

JELENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Színházi szám

MELLÉKLET

TÓTH KRISZTINA: Denevér (*dráma*)

*

STUBER ANDREA: Fekete színre festették (*A 2018/19-es színházi évadról*) 617

NÁNAY ISTVÁN: Istenhazacsalád (*Esterházy és Madách Székesfehérváron*) 623

KELEMEN KRISTÓF: Továbbíródó szöveg (*Proics Lilla beszélgetése*) 630

ÁGOSTON ZOLTÁN: Ami korszerű és ami örök (*A Pécsi Nemzeti Színház 2018/19-es évadáról*) 635

NAGY IMRE: Látogatók az alagsorban (*Schwajda György: A szent család – Pécsi Harmadik Színház*) 644

*

ROLAND SCHIMMELPFENNIG: Igen és nem (*poétikai előadás*) 649

*

VÁRKONYI GYÖRGY: Pécs, Budapest, Weimar, Dessau, Berlin (*A magyarok szerepe a Bauhaus színházi munkájában*) 671

IMRE ZOLTÁN: Testek a (nyilvános) térben (*A Millenniumi emlékmű [hősi] teste*) 686

PANDUR PETRA: Dokumentum és személyesség 1956 színreviteleiben (*PanoDráma: Keserű boldogság; Pali; Exodus '56*) 696

P. MÜLLER PÉTER: Flesh mob, flash mob, fals mob (*Villanások egy performatív műfajról*) 705

*

PÁLYI ANDRÁS: Autonóm színház, autonóm dráma (*Sziűcs Mónika [szerk.]: Családtörténetek. Mai magyar színdarabok*) 711

WEISS JÁNOS: A színház társadalmi funkciója (*Deres Kornélia – Herczog Noémi [szerk.]: Színház és társadalom*) 716

DOMA PETRA: Egy szoros kapcsolatról (*Antal Klaudia – Pandur Petra – P. Müller Péter [szerk.]: Színházi politika #politikai színház*) 725

2019

JÚNIUS

JELENKOR

LXII. ÉVFOLYAM

6. szám

Főszerkesztő
ÁGOSTON ZOLTÁN

*

Szerkesztő
GÖRFÖL BALÁZS, MOHÁCSI BALÁZS, PÁLFY ESZTER

Tördelőszerkesztő
KISS TIBOR NOÉ

Szerkesztőségi titkár
KOZMA GYÖNGYI

A szerkesztőség munkatársai

BERTÓK LÁSZLÓ
főmunkatárs

CSUHAI ISTVÁN, HAVASRÉTI JÓZSEF, KERESZTESI JÓZSEF,
NAGY BOGLÁRKA, PARTI NAGY LAJOS, PINCZEHELYI SÁNDOR,
SZOLLÁTH DÁVID, TAKÁTS JÓZSEF, THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ,
VÁRKONYI GYÖRGY

*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 7–8.
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673, 215-305, 510-752, 510-753.
A szerkesztőség e-mail címe: jelenkor58@gmail.com

Arra kérjük a folyóiratunkban még nem publikált szerzőket, hogy közlésre szánt műveiket kinyomtatva, postai úton juttassák el a szerkesztőség címére.
Az elfogadott kéziratok szerzőit a küldeményhez mellékelte válaszborítékban vagy a megadott e-mail címen értesítjük. Kéziratot nem őrünk meg és nem küldünk vissza.

Kiadja a Jelenkor Alapítvány
(Pécs, Széchenyi tér 7–8. Telefon: 72/310-673),
a Nemzeti Erőforrás Minisztérium, a Nemzeti Kulturális Alap és
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata támogatásával.
Felelős kiadó: a Jelenkor Alapítvány kuratóriumának elnöke.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest
Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, a hírlapot kézbesítőknél, www.posta.hu
WEBSHOP-ban (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), e-mailen a hirlapelofizetes@posta.hu címen,
telefonon 06-1-767-8262 számon, levélben a MP Zrt. 1900 Budapest címen.

Külföldre és külföldön előfizethető a Magyar Posta Zrt.-nél: www.posta.hu WEBSHOP-ban
(<https://eshop.posta.hu/storefront/>), 1900 Budapest, 06-1-767-8262, hirlapelofizetes@posta.hu

Belföldi előfizetési díjak: előfizetési díj félévre 5940,- Ft, egy évre belföldre: 10 890,- Ft;
a Magyar Posta Zrt.-nél külföldre: az aktuális díjszabás szerint.

Lapunk előfizethető közvetlenül a szerkesztőségen keresztül is.

Számlaszámunk: Dél Takarékszövetkezet 50800111-11164573

Megjelenik havonként.

A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.

Nyomtatta a Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécssett.

Index: 25-906, ISSN 0447-6425

KRÓNIKA

ORTSGESPRÄCHE. Pécs kulturális életéről tartottak kerekasztal-beszélgetést a budapesti Goethe Intézet kezdeményezésére, folyóiratunk társszervezésében május 16-án a Művészetek és Irodalom Házában. A beszélgetésen Pécs kulturális intézményeinek és szervezeteinek képviselői – *Ágoston Zoltán, Beck Zoltán, Csornay Boldizsár, Doboviczki Attila, Horváth Zsolt, Mikuli János, Rázga Miklós, Somody Péter, Uhrík Dóra, Vincze Balázs* – és *Michael Müller-Verweyen*, a Goethe Intézet Budapest igazgatója vett részt, a moderátor *Gombár Gabriella* volt. A beszélgetés előtt *Jochen Roller* koreográfus tartott táncművészeti videóval kísért előadást.

*

IRODALMI LAPOK. A *Jelenkor* volt a vendége a Petőfi Irodalmi Múzeum irodalmi folyóiratokat bemutató sorozatának május 20-án. *Ágoston Zoltánnal, Darvasi Lászlóval, Kiss Tibor Noéval* és *Tóth Krisztinával* a sorozat házigazdája, *Havas Judit* beszélgetett.

*

TANDORI-SZIMPÓZIUM. A nemrég elhunyt Tandori Dezsőről emlékeztek meg május 2-án a pécsi bölcsészkaron, a Magyaros Szakhét keretében. A programban az

előadások mellett pécsi írók/irodalmárok gombfoci-mérkőzése, illetve egy kiállítás is szerepelt. Az eseményen lapunk munkatársai közül *Ágoston Zoltán, Kiss Tibor Noé* és *Mohácsi Balázs* vett részt.

*

MILBACHER RÓBERTTEL zajlott beszélgetés május 14-én a pécsi Szabadkikötőben, a Szépirok Társasága pécsi körének programjaként. A szerzőt *Kucserka Zsófia* irodalomtörténész kérdezte.

*

DARVASI LÁSZLÓT tüntették ki az első Aleksandar Tišma Nemzetközi Irodalmi Díjjal. Az író a német fordításban *Wintermorgen* címen megjelent *Isten. Haza. Csal.* című novelláskötetért érdemelte ki az elismerést, melyet Újvidéken vesz át június 24-én.

*

LIBRI-DÍJ. A Libri irodalmi díját idén *Szvoren Edina* kapta *Verseim* című novelláskötetért. A közönségdíjat *Krusovszky Dénes* érdemelte ki *Akik már nem leszünk sosem* című regényével.

*

AZ EURÓPAI UNIÓ IRODALMI DÍJÁT *Mán-Várhegyi Réka* nyerte el *Mágneshegy* című regényéért.

Szerzőink

- Tóth Krisztina** (1967) – költő, műfordító, Budapesten él.
Stuber Andrea (1960) – színikritikus, újságíró, szerkesztő, Budapesten él.
Nánay István (1938) – színikritikus, Budapesten él.
Kelemen Kristóf (1990) – író, rendező, a Radnóti Színház dramaturgia, Budapesten él.
Proics Lilla (1967) – tornatanár, színházi kritikus, Budapesten él.
Ágoston Zoltán (1966) – kritikus, a *Jelenkor* főszerkesztője, Pécsen él.
Nagy Imre (1940) – irodalomtörténész, kritikus, Pécsen él.
Roland Schimmelpfennig (1967) – német drámaíró, dramaturg.
Frank Ildikó Eszter (1976) – színész, műfordító, Pécsen él.
Várkonyi György (1951) – művészettörténész, muzeológus, Pécsen él.
Imre Zoltán (1965) – színháztörténész, az ELTE BTK oktatója, Budapesten él.
Pandur Petra (1989) – a PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola Színházi programjának hallgatója, Pécsen él.
P. Müller Péter (1956) – irodalomtörténész, kritikus, Pécsen él.
Pályi András (1942) – író, műfordító, Budapesten él.
Weiss János (1957) – filozófiatörténész, Pécsen és Szűrön él.
Doma Petra (1988) – színháztörténész, japanológus, Budapesten él.

KÉPEK

KATKÓ TAMÁS fotói 625

KISS LÁSZLÓ fotói 627

TÓTH LÁSZLÓ fotói 637, 639, 641, 643, 647

Illusztrációk és tervek magyar Bauhäuslerok munkáiról 673, 675, 675, 677, 681, 683

Képek a Millenniumi emlékmű különböző korszakairól 689, 690, 692, 693

*Folyóiratunk az Emberi Erőforrások Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alap és Pécs Város Önkormányzata támogatásával jelenik meg.
Köszönjük a Molnár Nyomda Kft. támogatását.*



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



Nemzeti Kulturális Alap

A Jelenkor a LAPKER újságospavilonjain kívül a következő könyvesboltokban is megvásárolható:

PÉCSETT: PTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. –
Művészetek és Irodalom Háza, Széchenyi tér
7–8. – Líra Könyvesbolt, Széchenyi tér 7. –
Filter Kultúrkávéház, Színház tér 2.

BUDAPESTEN: Írók Boltja, 1061 Bp., Andrásy
út 45. – Ludwig Múzeum, 1095 Bp., Komor Mar-
cell u. 1. – Magvető Café, 1074 Bp., Dohány u.13.

A LIBRI alábbi budapesti és vidéki könyvesbolt-
jaiban:

Allee Könyvesbolt

Árkád Könyvesbolt, 1. emelet

Campona Könyvesbolt

Csepel Plaza Könyvesbolt

Duna Plaza Könyvesbolt, 1. emelet

Könyvpalota

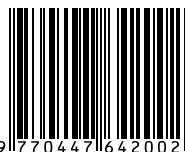
Mammut Könyvesbolt
Oktogon Könyvesbolt
Stop.Shop. Könyvesbolt
Pólus Center Könyvesbolt
Sugár Könyvesbolt

Budaörs Könyvesbolt
Debrecen Könyvesbolt
Győr Könyvesbolt
Győr Plaza Könyvesbolt
Kaposvár Plaza Könyvesbolt
Miskolc Könyvesbolt
Nyír Plaza Könyvesbolt
Pécs Könyvesbolt
Szeged Plaza Könyvesbolt
Szolnok Plaza Könyvesbolt
Zala Plaza Könyvesbolt

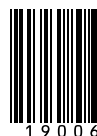
www.jelenkor.net

990,- Ft

JELENKOR



917704471642002



19006

FEKETE SZÍNRE FESTETTÉK

A 2018/19-es színházi évadról

Belecsapva a legfrissebb lecsóba: a 2018/19-es színházi évad legjelentősebb eseménye a kulturális tao eltörlése. A kulturális társaságiadó-kedvezmény volt az a törvényi lehetőség, amelynek jegyében gazdasági vállalkozások önálló döntésükkel az általuk preferált színházak működését támogathatták a társasági adójukból, a színház előző évi jegybevételeinek 80 százaléka mértékében.

Micimackó és a tao

Azt beszéljük, hogy még csak nem is a nagyhatalmú színházi potentáttól, Vidnyánszky Attilától származott a megszüntetés konkrét javaslata – noha köztudottan ellenezte a taót –, hanem egy „civil” tette a miniszterelnök elé a számadatokat: a társasági adóból előadó-művészeti szervezetekhez juttatott összeg néhány év alatt a duplájára nőtt. Sok milliárd forintról van szó. Tudjuk, hogy a kormány nem nagyon szereti az olyan pénzeket, amiket nem maga felügyel, nem maga oszt, nem a sajátjai adják a sajátjainak. Számos példát látunk erre a nagyobb tételektől kezdve, mint a Norvég Alap milliárdjai, a kisebbekig, mint például az évad legjobb Shakespeare-alkításáért járó Gábor Miklós-díj bruttó 300 ezer forintos pénzjutalma, amelyet az EMMI-nek idén már nem állt módjában biztosítani. (Aztán zömmel magánszemélyek – színházi emberek, hivatásos és nem hivatásos színháznézők – adományából mégis összeállt a díj összege.) Erről eszünkbe juthat az is, hogy az ideai állami művészeti kitüntetéseknel a kormányzat – vagy nem tudni, ki – minden eddiginél erőteljesebben érvényesítette saját, nem okvetlenül művészeti szempontjait. Skrupulus és/vagy magyarázat nélkül ignorálta azon szakmai grémiumok felterjesztéseit is, amelyeket egyébként maga állított össze nem okvetlenül szakmai szempontok alapján.

Visszatérve a taóhoz: 2013-ban hozzávetőleg 17 milliárd forint került 389 szervezethez, négy évvel később pedig már 37,46 milliárdon osztozott 315 előadó-művészeti intézmény. Az érintett szervezetek számának némi csökkenése talán összefügg avval, hogy 2014-ben módosították a törvényt, szűkítették a visszaélés lehetőségeit: immár nem nagyon volt mód távol-keleti, egzotikus tájakon hihetetlen előadás- és nézőszámokat rögzítő turnék alapján taóhoz jutni. Feltehető azonban, hogy így is maradt elég tér a csalóknak. Abból is gyaníthatjuk ezt, hogy a statisztikák szerint az eladott színházjegyek száma mind meredekebben nőtt az utóbbi években is, az évtized derekán meghaladta az évi hatmilliót, 2016-ban 7 146 000-ig jutott, és – bár hivatalos adatot nem találtam – úgy hallani, hogy tavaly a 8 milliót is elérte. A KSH statisztikája szerint így alakultak az 1000 főre eső színházlátogatás számai: 2010-ben 458, 2016-ban 726, 2017-ben pedig 856. Meglehet, hogy az idei évre vonatkozó jegyeladások számában majd erős visszaesést leszünk kénytelenek konstatálni a tao 2018. novemberi eltörlése nyomán. Részben a valóságához közelítés miatt, részben a támogatások átcsoportosításának hatására.

Anonymus Színház és Tsai

Akárhogy is, a tao-bevételeknek csak egy kis részét – becslések szerint legfeljebb 15-20 százalékát – nyúlhatták le a törvény szellemével szembemenő, erre a célra tartó és tartott szélhámos szervezetek, amelyeket talán meg lehetett volna fogni, ha erre politikai (törvényhozói) és intézményi (végrehajtói) szándék irányul. A sajtó részletesen feltárta a vizsgálások mechanizmusát és azonosított szereplőket, ám ez nem járt következményekkel. Illetve dehogynem. Egy borús, kora téli napon megszűnt a tao. Bajba a becsületesek kerültek. Árulkodó az adat, amely szerint a több mint 37 milliárdnyi kiesett tao helyett elnyerhető összegekre pályázatilag mindössze feleannyi szervezet jelentkezett, mint amennyi tavaly még taózott. A kormányzat az előzetes (és utólagos) egyeztetéseket mellőző intézkedése után sietett kinyilvánítani, hogy az elmaradt tao-pénz a színházakhoz fog kerülni, csak más módon, mint eddig: központosított döntés nyomán. A budapesti főpolgármester érkezettnek látta az időt, hogy szívügyeként deklarálja a fővárosi színházak anyagi helyzetét, s „kiharcolta”, hogy a rájuk eső 3,5 milliárdos összeget a Városháza megkapja, s maga oszthassa szét az alá tartozó színházak között. Ezek a színházak némi pluszhoz is jutottak, tehát legalábbis az idei évben jól jártak. Minden más baljósan bizonytalan.

Május közepén semmi hír nincs arról, hogy az elvett tao kompenzálására februárban beadott pályázatokból mikor lesz pénz. Fekete Péter kulturális államtitkár a sajtóban azt ígérte, hogy a pályázatokat 30 nap alatt elbírálják – nem tudni, kik és milyen kritériumok alapján –, és március végén már utalnak is. Az általa február 19-én kiírt pályázatban szerepel, hogy „a döntést a támogató 2019. április 30-ig nyilvánosságra hozza”. Nem tette. Evvel teljes bizonytalanságba taszíthat színházakat, amelyeknek a legközelebbi jövőre – a 2019/20-as évadra – már készen kellene állniuk, bemutatókra, résztvevőkre és szerződésekre lebontva. Nem is beszélve a szabadtéri színházakról, amelyeknek mindjárt körmére ég a nyári szezon. A leghetetlenebb helyzetbe szokás szerint a független színházak, valamint a magánszínházak kerültek, mert az ő anyagi veszteségeik kiegyenlítésére retorikai szinten sem vállalkozott senki. Fekete Péter államtitkár „nem pénzt adunk, hanem feladatot” nyilatkozata egyébként is tisztázatlan a tekintetben, hogy milyen szempontok szerint fognak dönteni a tao pótlásaként remélhetőleg hosszabb távon beépítendő kompenzációról. Úgy hírlik, hogy az államtitkár a vidéki bábszínházak vezetőinek összehívásakor nem is árult zsákbamacskát; ígérte, hogy ahol a színházak a kormány által preferált elvek, ideológiák, eszmék és célkitűzések mentén fognak dolgozni, ott nem kell tartani forráscsökkenéstől. A Fekete Péter által kihirdetett másik akcióterv, miszerint minden gyermek minden évben jusson el legalább egyszer színházba, szintén okozott némi akut fejfájást vidéki színházigazgatóknak. Ha ugyanis egy megyeszékhely színházának ezt a feladatot megyei viszonylatban teljesítenie kell, akkor egész évben mást sem csinálhat, mint gyerekelőadásokat játszik megállás nélkül.

Nézünk, mint a moziban

Visszatérve a taóhoz, fél évvel a megszűntetése és több hónappal a kárpótlás deklarálása után még azok a színházak is keveset tudnak, amelyek ha ígérvényt nem is, de információt kaptak a nekik szánt összegről. Az azonban kiderült mostanra, hogy speciel a Nemzeti Színház miatt nem kell aggódni, mert a nemzetstratégiailag kiemelték egyikeként az intézmény a 78 millió forintos elveszett taója sokszorosát kapja meg ellentételezéseként. (A Pesti Magyar Színház és a Magyar Cirkusz és Varieté pedig még többet.) Vidnyánszky Attila tehát – aki sosem szorult rá arra, hogy a Nemzeti jegybevételére hajtson – maximálisan elégedett lehet a dolgok illetén alakulásával. Evvel szemben a magánszínházak –

mint a Centrál és az Átrium – nemrégiben kaptak értesítést arról, hogy az elveszett taójuk mértékében beadott pályázati összegnek csupán töredékét, 30-35 százalékát ítélték meg az ismeretlen döntnökök. Egyelőre szinte semmi nem publikus, de jönnek a hírek arról, hogy a nem intézményes színházak zöme kevesebb pénzhez jut a vártnál és az ígértnél. („Akik valós szakmai munkát végeznek, meg fogják kapni a támogatásukat” – nyilatkozta Fekete Péter államtitkár 2019. január 28-án, de lehet, hogy nem gondolta teljesen komolyan. Vagy az ismert kormányzati kommunikációba illeszkedően egy alternatív valóság tartományára utalt.) A kibontakozni látszó indokolatlan és indokolhatatlan tao-kompenzációs szisztéma a független színházak vesztére zajlik. Hosszú évek óta folyó anyagi kivéreztetésük után ez drámai módon felgyorsíthatja az agóniát. És ha a minisztérium újabb kompenzációs pályázatokat ír ki, és azok mentén ugyanolyan kiszámíthatatlanul, átláthatatlanul és tervezhetetlenül oszt majd pénzt, avval tovább torzíthatja a helyzetet.

Viszont a Nemzeti Színház vezérigazgatója csupa jó hírt közölhetett: nemzetközi fesztiváljuk, a MITEM, ahogy eddig is, úgy idén is minden eddiginél hosszabb és sikeresebb volt. Vidnyánszky Attila a 2018/19-es évad kezdetén a második vezetői ciklusát kezdte az ország első színháza élén. Tavaly a pályázata kapcsán arról számolt be, hogy immár megtalálta őket a közönségük, s mivel 52 előadásból álló repertoárral bírnak, így az évadonkénti 13-14 premierjüket hétre csökkentik. Ez a terv egyelőre nem teljesült; 2018 májusában 11 bemutatót hirdettek meg a következő szezónra, abból három ugyan elmaradt – pontosabb csúszik egy évadot –, viszont bejött helyettük két másik. Továbbra is ugyanolyan hatalmas repertoárt görget a Nemzeti – csak a nagyszínpadon 16 darabot, a Gobbi Hilda Színpadon 19-et –, ami avval jár, hogy minden produkció ritkán szerepel műsoron. Vidnyánszky Attila változatlanul Vidnyánszkyra építi a Nemzeti évadát, bár ő maga ezúttal a tervezettnél kevesebbet rendezett (hármat), viszont kipótolta ifj. Vidnyánszky Attila, aki a Sztalker Csoportba gyűlt fiatal alkotótársaival igen erőteljes *Woyzeck*-előadást hozott létre a Gobbi Hilda Színpadon. Ez az előadás ihletettebbnek és invenciózusabbnak tűnt, mint például az oly igen várt és egy évadot csúszott *Meggyeskert* Silviu Purcărete rendezésében. Az idősebb Vidnyánszky Attila idei legjelentősebb munkája *Az ember tragédiája* volt. Többedszer vitte színre Madách művét, ezúttal is egyedi világot teremtve színpad és nézőtér között. (A Nemzetiben mintha szándékosan kerülnek a színpad és a nézőtér szokásos viszonyát, az épület rendeltetésszerű használatát.) Az évadból ezúttal hiányzott a magyarországi rendezői szakma élvonalát a Nemzetiben egy személyben képviselő Zsótér Sándor, jött helyette Szász János, aki a *Caligula helytartóját* vitte színre formailag tán mutatós, de tartalmilag (számomra) üresnek tetsző előadásban, a magas szakmai színvonalon megállapodott Trill Zsolttal a főszerepben.

Vidnyánszky-vonalak

Vidnyánszky Attila a vezérigazgatói korszakában mostanra jutott el odáig, hogy elhagyja támaszpontját, és vendégrendezni készül olyan színházakban, ahol minden bizonnyal megelégedésére nevezték ki az igazgatókat az utóbbi évben. Egyrészt a *Csárdáskirálynőt* fogja színre vinni a nemzetstratégiai Operettszínházban, ahol Lőrinczy György helyére az operaénekes Kiss-B. Atilla érkezett direktornak, másrészt az ősze elkészülő, felújított kaposvári színházba megy *Buborékokat* rendezni, ahol korábbi debreceni, majd nemzeti színházi színésze, Olt Tamás lett a művészeti vezető.

A Vidnyánszky-vonalon továbbhaladva eljuthatunk a Vígszínházhoz, amelynek művészi arculatát, profilját, stílusát mindinkább meghatározni látszik az a fajta színház, amit az ifj. Vidnyánszky Attila és Vecsei H. Miklós vezetett alkotói kör fémjelez. (Akik egyébként a Zsámbéki Színházi Bázis honlapján művészeti vezetőként bukkantak fel legújab-

ban.) Két friss, jellegzetes bemutatójuk közül az egyik az Eszenyi Enikő rendezte *A diktátor*, ifj. Vidnyánszky Attilával Chaplin szerepében. Chaplinnek nevezem a szerepet, nem véletlenül, mert bár a színlap szerint a színész Hynkelt és a Borbélyt játssza, az előadás mégis sokkal inkább a filmet idézi meg, mint bármi mást a korból, a korszakból – érte ezen akár a mű születési évét, 1940-et, akár 2018-at. A másik merész vállalkozás a Vígszínház hagyományosan „saját” szerzője, Molnár Ferenc és ifj. Vidnyánszky Attila közötti találkozás: a *Liliom* bemutatója. A színrevitelnél az ifjú színész-rendező hozzávetőleg úgy járt el, mint szokott: látványos, szuggesztív képekben zárámboltatja csapatát. Csöppet idegenkedő nézőként nem is a kiváló Hajduk Károly Liliom-alakítását emelném ki az előadásból, hanem a Julikát játszó Szilágyi Csenge szép, komoly, odaadó színészi munkáját, amivel menteni igyekezett magának a menthetőt ebből az ikonikus női szerepből.

A Vígszínház kapcsán nem lehet eléggé méltányolni azt a teljesítményt, hogy Eszenyi Enikő igazgató képes estéről estére megtölteni játszóhelyeinek összesen 1700 főt befogadó nézőterét. Méghozzá úgy, hogy rendszeresen hív a társulatához progresszív alkotókat a független szcénából is. Idén Horváth Csaba „edzette” a fiatalokat a Pestiben, a Wunderlich József címszereplésével bemutatott Brecht-drámában, a *Baal*ban. A Házi Színpadon a k2 Színház kettőse, Fábián Péter és Benkő Bence szerzőként mutatkozhatott be a *Kozmikus magány* című darabban, Király Dániel társszerzőségével és rendezésében, aki az évad végén elszerződik a Vígből a k2-höz. Szintén a Házi Színpadon találkozhatott Pass Andrea szerzőként és rendezőként Halász Judittal *A vándorkutya* című előadás során. A Házi Színpadon kaptak teret olyan, egyszemélyes produkciók is, mint a *Kádárné balladája* Kútvolgyi Erzsébet előadásában, a *Nem vagyok Miriam!* Igó Évával és a *Kaddis a meg nem született gyermekért* Lukács Sándorral. Az utóbbi monodarabok azt jelzik, hogy a Vígszínházban sok évtizede dolgozó és jó szerepekkel nem sűrűn elkényeztetett színészekben töretlen a szakmai ambíció és a játékedv.

Hármas befutó

A főváros első osztályú művészszínházi háromszögét a Katona, az Örkény és a Radnóti alkotják. A Radnótiban feltűnően jól alakultak a dolgok a 2016-os igazgatóváltást követően, s bár Kovács Adélt a legkevésbé sem hozta irigylésre méltó helyzetbe, hogy a színház-épület szétdúlása nyomán hat különböző helyszínre kellett költöztetniük az előadásait, mégis képesek profitálni ebből. Például meghívták a független film és színház egyik jeles alkotóját, Hajdu Szabolcsot, s kvázi lakásszínházi – illetve esetünkben: irodaszínházi – helyszínt teremtettek neki a Tesla Teátrumban a *Gloria* című bemutatóhoz. Színészszakmai szempontból bizonyára áldásos és hasznos feladat ez a társulat számára, hiszen bármennyire is nem nagy színház a Radnóti, stúdióköörülményeket, intim közelséget ott nem lehet létrehozni. A *Gloria* tehát mind a játzók – Martinovics Dorina, Rusznák András, Porogi Ádám, Sodró Eliza, Lovas Rozi és Vilmányi Benett –, mind a nézők számára különleges élmény. Ennél is fontosabb volt talán a Radnóti kortárs magyar ősbemutatója az idén, Székely Csaba *10* című darabjának Sebestyén Ába rendezte előadása, amely a POSZT-ra is meghívást nyert. Itt a rendező újonc volt a társulatban, de dolgozott az évadban, frissnek hatóan, Valló Péter (*A művész és rajongói*), Alföldi Róbert (*A gondnok*) és Zsótér Sándor (*Kakukkfészek*) is.

A Katona ezúttal kihagyta az októberi premierszezont, s decemberben állt elő az évada első bemutatójával, amely azonban nem megy át a következő szezonra. Ritka ez, de így járt most Ascher Tamás *Az ügyel*, Szuhovo-Kobilin nem igazán gazdag művével, amely a pompás színészgárda igyekezete ellenére sem igen érte el az ingerküszöböt. Nagyot szól viszont a *Rozsdatemető 2.0*, amelyben Tasnádi István továbbírta a jelenünkig Fejes

Endre korszakos kisregényét a hatvanas évekből, Máté Gábor pedig lírai játékosággal vitte színre, mindenekelőtt Vizi Dávid, Szirtes Ági és Bezerédi Zoltán színészetét virágoztatva ki. Két tehetséges fiatal rendező kapott lehetőséget a Katonában: Tarnóczi Jakab a *Leláncolt Prométheusszal* tette le névjegyét a Petőfi Sándor utcában, a visszatérő Hegymegi Máté pedig egy *Szent Johanna*-verziót vitt színre a Kamrában. A „nagy öregek”, Gothár Péter és Zsámbéki Gábor munkái az évad legvégére maradtak.

Az Örkeny Színház idei évadának egy szomorú eseménye volt: az őszi első bemutatót, a *Secondhandet* rendező Bagossy László – Mácsai Pál igazgatóval való szakmai nézeteltérésük nyomán – távozott a társulattól, alighanem kissé árván hagyva volt növendékeit. Igen jól sikerült Mohácsi János rendezése, a *Patika* – Znamenák István remeklésével a Patikus szerepében –, s az orosz darabokat előszeretettel rendező Ascher Tamás *A mélyben* (*Éjjeli menedékhely*) című Gorkij-drámával határozottan magasabbra jutott, mint *Az üggyel*. Az Örkeny Stúdiójában két figyelemre méltó, kísérletinek nevezhető produkció került közönség elé: a Jászberényi Sándor háborús írásai nyomán készült *A lélek legszebb éjszakája* Polgár Csaba rendezésében, valamint a *Macbeth* négyszínészes verziója Gáspár Ildikó elképzelésében.

Mit Miskolc adhat

Hogy a többi fővárosi kőszínház idei évadáról nem írok itt, az a helyszűkéből is fakad, a beszámoló esetlegességéből is, meg abból a tapasztalatból, hogy az újszerű élmények, a kiszámíthatatlan kalandok, a művészi innováció meglepetései legnagyobb eséllyel a független színházakban érik azt a nézőt, aki nem kikapcsolódni jár színházba. De előtte még rövid úton ajánlhatom a kedves olvasók figyelmébe a vidéki színházak közül elsősorban a Miskolci Nemzeti Színházat, amely a sokat és jól dolgozó, magas színvonalon működő társulattal például olyan kiemelkedő produkciót hozott létre, mint a Mohácsi János rendezte *A velencei kalmár*, Görög Lászlóval és Simon Zoltánnal a főszerepben. A szombathe-lyi *A revizzorral* is nagyon dobó Mohácsinak jó évada volt ez, ahogy a másik vándorrendezőnek, Alföldi Róbertnek is, aki mind Budaörsön, a szépen fejlődő, egyre markánsabb Latinovits Zoltán Színházban, mind a Centrál Színházban erőteljes előadást hozott létre. (Az előbbi az *Elektra*, utóbbi a *Kasimir és Karoline*.) Itt jegyzem meg, hogy bár határon túli színházba még nehezebben és még ritkábban jut el az egyszeri és többszöri kritikus, mint vidékre, mégis volt szerencsém Nagyváradon és Gyergyószentmiklóson egy-egy nagy-szerű Csehov-előadáshoz: *Apátlanul*, rendezte: Botos Bálint, illetve *Három nővér*, Albu István színrevitele.

A függetlenek vezérhajója, a Pintér Béla és Társulata hosszú írói vajúdás után januárban bemutatta a megalakulásuk 20. évfordulója alkalmából született *Jubileumi beszélgetések* című darabot. Ez a régen várt, új Pintér Béla-opusz nekem akkora csalódást jelentett, hogy még azóta sem találtam meg a megfelelő szavakat az ecsetelésére. A Nézőművészeti Kft. kiállított egy izmos *Woyzecket* Hegymegi Máté rendezésében, az RS9-ben pedig az évad egyik legizgalmasabb előadását hozta létre Botos Éva, Csehov *Cseresznyés kertjét* érzékletesen „honosítva”, független színházra lefordítva, *csRSnyés* címmel. A k2 jó szokásához híven körbealkotta az országot – Pécs: *Mecseki tigris, vagy amit akartok*, Miskolc: *Eklektikon* –, a Stúdió K pedig, először dolgozva a vajdasági színházi „fenegyerekkel”, Urbán Andrással, senkit nem kímélta *Sacra Hungarica – a hazaszeretet színháza* című előadásában. Folyamatosan és akkurátusan dolgozott idén az immár 12 éves K.V. Társulat: bemutatta a *Terike & Irén* című budapesti road movie-t Markó Róbert rendezésében, tavasszal Czukor Balázzsal készítettek egy parádésan kortársi *Médeia*-előadást, és az évad végére is jutott egy lakás-színházi bemutatójuk, a *Kedves Én!*, amelyet gyerekek, kamaszok korabeli – a második vi-

lágháború idejében írt – naplóiból állított össze Szenteczki Zita. Két független társulat is visszahozta a színpadra Kulka Jánost. A Dollárpapa Gyermekei *Árvácska*-előadásában, Ördög Tamás rendezésében Simkó Katalin elképesztő színészi alakításához asszisztált némán, a Trojka Színházi Társulás pedig a *Cseresznyés kert*-bemutatójára vonzotta a publikumot Kulka Firszével, nem színházi helyszínre, az OSZMI körtermébe.

