya			66		40	4
7. gyalogos könnyűüteg			131		80	8
9. könnyű lovasüteg egy osztálya			80		50	4
Összesen	40	14	10183	1890	455	32

Megjegyzés: A létszámok a hadtest június 20-i harcrendjéből valók, azóta a különböző ütközetekben és a kolerajárvány miatt legalább 10%-os fogyással számolhatunk, ami azt jelenti, hogy a hadsereg létszáma 9100-9200 fő között lehetett.

A segesvári-fehéregyházi ütközet

■ Bem július 30-án indult el Marosvásárhelyről Székelykeresztúrra, ahová még aznap megérkezett. A Sepsiszentgyörgyről ide rendelt, valamint a Nagyszebenből kivonult csapatok itt összpontosultak; az utolsó alakulat csak 31-én éjjel 1 órakor érkezett meg.

Bem 31-én reggel megsejmelte a csapatokat, bosszúsan látta, hogy az éjjel milyen sokan megszöktek, s reggel fél 6-kor elindította seregét Marosvásárhelyre. A csapatok tikkasztó melegben, majd kimondott forróságban meneteltek Fehéregyházáig, s Bem 3-4 kilométerre kapta a hírt a Sepsiszentgyörgyről az Olt felé hátráló Gál Sándortól, hogy segítségre van szüksége, mire a 81. honvédszászlóaljat Gálhoz indította.

Maga Lüders a támadás napján kettéosztotta a csapatait: a marosvásárhelyi úton, ahonnan a fő támadást várta, a zamości vadászezred négy zászlóalját, a Nassau dzsidásezred négy századát, három kozákszotnyát (századot), a 3. és 4. ne-

hézüteget, a 9. könnyű lovasüteget egy osztályát és az 5. utászzászlóalj három századát helyezte el. A székelyudvarhelyi úton, amelyen Bem közeledett, a lublini vadászezred négy zászlóalja, az 5. lövészzászlóalj, a Nassau dzsídsézezred négy százada, három kozáksztotnya (század), a 7. könnyűüteget, a 6. könnyűüteget egy osztálya (együtt 12 löveg) és egy utászs század állt fel. Az északi csoportosulástól egy kozáks század a marosvásárhelyi utat figyelte, az összes felszerelés a medgyesi úton maradt egy kozáksztotnya fedezete alatt.

Amikor a seregével több napja Segesvárott állomásozó Lüders július 31-én meglátta a Székelykeresztúr felől közeledő magyar sereget, arra gondolt, hogy Bem ebből az irányból csak tüntető támadásra készül, olyan csekélynek találta a magyar fél létszámát. Egyszerűen nem hitte el, hogy Bem ekkora erővel támadásba merészel fogni. Az ütközet első szakaszában Marosvásárhely felől várta a magyar főerők támadását, s ezért ereje nagy részét a marosvásárhelyi úton állomásoztatta. A székelyudvarhelyi úton Fehéregyháza felé álló erők öt zászlóaljból, hét lovasszázadból és másfél ütegből, összesen kb. 4500-4600 főből álltak. Ezekből Lüders egy vadászzászlóaljat, két lövészs századot, egy utászs századot és a 6. könnyű félüteget tartalékba rendelte.

Az orosz harcálláspont kulcsa a jobb szárnyon, a segesvári erdőben volt, mert az erdőn át könnyebben meg lehetett kerülni, mint a Küküllőre támaszkodó bal szárnyon. A magyar csapatok jobb szárnya, a 80-82. kombinált honvédezászlóalj a Sárpatak és az Ördög-patak közötti, nagyjából sík területen, a kukoricával benőtt Livádián állt fel, arcvonala előtt az Ördög-patakkal, amelynek ezen a szakaszán Lüders és Nyepokojcsickij szerint csak egy átkelő volt (de lehet, hogy ezen a mindhárom fegyvernemmel történő átkelés lehetőségét érti); Oreusz és Gyalókay szerint viszont az alsó folyáson bárhol át lehetett kelni. A jobb szárny háta mögött, Fehéregyháza nyugati szélén folyt a Sár-patak, amelynek medrért korábban kimélyítették, s a kitermelt iszapot két oldalt kb. 1 méter magasan felhányták; ezt füzes nőtte be, azaz komoly természetes akadályt jelentett. Ugyanakkor a töltés egy részét korábban elvitte egy árvíz, azaz, a Sár-patak egy részén is át lehetett gázolni gyalog vagy lóval.

Dienes András megrója Ferenczi György századost, a gyalogság parancsnokát, hogy miért nem a Sárpatak mögött foglalt állást, amely kiváló természetes védővonalként szolgálhatott; ugyanakkor Ferenczi emlékiratából tudjuk, hogy maga Bem utasította őt arra, hogy a patak előtt, a kukoricásban, az ellenség számára láthatatlanul helyezze el zászlóalját. Megjegyzendő, hogy a jobb szárnynál nem volt jó megoldás, mert ha a Livádiát átengedik az ellenségnek, az onnan jobbra fordulva bármikor oldalba és hátba foghatja a támadó magyar bal szárnyat; így viszont, a nyílt téren állva, a magyar jobb szárny lógott a levegőben.

A lovasság zöme az úttól északra, a jobb szárny gyalogságától kissé hátrébb, balra állt fel. A tüzéség az úttól délre állomásozott, a gyalogság nagyobb része (hét gyalogszázad) a bal szárnyon az Ördög-erdőben volt.

Lüders még mindig a marosvásárhelyi utat vigyázta, s ezért Ivin altábornagy vette át a Bessel szemben álló csapatok parancsnokságát. Bem délelőtt 10 órakor kezdte lövetni az orosz csapatokat, s az egyik első ágyúgolyó halálosan megsebesítette Szkarjatin vezérőrnagyot, Lüders vezérkari főnökét. A nemzeti legendárium szerint a Szkarjatin elleni lövést személyesen Bem irányozta, mégpedig lóhátról. Nos, a korabeli lövegek találati pontossága nem tette lehetővé emberre célzott lövés leadását; lóhátról pedig sem akkor, sem máskor nem lehetett ágyút irányozni, hiszen az irányzó készüléket és az emelőt csak gyalog lehetett kezelni. Nincs egyetlen szemtanúi beszámoló sem arról, hogy a löveget Bem irányozta volna. Így csupán véletlen szerencséről volt szó, semmi másról. A magyar tüzerek nyilván látták a dombtetőn álló ellenséges lovascsapatot, s közé lőttek. Ez okozta Szkarjatin halálát.

Ivin altábornagy feladata az állás védelme volt, ezért nem akadályozta különösebben a magyarok felfejlődését, miközben a magyar lövegek jól és gyorsan lőtték a velük szemben álló orosz könnyűüteget s az attól délre, a segesvári erdőben álló zászlóaljkat.

A tüzérségi előkészítés után Bem a bal szárnyról a segesvári erdő ellen rohamra küldte öt gyalogszázadát. A honvédek benyomultak az erdőbe, megingatták az egyik orosz vadászzászlóaljat, de a beérkező erősítéssel az oroszok kiszorították őket a segesvári és az Ördög-erdő közötti Ördög-patak völgyébe. Ez a váltakozó sikeres közdelem több órán át tartott.

Délután egy órakor az egyik székely lovasütegnek mind a négy lövege megrepedt a gyors és tartós tüzelés következtében. Ezeket az ágyúkat a néhány héttel korábban Kőkösnél hősi halált halt Gábor Áron öntötte, s mivel a kézdivásárhelyi hámorok nem rendelkeztek megfelelő fűrész- és esztergálfelszereléssel, belsejük tele volt kisebb egyenetlenségekkel, göbökkel, így hajlamosak voltak a megrepedésre. Bemnek így már csak 12 lövege volt.

Bem délután 2 órakor a bal szárnyon lévő két másik gyalogszázadát is a segesvári erdőbe irányította, s a honvédek olyan erővel támadták az orosz jobb szárnyat, hogy az itt lévő Lipszki ezredes segítséget kért Ivintől. Ivin két vadászszázadot küldött ide, s értesítette Lüderst a magyarok újabb támadásáról. Közben Lüders észlelte, hogy Marosvásárhely felől nem várható magyar támadás, ezért maga is a csatamezőre sietett.

Bem, aki azt hitte, hogy az oroszoknak Segesvár közelében nincs több csapatak, most a jobb szárnyról a kombinált 80-82. honvédzászlóalj három gyalogszázadát is a bal szárnyra küldte, hogy kieroszakolja a döntést. Így a jobb szárnyon szintén csak három gyalogszázad és három és fél lovasszázad maradt.

Lüders észlelte ezt az oldalmenetet, s két vadászszázadot és egy könnyű félüteget rendelt a bal szárny támogatására. Ezek nagyjából délután 5 óra tájban érkezhettek meg a csatamezőre. Ugyanakkor a centrumban lévő 7. könnyűüteget friss erővel, a 3. nehézüteg hat lövegével váltotta fel, két löveget pedig a Küküllő átkelője mentén hagyott. Délután 5 órakor az orosz tüzérség szétlőtte Bem két löszereszekerét.

Közben délután 4 és 5 óra tájban az immáron 10 gyalogszázadból álló magyar bal szárny újabb támadásra indult a segesvári erdőben lévő, 16 századból álló orosz jobb szárny ellen. Az elkeseredett küzdelemben az oroszok oldalba és hátba kapták a gyengébb magyar gyalogságot, s kiszorították azt. A visszavonulás csakhamar pánikszerű meneküléssé vált.

Lüders ebben a helyzetben rendelte el a magyar jobb szárny elleni lovas rohamot. Demidov vezérőrnagy irányításával négy dzsidás- és három kozákszázad indult rohamra az Ördög-patak gázlóján keresztül. A magyar gyalogságot, amely az nagyra nőtt kukoricásban foglalt állást, váratlanul érte a támadás, s miután sok volt közöttük az újonc, megfutottak. Nem jártak jobban az előre száguldó huszárok sem: a roham olyan gyorsan történt, hogy nem tudtak időben arcot változtatni, s a rohamhoz szükséges sebességet sem tudták elérni. Így a dzsidások és a kozákok viaszorították őket a faluba. Az orosz lovasság nyomon követte, s megpróbálta elvágni a menekülő útját.

A jobb szárny elleni támadásról az ütközetben részt vevő August Heydte cs. kir. őrnagy, s az ő nyomán Gyalókey Jenő úgy számol be, mintha az két ütemben történt volna. Heydte szerint délután 4 órakor Lüders az ő, mármint Heydte vezetésével előre küldte 4 dzsidászázadát és két tizenkét fontos lövegét a magyar jobb szárny ellen, hogy veszélyeztesse azt. Bem ezt követően egy székely zászlóaljat küldött ellene, de a két löveg jól irányzott tüze szétugrasztotta az alakulatot olyannyira, hogy Bem csak Fehéregyházán tudta megállásra bírni. Miután be kellett várni Lüders újabb támadási parancsát, a két löveg addig is hathatósan lőtte a magyar tüzérséget.

Bem ezt követően a székely zászlóalj megerősítésére egy honvédzászlóaljat küldött előre, támogatva azt a lovassággal. Két század dzsidás a két zászlóaljat támadta, a másik kettő a huszárokat, akik azonban nem várták be az összecsapást, hanem megfutottak, odadobva ezzel a dzsidásoknak a két zászlóaljat, amelyet aztán részint leöltek, részint elfogtak. Azaz, Heydte legalább olyan fontos szerepet játszott az ütközet megnyerésében, mint maga Lüders. Gyalókay ezt már úgy interpretálja, hogy a támadó akciót vezető Blum alezredes nem folytatta a támadást, noha maga Heydte erre biztatta, hanem megvárta Lüders újabb parancsát.

Az ütközetről augusztus 1-jén a cs. kir. Hadügyminisztériumot tájékoztató Franz Dorsner ezredes jelentése szerint az orosz bal szárnyon végrehajtott lovasági támadást egy ütemben hajtották végre. Dorsner négy dzsidásszázadról és egy félütegről beszél; Lüders hadijelentésében, Nyepokojcsckij leírásában, illetve Ivan Oreusz összefoglalójában viszont – mint fentebb láttuk – négy dzsidásszázad és három kozákszázad szerepel – tűzérség nélkül.

Ugyanakkor Nyepokojcsckij s az ő nyomán Oreusz is arról ír, hogy Lüders még valamikor 4 óra előtt az út bal oldalán (azaz, az orosz bal szárnyon) előrehozta a 6. könnyűüteget, hogy itt vessék be a küzdelembe, s ezzel egy időben a bal szárnyon lévő hét lovasszázad megindult a magyar jobb szárny ellen. Az üteg tűzelését azonban egyikük sem említi, s valószínűnek tűnik, hogy ha az üteg lőtt is, akkor nem a kukoricásban fedetten álló magyar gyalogságot, hanem az út mentén felálló, jól látható magyar tűzérseget lőtte. A magyar szemtanúi beszámolók nem túl megbízhatók e tekintetben. A jobb szárnyat vezénylő, de Bem által a jobb szárnyra három századdal átvezényelt Ferenczi György leírása szerint az ellenség időnként előreküldte lövegeit a magyar jobb szárny ellen, de sok kárt nem okozott, a lovassága pedig nem támadott. A Ferenczivel egy zászlóaljban szolgáló Otrobán Nándor viszont több visszavert lovassági támadásra vélt emlékezni, amiről egyetlen más forrás sem tud.

Visszatérve Heydte leírására, miután a támadó oszlopnál ott volt egy tábornok, a dzsidásokat egy alezredes vezette – Lüdersnek semmi oka nem lett volna arra, hogy egy beosztott osztrák tiszttel vezényeltesse a támadást. Ez egyébként nem is volt szokás –, egy nem saját hadseregbeli tisztet nem lehet felelősségre vonni egy rosszul sikerült akcióért, emellett a csapatokkal való kommunikáció is nehézkes lett volna, hiszen egyáltalán nem volt magától értetődő, hogy a dzsidások tisztjei tudnak németül. (Arról nem is beszélve, hogy ellentétben Heydte állításával, a magyar jobb szárnyra nemhogy nem érkezett erősítés, hanem Bem a gyalogság felét átvezényelte a jobb szárnyra.)

Nem szól külön a fáma a kozákok szerepéről, akik leginkább az üldözés végrehajtóiként jelennek meg a csataleírásokban. Heydte 1854. évi jelentésébe beleérthető, hogy több kozák raj átkelt volna a Küküllő jobb partjára, s azon előreszárgulva, majd a bal partra visszatérve vágták volna el a menekülők útját. A magyar csataleírások egy részében szerepel, hogy a menekülők útját az észak felől érkező kozákok vágták volna el. Miután tudjuk, hogy a Sár-patak partján húzódó töltés nem volt folyamatos (Haller József erre vonatkozó megállapítására sem Gyalókay, sem Dienes András nem figyelt fel), elképzelhető, hogy a lovasság egy része a Sár-patakon átkelt a Fehéregyházától északra húzódó Kisrétre, s azon áthaladva, északról kerülte meg a települést, majd fordult délnek, a Fehéregyházától keletre húzódó, Lunkának nevezett réten, s így érte el az országot. Az említett jobb parti előnyomulásról ugyanis az orosz források mit sem tudnak, s a magyar csataleírások sem erősítik meg azt.

A bekövetkező katasztrófát Gyalókay Lajos így örökölte meg:

„A jobb szárnyon, hol honvédeink tüzes rohama elől az erdőbe vonultak vissza az oroszok, s hol még csak az előbbi pillanatban is, a fák között fölébresztett visszhang egész idáig hallatta vitézeink bátor csatakiáltását, onnan most egyszerre zavart és félelmet jelentő kiáltások, vegyítve a muszkák ordításával törtek elő.

Még annyi időm sem maradt, hogy ennek jelentőségéről gondolkozhassam; mert alig néhány másodperc múlva, a legborzasztóbb rendetlenségben – fölvert rajként – az észvesztő rémület vad futásával láttam csapatainkat az erdőből kiomlani, nyomban űzve az oroszok diadalmas rohamoszlopai által.

Ezen vérfagyraló jelenet, ezen általam soha nem látott pánik ellen mintegy védelmet keresve, reménykedő tekintetemmel a középpont és bal szárny felé fordultam. Egy futó pillantás elégséges volt arra, hogy kétségbeejtő helyzetünket felismerjem.

A segesvári úton s mellette kiterjeszkedve, huszáraink sikertelen támadása után, nagy tömegben fellobogózott lándzsaerdővel vágattak az oroszok uhlán [dzsidás] ezredei, s zilált gomolyba gyűrt katonáinkat maguk előtt söpörték.

Jobb szárnyunk sem mutatott vigasztalóbb látványt. Fejvesztett débandage [felbomlás] s a félelem látától kergetett futás mindenütt!”

Bem észlelte, hogy az ütközet menete baljós fordulatot vett. Utasította a (második) 27. honvéddzászlóalj négy századát, hogy fedezze a tűzérség visszavonulását, majd ő maga is menekülni kezdett. Ekkor már mindenki futott, amerre látott.

A jobb szárnyon a Nagyküküllőhöz közelebb állók a falu északnyugati végén álló cigánytelep felé futottak, a többiek a falu nyugati kijáratának tartottak. Ezek azonban itt beleütköztek a jobb szárnyról visszafelé futókba, s csakhamar olyan irtózatossá kavardás támadt, amiben nem lehetett rendet teremteni. A magyar lovasság egyik százada belevágatott a menekülő honvédekbe, s többeket közülük legázolt.