Hol a boldogság mostanában

Soha nem lehet egyetlen évadban sem eleget látni – az utolsó adat, amit bemutatószámként ismerek korábról, évi 500 körül volt –, és egyetlen beszámolóban sem lehet mindent összeszedni. De a végén jöjjön az, ami, ha én írom, nem maradhat ki. Hogy a legkisebb közönségnek szóló, a bábműfajon belül is igen sokszínű, változatos technikájú gyerekelőadásokban mennyi örömet lelhet a felnőttéző, ha tehetséges, ambiciózus, féktelen játékedvű alkotók kezébe kerül. Példának hozom a pécsi Bóbita Bábszínházat, akár a *Lúdas Matyijukat* (rendező: Markó Róbert), akár a *Robin Hoodot* (rendező: Schneider Jankó). A szombathelyi Mesebólt Bábszínház Jeles András rendezte megrendítő *A boldog herceg*-előadásáról nem is beszélve!

A személyes pálmámat azonban egy második *Az ügy vitte el*: a Soharóza – Halas Dóra – Nagy Fruzsina – Bartha Márk – Fekete Ádám munkájaként színre került catwalk-koncert – bármi legyen is az. Ez a produkció Kodály Zoltán művének, a falusi életet megmutató *Székelyfonónak* mintegy társdarabjaként tárta elénk a városi életet. Szintén népdalokból építkezve, bravúros dalszövegekkel, fantáziadús jelmezekben, végtelenül szellemes etűdsorozatban. Nekem a legszebbik estét a Soharóza hozta el a Trafóba.

ISTENHAZACSALÁD

Esterházy és Madách Székesfehérváron

Normális körülmények között és kultúrára-művészetre érzékeny időkben szenzációnak kijáró érdeklődés kísérné a székesfehérvári Vörösmarty Színház vállalkozását. Hiszen nem mindennapi elhatározás, hogy egy vidéki teátrum Madách Imre drámai költeményét állítsa színre, de az még inkább kivételes esemény, hogy egy kortárs magyar szerző művét nagyszínházi körülmények között mutatja be. Márpedig Esterházy Péter utolsó drámájával, a *Mercedes Benz* című történelmi revüjével ez történt.

S ritka az a műsortervezői tudatosság és koncepció is, ami e két művet egymás mellé helyezi, felismerve, hogy az Esterházy-revünek nemcsak az alaphelyzete rímél *Az ember tragédiája* keretszíneire, hanem az egész felfogható a Madách-dráma mai szemléletű, játékos, de a jelent és a jövőt az eredetnél nem kevésbé borúlátóan megítélő parafrázisának és továbbgondolásának.

„A baj a világgal ott kezdődött...”

Esterházy darabjának két főszereplője Az Úr és Lucifer, akik, akárcsak Madáchnál, a teremtés tökéletességéről, illetve tökéletlenségéről vitáznak. S fogadásból ők is kipróbálják hatalmukat egy játékszernek használt médiumon, de nem egy személyen, Ádámon, hanem egy egész familián, az Esterházyakon, közelebről azok három – a tradíciókat képviselő Herceg, a „rang és cím nélkül született” Gróf/Apa és fia, a Gróf/Iró – generációján. Az Úr vitájukban ajánlatot tesz partnerének: „van egy család. Szeretem ezt a családot. Jó emberek. Vedd el a szerencséjüket, fogadjunk, akkor sem fordulnak ellenem, akkor sem árulják el a jót.”

A fogadás tehát megkötetett, és Lucifer mindent megtesz Az Úr diadalmaskodása ellenében. Míg *Az ember tragédiájában* Lucifer az emberiségre váró jövőt vázolja fel Ádámnak, addig a *Mercedes Benzben* a múlttal szembesíti az Esterházyakat, de még inkább a nézőket. A mű első része inkább a főúri család régmúltjával foglalkozik, míg a második rész Lucifer igazi terepe, amikor a huszadik század borzalmait – világháborúkat, kommünt, Trianont, fasizmust, kommunizmust, kitelepítést, beszervezést – „rábocsájtja” a családra. Színhely a színpad (azaz hangsúlyos a színház színház volta), illetve virtuális helyszín Galánta, a valahai Esterházy-birtok egyik, ma Szlovákiában lévő központja.

Természetesen Esterházy Péter nem jól követhető családörténetet írt. Nála nincs tér és időegység, a jelenetek egymásutánja nem lineárisan előrehaladó cselekményt alkot, kacskaringóznak az események, egyes jelenetekbe újabb és újabb jelenetek ékelődnek be, minden felvetett gondolat újabbakat szül, az oksági összefüggések helyett az asszociatív logika tartja egyben az egészet – ahogy mindez a többi Esterházy-opusban is történik.

Ellentétben az inspirációt adó *Tragédiával*, Esterházynál Az Úr és Lucifer mindvégig a színen van, s nemcsak vitájukat folytatják, hanem froclizzák egymást, megjegyzéseket fűznek a felidézett eseményekhez vagy a fellépő figurákhoz, kommentálják a látottakat, filozofálnak, viccelődnek, sőt, ha a szükség úgy rendeli, kisebb szerepekbe bújnak – de

ezzel minduntalan megállítják a meg-meglődülő cselekményt. A szerző a dramaturgiát azzal is bonyolítja, hogy a családörtörténetet a legfiatalabb Esterházy, az Író-Gróf kezdi mesélni – s egyben a színházi produkciót is irányítja –, de funkcióját egyszer csak átveszi a Szolgáló.

Mint más Esterházy-daraboknál, itt is ugyanolyan fontosak a szerzői instrukciók, mint a dialógus. Nem csupán azért, mert ezekkel – mint ahogy a legtöbb esetben ez lenni szokott – az író a szereplők cselekedeteit írja le, hanem azért is, mert a kettő stílárisan, gondolatilag egymásból következik, egymást folytatja. Ugyanaz az ironia hatja át mindkettőt, s olvasva a szöveget, ezek együttesen jelenítik meg Esterházy szemléletmódjának lényegét. A színpadi megvalósításkor azonban ez a szoros együvé tartozás óhatatlanul megbomlik, hiszen egy előadásban a dialógusok szellemessége nagyobb eséllyel adható vissza, mint az instrukciók fanyarsága és játékosága.

Pedig ezek a játékmódra vonatkozó megjegyzések érzékeltetik Esterházynek a színházi megvalósításról alkotott véleményét, azt az önironikus alkotói attitűdöt, ami a rendezőknek, a tervezőknek, a színészeknek bizonyos kérdésekben teljes szabadságot enged. Ezek az instrukciók nem annyira utasítások, mint inkább *talán*okkal, sok-sok kérdőjellel s egyéb módon elbizonytalanított ajánlások. (Például: „gyengéd gyűlölettel, ha ez megoldható”, „felbukkan – már ha ez színpadi utasítás”, „kezében egy gépelt papír, nem, a darab kézírata, vagy egy régi pergamen? ilyenkor örülünk, hogy nem mi vagyunk a Rendező”, „hunyorog, talán a szemüvegét is elveszi”.)

A dramaturgiának van még egy lényeges eleme: Janis Joplin híres – s a darab címadó – száma, a *Mercedes Benz*. Tudható, hogy Esterházy egyik kedvenc dala volt, ezzel kezdődik és végződik a darab, ezt játszatja be újra meg újra Az Úr, s különösen az énekesnő végső, csúfondáros kacagását szereti hallgatni, amiről azt írja a szerző: „Azt szeretnők, ha ilyen lenne az előadás: rémület, vidámság, bizakodás, kilátástalanság.”

De ahhoz, hogy valóban ilyen legyen az előadás, nemcsak a Joplin-szám kell, hanem mindenekelőtt az Esterházyra jellemző gondolkodásmód és szövegkezelés. Az a szabadság, amellyel egymás mellé helyez olyan eseményeket és történeteket, amelyek között látszólag semmi összefüggés nincs, ezáltal azonosan fontos lesz a lágytojás helyes „lefejezésének” bemutatása és egy 1652-es csata felidézése, Haydn szerepeltetése és Nagy-Magyarország trianoni szétDarabolásának illusztrálása, egy ÁVO-s kihallgatás meg a Gróf és a Forradalmár közötti eszmecsere a kommunizmusról. Utalások tömkelege teszi a darabot s az egyes helyzeteket szerteágazóvá és sokrétegűvé, ami azonban azt is eredményezi, hogy a különböző tudással és információkkal bíró olvasók és nézők más-más tartalomra lesznek nyitottak és értő befogadók.

Az utalásokkal egyenrangúan fontosak Esterházytól az idézetek. Az egyenes és közvetett átemelések legtöbbször a felismerés örömét adják a nézőnek, máskor csak birizgálja a tudat, hogy valahonnan ismerős egy-egy mondat vagy akár egész replika, s persze jócskán vannak olyan idézések, amelyek eredetét csak rövidebb-hosszabb filológiai kutakodás nyomán fejthetjük meg. Esterházy gyakran kifordítja, egy-egy szó megváltoztatásával kitágítja, sőt ellentétes tartalmúvá is teszi ezeket a sokfelől származó, gyakran a saját korábbi műveiből vett idézeteket. A legtöbb vendégszöveg érthetően *Az ember tragédiájából* való. Ezek között szállóigévé vált mondatok éppen úgy találhatók, mint kevésbe ismert részletek.

Ezek felismerését nagyban segíti, hogy Székesfehérváron a *Mercedes Benz* premierjét megelőzte *Az ember tragédiájának* bemutatója, s ha a (zömmel bérletes) közönség mindkettőt látta, közvetlenül egymásra vonatkoztathatta a két művet.



Madách Imre: Az ember tragédiája



Madách Imre: Az ember tragédiája

Közbevetés – Esterházy módra: Az ember tragédiája

Kérdés: milyen *Tragédia*-interpretációt ismerhetett meg a közönség, mennyire épített mindkét darab (egyik) rendezője, Szikora János az áthallásosságra? Az Úr és Lucifer összeütközése, tudjuk, ténylegesen csak a keretszínekben jelenik meg, a történelmi színekben ez az ellentét csupán látenszen működik. Tehát a két mű közötti dramaturgiai analógia csak részlegesen érvényesül. Ruszt József 1983-as zalaegerszegi szertartásszínházi Madách-bemutatóján ezt a problémát úgy oldotta fel, hogy Gábor Miklós Luciferével szemben az Úr vagy főpapként, vagy az első színben celebrált miséjének egyik ministránsa révén mindvégig valós ellenfél volt. S azzal, hogy Ádám szerepét is újragondolta, a drámát hárompólusossá tette: szétválasztotta az Isten által teremtett Ádámot (akit ugyanaz a színész játszott végig, Szalma Tamás), és a történelmi színekben fellépő, más-más színész által megformált Ádám-alakokat. (A *Tragédián* belüli figurásokszorozásra másutt is akad példa, így a Nemzeti Színház mostani, Vidnyánszky Attila rendezte előadásában Luciferből van több a színen.)

Fehérváron más utat választottak *Az ember tragédiájának* megfejtésére: felosztották a drámát négy rendező között, és Szikora a keretszíneket, Horváth Csaba a 4–6., Hargitai Iván a 7–10., Bagó Bertalan pedig a 11–14. színeket állította színpadra. Nem meglepő, hogy a négy különböző ízlésű és szemléletmódú alkotó munkája egymástól igen eltérő stílusú és koncepciójú: Horváth Csaba mozgásra és zenére komponált jelenetei elütnek Hargitai főleg a videózás lehetőségeire építő részeitől, s e kettő nem illeszkedik Bagó konvencionálisabb megközelítésű, a jeleneteket leglényegükre redukáló, szóközpontú interpretációjához.

Abban, hogy nem állnak össze koherens egésszé az eltérő színvonalon megvalósított színek, szerepe van annak is, hogy nemcsak a rendezők váltják egymást, hanem a három főszereplőt alakító, különböző korú, tudású és tapasztalatú színészek is, így aztán négy Lucifer (Lábodi Ádám, Tüzkő Sándor, Kuna Károly, Nagy Péter) mellett fellép öt-öt Ádám (Kovács Tamás, Hirtling István, Andrassy Máté, Krisztik Csaba, Kádas József) és Éva (Osváth Judit, Varga Mária, Kerkay Rita, Kiss Diána Magdolna, Ballér Bianka).

Bár Magyarósi Éva variálható díszlete minden jelenetben azonos elemekből épül fel (nagy, mozgatható „homokozó”, néhány szintén mobil, oszlopszerű fehér fal), a négyórás monstre produkcióból „hiányzik az összhangzó értelem”, azaz a közös gondolat. Ezt adhatná meg Szikora a keretszínék értelmezésével, de ez nem elég erős és karakteres ahhoz, hogy az előadás egészét meghatározza. (A homokozót mint hatalmas asztalt körülülő társulat, akár egy olvasópróbán, felmondja az első szín rövidített szövegét, ez a kép tér vissza az utolsó színben, ahol az öt pár, valamint egy gyereksereg recitálja a textust, s eközben a Gáspár Sándor által alakított Úr kisomfordál, de még visszafordul, és odasúgja a többieknek a dráma zárósort.)

Végül is látványos, mozgalmas, kissé leegyszerűsítő, nem a mű filozófiai és gondolati mélységeit kifejtő, de követhető, klipszerű közönségbarát előadás született, ami nemcsak a kötelező irodalom olvasását könnyítheti meg, hanem összekötő kapocs a *Mercedes Benz*hez is.

„Kéne egy kis drámai cselekmény”

A *Mercedes Benz* a Szlovák Nemzeti Színház felkérésére készült, és a darabot az igazgató, Roman Polak rendezte meg. Peter Kováč nagyszerűen ültette át a terjedelmes darabot szlovákra, és a rendezővel közösen kitűnő szövegkönyvet hozott létre. A bemutatóra 2017. január 7-én került sor.



Esterházy Péter: Mercedes Benz



Esterházy Péter: Mercedes Benz

Pozsonyban olyan pimaszul szabad előadás született, amelyet Esterházy megálmodhatott. „A csaknem üres színpad központi eleme a középen álló ajtó, amelyen át a történelmi epizódok szereplői közlekednek. Az Úr a színpad bal, Lucifer pedig a jobb oldalát uralja. A színészek zöme több szerepet alakít, beleértve az Urat és Lucifert is. Az Úr (Martin Huba, sok színészgeneráció nevelője) az eseményeket inkább szemlélő, mint alakító, fanyar humorú, elegáns úriember, míg a higanymozgású, energikus Robert Roth Lucifere a legváltozatosabb eszközökkel és számos alakváltással igyekszik végigvezetni az Esterházy család férfitagjait Közép-Európa történelmében. Egyszerre vagyunk Magyarországon, Szlovákiában és Ausztriában, s a szereplők a szlovák szövegbe minduntalan magyar és német szavakat, mondatokat fűznek.

Különösen szívszorító és elgondolkodtató az előadás egyik legszebb jelenete, amelyben az 1945 utáni kommunista hatalomátvétel következményeitől sújtott Esterházy a Főforradalmárral – aki előzetesen a gróft megalázta, a családi értékeket kupacba hordva kidobta – az ajtó küszöbén kuporogva a kommunista és a katolikus hit erejéről, az értékek mulandóságáról s a lehetséges jövőről vitázik. Közben ellenfelekből egymás érveit ugyan nem elfogadó, de akceptáló beszélgetőtársak lesznek, akik a legfőbb elvekben akár egyet is érthetnének, ha a történelem nem lépne állandóan közbe” – idéztem fel egy két évvel ezelőtti írásomban.

Az ősbemutatót megelőzően két felolvasó színházi előadása volt a darabnak, az első 2015. november 18-án, a budapesti Tesla Teátrumban, amin részt vett az író is, így még halála előtt hallhatta szövegét élőben megszületni. A második felolvasást a Vígszínház tartotta 2016. szeptember 25-én, a Magyar Dráma Napja alkalmából.¹ A székesfehérvári társulat elvitathatatlan érdeme, hogy felismerve Esterházy utolsó – valamiféleképpen összegző – drámájának értékeit és fontosságát, vállalkozott a magyarországi bemutatójára, amelynek időpontja 2019. április 13. volt.² Mindhárom esetben Radnóti Zsuzsa és Perczel Enikő gondozta a szöveget.

A magyar színház nehezen birkózik meg a realista hagyománytól eltérő dramaturgiájú alkotásokkal, így Esterházy egész drámai életművével is. Szikora János már rendezett Esterházy-darabot, így nem teljesen előzmények nélkül fogott a *Mercedes Benz* színpadi megvalósításához. Szikora munkáinak legerősebb rétege a látványteremtés, ez ezúttal is elmondható.

A színpad első fele üres, a hátsó szimmetrikusan megosztott: kétoldalt óriási kivetítő, a kettő között, középen változó térelemek (Trabant, egy kastély romja, egyetlen bútordarabbal jelzett kastélybelső stb.) jelzik, hogy épp hol vagyunk. A jobb oldali kivetítő előtt kis dobogón íróasztal, ez a fiatal gróf, azaz az író tartózkodási helye, baloldalt pedig főleg a fényes korszak képviselője, a Herceg jelenetei játszódnak (például a Haydnnel kapcsolatosak). A vetítőfelületeken hol szinkron, hol független képek, képsorok jelennek meg,

¹ A Tesla Teátrum előadását rendezte Vas-Zoltán Iván. Szereplők: Fodor Tamás (Az Úr), Gyabronka József (Lucifer), Lukács Andor (Herceg), Quintus Konrád (Gróf/Apa), Menszátor Héresz Attila (Gróf/Író), Szalay Kriszta (1. szerető, Anya), Jordán Adél (2. szerető, Szolgáló), Király Adrián (Haydn), Ponty Tamás (Hazafi).

A vígszínházi bemutató rendezője Hegedűs D. Géza volt. Szereplők: Lukács Sándor (Az Úr), Kern András (Lucifer), Tahi Tóth László (Herceg), Hegedűs D. Géza (Gróf/Apa), Csapó Attila (Gróf/Író), Kútvölgyi Erzsébet (1. szerető, Anya), Eszenyi Enikő (2. szerető, Szolgáló), Fesztbaum Béla (Haydn)

² Rendező és látvány: Szikora János. Jelmez: Závodszy Dalma. Dramaturg: Radnóti Zsuzsa és Perczel Enikő. Animáció: Geltz Gergő. Grafika: Árvai Dóra. Szereplők: Sággy Tamás (Az Úr), Seress Zoltán (Lucifer), Andrassy Máté (Gróf/Író), Kuna Károly (Herceg), Tűzkő Sándor (Gróf/Apa), Pálya Pompónia (2. szerető, Szolgáló), Varga Lili (1. szerető, Vilma), Závodszy Noémi (Anya), Kelemen István (Haydn, Főforradalmár), Kozáry Ferenc (Kuruc, Labanc, Hazafi, Forradalmár), Kovács Tamás (Két angol úr, Ávós)

amelyek vagy konkrétak, azaz helyszínt jelölők, vagy asszociatívak, azaz a szöveg ironiájának, csúfondárosságának és játékosságának vizuális megfelelői, s hol ellenpontoszó, hol kiegészítő vagy megerősítő szerepük van.

A színészek csak ritkán tartózkodnak a színpad előterében, ez a térfél leginkább a mezítlábas, szürke, egyenes szabású hosszú kabátot és pantallót viselő Úr (Sághy Tamás), valamint a félregombolt zakójú, sötét öltönyös Lucifer (Seress Zoltán) terepe, illetve néhány olyan kulcsjelenet zajlik itt, mint például a gróf-Apa ávós kihallgatása. Mivel a jelenetek nagy része a színpad mélyén játszódik, az előadás összhatása veszít intenzitásából. Ehhez az is hozzájárul, hogy a rendező inspirációinak megfelelően a színészek elsősorban Esterházy szellemes szövegének intelligens, visszafogott és elegáns interpretálására törekuszenek, emiatt gyengül, helyenként elvész az író játékossága, ön- és közironiája, szójátékainak, kiforgatott idézeteinek humora, felpuhulnak a szócsaták, nem villódnak a gondolatziporkák, és kissé statikussá válik a produkció. Értjük az olyan eszme-futtatásokat, amelyek jól ismert politikusi szlogenek (mint amilyen például a címben idézett istenhazacsalád) hazugságára vagy általános emberi értékek (hagyomány, hit, becsület) devalválódására, illetve az együttélés, a kisebbségi lét, a nemzeti identitás magunk teremtette viszásságaira és ellentmondásaira mutatnak rá, de ez az előadásmód megengedi, hogy mindezt ne kelljen magunkra vonatkoztatni.

Ez a visszafogottság megbillenti Az Úr és Lucifer közötti párbaj erőviszonyait, mert Sághy Tamás decens úristene nem tud egyenrangú partnere lenni Seress Zoltán színesebb és agilisabb Luciferének. Az Esterházy-stílust leginkább Kuna Károly érzi és játssza, az ő Hercege egyszerre fennkölt és közönséges, élvezzi a ríposztózást, a dinamikai váltásokat, a meghökkentést.

A pasztell ábrázolás miatt az olyan epizódok is veszítenek súlyukból, mint az öngyilkosság-sorozat, a Gróf és Forradalmár között lezajló – s a szlovák előadásban oly jelentősé váló – párbeszéd, s mindenekelőtt az író grófnak az apja besúgó múltját tisztázó, számonkérő és megbocsájtó jelenete.

Miként Madáchnál, Lucifer itt sem tud győzni Az Úr ellenében, akinek azonban szintén be kell látnia: „Ezt a huszadik századot, ezt valahogy elcsesztem.” S bár végül ismét megszólal Joplin dala és kacaja, az eredmény: döntetlen. Ám mintha a huszonegyedik században mégis Lucifer állna nyerésre.

TOVÁBBÍRÓDÓ SZÖVEG

Proics Lilla beszélgetése

– *Proics Lilla: Dramaturgként végeztél nemrég, elsősorban mégis inkább néhány izgalmas előadás rendezése kötődik a nevedhez.*

– Kelemen Kristóf: Mindig voltak alkotói ambícióim, miközben a dramaturg pályán is sok dolog érdekelt. Az egyetem alatt nem igazán gondoltam arra, hogy egyszer majd kőszínházi dramaturgként fogok dolgozni, ugyanis nem láttam az esélyét: nagyon kevés hely van ebben a szcénában (színházanként általában egyetlen pozíció, ha egyáltalán alkalmaznak dramaturgot), ezért teljesen kiszámíthatatlan, mikor és hol adódik munkalehetőség. Kováts Adél, amikor átvette a Radnóti Színház vezetését, megkeresett ezzel a lehetőséggel, és én több okból is kíváncsi lettem. Véletlenül éppen akkor kerestek a Vígszínházba is új embereket, és az egyik osztályfőnököm, Radnai Annamária úgy kommentálta mindezt, hogy rég volt ekkora mozgás a dramaturgiákon – ami jól mutatja, mennyire merev rendszerről van szó. Tehát kevés út vezet a kőszínházakba, a végzett dramaturgok inkább projekt-alapon dolgoznak itt-ott, esetleg fordítóként, íróként helyezkednek el, míg egyesek a tévéhez mennek, mások tudományos pályára lépnek. Attól függ, ki hogyan szeretné definiálni önmagát, vagy milyen lehetőségei adódnak. A másik osztályfőnökünk, Forgách András azt képviselte, hogy bármilyen irányba elindulhatunk, lehetünk festők, hegymászók, bohócdoktorok és a többi. A dramaturg szakma folyamatosan öndefiníciós köröket fut, épp a közeg általi meghatározatlansága miatt. Mit csinál egy dramaturg? A laikusok alig tudják, de sokszor a szakmában is homályos elképzelések vannak erről. Én arra jutottam, ez lehetőség arra, hogy én mondjam meg, tulajdonképpen mit is csinálok. De ez mindig helyzetfüggő, például egy rendező mellett ritkábban lehet alkotói energiákat kiélni: alkalmazott dramaturgként az ő víziójának létrejöttét tudom segíteni, amelyre befolyással lehetek, de a szerepleosztás – hagyományos szituációban – akkor is az, hogy ő van döntési pozícióban.

– *Ennek a jelenlegi rendezői színház az oka?*

– A magyar színházi hagyományban így alakult ki, és automatikusan szerveződnek ezek a helyzetek. Éppen ezért volt nagyon felszabadító idén Hajdu Szabolccsal a munka, mivel ő másik közezből jön, sokkal demokratikusabban szokott dolgozni, ezért fel sem merültek bizonyos szabályok vagy elvárások. Szerintem nagyon sokféle szerepfelosztás elképzelhető, de ehhez szükség van a partnerekre is. Például Simányi Zsuzskával – akivel többször is dolgoztam együtt, és sokat tanultam tőle – általában közösen találtunk ki mindent, együtt írtuk a szöveget, tehát komolyabb alkotói szimbiózis jött létre – hozzátevé, hogy általában nem megírt színdarabokkal foglalkoztunk.

– *Hozzád tehát közelebb áll a nem hagyományos kőszínházi munkaforma?*

– Inkább azt mondanám, hogy érdekelnek a felfedezettlen utak és a sajátos működésformák. Kérdés számomra, hogy lehet-e alternatív struktúrából érkező működésformákat adaptálni kőszínházi közegben – az biztos, hogy mindenképpen kipróbálnám. Komoly lehetőségnek látom, hogy kőszínházi dramaturgként hatással lehetek a színház profiljára, és elindíthatok olyan folyamatokat, amelyek előtte még nem voltak jelen. Ebben rengeteg kreativitás van, de természetesen máshogyan, mint amikor saját alkotói projektet csinál-

lenetek az első év második felében jönnek, és ezek személyes történetekre épülnek, majd következnek a nagy szindarabok: Csehov, Shakespeare és további klasszikusok. Kivételt képez például Kárpáti Péter, aki egyre több osztállyal dolgozik a saját improvizációs módszerével, amelynek segítségével sokkal személyesebb hangvételű vizsgaelőadások jöhetnek létre. A képzés úgy kezeli a személyes történetek elmesélését, mint egy lépcsőfokot a drámák előszobájában, és általában zártkörűen, csak a tanárok előtt mutatják be ezeket – pedig szerintem sokkal több lehetőség lenne a formában. Emlékezetes élményem is kötődik hozzá: Patkós Marcinak volt annak idején egy csodálatos, nagyon megrázó életjelente, amin gyakorlatilag mindenki sírt.

– *A te előadásaid azonban nem a klasszikus drámákból építkeznek, hanem különféle dokumentumokkal dolgozva hozták létre. Hogyan, mitől alakult az ízlésed, ami meglehetősen eltér a magyar színházi hagyományoktól?*

– Sokat voltam Németországban, főleg Münchenben szakmai gyakorlaton: először az Akadémián Kovalik Balázs *Salome*-rendezésének próbáit követtem végig, majd a Münchner Kammerspielében több produkció létrejöttébe is beleláttam, többek között Luk Perceval és Márton Dávid munkamódszerét ismertem meg. Annak ellenére, hogy München konzervatív bajor város, pezseg a színházi élet. Az ottani akadémiai képzés is egészen máshogy épül fel, mint a budapesti. Például pár hónapja láttam egy vizsgaelőadást, amely a rövid életű, 1919-es Bajor Tanácsköztársaság témáját dolgozta fel dokumentarista eszközökkel, miközben a színészhallgatók a saját viszonyukat is kutatták a száz évvel ezelőtti müncheni forradalom eseményeihez: próbálták megfejteni, mit is jelent nekik ma a politikai szerepvállalás. Az én ízlésem sok szempontból innen jön. Sok projektet láttam, amelyben evidensen jelent meg, hogy a színészek a saját történeteiket építették be az előadásba, vagy a munka valamiféle alkotói-előadói együttműködésre épült.

– *Muszáj megjegyeznem, a Münchner Kammerspiele budapesti vendéjátéka, Jelinek Rechnittze feledhetetlen élményem.*

– A német színház iránti vonzalmam az ilyen előadásokkal kezdődött, mint a *Rechnittz*, amelyet gimnazistaként láttam – akkoriban kezdtem el feljárni a Budapesti Őszi Fesztivál előadásaira.

– *Honnan jártál fel?*

– Pécsi vagyok, húszéves koromig ott éltem.

– *A Miközben ezt a címet olvassák, mi magunkról beszélünk, a Magyar akác és a Megfigyelők című munkák, amelyeket rendezőként jegyzel, meglehetősen különböznek egymástól, abban azonban hasonlítanak, hogy mindhárom dokumentumokra épül más-más módon. A különbözőségükben érdekes az is, hogy más típusú alkotókat, színészeket találtál mindegyik előadáshoz. Nyilván nem véletlenül.*

– Igen, nagyon sok múlik azon, kik az alkotótársak. A kiválasztásukat sokféle szempont meghatározhatja, például hogy egy anyagról ki jut eszembe, egy formához kit tudok kapcsolni, egy speciális munkafolyamatban ki tud jól feloldódni. Az is számít, hogy ha valakivel leülök beszélgetni, van-e benne érdeklődés az adott téma iránt.

– *Ezt az érdeklődést meg lehet különböztetni attól, hogy a szabadúszó, pláne pályakezdő színész szinte minden lehetőségnek örül?*

– Ez szerintem nagyon függ az adott helyzettől, amelyben beszélgetünk a közös munkáról. Én mindenesetre arra törekszem, hogy a különböző projektek körül jó közösségek jöjjenek létre. Ez belső ügy, de nagyon büszke vagyok rá, hogy eddig mindegyik munkámban harmonikus és termékeny légkör alakult ki, ahol a színészek egymással is jól működtek együtt.

– *Mitől alakul ki ilyen légkör?*

– Megfoghatatlan, érzéki dolgokon múlik. Egyrészt igyekszem minél hosszabbra nyújtani a felkészülési időszakot egy-egy projekt esetében, ezért évadonként általában egy új

produkciót tudok bemutatni rendezőként – ez nekem és a színészeknek is ad egyfajta biztonságérzetet, továbbá segít, ha látják, hogy valaki megszállottan foglalkozik az adott témával, és akar is vele mondani valamit. Másrészt igyekszem nyíltan és közvetlenül kommunikálni velük. A saját rendezői pozíciómat úgy fogom fel, hogy meginvitálom őket egy projektre, amelynek a szövegét vagy a témáját én hozom, és igyekszem az erről való tudásomat átadni nekik. A próbák és az előadások során ők belülről élnék át mindent, én kívülről hallok és látom az egészet. Abban tudom segíteni őket, hogy megfogalmazom, a munkájukból mi látszik a nézőtérrel, és ezt igyekszem minél pontosabban, objektíven, akár keményen is közvetíteni feléjük, továbbá segíteni őket abban, hogy a közösen megbeszélte irányokat folyamatosan továbbfejlesszék. Az a célom, hogy maga az előadás jó legyen, nem pedig hogy valamiféle hatalmi pozíciót vívjak ki magamnak. Valószínűleg ösztönösen olyan embereket válogatok ki, akik ebben a demokratikusabb, dialógusra épülő, egyenrangú felállásban jól érzik magukat.