A centrumból visszavonuló magyar tűzérség szintén vágatva menekült, de némelyik ágyú túl gyorsan kanyarodott a híd közelében az országútra, felborult, több ágyú egymásba futott, s ezek elzárták az országutat. Ekkor Kozma Dénes, a 88. zászlóalj hadnagya 35 emberével az így keletkezett torlaszt felhasználva, három sortűzzel visszaűzte a faluba hatolni akaró dzsidásokat, majd a fehéregyházi kocsmá előtt még kétszer feltartóztatta őket.

Egyedül viaskodott a rátörő kozákokkal Zeyk Domokos százados is. Már több kozákat levágott, amikor egy orosz ezredes franciául odaszólt neki: adja meg magát. Zeyk nem válaszolt, hanem még elkeseredettebben küzdött. Amikor kardja eltörtött, az ezredes megismételte a felszólítást. Zeyk erre előkapta kétcsövű pisztolyát, első lövésével leterített egy kozákat, majd halántékához emelte a pisztolyt, és agyonlőtte magát.

Bem életét Daczó Zsigmond, a székely huszárezred parancsnoka által vezetett kis osztag ellenállása mentette meg. Maga Bem lováról lebukva vagy letaszítva, egy útszéli mocsárba zuhant, s az éj folyamán a keresésére indított huszárok szabadították ki szorult helyzetéből.

Az üldöző kozákok és (szintén az ukrán területekről kiállított) dzsidások kíméletlenül lemészárolták a futók jelentős részét. A magyarok vesztesége halottakban, sebesültekben és foglyokban közel 1000 főre rúgott. A veszteség tehát komoly volt, de nem végzetes. Az erdélyi hadsereg alig egytizedét érte vereség, ám ez semmivel sem volt súlyosabb, mint a többi hadosztály korábbi vereségei. Kétségtelen viszont, hogy ilyen katasztrofális eredménnyel, a bevetett létszám egyharmadának elvesztésével és a csapatok teljes összeomlásával a hadjárat egyetlen addigi ütközete sem ért véget, s itt volt a legsúlyosabb a tűzérség vesztesége is.

Megjegyzendő, hogy Bem a téli hadjáratban 1849. február 4-én Vizaknánál, majd egy héttel Segesvárt követően augusztus 6-án Nagyszebennél és Nagycsúrnél nagyjából ekkora (vagy talán még nagyobb) veszteségeket szenvedett; ennek ellenére a vizaknai vereség még úgy ahogy benne van a történeti köztudatban (főleg Petőfi *Négy nap dörgött az ágyú...* című verse miatt); az erdélyi hadjárat végét jelentő nagyszeben-nagycsúri vereségről azonban még az érdeklődők is alig hallottak.

A költő halála

■ „Más körülménynek kellett tehát közrejátszania, hogy valódi fontosságát túlhaladó hírességre verődjék a segesvári ütközet” – írta az összecsapást feldolgozó tanulmányában Gyalókey Jenő hadtörténész. „Ez körülmény csakis Petőfi titokzatosnak látszó eltűnése és halála volt. Ha ő túléli július 31-ét, akkor az irodalom és a mendemonda éppen olyan keveset foglalkoznék ezzel a harccal, akárcsak a többi erdélyi csatavesztéssel.” Joggal jegyezte meg ugyanakkor, hogy az ütközetről szóló irodalomról „semmiképpen sem mondhatjuk, hogy a termés minősége is arányos lenne a mennyiséggel. Sőt a valóság az, hogy ennek a tömördek leírásnak csupán igen kicsiny töredékét szabad az ütközet tárgyalásának alapjául elfogadnunk, mert legnagyobb része csak összezavarja, ahelyett, hogy tisztázná a fogalmakat.” Mindez azért van így, mert „nem is a szorosan vett ütközet, hanem főként (vagy kizárólag) Petőfi rejtélyesnek látszó eltűnése és halála izgatta a krónikások képzelőtehetségét. Így történt, hogy nem a harc, hanem a benne aktív szerephez nem is jutott költő került a legtöbb leírás középpontjába.”

Sem az eltűnésben, sem a szemtanúk megjelenésében nincs semmi különös. Egy teljes vereséggel végződő ütközet után gyakori eset az, hogy a menekülők egy része nyomtalanul elvész. A menekülő Petőfiben az őt utolérő kozák vagy dzsidás csak a magyar katonát látta. A menekülők többsége pedig csak a saját életével törődött, s a lőporfüst és a por ködében aligha figyelt arra, hogy tőle pár méterre a nemzet legnagyobb költője küzd vagy fut az életéért.

Petőfi ugyanis csak számunkra közismert. 1848–49-ben a pár ezer példányban megjelenő köteteit díszítő arcképek aligha biztosítottak ilyen ismertséget. Ráadásul a költő ismertsége az olvasó közönségre korlátozódott: az írástudatlanok vagy a csupán históriás füzeteket, ponyvákat olvasók számára – márpedig a honvédek nagy része ebből a körből került ki – bármelyik alföldi betyár ismertebb lehetett, mint a költő. A múlt század második felére megváltozott a helyzet. A költő arcképe 1867 után minden jelentősebb összefoglalóban, minden tankönyvben megtalálható volt, olajnyomatok tucatjai készültek róla. Természetes, hogy egyre többen emlékeztek vissza úgy, hogy ők 1849. július 31-én ezt a bajuszos-szakállas fiatal embert látták azon a napon.

Holott a csatatéren felsorakozó magyar közkatonák és tisztek nagy része e napokban látta először a költőt; s ha egyáltalán felfigyelt rá, nem úgy figyelt fel rá, mint Petőfire, hanem mint Bem környezetének tagjára. Segesvárnál Bem környezetéből jó néhányan vesztek még oda: Zeyk Domokos, Daczó Zsigmond, Anton Kurz; fogságba esett Bauer Lajos – csupa olyan személy, akiket a katonák Petőfinél sokkal jobban ismertek.

A segesvári ütközetben részt vevő alakulatok nagy részét ugyanis 1849 áprilisa után szervezték meg, akkor, amikor Petőfi nem volt Erdélyben. A költő 1849. május elején Temesvár alatt hagyta el Bem táborát, s csak július 25-én Berecken csatlakozott újra az „apó” seregéhez. Petőfinek csupán vászonzubbonya volt, kardot vagy más fegyvert nem viselt, szekéren és nem lovon utazott. Bem július 30-án Marosvásárhelyen kimondottan megtiltotta neki, hogy kövesse a csapatokat. Petőfinek nem volt szerepe az ütközetben, tétlen szemlélőként figyelte annak kimenetelét. Előre ment ugyan a magyar jobb szárnyra, azonban Bem hátrazavarta. Egyes szemtanúi beszámolók szerint ennek ellenére egy ideig maga is ott volt a támadók között, s biztatta a katonákat.

Az orosz lovasság támadásának megindulásakor a melléte álló Lengyel József orvosnak csak annyit mondott: „Potomság.” Ám amikor Lengyel mutatta neki, hogy Bem is menekül, Petőfi is felismerte, az ütközet elveszett. Szó nélkül futni kezdett, a Sár-patak túlpártjáról a hídon keresztül Fehéregyházára vette útját. A híd előtt összefutott Gyalókey Lajos századossal, aki megragadta a karját: „Jöjj velem,

kocsimat innen nem messze állítottam fel, azon menekülhetünk, gyalog vagy levágnak, vagy elfognak.”

Petőfi azonban más véleményen volt: „Azt hiszed, hogy van olyan bolond, ki ebben pokolban megállani merné helyét, kocsisod is elfutott, mint a többi. Nézd – ezzel a felénk közelítő lovasscapatra mutatott – itt nem lehet menekülni, ne gondold most kocsidra, hanem jer oldalt, ott talán megszabadulhatunk.” Gyalókat habozott, Petőfi pedig kirántotta kezét: „nincs idő gondolkozni, én megyek, Isten veled” – mondta, s továbbfutott. Átjutott a falun, s Héjjasfalva felé vette útját. Utoljára itt látta őt a Bemet menekítő Pap Lajos őrnagy, majd vélte őt látni Lengyel Lajos. Valahol félúton eshetett az üldöző Nassau-dzsidások áldozatául. Legalábbis így rekonstruálta a költő utolsó óráit Dienes András.

Tény, hogy Petőfit utoljára a faluban *látták*, utána csak *látni vélték*. Egyelőre tehát csak annyit mondhatunk bizonyosan, hogy a segesvári ütközetben nyomtalanul eltűnt.

A költő halálát mindenki biztosra vette. A foglyok között nem volt, mert az ütközetben fogságba esett s később megszökött Bauer Lajos vezérkari őrnagy nem látta őt a foglyok között. A fogságba esett súlyos sebesülteket az oroszok az ütközet után nem szállították Nagyszebenbe, hanem Segesváron a polgári lakosság által ápolatták, s csak hetek múlva adták át őket az osztrákoknak, vagy bocsátották szabadon. Erre két tanúnk is van, a 27. honvéddzsidóalj tartalékának századosa, Mütter Ferenc, illetve Bartha János, a 88. honvéddzsidóalj századosa.

Az ütközetben ejtett többi hadifoglyot Nagyszebenbe küldték, ott a hadifogolyszállítmányt alaposan átvizsgálták, s a tiszteket különválasztották a legénységtől. Miután Bem augusztus 5-én megtámadta Nagyszeben, a szállítmányt – az előző napon ejtett foglyokkal együtt – kivonták onnan. Az augusztus 4-én foglyul ejtett tisztek között volt az a Bisztray Károly hadnagy, aki részt vett a segesvárféregyházi ütközetben, személyesen ismerte Petőfit, tehát ha valakinek eltűnt volna a költő ottléte, neki kétségtelenül. Bisztray emlékirata azonban nem említi, hogy Petőfivel találkozott, vagy Petőfiről hallott volna, ahogy a később szintén Nagyszebenbe szállított Mütter Ferenc sem.

Petőfi a Marosvásárhelyre elvergődő menekültek között sem tűnt fel, holott Bem maga is kerestette. Élve az ütközet után senki sem látta. Holttestét többen is látni vélték – de egyik szemtanúi beszámolóról sem állíthatjuk azt, hogy bizonyosan a költőre vonatkozik.

August Heydte őrnagy és az iratok

■ A csatatér vizsgálatát végző August Heydte őrnagy, a Lüders orosz gyalogsági tábornok mellé beosztott osztrák összekötő csoport tagja az események után öt évvel Jacob Parrot altábornagy, a magyarországi cs. kir. Katonai és Polgári Kormányzóság adlításának felszólítására hivatalos írt jelentést arról, hogy a Fejéregyháza és Héjjasfalva között félúton az úttól 3-4 ölnyi távolságra, egy szökőkút mellett egy ingre és nadrágra levetkőztetett holttestet látott. A holttest mellett több iratot látott, ezek egy része szakadt, némelyike véres volt. Az őrnagy felszedette őket a kíséretében lévő kozákokkal, s az iratok tartalmából arra következtetett, hogy a halott Bem környezetéhez tartozhatott. Erre utalt az is, hogy a holttest mellett zsinórra fűzve fém babérkoszorúk, azaz a Magyar Katonai Érdemrend III. osztályának példányai hevertek.

Az őrnagy jobban megsejmelte a holttestet, de nem találta őt ismerősnek. Heydte hosszú erdélyi szolgálata ideje során személyesen ismerte a Bem erdélyi seregében szolgáló volt cs. kir. tisztek többségét – a holttest arca azonban egyikükére sem emlékeztette. „...sovány volt, kicsi, száraz arcú, nagyon határozott arckifejezéssel és nagy fekete körszakállal” – emlékezett vissza a látottakra négy és fél év múltán. „...a holttest közép nagyságúnál kisebb volt és sovány; az arc eltorzult,

az archbőr sárgás, a haj és a hegyes szakáll fekete” – írta 28 év múlva. A csizma és a kabát már hiányzott a holttestről, az ing finom és a mellén redőzött, a nadrág fekete volt. Az iratokat felszedve, Heydte továbblovagolt Héjjasfalvára, ahol a Bem vezérkari irodájának iratait szállító, elakadt szekérre is rálelt. Másnap visszatért Segesvárra, s intézkedett a polgári hatóságoknál a halottak eltemetésével kapcsolatban.

Jelentésében – az általa kikérdezett fogoly magyar tisztek tanúságára hivatkozva – úgy vélte, hogy az általa látott holttest bizonyára Petőfié volt. 1863-ban megjelent névtelen emlékiratában viszont arról írt, hogy a költő valószínűleg a környékbeli mocsarak valamelyikében lelte halálát. 1877-ben névtelenül megjelent visszaemlékezésében visszatért az 1854-es verzióhoz.

Heydte 1854. évi jelentésével kapcsolatban kételyekre ad okot az is, hogy az az irat, amelyről azt állítja, hogy a holttest mellett találta, bizonyosan nem került 1849. július 31-én, de még másnap sem az orosz fővezérség kezére (ha egyáltalán létezett). Ez ugyanis Kemény Farkas ezredesnek, a kolozsvári hadosztály parancsnokának Kolozsvárról írott jelentése lett volna arról, hogy milyen védelmi intézkedéseket foganatosított a az orosz Grotenhjelm-hadtest (valójában hadosztály) ellen, hogy milyen a csapatai állapota, illetve hogy azokkal csak augusztus 1-jén vagy 2-án érkezik Marosvásárhelyre, s mellette lett volna Kemény csapatainak létszámkimutatása is; ezenkívül még vagy száz darab magyar kitüntetés.

A jelentés azért lett volna fontos Lüders számára, mert egy ép, és felé közeledő magyar csoportosításról közölt volna részletes adatokat. Ha ez az irat aznap vagy másnap Lüders kezébe kerül, akkor csapataival nem Székelykeresztúr, hanem egyenesen Marosvásárhely felé vonul. Mivel nem ezt tette, s csak augusztus 2-án értesült arról, hogy Bem Nagyszebennek tart, Bemnek sikerült egyesülnie Kemény Farkas és Damaszkín György csapataival, s egy villámgyors menettel Lüders háta mögött elérnie és újra bevennie Nagyszebent.

Heydte 1877. évi visszaemlékezése szerint a holttest mellett lett volna Kemény Farkas „egy – akkoriban az orosz hadtest számára igen fontos – jelentése, hogy 6000 emberrel Gálfalvánál áll, továbbá állománykimutatások és báró Stein [Miksa] magyar ezredes jelentése Gyulafehérvár előtt keltezve – az utolsó papírok alatt zsinórra fűzött babérkoszorúk és magyar kitüntetések heverték.” Ha ez így lett volna, az megint csak arra indítja Lüderst, hogy Nagyszeben védelmére siessen. Az orosz források szerint azonban az első hírek Lüders főhadiszállására csak augusztus 2-án érkeztek arról, hogy Bem egyesült Kemény Farkas seregével.

Hozzáteendő, hogy Heydte 1854-es jelentésében, illetve 1877-es cikkében a Kemény-jelentésről két különböző ismertetést ad. Az első szerint Kemény a jelentést még Kolozsvárról küldte Bemnek, a második szerint Gálfalváról, ami önmagában képtelenség, ugyanis Gálfalva Marosvásárhelytől délre, a nagyszebeni úton fekszik, márpedig Keménynek ugyan dél felé, de a segesvári úton kellett volna haladnia; s Kemény a Bemmellel történt augusztus 1-jei egyesülés után Marosvásárhelyről nem vonult délnek, azaz el sem jutott Gálfalváig, hanem visszatért Kolozsvárra.

Az ütközetről a cs. kir. hadügyminisztériumnak hivatalos jelentést író Franz Dorsner ezredes csupán egyetlen olyan iratot említ, amelyet „egy megölt felkelő tiszt-nél” találtak: ez Bem július 29-én Stein Miksa ezredeshez intézett utasítása volt, amelyben megparancsolta, hogy támadja meg az oroszok által megszállt Nagyszebent.

Dienes András viszont a Dorsner 1849. augusztus 1-jei jelentésében, Heydte 1854. évi jelentésében, illetve 1877-es visszaemlékezésében szereplő három irat mindegyikét az általa Petőfivel azonosított elesett tiszt mellé „helyezi”, ami egyrészt igazolhatatlan, másrészt nem is felel meg a tényeknek. Ezt a következtetését a Petőfi eltűnése körülményeinek tisztázására kiküldött magyar–román akadémiai munkaközösség 1956. évi jelentése is elfogadta.

Aligha hihető, hogy Heydte eltitkolta volna az iratokat, azaz Kemény jelentését, illetve a létszámkimutatás(oka)t. Ha viszont – ami valószínűbb – egy ilyen fontos

mozzanatra rosszul emlékezett (számára ugyanis az iratok tartalma volt a fontos, nem a halott kiléte), akkor mi a biztosíték arra, hogy a holttestről adott leírása pontos? (Egyéként az 1854. és 1877. évi szövegben éppen a halott személyleírása tekintetében is vannak nem jelentéktelen eltérések; s pld. a Petőfinek vélt személynek az 1854. évi jelentésben említett fekete körszakálláról egyetlen, a költőt a csata előtt látó szemtanú beszámolója sem tud.)

Ami a fehéregyházi ütközetben zsákmányolt iratokat illeti, a Dorsner által említett Bem-parancs az egyetlen, amiről bizonyosan állíthatjuk, hogy létezett, de eddig ez sem került elő. Elképzelhető, hogy megvan a moszkvai Központi Szövetségi Hadtörténelmi Levéltárban, de a témával foglalkozó magyar kutatók még nem jutottak nyomára. Dorsner ugyan több példányban készítette el a maga jelentését, de ahhoz bizonyosan nem mellékelte.