– *A Megfigyelőket nézve az volt az érzésem, hogy a színészek fizikalitásában is megjelent az a sokrétű, izgalmas, finom attitűd, ami szerintem rád nagyon jellemző – nekem újdonságként hatott, hogy ez ennyire erős érzésként jött át, és nem csak azért, mert erősen involváltatok bennünket, nézőket. Ez az érzet, amiből egy egész világ épült, engem napokig körbelengett. Egyébként ezért ütött meg a piac kifejezés, mert nem tudom, egy ilyen érzet lehetősége hogyan piacosítható.*

– Forgách András mániája, hogy egy rendező testi működése átragad a színészekre is – érdekes, hogy ezt te is kiszúrtad. Én ezt nehezebben veszem észre a saját munkáimon, de szerintem is nagyon sok minden metakommunikatív módon dől el. A piacosíthatóságra reagálva: tudom, hogy nagyon ambivalens és sok szempontból terhelt ez a szó, és elsősorban úgy tűnik, hogy távol áll attól a fajta művészeteszménytől, amelyet én is képviselek, ugyanakkor azt is érzem, hogy az én generációmnak muszáj realizálnia, milyen közegben kell alkotnunk. Ha ezt teljesen kizárom, akkor a saját helyzetemet nehezítem meg. Nem vagyok Facebookon, mert évekkal ezelőtt úgy döntöttem, hogy egy életmódváltás részeként kiiktatom ezt a felületet az életemből (azt kezdtem érezni, hogy illúzió az, ami ott történik, és hamis elvárásokat ébreszt bennem másokkal szemben). Azt viszont érzékelem, hogy a művész és a munkássága úgy is működik, mint egy brand, amelynek fontos a láthatósága. Ehhez az is hozzátartozik, hogy tudatosabban megfogalmazom, mit akarok a színházzal, amely alapvetően mégiscsak a nézőkkel történő, jelen idejű kommunikációról szól.

– *Igen, ezt értem, ugyanakkor ha piacról beszélünk, akkor terméket csinálasz, de egy jó előadás nem termék.*

– Szerintem az is. Persze művészként az a célom, hogy feltöltsem tartalommal, és hogy a készítőknél szívügye legyen az egész, de termék is, mert az előadásnak megvan az ára, a színészeket, az asszisztentst, a technikusokat, a díszletszállítókat és -építőket ki kell fizetni, ehhez szükség van támogatásokra, továbbá hogy a nézők jegyet váltsanak az előadásra. Ahhoz, hogy támogatásokat nyerjek, számít a szakmai pozíció, ahhoz, hogy nézőket szerezzek, marketingre van szükség.

– *Jó, de ezzel belépsz azokba a körökbe, ahol például az az előadás jobban tetszik a közönségnek, amire drágán tud jegyet venni – hiszen érthető is az az ömögazoló szabályszerűség, hogy az ember ócska dologra csak nem költ sok pénzt. Szerintem egy előadást terméknek gondolni olyan ideológia, ami félre tud vinni – bár azt sem állítom, hogy az ellenkezője ne vinne más módon félre.*

– Próbálok elkerülni, hogy a színházat elitista módon a művészet szent templomának kezeljem, mert úgy látom, hogy az furcsa, rossz önképeket tud kialakítani a színházcsinálókban. Innen nézve a bulvárt sokkal önazonosabb műfajnak tartom. Persze erre nincs végső megoldás, ez folyamatos küzdelem, nekem is. A probléma nem kétpólusú.

– *Tényleg nem az, de gazdasági és marketing értelemben az úgynevezett művészszínház is elindult ebbe a bulvárminta irányba.*

– Igen, szerintem is, és valószínű, hogy átalakulóban vannak a fogalmaink erről a témáról, amelyet még mindig meghatároznak a rendszerváltás előtti állapotok és elvárások is.

– *A Megfigyelők, amit hatvanas évekbeli történetekből írtatok meg, ebben a relációban pláne érdekes. Hogyan válogatsz a témáidban? Azt képzem rólad, több minden foglalkoztat, mint amivel el tudsz kezdeni dolgozni.*

– Igen, vannak ötleteim, listákba szedve felírok magamnak mindenfélét, de jellemzően a lehetőségektől függ, hogy melyikből lesz végül előadás. Például ha kiírnak egy pályázatot, akkor az keretet adhat. Az is számít, hogy mi van éppen a levegőben, minek van valamiféle aktualitása – azon túl persze, hogy engem zsigerileg inspirál a téma. *A Megfigyelők* esetében elsősorban ilyen momentumnak éreztem az idegen érkezését, akit megtámadunk, akitől félünk, akit tönkreteszünk, továbbá az ügynöktémáról szintén azt gondolom, hogy – minden eddigi feldolgozási kísérlet ellenére – továbbra is foglalkoztatja az embereket. Mindez valószínűleg annak köszönhető, hogy a magyar társadalom nem tud túllépni bizonyos beidegződéseken, ezért folyamatosan kísért a múlt, a nem látható, feldolgozatlan traumák.

– *A Magyar akác témájára hogyan találtatok rá? Színházi témának tulajdonképpen szokatlanabb volt, mint a Megfigyelők.*

– Pálinkás Bence hozta az idegenhonos inváziós növény- és állatfajok témáját, amelyből aztán egy hosszú előkészítési fázisban bontakozott ki a fikatív mozgalom gondolata. *A Magyar akác*ban ez adott egy dramaturgiai struktúrát, amelyre szerintem minden produkció esetében rá kell találni. Egyébként, hogy visszatérjek a korábbiakhoz, ha egy projekt alapjairól gondolkodunk, az sem tud függetlenül működni a piactól. *A Megfigyelők* kapcsán a Trafó nem zárkózott el attól, hogy a nagyszínpadon hozzuk létre az előadást, amelyet végül elvettem, mert egyrészt háromszáz embert kellett volna egy-egy estére behozni a színházba, amely plusz nyomást jelentett volna az egész produkcóra nézve, másrészt egy kisebb, nézőkhöz közelebbi, intimebb dolgot szerettem volna csinálni. Az is fontos szempont volt, hogy tudjunk gyakrabban játszani, mert egy efféle dramatikus anyagnál a színészeknek fontos, hogy havi rendszerességgel belekerülhessenek – erre pedig a nagyszínpadi játékrendben nem lett volna lehetőség.

– *A Megfigyelőkben játsszó színészekkel mi történt szakmailag a veled való munka során?*

– Én a közös munka során azt éreztem, hogy színészilag folyamatosan hozzáadnak a jelenetekhez, érzékileg kibontják azokat, így az általam írt szöveg is valamilyen formában folyamatosan továbbbíródott – tehát velem nagyon sok dolog történt szakmailag a velük végzett munka során. Bízom benne, hogy a színészek is így élték meg, de erről őket kellenek megkérdezni. Vannak rendezők, akik könnyedén kijelentik, hogy ők csináltak ebből és ebből az emberből színészt, én viszont annak a híve vagyok, hogy a színészek inkább magukat csinálják meg.

AMI KORSZERŰ ÉS AMI ÖRÖK

A Pécsi Nemzeti Színház 2018/19-es évadáról

Október közepén a Pécsi Nemzeti Színház érdekes kísérletnek adott teret a kamaraszínházpadán. A *Mecseki tigris, vagy amit akartok* című darabot, amely műfaji megjelölése szerint „megíratlan dráma két részben”, a k2 színház alkotói vitték színre. A megíratlan drámát, ami inkább komédia, mégpedig arisztophaneszi ihletésű, Fábíán Péter írta, Benkó Bence rendezte. A „kákettős” alkotópáros néhány éve Pécsen már izgalmas és bátran társadalomkritikus előadást hozott létre a Janus Egyetemi Színház társulatával, ami a *Mozgó Világ* folyóirat 1983-as szétverése apropóján a cenzúra problémáját emelte témájává.

A címadás ezúttal egy városi legendára megy vissza, ami szerint egyszer valaki tigrist látott volna a Mecsekben, ami nagy közönség- és médiaérdeklődést váltott ki, ám a kutatás végül eredménytelenül zárult. (Legenda ide vagy oda, e sorok írója megjegyzi: ő is látott egykor tigrist a Mecsekben, még hozzá nemcsak a pécsi állatkert kerítésén belül, hanem épp egy annak közelében álló villa udvarán egy ketrecben. Mecseki tigrisek tehát voltak, lehetségesek. A szerencse fiai néha látják is őket. Nb. Lázár Ervin „fehér tigrise” sem volt épp hétköznapi darab.) Ez a színpadi tigris nem üvölt ránk, mint a Metro-Goldwyn-Mayer oroszánja, végig láthatatlan, azaz megíratlan marad, hiszen ez lenne a darabbeli megíratlan mű címe.

Az alapötletet a színház honlapján olvasható játékos irodalmi misztifikáció vázolja fel: „Gefin Géza a kortárs magyar drámairodalom meghatározó alakja lehetett volna, ha nem azokat a drámákat írja meg rövid élete során, amelyeket megírt. (...) Mintha nem azt írta volna le, amire valójában gondolt, hanem amiről azt hitte, hogy gondolnia kell. Minden bizonnyal Gefin Géza remekművei a megíratlan drámái. (...) Ó, bárcsak létezne olyan eljárás, melynek segítségével felboncolhatnánk egy drámaíró agyát!” – írja „Kontrássy Kiss Kálmán” *Feledésre ítélt drámaírók a XXI. századi magyar irodalomban* című képzeletbeli opusában. Fábíán Péter szövege épp a drámaíró agyában zajló folyamatokba enged betekintést, aki végre jól fizető megbízást kap, és teljesíteni akarja a megbízó elvárásait. Ezt a vergődést, azaz végső soron az öncenzúra problémáját mutatja be ironikus stilizáltságban a jambikus szöveg néha bravúros, ám olykor túlírt passzusokkal.

A színészek a hagyományos karakterformálás helyett sokkal inkább dramaturgiai funkciókat visznek színre ironikus módon. Ez a színpadi kliséket kiforgató játék felszabadítóan hat az előadókra, a pécsi színészek közül a Schwartz nevű alakot játszó Urbán Tibor, a két műzsát alakító Herczeg Adrienn és Vlasits Barbara, továbbá a több szerepben fellépő Götz Attila is elemében van, ahogy a vendégek közül a narrátor Formán Bálintot és mindenekelőtt a miniszterelnök szerepében Horváth Szabolcs sziporkázó játékát kell kiemelni.

A jól fizető mű nem tud megszületni, mert az agyunkban ülő „kopasz cenzor” tevékenysége, aki ezúttal londinerfiúnak öltöztetett „Biztos Úr”-ként (Piti Emőke) jelenik meg, az egyik műzsa (Vlasits Barbara) halálához vezet. Ám váratlan fordulattal feltámad, „Nein”-t mond az egésze, s ettől a nemet mondástól kezdve a többiek is halandzsa németül beszélnek. Kiderül, hogy szerzőnket németországi munka várja, a meg nem írt mű ál-

tal színre vitt drámai konfliktus feloldása, a „happy end” tehát, ironikus módon, az ország elhagyásával jön el. A gogoli figyelmeztetés ismét érvényes, a „magatokon röhögtök” helyzete ez. A kiváló ötletből eredeti, ám nem hibátlan előadás kerekedett, a szövegnek némi húzás javára vált volna, főképp a második felvonásban, a képzeletbeli casting folyamatát lehetett volna kurtítani.

*Mecseki tigris, vagy amit akartok. Írta: Fábián Péter. Rendezte: Benkó Bence. Zene: Horváth Szabolcs. Szereplők: Melpomené, Múzsza: Herczeg Adrienn; Thália, a húga, Múzsza: Vlasits Barbara; Schwartz, halmozott helyzetű csibész: Urbán Tibor; Biztos Úr, eufém helytartó: Piti Emőke; Miniszterelnök Úr, miniszterelnök: Horváth Szabolcs; Parabaszisz, vak látó: Stenczer Béla; Narrátor, karvezető: Formán Bálint; Narrátor kettő / Omlett, lány királyfi / Michael: Götz Attila; Egy néző / Epe pankrátor / Ajtony: Arató Ármán; Kiss Zoltánné: Bach Zsófia; Fatima, az első magyar Fa'afafine: Bera Márk; Epe pankrátor / Agy**sz, allegorikus fickó: Bergendi Barnabás; Muzikális vénák: Baksa Péter, Bánky Géza, Csajághy Szabolcs. Dízlettervező: Szakács Ferenc, Jelmeztervező: Horváth Jenny, Súgó: Kirsch Veronika, Ügyelő: Krajcsovics Csaba, Rendezőasszisztens: Frank Fruzsina, Koreográfus: Vass Oszkár. Bemutató előadás: 2018. október 13.*

*

„Játék szavak nélkül” Peter Handke *Az óra, amikor semmit nem tudtunk egymásról* című darabja, amelyet a kamaraszínházban láthatott a közönség Czukor Balázs rendezésében. A szünet nélküli, mintegy hetven perces produkció, mely a szerzői intencióval, a „szabad térrel” szemben egy metróaluljáró több mikroteret magába foglaló, de mégiscsak zárt mindennapi világát idézi meg, egy darab ideig jó ritmusban zajlik, ám valahol a kétharmada környékén leül, onnantól fárasztóvá válik. Mi lehet ennek az oka?

Egy interjúból kiderül, hogy Handke a mű megírásához a Trieszt melletti Muggiában, egy kávéház teraszán eltöltött nap megfigyelései alapján jutott el. Jöttek és mentek az emberek, mígnem egy halottaskocsi érkezett, sokan összegyűltek, aztán kihoztak egy koporsót. És egy fontos szerzői megállapítás a mű megértéséhez: minél tovább nézed, annál inkább „hallucinatórikus” a dolog. Talán ez, a hallucinatórikusság nem történik meg a pécsi előadásban, ami a hétköznapiságot megragadja ugyan, de épp annak handkei átfordulását valami másba – a valószerűtlenbe?, a mitológiaiba?, a metafizikusba? – nem éri el.

Az aluljáró terében mindenféle töredékes történeteket láthatunk, magányos emberek, párok és csoportok akcióit vagy éppen semmittevését, amelyek nem rendeződnek hierarchikus viszonyba, mindannyian egyenértékűek. Handkét a nyolcvanas években az ismétlés, ismétlődés, illetve a távollét – jelenlét problémái foglalkoztatták, ezek a kérdések bukkannak fel a kilencvenes évek elején írt darabban. A szerzői kérdés az, hogyan jelennek meg a szemlélőben a mindennapok mitikus képei és a tömegtársadalom, a modern élet új mítoszai. Az előadás nézőjének kérdése pedig az, hogy a mindennapi élet mint színházi performansz elénk állításából létrejönnek-e az ismétlődések, variációk, ellenmozgások révén azok az örök mintázatok, amelyek túlmennek a láthatón, a realisztikus ábrázoláson, és valamiképp a létezésünk alaptörténeteiről, ha tetszik, Handke szavával, „mitológiájáról” beszélnek.

A darabválasztás dicsérendő, különösen annak fényében, hogy – miként azt P. Müller Péter közlése alapján Apró Annamária megírta a Jelenkor Online felületén – Handke darab Pécssett ezelőtt mindössze egyszer, 1986-ban került színpadra. Bizonyára érdemes lenne próbálkozni a *Közönséggyalázás* szerzőjének műveivel, melyek sok-sok év óta tágítják már a világ színházszerető közönségének befogadói horizontját.



Mecseki tigris, vagy amit akartok



Mecseki tigris, vagy amit akartok

Az óra, amikor semmit nem tudtunk egymásról. Írta: Peter Handke. Rendezte: Czukor Balázs. Alkotótárs: Surányi Nóra. Szereplők: Józsa Richárd, Urbán Tibor, Tóth András Ernő, Götz Attila, Takaró Kristóf, Bera Márk, Arató Ármin, Bergendi Balázs, Vlasits Barbara, Bach Zsófia, Illés Alexa, Füsti Molnár Éva, Györfi Anna, Sárközi Edina, Fertály Katalin, Kovács Melinda, Szabó Erika, Bende István, Schum László, Dékány Dominik, Orosz János, Domány Réka, Pinczés Rita, Tandi Zsófia, Tóth Eszter, Búr Ádám, Gulyás Armand Antal, Schrott Dániel, Rovó Fanni, Papp Dominika, Döme Endre, Kovács Kevin Tamás, Harka Máté. Játéktér: Surányi Nóra, Czukor Balázs, Jelmeztervező: Fekete Kata, Ügyelő: Krajcsovics Csaba, Rendezőasszisztens: Ahmann Tímea, Hangszerkesztő: Pethő Zoltán. Bemutató előadás: 2018. december 1.

*

Tamási Áron 1933-ban írt drámája, az *Énekes madár* a nagyszínpadon kapott helyet Funk Iván rendezésében. A szerző műfaji meghatározása szerint a darab „székely népi játék”, a szerzői utasítás pedig úgy szól, hogy „Történet akármelyik székely faluban, akármikor”, s ezzel rögtön elemeli a történeti valóságtól. De Tamási nemcsak a történeti valóságtól, hanem a mű keletkezési idejének jellemző színpadi valóságától, a népszínműtől is el akarja távolítani művét.

A darab alapszituációjának egyik része komikus jellegű: két vénleány, az idősebb Eszter (Stubendek Katalin) és húga, Regina (Darabont Mikold) vár vőlegényére, Lukácsra (Köles Ferenc), illetve Mátéra (Széll Horváth Lajos), akik azonban hosszú évek óta halasztják a kínos, a szabadság feladásával fenyegető házasságot – ennek humorát számos szituáció kiaknázza. A viszonyok megkettőzéséből, mint oly sokszor az irodalomban, groteszk szimmetria keletkezik. Húguk, a tizenhat éves Magdó azonban már a Grimm-testvérektől ismert, kicsit sem humoros Hamupipőke-szerű alávetett, kihasznált házicseledeként él velük. Így tehát már a drámai alapszituáció keveri a hatáselemeket.

Ez az előadás nem takarékoskodik a viccesen megformált helyzetekkel, különösen Köles Ferenc van elemében, aki intonációjával, tetőtől talpig feketében, szélesebb karimájú fekete kalapban Lukácsot Gábor-cigányként jeleníti meg. (Ez azonban nincs összhangban a karakter emblematikusán székely nevével.) A szereplők különböző dialektusokat beszélnek, leginkább a marosvásárhelyi Darabont Mikold tájszólása tűnik a helyhez illőnek, de általában szinte mindenki a nyelvi karikatúráig viszi el a kiejtését. A két fiatal színész – a Magdót játszó Ladányi Júlia és a Mókát alakító Hajdu Péter, mindketten egyetemi hallgatók – azonban jórészt mellőzik a tájszólást, ők a színpadi karakterükből fakadó ártatlanságot nyelvilag a tiszta egyszerűsége törekedve próbálják megformálni, ami elkülöníti őket a többiektől. Ám sajnos a játékuk még iskolás jegyeket mutat, a naiv karaktereket naiv mesterségbeli megoldásokkal próbálják megjeleníteni.

A díszlet (Cziegler Balázs), arányában leginkább meghatározó része deszkából készült, enteriorként és külső falusi helyszíneként is karakteres, s ötletesen működik, a játszóhelyet magába foglaló zárható-nyitható „dobozként”. A jelmezek (Pilinyi Márta) az erdélyi magyar népviselet készletéből származnak, az élő népzene szép atmoszférát teremt. Talán a démoni színekből lehetett volna több az előadásban, és Tamási írásainak lírai karakterét jobban ki lehetett volna domborítani. Persze, nem könnyű, hiszen megvan a veszélye, hogy szépelgésbe csúszik vagy túl közel kerül a népszínműves interpretációhoz. Legutóbb Funk Iván rendezésében az egyfelvonásos *Tűzoltó* megengedte az erre rájátszó ironikus játékot, hiszen Szép Ernő darabja, talán nem tévedünk nagyot, a korabeli népszínmű paródiáját adja. Ezúttal viszont – bár a fiatal szerelmesek darab végi sorsa valamilyen ellensúlyt képez – a humor kissé túlnyeri magát, s igaz ugyan, hogy a közönség jól szórakozik, Tamási művének misztikuma és a benne rejlő moralitás-dráma jelleg halványabb színeket kap.



Az óra, amikor semmit nem tudtunk egymásról



Az óra, amikor semmit nem tudtunk egymásról

Énekes madár. Írta: Tamási Áron. Rendezte: Funk Iván. Szereplők: Gondos Eszter, vénleány: Stubendek Katalin; Gondos Regina, vénleány: Darabont Mikold; Gondos Magdolna, fiatal leány: Ladányi Júlia; Bakk Lukács, vénlegény, az Eszter vőlegénye: Köles Ferenc; Préda Máté, vénlegény, a Regina vőlegénye: Széll Horváth Lajos; Kömény Móka, fiatal legény: Hajdu Péter; Kömény Ignácné, a Móka anyja: Unger Pálma; Katolikus pap: Németh János; Boszorkány: Rubind Péter; Dobos ember: Kállai Gergely; Vénasszony: Rubind Péter; Vénasszony: Kállai Gergely; Vénasszony: Széll Horváth Lajos. Díszlettervező: Cziegler Balázs; Jelmeztervező: Pilinyi Márta; Rendező-asszisztens: Frank Fruzsina; Ügyelő: Markó Rita; Sűgő: Kodba Dzszenifer. Zenészek: Dömény Anita, Martos G. Csongor, Balogh András, Monori Árpád, Katona Bálint. Bemutató előadás: 2018. december 7.

*

Dürrenmatt – a számos helyen olvasható adattal szemben – 1961-ben írt, és a következő év elején bemutatott, szerzője által komédiának nevezett kétfelvonásos darabját, *A fizikusokat* állította a PNSZ nagyszínpadára Keszég László. A mű több mint fél évszázada keletkezett tehát, abban az évben, amikor a berlini fal – a hidegháború talán legplasztikusabb jelképe – felépült. De hol van már a berlini fal, kérdezhetnénk, és hol van az atomháború fenyegetése, amely a darab létrejöttére kétségtelenül rányomta bélyegét?

Elit elmegyógyintézetben, egyfajta hidegháborús Varázshegyhez méltó, szürke oszlopokkal, hideg fehér bútorokkal és falakkal, hideg zöld fényekkel operáló díszletben (Árvai György munkája) zajlik a cselekmény, a háttérben alpesi táj látszik az üvegen át. Dürrenmattnak a színleírásban olvasható önértelmezési javaslatát, hogy „ellentétben az antik darabokkal, előbb játsszuk a szatírfjátékot és utána a tragédiát”, némiképp fenntartással érdemes kezelni, hiszen a darab nyitójelenete egy gyilkossági helyszínelés. Az már igaz, hogy igen csak szatirikus a társadalomról alkotott kép, amit a svájci szerző megalkot: rövid időn belül a második ápolónőt gyilkolják meg, ám a rendőrfelügyelő (Rázga Miklós) tehetetlen, mert a felső tízezer intézménye állam az államban. A tettesek egykori fizikusok, egyikük Newtonnak (Józsa Richárd), másikuk Einsteinnek (Széll Horváth Lajos) képzeli magát.

Dürrenmatt újabb és újabb csavarokkal operáló dramaturgiája olajozottan halad előre az előadás során. Kiderül, a fizikus ápoltak csak játsszák, hogy bolondok, egyikük gyaníthatóan az amerikai, másikuk a szovjet titkosszolgálat embere, akik a harmadik, valóban zseniális fizikus társuk, Möbius (Köles Ferenc) világrengető felfedezéseinek megszerzése miatt tartózkodnak odabent. Utóbbit a néző valóban a felfedezésének lehetséges következményei, súlya által lelkileg összeroppant embernek látja, különösen a családjától való búcsú jelenetében. Itt a férfi, akinek állítása szerint megjelenik Salamon, a zsoltáros király, tombolva úzi el magától a családját, s állapotát azzal jelzi, hogy az egykori bíborpalástos nagy király „meztelenül, bűzösen” kuporog az ő szobájában. Miután groteszk, mesebeli harmadik ismétlésként ő is megöli ápolónőjét, egy újabb fordulattal világossá válik, hogy tudatosan gyilkolt, a lelepleződéstől tartva, Salamon látogatásait pedig pusztá fedőtörténetként eszelte ki. A zseniális tudós felelőssége ugyanis e világ rendjét ismerve a rejtőzködés, a hallgatás. A darab végére komplett negatív utópia bontakozik ki: az intézmény vezetője (Darabont Mikold) lehallgatta a fizikusokat, megszerezte Möbius titkos feljegyzéseit, és ezzel a világ feletti hatalmat. A doktornő számára Möbius fikciója valósággá válik, Salamon megjelenésére hivatkozva állítja kiválasztottnak magát, a fizikusok az egyre inkább örültnek mutatkozó hatalom eszközeivé válnak.

Keszég nem az ismertebb, az 1965-ös Vígszínház-beli bemutatóval elhíresült, Ungvári Tamás-féle szöveggel dolgozott, hanem a Harmath Artemisz – Térey János páros magyarártásával, amely tíz éve, Horváth Csaba rendezésében debütált, aki a Forte Társulattal vitte színre. Téreyék már nem a hatvanas évek eleji, hanem az életműkiadás számára kissé



Énekes madár



Énekes madár

átdolgozott 1980-as változatot ültették át. Az újabb szövegalternatíva gördülékeny, bár stílusán nem szakít a korábbival, jórészt az eltelt évtizedek köznyelvi változásait érvényesíti anélkül, hogy figyelmen kívül hagyná az elit „szanatórium” társadalmi közegének nyelvi követelményeit. (Amennyire meg tudtam figyelni, nagyjából olyan különbségeket tapasztalhatunk, mint hogy például a Möbius és ápolónője közti dialógusban a férfi korábban azt mondta: „Az a balszerencse ért, hogy Salamon király megjelenik nekem”, most pedig így szól: „Pechem van, hogy megjelenik nekem Salamon király”).)

By the way: igen érdekes a tíz év előtti előadás kritikáinak mögöttes világpolitikai optimizmusa. Mit akart a rendező ezzel az idejétmúlt atomháborús tézisdarabbal? A génvagy a robottechnológia, illetve a nagyhatalmi sakkjátszmák híreinek mai olvasója már talán kevésbé lehet biztos *A fizikusok* inaktualitásában, s ez a nem revelatív, de elgondolkodtató előadás érdeme is.

A fizikusok. Írta: Friedrich Dürrenmatt. Fordította: Harmath Artemisz és Térey János. Rendezte: Keszég László. Zene: Szesztay Dávid. Szereplők: Dr. Mathilde von Zahnd, ideggyógyász: Darabont Mikold; Herbert Georg Beutler, más néven Newton, páciens: Józsa Richárd; Ernst Heinrich Ernesti, más néven Einstein, páciens: Széll Horváth Lajos; Johann-Wilhelm Möbius, páciens: Köles Ferenc; Martha Boll, főnővér: Füstí Molnár Éva; Monika Stettler, ápolónő: Illés Alexa; Oscar Rose, misszionárius: Németh János; Lina Rose, a felesége: Stubendek Katalin; Richard Voss, detektívfelügyelő: Rázga Miklós; Uwe Sievers, főápoló: Götz Attila; Guhl, rendőr: Arató Ármin; Blocher, rendőr: Bergendi Barnabás; Adolf-Friedrich, Lina Rose fia: Papp Előd; Wilfred-Kaspar, Lina Rose fia: Szigeti Bence; Jörg-Lukas, Lina Rose fia: Szijártó Máté; McArthur, ápoló: Gyenei Gusztáv; Murillo, ápoló: Róder Zsolt; Wilfred-Kaspar, Lina Rose fia: Bánki Patrik; Jörg-Lukas, Rose fia: Bótor Kadosa; Dízlettervező: Árvai György; Jelmeztervező: Szűcs Edit; Dramaturg: Ari-Nagy Barbara; Rendezőasszisztens: Ahmann Tímea; Súlygó: Juhász Piroska; Ügyelő: Markó Rita. Bemutató: 2019. február 2.

HIRDETÉS

SZÍNHÁZ

szakmai és olvasmányos

Színház folyóirat. Alapítva 1968-ban.

Megjelenik évente 10 alkalommal.

Online lapunk: www.szinhas.net

Legutóbbi fókusz témák a folyóiratban: szakma és család, mi „radikális” ma?, függőségek és színház, a halál reprezentációi, Liliom, Shakespeare és a rassz kérdései, japán színház, színházi nevelés, táncdramaturgiák.



A fizikusok



A fizikusok

LÁTOGATÓK AZ ALAGSORBAN

Schwajda György: *A szent család* – Pécsi Harmadik Színház

Amikor leültem a Pécsi Harmadik Színház nézőterének második sorában, úgy éreztem, magam is a cselekmény helyszínéül szolgáló, szegényesen berendezett alagsori lakásnak a látogatója leszek, mint az előadás szereplője. A függöny nélküli színpad mintha valóban várakozással tekintene a nézőkre. „A szín: emberi élethez méltatlan alagsori lakás, mely egyetlen, keskeny, ablaktalan szobából áll. Szemben velünk, a színpad mélyén néhány lépcső, amely felvezet a bejárati ajtóhoz. Az ajtó üvegezett, ezen jut be némi fény a szobába, s ezen át látni az öreg angyalföldi ház udvarából és gangjából valamicskét.”¹ De nem olvasom tovább a szerző színhelyleírását, mert én nem angyalföldi házat képzeltem el a cselekmény kinti világaként, hanem egy uránvárosi vagy meszesi udvart és gangot. Mert ezúttal Pécsen adják elő a darabot. Ha, teszem azt, Veszprémben lennénk, a milió nyilván cserélődne a nézői képzeletben. A külső drámai tér tehát változik, de az alagsori lakás az, ami. Egy magányos öregasszony nyomorúságos otthona. Bal oldalon egy ágy, afféle szelvény inkább, látszik, hogy napközben is gyakran belefekszik a szoba lakója. Jobb oldalon egy polc áruházi holmikkal, dobozok, üvegek, ásványvizes palackok. Egy kályhát is látunk, meg egy jégszekrényt (akaratlanul futott a tollamra ez a régies kifejezés a *hűtőszekrény* helyett), és, ki ne feledjem, középen ülőalkalmatosság, az eredeti szövegben puff, itt inkább valami hokedliféle, amely kétszer is összerogy majd a rajta ülők alatt. A kellékek jelbeszéde szerint a mában vagyunk, illetve talán a közelmúltban. A szerzői szövegtől eltérően nincs a lakásban televízió, mert annak típusa felesleges korjelző lenne. Az eredeti cselekmény egyébként a szöveg keletkezésének idején játszódik a hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején. Ezt az időpontot az előadás tehát elmozdítja a jelen felé. Elég az hozzá, hogy, mint egy korabeli kritikában olvasható, „a szétköltözött nagycsaládok korában” vagyunk.²

A lakásban Az anya lakik (így, névelővel szerepel a szövegben, személynév nélkül), akinek négy felnőtt, már családos gyereke van, akik ritkán meglátogatják ugyan, de valóban nem nagyon törődnek vele. Az anya tehát magányos. „Nem igaz... nem igaz, hogy így kell élnem... – tör ki belőle egyszer a panasz – nem igaz, hogy így kell élnie egy anyának, aki négy gyereket hozott a világra... Napokig, hetekig bámulni az ajtót, mikor nyílik... jöttök-e már!”³ A magány, persze, legtöbbször, mint jelen esetben is, lelki és magatartásbeli torzulásokhoz vezet. Ez az öregasszony például azért lop egy bevásárlóközpontban, és azért akar szándékosan lebukni, hogy a világ előtt, de főként a gyerekei számára tanúsítsa a hagyatottságát. S némi rosszindulattal kellemtelenséget okozzon nekik. Azok pedig szemére vetik, hogy nehéz természete miatt nem lehetett együtt élni vele, maga is oka a helyzetének. Nem egyszerű esettel állunk szemben, az bizonyos.

A darab rendezője, Vincze János töretlenül folytatja a kortárs drámákat bemutató életműsorozatát. Ahogy nemrég Örkény *Kulcskeresők* című drámáját, Egressy Zoltán *Sóska*,

¹ Schwajda György: *A szent család. Komédiák*. Bp., Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1985. 193–259., 195.

² Almási Miklós: Schwajda és Smocek. Két egyfelvonásos a Katona József Színházban. *Népszabadság*, 1983. jún. 3., 7.

³ Schwajda, i. m., 215.

sültkrumpliját vagy Spiró György *Prima környék* című groteszk játékát, hogy csak néhányat említsék a nevéhez fűződő bemutatók közül, most Schwajda György *A szent család* című színdarabját választotta. Szerencsére vannak kiváló munkatársai, akik részesei e programnak, sőt küldetésnek. Mert küldetésnek kell nevezni a kortárs dráma és a pécsi közönség kapcsolatának elevenen tartását, az erre irányuló becses szándékot. Mert a kortárs drámának létszükséglete a közönség jelenléte, s a nézők is e találkozás révén válhatnak értő befogadóvá. Ez valósul meg Vincze János színházában. Ezért hadd írjam le, egyelőre csak felsorolásszerűen, a rendező alkotótársainak nevét, a mostani színlap sorrendjében: Németh János, Bánky Gábor, Tamás Éva, Götz Attila, Füsti Molnár Éva, Bacskó Tünde, László Csaba, Tatai Gergő. Ehhez a csapathoz társult most a Kossuth-díjas Vári Éva, aki Az anya szerepét alakítja. Olyan nagy formátumú elődök után, mint Gobbi Hilda a Katona József Színház Zsámbéki Gábor rendezte 1983-as bemutatóján, és Lázár Kati, aki 2012-ben Kaposváron formálta meg a darab hősnőjét (az előadást Schwajda Gergő rendezte). Vári Éva nem csupán méltó elődeihez, de a figura új színeit is felmutatja a pécsi előadásban. Ebben Vincze János rendezői elképzelésének fontos ösztönző szerepe volt, de erről később.

A rendezőnek ezúttal nem volt könnyű dolga, mert Schwajda György művei sajnos nem ütnek meg azt a színvonalat, mint amit a fentebb említett drámák szerzői képviselnek. Abszurd komédiákat kívánt írni, de nem sajátította el Örkény leckéjét, hogy az abszurdot nem kieszelni kell, hanem föllelni. És azt sem tudja (ebben nincs egyedül), hogy az abszurdnak a látszat ellenére szigorú belső formatörvényei vannak. Nincsenek rossz ötletei, de – mint Nánay István észrevette – ötletekre épített dramaturgiája nem lényegül át poétikai minőséggé.⁴ A hetvenes években írt *Mari* című színdarabjában egy szocialista brigád lépcsőt épít, amelynek díszét, a Lenin-szobrot egy macska lelöki, s az összetörik. Indulásnak nem lenne rossz, de a folytatás csupa ismétlődés. A néhány évvel később írt *Himnusz* alapgondolata, hogy a kérértlen környezeti beavatkozás tönkretesz egy családot, s ezt a helyzetet unalomig variálja, mint P. Müller Péter megfigyelte, „a darab repetitív felépítése”.⁵ Mivel ötletet drámai értelemben nem lehet hosszú távra tervezni, Schwajda jellegzetes műfaja az egyfelvonásos. *A szent család*ot azonban kétfelvonásosra tervezte, el is rontotta. De nem annyira, hogy a túlrít szövegből ne lehetne előbányászni egy életképes színdarabot. Ezt tette annak idején Zsámbéki, és Vincze is ezt csinálja. Sikerral. Ami azt igazolja, hogy Schwajda művei keletkezéskor lévő szövegek. Az eredeti írott (megjelent) változat nem kész színdarab, hanem olyan színjátékszöveg, amely a rendezői példány által kap karaktert, amit aztán a színészek az előadás során eleven élettel töltenek meg.

Hogyan működött ez most Pécsen? A folyamatot természetesen utólag, az előadás alapján rekonstruálom. (Én május 20-án láttam a darabot.) Vincze János háromféle módon nyúlt bele a szövegbe. A legegyszerűbb változtatása az volt, hogy mellőzte az egykor aktuális utalásokat, politikai és mozgalmi szervezetekkel kapcsolatos jelzéseket, valamint Az anya háború utáni emlékeit, ezeket a kihagyásokat a történet mához közelítése tette szükségessé. Ennél jelentősebb változtatás, hogy összevonta a durva beszédű házmester, Kati alakját Szászné figurájával, mert éles szemmel érzékelte, hogy ezzel el lehet kerülni az eredeti szöveg felesleges szerepkettőződését. Vincze leglényegesebb változtatása a második felvonás szövegének szigorú meghúzása, s a meghagyott részek hozzáillesztése a megmaradt felvonáshoz. Voltaképpen csak a befejező jelenet őrződött meg, s ezen kívül néhány jelenettörődék. Ilyen a halottak napi gyertyák meggyújtása Az anyának Mariskával való jelenetében, valamint a Szásznéval történő születésnap diskurzus. A húzásokból következő töréseket az előadás a jelenetek közötti félperces elsötétetéssel igyekezett elkerülni, ami a múltó idő ívét egységbe vonta. (Az egyik ilyen szünetben felhangzik Sosztakovics

⁴ Nánay István: *Hánydramaturgia. (Fiatal magyar drámaírók)*. Bp., Népművelési Propaganda Iroda, 1982. 66–85.

⁵ P. Müller Péter: *Sopianae színpadain. Kritikák a nyolcvanas évekből*. Pécs, Pannonia Kiadó, 1992. 114.

Jazz suite című kompozíciójának mélabús keringő tétele, amely annyira gyönyörű, hogy nem gondolkodom azon, hogyan került ide.)

A színpadi változatban azonban egy stílusbeli hasadást is el kellett kerülni, s talán ennek feloldása volt a legnehezebb feladat. Elejét kellett venni annak a veszélynek, hogy az alapvetően realista játék túl hirtelenül, előkészítés nélkül váltson át a befejező jelenet szimbolikus eseménysorába.⁶ Nézzük ezt meg közelebbről! Fura öngyilkossági kísérlete után (a szomszédlány nála rejtegetett fogamzásgátló tablettáit vette be) az anya négy gyereke aggódva és bosszankodva várakozik. A lánya, A kislányom, ahogy a színlapon nevezik, meglát egy egeret, és felsikolt. „Az egerem”, mondja a közben már visszatért anya, de hadd idézzem Schwajda darabot befejező instrukcióját: „A fiúk felugranak, polcot, szifont, ki mit ér, elkezdik kergetni az egeret, sikerül beszorítani egy sarokba, és elkezdik püfölni... Ütik, vágják, egyre nagyobb dühvel. Már rég nincs semmi az egerből, de ők még mindig verik...”⁷ Az előadásból is világosan kitűnik a szöveg üzenete, hogy az eger, hogy úgy mondjam, *helyettes áldozat*, vagyis az, amit látunk, szimbolikus anyagyilkosság. Ez a telített szimbolikájú jelenet azonban csak akkor nyeri el jelképes értelmét, s csak abban az esetben illeszkedik törés nélkül az előadás egészébe, ha kellő módon elő van készítve. Vincze János ezt a hangulati rávezetést gondosan elvégezte. Mivel? Az élesztős jelenet halk álomszerűségével (Az anya elfelejtette, hogy már hozatott élesztőt Mariskával), a gyertyás jelenet irreális lebegésével, halotti hangulatával, majd végül a legidősebb fiú gyászosan sötét öltönyével, hidegen fagyos, merev arcú megjelenésével. Ezek a mozzanatok finoman emelték át a játékot egy fölöttes dimenzióba, ami aztán a befejező jelenetben teljesedett ki.

És most Az anyáról. A dráma megjelenése és az első előadások után a kritikusok úgy látták, hogy a dráma főhőse, a magára hagyott anya egyfelől kétségkívül áldozat, másfelől viszont a környezetét szekáló, összeférhetetlen öregasszony, az őt elhagyó gyerekeit szavakkal-tettekkel kínzó női szörnyeteg. Ily módon működik, vélik többen, a drámabeli libikóka. A hálátlan gyerekekkel szemben egy sértődött, önző, idős nő billeg hol le, hol föl a nézők értékskáláján a cselekményt szemlélve. Ez számomra kissé egyoldalú megítélése a helyzetnek. Ez az asszony mégiscsak felnevelt négy gyermeket, és most hiába várja, hogy azok rányissák az ajtót. *Neki* hiányoznak a gyerekei, ő viszont nem nagyon hiányzik *azoknak*. Egy kis pénzsegély, élelmiszer, és néhány perc, amikor nagyritkán meglátogatják, de közben már az órájukat nézik. Ennyit jelent nekik az anyjuk. Aki, persze, házsártos és kötözködő. Sértődött és sértő. De lehet-e más? Én így látom őt. Ezért úgy vélem, helyes rendezői döntés volt, s a húzásokból is következett, hogy a pécsi előadásban Az anya áldozati mivoltára esik a nagyobb nyomaték, bár a gonoszkodásból is megmarad annyi, hogy mártíromsága még hitelesebb legyen. Vári Éva ezt a kettősséget női tapasztalattal és színészi beleérzéssel mutatja meg. Úgy helyezi a figurát az őt megillető sajnálat közegébe, hogy hol komikus, hol kritikai ellenpontokkal teszi hitelessé alakítását. Amikor még beszél a fiához, mert nem vette észre, hogy az már elment, s erre rádöbbenve szinte elfojtódik a beszéde, vagy amikor a másik fia arcán észreveszi a türelmetlenséget, s lehajtott fejjel fogadja a kelletlen puszit, az szívszorítóan szép. Fáradt járása, tétován lógó karjai, majd haragos kézmozdulatai, mindez együtt helyzettanulmánnyal ér fel. Amikor a nagyfia rákiabál, megtört tekintetében is ott a respektus, a megbocsátó szándék. Gorombán összekap a lányával, ám érezzük, hogy vele együtt szenved. A nála is elhagyatottabb Mariskával kritikusan megértő és adakozó. Igaz, gyerekeivel beszélve meg-megvillan a

⁶ Ezt a problémát már az első bemutató után észlelték: Ézsás Erzsebet: *Mai magyar dráma*. Bp., Kossuth Könyvkiadó, 1986. 227–232.; Bogács Erzsebet: *Két bagatell*. Bemutatók a Katona József Színházban. *Magyar Nemzet*, 1983. jún. 3., 5.; Nánay István: *Két bagatell*. A Katona József Színház bemutatója. *Színház*, 1983/8, 28–31.

⁷ Schwajda, i. m., 259.



A szent család



A szent család

pillantása, s fel-fellobban a hangja. Tud gonosz cselszövővé válni. Aktív és passzív, bele-törődő és harcias. Nem könnyű kiismerni.

A többiek összeszokott csapat tagjaiként formálják meg szerepüket. Közülük kiemelendő Németh János, A nagyfiam alakítója, akinek egész lényéből, feszes tartásából, halk, majd felcsattanó beszédéből csak úgy árad a rideg külvilág fenyegető hangulata (a pénzes borítékkal való némajátéka remek jellemrajz), és szintén maradéktalanul hiteles Füsti Molnár Éva játéka, aki Mariskát formálja hús-vér emberré. Kopott svájcisapkájával, elnyújt kabátjával és buggyos melegítőjével szinte behozza a kinti hideget a színpadra. A kiváló színésznő testtartásával, gesztusaival a szavakon túl is jellemez. Előredőlt felsőtestével egyszerre tanúskodik az alak fizikai állapotáról és alázatra kényszerítő életviszonyairól. A három fiú: három jellemrajz. A kisfiamat alakító Bánky Gábor a figura gyenge akaratát, lezser habitusát, vele szemben Götz Attila a törődés igyekezetét hangsúlyozza, bár ez inkább külsőség, mégis fontos, hogy ő jön legtöbbször az anyjához, aki ennek ellenére vele szemben a legrigolyásabb. A kislányom alakítója, Tamás Éva frusztrált nőt jelenít meg, akinek említett vetélései és mostani veszélyeztetett terhessége baljós előrejelzése annak, neki még az sem fog megadatni, hogy várja majd a gyerekeit. Bacskó Tündének nem volt könnyű helyzete, mert neki valójában két szerepet kellett egy jellemmé összeolvasztani, s ezt hiánytalanul megtette. László Csaba nyomozójának is nehéz feladattal kell megbirkóznia: egy lopási ügyben jött, de az ügy aktái mögött egy asszonyi sorssal szembeesül. A színész ezt a felismerési folyamatot mutatja be, hivatalnokból emberré válik.

Schwajda György komédiának tartotta művét, a színlap is így nevezi *A szent családot*. A pécsi előadás tanúsága szerint a műfaj érdekesebb, sötétebb változatából való.

A szent család. Írta: Schwajda György. Rendezte: Vincze János. Szereplők: Vári Éva (Az anya), Németh János (A nagyfiam), Bánky Gábor (A kisfiam), Tamás Éva (A kislányom), Götz Attila (Öcsi), Füsti Molnár Éva (Mariska), Bacskó Tünde (Szászné), László Csaba (A nyomozó), Tatai Gergő (A fiú). Díszlettervező: Vata Emil, Vincze János. Jelmeztervező: Hammer Edit. Rendező-asszisztens: Tatai Gergő. Technikai munkatársak: Adonics Attila, Kolonics Gábor, Ludvig Gábor, Mátrai Klára. Bemutató: 2018. december 12.

IGEN ÉS NEM

1.1.

HA, AKKOR: MIT TESZÜNK, HOGYAN, ÉS MIÉRT

*A tetőtől talpig poros MAREK a padlót áttörve érkezik a helyiségbe. Kimászik, kicsit ingatagon megáll. Gondolkodik, hogy azonnal folytassa-e a munkát. A többiek nézik. RUDI odanyújtja neki a szendvicset. RICKI egy sört ad neki. MAREK leül.
Csend.*

RUDI És?
Szünet. Eltart egy ideig, míg Marek bele tud kezdeni.

MAREK Runza rosszkedvű király.
Rövid szünet.

De attól még király, aki egy szarkán vágat át tündérek és manók lakta birodalmán.

Rövid szünet.

A szarka egy vadállat.

A szarka azt állítja, hogy ő csóka, de igazából csak egy szarka, és ezt mindketten tudják, Runza király is, meg az állat is, akin lovagol.

Mit nem mondasz, miről beszélsz te, mondja Runza, aztán megveri a szarkát, és kitepi a tollait, a szarka pedig csigát zabál, és idegen tojásokat tör fel, hogy újranojjon a tolla, folyton tojássárgától ragacsos a tollazata meg a csőre, visszataszító az a szarka, mondja Runza király.

Iszik egy kortyot, és fejcsóválva elgondolkodik.

De ha már nem kényelmes, ha Runzának már nem kényelmes, akkor már nem a szarkán lovagol, hanem egy kolibrin, a kolibri pedig hiú, csipkedi a szarka fejét, ezért Runza megveri, és kitepi a tollát, és a kolibri legyet zabál, hogy újranojjon a tolla, és hogy elmúljon a fájdalom, és ha Runzának már nem kényelmes a kolibrin sem, mert nem jut át vele a nyílásokon, akkor egy szúnyogon lovagol, a szúnyog pedig csak sír-rí, mert tudja, hogy nemsokára meg fog halni, és amikor a szúnyog átrepíti Runzát az ablaknyílásokon és kéregréseken, akkor Runza elevenen felfalja a szúnyogot, aki egyre csak kiabál, de hát Runza a király, és amikor a szúnyog kiabál, minden tündér és manó tudja, hogy Runza a közelben van.

Az itt olvasható poétikai előadás az alábbi kötet első darabja: Roland Schimmelpfennig: *Ja und Nein. Vorlesungen über Dramatik*. Theater der Zeit, Berlin, 2014. – *A ford.*

Rövid szünet.

Azt gondolhatnánk, hogy a tündérek és a manók a zöldet, az erdőt-mezőt szeretik, de nem:

Runza legszívesebben kőből készült birodalmában utazgat, vako-laton és habaracson át, városokon át, házakon át, falakon át, pad-lókon át, ilyenkor ászkán utazik, hó-ha-hó, vagy egy lárván, egy atkán, egy atka hátán billegve falakon át, padlókon át, ágyakon át –

A testek izzadnak, a gyerekek sírnak, a nők sóhajtoznak, a férfiak meg horkantanak, mikor Runza és kísérete elhalad felettük, lobogó zászlókkal és a mi füleink számára nem hallható pókmuzsikával, hol vannak az arany földek, hol vannak az arany földek, folyton ezt zenélik.

Rövid szünet.

A pókmuzsika, a pókok a kíséret után szaladnak, és ahol pókot látsz, ott nincs messze Runza, és ha a pók eltűnik, akkor Runza falta fel, és miközben felfalja, a pók akkor dalol a legszebben, ma-gasan és tisztán, mint egy csillag, hol vannak az arany földek, hol vannak az arany földek. Itt van-nak, itt, kiált egy ezüstös pikkelyke, aki lefelől szalad, erre, itt, és: ott vannak, ott vannak az arany földek, pirinyó trombiták és fuvolák szólnak, lengenek a hosszú zászlók, itt vannak, itt, és imitt, a parketta réseiben, a padló alatt és a fu-gákban, itt terem a tündérpor, itt terem a biborszínű por, itt terem az arany.

Rövid szünet.

És Runza megsimítja az aranyfonalakat, mindezek felett ő ural-kodik, és erről senki nem tud.

[...]

Hirtelen ott találtam magam Runza trónja előtt, amit egy arany mogyoróból faragtak, és magam is hirtelen pirinyó voltam. Ott, ahol voltam, egyszerre volt világos és sötét, olyan volt, mint egy közbülső világ, és fölöttünk dörgött, az a ti hangotok és a ti lába-tok zaja volt.

A parketta alatt vagyunk, mondja Runza, ez a Közbülső Biroda-lom, a tündérek és az arany világa, három birodalom létezik, tud-tad ezt, Marek,

honnan tudja, ki vagyok én,

tudom, én vagyok a Közbülső Birodalom királya, én vagyok Runza király,

három birodalom létezik: az Előre Birodalom, onnan jössz te, a Közbülső Birodalom, ott vagy most,

és van a Hátra Birodalom, attól óvakodj, Marek.

Rövid szünet.

És akkor üt meg először.

Te, Marek, vigyáznod kell, mit csinálsz te itt, nincs itt semmi keresnivalód, hogy kerülsz ide a közbülső világba, nincs itt semmi keresnivalód, és most, most mi legyen veled, mert vissza nem juthatsz, ezt jól tudod, egyetlen ember sem tette még be a lábát a közbülső világba, és egyetlen ember sem fogja azt valaha elhagyni.

Azt gondoltad, megérinted a penészt, megérinted az aranyfolakat, szüretelni akartál? De ez nem a tied, ez nem penész, csak annak tűnik, ez tündérpor, ez arany, és mondd meg nekem, Marek, hol terem a legtöbb penész az Előre Birodalomban, én pedig megmondom neked, hol az arany. Az arany!

A törpék imádják a követ, a gyémántot és a fémeket is,

Rövid szünet. Kortyol egyet.

És mivel itt vagy –

Rövid szünet.

És akkor Runza megint megüt, és ugrándozik és levetkőzik, közben leharapja egy légy fejét, a légy pedig tovább dörzsöli össze a lábait fejetlenül, Marek, Marek, kiáltja meztelenül és kövéren, dudorodó zsírpárnákkal a csípőjén, kövér combokkal, te vagy az Igazi, te leszel az, neked adom a lányomat feleségül, mindegy, hogy ide tartozol-e, vagy sem, gyere, vetközz le, a fiacskám leszel, harapj bele az ászkarákba, mutasd, mit tudsz, harapd le a fejét, szívd ki a nedvét,

gyere, gyere! Zenét! Zenét! Pókzenét!

És az állatok megint elkezdik a dobolást és fuvolázást,

itt jön a kislányom, elveszed feleségül, de figyelmeztetlek, figyelmeztetlek, hogy ne légy túl jó hozzá, ő egy szörnyeteg, minden nap meg kell verned, ne légy túl jó hozzá – már itt is jön, már itt is jön!

Rövid szünet. Kortyol a sörből.

És ott jön ő, Clarion: pókhálófinomságú és ezüstös, fehéresen átetsző, szőke haj, hatalmas szemek, egy szarvasbogáron lovagol, aki inog és nyögdéccsel, mivel túl nehéz a terhe!

Finom, mint a reggeli harmat, és nehéz, mint az ólom, mint a higany, mint az arany, olyan nehéz, mint a Föld összes aranya, és jön az apja után, ostorozza a bogarat, aki alig bírja már, ízületei kifordulnak a páncélból csikorogva és nyöszörögve, és az állat üvölt és üvölt, aztán szétrobban, a tündérlány pedig döngve ugrik le halott hátasáról, és felnyalja a bogár vérének a padlóról,

Marek, kiáltja nekem kristálytisztá hangon, Marek, jöjj, ez az esküvői lakománk, jöjj, jöjj ide hozzám,

ütnöd kell, Marek, folyton ütnöd kell, mondja Runza király, zárd be, ne tanítsd meg semmire, hagyd éhezni, vigyázz, nehogy túl okos legyen neked, maradjon csak ostoba, mint egy disznó, vágd le a lábujjait, újra fognak nőni, csípd le fogóval az ujjait, meg a nyelvét, ha le akarod szüretelni az aranyat, fiam, ébernek kell len-

ned, el kell tudnod viselni a fájdalmat, keménynek kell lenned magaddal és másokkal, és mindenekelőtt fájdalmat kell okoznod, a mi aranyunk csak a fájdalomtól nő –

Rövid szünet. Kertyol egyet.

És a lánya arcába vág a jogarral.

Rövid szünet.

Látod, így, így működik, Marek.

Rövid szünet.

Ő pedig – ő pedig így szól: Apa, Apa, hiszen ma van az esküvőm, és sír, és üvölt, és kitátja a száját, egyre nagyobbra, majd egyszer csak vasmarokkal megragadja az apját, hohó, kiált fel a király, hát így viselkedsz velem, így viselkedsz, megöllek, kiáltja, szúzen fogsz meghalni, és akkor a tündérlány a szemem láttára lenyeli a királyt.

Rövid szünet.

[...]

Marek, szólít.

Rövid szünet.

Jöjj, Marek, szólít Clarion, jöjj ide hozzám.

Rövid szünet.

Na, Marek, Marekocska, mi a baj –

Rövid szünet.

Nem akarsz idejönni hozzám? Játsszatok, játsszatok már nekünk – és a pókok játszani kezdenek, egy lassú indulót.

Marek eljátssza az indulót.

És felém nyújtja a kezét, olyan finom és gyengéd, majdnem átetsző.

Rövid szünet.

És így vonulunk át kéz a kézben a birodalmunkon.

Rövid szünet.

Ő az új tündérkirálynő, én pedig..., én pedig az új tündérkirály vagyok, és így szól: látod az aranymezőket, Marek?

Mind a mienk.

És minden állat fejet hajt előttünk,

az ászkák, a bogarak, az ezüstös pikkelykék, a szúnyogok és szarkák – és a tetőgerendák és padlódeszkák és ablakok és kémények közt füttyül a szél, a magasban és a mélyben, és Clarion így szól: Hallod a szelet, legdrágább Marek?

Ez nem jó szél, ez a szél visszafelé fúj, máskor sosincs ilyen, csak ne füttyülne így – csókolj meg, kedvesem, és élj boldogul –

Rövid szünet.

És aztán –

Rövid szünet.¹

¹ Roland Schimmelpfennig: Wenn, dann: Was wir tun, wie und warum. In: Uő.: *Der goldene Drache: Stücke 2004–2011*. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 2011, 509–547., a részlet: 541–547.

1.2.

Ez a szöveg a *Ha, akkor: mit teszünk, hogyan és miért* című darabom részlete (a cím inspirálója Donald Barthelme *Our Work and Why We Do It* című szövege).² A darabot 2011-ben tönkretette egy még fiatal, nagyhatalmú és hiú rendező és egy idős, nagyhatalmú és hiú színész, a nyilvánosság előtt motyogva, teljes értetlenségükkel övezve mind magát az ügyet, mind az én szándékaimat.³

A szöveg ezáltal hosszú időre kárt szenvedett, mivel Németországban nem szokták tovább játszani az ősbemutatón kudarcba fulladt darabokat, és természetesen előkerült egy kritikus is, A KRITIKUS, Gerhard Stadelmaier, aki nem tett különbséget szöveg és előadás között, így tehát együtt büntette őket, együtt kellett büntetnie őket, anélkül, hogy megértette volna, hogy meg akarta volna érteni, mi történt valójában.⁴

A dühös szerző: AMIT EGYSZER SZÍVESEN MEGMONDANÉK STADELMAIER-NEK: Kedvelem a kritikáit, a lesújtóakat is, mindig, viszont kritikát írni egyszerű, flott kis ügy, pár órás munka, és különösen jól lehet kritikát írni a lelkesedés, a csalódottság vagy a számítás mámorában.

Néha a legnagyobb szeméért képes lelkesedni, máskor pedig csípőből tüzel, mindkét esetben élvezetből: a lelkesedést vagy épp a felháborodást élvezve. Egyik sem használ senkinek és semminek. Ezek a színházkritikák csak látszólag relevánsak.

Ám legyen.

Ez is az üzlet része.

Annak, ha az ember darabokat ír, az a veszélye, a rizikója, hogy ki kell adnia őket a kezéből, el kell őket engednie, Isten veled, szép darabom, hány évet is töltöttünk együtt, milyen hosszan írtalak és gondolkodtam rajtad, egy évig, kettőig, néha akár négy vagy öt éven át, kívánom, hogy csakis jó dolgok történjenek veled utadon, de hát persze nem így lesz:

Az út mentén ott leselkednek az idióták, a kultúripar hiú páváit, akik túl ostobák, elhamarkodottak és magabiztosak ahhoz, hogy igazak lehessenek.

Dühös leszek, ha erre gondolok.

A jó színház nem fér össze a hiúsággal.

A rossz színház és a hiúság kéz a kézben jár, mindig.

² Donald Barthelme: *Our Work and Why We Do It*. *The New Yorker*. 1973/5, 39–41. Később megjelent több gyűjteményes kötetben is.

³ Az ősbemutató 2011. április 8-án volt a Schauspiel Frankfurt am Mainban.

⁴ Lásd: Gerhard Stadelmaier: Schimmelpfennig-féle színházi lyuk Frankfurtban. *FAZ*, 2011. 04. 11., 27. Ebben többek között ezt olvashatjuk: „A Frankfurter Schauspiel Roland Schimmelpfennig új, »Ha, akkor: mit teszünk, hogyan és miért« című darabját tűzte műsorára. E szerzőt mindeddig jóban-rosszban (azért inkább rosszban) követtük, mert mindig volt a darabjaiban valami mesészerű. Ezúttal viszont egyszerűen lyukat fúrt egy falba, eléültetett három építőmunkást, hogy a gonosz kapitalista világról fecsejjenek (az AIDS-től kezdve a gazdasági válságon át az olcsó keleti vendégmunkásokig) Hochhuth stílusában. Dohányoznak, söröznek, rádiót hallgatnak, teljesen naturalista módon vakolnak, és halálra unják magukat (és untatnak minket!) [...]. A mese elmarad. Helyette vezércikket kapunk. [...] Fecsegesbe fulladó vezércikket.”

1.3.

A poétika a költészet tana.

Költeni annyit jelent: tömöríteni. A valóságot nyelvvé tömöríteni.

Ha egy darab szenet tömörítünk, gyémánt lesz belőle.

Ha a valóságot tömörítjük, művészet lesz belőle.

Ha a valóságot felfűjjük, illúzió lesz belőle.

A művészet ujjal nyúl a sebbe.

Az illúziók nem, azok csillapítják a fájdalmat.

Nem könnyű nekem színházról, írásról, poétikáról beszélni. Szeretem elkerülni, hogy magyarázzam magamat, a szövegeimet, a „művészetemet”.

Régebben általában visszautasítottam, hogy felvilágosítással szolgáljak, de az elmúlt években néha rákényszerültem, és legtöbbször meglehetősen boldog voltam utána, hogy kitettem magam a kihívásnak.

A színházelmélet messzemenően távol áll tőlem, és ennek megfelelően ritkák az idézőjelesen „elméleti” megnyilatkozásaim.

Némely, a következő szövegekben felmerülő dolgot az olvasók közül legalábbis a szakmabeliek már ismernek tőlem: a Jürgen Goscht és Johannes Schütztől méltató, a Berliini Színházi Díj átadóján tartott beszédem később megjelent a *Theater heute* folyóiratban.⁵ Pár évvel ezelőtt megjelent egy cikkem a Berliini Darabszemle alkalmával a *Tagesspiegel*-ben,⁶ ami a mai napig megtalálható az interneten a rólam szóló német nyelvű – melleleg nem általam összeállított, helyenként hamis és hiányos – Wikipédia-cikkben. 2012 novemberében tartottam egy úgynevezett „last lecture”-t, egy beszédet a berliini Mária-templomban, ami azóta valószínűleg továbbra is megtalálható a templom honlapján.⁷

Ha hagyom olykor ezeket a szövegeket ide is beáramlani, azt nem lustaságból teszem, egyáltalán nem. Nem is azért, mert szívesen ismételném magam. Ha mégis megteszem, azért teszem, mert visszariadok attól, hogy más szavakkal fogalmazzak meg valamit, amit már bizonyos erőfeszítéssel valahogy megfogalmaztam.

⁵ 2009. május 3-án Jürgen Gosch és a díszlettervező Johannes Schütz közösen megkapták a 2009-es Berliini Színházi Díjat a Deutsches Theaterben. Roland Schimmelpfennig laudációja 2009 júniusában jelent meg. Roland Schimmelpfennig: Egy madár. Roland Schimmelpfennig méltatja Jürgen Goscht és Johannes Schütz-öt a Porosz Tengerkereskedelmi Alapítvány „Berliini Színházi Díja” átadásának alkalmából 2009. május 3-án. *Theater heute*, 2009/6, 36–39.

⁶ Roland Schimmelpfennig: Hogyan írjunk színdarabokról. *Der Tagesspiegel*, 2009. 04. 19.

⁷ A „last lecture”-t Roland Schimmelpfennig a „Berliini haláltánc”, egy a Halottak Vasárnapját megelőző istentiszteleten tartotta 2012. november 14-én, a berliini Alexanderplatzon lévő Mária-templomban. Gregor Hohberg lelkész, a St. Petri-St. Marien gyülekezet sajtó- és PR referensének elmondása szerint „a „Berliini haláltánc” nevezetű istentisztelet-sorozat [..] a St. Petri-St. Marien gyülekezet indította el 2009-ben. A Halottak Vasárnapja előtt híres világi személyiségeket hívnak meg, hogy beszéljenek az istentiszteleten a halálról. Mert aki észben tartja az élet végességét, az másképpen él: több figyelmet szentel az élet szépségének és értelmének. A halálról beszélve az életről tanulunk. Az istentisztelet-sorozat a Mária-templom középkori freskója, a Haláltánc inspirálta. A világhírű falfestményen különböző egyházi és világi méltóságokat láthatunk körtáncot járni a halállal. Eddig a volt berliini belügyi szenátor Körting, Nina Hagen énekesnő és Roland Schimmelpfennig drámaíró működtek közre meghívott szónokként és voltak közbenső mérleget” (A berliini St. Petri-St. Marien Evangélikus Gyülekezet levele 2013. 08. 27-én J. Birgfeldnek). A szónoklat a www.marienkirche-berlin.de/c_5_72_0.php?ID=119 linken olvasható.

1.4.

Tartottam már néhány előadást a színházról, például Shakespeare-ről, Kleistről, Büchnerről⁸ – néhanapján saját műveimről is –, mégsem alakult ki semmiféle poétikai elmélet a gondolkodásomban és munkámban. Nem tudok a művészetről úgy beszélni, ahogy Peter Hacks vagy Heiner Müller tudott.

Az esszéekben vagy interjúkban megjelenő színházi fejtegetések furcsa kompenzációs kísérletként hatnak rám. Mintha arról szólnának, hogyan dumáljuk rá a nézőt, mint egy nőt, hogy ágyba bújjon velünk.

Régebben azt gondoltam: az elmélet majd később jön.

Ma tudom: már nem jön, soha.

Azért nem vagyok az írás részletekbe menő teoretikusa, mert nem vagy csak nagyon korlátozottan vagyok birtokában annak a képességnek, hogy a meglévő tapasztalataimra építsek. Olyasvalaki vagyok, aki írásaiban mindig mindent előlről kezd – minden szöveggel, amibe belekezek, minden új anyaggal, amivel találkozom.

Semmit sem tudok hosszú távon megjegyezni.

És éppen ezért a szövegeimre sem tudok támaszkodni, nem tudok megpihenni rajtuk, és – ez a jó része a dolognak – magamnak sem tudok hosszú távon csalódást okozni.

Úgy zuhanok át az életemen, mint a nyúlüregen, és mindent megpróbálok megragadni, ami esés közben elrepül mellettem: embereket, megfontolásokat, kérdéseket, vágyakat, másokkal és önmagammal való találkozásokat, és így megy ez, válaszok nélkül, minden ingatag, illetve ingatag lenne, ha nem lennének a szövegek, amelyek útközben megszületnek. A szövegek a válaszok – a szövegek megmaradnak, papírra vetve.

Az itt következő szövegek és gondolatmenetek elé alapvetésként szeretnék lefektetni egy tételt:

A színház témája nem a nyelv. A színház témája az ember, így tehát a színház témája a mulandóság, a végesség, mivel végességünkkel előbb-utóbb mindannyian szembesülünk, ez van.