Petőfi eltűnésével/haláláról nagyjából akkora irodalom született az elmúlt 175 évben, mint az erdélyi hadjárat egészéről, s annak ellenére, hogy Dienes András megoldani hitte a kérdést, hat évtizeddel az ő kötetének megjelenése óta a kérdőjelek száma nem csökken, sőt éppen hogy növekszik. Az alapvető probléma az, hogy a Dienes rendelkezésére álló forrásanyag nem volt, mert nem is lehetett alkalmas a megnyugtató, megbízható rekonstrukcióra, s ez a forrásanyag érdemben azóta sem bővült. A Dienes által eltűntnek hitt, Haller József által összegyűjtött tanúvallomások egy részét Mikó Imre 1972-ben még használta, azóta ez a gyűjtemény ismét eltűnt; azonban a Mikó által írottak alapján úgy tűnik, a költő halálára vonatkozóan nem volt benne olyan adat, amelyet korábban a kutatás nem ismert volna. Amíg tehát újabb tanúvallomások nem kerülnek elő, addig maradnak a tetszetősnél tetszetősebb elméletek, a tucatnyi szereplő által majdnem megmenetett, illetve eltérő helyszíneken és eltérő módon hősi halált halt költőről, aki, mint tudjuk, három helyen született, s legalább hat helyen halt meg.

FÜGGELÉK

Segesvár, 1849. augusztus 1.

Franz Dorsner cs. kir. ezredes jelentése a cs. kir. Hadügyminisztériumnak az 1849. július 31-i segesvári ütközetről

Dorsner cs. kir. ezredes

A magas cs. kir. Hadügyminisztériumnak!

Segesvár, 1849. aug. 1.

F. év július 31-én Segesvárnál egyfelől a császári orosz hadtest egyik része, másfelől egy Bem személyes vezetése alatt álló felkelőssereg között heves ütközet folyt le, amely az ellenség legteljesebb vereségével végződött.

Lüders tábornok úr, a hadtest parancsnoka nemrég úgy döntött, hogy mindaddig Segesváron marad, amid Dyck tábornok kb. 5000 főnyi különítményével rendelkezése szerint ide nem érkezik Fogarasról Kóhalmon át.

Július 31-én kora reggel jelentették az előőrsök, hogy Keresztúrról Héjjasfalván át jelentékeny számú ellenséges erő közeledik.

Segesvár sajátos fekvése arra készítette a hadtestparancsnokot, hogy feltételezze, hogy az ellenség kelet felől tüntet, hogy észak felől komoly támadást intézzon, mert várható volt, hogy az ellenség ebben a támadásban számít a Marosvásárhelyen összpontosított ellenséges erők együttműködésére.

Ebben a pillanatban Von Lüders tábornok úr 12 000 emberrel és 18 ágyúval rendelkezett, és hogy ne hagyja fedezetlenül a helység északi és nyugati oldalát azzal, hogy az egész haderőt a keletről előrenyomuló ellenség ellen használja fel, csak 5 gyalogzászlóaljat, 2 lovasosztályt, 8 ágyút és néhány 100 kozákot vezényelt az ellenség felé, hogy Fehéregyháza faluval szemben előnyös állást foglaljon el. Az ellenség, amely az említett falut gyorsan megszállta, onnan kibontakozva 8 lö-

vegét nagyon előnyösen helyezte el. Ezen kívül kb. 5000 főnyi gyalogságot és 500 főnyi lovasságot alkalmazott.

Az ütközet heves ágyúzással indult. Mindjárt az 1. ellenséges ágyúlövés halálosan megsebesítette a köztiszteletben álló, népszerű Szkarjatyin tábornokot, a vezérkar főnökét.

Szkarjatyinnak kb. egy óra múlva bekövetkezett halálát mélyen meggyászolták katonatársai s mindazok, akiknek alkalmuk volt megcsodálni kitűnő stratégiai tevékenységét, bátorságát, lovagiasságát, valamint szeretetre méltó egyéniségét.

Az ágyútűz már délelőtt 10 órától délután 3 óráig tartott különösebb eredmény nélkül, amikor Lüders tábornok úr megerősítette tüzéségét egy előrevontatott fél tizenkét fontos üteggel. Ezek az ágyúk, valamint egy lövész zászlóalj, amely egy sűrű erdő védelmében az ellenséges front oldalát támadta, olyan előnyösen működtek, hogy az ellenség bal szárnya hátrálni kényszerült. A veszélyeztetett szakasz védelmére Bem rohamléptekben előreküldött ugyan egy gyalogos zászlóaljat a lövész-zászlóalj ellen, de a vitéz lövészek olyan határozottan verték vissza a támadást, hogy az ellenség nem tett újabb kísérletet korábbi állásának visszaszerzésére.

Hogy az összecsapást végleg eldöntsék, 2 osztálynyi dzsidás 2 lovas ágyúval a Fehéregyháza előtt álló ellenséges gyalogság ellen nyomult előre, és egy jól irányzott kartácstűz után lándzsával olyan átütően támadta meg őket, hogy nagy részüket a helyszínen, a többit pedig menekülés közben levágták. A bátor Nassaui dzsidások véres bosszút álltak a szeretett Szkarjatyin tábornok elestéért, így több mint 1000 halott borította be a csatamezőt.

Félelem és rémület fogta el most az ellenséges csapatokat, akiket már nagyon megingatott a folyamatos ágyúzás; sietve elhagyták a csatateret, és vad, rendezetlen menekülésben Héjjasfalván át Keresztúr felé siettek. A kozákok által nyughatatlanul üldözött ellenséget nagy károkat szenvedett, és csak az éppen leszálló alkony mentette meg őket a teljes megsemmisüléstől.

Több mint 1000 ellenséget öltek meg, és sokan megsebesültek. 7 ágyút és 2 zászlót, nagy mennyiségű lőszert, sok szekeret poggyásszal, köztük Bem utazó kocsiját sok fontos írással és az értékes díszszablyával, amelyet Kolozsvár polgárai ajánlottak fel neki, valamint 500 hadifoglyot hoztak be.

Bem maga is alig tudta magát megmenteni az őt üldöző kozákoktól, és egyikük azt állítja, hogy egy lándzsaszúrással megsebesítette.

Az oroszok vesztesége 44 halott és 106 sebesült; az előbbieik között van Szkarjatyin tábornok, az utóbbiak között 6 tiszt.

Dyck tábornok július 30-án Garat közelében találkozott egy 3500 gyalogosból és 500 lovasból álló, 9 ágyúval ellátott ellenséges osztaggal. Rövid harc után a felkelők visszavonultak Kóhalom felé, és a város előtti magaslaton foglaltak állást. Dyk tábornok megtámadta az ellenséget az állásában, és egyidejűleg jobb szárnyát lovassággal megkerülte, ami arra késztette, hogy feladja az állást, és 15 halott veszteséggel Udvarhely irányába harcolva visszavonuljon. Miután Dyk tábornok parancsot kapott, hogy Segesvárnál csatlakozzon a zömhöz, másnap folytatta a menetét, és augusztus 1-jén érkezett meg ide.

A Bem felkelővezér kocsijában talált iratok közül a legfontosabbakat a cs. kir. hadügyminisztériumba küldöm másolatban betekintésre.*

Egy megölt ellenséges tisztnél találtak egy parancsot Bem tábornoktól a gyulafehérvári ostromhadtest parancsnokának – Stein –, amelyben ez utóbbi utasítást kap, hogy támadja meg Nagyszebent, és ha nem sikerül visszaszorítani az oroszokat, akkor legalább fenyegető állást vegyen fel velük szemben. Ugyanakkor azt a megjegyzést teszi, hogy lancu, az oláh vezér békésen megegyezett a magyarokkal, és szabad visszavonulást szerzett tőlük Havasalföldre vagy ahová akar, így

*Az irathoz mellékeltek Kossuth 1849. június 17. és július 16. között Bemhez intézett nyolc levelének másolatát.

Steinnek Nagyszeben felé vonulva nem kell tartania semmitől. Bármennyire is valószínűtlennek tűnik ez a hír, mégis kell benne valaminek lennie, mert Bemnek nem lenne oka arra, hogy szándékosan hamis híreket közöljön a beosztottjaival. Az biztos, hogy Iancu egy ideje már nem olyan aktív, mint korábban. Rövid időn belül erről biztosabbat fogok tudni.

Holnap, e hó 2-án folytatódnak a hadműveletek, és Von Lüders tábornok Marosvásárhely megtámadása révén szándékozik kapcsolatot teremteni Grotenhjelm tábornokkal, az ellenséget a Székelyföldről elvágni, és rögtön ezután a gyulafehérvári erődítmény felmentéséhez látni, míg Clam-Gallas gróf altábornagy az orosz erősítésekkel a Székelyföldön még kóborló portyázók megsemmisítését kapja feladatául.

A 2000 gyalogosból és 1000 lovasból álló, 5 ágyúval felszerelt felkelőcsapat, amely július 23-án Bessel együtt Moldvába lépett, még mindig moldvai területen tartózkodik; az orosz hadsereg-parancsnokság azonban mindent megtett, hogy ezt a különítményt ártalmatlanná tegye.

Dorsner ezredes

A segesvári ütközetéről szóló jelentés tudomásul vétetik. Belőle a mai *Wiener Zeitung*-ban egy kivonat jelent meg.

Bécs, 1849. augusztus 12.

Gebler

Német nyelvű eredeti tisztázata. Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, Wien. Kriegsministerium, Präsidiale, 1849: 6333. Másolatok: Ugyanott, Alte Feldakten, Karton 1838. 1849 – 8 – 215a; Karton 1921. 1849 – 8 – 3. Német eredetiben közli Von der Revolution zur Reaktion. Quellen zur Militärgeschichte der ungarischen Revolution 1848-49. Bearbeitet von Robert Hermann, Thomas Kleiteka, Elisabeth Gmoser und Ferenc Lenkefi. Herausgegeben von Christoph Tepperberg und Jolán Szijj. Wien – Budapest, 2005. 616-618.

Lugos, 1854. január 12.

August Heydte cs. kir. ezredes jelentése a cs. kir. Katonai és Polgári Kormányzóság Elnökségének

A magas cs. k. Katonai és Polgári Kormányzóság Elnökségének Budán.

Azonnal, mielőtt a fölkelő sereg maradványai a bekövetkezett lovassági roham után a július 31-én Segesvár mellett vívott ütközetben Héjjasfalva felé menekültek, kozák rajok keltek át Fehéregyházán és Fehéregyháza fölött a Küküllőn, és ily módon elvágta nagyon sok menekülőnek az útját, akiket mindjárt le is kaszaboltak.

Én, az országúton lovagolva, a kozákok után siettem, amikor közvetlenül a szőlőkútnál Fehéregyháza és Héjjasfalva között, egy leszúrt fölkelő tiszt mellett, aki már a nadrágjáig le volt vetkőztetve, több, vérrel bemocskolt iratot láttam heverni, amiket valószínűleg a kozákok találtak a tiszt kirablása közben, s megint eldobálták, minthogy rájuk nézve nem volt értékük. Én mégis azt hittem, hogy meg kell nézmem az iratokat. A mellém beosztott egyik kozákkal fölszedtem az iratokat, és nagyon megörültem, mert az egyik irat Kemény Farkas jelentése volt Bemhez, Kolozsvárról keltezve, amelyben Kemény a Grotenhjelm-hadtest ellen fogantatott védelmi intézkedésekről és saját csapatainak állapotáról nyilatkozik, s egyben megígéri, hogy augusztus 1-jén vagy 2-án a mellékelt hadrendben megjelölt csapatokkal Marosvásárhelyre fog érkezni. A holttestről néhány lépésnyire körülbelül 100 darab magyar kitüntetés is feküdt, zsineggel összefűzve. Valószínűleg ezt is a halottnál találták a kozákok és a nagy sietségben megint elhullajtották.

A lelet, amelyből azt kellett következtetnem, hogy a halott tiszt Bem mellett volt alkalmazásban, arra bírt, hogy közelebbről szemügyre vegyem a holttestet, vajon nem ismerem-e rá benne egy régebbi ismerősömrre. De a halott előttem teljesen ismeretlen volt, sovány, kicsiny, száraz arcú, nagyon határozott kifejezéssel és nagy fekete körszakállal. Nadrágja fekete pantalló volt.

Ez minden, amit erről a dologról módomban van elmondani, s amit a 152 G/32 P. 2. Res. számú magas leirat következtében sietek is a magas cs. k. Kormányzósági Elnökség tudomására juttatni.

Lugos, 1854. jan. 12-én

Heydte
ezredes.

Német nyelvű másolat. Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Ministerium des Äußern Informationsbüro BM Akten 1854:1494

■ FORRÁSOK ÉS SZAKIRODALOM

A régi Erdély. Bisztray Károly negyvennyolcas honvédtiszt emlékirata. S. a. r. és bev. Bisztray Gyula. Bp., é. n.

Dávid Gyula – Míkó Imre: *Petőfi Erdélyben*. 2. átdolgozott, bővített kiadás. Bp. – Kvár, é. n. [1998.] (Első kiadása: Buk., 1972.)

Dienes András: *A bronzszobor vagy a költő?* (Válasz Mezősi Károlynak) Hadtörténelmi Közlemények 1957/3–4. 223–250.

Dienes András: *A Petőfi-titok*. Dante Könyvkiadó, Bp., 1949.

Dienes András: Az utolsó év. Petőfi és a szabadságharc. Móra Ferenc Könyvkiadó, Bp., 1962.

Dienes András: *Petőfi a szabadságharcban*. Irodalomtörténeti Könyvtár 3. Bp., 1958.

Ferenczi Zoltán: *Petőfi eltűnésének irodalma*. Petőfi Könyvtár XXIV. füzet. Bp., 1910.

Carl Göllner: *Anton Kurz az 1848–49-es forradalomban*. In: Dávid Gyula (szerk.): 1848. Arcok, eszmék, tettek. Buk., 1974. 193–205.

Gyalókey Jenő: *A segesvári ütközet (1849. július 31.)* Hadtörténelmi Közlemények 33. évf. (1932) 187–235.

Gyalókey Jenő: *Az erdélyi hadjárat 1849 nyarán*. A Magyar Történelmi Társulat könyvei. Bp., é. n.

Gyalókey Jenő: *Az erdélyi hadsereg az oroszok betörése idején. (1849. jún. 19–20)*. Történeti Szemle 1. évf. (1915) 71–114.

Gyalókey Jenő: *Az erdélyi honvédsereg hadrendje és állománya 1849. július 20-án*. Magyar Katonai Szemle 1934. III. k. 7. szám. 214–220.

Gyalókey Jenő: *Az oroszok hadműveleti terve Erdély megszállására (1849)*. Hadtörténelem 1922. 193–221.

Gyalókey Lajos: *Segesvár és Petőfi*. Hazánk. Szerk. Abafi Lajos. VII. k. 243–259., 337–357.

Hatvany Lajos: *Így élt Petőfi*. 2. kiadás. S. a. r. stb. Kiss József. Bp., 1967. I–II. k.

Hermann Róbert – Kovács László: *Petőfi halála*. A magyar történelem rejtélyei. Bp., 2016. 6–31.

Hermann Róbert: *A segesvár-fehéregyházai ütközet és Petőfi halála – a kutatás kérdőjelei*. In: *Reformkor, forradalom, szabadságharc*. 48-as Könyvtár. Bp., 2016. 249–271. Első megjelenése: Hadtörténelmi Közlemények 125. évf. (2012) 2. sz. 437–460.

Hermann Róbert: *Vittek vagy nem vittek? Az 1849. évi erdélyi hadjárat hadifoglyainak sorsa*. Hadtörténelmi Közlemények 128. évf. (2015) 2. sz. 323–336.

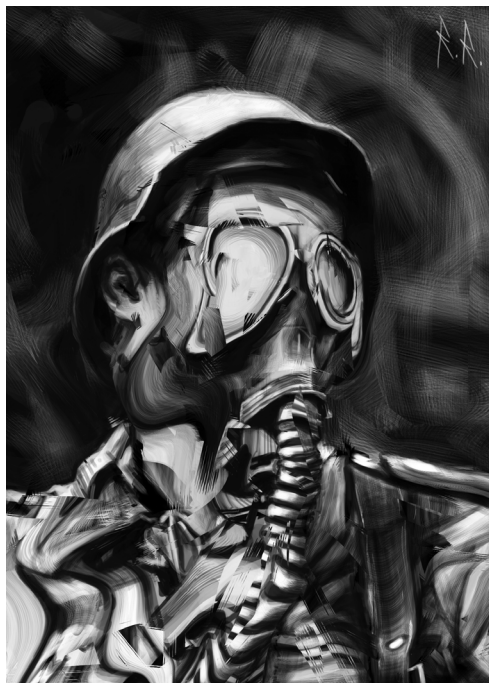
[August von Heydte:] *Der Sommerfeldzug des Revolutionskrieges in Siebenbürgen im Jahre 1849*. Von einem österreichischen Veteranen. In: *Der Revolutionskrieg in Siebenbürgen in den Jahren 1848 und 1849*. II. Leipzig, 1863.

[August von Heydte:] *Der Sommerfeldzug des Revolutionskrieges in Siebenbürgen im Jahre 1849*. Von einem Veteranen, Verfasser der „Skizzen und kritische Bemerkungen der Ereignisse in Siebenbürgen“ etc. Vollständige Ausgabe. Prag, 1864.

Kedves Gyula – Ratzky Rita: *Csataterek Petőfije*. Dokumentumok, Petőfi-művek hadtörténeti és irodalomtörténeti-poétikai elemzésekkel. Timp-Militaria XI. k. 2009.

Kemény Krisztián: *A segesvár-fehéregyházi ütközet és Petőfi halála, 1849. július 31*. In: „*Kelj föl és járj, Petőfi Sándor!*” – 1848–49 emlékezete a kultúra különböző regisztereire

- ben. Szerk.: Dobás Kata, Kalla Zsuzsa, Parádi Andrea, Tóth Dóra. Bp., 2021. (Online kiadvány) 205–224.
- Kerényi Ferenc: *Petőfi Sándor élete és költészete*. Kritikai életrajz. Osiris Monográfiák. Bp., 2008., 2022.
- Kovács Endre: *Bem a magyar szabadságharcban*. Bp., 1979.
- Kovács István: *Bem tábornok. Az örök remények hőse*. Bp., 2014.
- Kovács László szerk.: *Nem Petőfi!* Bp., 1992.
- Kovács László: *Csalóka lidércfény nyomában*. A szibériai Petőfi-kutatás csődje. Irodalomtörténeti Könyvtár. Bp., 2003.
- Mezősi Károly: *Petőfi utolsó napja és halála*. Hadtörténelmi Közlemények 1957/3–4. 187–222. Jegyzetek nélküli változata: In: *Közelebb Petőfihez*. Az előszót írta Fekete Sándor. Bp., 1972. 383–428.
- [Pjotr Kononovics Menykov]: *Bericht über die Kriegsoperationen der russischen Truppen gegen die ungarischen Rebellen im Jahre 1849*. I–III. Berlin, 1851
- Mezősi Károly: *Viszontválasz Dienes Andrásnak „A bronzszobor vagy a költő?” c. hozzászólására*. Hadtörténelmi Közlemények 1958/1–2. 158–200.
- Artur Adamovics Nyepokojcsickij: *Az erdélyi hadjárat orosz szemmel 1849*. Fordította és sajtó alá rendezte Rosonczy Ildikó. Bp., 1999.
- Ivan Ivanovics Oreusz: *Oroszország háborúja a magyarok ellen 1849-ben*. Fordította, sajtó alá rendezte és a bevezető tanulmányt írta Rosonczy Ildikó. Bp., 2003.
- Polgár Balázs: *Az 1849. évi segesvári ütközet csatatérrégészete*. In: *„Kelj föl és járj, Petőfi Sándor!” – 1848–49 emlékezete a kultúra különböző regisztereiben*. Szerk.: Dobás Kata, Kalla Zsuzsa, Parádi Andrea, Tóth Dóra. Bp., 2021. (Online kiadvány) 245–262.
- Polgár Balázs: *Csatatérkutatás és régészeti perspektívák*. Hadtörténelmi Közlemények 128. évf. (2015) 337–349.
- Rosonczy Ildikó: *A segesvári ütközet és Lüders orosz tábornok újraolvasott jelentései*. In: *Orosz fegyverekkel Ferenc Józsefért*. Tanulmányok I. Miklós 1849-es magyarországi beavatkozásáról. Bp., 2016. 361–411.
- Szabó Miklós: *Zeyk Domokos – a segesvári csata hősi halottja (1816–1849)*. In: *A Maros megyei magyarság történetéből*. Tanulmányok. II. Szerk.: Pál-Antal Sándor. Marosvásárhely, 2001. 192–198.



CSAPODY MIKLÓS

A SZORGALOM SZENVEDÉLYE

Cseke Péter nyolcvanéves

■ Negyedszázada, hogy *Egy megírásra váró szintézis* címmel adta közre a két világháború közti erdélyi magyar szellemi élet feldolgozásának részletesen kidolgozott tervét Nagy György kolozsvári eszmetörténész hagyatékából. Ő maga addigra legalább húsz kötet: szociográfiai riportok, a tényfeltáró „otthonirodalom” műhelymunkái, művelődéstörténeti beszélgetőkönyvek, életmű-monográfiák írója, húsznál is többnek gondozója, máig közel negyven saját mű szerzője, tucatnyi forrásértékű dokumentumgyűjtemény, emlékkönyv, konferenciakötet összeállítója. Emlékezetes beszélgetést folytatott Debreczeni László grafikussal, az erdélyi műemlékek két háború közti felmérőjével, az Erdélyi Fiatalok egyik alapítójával. A szigorú Debreczeni a hetvenes évek végén egy hosszú délutáni monológját azzal fejezte be, hogy amit elmondott, csupán rövid vázlat, egyszer részletesen kifejti, amit az utókornak fontos tudnia mindarról, ami „az erdélyiség változásához”, az első kisebbségi nemzedék öntudatra ébredéséhez vezetett. A kérdezőre évtizedek múlva Cseke Péterben talált rá, aki a *Vigyázó toronyban* (1995) adta közre a kortanú emlékezését. Később újra kiadta a *Tizenegyeket* (1923), az erdélyi magyar irodalom első antológiáját, az irodalmiság (az Erdélyi Helikon, 1928) és a társadalmiság (az Erdélyi Fiatalok, 1930) közös előzményét. Mikó Imre azzal tisztelte meg, hogy kezébe adta *Jancsó Béla irodalmi hagyatéka* című írását (1973). Az *Akik előttem jártak* (1976) emlékirója nemsokára az „utána jövők” közé sorolta, vélhetően azért, mert „tapasztalta ifjúsága műfaja, a szociográfia iránti vonzalmamat”. Az *erdélyi falu és a nemzetiségi kérdés*, Mikó máig nevezetes műve 1932-ben jelent meg, *A magyar szociográfia erdélyi műhelyeit* Cseke tekintette át évtizedek múlva (2008).

Bár a rendszerváltoztatás óta Pomogáts Béla monumentális erdélyi irodalomtörténetével gazdagabbnak mondhatjuk magunkat, a Nagy György-féle komplex eszmetörténet megírása azóta is várat magára. Valószínűtlen, hogy a közeljövőben valaki is rászánja magát; ilyen vállalkozáshoz évtizedek tapasztalata, a kor és a szereplők, ízlések, magatartások, intézmények, „kapcsolati hálók” ismerete szükséges. A filológiai jártasság mellett intuíció, a régi tudás mellett friss érzékenység, memória, és az eredmény formába öntésének képessége. A kutató elszánt kitartása mellett pedig idő és idő, tartós köz- és magánnyugalom kellene hozzá, fennsík, ahonnan belátható az egész panorama. Az *Irodalmunk arculatépítőiben* Cseke nem véletlenül idézi egyik mentorát, Pomogáts Bélát, akinek száznál több kötetre rúgó életművét terjedelmes fejezetben veszi szemügyre: „az irodalomtörténész morálját mindenekelőtt a könyvtári és levéltári szorgalomnak, az íróasztal mellett végzett kitartó munkának kell megalapoznia és képviselnie”. A digitális technika korában a kutatás rég sokkal könnyebb technikailag, többek közt a Cseke által említett adatbázisok (Arcanum, Digitéka) használatával, mint amikor Pomogáts kéziratból diktált, Cseke táskairőgépen dolgozott (a *Nem lehet*-vita zárolt anyagát előbb golyóstollal másolta le a Kolozsvári Egyetemi Könyvtárban, amikor a Securitate embere minden este átnézte a kériócédulákat). Csakhogy közben a kutatás egyre nehezebb lett, mert a nemzeti kultúra, a múlt és az irodalom történetének feltárása tudományként létezik ugyan, ám szinte teljesen elvesztette jelen-

A *Korunk* szerkesztősége ezzel az írással köszönti a nyolcvanéves Cseke Pétert.

tőségét. Egyre költségesebb, művelése öncélú, úgymond szellemi luxus, filozofok játéka, „haszna” vitatható, miközben a „közértelmesség kapillárisai” helyett a tudatlanság masszív bástyái épülnek. Nem vonzó az áldozatos lemondással járó fáradságos munka, ráadásul nem elég az érdeklődés, mert szorgalom, sőt elszántság nélkül ma sem jut messzire a kutató, legfeljebb „a művön kívüli” világban. Fél évszázad múltán úgy tűnik, mintha Cseke minderről nem venne tudomást: nemcsak az erdélyi magyar esztétorténet szintéziséhez, hanem az irodalom és a sajtó történetéhez, a korabeli mentalitás megismeréséhez is olyan szegletkövekből hordott alapot, mint az *Erdélyi Fiatalok*. Dokumentumok, viták (1930–1940) viszontagságos sorsú adattára (1986), László Dezső írásainak *A kisebbségi élet ajándékai* című válogatása (1997), a *László Dezső emlékezete* (2004), Jancsó Béla levelezésének négy vaskos kötete (2015–24), esszéinek, tanulmányainak *Érték, erkölcs, közösség* című gyűjteménye (2021). Ezekért a művekért nem lehetünk neki eléggé hálásak. Mint a munka szeretete, Cseke cél-tudatossága és az utókor tudománya iránt érzett felelőssége is ösztönös; a műveknek meg kell születniük, nem lehet hagyni, hogy a hagyomány, ami még itt van a kezünk ügyében, a semmibe tűnjön; előbb a források, aztán a kontextus és a koncepció.

A munka mint életforma; Cseke gyermekkorában, az egykori Udvarhely várme-gye alsó-homorórdmenti járásában fekvő Recsenyében, a kétkezi falusi munkában tanult meg dolgozni. Székelyudvarhelyen érettségizett a hatvanas évek elején, költőként indult, szerepelt a *Vitorla-ének* antológiában (1967). Szabó Gyula a versírást tanácsolta neki, Kányádi Sándor a prózát ajánlotta, *Víznyugattól vízkeletig* című első, harmincegy éves korában megjelent könyve (1976) mégis szociográfiai riport-kötet volt. Kezdetől a tudományos pálya, az esztétika és a filológia, a népiek és az erdélyi magyar irodalom története vonzotta, a kolozsvári egyetem elvégzése után azonban más lehetőség híján huszonkét éven át a Bukarestben megjelenő *Falvak Dolgozó Népe* című hetilap kolozsvári szerkesztőségében dolgozott. Beutazta Erdélyt, megfordult a moldvai csángó magyaroknál, felkereste a Moldvába kihelyezett magyar orvosokat és gyógyszerészeket. Tudósító szemtanúja volt a „sokoldalúan fejlett szocialista társadalom” és a mezőgazdaság pártfőtitkári útmutatásokkal elért „mindent túlszárnyaló sikereinek”, és látta a valóságos mindennapokat. A magyar és vegyes lakosságú falvakat, kisvárosokat járva nem mulasztotta el a vidék népi hagyományainak, gazdaságtörténetének, szellemi múltjának megismerését, Lászlóffy Aladár-ral szólva folyvást „időben vidékre, hátra a múltba” utazott. Közben Németh Lászlót és az erdélyi magyar szociográfia klasszikusait olvasta, elmélyedt a népiek és saját kortársainak irodalmában. Kései ars poeticája: „A szülőföld voltaképpen bennünk épül, az értelem szabadságharcával és honfoglalásával; és általunk nyer(het)i el számunkra végső, de sohasem végleges formáját.” Azért tartozunk neki a legtöbbet, „mert maga ellen lázadásra készlet: ne higgyük a világ közepének”. Csakúgy, mint nemzedéktársai, műveiben „tovább éli azt, amit maga mögött hagyott, miközben megküzd azzal, amit választott”. Választásaival egy életen keresztül kellett küzdenie, örömmel végzett munkája azonban bő termést hozott.

Az erdélyi magyar szellemi életnek a '68 utáni politikai „nyitást” követő pezsgő légkörében, az intézményalapítás (Kriterion Könyvkiadó, *A Hét* című hetilap) reményteli periódusában ő is lendületet vett, Ceaușescu azonban, amint Ágoston Vilmost idézi, „pontosan azt a célt követte 1968-ban, mint korábban a Bolyai egyetem megszüntetésekor, vagy később a nyolcvanas években, csak éppen külpolitikai taktikából időleges paktumot kötött a romániai magyarsággal [...] azért hozta létre a kisebbségi intézményeket, hogy szembe állíthassa a magyarországi közös irodalmi és irodalmon kívüli törekvésekkel. Előbb különválasztotta, aztán belügyivé minősítette, hogy saját magunk asszisztálásával azt csinálhasson velünk, amit akar.” A tudományos fokozat megszerzésétől Csekét továbbra is megfosztotta a hatalom, csak a diktatúra bukása után lehetett a filológiai tudományok doktora, amikor már rég egyetemi előadó volt. Ami élete nem mindennapi viszontagságainak elviselését

megkönnyítette, a munkaszeretet és a szorgalom szenvedélye volt, a konok kitartással folytatott kincshásás, házkutatásokkal tarkított megfigyelés alatt a tiltott tennivalók számbavétele. Népiség és erdélyiség, a két világháború közti irodalom és szellemi élet pusztulásra ítélt értékeinek felfedezése, a megszakított folytonosság helyreállítása, mint az eszmetörténetben Balázs Sándor, Fábíán Ernő, Gáll Ernő és Mikó Imre, az irodalom történetében Cs. Gyimesi Éva, Dávid Gyula, Kántor Lajos, Láng Gusztáv és mások munkásságában. Kutatóként, könyv- és *Korunk*-szerkesztőként, filológusként így lett maga is arculatépítő és tudatformáló, aki a riporterségtől az egyetemi katedráig jutott a pályán. Hogyha nem vethetett, hogyan arathatott? Úgy, hogy nagyrészt maga teremtetten meg saját kutatásainak adatbázisát. Élt a lehetőséggel, amit mások elmulasztottak, hogy kolozsváriként neki még a Securitate szeme előtt is könnyebb a kincshásás, mint a magyarországi kutatók számára. Nemcsak dolgozott, azt is tudta, mit nem szabad elmulasztani. Vetése az aprómunka volt, aratása, hogy a szorgalom szenvedélyét kiérdemelt szerencse kísérte. Egyszer egy szatmárnémeti Jakabffy–Páskándi–Dsida-konferencián a résztvevők a költő mellszobrát is megkoszorúzták. Ott volt Láng Gusztáv is, aki Szatmáron született, és Cseke előtt öt évvel még a magyar Bolyain végzett. Láng, aki úgy tud minden tudhatót Dsidáról, ahogy Péter László tudott Juhász Gyuláról, az ünnepség után mesébe illő történetet mondott a filosz szerencséről. Sajtóban, levelekben, anyakönyvekben, kortársakat faggatva évek óta hiába kutatta, ki volt a költő egyik szerelme, akihez verset írt, az előtt, hogy 1937-ben Kolozsváron feleségül vette Imbery Melindát. A Dsida-monográfia lábjegyzetadata nem hagyta nyugodni, akkor is ez járt a fejében, mikor hazatérve egy délután Dsidáék egykori lakóháza környékére tévedt. Találomra megszólított egy hetvenes éveiben járó asszonyt, aki némi töprengés után mondott egy nevet, és rámutatott egy kapura: ott lakik. Cseke szorgalmát ennél sokkal nagyobb, máig tartó szerencse kísérte. A nyolcvanas évek elején, amikor Jancsó Béla lakását húga felszámolta, kevesen tudtak már róla, milyen örökséget rejt a Monostori útra néző szoba és a mély kapubejárat falába épített vaspántos szekrény. Az új tulajdonosok mindent feltúrtak, amit találtak, kiszórták a porba, mesterek tapostak rajta. Jancsó házi irattára mégsem a szemétkben végezte: Debreczeni László riasztására megjelent Cseke, akit padlóra szórt levelek és másolatok, kéziratok, jegyzetek látványa fogadott, és azonnal magához vett mindent. Így menekült meg a Jancsó-hagyaték nagy része, a két világháború közötti Erdély magyar irodalom- és eszmetörténeti örökségének nyomtatásban több mint kétezer oldalnyi forrása, amit utóbb a levelezőtársak hagyatékaiból egészített ki.

A kilencvenes évek elejéig a szociográfiai riportot művelte, irodalomtörténeti tanulmányain, esszéin az után kezdett dolgozni, közben tovább gyűjtötte anyagát Kolozsváron, Budapesten, Szegeden és másutt levéltárakban, múzeumokban, szerkesztett és előadott, utazott, tanácskozáskor meghívottja volt, a diktatúra utolsó, legsötétebb évtizedében végzett csendes leletmentése azonban kényszerűen láthatatlan maradt. Az Erdélyi Fiatalok általa összegyűjtött leveleinek, vitairatainak, jegyzőkönyveinek félezer oldalas kötetét 1986 pünkösdjén bezúzásra ítélték, egy nyomdai levonatot mégis sikerült kijuttatnia az Országos Széchényi Könyvtárba. Élete legnagyobb ajándékát '89 karácsonyán kapta, amikor a nagyváradi nyomda igazgatója tudatta vele, hogy mind az ötezer elrejtett példány megmaradt; Domokos Géza emlékirata szerint „Nem nehéz elképzelni, mi lett volna, ha a Szekuritáté tudomást szerez a műveletről. Első váradi utam alkalmával elmentem a nyomdába, és megköszöntem a szakiknak a nem mindennapi bátorságot. Sohasem hallottam, hogy ezért a kulturális hőstettért valaki valamilyen elismerést várt volna.” Csekét a bezúzás híre még nagyobb erőfeszítésre készítette: a Jancsó-levelezést éjszaka gépelte, reggel biztonságosan tűnő helyre menekítette. A „forradalom” után egyetemi intézményszervező munkája és a *Korunk* szerkesztése mellett rendezhette végre megmentett anyagát. Nem dolgozott hiába, az új Kriterion kiadó Kolozsváron Jancsó redivivusát éppúgy vállalta, mint egykor a régi

Bukarestben a Kemény Zsigmond Társaság, a Helikon és az Erdélyi Szépművés Céh, Benedek Elek több kötetnyi levelezését.