A zuhanásnak valamikor vége lesz – erről szól a színház. Egyszer végül odacsapódunk. A színház a mulandóságról szól, és a színház maga is ingatagságból, mulandóságból áll. A színház finom szövet, ami szemünk láttára jön létre és tűnik is el. Amikor jönnek a színpadi munkások, és lebontják a díszletet, a színészek pedig, mint minden előadás után, leisszák magukat a büfében, és autókról beszélgetnek, nőkről és férfiakra, élő és halott kollégákról és a hiúságaikról, akkor a színháznak, az „előadásnak” vége, elillant.

A színészek a büfében a poharaikba és sztorijaikba kapaszkodnak.

Eközben a színpad üresen áll a sötétben. Senki sincs már ott. Holnap

⁸ Roland Schimmelpfennig docensként/egyetemi tanárként tartott előadásokat a Berlin-Weißensee Művészeti Főiskolán, a Berliini Művészeti Egyetemen és a lipcsei Német Irodalmi Intézetben többszemeszteres oktatói tevékenysége keretében, illetve belső használatra a Schaubühne Berlin dramaturgjaként.

megy minden tovább. Ez az egyik legszebb színházi pillanat. Ez AZ A pillanat, amely mindig újra kibékít a színházzal, amely a hazugságaival és a legtöbb esetben férfihierarchikus agressziójával és ostobaságával iszonyatosan az agyamra tud menni.

(Ti, az ÖSSZES generációhoz tartozó rendezők! Mi a jó nyavalyáért, miért van ekkora nagy bajotok a nőkkel? Az államilag támogatott kultúripar egy egész sor jellemtelen disznónak ad munkát, hagyja, hogy felfaljanak minket, mint Clarion az apját, Runza királyt, változtassunk ezen, VESSÜNK ENNEK VÉGET, ilyesmi sok más országban, Japánban, Kanadában, Nagy-Britanniában, az Egyesült Államokban elképzelhetetlen lenne ebben a formában. A siker által elkényeztetett szerző panaszkodik az őt hízoló rendszerre, írta értelemszerűen valaki a Saarbrückeni előadások után.⁹ NEM. Nem panaszkodom, hanem változást sürgetek.)

Különböző arcok, színészek, rendezők, díszlettervezők, és a szerzők is jönnek, s ha lejárt az idejük, menniük is kell. Új színházi generációk kezdenek előlről mindent, mindegyik újraértelmezi a színházat, egyik a másik után.

De a szövegek – és az üres színpad – maradnak.

A szöveg több, mint pusztá fantázia. Némelyik olyan, mintha üvegből lenne, mások, mintha suhogó fából, megint mások hideg kőből, némelyik pedig, miért is ne, homokból.

A szövegek megelevenítik a színházat, így megelevenítenek bennünket is.

1.5.

Még egyszer előlről, egészen röviden:

Költetni annyit jelent: tömöríteni. A valóságot komprimálni, nyelvvé tömöríteni.

Minden, amit a színházról és a színdarabokról el lehet mondani, nagyon egyszerű. Egyszerűnek kell lennie, hiszen senki sem akar végigolvasni egy esszét, mielőtt megnéz, megnézhet egy színdarabot.

A színház egyszerre egyszerű és nagyon komplex, mert a színházat emberek csinálják embereknek, és a színház emberekről szól. Az individuumból és annak a társadalomhoz, a világhoz fűződő viszonyáról szól. Következésképp a színház ugyanannyira egyszerű vagy ugyanannyira bonyolult, mint ez a két fogalom: individuum és társadalom.

A színház játék. Az ember játszik. Az ember, a színész azt játssza, hogy másvalaki. Szerepeket vesz fel. A színész azonosul a szerepével. A néző azonosul a szereppel, amit másvalaki eljátszik neki, felvesz magára. Ez a nagy emberi könnyedség és szabadság pillanata.

⁹ Lásd: Cathrin Elss-Seringhaus: Ahol a hiú pávák laknak. A Poétikai Docens-Dij kitüntettetje, Roland Schimmelpfennig első előadása a saarbrückeni Tüztöltőállomáson. *Saarbrücker Zeitung*, 2012. 01. 10: „Bizony, a hátsó gondolat Schimmelpfennig-specialitás. Semmit sem szabad értelmezetlenül hagyni, amit ez a szerző a figurái szájába ad. Ugyanúgy (majdnem) semmit abból, amit ő maga mond ezen az első előadáson, ami egy háromrészes előadássorozat része a saarbrückeni Régi Tüztöltőállomáson. Egyedül zsémbes-arcátlan kirohanásai a »részeges, elkényeztetett, rohadó« német állami színházi struktúrában dolgozó »jellemtelen disznók« és »hiú pávák és idióták« ellen nem szorulnak értelmezésre. Ez csupán a siker által elkényeztetett szerző gyakorta hallott, sztereotípiáktól hemzsegető színházundora. Felejtős.”

A színház történeteket mesél el. Mindig. Még az avantgárd, a szövegfelületek és diskurzusok színháza is végül mindig egy történetet, a dolgok alakulását meséli el, néha anélkül, hogy észrevenné.

A történeteknek van eleje, és van vége. Minden történet a dolgok valamiféle alakulását írja le. A dolgok alakulása változást jelent, vagy egy helyben maradást.

De az egy helyben maradás is csak a változás egy formája. A változás – és a változás megakadályozása – a színház központi motívuma, motorja:

A változás utáni vágy,
KIRÁLYNAK KELL LENNED,
a változás megtiltása,
NEM LEHETSZ KIRÁLY, vagy:
NEM SZERETHETSZ,
MEG KELL HÁZASODNOD,
a változástól való félelem,
HATALMON AKAROK MARADNI,
vagy még nagyobb tétellel:
IGAZSÁGOT AKAROK.
NEM AKAROK TÖBBÉ EGYEDÜL LENNI.
NEM AKAROK MEGHALNI.

1.6. IDOMENEUS

EGY FÉRFI ÉS EGY NŐ, EGYIKÜK SEM FIATAL MÁR

Idomeneus,
Kréta királya,
a hazafelé úton
Trójából,
a tíz év háború után
elesett városból,
nyolcvan hajójával,
azzal a nyolcvan hajóval,
amivel
tíz évvel ezelőtt
Trójába indult,
hogyan megsemmisítse a várost és lakóit,

NÉGY NŐ, NÉGY GENERÁCIÓ

és az összes férfival
azon a nyolcvan hajón,
akik tíz év háború után
még életben voltak,

EGY MÁSIK NŐ ÉS EGY MÁSIK FÉRFI

Idomeneus,

a krétaiak királya
hazafelé Trójából,
hazafelé Krétára

NÉGY NŐ, NÉGY FÉRFI
viharba kerül,
ítéletidőbe,
egy orkánba,
amely oly szörnyű,
hogy egyetlen hajó,
egyetlenegy sem
a nyolcvan közül,

ÖTVEN KÖRÜLI FÉRFI
kivéve a király hajóját,
nem tud a hullámokkal dacolni,
csak az az egy hajó,

MIND nyolcvan közül az egyetlen,

KETTEN
a király hajója,

MIND a többi,
az összes,
az összes többi hajó
odavész a viharban,

KEVESEN, SZÉTSZÓRTAN
a nagy hajók,
ha egyszer felborultak, feltöltődnek vízzel,
aztán:

EGYVALAKI
függőlegesen lezúgnak a mélybe,
légbuborékok sűrű fátylát
hagyva maguk után,

KETTEN
és a hajókkal együtt,

EGY CSOPORT
bennük foglyul ejtve,

EGY NŐ
a férfiak is lesüllyednek

a tengerfenékre,

HÁROM NŐ

a férfiak, a harcosok, a katonák,
de nem csak ők:
az asszonyok is,
az elhurcoltak, a foglyok,
a rabszolgák,
minden bizonnyal gyermekek is.

HÁROM MÁSIK NŐ

Mindannyian küzdenek, rúgkapálnak,
kétségbeesetten
reménytelenül
tehetetlenül
az életért, csakis az életért,
mégis elpusztulnak,

ÖT KÜLÖNBÖZŐ

megfulladnak, kinyiffannak –
válogatás nélkül
fiatal és öreg. Mindegyik így jár.

EGY FÉRFI

A király,
tíz év háború után már nem fiatal,
Idomeneus,
aki sokakat látott halálba menni, nagyon
sokakat,
üvöltve átkozza a tengert,
az Istent,

KÉT NŐ, EGY FÉRFI

a vihart,
a hullámokat,
ezek az utolsó pillanatai
életének,
tudja.

HATAN, ÉRTETLENÜL

Miért üvölt,
miért nem köt békét
a sorssal,
miért nincs benne alázat,
csak düh, harag?

KÉT NŐ

Ez a vég,
Isten,
mindazok után, ami történt?

EGY FÉRFI

Mindazok után, ami történt,
ez lenne a vég?

HÁRMAN, AKIKNEK KI KELL JÖNNIÜK EGYMÁSSAL

Hogyan lehetne,
hogyan bírna,
mindazok után
ami történt,
a háború után,
a trójai falóban való várakozás után,
a túlélés után
és a nagy öldöklés után,
hogyan tudna felfogható lenni a vég?
Egy ilyen vég,
nem a háborúban,
hanem útban hazafelé,
a tengeren.

EGY NŐ

A félelem,
a haláltól való félelem
nem változott az évek során,

EGY MÁSIK NŐ

illetve mégis:
nőtt, még nagyobb lett,
mint volt,

KETTEN EGYÜTT

a haláltól való félelem
a háborúban napról napra nőtt,
mert korábban,
amikor elindultak Trójába,
annak idején,
akkor a halálról
még alig volt fogalmuk,
de mostanra,
de mostanra Idomeneus már eleget látott belőle,
tudja,
hova visz az utazás:

az iszonyatba,
a fájdalomba.

EGY FÉRFI, EGY NŐ, EGYIK SEM FIATAL

Nem kell félned,
nem kell félned,
csak le kell szállnod
a tenger fenekére
a hidegbe.

HETEN

A félelemtől süketen
azt hiszi Idomeneus

A NŐ AZ ELEJÉRŐL

a krétaiak királya,

HETEN

hogy az orkán tombolása közepette
egy hangot hall,
egy kérdést:

HÁRMAN

Mi az
mi az, amit felajánlanál,
hogy életben maradhass?
Ha ezt itt túlélnéd,
mi lenne az, amit megtennél?

A FÉRFI AZ ELEJÉRŐL

Én,
én,
ha megmenekülünk a pusztulástól,
az embereim és én,

EGY MÁSIK FÉRFI, TALÁN KICSIT REKEDT

ha sértetlen marad a hajónk,
ha élve elérjük Kréta tengerpartját,
feláldozom az első élőlényt, akivel ott találkozunk,
bármi legyen is az,
bárki legyen is az.

ÖT CSALÓDOTT

Egy áldozat –
micsoda csere.

HÁRMAN, AKIK MINDENT MÁSKÉNT AKARTAK CSINÁLNI

Vagy inkább lutri –
egy életet feláldozni –
és így
a sajátot megtartani,
micsoda csere.

A KÉT MAGÁRAHAGYOTT

Micsoda javaslat,
bármi legyen is az,
bárki legyen is az.

HÁROM MÁSIK

Nem lenne jobb,
ha Idomeneus követné az embereit,
a másik hetvenkilenc hajón lévőket, az
alvilágba?

A KETTŐ

Csak kiált és kiált:
Minek éltem, minek harcoltam,
ha így kell meghalnom.
Még nem állok készen!

EGY MÁR NEM EGÉSZEN FIATAL NŐ TÁSKÁVAL

Ugyanakkor a Jóisten
mindenkinek saját halált szán.

A FIATALOK

A szél lecsillapodik,
lassacskán.
A vihar elül,
fokozatosan.
A víz megnyugszik.
A felhők felszakadoznak.
Roncsok.
Az odaveszett hajók maradványai.
Napsütés.
Idomeneus él.

AZ ÖREGEK

De most,
miközben a hullámok lágyan fodrozódnak,
a krétaiak királyát félelem keríti hatalmába,
ami rosszabb,
mint a halálfélelem volt valaha is,
egy mindeddig ismeretlen félelem,

egy tonnányi súlyú
teher,
ami megbénítja,
a tartozás, a sejtés,
ami szinte vakká teszi,
vakká,
hogy először nem is látja,
mi terül el előtte:
Kréta szigete a reggeli napsütésben.

EGYIKÜK

A haza, Kréta.

EGY MÁSIK

Forduljunk vissza, férfiak,
és keressük a véget a nyílt tengeren.

A HARMADIK

Itt nem lehetünk,
más volt a vég, amit a sors nekünk
szánt.

HÁRMAN

Ezt akarja Idomeneus,
a napsütésben előttük elterülő sziget királya,
hazaérvén Trójából,
a tíz év után elesett városból,
most célba érve, a hazai partot elérve,
ezt akarja mondani csapatának,
de mégsem teszi.

EGY NŐ

Azt gondolja:

KÉT NŐ

ezen a parton rosszabb vár ránk,
mint minden, amit valaha átéltünk.

HETVEN KÖRÜLI NŐ

Roszzabb,
mint minden, amit valaha átéltünk.
Mégis, bizonyára azt is reméli:

EGY HETVEN KÖRÜLI NŐ ÉS EGY FIATAL NŐ

Minden rendben lesz.¹⁰

¹⁰ Roland Schimmelpfennig: Idomeneus. In: *Uő: Der goldene Drache*, i. m., 141–201., a részlet (1. jelenet): 143–150.

1.7.

Az utóbbi húsz évben a német drámaírás különösen egy ponton változott meg markánsan: a „szerephez” való viszonyában. A modern drámairodalomban olykor a szerep teljes felszámolását figyelhetjük meg, és ebben nekem is megvolt, megvan a magam része, hiszen egy olyan darab, mint az *Előtte/utána*, vagy akár az *Egy jobb világért*, vagy mások, mint például *A repülő gyermek*, *Az Arany Sárkány* és az imént idézett *Idomeneus*, nem hagyományos módon bánnak a szereppel, a figurával.

DE, és ez egy nagybetűs DE – a figurát alapvetően nem lehet felszámolni. Ugyanis, amíg individuumok léteznek, addig történetek és ezáltal karakterek is létezni fognak – csak nem feltétlenül szerepek formájában.

Minden egyéb, így a történet nélküli színház, gyakran nem más, mint nyelv- és elmélettrajongó zsákutca, amely többnyire csak akkor kecsegtet csábító kilátásokkal, amikor a karakterek megformálása alól mentesült színészek annyira individuálisak, hogy erejüktől és sebezhetőségüktől lenyűgözve úgy tűnik, mintha színpadi figurákkal lenne dolgunk.

1.8.

ÚTON PERSEPHONÉHOZ EGY NŐ, KEZÉBEN CSÉSZÉVEL

Éppen szünetben, óvatosan kevergeti a teáját.

Vágyakozunk a dolgokra,
egy másik életre
olyan nagyon,
olyan nagyon idekívánjuk őket,
hogymás nem is történhet,
mint az, hogy valóra válnak,
tiltottak, elérhetetlenek,
lehetetlenek,
mégis egyre közelebb kerülnek:
elkerülhetetlenül.
Felfoghatatlan biztonsággal, szükségszerűen
megesik, megtörténik,
aminek soha soha soha nem lenne szabad,
és aztán
minden könnyű lesz, világos és fekete,
mert a vágycak
mindig erősebbek,
mint mi.¹¹

¹¹ Roland Schimmelpfennig: Auf dem Weg zu Persephone. In: *Uó: Der goldene Drache*, i.m., 549–640., a részlet (9.1. jelenet): 572.

1.9.

Göttingenben születtem és nőttem fel, egy kicsi, de nem teljesen jelentéktelen egyetemi városban az egykori Nyugat-Németország szélén, ahol mindig, vagy legalábbis gyakran esik az eső, egy sok hasonló társasház közötti, talán húsz kis lakásból álló társasházban. 1967-es vagyok.

1967 a német történelemben csak egy szempillantásnyira van Auschwitz-tól, nem egészen 25 évnnyire, ami körülbelül ugyanaz az időbeli távolság, mint mostantól visszafelé nézve a Fal leomlásáig.

25 év, az semmi.

A vad hetvenes években voltam gyerek, ez volt a hippik és a Flower Power korszaka, és egy egész (felosztott) ország meghasadásaé.

1977-ben, a Schleyer-emberrablás és a Landshut-emberrablás évében, azon a forró őszen lettem tízéves, és apám esténként 19 órakor ott ült a szőnyegen a fekete-fehér tévé előtt, ami csak a három állami csatornát fogta, és nézte a híreket. Helmut Schmidt kormányozta az országot.

A szüleim nem voltak hippik, sajnos, vagy: hála Istennek. A szüleim nem '68-asok voltak, ők még az azt megelőző időkből valók, kamaszként átélték a háborút, a menekülést, a „haza” elvesztését.

A szüleimnek Göttingenben voltak Angliából, Franciaországból, Olaszországból, Amerikából, Törökországból és Lengyelországból származó barátai. A lakásokban, ahol gyerekkoromban megfordultam, sokféle nyelven beszéltek.

A város szélén laktunk. Az erdőszélen. Kis túlzással azt mondhatnánk, hogy német gyerek voltam, aki, mint egy Grimm-mesében, egy német erdőszélen nőtt fel, ha nem is pont a Fekete-erdő volt az.

Göttingen nem volt messze az NDK-s határtól.

Gyerekként ismertük a határkerítést, néha, ha külföldi látogatóink érkeztek, elutaztunk oda, és megnéztük. Az iskolában tanultunk a robbanózáról és az aknamezőről a határ halásávjában. Robbanózár, halásáv – ilyen szavakkal nőtünk fel annak idején.

1.10.

Mindig írni akartam. Gyerekkorom óta. Színházi szituációkban, dialógusokban, narrációban gondolkodom.

De abból indultam ki, hogy színházaknak való írásból nem lehet megélni. Így olyan tevékenységeket kerestem, amelyek az írással és a színházzal legalább valamennyire rokonságban álltak.

Nagyon fiatal emberként Isztambulban dolgoztam újságíróként. Keveset fogtam fel abból, ami körülöttem zajlott, de érdekes társaságban voltam, pont a megfelelőben, baloldali török újságírók között.

A tekintélyes *Cumhuriyet* nevű török napilap fantasztikus, örületes szövegekkel tagolt épületében dolgoztam, és később Ömer Erzerennel¹² együtt, vagy-

¹² Ömer Erzeren (szül.: Ankara, 1958) német–török szerző és független újságíró, több évig Isztambulban dolgozott a *taz* és a *Zürcher Wochenzeitung* tudósítójaként

is inkább neki, egy konakban, azaz egy régi faépületben Kunzguncukban, a *taz* munkatársaként.

Ez 1987-ben és 1988-ban történt, a Fal még nem omlott le, írógéppel és ólombetűkkel dolgoztunk, később, Ömernél pedig a Wordnek nevezett szövegszerkesztő program első verzióival. A képernyő fekete volt, a betűk pedig zöldek vagy borostyánszínűek. Faxoltunk. Volt még telex és távirat is. Egy cikk hosszúságát nem a karakterek, hanem a szavak számában határoztuk meg. A szavak számolgotásával azóta sem hagytam fel.

Újságíró és rendező – egyik szakmának sincs túl sok köze az írói hivatáshoz, ezenkívül mindkettő kifelé irányuló foglalkozás, míg az író munkája az én felfogásomban befelé irányul. A színházi szerző munkája többnyire csak a mű befejezése után kezd kifelé irányulni – kivéve, ha a szerző részt vesz a próbákon és a darab kvázi kollektív munka eredményeként vagy az éppen zajló próbafolyamat során jön létre.

Persze sok szerző van, aki már munka közben is „kifelé irányul”, aki kifelé ír. Az ilyen műveknek általában nincs velejük. És amikor a műveknek nincs velejük, akkor nem érdekesek, így tehát nem is tartósak.

Az elvakult kifelé irányulás a bővli ismertetőjegy, és a showbizé. Semmi kifogásom a showbiz, az előadásipar ellen. Csak tudnunk kell, éppen mivel van dolgunk.

Az újságírás (remélhetőleg) igényt támaszt az igazságra, de ennek az igénynek ritkán lehet eleget tenni. Én legalábbis nem tudtam neki eleget tenni, meg kellett tanulnom, hogy az újságírás mindig azt jelenti, hogy válogatunk a különböző igazságok közül.

Aztán 1990-től Münchenben tanultam rendezést az Otto Falckenberg Főiskolán, egy ideig az egész iskola egyetlen rendező szakos tanulója voltam – a rendező hallgató elnevezés nem volt használatban. Ebben az időben Sigrig Herzog¹³ és André Müller¹⁴ voltak a tanárain. A képzés idején dolgoztam időnként színpadi munkásként, és világosítóként Max Keller¹⁵ alatt, aztán két év múlva félbeszakítottam tanulmányaimat, mert Dieter Dorn és Michael Wachsmann¹⁶ rendező-

¹³ Sigrig Herzog (szül.: 1949) 1993 óta Otto Falckenberg Főiskola igazgatóhelyettese, ezenfelül az 1980-as évek óta rendezőként sikeres nemzeti és nemzetközi színházi projektek résztvevője

¹⁴ id. André Müller (szül.: Willi Fetz, Köln, 1925) hosszú éveken át Peter Hacks alkotótársa, dolgozott dramaturgiai tanácsadóként, színházkritikusként és szerkesztőként, 1957-ben megalapította a Bertolt Brecht Kört, 1973–2006 közt az Otto Falckenberg Főiskola tanára volt, számtalan színdarab, elbeszélés, szatíra, regény, anekdota és gyerekkönyv szerzője. Művei, többek között: *Csak, hogy egy kicsit világosabbak legyünk. Levelezés Peter Hacksszal.* 1989–90. (2001); *Beszélgetések Peter Hacksszal.* 1963–2003. (2008)

¹⁵ Max Keller (szül.: Basel, 1945) 1964–68 között a Baseli Városi Színházban és a Bayreuthi Ünnepi Játékokon dolgozott, az egyik legnevesebb világosító a színházban és azon túl. 1978-tól a 2009/10-es évad végéig a Münchener Kammerspiele világosító részlegének vezetője, 1978–80 közt a színpadi világításdocens az Otto Falckenberg Főiskolában, 1990 óta a salzburgi Mozarteumban tanít színpadi világítást.

¹⁶ Michael Wachsmann (szül.: 1946) a Münchener Kammerspiele dramaturgja, 1983–2001 között művészeti vezetője, ez idő alatt egész sor új Shakespeare-fordítást hozott létre Dieter Dorn rendezéseihez. 2001 óta szabadúszó fordítóként él.

asszisztensnek hívott a Münchener Kammerspielébe. Jürgen Gosch mellett Sigrid Herzognak, André Müllernek és Dieter Dornnak köszönhetek körülbelül mindent, amit a színházról tudok.

Később rendezőként dolgoztam, amit a mai napig folytatok, néha élvezettel, de semmi esetre sem mindig, és néha sikerrel is, de a nagy, csaknem megrendíthetetlen szenvedélyem a színdarabok írása. Csakis a színházzal, tévével és filmmel nem foglalkozom. Ritkán hangjátékokat is írok. Ritkán prózát is. Néhanapján, még ritkábban verseket. Ezt szívesen tenném gyakrabban.

1.11.

Néha megkérdéznék, ki vagy mi hatott rám írói munkám során.

Régebben nem voltam képes értelmes választ adni az engem ért hatásokat firtató kérdésekre, valószínűleg mert azt gondoltam, írókat kellene, említenem. Nevetséges működési hiba – ezen látszik, hogy nem vagyok a posztmodern szellemi gyermeke.

Természetesen meg tudok nevezni pár írot, de nem sokat. A legfontosabbak: egy ebben az országban kevésbé ismert amerikai szerző, Jerome Charyn, aki furcsamód egyidejűleg redundáns és tökéletesen lóugrásszerű stílusban megalkotott egy New York-i rendőrmítoszt, és ezen belül életre hívta Isaac Sidel felügyelőt,¹⁷ valamint éves kihagyásokkal megjelentet egy-egy nagyon megindító, meglepő, talán félig-meddig kitalált önéletrajzi könyvet: *The Dark Lady from Belorusse* (1997) címűt az édesanyjáról, a *Bronx Boyt* (2002) és másokat.

Jerome Charyn az egyetlen író, akinek valaha levelet írtam, Elfriede Jelineket leszámítva, amikor megosztotta a mühlheimi Drámaírói Díját az összes versenyzővel,¹⁸ és jóbarátomat, Ulrich Hubot,¹⁹ neki viszont több mint egy levelet írtam. Charyn, akivel találkozni akartam Párizsban, ahol néha huzamosabb ideig él vagy élt, vagy nem kapta meg soha a leveletem, vagy nem válaszolt. Sebaj.

Jerome D. Salinger is fontos volt természetesen számomra, James Joyce, tőle pedig mindenekelőtt a *Dublini emberek*, ami nekem fiataalként a modern irodalom felfedezését jelentette, aztán Hemingway, aki bizonyára maga is olvasta a *Dublini embereket*. Grace Paley,²⁰ Donald Barthelme. Grass, *A bádogdob*. Uwe Johnson, az *Évfordulók*.

Ami a drámaírókat illeti: természetesen: Shakespeare. Molière, Schiller.

¹⁷ Jerome Charyn (szül.: 1937) összesen tíz könyve közül az első, melynek központi figurája a New York-i rendőr, Isaac Sidel. A könyv 1975-ben jelent meg *Blue Eyes* címen.

¹⁸ 2002 júniusában Elfriede Jelinek kapta a Drámaírói Díjat a 27. Mühlheimi Színházi Napokon *Nem számít* című darabjéért, melyet a Zürichi Schauspielhaus előadásában mutattak be. Jelinek bejelentette, hogy a díjjal járó pénzösszeget egyenlően elosztja az összes részt vevő szerző közt (Sibylle Berg: *Kutyta, nő, férfi*; Gesine Danckwart: *Mindennapi kenyér*; Franzobel: *Mayerling*, az oszt-rák tragédia; Fritz Kater: *Fight City. Vineta*; René Pollesch: *Práter-trilógia*; Roland Schimmelpfennig: *Push Up 1-3*; Botho Strauß: *Váratlan visszatérés*)

¹⁹ Ulrich Hub (szül.: Tübingen, 1963) színpadi szerző, színész, rendező és forgatókönyvíró. Többek közt 1. díjat kapott 1997-ben a Heidelbergi Színdarabvásáron *A sértettek* című darabjéért; két alkalommal pedig (2000; 2006) Holland–Német Gyermek- és Ifjúsági Drámaírói Díjjal jutalmazták.

²⁰ Grace Paley (1922–2007) egyesült államokbeli novellista és költő, politikai aktivista, többek között Donald Barthelme és Philip Roth támogatását és nagyrabecsülését élvezte

Szophoklész, Euripidész. Büchner. Kleist. Hauptmann, akkor is, ha ezt hosszabb ideig nem akartam elhinni. Koltès, Peter Weiss, sokáig jobban, mint Brecht. Brecht.

Visszatekintve azonban más hatások ugyanannyira fontosak voltak, bizonyos szakaszokban akár fontosabbak is: Frank Black, Kim Deal és a Pixies. Egy ideig fontos szerepet játszott a jazz, Miles Davis, John Zorn és a Naked City, Tim Berne, John Lennon és a Beatles, Tom Waits, Manu Chao, Bob Dylan. És Peter Gabriel. És Frank Zappa.

De a legjelentősebb, legmélyebb benyomást a filmek tették: Göttingenben jó művészmozik voltak, a videotékák pedig épp akkoriban jöttek divatba.

A filmek, különösen Fellini, Antonioni, Hitchcock filmjei. Fellini és Antonioni kiváló példák az olyan művészre, aki a nem kifelé irányuló, magát nem elherdáló művészetet keresi. Amennyire különbözők ők ketten, amennyire túlcsondul az egyik és fukar a másik, egy mégis közös bennük: mindketten személyesek.

Azt hiszem, Hitchcock filmjeit nem feltétlenül illetnék a „személyes” jelzővel, Hitchcock nem éppen önmagára fókuszáló filmkészítő, mégis, a filmjei oly módon zárulnak önmagukba, aminek leírására a „tökéletesség” szó sem alkalmas. A Hitchcock-filmekben – a legelsőket gyerekként láttam a tévében – egyszerűen minden másként van: a fény, a valósággal való játék. A színészek játéka. Ezek a filmek minden keretet szétfeszítenek. A mai napig.

1.12.

ELŐTTE/UTÁNA

Mindketten harmincas éveik közepén járnak, öt éve ismerik egymást, de két éve a nőnek eléggé nyílt viszonya volt egy másik férfival. Ha sikerült is visszaszerezni a nőt, ez a történet még mindig árnyékot vet közös életükre. Túl nagy a sérülés, a bizalmatlanság, az önmegvetés. Ennek ellenére együtt maradnak. Először együtt ettek, aztán vita támadt köztük, vagy legalábbis feszültté vált a légkör. Ebben az állapotban mentek el egy buliba a nő barátaihoz.

PHILIPP

Suzanne Pleshette. Tudod, belőle soha nem lett semmi, soha, pedig ő a legjobb az egész filmben, jobb és érdekesebb, mint Tippi Hedren, mélyebb, érted? De egy olyan nő számára, mint Suzanne Pleshette,

nem volt az akkori filmgyártásban hely. Különben világsztár lett volna. Olyan, mint Shirley MacLaine.

SUSANNE

Hogyhogy? De hát Hitchcocktól osztott rá szerepet.

PHILIPP

Hitchcock csak szőkékre osztott rendes szerepet. Nem kellett valami nagyot játszania Pleshette-nek a filmben. Mit játszik? Egy tanárnőt. És mégis sikerül neki a szexualitás egy sokkal magasabb szintjét hoznia. De ennek egyszerűen nem adtak akkor semmi esélyt. Semmi esélyt.

A nő ismeri ezeket a történeteket, a férfi elméleteit Tippi Hedrenről, Shirley MacLaine-ről és Suzanne Pleshette-ről, a sötéthajú tanárnőről Hitchcock Madaraiban, és nem akarja őket tovább hallgatni, de tudja, hogy nehéz lesz témát váltani anélkül, hogy összevesznének. Tulajdonképpen lenne kedve veszekedni, vagy összepakolni a holmiját és egyszerűen lelépni, de fáradt és ivott is.

SUSANNE

Mondd csak, ne haragudj, ha röviden félbeszakítalak, ne haragudj, csak egy pillanatra, különben egyszerűen nem tudok odafigyelni, nem hagy nyugodni, hogy hívták ezt a fickót, aki ennek a hatalmas irodának dolgozik, az, akivel beszélgettünk, Marcos vagy Carlos.

PHILIPP

Az argentint? Carlos.

SUSANNE

Carlos. Nem Marcos.

Rövid szünet.

Persze, Carlos. Váratlanul annyira berúgtam, váratlanul teljesen ki voltam ütve, és azt hiszem, hogy véletlenül mindig Marcosnak szólítottam. Először szerintem nem tűnt fel neki,

de később aztán
kifigurázott.

PHILIPP

Igen?

SUSANNE

Igen, nem vészesen, de azért elég kínos. Marcos.

PHILIPP

Lehet, hogy egyszerűen csak rád akart nyomulni.

SUSANNE

Dehogy, hiszen ott álltál három méterre,
azon kívül pedig tudta, hogy együtt
vagyunk.

PHILIPP

Nem tudom, hogy világos volt-e neki, hogy
együtt vagyunk.

Rövid szünet.

Igen? Világos volt neki? Nem vagyok benne biztos.²¹

FRANK ILDIKÓ ESZTER fordítása

²¹ Roland Schimmelpfennig: Vorher/Nachher. In: Uő.: *Die Frau von früher: Stücke 1994–2004*, Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 2004, 399–461., a részlet (23. jelenet): 425–426.

PÉCS, BUDAPEST, WEIMAR, DESSAU, BERLIN

A magyarok szerepe a Bauhaus színházi munkájában

A színház fogalma és a különböző nyelvekben azt jelölő szó eleve többértelmű. Jelenti egyrészt a művészeti cselekvés egy sajátosan összetett, eredetét tekintve irodalom előtti, és mint látni fogjuk, a modernitás korában időnként azon túli formáját, másrészt a különböző aktorok és a közönség/közösség kapcsolatának keretet biztosító, lehatárolt fizikai teret. E határok minemiségének függvényében beszélhetünk zárt vagy a természeti, illetve társadalmi környezetre kinyíló építményekről. A színház mindkét minőségében, mint épület és mint benne, rajta zajló produkció, műalkotás. Többnyire kollektív alkotás, amelynek közösségi mivolta nemcsak individuumok és tömegek viszonyában, hanem különböző művészeti ágak és műfajok együtthatásában is megnyilvánul. Épp ezek a sajátosságok tették a színházat az összművészeti eszményt megvalósítani kívánó Bauhaus számára megkülönböztetett fontosságúvá, alkalmasint annál is többé, jelképpé.