Cseke újabb könyve nem az elődök hagyatékának jegyzetapparátussal felszerelt közreadása, hanem saját mű: válogatás tíz év előadásából, esszéiből, tanulmányai-
ból, korábbi tematikus gyűjteményeinek folytatásaként. Szövege egyetlen nagy kol-
lázs, tény- és gondolatfolyam, vallomás és vázlatyszerű eszmétörténet aprólékos filo-
lógiával. A nagy kép mozaikjaiban egyszerre van jelen az egykori falujáró riporter és
a publicista, a kutató és a szerkesztő, a tanár és a mikrofilológus. Sajátos műfaja
a ténytyszerű, mégis személyes, öntudatos-önironikus szellemi napló olvasmányokkal,
arcokkal, kapcsolatokkal. Olyan kutatástörténeti dokumentáció, melynek bőséges
idézetekkel alátámasztott gondolatmenetei át- meg áttűnnek egymásba. A kollázs a
vibráló egyidejűség érzetét kelti: az idő a hőskortól, az irodalomalapító húszas évek-
től a nyolcvanas évek felé áramlik benne, olykor megáll, kitér, visszafordul, újra meg-
indul: Jancsót, akinek esztétikai nézeteit részletesen taglalja (*Érték, erkölcs, közösség*),
Tamási Áron, Kacsó Sándor és a többiek keresik fel leveleikkel, Elemér öccse, Míró,
Debreczeni, Jancsó Adrienne beszél róla Csekének, akinek Ady-vallomásában régi
tanárai tűnnek fel, majd az Erdélyt elhagyó Makkai Sándor és Áprily Lajos és az újab-
ban áttelepedettek. Dsida Jenőt és József Attilát („*az igazság fölismeréséhez idő és el-
mélyedés kell*”) Olosz Lajos, Kemény János követi a kor háttérével, a cenzúra által
megcsonkított, Cseke által helyreállított szövegrészekkel (*Szögletes zárójelek kalodá-
jában*). Jancsó a könyv egyik főszereplője: Nyugat-beli esszéje után Osvát és Babits
biztatta az írásra, ám az erdélyi magyar irodalom történetének megírása helyett, ami-
re Tamási is többször próbálta rávenni, az új nemzedék megszervezésének szentelte
életét. A transzszilvanizmus nagy évtizedének írói, művek, kapcsolatok a háborús
évekkel együtt észrevétlenül tűnnek át a diktatúra, a hagyományokat megsemmisíte-
ni akaró szocreál évtizedeibe, a hatvanas-hetvenes évekből a jelenbe, de a jelen töre-
dékei is megmutatkoznak a korábbi idő mozaikjaiban. A könyv írásai nagyjából az
időrendet követik, mégsem módszeres irodalomtörténetet olvasunk, hanem olyan
sorozatot, melynek rétegei egymást magyarázzák, Cseke pedig, miközben tényeket
közöl, távoli pontokat köt össze, összefüggést teremt a részletek között, mindenütt je-
len van közbeszúrt helyzetjelző félmondataival: „Így tudtam meg...”, „Alighogy hoz-
záfogtam az összegyűjtött anyag rendszerezéséhez...”, „Egy szép napon felhívott...”,
„A Kriterionnál Domokos Gézánál...”, „Első házkutatásunk (1985) után, miközben
Jancsó Béla levelezést igyekeztem az utókor számára reggeltől estig menteni...”,
„A Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött Kemény János-hagyaték palliumait forgat-
va...”. Ez sem csupán kutatástörténet, hanem személyesség, amivel a gondolatfolyam
az erdélyi magyar irodalom egyik lehetséges történetét rajzolja.

A három fejezet a kezdetektől a tervekig vezet, nem egy írás emlékeztetés, összegzés,
néha afféle köztes munkaanyagként olyan később kidolgozandó gondolatmenet, mely
a szerző szándéka szerint újabb kutatásainak fényében tovább írandó. A kezdet a szü-
lőföld emberformáló örökségét magáénak tudó értelmiségi érzelmes, de szűkszavú
vallomása a családról, az életről, a szociográfiai riport mibenlétéről és a pályakezdsé-
ről. A második Sütő András *Anyám könnyű álmot ígér* című esszénaplójának szerte-
ágazó műfaj történeti háttérét tárgyalja; a marosvásárhelyi Sütő-konferencián 2014-ben
elhangozott előadás szerint „az asszimiláció, az exodus, a születéscsökkenés, az önfel-
adás, az ősi magyar városok szórványosodása, a szülőföld fizikai és lelki erodálódása
oda vezetett, hogy jó ideje már nem közel kétmillió romániai magyarról beszélünk”.
Amikor ma az olvasó az *Irodalmunk arculatépítőit* kezébe veszi, a lélekszám alig egy-
millió. Hol van az író hazája? – kérdezi, és az 1989-ben Budapestre áttelepült Kenéz
Ferencet idézi: „A magyarok hazája ott volt, kétségkívül, csak az én személyes hazám
maradt odahaza. [...] az erdélyi lélek és az erdélyi élet építkezéséhez volt közöm, az a
másik ott körülöttem, nélkülem jött létre. Hát hogyan is lett volna az enyém?” A szü-
lőföld-esszé, az Ady-vallomás, a Sütő-tanulmány, és még számos írását az alkalom

szülte, választott vagy vállalt feladat hívott életre. Szerzőjük nem zárkózott be a dolgozószobába, ellenkezőleg, nem mulasztott el egyetlen irodalmi tanácskozást sem, amikor alkalma nyílt kutatásai akár Jancsóra, Keményre (*A „finom érzelmesség és a férfias tárgyilagosság” írója*, Kemény János pályakezdése és utóélete), Oloszra (*A kisjenői csonkafenyő*, Olosz Lajos szimbolista létköltészete), akár Bálint Tiborra (*Az „erkölcsi ellenzék” prózaírója*), Páskándira (*Ismerkedésem Páskándi Gézával*) vonatkozó újabb eredményeinek ismertetésére, vagy bemutatni a skizmapert (1928) és a *Nem lehet-vitát* (1937), László Dezsőt és az Erdélyi Fiatalokat. A nem kis fáradsággal járó tanácskozások Sztánától Marosvásárhelyen, Szatmáron, Nagykárolyon, Kézdivásárhelyen át Debrecenig, Budapestig, Badacsonytomajig különösen fontosak számára, mint a szemináriumok a kritikus látásra nevelő tanárnak, aki maga is hasznot húz gondolatainak megforgatásából. Az Ady-élmény felidézését a *Tizenegyek* (1923) és a *Címtelen föld* (2010) antológiák összevetésével folytatja. Itt találjuk *Irodalmi értékképzés a Trianon utáni Erdélyben* című tanulmányát a sajtóról és a szépirodalomról, körképét a budapesti és az erdélyi írók állásfoglalásáról, az erdélyi magyar irodalom hivatásáról, a Jancsó testvérek irodalomfelfogásának értelmezéséről. A harmadik részt teljes egészében a megkerülhetetlen Pomogáts-életmű vizsgálatának szenteli: elsőként teszi mérlegre a Kuncz Aladár-monográfiától az erdélyi szintézisig terjedő, a szaktudományon erkölcsileg is túlmutató művet, úgy is, mint száz év „határok nélküli” összmagyar irodalmának a megértő tárgyilagosság szellemében fogant hatalmas korpuszát (*Otthon mindenütt a magyar „szígettengereken”*). Németh László írta *Erdélylelke a legújabb irodalomban* című esszéjében (1926): „Milyen az erdélyi lélek? Ki fejtheti meg Budapestről? De ki mondhatja meg Nagyenyeden? Aki benne él valamiben, nehezebben tisztázódik, mint a kívülről vizsgáló. Ha erdélyi könyv, díszítés, ember kerül elé, minden pillanatban megüt valami, ami nincs meg bennem s ez a sok megütődés összegezve az erdélyi lélek. Vagy legalább, amiben az erdélyi lélek az átlag lélektől különbözik.” Cseke szerint a Némethnél negyven évvel később indult Pomogáts is „a leghitelesebb forrásokat kereste. Miközben az irodalom köztársaságában élt és az irodalmi nemzet boltozatát erősítette”, meg is találta őket. Az összegzés azért is fontos, mert a gondolkodó, az irodalomtörténész, kritikus, irodalompolitikus Pomogáts moralitása is egyre fájóbban hiányzik.

A rövid, de a kutatás folytatását ígérő kötetzáró *Páskándi-tanulmányokat* érdemes együtt olvasni Cseke *Beckett Erdélybe jön* című, az író 1963–73 közti második korszakát feldolgozó könyvével (2021). Az '56 után hat évig a Duna-delta egyik kényszer-munkatáborában raboskodó Páskándi, aki 1974-ben Budapestre jött, mégis haláláig Erdélyben maradt, a *Begrűjtött vallomásaimban* (1996) Pesten is a maga erdélyi gondolatát hirdette: odaát „nemcsak '56 s talán nem elég csendesen megvallott magyarságom volt »politikai púp« a hátamon, hanem még stílári ízlésem ügyében is akadtak bakalodásaim, noha az én szememben a nemzeti irodalom *minden irányzata* nemes hagyomány volt, ha egyszer bizonyított. Én sose vettem komolyan az úgynevezett »népi-urbánus« megkülönböztetést, az igazság az, hogy mindkettő mögött ugyanazt az osztályokban – mindegy, hogy más osztályokban – gondolkodó ideológiát szimatoltam. Én pedig *integráló* nemzeti állásponton voltam, börtönöm után pláne. Engem ott inkább avantgárd íróknak tartottak (igaz, főként történelmi drámáim megjelenéséig), s csak Pesten kezdtek egyértelműen nemzetinek mondani. Annak persze más oka is volt, hogy én itt avantgárd »arcomat« homályba vontam (nem pusztán: történelmi s napi kereslet és kínálat ügye!). Erdélyben azt akartam: az avantgárd irányzatokat magyar közvetítéssel és értelmezéssel kapják a fiatalabb művészek, értelmiségiek, a nézők, olvasók, ne pedig többségi nyelven, tálatásban. Itt ez már nem volt »aktuális«, legalábbis azt hittem, hogy nem az. A »magyarul fejlett európainak lenni, nem lemaradni semmiről« igazolhatóan régi elvem volt tehát.” Cseke könyve is ezt a magyar európaiat szolgálja, aki nem akar lemaradni semmiről, saját nemzete kultúrájáról sem, bár olykor úgy érzi, hogy minden műveltség hiábavaló.

BALÁZS IMRE JÓZSEF

MEGŐRZÖTT TÁRGYAK TEKINTETE

Simon Magda: *Euridike alászáll.**Hátrahagyott versek*

■ Harsányi Zimra és Simon Magda köteteit közel egyszerre jelentette meg 2024-ben a nagyváradai Holnap Könyvek. Mindkét szerző a holokausztirodalom emblemikus műveit hozta létre – ezek a korabeli feljegyzésekre épülő szövegek a magyar női holokausztirodalom második korszakában, az 1960-as években nyerték el végső formájukat.¹ Harsányi Zimra *A téboly hétköznapijai* című könyve magyarul 1966-ban jelent meg először. A szerző alakja, amellet, hogy Polcz Alaine Asszony *a fronton* című művének záróepizódjaiban is felbukkan, Tompa Andrea *Sokszor nem halunk meg* című, 2023-as regényében is megjelenik. Az, ahogyan Zimra figurája részévé válik Tilda életének a Tompa Andrea-regényben, pontosan annak az identitásnak a körvonalazásához járul hozzá a fiatal főszereplő esetében, amelyikre nehéz rátalálnia, amelyik a sok elhallgatás következtében már-már hozzáférhetetlen volt korábban számára. Rózsa Ágnes, Harsányi Zimra, Simon Magda nyitják meg Tilda útját a regényben a saját múltja felé.

A *Korunkban* Harsányi Zimra történetével, életművével visszatérően foglalkoztak Tompa Andrea tanulmányai,² az előkészületben levő, *Erdélyi magyar nőírók II* című kötetben³ a Harsányi-memoárt illetve Simon Magda *A nagy futószalagon* című művét külön tanulmányok értelmezik. Jelen írásban ezért Simon Magda most első ízben kiadott verseskönyvét vizsgálom meg részletesebben.

A hátrahagyott kézirat megjelenésének előtörténetét Gáspárik Attila vázolja fel a könyv előszavában.⁴ Simon Magda hagyatéka és szerzői jogai Majtényi Erikhez és családjához kerültek a szerző testvéreinek, Simon Klárának a végakarata nyomán. A kiadatlan kézirat 2023-ban bukkant elő a Majtényi-hagyatékból, és dokumentálható a kiadásra való előkészítése az egykori, budapesti Kritérium számára – jelen kötet függelékébe is beillesztették a szerkesztők Domokos Géza 1975-ös hivatalos levelét, amely lényegében elutasítja a kézirat megjelentetését, arra hivatkozva, hogy posztumusz kéziratról lévén szó, az egyes szerkesztési-változtatási javaslatok már nem megbeszélhetők a szerzővel. (110.) Hogy nem a szerző személyével-életművével kapcsolatban voltak a kiadónak fenntartásai, azt egyébként jelzi, hogy egy évvel a levél kelte után, 1976-ban, a *Romániai Magyar Írók* sorozatban reprezentatív Simon Magda-kötet jelent meg, *Váradai harangok* címmel. *A nagy futószalagon* című könyv anyagán kívül a szerző egy másik kiemelkedő, sokszor hivatkozott munkáját, a *Cselédkenyérrent* is újraközölte a kötet, ezeken kívül pedig döntően Simon Magda publicisztikai munkáiból válogatott. A sorozat, akkor még az Irodalmi Könyvkiadó gondozásában, a *Tanyai lelkek* című kötetet is újrakiadta 1968-ban, bő tíz évvel az első megjelenést követően. Mindebből az rajzolódik ki, hogy a Simon Magda-kép döntően a dokumentumproza és a riport műfajain keresz-

tül tűnt beilleszthetőnek az irodalomtörténeti emlékezetbe, Borbély András 2023-as írása is ezekből kiindulva beszél a Simon Magda-művek lehetséges aktualitásáról,⁵ egyben a kanonikus műfaji hierarchiák problémáját is felvetve, amelyek korábban csak kivételes esetekben tették lehetővé, hogy egyes riportok, reportsorozatok nagyobb figyelmet kapjanak az irodalmi nyilvánosságban.

Az *Euridiké alászáll* című verseskötetet következképpen egy olyan keretben helyezhetjük el, ahol az első sorban prózaíróként-riporterként ismert szerző a lírai műfajok területére ruccan át. A kötet előszavából/függelékanyagából kiderül, hogy Simon Magda már pályája elején, a húszas-harmincas években is írt verseket, ezekből a *Brasói Lapok*ban, újságírói debütjének színhelyén is közölt 1934-től kezdődően. Még korábban, 1931-ben a marosvásárhelyi Kemény Zsigmond Társaság eseményén is felolvasott néhányat, közülük a *Rohanó évek* című vers a korabeli sajtó tanúsága szerint kifejezetten tetszést aratott, a Sényi László szerkesztette *Székelyföld* című újság közölte is 1932 januárjában. A kötet törzsanyaga mégis két más életeseményhez kapcsolódik, ezek válnak olyan csomópontokká, amelyek köré versek íródnak. Az egyik 1945: a zittai lágerben születnek nagyobb számban Simon Magda emlékező, illetve az aktuális traumaélményeket feldolgozó versei. A másik csomópont 1964, ekkor vesztíti el szerelmét, Karácsonyi Lászlót. A kötet verseinek nagyobbik része gyászvers, a társ elvesztésének fájdalma és a rá vonatkozó emlékek jelentik a kiindulópontot.

Az említett időbeli csomópontok kétszeresen is *A nagy futószalagon* című kötethez kapcsolják a versanyagot. Egyrészt azért, mert *A nagy futószalagon* is párbeszédszerűen indít, egy levéllel, amelyet a váradi gettóból ír a szerző szerelmének, és hozzá kanyarodik vissza a zárlat is. A helyzetek, érzelmek, és egyáltalán az elmesélendőnek gondolt történetelemek mintegy

letisztulnak, ha egy konkrét személyhez intézzük a szavainkat. Karácsonyi Lászlóhoz beszél tehát a lágernapló, és hozzá, illetve róla szólnak az *Euridike alászáll* gyászversei is. A zittai versek a megszületésük időpillanata miatt elválaszthatatlanok a *Riport a halálról* alcímű lágerkönyvtől. Bizonyos érzelmek és helyzetek – az elveszített anya képe, a barakkfelelősök terrorja miatt érzett tehetetlen gyűlölet, a hűgával való találkozások – átfedést mutatnak a két könyv anyaga között. Az 1945-ös versekben is megjelenik a társ közvetlen megszólítása – a *Levél az uramhoz* című például ugyanúgy a távoli kedvest és a közös hétköznapi rituálékát idézi („Most a rádión motoz kezed. / Gombja kattán, – zene ömlik el lágyan, / Halkan. Majd száll, dübörög, szinte megnyílik / A szoba, – istenem: ez a Sors szimfónia.” – 80.), mint Radnóti Miklós számos klasszikusá vált lágerverse.

Az *Euridike alászáll* cím az Orpheusz-mítoszt idézi meg. Ahogy Rainer Maria Rilke sokat elemzett *Orpheusz*, *Euridiké*, *Hermész* című versében, a fókusz itt is Euridiké felé mozdul. Az eredeti mítoszban Orpheusz indul halott szerelme után az Alvilágba, hogy felhozza onnan őt. Rilkét és Simon Magdát viszont egyaránt a mítosz más irányból történő szemlélése foglalkoztatja. Rilkénél az válik fontossá, hogy a halálban való létezés radikálisan más, mint az élők léte: Euridiké más halottként, mint amilyen élőként volt. Simon Magdánál némileg más a fordított perspektíva motivációja: ő mintegy Orpheusz mítoszbeli szerepét ölti magára, hiszen őt hagyta magára saját Orpheusza, az Alvilágba távozva. Ebben a változatban tehát Euridiké, a nő válik Orpheusszá: „Ő alkudozik Kháronnal / hogy vinné, vinné, vinné már át – / a Styx sötét tükrére hajolván / sírva szólongatja hű Orfeuszát.” (20.) A Simon Magda-féle mítoszátirat végpontja egyértelműen pesszimistább annál, amit az eredeti Orpheusz remél: „Orfeusz is rendezi kő-ágyát, / már régen s nagyon várja Euridikét.” (20.) A találkozás tehát mintha már eleve, a kiindulópont sze-

rint is csak a halálban, az Alvilágban mehetne végbe. Azt is fontos észrevennünk viszont, hogy Simon Magda változatában a fájdalmas dal éneklésének, a lant zengetésének képessége Eurüdiké birtokában van. A költészet ereje nem szükségképpen férfir princípium.

A Rilke-versek kontextusa egy másik vonatkozásban is releváns a Simon Magda-féle szemléletmód kapcsán. Az elveszített társhoz a versek beszélője újra és újra a tárgyakon keresztül próbál visszatálcálni. A tárgyakba gesztusok, mozdulatok, történetek íródnak. A kötet egyik legemlékezetesebb képében még a tekintet képessége is: „a könyvek színes hátát / tovább szívja a nap / hatvannégy szemével / a sakk bámul rám elhagyottan”. (24.) Ebben a képben a sakkárta minden kockája szemmé változik, az eltávozott társ sakkbajnok-identitásának visszatükrözőjeként. A kötet egy másik kiemelkedő versében, a *Hideg márciusban* szintén tárgyi valójában jelenik meg a múlt. Ezúttal azonban a megsemmisülő tárgyakra irányul a figyelem, ezek közé a papírhalmazok, szövegek is bekerülnek. A vershelyzet a kandallóban sorra elégtő dokumentumok, emlékek sorát idézi meg: „Mi volt igaz, mi nem, ki tudná ma már? / Égjetek hát, autobiográfiák, / melyekben annyiszor megszülettem, / de halni, tudom, csak egyszer fogok.” (33.) A vers implicit reflexiót tartalmaz az államszocializmus önéletrajz-gyártó gépezetéről, amelyek a változó követelményrendszer szerint mindig újraíratták a káderek önéletrajzeit is. A végső, egyetlen igazság, sugallja Simon Magda verse, voltaképpen a halál kapujában érkezik el, ott már nincsenek variációs lehetőségek.

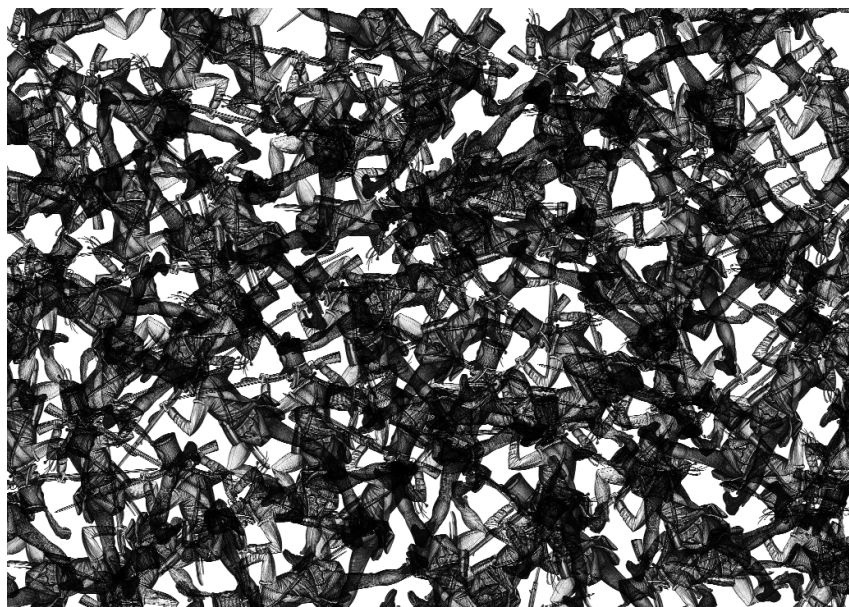
A kötet egy másik fontos verse a zsidó tradíciókhoz kapcsolódik. Az *Új Hagada* 1945 húsvétján, a zittai lágerben született. Pontosán idézi meg az emlékezés beszédmódjait, a végső kérdések kapcsán viszont kilép a tradícióból: „Ezen az éjszakán nem a legkisebb kérdez, / hanem a legkisebbtől a legöregebig / mindenki kérdez. // És nem négy kérdést kérdezünk / ezen az éjszakán, /

csupán két kérdés sikolt bennünk: / Miért?! és: / Meddig?!” (88.) Az apa emlékének szentelt másik lágerversben maga a tradíció még érintetlen volt, csak a folytathatósága kérdőjeleződött meg az adott történelmi kontextusban: „Idegenek jártak ki-be a házba, / Ültünk hét napot porig sújtó gyászban, / Az ősi törvény szerint. // Miértünk már senki / Nem szaggat ruhát, / S nem akad, ki elmondja / A halotti imát.” (73.) A kötet két csomópontja köré szerveződő verseket tehát egymás tükrében látjuk. A lágervers emlékeztetősége a történelem tisztítja ki medréből, az igazán személyes gyász versei pedig a hatvanas években jóval túlmutatnak a gyász rituális időkeretein. A temetőhöz villamosozó társ a sírban fekvőket is társadalomként látatja olykor, egymáshoz fűződő viszonyait kutatja. Az emlékezés és gyász több versben is (*A temetőbe menet*, *A sírnál*, *Gyász* stb.) túlmutat a személyes dimenzió. Simon Magda mások fölött mond ítéletet, vagy mások tekintetét keresi, azonosul helyzetükkel: „asszonyok feketében / rajtuk a magány jele, / minden stigmánál / égőbben, / a gyász mindörökre / megkülönbözteti őket a többiektől.” (63.)

Összességében megállapítható, hogy az *Euridike alászáll* Simon Magda tanúságtevő, az emlékezés fontosságát állító könyveinek sorába illeszkedik. Noha színvonalában nem egyenletes, érzelmi hitelességét és gesztusértékét tekintve figyelemre méltó munka. Kiemelkedő verseiben sikerül túllépnie a szerzőnek a gyász személyes, rituális folyamatain, és kiterjesztenie azt a világhézagok általánosabb vonatkozása-ira is, a tárgypoétika vagy az abszurd létérzékelés felé. A kötet kimozdítja a mitológiai történeteket azok vélt rögzítettségéből, és azt mutatja meg, hogy a megéltség folyamatában nem a korábbi mintákhoz való igazodás tűnik lényegesnek, hanem az érzelmi azonosulás lehetősége. Ebben a folyamatban Eurüdiké átvetheti a mítoszi Orpheusz helyét, az olvasó pedig továbbra is rá fog ismerni a történetre. Arra a történetre, amelyik időben újra és újra más arcát mutatja.

■ JEGYZETEK

1. Tompa Andrea: *Háromszoros kisebbségben, elfelejtve. Gondolatok a romániai magyar női holokausztírodalom olvasása közben.* Korunk 2021/4. 81.
2. Uo., illetve: Tompa Andrea: *A mosoly országai. Harsányi Zimra sok élete.* Korunk 2022/4. 50–58.
3. Előzménye: Balázs Imre József (szerk.): *Erdélyi magyar nőírók.* Komp-Press, Kvár, 2022.
4. Gáspárik Attila: *Simon Magda, a rejtőzködő költő.* In: S. M.: *Euridike alászáll.* i. m. 13.
5. Borbély András: *Halálszignál, életjel: Simon Magda.* Új Szem 2023. 02. 15. <https://ujszem.org/2023/02/15/halalszignál-életjel-borbély-andrás-simon-magda-riportpoetika-folyamatabrazolas-pillanatkep/>



KAMARÁS ISTVÁN OJD

KELET-KÖZÉP-EURÓPAI IRGALMASSÁG-PROJEKTUM

**Máthé-Tóth András: *Az irgalom kultúrája.*
*Konvivencia Kelet-Közép-Európában***

■ Máthé-Tóth András valláskutató és társadalomkutató teológus új könyve igencsak ígéretes kelet-közép-európai irgalmasság-projektum a világméretű irgalmatlanság regionális gyógyítására. Az építkezés stádiumában lévő projektum Umberto Eco-i¹ értelemben nyitott mű. Annnyiban különbözik az irodalmi művektől (és más művészi alkotásoktól), hogy azok tökéletességük mellett a befogadók számára nyitottak a folytatásra, továbbgondolásra, társszerzősége, ez a mű emellett a szerző számára is nyitott, ugyanis amellett, hogy mívesen megformált, és így is műegész, Gaudi Sagrada Famíliájához hasonlóan továbbépítkezést ígér.² Mivel szerzőnk véleményem szerint minimum regionális sikerre számíthat, ha ránk hallgat, olvasóira, a következő kiadásokban remélhetően továbbépíti a projektumot. Ha nem is bábeli toronyként, ha nem is Nagy László-i káromkodásból épült katedrálisként, hanem továbbépíthető orgonaként. Ez a projektum ugyanis nyelveken szól, méghozzá – egyebek mellett – teológusok, misztikusok, filozófusok, államférfiak, társadalomtudósok, politikusok, pápák, költők, szentek, guruk, keresztények és más világvallásúak, hívők és agnosztikusok, klasszikusok és posztmodernek nyelvén. Mivel az egyik nyelvről a másikra kell átkapcsolnunk, arra lehetne számítani, hogy bizony nem lesz könnyű olvasmány sem a laikus, sem az egyik vagy másik diszciplínához tartozó szakember számára ez az ízig-vérig multidiszciplináris (vagy ahogyan szerző sze-

reti: transzdiszciplináris) mű, mint olvasáskutató azonban határozottan úgy vélem, ezt az olvasmányt – akár püünkösdkor az akkori világ sokféle szegletéből összesereglettek – mindenki a saját nyelvén is hallani tudja: a szakember és a közember, a klerikus és a laikus, a hívő és az agnosztikus egyaránt. Joggal érezheti magát nemcsak a szerző, hanem az olvasó is költeltáncosnak, amikor (a szerzőtől idézem) a kötél is táncol, de szerencsére van mibe, pontosabban kibe kapaszkodnia, ugyanis a szerző (és egyben az olvasó) legfőbb védangyalai: egyfelől akkora tudósok, mint R. N. Bellah, P. L. Berger, Bibó István, L. Boff, M. Fox, E. Fromm, A. K. Giri, I. Krastev, J. Sobrino, C. Taylor, másfelől a régió olyan művészei, mint Babits Mihály, T. S. Eliot, Esterházy Péter, Gergely Ágnes, V. Havel, Kertész Imre, Mészöly Miklós, Rónay György, Vörösmarty Mihály, ugyanis a szerző igyekszik „interferenciába vonni a tudományos és az irodalmi megközelítést” (10). Ez a könyv óriási szakirodalmi háttére ellenére is inkább egy „pontosan, szépen” megformált nagyesszé, mint afféle szaktudományos értekezés. Pontosságát nem táblázatokkal és grafikonokkal igazolja (mindössze két Európa-térkép bukkan föl benne, ám ezek is inkább szépészetnek tűnnek), hanem valóság-hűséggel.³

A könyv címében szereplő irgalom többféle érzést indíthat el az olvasóban. Eszébe juthat az az „Irgalom atyja, ne hagyj el!” irgalmatlansága ugyanúgy, mint az irgalmas szamaritánus ke-

gyessége. Ahogyan olvastam a könyvet, újból és újból ágaskodott bennem, hogy miért nem kiengesztelődés, de aztán az irgalmatlansággal szemben leg-hatékonyabban fellépő irgalmas szamaritánus meggyőzött.

A *Bevezetésben* az irgalom mellett másik két kulcsfogalom is helyet kap: a konvivencia⁴ és a régiókra jellemző (vallási, etnika, habitusbeli) pluralizmus. Szerzőnk úgy gondolja, hogy „a sokféleség akkor támogatja az igazságos és szolidáris társadalmat, amennyiben a társadalmi közmegegyezés az irgalom kultúrájának irányába mozdul el” (9.). Ez pedig értelemszerűen szellemi paradigmaváltást, életfilozófia-váltást és megtérést feltételez.

A könyvnek *A haszontalan értelmiség haszna* című fejezete azért nyaktörő vállalkozás, mert Bibó István, Görföl Tibor, Horányi Özséb, Huszár Tibor, Gyáni Gábor, Molnár Tamás, Nyíri Tamás és Tamás Gáspár Miklós után eléggé nehéz még újabbat mondani akár az értelmiségről, akár a keresztény értelmiségről. A szerzőnknek az értelmiségről elsőre eléggé meglepő módon Sánta Ferenc *Ötödik pecsétjének* főszereplői jutnak eszébe, holott, teszi hozzá, „egyikük sem diplomás, [...] emberek ők, akik a nácik által megszállt Magyarország kilátástalannak tetsző helyzetében valami alapvető értékhez akarnak kapcsolódni” (13.). Szerintem azért ettől még nem értelmiségiek, még csak nem is Bergyajev bölcs parasztjai (mint a szerző véli), hanem a partikularitásban élő, többé-kevésbé gyarló, többé-kevésbé tisztességes kisemberek. Foglalkozására nézve az órás Gyurica sem, de azzal igen, hogy rálátása van a dolgokra, az emberi sorsokra, hogy az élet értelmét keresi, hogy felteszi a kérdést: a kényelmes hatalomban és gazdagságban élő Tomoceuszkakatiiti legyünk-e, vagy alázas szolgája, Gyugyu, akibe ura a lábát törli. De nemcsak efféle úri huncutságokon járhatja az esztét Gyurica, hanem eközben életét kockáztatva zsidó gyerekeket ment. N. A. Bergyajev és K. Libelt nyomában a szerző úgy látja, hogy „az értelmiségi identitás két pillé-

re az ideák iránti és a közösség iránti elkötelezettség” (14.), majd még hozzáteszi: „ihlet és felelősség összetartozik, misztika és politika nem elválasztandó, bár sokszor elválasztott”, ami ebben a megfogalmazásban, habár inspiráló, azért eléggé enigmatikus.

Akadnak ebben a fejezetben olyan telitalálatok is, mint az, hogy vannak szép számmal olyan értelmiségiek, akik „elkezdik leegyszerűsíteni mondanójukat, tömondatokká formálni az összetett mondatokat, melyek jelszavakká alakulnak, plakátokra költöznek, és fundamentalista hitvallásként lelkesítő csatakiáltásokká válnak”. Ám „a végén pukkanik az ostor” (ahogyan pozsonyi szlovák barátom, a Comenius Egyetem média tanszékének vezetője szokta volt mondogatni), ugyanis a fejezet így zárul: „Átgondolva az elhangzottakat [...], visszakanyarodhatunk az asztaltársasághoz. Tudjuk, mi lett a vége. Aki a kínzások pincéjében látszólag elárult mindent, ami igazán emberi, valójában az élete kockáztatásával rejtetett zsidó gyerekeket védte. Csak egy ember, csak egy tett. Értelmiségi alapállásból, hogy az életnek értelme legyen.” (23.)

Az *Európa keresztény alapjai* fejezet mozgósítja a recenzensben a vallás-szociológust, aki egyfelől elismeréssel bólogat, másfelől, ha nem bír magával, okoskodik. Például úgy érzi, hogy a szerző részéről Isten halálát Krisztus kereszthalálával összehozni éppen lehetséges, de eléggé kockázatos. Amikor szerzőnk arról ír, hogy „az ortodoxia és a protestantizmus – ellentétben a katolicizmussal – egyaránt nemzeti szervezetségű” (36.), megjegyezném, hogy a zágrábi székesegyház főoltára a horvát nemzeti lobogóval van letakarva. Amikor megállapítja, hogy a keresztény hit jövőjével kapcsolatos három legfontosabb trend az easternisation, islamisation és a spiritualisation, aztán a spiritualizációval kapcsolatban megjegyzi, hogy az a legkülönbözőbb lelkeségi mozgalmak felerősödését jelenti, meg kell említenem a nem vallásos spiritualitás (a vallási turizmussal kombi-

nált zarándoklatok, a spirituális fesztiválok és a New Age-típusú kvázi vallási jelenségek) rohamos elterjedését, amikben szép számmal vallásos hívek is részt vesznek. Amikor a jelenbéli posztintitucionális spiritualitásról beszél, hozzá kell tennem, hogy már a régi-régi, de máig élő népi vallásosság is félig pogány szokásaival egyszerre pre- és posztintitucionális.

Amikor szerzőnk „pontosan, szépen” bejelenti, hogy „Európa »menthetetlenül« keresztény, nemcsak az emberről, a valóságról, Istenről és annak hiányáról vallott elképzeléseinek alapvető mintázatait tekintve is”, majd még azt is hozzáteszi, hogy „bármennyire is alapjaiban rendeződik át a tér, az idő és az információ logikája, az európai és keresztény identitás továbbra is egyet jelent az erőszakmentességgel” (41.), akkor az ördög ügyvédje belekérdez: és az európai holokaust? És mihozzánk képest Dél-Amerika? Ugyanakkor azzal a még vakmerőbbnek tekinthető kijelentéssel, hogy „az emberi méltóság és emberi jogok, valamint a globális társadalmi igazságosság képviselése az európai kereszténység maximái és hologramjai egyben” (41.) egyet tudok érteni, ugyanis empirikus vallásszociológiai kutatások igazolják, hogy az európaiak többsége szépen elfogadja a tízparancsolat emberre vonatkozó parancsolatait, és csupán a „Ne paráználkodj!” esetben billeg a mérleg nyelve (41.).