Igy volt ez az éppen száz éve alapított intézmény – Staatliches Bauhaus, Hochschule für Gestaltung – első, weimari, majd 1925-től 1932-ig tartó második, dessau-i korszakában is. (A színházi részleget ott 1929-ben bezárták.) A színház-alkotás ugyanis mind ideális, mind praktikus formájában tökéletes modellje és kísérleti terepe lehetett az iskola programját megfogalmazó első igazgató, Walter Gropius víziójának: „Teremtsük meg közösen a jövő új épületét...”. Meg tudott felelni ugyanakkor az 1923-ban módosított programban („Művészet és technika: új egység”, vagy ahogyan a színházi műhely frissen megbízott új vezetője, Oskar Schlemmer kommentálta maliciózan: „Katedrális helyett lakógép”) foglalt technicizálási törekvéseknek, az időszakra általánosan jellemző gépkultusz tendenciájának is. A színház a Bauhausban mindemellett lehetővé, mi több, szükségszerűvé tette a különböző művészeti ágak és műhelyek együttműködését, áthidalta az autonóm képzőművészet és az alkalmazott, kézmű- vagy épp ipari jellegű művességek képviselői között mutatkozó szakadékot. Ez a tágan értelmezett színház ugyanis nem egy volt a művészeti ágak közül, hanem a Bauhausban folyó tevékenységek közötti kapocs szerepét töltötte be. „Ilyen színház kialakításán dolgozik a Bauhaus. Feladata a színház összekuszált problémáinak világos újrafogalmazása. Kutatjuk a tér, test, mozgás, forma, fény, szín és tónus egyes problémáit, az organikus, illetve az emberi test mozgását, formáljuk a beszédhangot és a zenei hangot, s színpadi teret és színpadi figurát alkotunk. A Bauhaus-színpad megpróbál olyan új lehetőségeket találni, amelyek ezt a metafizikai vágyat táplálni és kiegészíteni képesek. Alkotó munkánkkal nem csupán esztétikai élvezetet, hanem valamennyi érzékünkhöz szóló elementáris örömet kívánunk nyújtani” – írta Gropius 1922-ben, az intézményben folyó képzést bemutató írásában. A Bauhaus tágan értelmezett színházfogalma tökéletes keretet tudott biztosítani játék, ünnep, munka Johannes Itten által hirdetett hármasságának is.

Az itt következő szöveg háttér tanulmányának készült egy külföldi vándorkiállításához. Ennél fogva szaktudományos publikációnak nem minősül. Műfaji sajátosságainak megfelelően mellőzi a jegyzetapparátust, de feltünteteti a felhasznált irodalmat.

Mindezekén túl a Bauhaus külső helyszíneken is többször bemutatkozó színháza az iskola egyik leghatékonyabb reklámjaként, hírvivőjeként működött Németország-szerte, képviselve és propagálva az intézmény egyedülálló specialitását. Az ország művészeti iskoláiban és akadémiáin ugyanis nem folyt ekkor színházi képzés.

A színházi munka 1921-től kezdődött meg a Bauhausban. Első irányítója a berlini Sturm köréből meghívott Lothar Schreyer, az expresszionista színház elkötelezett művelője volt. A színház céljáról vallott felfogása nem volt idegen a Bauhaus kezdeti időszakára is jellemző tendenciától, a miszticizmussal érintkező expresszionizmus hatásának általános érvényesülésétől.

Ugyanebben az évben iratkozott be az iskolába a Pécsről érkező művészek egy csoportja, akik közül Molnár Farkasnak (Wolfgang Molnár) és Weininger Andornak később rendkívül fontos szerepe lesz a Bauhausban folyó színházi munkában. Ekkor már Weimarban volt a szintén pécsi Forbát Alfréd (Fred Forbat) és Breuer Marcell (Marcel Breuer). Mindketten építészek, előbbi Molnárral együtt Gropius magán építészirodájának munkatársa, utóbbi pedig a Bútorműhely későbbi vezetőjeként az intézmény arculatának egyik legfőbb meghatározója. Mindketten terveztek színházépületet, Breuer még egy produkció tervét is összeállította 1923-ban a Bauhaus-növendékek jéni előadására.

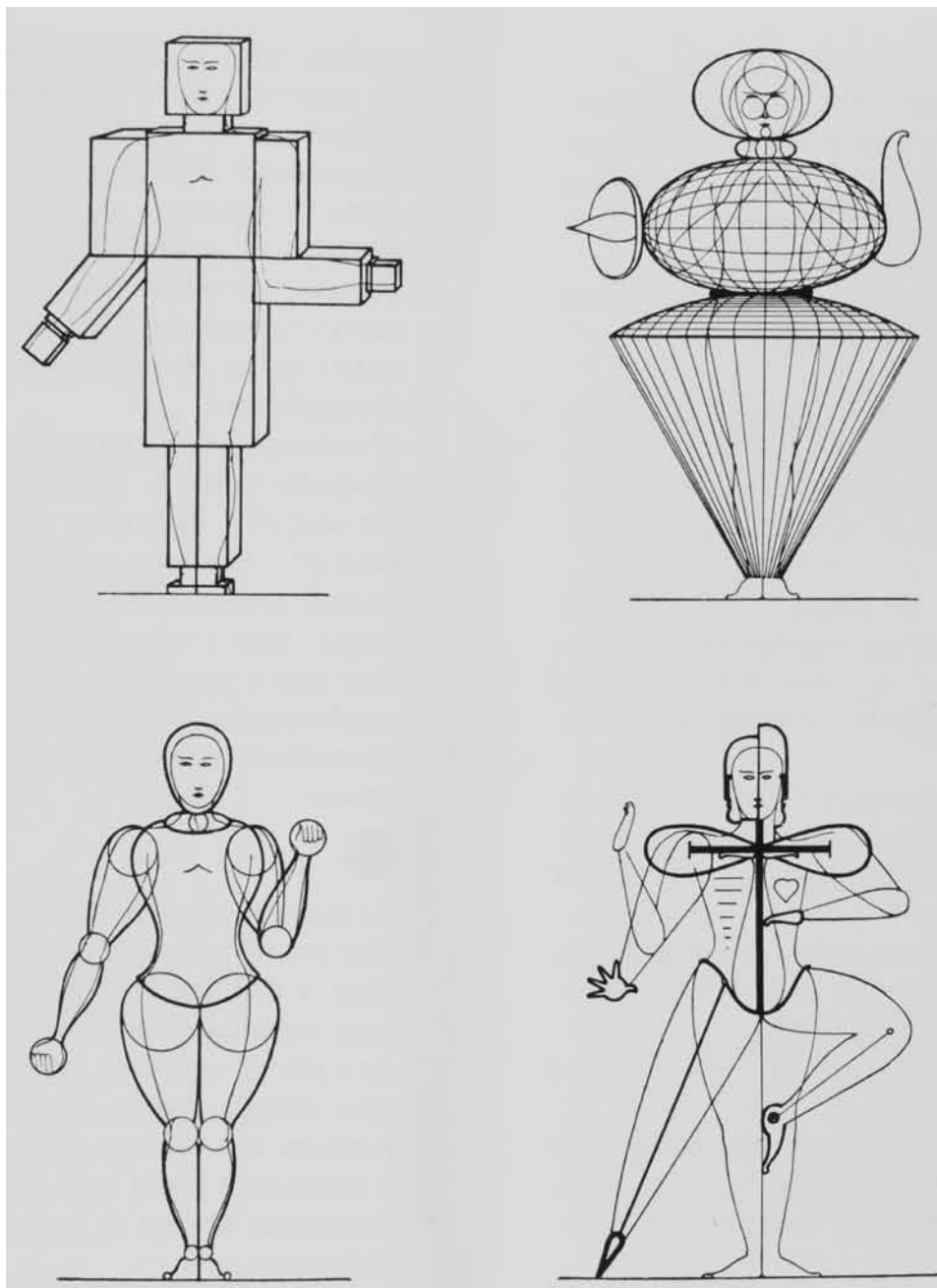
Schreyer pozíciói két év múltán érezhetően meggyengültek. Korszerű scenikai megoldásokat mutató, ám elvont szimbólumokkal operáló színháza nem talált kedvező fogadtatásra sem az intézményen belül, sem azon kívül. Összefüggött ez az expresszionizmus csillagának leáldozásával, az egymással vetélkedő, de végül egymásra találó dadaizmus és konstruktivizmus fokozatos térhódításával. Az összképet tovább árnyalta a holland neoplaszticizmus, konkrétan a De Stijl és Theo van Doesburg weimari megjelenése 1922-ben. Doesburg személyében tekintélyes konkurens és befolyásos bírálója támadt a Bauhausnak. Az iskola növendékei közül – Gropius engedélyével – többen látogatták a weimarban szervezett Stijl-kurzust. Weininger demonstrátori szerepet is vállalt a tanfolyamon, ahol oly mértékig a Stijl gondolati és művészeti befolyása alá került, hogy az egész festői pályáján markáns nyomot hagyott, és meghatározónak bizonyult színpadi-scenikai működésének vizuális nyelvére is. A Stijl elvei és stílusa ugyancsak hatottak Forbát és Molnár munkásságára.

Van azonban az expresszionizmustól érintett Bauhaust, benne Itten misztikus irányvonalát élesen támadó rivális központ (tulajdonképpen Doesburg) befolyásának másik, az előbbieknél talán fontosabb magyar szála is. A Doesburg szószólójaként fellépő, De Stijl-alapító Huszár Vilmos ugyanis ebben az időben (1917–1921 között) olyan színpadi kísérleteket folytatott, amelyekben a Bauhaus színházára jellemző megoldások (absztrakt környezetben mechanikusan mozgatott bábuk táncjátéka) előzményeire, párhuzamaira ismerhetünk. A „*Formaalkotó Színháték*” (Gestaltende Schauspiel) színpadi terve megjelent a *De Stijl* 1921. augusztusi számában. Hatása egyértelműen kimutatható a Bauhaus-színház második, Oskar Schlemmer vezetése alatti korszakának törekvéseiben, leginkább Weininger Andor „*Mechanikus színpad – absztrakt revü*”-jében (1923-tól).

Az expresszionizmus általános visszaszorulása, a belső szövetségesekre találó külső támadások, a dada- és konstruktivizmus megerősödése (konstruktivisták és dadaisták kongresszusa Weimarban 1922-ben), valamint Gropius józan stratégiai megfontolásai együttesen vezettek Schreyer és kiszáradtva a vele szövetséges, az intézményben kulcspozíciókat betöltő Itten távozásához 1923-ban.

Ekkor hagyta el a Bauhaust egy másik, Itten köréhez tartozó magyar növendék, a főként a Féműhelyben tevékenykedő Pap Gyula is, akinek egyetlen fönnymaradt színpadképterve (1923 első feléből) jól reprezentálja a weimari Bauhaus mechanikusan mozgatott bábukat szerepeltető, a dadától és a Stijltől is befolyásolt színházi/színpadi nyelvet.

Ennek a színházi felfogásnak fokozatos átalakulása leírható az expresszionista színház



Illusztrációk Oskar Schlemmer saját cikkéhez a *Die Bühne im Bauhaus* kötetben.
Weimar, 1925. 16-17.

(például *Szélszellemtánc, Holdjáték*) képviselőjeként kudarcot valló Schreyer és a műhely vezetését 1923-tól átvevő Schlemmer közötti váltással. Ám nem feledhetjük el, hogy a Bauhausban annak minden kivételessége ellenére nem autochton „nyelvújítási” folyamat zajlottak. A Bauhaus színpadát érdemben alakító személyek többsége kívülről érkezett, színházi múlttal rendelkezett, s a színházi kísérletek valamelyik irányát, hagyományát képviselte. (Ez alól kivételt képeznek az ugyan idegenből jövő, de színházi múlttal nem rendelkező magyar építészek.)

Ugyancsak az 1921–1923 közé tehető első korszak fejleménye volt az absztrakt képzőművészet egyik, megkérdőjelezhetetlen jelentőségű kulcsfigurájának, Vaszilij Kandinszkijnek a belépése az iskola tanári karába 1922-ben. Kandinszkij egyrészt igen korai avantgárd színházi kísérletek (*Sárga hangzat* című darabja 1912-ben a *Der Blaue Reiter* almanachban is megjelent) tapasztalatával érkezett, másrészt – jöllehet, nem kapcsolódott be a Színházi műhely munkájába – később is tervezett díszletet és jelmezeket, s 1923-ban tanulmányt jelentett meg *Absztrakt színpadi szintézis* címmel. Kandinszkijnek mint festőnek és mint színpadtervezőnek is nagy tisztelője volt Weininger Andor. A figyelem kölcsönös volt, kettőjük színpadképi elgondolásai között nem csak egyirányú kapcsolat vehető észre.

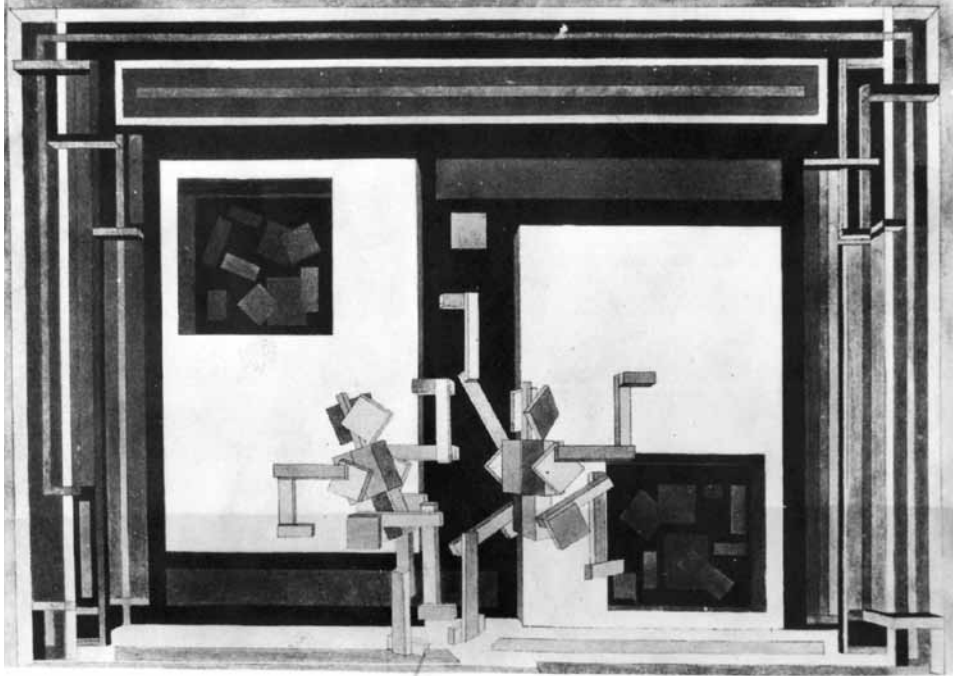
Ugyanebben az időben az intézmény életét, jövőjét alakító, sorsdöntő későbbi (1923. évi) változások egyik főszereplője, az eltávolított Johannes Itten helyébe lépő magyar konstruktivista művész, Moholy-Nagy László Berlinben szintén színházi próbálkozásokba fog. Már 1920-ban díszletterveket készít Erwin Piscator Proletár-színháza számára, s ebből az évből maradtak fenn Walter Hasenclever *Emberek* című darabjához készített díszlettervei is. Néhány évvel később, 1922–23-ban készülnek és jelennek meg például a *Sturmban* és a *Zenit*ben a képarchitektúra speciális válfajának tekinthető „üvegarchitektúrái” is, amelyeknek optikai látványvilágában már az 1930-ban befejezett szintetizáló mű, a kinetikus szoborként és elektronikus fényszínpaditartozékként is felfogható úgynevezett *Fény-tér-modulátor* szerkezeti-formai megoldásainak kezdeményeire ismerhetünk.

A Bauhaus az európai modern szellemű művészeti főiskolák között különlegesnek számító helyzete, egyedi tanrendi struktúrája és képzési modellje ellenére nem valószínűsítették működött. Nemzetközi tanári és hallgatói gárdája, műhelyei egyaránt nyitottak voltak az európai avantgárd művészet különböző központjaiból érkező impulzusok befogadására, közvetítésére és a húszas évek Németországa össztársadalmi igényeinek – a szórakoztatástól a tárgyakon át a lakóépületekig – magas szintű kielégítésére. Ez volt jellemző a Bauhausban folyó színházi munkára is. Schreyer színházát s még inkább Schlemmerét és munkatársaiét kimutathatóan befolyásolták az avantgárd színház és szcenika olyan korai, 1910-es évekbeli kezdeményei, amelyek jórészt képzőművészi, festői életművekhez, művészeti csoportokhoz kapcsolhatók, az orosz avantgárdtól (Kandinszkijtól Kazimir Malevicsen át a kubofuturista Mihail Larionovig és Alexandra Exterig) az olasz futurizmus (Fortunato Depero és Enrico Prampolini) bábszínházzal is foglalkozó képviselőiig. Ugyancsak a bábszínházi eszközöket részesítette előnyben a tízes évek végén – a Bauhaus színházára egyértelmű hatást gyakorló – berlini dada (George Grosz, Raoul Hausmann) is.

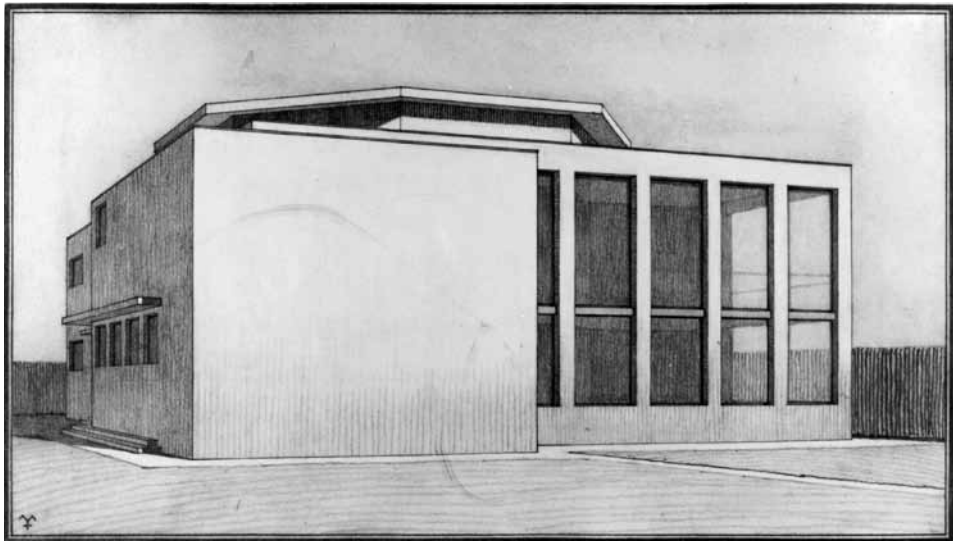
A kezdeteket a festészetben használt formák színpadra adaptálása, az absztrakt festmény kompozíciójának, látványelemeinek *térbe helyezése* és *mozgatója* jellemezte. Ezt a megoldást egyes alkotók, mint például Weininger a *Mechanikus revüben*, hosszú évek múltán is következetesen alkalmazták.

A Bauhaus színháza leegyszerűsítő megjelölés, hiszen ez a szóösszetétel eleve több, egymással kapcsolatba kerülő művészeti ágat és önálló törekvést foglal magába. Ráadásul a Bauhaus színháza nem egyenlő az ott született produkciókkal, hiszen azoktól elválaszthatatlanok a Bauhauslerek másutt, az intézményen kívül és máskor, a műhely 1921 és 1929 közötti működését megelőzően vagy azt követően megvalósított színházi munkái.

A Bauhaus színházának, amennyiben azon a színpadi tevékenységeket és azok tartó



Huszár Vilmos: Formaalkotó színjáték színpadterve a *De Stijl* 1921. augusztusi számából



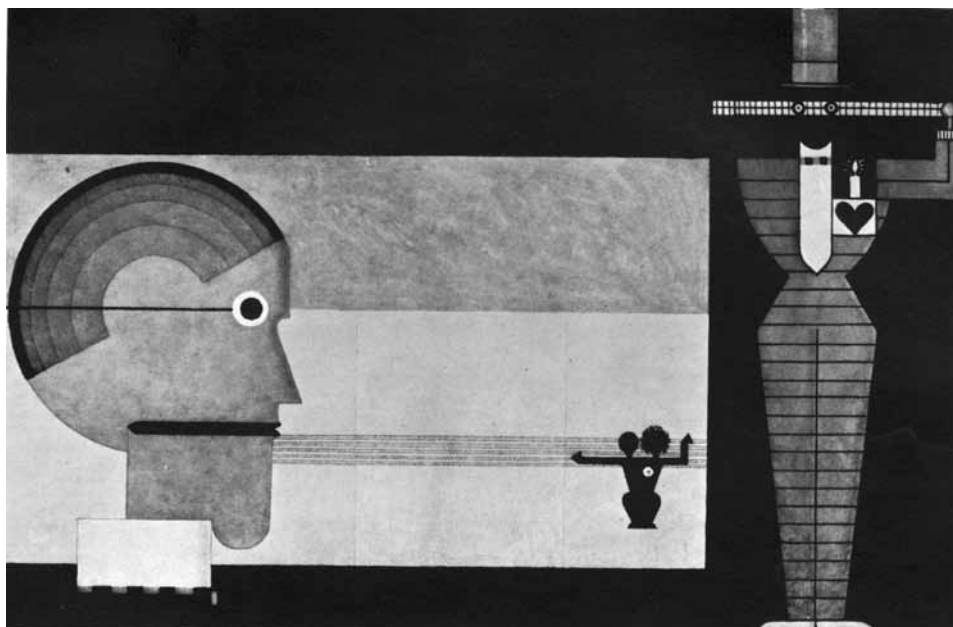
Forbát Alfréd: Fényjáték-színház terve Hirschfeld-Mack részére, 1923.

zékaikat értjük, ugyanakkor minden külső beágyazottság ellenére megvoltak a mindvégig érvényes saját karakterjegyei. Ezek egyrészt új műformákat, darabokat és hozzájuk rendelt, fokozatosan fejlesztett színpadtechnikai megoldásokat eredményeztek, másrészt produkció és közönség viszonyának olyan új értelmezését, ami a „teljes színház” (Moholy-Nagy), a „totális színház” (Gropius, Moholy-Nagy és mások) elképzelésében és a hagyományos tárgyi, művi kereteket tagadó, meghaladó műfaji határesetekben nyilvánult meg.

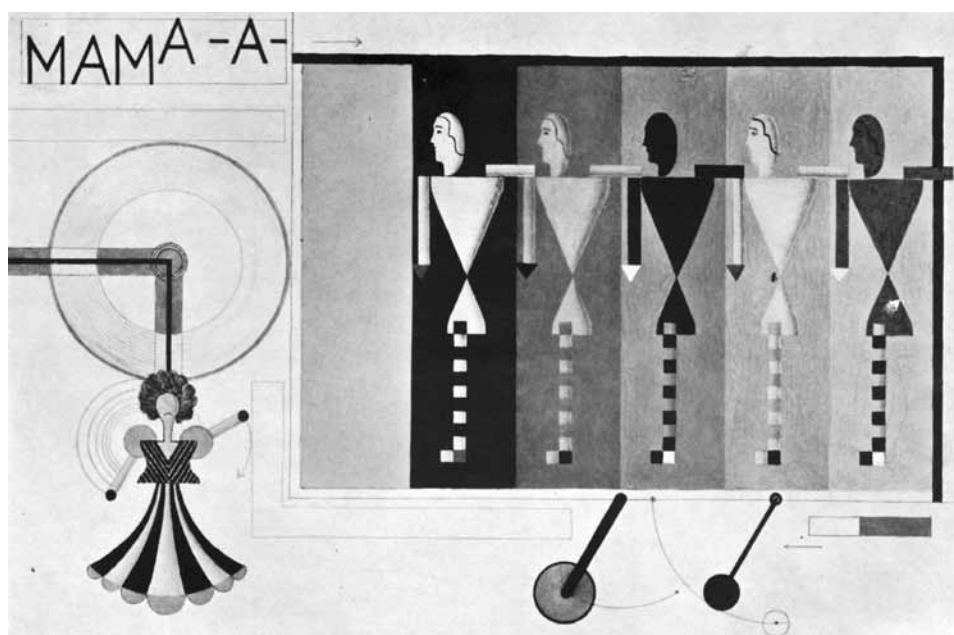
Ez a színház új preferenciákat érvényesít: a látványvilágba beemelt absztrakt vizuális nyelvet és a mindenhatónak tétélezett gép, a mechanikus irányítás uralkodó szerepét. Mindezzel háttérbe szorítja, időlegesen ki is iktatja a színészt, a biológiai embert, akinél technikai értelemben többre képes a schlemmeri „műfigura”, a bábu és a gépember. A szöveg (és ezáltal gyakran a cselekmény) rovására abszolutizálja a zene, a tánc, az olykor hozzájuk kapcsolódó fényjáték szerepét, tagadja az „irodalmi”, a „drámai” színházat. Ennek a tagadásnak egyik következménye a műfaji skála szinte végtelen tágitása a „magas” művészet és a populáris művészet közötti átjárhatóság jegyében. Így lesz a Bauhaus színházértelmezésének szerves, sőt domináns részévé a cirkusz, a kabaré, a varieté, a játék, egészen a karancsi (ma Karanac, Horvátország) sváb kántor fiából világpolgárrá lett Weininger Andor vezette Bauhaus-zenekarig. Érzékelhető, hogy ezek a törekvések egyszerre hatnak az elvont vizualitás és a zsigeri közvetlenség irányába. Vizuálisan provokatívak, műfaji értelemben népszerűek és kapcsolatteremtők (bábszínház, cirkusz, kabaré, balett stb.). A Bauhaus színházának sajátosságai ekképpen egyaránt utalnak a *commedia dell' arte* és a szovjet-orosz avantgárd Meyerhold-féle tömegszínháza, a városléptékű „szabadtéri tömegjáték” hagyományaira. Utóbbiak politikai tartalma és „proletkultos” küldetéstudata azonban mindvégig távol állt attól a Bauhaustól, amelyet az 1928-ig regnáló igazgató, Walter Gropius egész hivatali ideje alatt konzekvensen törekedett politika-mentesnek megőrizni.

A Bauhaus „színházi forradalma” a benne résztvevők között is legautentikusabbnak számító Schlemmer szerint inkább csak „forradalmacska”. Ez a fölöttébb visszafogott minősítés a Bauhaus színpadain, Weimarban és Dessauban bemutatott produkciókra helyelközzel igaz is lehet, de semmiképpen sem érvényes arra az expanzióra, ami egyaránt érvényesült a fizikai és a gondolati tér határtalan tágítását célzó elképzelésekben. Ezek között voltak megvalósíthatók is, mint például a desszau Bauhaus-telep más funkciójú épületeit színpadi térként és kulisszaként használó, Schlemmer-féle „külső” produkciók, és voltak olyan, végletesen utópisztikusak is, mint Moholy-Nagynak a húszas évek elejétől fejlesztett *Kinetikus-konstruktív rendszere*, illetve a bécsi MÁ-ban, majd módosítva a Bauhausbücher sorozat 1925-ben kiadott *Die Bühne im Bauhaus* című kötetében közölt *Mechanikus-excentrikus játéka*, illetőleg annak partitúravázlata. Ezek a megvalósíthatóság technikai korlátaival nem számoló „kísérleti” tervek a Bauhaus színházfelfogásában és az ott született színházépület-tervekben mind dominánsabbá váló „totális színház” eszme gondolati modelljeként is felfoghatók. Nem pusztán a különböző művészeti ágak és érzékelésformák egyesítéséről van itt szó, nem is csak a színház fogalmának radikális megújításáról, hanem a *művészet* funkciójának gyökeresen új értelmezéséről. Ez a művészet önfelszámolását és az élet minden szegmensére való praktikus kiterjesztését egyidejűleg hirdető, s így egymást kizáró avantgárd eszmék közegében valóban forradalmi fordulatot jelent.

A megvalósult elképzeléseket és megvalósítható terveket ismertető, de az utópisztikus víziók bemutatására is vállalkozó, a Bauhaus színházi gyakorlatának és elméletének szentelt könyv (*Die Bühne im Bauhaus*, a Bauhausbücher sorozatban 1925-ben megjelent negyedik kötet) címe tudatosan kerüli a *színház* (Theater) elnevezést, helyette az ugyancsak pontatlan *színpad* (Bühne) fogalmat használja. Kétségtelen ugyanakkor, hogy a könyvben közölt színházépület-tervek mindegyike a színpadból indul ki, annak új, a „néződobozt” elutasító pozíciója köré szervezi az épületet. A kötet szerzői, az általuk képvi-



Breuer Marcell: Az ABC-Hippodrom előadás tervei, 1923.
In: *Die Bühne im Bauhaus*, 1925.



Breuer Marcell: Az ABC-Hippodrom előadás tervei, 1923.
In: *Die Bühne im Bauhaus*, 1925.

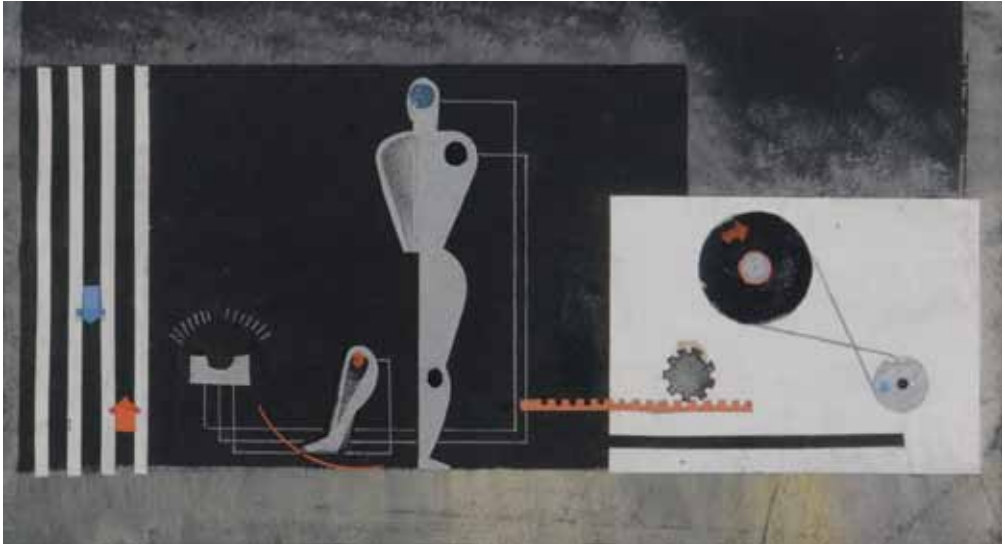
selt „kompetenciák” voltaképpen jól reprezentálják azt a gondolkodást és munkamegosztást, ami a Bauhaus színházát meghatározta. A könyvet három szerző jegyzi. A színházi műhely vezetőjének, Oskar Schlemmernek *Ember és műfigura* című hosszabb tanulmánya logikusan felépített és gazdagon illusztrált traktátusa a Bauhausban zajló színpadi nyelvújításnak. Kiindulópontja az, hogy „a színház története az ember alakváltozásainak története”. Kora „jelének” az absztrakciót, a gépesítést, valamint a technika és a találmányok által nyújtott új lehetőségeket tartja, amelyek meghatározzák az ő színházát is. A „Színpad” tágan értelmezett elméleti terét a vallásos kultusz és a naiv népi mulatság közötti mezőben jelöli ki. Gondolatmenetét saját figura-, maszk-, jelmez- és színpadterveivel kíséri, de a kötetben bemutatja követőinek, munkatársainak, Kurt Schmidtnek, Ferdinand Boglernek, Georg Teltschernek ember-gép-bábu viszonyát taglaló „mechanikus balett”-jeit, „mechanikus színpadi játék”-ait és marionettjáték-terveit is.