A vallás lehetőségei Közép-Kelet-Európában című fejezetben legelőször is megállapítódik, hogy abban, hogy régióinkban vallást a 40. zsoltárban szereplő sírgödörhöz, iszaphoz és mocsárhoz érezzék sokan hasonlónak, legalább akora szerepe van annak, hogy politikai erők a vallást saját politikai céljaik elérésének szolgálatába állítják, mint Trump az amerikai evangélikál közösségeket vagy Kaczyński a lengyel katolikus egyházat. Mindez arra is bizonyíték, csavarint egyet szerzőnk, hogy „a vallás nem veszett ki a modern társadalmi valóságból, hanem nagyon is jelen van, hatóerőnek tekinthető” (43.). Ami régióinkat illeti, úgy véli, hogy „a

vallásosság és az egyház állapotát az elsődlegesen meghatározó paradigma a sebezhettség és a biztonságvágy” (47.). Úgy véli, hogy „az egyházak akkor maradnak hitelesek, ha az egyetemes szeretetparancs mérlegére teszik a nacionalizmust” (50.). Ez azonban nagyon nehezen megy, még a katolikus országokban is, pedig Ferenc pápa e tekintetben határozott impulzusokat és támogatásokat ajánl.

A trón és az oltár szövetségéről ugyancsak nehéz valami újat mondani, de szerzőnknek ez is sikerül, amikor ezt olyan modellnek tekinti, „amelyben az állam és az egyház közötti munkamegosztás bizonyos magától értődő körvonalakkal működött. [...] Ezt váltotta fel a kommunizmus uralma, és változtatta alá-fölé rendeltségi viszonyrá.” (53.) A rendszerváltás után pedig szerzőnk szerint azért nem vált kiegyensúlyozott együttműködéssé, mert „sem a politika, sem az egyházak képviselői nem rendelkeztek megbízható és stabil saját élménnyel arról, hogyan fest az állam és az egyházak közötti viszony demokratikus feltételek között.” (53.)

A sebezett kollektív identitás és valóságértelmezés természetesen kulcsfejezete a könyv diagnózis részének. Regionális sebezhetőségünk oka szerzőnk szerint „a traumaközpontú emlékezet, a fenyegetettség érzése és az önrendelkezés megszállott igénye”. (66.) Az ördög ügyvédje felvetheti, hogy régióinkra legalább ennyire jellemző a demokráciahiány, az illiberalizmus, a poszt-szovjetiség, a biztonságelvűség. És még „ördögi módon” hivatkozhat Bellahra és társaira, akik szerint régióinkban a demokrácia kiépítéséhez szükséges bizalmat sokkal nehezebb megszerezni, mint elveszíteni.⁵ Az is felvethető, hogy a legalább ekkora sebezhetőségre pályázik egész Afrika és számos ázsiai és dél-amerikai ország, továbbá a globális éghajlatválság miatt az egész világ sebezettnek tekinthető. Csakhogy ez a könyv mégiscsak régióink sajátos sebezhetőségéről szól, melynek, persze oka is, következménye is a mi demokráciadeficitünk. Talán régióink sebezhetőségé-

nek az is sajátossága, hogy mi szignifikánsabban elégedetlenebbek és boldogtalanabbak vagyunk, és sokkal fontosabb értéknek tartjuk a biztonságot, mint a sokkal szegényebb harmadik világbeliek.

A „szent sátor” nemcsak a biblikusoké, nekünk, vallásszociológusoknak már olyasmí, mint a kisiskolásoknak az *Anyám tyúkjá*. P. Berger fél évszázada született metaforája szerint a vallás az az emberi vállalkozás, amely által védősátorként hajol fölénk a szent kozmosz, vagyis a szakrális kozmizáció védelmet jelent a káosz ellen.⁶ A *jó társadalom felé* című fejezetben szerzőnk nem áll meg ennél, mert Berger sem, ugyanis ő 2004-ben bevezette a „mitikus mátrix”⁷ fogalmát, amit ő a személy megismerési és megértési képességére és folyamataira dolgozott ki, amit szerzőnk az egész társadalomra terjeszti ki. Berger így írja le a szent sátor elvesztő ember „és mégis” helyzetét: „Az ember belső komfortérzetét helyesebb aféle dzsungelnek vagy angolparknak elképzelni. [...] Az élettel, dinamikával teli flóra és fauna úgy integrálja az újdonságot, hogy közben maga is változik, s mégis ugyanaz marad. Olyan harmónia tehát, melyet ugyan nem ismerünk töviről hegyire, és mégis a komfortos egész élményét adja meg”. Berger mitikus mátrixát szerzőnk a komfortos egész élményére alkalmazza, mint az emberi közösség, a biológiai és fizikai világ, valamint a szellemek és istenek világa közötti folytonosság koncepcióját (74.), a társadalmi intézményeket pedig az emberi lét és a mindent átfogó kozmikus rend közötti közvetítőknek tekinti (75.), és arra hívja föl figyelmünket, hogy ha az egymással rivalizáló társadalmi csoportok csupán saját mátrixaik révén élik és értelmezik a világot, akkor csakis diskurzusműveletek révén alakulhat ki egyáltalán a társadalom (77.). Bellah és társai szerint demokratikus fordulatra van szükség, nevezetesen a társadalom alsó rétegeire irányuló szisztematikus és elkötelezett figyelemre, ez pedig „pontosan az irgalmas szamaritanus hermeneutikája és

magatartása” (93.). A jó társadalom létrehozása a figyelemre, a helyreállításra és a gondoskodásra építhető, és „ezek a civil társadalom gyakorlatában már igazolták a jó társadalom felé történő ellépés lehetőségét” (97.).

Az *egészséges társadalom* című fejezetben a társadalomkutató teológus kellőképpen óvatosan fogalmaz: „A keresztény hitben és gondolkodásban, valamint az egyházak intézményes gyakorlatában létezik egy olyan potenciál, amely jelentős szerepet játszhat az egészséges társadalomfejlesztésében.” (102.) Mint többtucatnyi egyházi innováció és megvalósuló utópia szociográfusa, erre bizonyítékaim is vannak, ezekből néhány említése meggyőzhette volna az olvasót. Ennek a fejezetnek az odaadó figyelem lett a kulcsfogalma, „ami ott tud a legnagyobb lenni, ahol a legközelebb vagyunk a megoldandó helyzetekhez” (109.), vagyis a szubszidiaritás jegyében. Szerzőnk nem először fordul segítségért keleti gondolkodókhoz, amikor A. K. Giritől kölcsönzi a harmóniához szükséges etika, esztétika és a felelősségvállalás „trigonometriáját”, valamint a kompassziót és konfrontációt (111.), és úgy látja, hogy az egészséges társadalom felé megteendő legelső lépés tisztába kerülni a régió történelmi örökségéből levezethető társadalomszervezeti és életvezetési rutinokkal.

Az *irgalom kultúrája* című fejezetben a szerző főképpen M. Fox gondolataira épít, aki szerint „az irgalom életszemlélet és aktív stratégia, [...] valamint a misztika és az igazságosság házassága” (132.). Az is fontos megállapítása az amerikai teológusnak, hogy „a keresztény irgalomnak az okokat is vizsgálnia kell, és azok ellen is fel kell emelnie prófétai szavát” (133.). Szerzőnk arra hívja föl a figyelmet, hogy ami néhány száz év alatt zajlott le a középkorban, az néhány hét vagy hónap alatt történik meg a jelenben, ezért az a veszély fenyeget, hogy pillanatnyi igazságok könnyen értelmezhetők dogmaként, ugyanakkor a dogmákat „a végső soron kifejezhetetlen és felfoghatatlan titok felfényléseinek” tekinti, vagyis

nem „az erős és hatalmas egyház gondolkodást lezáró intellektuális végtérmekeinek, hanem az igazsággal és a létel szemben kiszolgáltatott és gyenge egyház ünnepi kísérleteinek arra, hogy megszólíttatóságától ihletett szavakba foglalja az Istennel folytatott nem egyenrangú dialógusának felismerését” (140.). Ebbe a gondolatmenetbe sorolódik bele az irgalom kultúrája: „a pusztá lét annak az igazságnak, alap ténynek bizonyosága, hogy Isten az irgalom. A zsidó-keresztény paradigma számára a lét és a létezők megengedettség mivoltára épül, és akkor felel meg a keresztény paradigmának, ha az igazság és az irgalom perspektíváját egyszerre érvényesíti.” (141.)

A *Honnan hova, Kelet-Közép-Európa?* című fejezet felütésében szerzőnk abban reménykedik, hogy a sikeres történelmi gyászmunka következménye lehet a megnövekedett túlélőképesség (151.). Az *Érzelmek sodrásában* című fejezetben azt olvashatjuk, hogy „a szolidaritás és testvériség etikája választ adhat a nacionalizmusok problematikájára” (178.), valamint azt, hogy mivel a félelem, az ellenszenv, a harag és a hazaszeretet együttes és jelenléte meghatározó módon van jelen a régiókban, a testvériségre építhetünk, vagyis arra az érzésre mely „az univerzalizmust affektussá teszi” (182.). Régiókban, folytatja, nagyon hasonló alávetettségi viszonyban vagyunk Istennel és nemzettel (196.), ez pedig nem más, mint a „nemzetvallás”, és ebben sajnálatosan a félelem, a gyász és a düh inkább jelen van, mint az öröm (201.).

A *megbocsátás és az irgalom kultúrája* című fejezet fontos gondolata a normák helyreállítása. Ennek jellegzetes magyar példaként a szerző a budapesti Szabadság téren felállított emlékművet hozza példaként, mely annak akart volna emléket állítani, hogy hazánk sokat szenvedett a rátörő fasizmustól, melyhez csatlakozott akkori vezetésünk (202.). Nagyon is érdemes lett volna ezzel kapcsolatosan megemlíteni az Eleven Emlékmű civil mozgalmat, melyben előadások, viták, happenin-

gek keretében, az utca emberének bevonásával történik a mai napig a normák helyreállítása, még hozzá éppen a történelemhamisítást megtestesítő emlékmű előtt (205.). Szerzőnk szerint „a megbocsátás a kiengesztelődésben teljeseedik ki, [...] ez vezethet vissza a közös cselekvéshez, a szabad és egyenrangú emberek együttéléséhez” (209–210.). Ehhez feltétlenül szükségesnek véli az egymástól való kölcsönös függés belátását, és a mindenkor másinak való élettér biztosítását (216.). Az irgalom kultúráját inspiráló utópiának véli (217.), amit teljesen legitimnek tartok egy ilyen vállalkozásban. H. Büchele szerint a jézusi értékekre építő cselekvő etika egyfelől a társadalmi valóság alapos ismeretére, másfelől a megfelelő távlatú utópiahorizontra épül.⁸ Lényegét tekintve szerzőnk is ezen a nyomon halad, de én még jobban kirajzoltatnám vele az utópiahorizontot. Még jobban építenék egyházutópiákra,⁹ de még akár olyan utópiákra is kiterjedhetne látóköre mint a mi *Reformvárunk*¹⁰ (melyben pillanatokra egy jövőbeli egyházkép is felrémlik) vagy a szociográfus által összegyűjtött innovációkra¹¹ és ezek utópisztikus kiterjesztéseire,¹² továbbá azokra a harmadikutas társadalmi-gazdasági kísérletekre, melyek kifejezetten vallási alapon jöttek létre,¹³ valamint olyan történelmi eseményekre, mint amikor 1990-ben Bisztrai György és barátai háromszáz romániai román (lehetőleg a szélsőségesen magyarellenes Vatra mozgalomhoz tartozó) családot hívtak szeretetvendégségbe egy hétvégre.

Az *irgalom struktúrái* című fejezetben J. Sobrino nyomán először is arról esik szó, hogy teológiájában a történelmi igazságtalanságok rendszeréből, vagyis a strukturális bűnből az igazságtalanságok felszámolása, a strukturális kegyelem ragadható ki (223.). Ehhez – József Attilával szólva – „a múltat be kell vallani”, ugyanis szerzőnk szerint „a múltban elkövetett bűnök a kollektív emlékezet révén beárnyékolják a későbbi generációkat is, pedig a kollektív traumának lehetne konstruktív hatása

is, ha a közösségeknek és a hatalom képviselőinek meglenne a lehetősége és a szándéka a traumák árnyalt feldolgozására” (228.). Valamelyest meglepő módon a „homo sovieticus” kiemelten, mint külön alfejezet került be a régióink traumaörökségének tárgyalásába. Kérdés, hogy ez az ideológiai homonculus mennyire kelt életre régióinkban. Igaz, régióink emberére is jellemző volt, hogy „megszokta, hogy viszonylag rossz körülmények között él”, ám az már kevésbé, hogy „helyesli a hatóságok intézkedéseit, és teljes mértékben támogatja a vezetést”, és még kevésbé, hogy „teljes lélekkel elkötelezett a kommunista eszmék iránt [...], és identitása teljes mértékben a rendszerrel azonosult” (229.). Nemcsak mint sorstanú, hanem mint kutató is úgy tapasztaltam, hogy régióinkban ez a projektum csak félig-meddig sikeredett, amit a hozzám képest korábbi nemzedékhez tartozó szerző hipp-hopp azzal intéz el, hogy „a Szovjetunióban inkább, a közép-európai országokban kevésbé általános ez az embertípus”. Nos erre felé nemcsak a kommunizmus eszméje, hanem még a szocializmusé is eléggé hatástalan ideológiává silányult (232.). Jellemző, hogy a Tudományos Ismeretterjesztő Társulat KB-tag elnöke nagy nyilvánosság előtt szomorúan ismerte be, hogy a marxista propaganda hatása nem érte el a legelső gőzgépek teljesítményét sem. A remélt homo sovieticus helyére régióinkban a friziderszocializmus biztonságelvű, önkörébe záródó egyénje lépett, a Hankiss által diagnosztizált felemás modernizáció terméke, az „örökön kicsik a dolgok” világába beszorult kispolgár.

Amikor azt olvasom szerzőnktől, hogy „a strukturális bűn mellé oda kell állítani a strukturális kegyelem valóságát”, majd pedig azt, hogy, hogy „az irgalom struktúráihoz a megbocsátáson keresztül vezet az út” (232.), engedtesék még, hogy éppen ebben a szent pillanatban állítsam meg, ugyanis Nyíri Tamás tanítványaként vallom, hogy az Abszolútumon kívül mindennel szabad kekeckedni. „Mielőtt megbocsáj-

tasz, kérdezd meg magadtól: »Ki vagyok én, hogy megbocsássak?!«”, figyelmeztet Ancsel Éva.¹⁴ Ezzel szemben természetesen felhozható a „miként mi is megbocsátunk az ellenünk vétkezőknek”, valamint az is, hogy az istenképmás ember igenis alkalmas arra, hogy ő is megbocsásson. Ugyanakkor, persze, a megbocsátás sokkal bonyolultabb ügy, mint a röpké széplelkűség, jóemberség. Úgy tapasztaltam, ezt szerzőnk is így gondolja, vagyis halálosan komolyan, „talpig nehéz hűségben”, hiszen az általam megszakított gondolatmenetet így folytatja: „A bűn és az irgalom struktúrái egyaránt mindig adott társadalom szerves részei, tartozékai. [...] Az irgalom struktúrainak ott kell lenniük a helyi közösségek életében is, és ezek nemcsak állami, hanem azonos jelentőséggel civil társadalmi feladatok.” (238.) Habár Ancsel Éva „rettentő problematikusnak” tartja a jóságot, és semmiképpen sem erénynek, hanem „ami animálisan van bennem”,¹⁵ az ingerkedésre készítő *Jónak lenni jó* című fejezetben Máté-Tóth András még az ördög ügyvédjét is meggyőzi arról, hogy „az emberek gondolkodásában jelen van a másokért való felelősségvállalás gondolata. Ha nem képesek is megindokolni, hogy miért, de bizonyos kulturális hagyományok alapján mégis készíttetést éreznek az adakozásra, jótékonykodásra, önkéntességre.” (242.) Megnyugtat minket (talán még Ancsel Évát is), hogy „az irgalom elsősorban nem érzelem, [...] hanem elsősorban hozzáállás, gondolkodásmód és elszántság” (244.), és hogy „az irgalom struktúrájának alapja, hogy igényes kritikával illessék azokat a logikákat, amelyek szerint gondolkodunk és élünk” (246.). Az irgalmasság megengedi az ellentmondásokat, alternatív felvetéseket, túl van a szokványos logikán, túl az emberi együttélés ismert erőviszonyain (247.). És a magamfajta realista-utópista szociológust megnyugtatta szerzőnk visszahuppan az itt és most realitásába: „A régióink jelene és jövője szempontjából kulcsfontosságú jelentősége van annak, hogy árnyai feltárása után

hogyan engesztelődünk ki közös múltunkkal.” (244.) Ehhez mintaként a zsidók évenkénti kiengesztelődési modelljét ajánlja (246.). Bevezeti a „intellectus misericordiae” fogalmát, mely szerint „az irgalomközpontú gondolkodásmód a megbocsátásra épít, [...] élhetőbb életteret, gyümölcsözőbb együttműködést és a nehézségekkel való sikeresebb megküzdést tesz lehetővé” (247.), valamint a „kategorikus inspiratívusz”-t, mely szerint az első feladat az inspiratív források felkeresése (254.).