Ezek között reprodukálja a könyv a színpadi területre elkalandozó Breuer Marcellnek a jénai bemutatkozó estre szánt, ám meg nem valósult *ABC-hippodrom* terveit. A színpadi „nyelv” és felfogás hasonlósága, már-már azonossága szembeötlő. A Bauhaus Schlemmerféle színpadának – ellentétben Schreyerével – elidegeníthetetlen része volt a humor és az irónia. A szerzők (Breuer kiváltképp) képesek voltak saját teremtet világukat derűs öni-róniával szemlélni. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az ilmschlösscheni táncos mulatságokhoz készített Breuer-plakáton látható, az absztrakt konstruktivizmus sík- és térgeometriai elemeiből összeállított, ám mozgása közben egyensúlyát és kohézióját is elveszítő komikus bábfigura. A nyilvánvalóan színpadi alak, önálló életre kelt marionettbáb a *Personnage mécanique* című táblaképen is feltűnik a festőnek indult Breuer oeuvre-jében. Az 1923–24 körüli Bauhaus-színház kétarcú voltát, a konstruktivista és dadaista elemek együttes jelenlétét mutatja Molnár Farkas Bauhaus Bühne plakátja is.

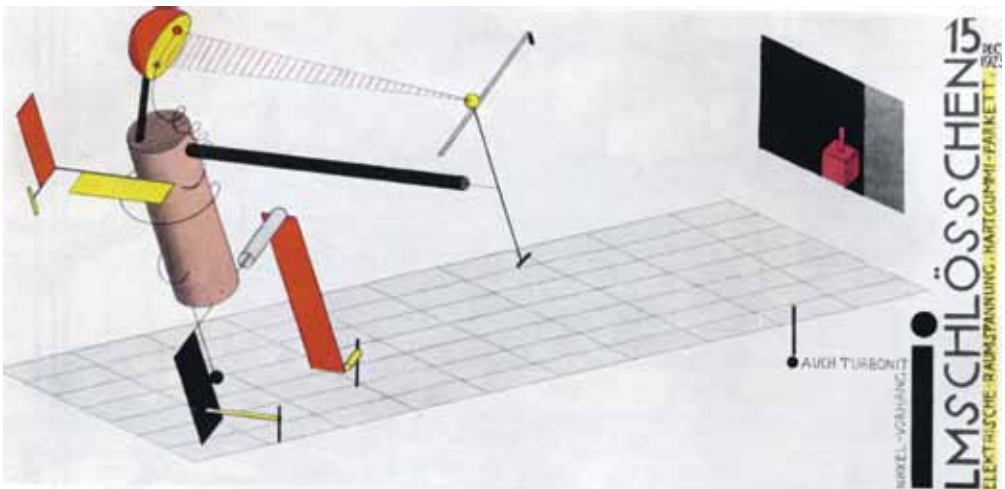
Az ilmschlösscheni plakátot, néhány dokumentumfotót és Schlemmer egyszerre önreflexívnek és demonstratívnak szánt színpadképtervét a felszabadult komédiázáson, az „alakoskodáson”, a hagyományos dramaturgia kifigurázásán túl összeköti a „színpad” fogalmának az a tág értelmezése is, amelybe a cirkuszi porond, a „hartgummi” táncparkett és a jelmezes jazz-band pódiuma is beletartozik. Az utóbbit ábrázoló fotómontázs a bohócosztümös *Andreas* Weininger ül a zongoránál, s játszik az egyetlen nagy, kék pöttyből álló kottából (azaz improvizál). Weininger és együttese itt még láthatóan epizód-szereplő, ám megjelenítésük a szerkesztői koncepcióban fölöttébb sokatmondó.

Schlemmer jóbarátja, a Bauhaus „társasági” életében zenészként, koreográfusként, konferansziéként, majd zenebohócként és színészként is kulcsfigurának számító, valamint nemhivatalos „fun-department”-et irányító Weininger ugyanis semmiféle formális pozíciót nem töltött be az intézményben. Színpadi tervezőként viszont rendelkezett az iskolán kívül szerzett tapasztalatokkal, és már 1923-tól foglalkozott a Bauhaus színpadára szánt, a De Stijl-től is inspirált *Mechanikus színpad – absztrakt revü* terveivel, melyeknek végső kidolgozása 1927-ig eltartott. A végleges változat az 1927 májusában megnyílt magdeburgi német színházi kiállításra készült el. Ezt megelőzően, 1923-ban Weininger már Hamburgban a *Die Jungfrau* kabaré munkatársaként is színpadra lépett. Ugyanitt készültek színpadképei az *Antonio és Ninetta* című darabhoz, valamint *A kék madár* (*Der Blaue Vogel*) berlini orosz kabarét parodizáló, *Hotschik* című előadáshoz. 1922–23-ban számos vázlatot készített színes, perspektivikus idomokból és ferde síkokból álló terek (részben) absztrakt színpadi figurákkal történő benépesítésére. Jól látható, hogy a színpadi háttér, illetve kulissza mint térben mozgatható képzőművészeti kompozíció valójában jóval fontosabb látványelem, mint a benne „közlekedő” parányi figurák. A szituáció némileg emlékeztet a staffázsfigurákat alkalmazó klasszikus tájképfestészet hierarchikus viszonyaira.

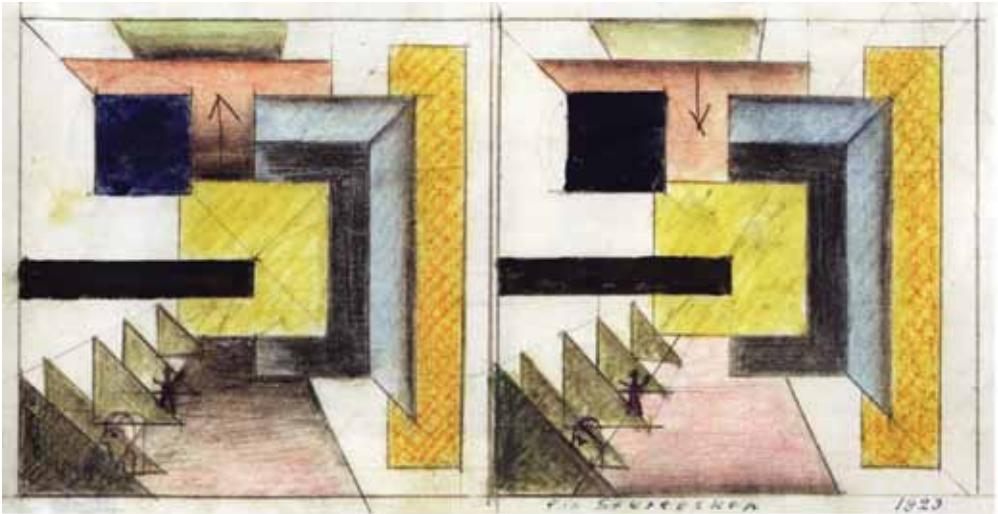
A *Mechanikus színpad – absztrakt revü* vízszintes-függőleges pályán mozgó kinetizmusát Weininger egy tervezett sztereoszkopikus színpadra is átültette volna, de a kísérlet techni-



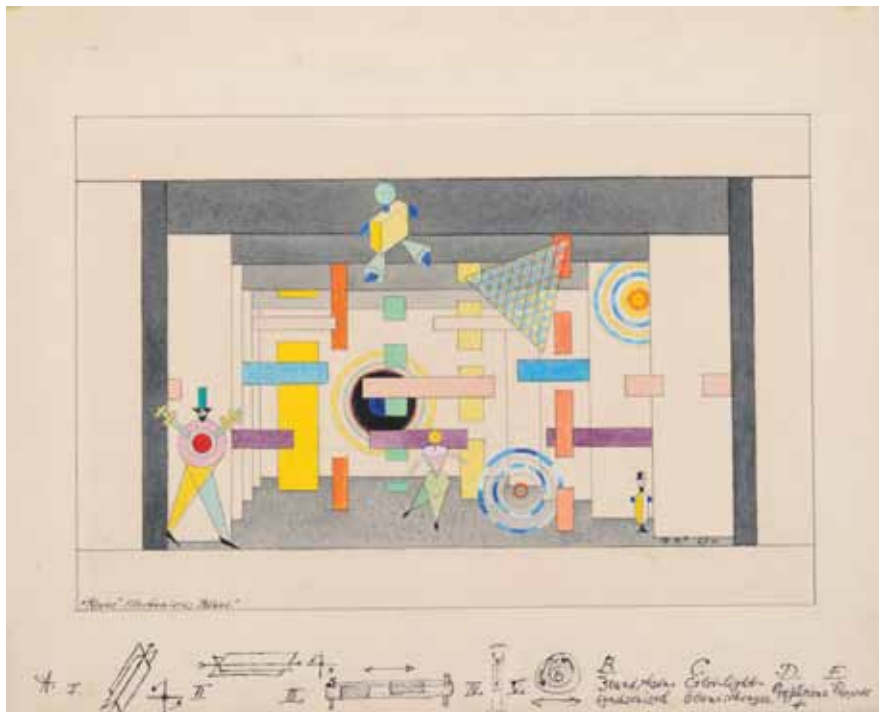
Pap Gyula: Színpadterv, 1923. Janus Pannonius Múzeum, Pécs



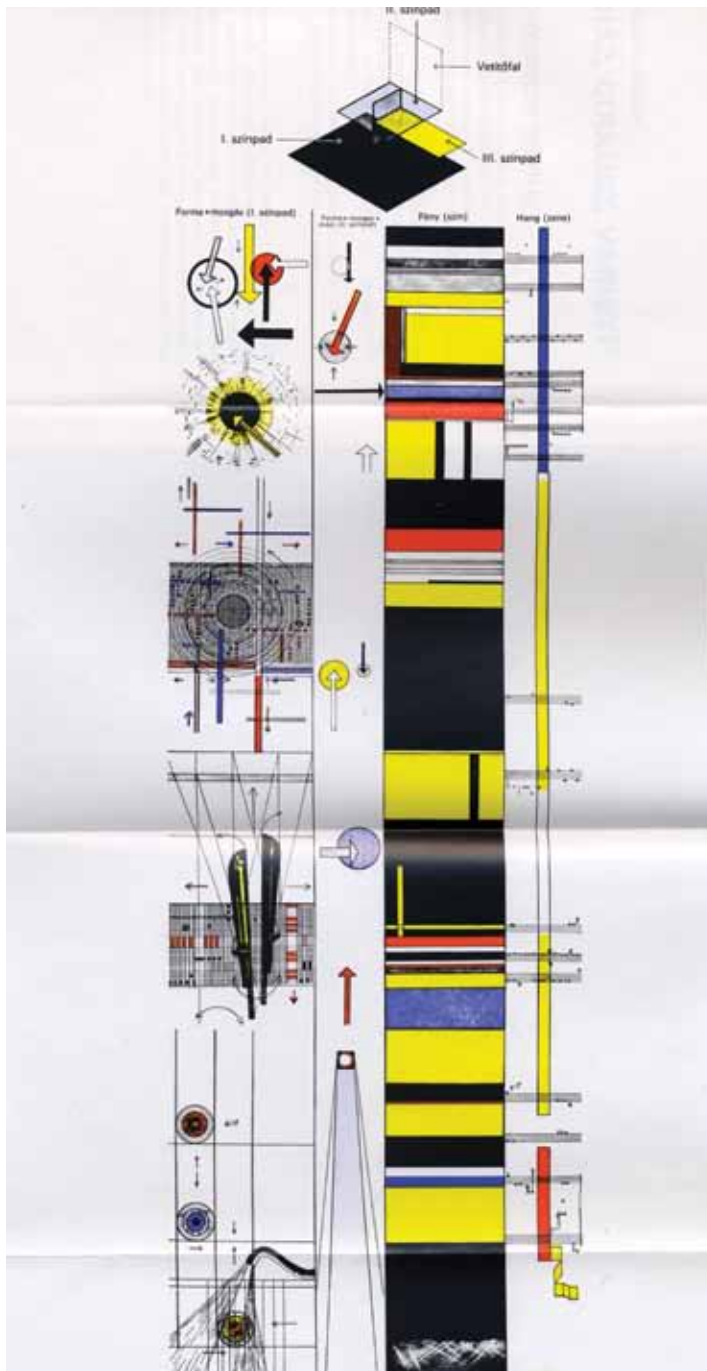
Breuer Marcell: Ilmschlösschen plakát, 1923. In: Die Bühne im Bauhaus, 1925.



Weinger Andor: Absztrakt színpad terve sztereoszkóphoz, 1923. Magántulajdon, New York



Weinger Andor: Mechanikus színpad – absztrakt revü, 1923 után.
Szépművészeti Múzeum, Magyar Nemzeti Galéria



Moholy-Nagy László: Partitúravázlat egy mechanikus excentrikus játékhoz, 1924 k.
 In: *Die Bühne im Bauhaus*, 1925.



Molnár Farkas: A Bauhaus Bühne plakátja, 1923/24. In: Forgó Pál: Új építészet, Bp., 1928.



Bortnyik Sándor: A Zöld szamár színház plakátja, 1925. Petőfi Irodalmi Múzeum, Kassák Múzeum, Budapest

kai okok miatt nem valósulhatott meg sem 1923-ban, sem később. Fennmaradtak viszont az *Absztrakt színpad*hoz készített, térgeometriai testekből összeállított, az emberi alak schlemmeri metamorfózisaira rímelő, aprólékosan kidolgozott figuratervek. A képzőművészeti konstruktivizmus, neoplaszticizmus és a bábszínház populáris világa talált itt egymásra. Ahogyan egymásra talált a növendék Weininger és a műhelyvezető Schlemmer is.

Schlemmert a *Triadikus balett* ötlete már 1915-től foglalkoztatta. Az első bemutatóra még a Bauhausba való belépés előtt, Stuttgartban került sor 1922-ben. A darab szerepelt a weimari Bauhaus-hét programjában is 1923-ban, csakúgy, mint Schlemmer másik, „kívülről hozott” produkciója, a *Figurális kabinet* első változata. Ezen a bemutatón a „Mester” szerepében Weininger Andor lépett színpadra. Ez a színpad a figurák, a díszletek és a technikai megoldások minden újdonsága, az általános mechanizálás ellenére még hagyományos térszínpad volt, a „néződobozt” a közönségtől elválasztó, nyitó-záró rivaldával. Ennek az elrendezésnek felelt meg Weininger absztrakt színpada is.

Ám ekkor már formálódtak a Bauhason belül a közönség és színpad viszonyának, ezzel összefüggésben a színpad és a nézőtér épületen belüli elhelyezésének és funkciójának radikális megújítását célzó elképzelések.

A kísérleti építmények egyik korai, az alaprajzi hagyománnyal még nem szakító, de a fényjáték új műformájának építészeti keretet biztosító példája a Gropiusszal társtervezői viszonyba kerülő Forbát Alfréd ideálterve 1923-ból. A Kurt Schwerdtfeger és Ludwig Hirschfeld-Mack fényjátékai (fényel-árnyékkal történő, részben a mozgófilm eszközeit is hasznosító absztrakt kísérletek) által inspirált épületterv hagyományos tér- és tömegelrendezése ellenére nem számíthatott a megvalósulásra.

Nem számoltak a közeli megépítés perspektívájával Molnár Farkasnak az említett *Die Bühne im Bauhaus* kötetben publikált, a „totális színház” Moholy-Nagy és Gropius által is képviselt ideáját megközelítő tervei sem. Az U-színház rajzaiban Molnár amfiteátrum-szerű nézőtérrel fogja közre U alakban azt a többosztatú (három plusz egy elkülönülő részre tagolt) színpadi traktust, amely megteremteni hivatott a színház felszabadításának (a hazugságra építő „polgári” színház tagadásának) műszaki feltételeit. Ez az elgondolás egy lépéssel tovább vitte a Kurt Schmidt és Georg Teltscher-féle, beszéd- és tonális zene nélküli „mechanikus színház” fő céljának, a nézők tér-, szín- és mozgásélményben részesítésének építészeti és technikai lehetőségeit. A színpad és a nézőtér egyaránt multifunkcionális mozgástérre változott, lebegő hidak és az egyes szintek közötti felvonók alkalmazásával. Jóval többet kell látnunk ebben a műszaki értelemben még kidolgozatlan színpadfelfogásban, mint a „gépkorszak” adta lehetőségek kihasználását. A cirkusz és a technikai forradalom adottságainak egyesítése új színházi víziót eredményez, aminek végső következtetéseit majd a két másik magyar, Moholy-Nagy László és Weininger Andor vonja le a Bauhaus Weimar utáni korszakában.

Weiningert ugyanis nemcsak színészként, színpadi szerzőként, színpadkép- és jelmeztervezőként foglalkoztatta a színház, hanem nagyszabású víziókban gondolkodó építészként is. A korábban Budapesten építészeti tanulmányokat folytató polihisztor az iskola dessau-i időszakába is átmentette sokoldalú működését. 1925-ben Gropius személyes levélben hívta vissza a rövid időre Pécsre hazatért művészt, aki azután a húszas évek második felében Schlemmer megváltozott felfogású színházának nélkülözhetetlen szereplője lett. A változás lényege abban állt, hogy az absztrakt, geometrikus jelmezeket alkalmazó „típuszínpad” után a semleges jelmezbe öltöztetett emberi figura és annak mozgása került újra előtérbe. Weininger 1926–28 között többször feltűnik a Bauhausban zenebohócként, a Schlemmer tervezte kosztümben, látható az iskola épületét mintegy szabadtéri színpadként felhasználó produkciókban 1927-ben, a *Lépcsőházi vicc* című produkcióban, de szerepel a *Színpadi elemek bemutatójának* „Egyensúly-mutatvány” jelenetében is.

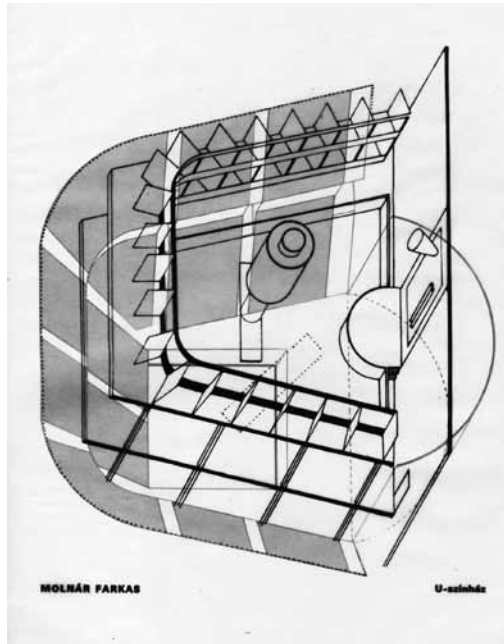
A Dessauban átmenetileg a weimarinál jobb pénzügyi kondíciók közé kerülő, új épületekkel gazdagodó iskola a színházi működés számára önálló teret kívánt biztosítani. A dessaudi Bauhaus-színház elképzelése viták között formálódott. Joost Schmidtnek a dessaudi épületbe szánt mechanikus színpad tervét Schlemmer nem támogatta, ugyanígy nem valósulhattak meg Weininger ugyanerre a célra készített építészeti és ahhoz elképzelt színpadi tervei sem.

Talán épp a funkcionális tervek megvalósításának kilátástalansága vezetett a legnagyobb szabású, formájában emblematis, méreteiben monumentális színházi vízió, a Gömbszínház ideáltervének kidolgozásához. Ebbe a vázlatok során át érlelt elképzelésbe a falusi gyermek vándorcirkusz-élményétől az antik görög színház építészeti archetípusáig számos impulzus belejátszott, csakúgy, mint a „tökéletes” geometrikus formákban abszolutizált világmodellnek a Bauhausra kiváltképp jellemző eszméje. A Gömbszínház 1926–27-ben véglegesített, a Bauhaus folyóiratában is közölt terve egyrészt nyilvánvaló történeti előzményekre támaszkodik Shakespeare Globe-színházától Étienne-Louis Boullée XVIII. század végi Newton-kenotáfium tervéig, másrészt felhasználja és továbbfejleszti a pécsi kolléga, Molnár Farkas U-színháza 1924-ből származó színpadi reformelképzelésének elemeit. A színpad itt már nem lehatárolt tér, hanem az 50 méter átmérőjű és 5000 (!) néző befogadására tervezett gömbforma függőleges forgástengelyeként egy, az egész teret uraló, annak minden pontjáról látható, mozgó instrumentum, a gömbhéj belső felületén elhelyezett széksorokból pedig megvalósul a szerkezet – Molnár által még U-formában elgondolt – térbeli körbevétele, így a színházi érzékelés teljes komplexitása. A gömbforma belsejének teljes panorámája vissza is hatott a színtérrel mint poronddal, pódiummal számoló elképzelésekre. Ennek jegyében született Xanti Schawinsky körbe komponált térszínpad-konstrukciójának terve is.

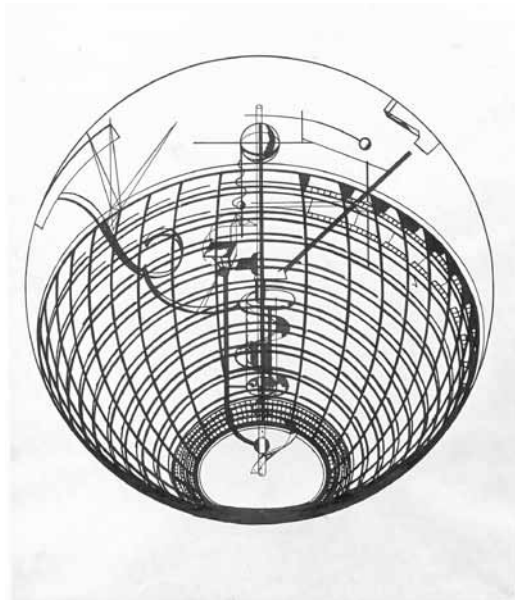
A Dessauban Schlemmer irányítása alatt működő kísérleti színpad szereplőiről és az ott folyó munka hangulatáról jó képet ad a Schawinsky készítette humoros, az önironia elemeit sem nélkülöző fotókollázs 1928-ból. Szekecs, karnevál, vándorcirkusz és klasszikus kuliszszák együtt, de tudható, hogy az itt erejüket vagy bájaikat fitogtató mutatványosok képzeletben és rajzasztalan világmegváltó, utópisztikus ideáltervek körvonalazódnak.

A műfaji és téri értelemben vett kiterjesztést, a fizikai és egyben gondolati tér expanzióját az a Moholy-Nagy László vitte végig a legkövetkezetesebben és legmersebben, aki a Bauhausban jelmez nem öltött (annál inkább demonstratív mérnök-munkaruhát), színpadra nem lépett (bár Molnár visszaemlékezései szerint a csárdást ő járta a legnagyobb virtussal), mindazonáltal a minden lehető hatáselemet kihasználó komédiázás nem állt távol tőle.

Konkrét megrendelésre készített díszlet- és jelmeztervei 1920-ban és a Bauhausból való távozása (1928) után a berlini Krolloperben (*Hoffmann meséi*, *Pillangókisasszony*), valamint Piscator Politikai Színházánál (*A berlini kalmár*) általában a hagyományos színház körülményeihez igazodnak, jóllehet a „műember”, a „gépbútor” utóbbiakban való alkalmazásakor az orosz avantgárd színház és Schlemmer bábjainak világa is a szeme előtt lebegett. Általánosságban kijelenthető, hogy Moholy-Nagy számára a konkrét tervezési feladatknál megjelenő színpad – csakúgy, mint az orosz konstruktivistáknál, Popovánál, Tatlinnál – mindenekeelőtt funkcionális szerkezet, konstrukció. Ez érvényes a Moholy-Nagy-féle szín-játék felfogásnak azokra a korai, a realitásokkal nem számoló megnyilvánulásaira is, mint például az 1922-ben kidolgozott *Kinetikus-konstruktív rendszer*, (A totál-színház fénygépezetének terve), valamint annak 1922–1928 között továbbfejlesztett változata, a *Kinetikus-konstruktív rendszer. Játéka és közlekedésre szolgáló mozgáspálya*. A fantázia szárnyalását itt már (vagy még?) nem béklyózzák anyagi, technikai, „üzemeltetési” kötöttségek. Joggal vetődik fel a kérdés: színházról beszélhetünk-e itt egyáltalán? Moholy-Nagy „színháza” ugyanis nem épület, nem is értelmezhető külön a színpad és az azt befogadó nagyobb tér. Ezek a rendszerek mindkettőt jelentik, utópisztikus képzetek megfo-



Molnár Farkas: U-színház terve: izometrikus ábrázolás, 1924.
In: *Die Bühne im Bauhaus*, 1925.



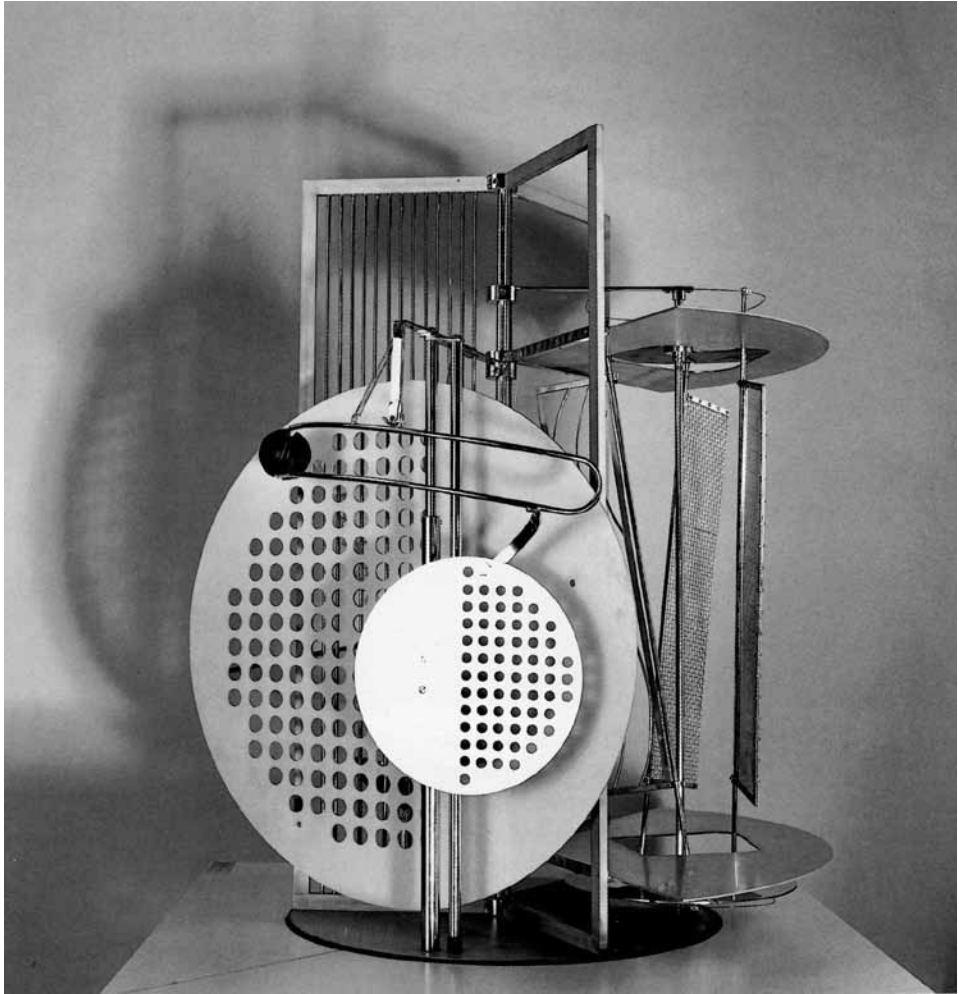
Weininger Andor: Gömbszínház, 1926/27.

galmazásai a vizuális manifesztumok nyelvén. Ám nem elvontak, mint a képarchitektúra vagy annak téri megfelelői, hanem élettél, emberi alakokkal benépesítettek. Lényegükhöz tartozik az a természetes összművészeti gondolkodás, ami nem ismeri a művészeti ágak közötti válaszfalakat, mai kifejezéssel élve multimediális. Nem véletlen, hogy a mérnök-művész ideálját megtestesítő Moholy-Nagy vázlatai, töredékei, forgatókönyvei, „partitúrái” a XXI. század alkotói számára is újra meg újra muníciót adnak, értelmezésre sarkallnak, rekonstrukciókat, „átiratokat” animációkat generálnak.

Ez a Bauhausban és Németországban több szálon (építészeknél és színpadi szerzőknél) is felbukkanó „totális színház” elképzelések „tartalmának” egyik lehetséges ága. Tartalmon itt természetesen mindenekelőtt látványt kell értenünk. Olyan látványt, aminek a mozgófilm, a fotográfia, a képzőművészeti forma és építészeti szerkezet egyaránt organikus része. Elemeiket átjárja a hang és a Moholy-Nagy életműben mindvégig kulcs szerepet játszó, optikai értelemben vett fény. Jellemző, hogy azok a fölvetések és konkrét példák, amiket Moholy-Nagy a *Die Bühne im Bauhaus* kötetben publikál, mennyire elválaszthatatlanok azoktól, amelyekkel az ugyancsak 1925-ben kiadott *Festészet, fényképészet, film* című könyvében foglalkozik. Itt közli a már a bécsi MA 1924. évi zenei, színházi különszámában is publikált *Nagyváros dinamikája (Dynamik der Gross-Stadt)* című „filmvázát”, ami a kor filmnyelvi és -technikai kísérleteinek, a szimultán- vagy polifilmnek tágas perspektíváját nyitja meg. A „filmváz” részlegessége, töredékessége, befejezetlensége sorsszerűen cseng össze a montázs-elv alkalmazásával, ami a művész munkásságában sok ponton kimutatható: a konstruktív tárgykollázsoktól a fotogramokon és a montírozott fényképrészleteken át az úgynevezett fotoplasztikákig, amelyeknek komponálása és „dramaturgiája” oly egyértelműen színházi indíttatású, hogy azok a Bauhaus színházát bemutató kötet illusztrációinak sorában is feltűnnek. Világosan látható, hogy Moholy-Nagy a filmet mint technikai és képi vívmányt *alkalmazza* a konstrukcióban, ahogyan azt a fenti kötetben bemutatott *Mechanikus excentrikus játékok* (tulajdonképpen egy szimultán varieté) tervéből, „partitúravázlatából” is kiderül. Később, az 1930-ban megvalósított *Fekete – fehér – szürke* című filmben pedig a konstrukciót alkalmazza a film tárgyaként, hiszen a kinetikus műtárgy vizuális lehetőségei a film nyelvén bonthatók ki, rögzíthetők, s válnak egyúttal új, szuverén esztétikai minőséggé.

Moholy-Nagy a *Mechanikus excentrikus játékok* a színpadi cselekvés sűrítésének tiszta formájaként interpretálja a kötetben közölt esszéiben, ahol sorra veszi a totális színház megvalósításához vezető lépéseket és eszközöket. Ebben rehabilitálja (fotomontázsain megjeleníti) az *embert* mint a cirkusz, operett, varieté és bohóctréfák előadóját és mint az „egészséges” tömeg-szükségletek letéteményesét. Kinyilvánítja az eddig domináns vízszintes térbeli mozgásszervezés helyett a függőleges mozgásirányok elsőbbségét. Erre tökéletesen rímelenek Molnár Farkas U-színházának és Weininger Gömbszínházának működési vázlatai, színpadtechnikai szerkezetei. Ez a forgó mozgással kombinált vertikálitás jellemzi a „totális színház fénygépezetének terveként” (Passuth Krisztina) is értelmezhető *Kinetikus konstruktív rendszert* és annak 1928-ig továbbfejlesztett, részleteiben kidolgozott változatait.