Ennek a lényegét tekintve zárófejezetnek a befejezését valóságos halálugrásnak érezheti a kegyesen egyházas olvasó, ugyanis szerzőnk éppen azt a J. Butlert szólaltatja meg, aki nem elég, hogy a kaliforniai egyetem feminista filozófusa, de még a queerelmélet központi figurája is: „Amennyiben a vallás értékek kifejezésének kulcsfontosságú mátrixa [...], akkor politikai hibát követnénk el, ha a vallást mindenünnen mellőzni akarnánk. Tudván, hogy a vallás nem csupán hitek és dogmák gyűjteménye, hanem a Személy alakulásának

mátrixa, melynek kimenetele előre nem látható, s amely teret ad különböző értékek kinyilvánítására.” (255.)

A *Kelet-Közép-Európa a damaszkuszi úton* című fejezet már inkább csak utószó, melyet már Esterházy Péter ural a szállóigévé vált „csúcsforgalom a damaszkuszi úton”-nal. Ebben még egyszer leszögeződik, hogy „nem a siker, hanem az irgalom az elsődleges paradigma, amely mentén a jó társadalom irányába el lehet mozdulni”, és hogy „nem a modernizáció nyertesei és leendő nyertesei mentén kell elgondolni a következő korszakot, hanem a vesztesei-re kell koncentrálni” (258.).

Ez a könyv annyiban is hasonlít Gaudi Sagrada Famíliájához, hogy már elegendő messzelátó tornya van ahhoz, hogy folytatni lehessen az építkezést, és ebben én bízást számítok a régió más országaiból vett példák szaporítására, a kiengesztelődés és az irgalmaság jövőbe mutató innovációinak bemutatására, valamint még több „talán”-ra, „szerintem”-re, „lehet még az is”-ra mint további tornyokra.

■ JEGYZETEK

1. Umberto Eco: *Nyitott mű*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1998.
2. A barcelonai katedrális építése 1882-ben kezdődött, és a tervek összetettsége miatt rendkívül lassan haladt, jelenleg is munkálatok folynak rajta.
3. Ami viszont mindebbe nem illik bele, azok (az engem legalább is roppantul bosszantó) rövidítések, ezért is a továbbiakban tüntetően „régiónk”-kal helyettesítem a Közép-Kelet-Európát képviselő KKE-t, és a „sebzettségünk”-kel a sebzett kollektív identitást jelző SKI-t.
4. Ennél egy picikével szebbnek találnám az együttélést.
5. R. N. Bellah – R. Madsen – S. Tipton – W. Sullivan – A. Swidler: *The Good Society*. Knopf, New York, 1991.
6. Peter L. Berger: *The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion*. Doubleday, Garden City, NY, 1967.
7. Uő: *Questions of Faith: A Skeptical Affirmation of Christianity*. Blackwell, Malden, MA, Oxford, 2004.
8. Herwig Büchele: *Keresztény hit és politikai ész*. Egyházforum, Bp., 1991.
9. Bulányi György: *Lelkipásztori marketing*. https://bokorportal.hu/bulanyi/BGy_irasok_gyujtemeny/Lelkipasztori_marketing_1978.pdf;
10. Karl Rahner: *Egyházreform*. Egyházforum, Bp., 1984; John L. Allen: *The Future Church: How Ten Trends Are Revolutionizing the Catholic Church*. Image, New York, 2009.
10. Kamarás István – Varga Csaba: *Reformvár*. Magvető, Bp., 1985.
11. Kamarás István: *Egyházhely*. In: *Egyházközségépítők*. Egyházforum, Bp., 1992. 138–152.
12. Uő: *Csereháti pasztorálszociográfia*. Wesley, Bp., 2022; Uő: *Titkos terepmunkanapló*. Gondolat, Bp., 2023.
13. Zsolnai László – Kovács Gábor – Ócsai András: *Gazdaság és vallás*. Corvinus, Bp., 2022.
14. Ancsel Éva: *Bekezdések az emberről*. Hibiszkusz Könyvkiadó, Bp., 1991.
15. Uo.

ABSTRACTS

Veronka Örsike Asztalos

■ **Two of Bjørnson's Dramas (*The Bankrupt* and *Leonarda*) on the Hungarian Stages of the 19th Century**

Keywords: *Bjørnstjerne Bjørnson*, *The Bankrupt*, *Leonarda*, *Hungarian reception*, 19th century

Compared to Henrik Ibsen, the works of his contemporary, playwright Bjørnstjerne Bjørnson, remain largely unknown in Hungary. However, understanding Ibsen's success in Hungary necessitates an examination of Bjørnson's reception as well. Two of Bjørnson's plays, *The Bankrupt* and *Leonarda*, were performed at the National Theatre in Budapest during the 1870s – more than a decade before Ibsen's plays gained popularity in the region. This paper argues that these early performances, based on now-obscure translations, are significant for several reasons: (1) They illustrate how these stagings laid the groundwork for the later reception of Ibsen's works. (2) They provide insights into how Bjørnson's texts and their theatrical interpretations influenced Hungarian discussions on modern drama. (3) They underscore the roles of both Bjørnson and Ibsen as key figures in establishing a distinctly “Norwegian drama” at the turn of the century.

Katalin Ágnes Bartha

■ **The *Young Barbarians* as a Reimagining of Contemporary Tragedy (A New Theatrical Perspective on Oeuvres)**

Keywords: *Young Barbarians*, *Bartók*, *Kodály*, *memory*, *history*, *performance*, *written culture*, *contemporary theater*

Young Barbarians (2022), a successful theatrical production by the Hungarian State Theatre of Cluj, Romania, is set against the backdrop of the socio-political tragedies that shaped Central and Eastern Europe in the first half of the 20th century. Inspired by the lives of Hungarian composers and ethnomusicologists Béla Bartók and Zoltán Kodály, this study examines how *Young Barbarians* provides an effective model for rethinking contemporary tragedy in performance. The analysis focuses on the interplay of various compositional elements, both in their sources and effects: the scenic presence of actors, dancers, choir, and musicians; ethnographic practices tied to the collection of folk music among diverse ethnic groups; and subsequent cultural phenomena, such as the Hungarian dance house movement, which serves as both a revival and a living tradition. The study

further explores the dynamic interaction between embodied culture – manifested in the performers' acting – and written culture, represented by the textual materials informing the performance. Given the multilayered contextuality of the production, the research also addresses how the play mediates specific stages of crisis within the multilingual, multi-ethnic regional setting.

Csaba Boros

■ **The Aesthetic-Philosophical Attributes of Dance Dramaturgy: A Social Game with Remnants of Sound and Movement**

Keywords: *philosophy of art*, *play*, *dance*, *dance dramaturgy*, *music aesthetics*, *NDT*, *Petit Mort*, *Kammerballett*

The joy of play permeates universal human culture. However, when observing the cultural habits and value dynamics that have become identities in posthuman and postcolonial societies, many may feel a sense of absence upon hearing this statement. Our well-worn concepts often face obstacles, and the notion of play is no exception. Consider, for example, play as competition, manifesting in conflict and defeating others, versus play as sacred action (play), which entails acts of representation, revelation, sharing, and participation. Johan Huizinga's seminal *Homo Ludens* offers inspiring insights into the unique and extraordinary qualities of play, proposing the surprising paradox that play becomes part of culture only through its seriousness. In this study, I explore the concept of play through the aesthetic diagnoses of music and dance dramaturgy. Delving into fragments of emblematic dance works from the late 20th century, I aim to outline new perspectives on the social and aesthetic roles of play, presenting it as a caesura among the aesthetic-philosophical attributes of contemporary dance dramaturgy.

Imola Csizmadia

■ **Being Observed: Panoptic Modes of a Site-Specific Theatrical Space**

Keywords: *site-specific theater*, *panopticism*, *theatrical spatiality*, *audience experience*, *spectatorship*, *participation in theater*, *immersive performance*, *spatial dynamics in theater*

The fact that theater engages with space in a tangible, “straightforward” manner – eschewing the dominance of formality, constructedness, or fixed design – offers the audience an entirely different, more immersive experience of space. From the broader context of my study, it becomes evident that the relationship between the

viewer/receiver and the performance can be understood as a multi-faceted system. The experience evoked by site-specific performances can be characterized as a “hybrid existence”, confronting the audience with a duality: these performances disrupt habitual modes of perception by simultaneously offering the positions of spectator and participant. While traditional practices typically establish a distanced relationship between the viewer and the performance, site-specific spatial practices, wherein viewers can assert their “presence”, foster a more immediate and dynamic connection. The Cartesian worldview – idealized for centuries and enduring due to its privileged status – has left us deeply embedded in its paradigm, causing an over-identification with the quest for “being-in-the-world” (Martin Heidegger), or more specifically, “being-in-the-artwork”. We yearn for a space that can compensate for this “loss of proportion”, a functional space organized around principles that permit shifting perceptions, physical closeness, materiality, and direct experience – a space where we can fully be present as human beings. Until now, we have been relegated to the role of objective observers, external to the experience.

Kata Demeter

■ ***The Evolution of Modern Scenography Amid Paradigm Shifts in the 20th and 21st Centuries***

Keywords: *scenography, theatrical space, evolution, paradigm shifts, interdisciplinarity*

The evolution of modern scenography has undergone profound transformations, evolving from the painted backdrops of ancient theater to the immersive digital and virtual environments of the 21st century. Over time, the interpretation of theatrical space has expanded significantly, transitioning from two-dimensional representations to dynamic, three-dimensional creations. Pioneering figures such as Adolphe Appia and Edward Gordon Craig revolutionized the field by introducing symbolic and abstract stage designs and leveraging light as a critical dramaturgical element to enhance spatial and narrative expression. These innovations were later shaped by pivotal intellectual shifts, including the linguistic, performative, topographical, and visual turns, which redefined theater's visual language and underscored the growing complexity of scenography. In the context of postdramatic theater, scenography challenged traditional narrative structures, prioritizing spatiality, visuality, and audience interaction, and

fostering experimental approaches. The integration of digital technologies and multimedia tools has further expanded its expressive capacities, offering new possibilities for designing and experiencing theatrical productions. Consequently, contemporary scenography transcends the mere construction of physical theatrical spaces. It has become a dynamic, interdisciplinary practice, harmonizing visual and acoustic elements to create immersive and transformative audience experiences that reflect the complexity and innovation of modern theater.

Magdolna Jákfalvi

■ ***Treatise on Dramaturgy: Action***

Keywords: *dramaturgy, action, theatrical tradition, classical unities, Chekhov, Uncle Vanya, dramatic analysis*

This study forms part of a broader series of analyses examining the principles of dramaturgy and theatrical traditions that shape the interpretation of drama and the understanding of dramatic texts. It focuses on action, the most enduring element of the classical unities, and analyzes Chekhov's play *Uncle Vanya* – often described as being “without action” – through close reading and dramaturgical methodologies.

Árpád Kékesi Kun

■ ***Questions of Dramaturgy and Directing in the World Premiere of Key Seekers in Szolnok***

Keywords: *István Örkény, Key Seekers, dramaturgy, directing, Szigligeti Theatre, Szolnok, premiere, Hungarian theater*

Fifty years ago, István Örkény's *Kulcskeresők* (Key Seekers), an atypical allegory embedded in a farce, took shape with the effective assistance of Gábor Székely, chief director and manager of the Szigligeti Theatre in Szolnok. However, it did not reach its final form, as the author revised the play again after its world premiere. Before the reading rehearsal in Szolnok, six or seven versions of the play were prepared. Székely believed that “Örkény could express great things in the second act”, but “the first act was more of a separate play than a preparation for the next one”. As a result, the director requested multiple modifications from the author. The version of the text, reshaped several times by Örkény and staged in Szolnok, was published in the December 1975 issue of the journal *Korunk*. However, before the play's next premiere at the National Theatre in Budapest in January 1977, Örkény revised the first act again, still dissatisfied with its beginning.

(Nonetheless, in the three-volume collection of his plays published in 1982, the version staged at the Szigligeti Theatre was included.) My study examines the dramaturgical and staging characteristics of the 1975 Szolnok production, highlighting the differing approaches of contemporary reception.

Róbert Csaba Szabó

■ ***New Heroes in the Dramatic Texts of Művelődési Útmutató: Sándor Petőfi as a Historical Hero***

Keywords: Sándor Petőfi, *Művelődési Útmutató*, Hungarian theater history, amateur theater, cultural memory, state ideology, Romanian cultural policy, Stalinist era

This study explores the 1948 dramatic work published in *Művelődési Útmutató* and its adaptations, focusing on the state's role in shaping theatrical memory through state-approved texts. During this period, amateur theater in Romania flourished, with nearly 4,000 cultural centers producing over 20,000 performances by 1949, reflecting the ideological goals of the regime. Unlike pre-war amateur theater, post-war cultural houses disseminated Party ideology, transforming theater into a tool for shaping cultural memory. By examining texts and performances from 1948 to 1953, this research highlights how the state canonized a new pantheon of heroes to align historical narratives with its ideological agenda.

Andrea Tompa

■ ***"I Am to Be Considered Jewish": The Exemption Documents of Jenő Janovics***

Keywords: Jenő Janovics, exemption documents, Hungarian theater history, Northern Transylvania, German occupation, historical memory, archival studies

Jenő Janovics, the former director of the National Theater in Cluj and its legal successor, sought to reclaim a leadership role in 1940 following the reintegration of Northern Transylvania into Hungary. However, he quickly found himself compelled to prove his exemption from the so-called Jewish laws. This paper examines the extensive archival documentation in which this renowned theater professional and film producer was forced to demonstrate his integrity, national loyalty, ancestry, artistic achievements, and evidence of his unwavering Hungarian sentiments. By analyzing exemption requests, letters, and related submissions, the study contextualizes the systemic marginalization Janovics endured, which included being progressively excluded from public life, erased from museum and theater historiography, relegated to publishing under pseudonyms, and ultimately expelled from professional associations. The narrative culminates in the dramatic events of spring 1944, when Janovics was forced to flee Cluj during the German occupation. The paper further explores his survival in Budapest and sheds light on the fate of his siblings during this tumultuous period.



A Korunk folyóiratot és intézményrendszerét anyagi hozzájárulással támogató magánszemélyek névsora

Pártoló tagok

Dr. Barabási Albert László – fizikus, akadémikus, Budapest
Bencsik János – képzőművész, Budapest
Dr. Nicholas Bodor – vegyészprofesszor, Miami
Dr. Egyed Ákos – történész, akadémikus, Kolozsvár
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

András István – teológiai professzor, Gyulafehérvár
Árkossy István – képzőművész, Budapest
Dr. Avornicului Mihály – egyetemi adjunktus, Kolozsvár
Bartók Julianna – tanár, Kolozsvár
Dr. Bitay Enikő – akadémikus, Kolozsvár
íjf. 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
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. Tibori Szabó Zoltán – szerkesztő, egyetemi tanár, Kolozsvár

SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:
Rigán Lóránd

Asztalos Veronika Őrsike (1996) – doktorandus, SZTE Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola; tudományos segédmunkatárs, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színház és Multimédia Kutatóintézet, Marosvásárhely
Balázs Imre József (1976) – irodalomtörténész, PhD, egyetemi docens, BBTE Magyar Irodalomtudományi Intézet; főszerkesztő-helyettes, Korunk, Kolozsvár
Bartha Katalin Ágnes (1978) – színház-történész, egyetemi docens, BBTE Magyar Színházi Intézet, Kolozsvár
Boros Csaba (1989) – zeneszerző, PhD, egyetemi adjunktus, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Zene Intézet
Csapody Miklós (1955) – irodalomtörténész, PhD, Budapest
Csehy Zoltán (1973) – költő, műfordító, irodalomtörténész, egyetemi docens, Comenius Egyetem, Pozsony
Csizmadia Imola (1984) – teatrológus, díszlet- és látványtervező, PhD, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színházi Intézet
Demeter Kata (1989) – teatrológus, doktorandus, BBTE, Kolozsvár
Hermann Róbert (1963) – történész, az MTA doktora, egyetemi tanár, KRE BTK, Budapest
Jákfalvi Magdolna (1969) – színház-történész, a Theatron alapító szerkesztője, egyetemi tanár, PTE BTK
Kamarás István OJD (1941) – az MTA doktora, magyartanár, könyvtáros, szociológus, Budapest
Kékési Kun Árpád (1972) – színház-történész, egyetemi tanár, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskola; KRE Színházstudományi Tanszék, Budapest
Ritli Róbert Roland (1999) – festőművész, grafikus, Nagykároly
Szabó Róbert Csaba (1981) – író, szerkesztő, látó, egyetemi oktató, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színház, Vizualis Művészetek és Média Intézet
Tompa Andrea (1971) – író, egyetemi docens, BBTE Magyar Színházi Intézet, Kolozsvár

TÁMOGATÓK



„A testek szabadsága a színpadon, ugyanúgy, ahogyan az
ujjak szabadsága a klavíratúrán, óriási áldozattal jár. A teljes
önfeláldozással – mondhatni. Ennek a szabadságnak ára van,
az önelvesztést, az önfeláldozás szabadságát, nem pedig
az anarchiát. Az énünk kívül marad, és csak a belső én
[Selbst] lépheti át a játék (a szent-cselekvés) ovális körét.”

(Boros Csaba)

ISSN 1222 8338



10 LEJ
950 FT

SFERE TEATRALE
THEATRICAL SPHERES