Moholy-Nagy 1922-től 1930-ig foglalkozott konstruktív összművészeti eszménye leg-tisztabb, kompromisszumoktól mentes kifejtésének, az úgynevezett *Fény-tér-modulátor*nak tervezésével és megvalósításával. Sokat mond, hogy a végül a szintén magyar építész, Sebők István mérnöki- és Otto Ball technikai közreműködésével realizált és működésbe hozott (!) szerkezet eredeti elnevezése *Lichtrequisit für eine elektrische Bühne* (Elektromos színpad fénykelléke) egyértelműen a színházhoz kapcsolja a konstruktív kinetikus művészet e korai példáját. A Fény-tér-modulátor többretegű mű: a forgó mozgásokat végző szerkezet áttört, absztrakt elemeinek transzparenciája, permutációja a vetített fény által létrehozott mozgó árnyékok filmszerű látványával interferál. Reális és virtuális formaelemek játszanak egymásba. Az emberi közreműködés nélkül mozgó „szép gép” és az azt



Moholy-Nagy László: Fény-tér-modulátor, 1930.

körülvevő, tulajdonképpen színpadként felfogható tér membránfalain létrejövő mozgókép működik együtt, korábban elképzelhetetlen komplexitásban, miközben mindkét látvány önálló műként is egzisztál. A sokirányú, „műfajközi” avantgárd kísérletek szintéziseként létrejött műben a konstruktivizmus *anyaghoz* kötött és a szuprematizmus *érzetet* abszolutizáló szemlélete ötvöződik. Az elkészült műről és működéséről Moholy-Nagy két filmet is készített. A *Fekete-fehér-szürke fényjátékot* a Lichtrequisit színpadra adaptált és 1930-ban Párizsban, a német Werkbund kiállítási anyagában bemutatott változatához készítette el. Az 1928-ban írott forgatókönyvet 1931-ben magyarul is publikálta a kolozsvári *Korunk* folyóiratban. Az utópia tehát megvalósult, s ezzel megszűnt utópia lenni.

Moholy-Nagy és a magyar Bauhäuslerек számára ekkorra már megszűnőben volt egy másik utópia is: a kézművességtől a tömegtermelés, a művészettől a technika, a katedrálisról a lakógép felé tartó „boldog sziget”-é és annak szociális modelljéé, a Bauhausé. Ahogy már láttuk, a „totáliszínház” elméleti programalkotójából és kísérleti makettjének megszerkesztőjéből 1928, a dessau Bauhausból történt távozása után „alkalmazott” színházi ember, díszlettervező és filmkészítő lesz.

1927-ben már elkezdődik a végjáték, de eközben a Bauhausban évek óta formálódó totális színház elképzelések konkrét formát öltenek. A Moholy-Naggyal annak berlini munkáiban is együttműködő Sebők, aki Drezdában szerzett építész diplomát, 1927-től Gropius tervezőirodájának munkatársa. Közös dolgoznak Erwin Piscator berlini Totális Színházának tervein. A piscatori vízió – tömegrendezvények befogadására is alkalmas politikai színház – megváltozott térformákat követel. A már 1924-ből ismerős elveket (gépesített színház, ahol a színpad és a nézőtér nincs elválasztva) a gyakorlatba átültetve kívánnak megfelelni a Meyerhold által is szorgalmazott színházépítészeti forradalomnak. Ám a konkrét megrendelésre született konkrét tervek (Breuer is készít egyet Piscator számára) a húszas évek végének gazdasági és politikai viszonyai között mégis utópisztikusnak bizonyulnak. Nemcsak Németországban, hanem a Szovjetunióban is, ahova szintén készíti pályatervet az 1928-ban már lemondott Gropiusszal együtt távozó Sebők és Breuer is. Mindketten Berlinben dolgoznak, Breuer saját irodájában, Sebők Gropiuséban. A harkovi Ukrán Nemzeti Színház tervpályázatára készült terveken a totális színház helyett az „aktív színház” víziójának tér- és tömegviszonyai körvonalazódnak. Világosan tagolt funkcionális terek, a nézőtér dominanciájával. A nézőtér nem a színpaddal, hanem az előcsarnok optikai felnyitása révén inkább az utcával, a külső térrel igyekszik egységet alkotni. Sebők a színészek számára kialakított spirális közlekedő pálya Berlinben kidolgozott ötletét itt is hasznosítja. Ebben az időben Magyarországra is pályázik. A győri színházhoz készíti a harkovi megoldásokra sokban emlékeztető s azokhoz hasonlóan papíron maradt tervet.

A Gropius-éra megszűnésével az intézmény életében meghatározó szerepet játszó magyarok, Moholy-Nagy, Breuer, Weininger, távoznak a Bauhausból. A Gropius-iroda munkatársa, a *Die Bühne im Bauhaus* kötetben U-színház terveit publikáló Molnár Farkas már a könyv megjelenése előtt, 1924 őszén visszatért Magyarországra barátjával, az 1922-től Weimarban tartózkodó Bortnyik Sándorral együtt. Bortnyik ott festett képe, a *Zöld szemár* lett névadója a kettejük és Palasovszky Ödön együttműködésével létrehozott, a weimari színpadi élményeket is felelevenítő, dadaista Zöld Szemár Színháznak. (A Zöld Szemár a már Weininger által is parodizált *A két madár* kabaréra való nyílt utalás.) A *Zöld Szemár Pantomim* bemutatóján a fején számármaszkkal megjelenő színigazgatót Molnár Farkas játszotta, aki Weiningerhez hasonlóan kedvét lelta a bohóckodásban. A dadaista gesztusok és forradalmi utópiák ideje azonban Magyarországon is hamarosan lejárt. Az 1926. évi általános amnesztiát követően a magyar avantgárd emigráns képviselőinek egy része hazatért. A Bauhaus magyarjainak egy másik csoportja pedig (Moholy-Nagy, Breuer, Weininger) rövidebb-hosszabb kitérők után az Egyesült Államok felé vette az irányt.

Felhasznált irodalom

- Bajkay Éva: *Az utópia bővületében. Weininger Andor*, Pannonia Könyvek, Pécs, 2006.
- Bestgen, Ulrike: *Unser Spiel – unser Fest – unsere Arbeit. Bühne, Fest und Spiel am frühen Bauhaus*, in: *Das Bauhaus kommt aus Weimar*, kiáll. kat., Klassik Stiftung Weimar, 2009., 145–179.
- Botár Olivér: *Természet és technika. Az újraértelmezett Moholy-Nagy 1916–1923*, Janus Pannonius Múzeum–Vince Kiadó, Pécs–Budapest, 2007.
- Droste, Magdalena: *Bauhaus 1919–1933*, Bauhaus-Archiv, Taschen/Vince, 2003.
- Ernyey Gyula (vál., szerk.): *Breuer Marcell/Marcel Breuer*, Pannonia Könyvek, Pécs, 2008.
- Ferkai András: *Molnár Farkas*, TERC Kiadó, Budapest, 2011.
- Forgács Éva: *Bauhaus*, Jelenkor, Pécs, 1991.
- Körner András: *Weininger Andor színpadai a Bauhaustól New Yorkig*, 2B Kulturális és Művészeti Alapítvány, Budapest, 2008.
- Mendöl Zsuzsanna: *Forbát Alfréd (1897–1972)*, Pannonia Könyvek, Pécs, 2008.
- Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy László*, Corvina, Budapest, 1982.
- Scheper, Dirk: *Die Bauhausbühne*, in: *Experiment Bauhaus*, kiáll. kat., Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin (West), 1988, 250–285.
- Schlemmer, Oskar, Moholy-Nagy László, Molnár Farkas: *A Bauhaus színháza*, Corvina, Budapest, 1978.
- Szeredi Merse Pál: *Weininger Andor. A Bauhaustól New Yorkig*, kiáll. kat., Virág Judit Galéria (Mű-Terem Galéria Kft.), Budapest, 2019.
- Tokai Gábor: *Magyar kísérletek a Bauhaus színházi műhelyében*, in: *A művészettől az életig. Magyarok a Bauhausban*, kiáll. kat., Baranya megyei Múzeumok Igazgatósága, Pécs, 2010, 278–295.
- Tokai Gábor: *Absztrakt revü*, Artmagazin, 2011/6, 42–47.
- Valdivieso, Mercedes: *Ünnepek és hétköznapiak – művészet és élet*, in: *A művészettől az életig. Magyarok a Bauhausban*, kiáll. kat., Baranya megyei Múzeumok Igazgatósága, Pécs, 2010, 300–315.
- Vogelsang, Bernd: *Lothar Schreyer und das Scheitern der Weimarer Bauhausbühne*, in: *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, kiáll. kat., Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1994, 321–363.
- Wilhelm, Karin: *Utópisztikus színháztervek*, in: *A művészettől az életig. Magyarok a Bauhausban*, kiáll. kat., Baranya megyei Múzeumok Igazgatósága, Pécs, 2010, 266–277.

TESTEK A (NYILVÁNOS) TÉRBEN

A Millenniumi emlékmű (hósi) teste

Egy 1927-es esszéjében Robert Musil azzal a furcsának tűnő kijelentéssel kezdte írását, hogy az emlékművek tulajdonképpen „láthatóan láthatatlanok”.¹ Majd úgy folytatta, hogy

ezen a világon nincs semmi, ami annyira láthatatlan lenne, mint az emlékmű. Kétségtelen, azért emelték, hogy látni lehessen őket – igazából, hogy a figyelmet magukhoz vonzzák. Egyúttal azonban át vannak itatva valamivel, ami eltereli róluk a figyelmet, amitől a pillantás megállás nélkül lesiklik róluk, mint az esőcseppek az olajos vászonnról.²

Musil az emlékműveket az észlelés számára a falban eltűnő képekhez hasonlította, létezésüket pedig a jelenlét és a hiány játékaként írta le, s olyan helyszíneknek tekintette őket, amelyek a percepció számára idővel megtagadják létrehozásuk intencióját. Rövid írásomban a budapesti Hősök terén megjelent testek változó viszonyainak az elemzésén keresztül vizsgálom a jelenlét és az eltűnés játékát. Mindezt pedig az emlékmű történetének kiemelkedő eseményei – 1896, 1919, 1920–1929, 1949–1957, 1989 – köré csoportosítva, s arra a kérdésre fókuszálva teszem, hogy a téren megjelen(ítet)t testeknek milyen szerepük van a társadalmi, politikai, ideológiai és hatalmi viszonyok színpadra állításában.

Emlékmű, testek és az emlékezés performanszai

A monumentum (emlékmű) kifejezése, mint arra Anna Saunders felhívta a figyelmet, „a latin *monere* igéből ered, mely a »figyelmeztet« vagy az »emlékeztet« értelemben használható. Így az emlékművek az emlékezet segítségének tekinthetők”.³ Az emlékműveket tehát egyének és csoportok egyrészt azért hozzák létre, hogy a múltra és benne saját múltjukra emlékezzenek, így adva jelentést az eltelt időnek. Másrészt pedig hogy „a történelem nevezetes személyeit és eseményeit ünnepeljék, gyakran hozva létre és örökítve meg történeti mítoszokat”,⁴ így adva történeti dimenziót saját jelenbeli létezésüknek.

Denis Hollier szerint az emlékművek „feltalálását” a halál megtévesztésének és elfelejtésének vágya motiválta, hiszen

A szöveg rövidített változata elhangzott a Pécsi Tudományegyetemen 2019 áprilisában rendezett *Kontaktzónák: a színház érintkezése más területekkel* című konferencián.

¹ Robert Musil, *Monuments*, in: Uő.: *Posthumus Papers of a Living Author*, London, Penguin, 1995, 114.

² Uő., 114.

³ Anna Saunders: *Memorializing the GDR – Monuments and Memory after 1989*, New York és Oxford, Berghahn, 2018, 36.

⁴ Uő., 36.

az emlékmű és a piramis ott áll, ahol helyet kell elfedniük, úrt kell betölteniük, mégpedig azt, amelyet a halál hagyott hátra. A halál nem jelenhet meg, nem kaphat helyet: hadd fedje hát el, hadd foglalja el helyét a sír.⁵

Az ember tehát úgy élheti túl az enyészetet, ha a bomló test rémképét szilárd emlékművekbe helyezi át – legyen az sírhely vagy piramis. Az emlékmű létrehozásának tehát implicit ontológiai funkciója van a halállal, az elmúlással szemben. Ebben az értelemben az emlékmű a jelenben létrehozott helyszín, ahol a múltra emlékezve „a túlélők teremtenek maguk számára identitást”.⁶ Ezzel párhuzamosan az emlékmű olyan helyszín is, ahol kőbe vésvé, a halált túlélve, s állandóságra szert téve manifesztálódhat egy adott csoport, akár egy nemzet identitása és építetőinek ideiglenes személyisége.

Az emlékművek számtalan formát ölthetnek, mégis nagyon gyakran jelenítenek meg emberi testeket. A szobor fizikai valóságában, kőbe, márványba vésvé vagy éppen bronzba öntve az elenyésző, de a valóságban gyakran hiányzó test kap konkrét és szilárd fizikai megvalósulást. Ismerünk azonban olyan emlékműveket is, amelyeknél a valós testek hiánya nem ölt emberi alakot, ám ez nem zavarja meg az emlékezőket, hogy azokra emlékezzenek, akiknek a valós teste az emlékezet konkrét helyszínétől több ezer kilométer távolságban, gyakran még az emlékezők számára is ismeretlen helyeken nyugszanak. Mindkét esetben az emlékműben a bomló test rémképe, a valós test, illetve a maradványok hiánya az időt túlélő alakban manifesztálódik. Így az emlékmű olyan úrt fed el, olyan hiány helyét tölti be, amit a halál hagyott hátra.

Bár Musil szerint az emlékműnek ez olyan tulajdonsága, amit végül nem vagy éppen csak időnként teljesít, azokban a pillanatokban azonban, amikor életre kel, amikor láthatóvá válik, valami hirtelen megváltozik körülötte. Az emlékmű életben tartásához tehát szükség van az emlékezet performanszaira. Az emlékezet performanszain keresztül az értelmezők látják el újabb és újabb jelentésekkel, azaz az értelmezők teszik az emlékművet valóban azzá, ami. Az emlékműveknek, amint azt Robyn Kimberly Autry kifejtette, „szükségük van a látogatók és a gondnokok aktív részvételére, hogy anyagosságukban és ideológiailag is fennmaradjanak”.⁷ Az emlékmű tehát mindig potenciál, olyan helyszín, olyan *lieux de mémoire* (Pierre Nora), ami a jelenből kiindulva, de a múltat felhasználva folyton betöltésre vár, így folyamatosan újra és újra-konstruálódik. Mint azt a Millenniumi emlékmű történeténél immáron látni fogjuk.

1896–1918

A Millenniumi emlékmű, a létrehozók intenciója szerint, olyan emlékmű kívánt lenni, amely a magyarság múltjának és jelenének állít emléket. Tökéletesen ráillett az, amire Thomas Stubblefield a hősi emlékművekkel kapcsolatban hívta fel a figyelmet, miszerint ezek az emlékművek „a mindennapi élettől való fizikai távolságukat arra használják, hogy az általuk artikulált statikus és örök történelmet hangsúlyozzák”.⁸ Hasonlóan érvelt

⁵ Denis Hollier: *Against Architecture: The Writings of George Bataille*, Cambridge, Massachusetts és London, MIT Press, 1992, 36.

⁶ Kosellecket idézi Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában* (ford. Hidas Zoltán), Budapest, Atlantisz, 1999, 63.

⁷ Robyn Kimberly Autry: *The Monumental Reconstruction of Memory in South Africa: The Voortrekker Monument*, *Theory, Culture and Society*, 2012/6, 147.

⁸ Thomas Stubblefield: *Do Disappearing Monuments Simply Disappear? The Counter-Monument in Revision*, *Future Anterior: Journal of Historic Preservation*, *History, Theory, and Criticism*, 2011/2, 2.

a hősi emlékművekkel kapcsolatban Anna Saunders is, aki kimutatta, hogy ezek „az állandóságot, a hatalmat, a nagyságot és az erős vezetést [...] a nemzeti történelem nagy férfiában megtestesülő, egyfajta szabadtéri múzeumként jelenítették meg”.⁹

A Millenniumi emlékmű uralkodóinak és vezéreinek a teste az állandóságot, a hatalmat és a nagyságot szintén férfidominancián keresztül mutatták be. Az emlékművet a magyar állam ezredéves ünnepe alkalmából emelték, s, ahogy arra Sinkó Katalin rámutatott, „ki kellett egyenlítenie és egységes egészként bemutatnia az egymással éles harcot vívó politikai pártoknak a közhatalomról, a hatalom legitimitásáról vallott különböző nézeteit”.¹⁰ Az emlékmű központi eleme – Árpád, a fejedelmek és Gábriel – két egymással küzdő legitimitástan szimbolikus kifejezőjeként jelent meg. Az egyik, Árpád és a fejedelmek, a hatalom eredetének nemesi szemléletű felfogását mutatja, miszerint „a királyi hatalom pogány-nemesi eredetű, a törvényes uralkodás fundamentumát a nemesség királyválasztó joga alkotja”.¹¹ A másik pedig, a koronát és a kettős keresztet tartó arkangyal által megtestesítve, a magyar szent korona-tan: „az ország függetlenségének, önállóságának a kifejezője, ugyanakkor ez volt az a tan, melyet [...] mégiscsak össze lehetett kapcsolni a Habsburg-birodalmi ideológiával”.¹² Az emlékműben tehát az Árpád-kultusz egyesült az István-kultusz koronatanával, kiegészülve a tíz évszázadot felölelő magyar és Habsburg uralkodókkal. Az így reprezentált ezeréves magyar közjogi hatalom pedig, összekapcsolva a Habsburg birodalmi ideológiával, „a mű középpontjában [Gábriel alakjában] – mint egy időtlenségbe emelve – jelent meg”.¹³

A Millenniumi emlékmű létrehozása és a millenniumi ünnepek megszervezése a megjelenített és a megjelent testeken keresztül megfelelő alkalmat szolgáltatott a nemzeti öntudat megélésére, aminek külön jelentőséget adott az ünnepek első eseménye, a bandériumok kosztümös felvonulása, amely lehetővé tette a közös történelmi tudat átélését. A kortársak számára a honfoglalás ezredik évfordulója tehát, mint azt Gerő András összefoglalta, alkalmat adott arra, hogy „a kormányzat egy egész nemzeti-történelmi ideológiát fogalmazzon meg; olyat, ami teljesnek láttatja a csonka államiságot, és a létezőt mint egyetlen lehetségest mutatja be. [...] a múlt historizált emlékeivel vértézhető fel az éppen meglévő, s mindez a kontinuitás, a megingathatatlan állandóság érzetét keltheti.”¹⁴

1919

A hősi emlékmű nemcsak a nemzeti történelem szabadtéri múzeumaként szolgálhat, hanem tökéletes célpontot nyújt azok számára is, akik nem értenek egyet a létrehozók ideológiájával, vagy éppen szeretnék azokat a célkitűzéseket, társadalmi szerveződéseket, illetve hierarchiákat megváltoztatni, amelyek az emlékművet formálták. Így egy emlékmű megváltoztatása részét képezi az ikonrombolás szélesebb történetének. Egy emlékmű lerombolása például, mint arra Kathrine Verdery utalt, „nemcsak eltünteti azt a speciális testet a tájképről, mintha kivágná a történelemből, de azt is bizonyítja, hogy mivel ledönthető, az istenek sem védik többé. Mivel megfosztják időtlenségétől és szentségétől, ezáltal

⁹ Saunders, i. m., 38.

¹⁰ Sinkó Katalin: A továbbélő historizmus. A Millenniumi emlékmű mint szimbolikus társadalmi akciók színtere, in: *A historizmus művészete Magyarországon, Művészettörténelmi tanulmányok*, szerk. Zádor Anna, Budapest, MTA Művészettörténelmi Kutató intézet, 1993, 279.

¹¹ Uo., 279.

¹² Uo., 280.

¹³ Uo., 280.

¹⁴ Gerő András: Az ezredvégi emlékmű, in: Uő.: *Magyar polgárosodás*, Budapest, Atlantisz, 1993, 344.

az univerzum »szentsége«, amelyben neki jelentése volt, »profánná« válik.”¹⁵ Az új rend tehát gyakran új hősokeket kíván, s új módon kívánja elrendezni a nyilvános teret.

Az 1919-es proletárdiktatúra forradalmi átalakításának egyik látványos akciója az előző rezsim hőseinek a nemzeti panteonból való elmozdítására irányult. A feudális-kapitalista elnyomással azonosított Habsburg dinasztia szobrai már a világháború után azonnal eltávolították, a háborút közvetlenül előidéző rendszer szimbólumának tekintett Ferenc József alakját pedig megsemmisítették. A másik látványos akció, a millenniumi ünnepekhez hasonlóan, s a harcban álló proletárdiktatúra anyagi lehetőségeihez képest fényűző módon megrendezve, az 1919. május 1-jei ünnepség volt, amely az új rend szimbólumaival terítette be a várost.



1919. május 1.

Amint arról *Az Est* tudósított, ebből nem maradhatott ki a Millenniumi emlékmű sem, hiszen „teljesen bevonták vörös drapériákkal; a középső óriási oszlopot tektonikus kiképzéssé változtatták és az előtte lévő Árpád-szobor burkolatával kilenc méter magas hármascsoportot helyeztek, melynek közepén áll Marx szobra, mellette egy bányamunkás és egy vasmunkás”.¹⁶

Ez is egyfajta alapító mítosz megtestesülése volt, de nem a mitikus történelmi múltba vezetett, hanem a rendszer alapító atyáihoz, akik összefonódtak a jelen rendszer (állandó) vezetőivel, az addig nem ábrázolt, a város peremén létező nincstelen munkások testével. Következésképp rendszer-váltást volt hivatott bemutatni a Millenniumi emlékműben bekövetkező változás: a királyok és hadvezérek helyét elfoglalta az új vezető társadalmi csoport: a munkásosztály. Az így megalkotott mű azonban nem csupán a pro-

¹⁵ Katherine Verdery: *The Political Lives of Dead Bodies – Reburial and Postsocialist Change*, New York, Columbia University Press, 1999, 5.

¹⁶ N. n.: A nagy május elseje, *Az Est*, 1919. május 1., 2. A dolog pikantériája, hogy a Marx-szoborcsoportot ugyanaz a Zala György készítette, aki Gábielt, Árpádot s a vezérek nagy részét, s aki a későbbiekben is aktívan közreműködött a szobrok megalkotásában.

letárforradalom emlékműve kívánt lenni, hanem, mint arra Sinkó Katalin felhívta a figyelmet, olyan „szimbolikus tér kerete [is], ahol a tömeg immár nem nézője, hanem maga is szereplője a tömegünnepnek. E tömegünnep tárgya [pedig ...] a történelem jelképes megsemmisítése volt”.¹⁷ Fellépve az emlékmű talapzatára, s részt véve a felvonuláson, a tömeg tehát aktív szereplőként jelent meg a nemzet és a történelem színpadán.

1920-as évek

Ahogy a proletárdiktatúra megpróbálta a köztereken keresztül újraértelmezni a múltat és a jelent, a Horthy-rendszer is megtette ugyanezt. A korszak restaurációs törekvései között a hagyományos emlékművek egyrészt visszakapták korábbi alakjaikat, másrészt pedig továbbépítették őket. A visszaépítés a Millenniumi emlékmű számára azt jelentette, hogy a proletárdiktatúra alatt eltávolított Habsburg-szobrok visszakerültek eredeti helyükre, a megsemmisített Ferenc József-szobor helyett pedig újat készítettek, amely már nem tábornoki egyenruhában, hanem koronázási palástban ábrázolta őt. Mindez jól mutatja, hogy a Horthy-korszakban a magyarság történeti jogait próbálták az aktuális helyzet, azaz a trianoni nemzeti tragédia eszmei-politikai-gazdasági ellensúlyozására felhasználni. Következésképp megszületett a történeti jog alapján a Habsburg-birodalomba integrálódott Magyarország mítosza, amely legitimációként szolgált a területi és nemzeti egy(ség)esítés revíziós politikájához.

Mindez pedig jól illeszkedett azoknak az új emlékműveknek és emlékezeti performanszoknak a sorába, amelyekkel a Horthy-korszak igyekezett a magyar politikai lét töredezettségét, az ország területi, kulturális és politikai csonkaságát legalább szimbolikus, az adott országhatárokat átlépő módon, gyakran transzcendens állításokként kompenzálni és restaurálni. S ugyanebbe a folyamatba illeszkedett a Millenniumi emlékmű továbbépítése, azaz az új, a Trianon utáni nemzeti ideológiához való hozzáigazítása. Ennek következtében 1929-ben egyrészt immáron teljes készütségben adták át az emlékművet, másrészt pedig az emlékmű előterében elhelyezték a Nemzeti Hősök Országos Emlékkövét. A



¹⁷ Sinkó, i. m., 282.

1929. május 26.

proletárdiktatúrához hasonlóan a Horthy-korszak is emléket állított a névtelen közembernek, a háborúkban, különösen az első világháborúban elpusztult magyarok százezreinek. A névtelen nemzeti hősök hiányzó testeit helyettesítő és egyben megidéző sírkő, azaz a meg nem jelenő testek, pontosabban ezen testek hiánya mint kitöltésre/betöltésre váró helyszín tette egyrészt az ezredéves emlékművet az emlékezet performanszaiban, az élő testek részvételén keresztül, nemzeti kultuszhelyé.

Másrészt az ismeretlen hősök szintén az Árpádtól Istvánon, majd a magyar és Habsburg uralkodókon keresztül a jelenig tartó genealógiát erősítették. Az emlékmű pedig a nemzeti hős, a nemzetéért életét feláldozó, a hőssé emelt közember transzcendens küldetésének tanújeleként is olvashatóvá vált. A közelmúlt hőseinek az emlékműbe illesztésével az emlékmű „1929-re már a jövő célkitűzését jelentette; az akkori jelen politikai akaratát demonstrálta”.¹⁸ Ezeket a célkitűzéseket pedig az emlékezet olyan kiemelt performanszai emelték transzcendens dimenziókba, mint az 1930-as Szent Imre-év augusztus 20-i hatalmas körmenete vagy az 1938-as Eucharisztikus Kongresszus eseményei.

1945–1957

Az 1945 után megjelent új hatalmi szerveződés képviselői, az 1919-es proletárdiktatúrához hasonlóan, egy új világrend eljövételét hirdették, így az új államnak a közvetlen múlttal, a Horthy-korszakkal való teljes, s az azt megelőző történeti évszázadokkal való részleges diszkontinuitását hangsúlyozták. Mindez pedig a Millenniumi emlékmű ismételt átalakításához vezetett: „a Habsburg királyok helyét a nemzeti függetlenségi mozgalom hősei: Rákóczi, Thököly, Kossuth, illetve a Habsburg-birodalommal szemben önálló hatalmat kiépítő, többségükben protestáns erdélyi fejedelmek szobrai foglalták el”.¹⁹ A halott testek cseréje révén így lett a dinasztikus emlékműből nemzeti hősök csarnoka.

Az új hatalom azonban nemcsak a Habsburg királyokat távolította el, hanem a Trianonra utaló felirattal együtt a Névtelen Hősök Emlékkövét is. Mivel azonban a névtelen hősök virtuális testében rejlő legitimációs erőre az új hatalomnak is szüksége volt, az emlékkövet 1956-ban a kor elvárásaihoz igazítva helyezték vissza. Egyrészt törölték róla a Trianonra utaló feliratot, ezzel jelezve, hogy Magyarország lemond a korábbi időszak revíziós politikájáról, másrészt pedig az új felirat immáron azoknak állított emléket, akik a magyar nép függetlenségéért és szabadságáért áldozták életüket. Így az újrendezett emlékmű, amint azt Kovács Ákos András és Nagy Ágoston megfigyelte, „a kommunisták népi-függetlenségi történelemszemléletének jegyében a magyar történelmet és az osztályharcok folyamatát az egymást követő nemzeti szabadságküzdelmek sorozataként mutatta be”.²⁰

A korszakban a tér és az emlékmű továbbra is állami tömegdemonstrációk színtere maradt, ahol élő testek tettek hitet az átalakított, immáron az új rendszer szükségleteihez igazított múlt mellett. A fennmaradt fényképeken jól látható, hogy az új hatalom egyrészt megpróbálta az emlékművet az 1919-es dekorációhoz hasonlóan beborítani, másrészt pedig, szó szerint és szimbolikusan is, maga mögé utasítani. Az április 4-i és a május 1-jei demonstrációknak még az átalakított emlékmű is csupán történelmi háttereként szolgált, hiszen az előteret a jelen vezetői és hatalmi szimbólumai foglalták el. A nyilvános tér elrendezése tehát azt sugallta, hogy az emlékmű által megtestesített múltból csak annyi szükséges, amennyit a jelen láttatni enged belőle. Ebben a szemléletben csak 1953-ban állt be radikális változás: ekkor az emlékezés performatív eseményei a Hősök terén álló em-

¹⁸ Gerő, i. m., 369.

¹⁹ Sinkó, i. m., 286.

²⁰ Kovács Ákos András és Nagy Ágota: A Hősök tere – Hőskultusz és várostervezés, *Rubicon*, 2013/11, 26.



1947. május 1.



1957. május 1.

lékműtől nem messze felállított Sztálin-szobor környékére kerültek, egészen az 1956-os forradalomig, amikor is a Sztálin-szobrot ledöntötték és a belvárosba hurcolták.

A forradalmat követő évben azonban a formálódó államszocialista rezsim ismét a Hősök terét választotta a május elsejei ünnepség számára. Az új hatalom vezetőjének, Kádár Jánosnak a beszédét több százezres tömeg követte. Kádárék azonban a Rákosi-korszaktól eltérő koreográfiával dolgoztak: az ünnepi emelvényt az emlékművel szemben állították fel. Ezzel jelezték egyrészt az új hatalom eltérését a Rákosi-korszaktól, másrészt pedig a fenntartásukat a történelmi múlttal és a Horthy-korszakkal szemben. A jelen lévő testek tömege pedig legitimációval szolgált ehhez, amihez nagyban hozzájárult az is, hogy az emlékmű halott és virtuális teste az elrendezés következtében immár az élő testek által körülveve jelentek meg. A hatalmi viszonyokat azonban pontosan jelezte, hogy az emlékmű testeit a jelen karhatalma, a munkásőrök gyűrűje vette körül, s tartotta mintegy megfigyelés alatt. Így az élő testek maguk között támogatóan befogadva és ellenőrizve tudták a halott és virtuális testek által megjelenített történelmi múltat. Kádárék szempontjából tehát a téren megjelent valós testek, a szobrok által megtestesített és a sírkő által megidézett hiányzó testek egymást kiegészítve, egymást támogatva, a folyamatos genealógiát a történelmi időbe kiterjesztve, valójában az új rendszert legitimáló és a konszolidációt támogató egységként jelenhettek meg, legalábbis a május 1-jei ünnepség keretein belül.

1989

Az 1980-as évek végi hatalmi-politikai-gazdasági átrendeződés megelőlegző gesztusként lehet értelmezni azt, hogy 1989. június 16-án, Nagy Imre és mártírtársainak újratemetésekor a Millenniumi emlékmű ismét kultuszhelyként funkcionált. A tér elrendezése azonban kilépett a hagyományból, hiszen az öt valós testet, Nagy Imre, Losonczy Géza,



1989. június 16.

Maléter Pál, Gimes Miklós és Szilágyi József maradványait tartalmazó koporsót, s egy a forradalomban elhunytak, illetve a forradalom megtorlásaként kivégzettek virtuális testeit szimbolizáló hatodik koporsót Rajk László terve szerint a fehér hátteret képező Múcsarnok előtt, az emlékműre merőlegesen ravatalozták fel úgy, hogy az oszlopokat és a timpanont feketével fedték. Az emlékmű valós testeit és az emlékkő, a szilárd anyagba öntött/vésített történelmi múlt így tanúként szolgált csupán, hiszen a hősök (virtuális) szemé előtt történt az addig titkolt múlt egy szelvényének a nyilvánosságra hozása. Az elrendezés szakított mind a Rákosi-, mind pedig a Kádár-rezsim térbeli elrendezésével, így is hangsúlyozva a távolságtartást ezekkel a korszakokkal szemben. A Rákosi-rendszer által kiváltott, a Kádár-rendszer által büntetett, aztán pedig hivatalosan eltagadott múltnak az emlékezők által kiválasztott és a jövő számára továbbvihetőnek vélt darabja került ismét elő. Mint azt Rév István összefoglalta, „az új rezsimet a sebek felmutatásán keresztül a kivégzőkre mutatva iktatták be”.²¹ Mivel a posztkommunista átalakulás történetében ezen halott testek valós és szimbolikus újratemetése volt szinte az egyetlen tömegdemonstráció, leszámítva a rendszer névadójának, Kádár Jánosnak egy hónappal későbbi, július 14-i temetését, így az újratemetés az új politikai rezsim megalapozó mítoszaként szolgálhatott.

A halott testek jelenbe hozásával, ezáltal szimbolikus újra-élesztésével és újra eltemetésével az esemény összeprézelte az időt és újrendezte a múltat, egyúttal jelezve az új időszámítást. Az új időszámítás kulcsszerepet játszott az új politikai legitimációban a folyamatosság mítoszában megalapozásában. Hiszen mintegy azt sugallta, miként arra Rév rámutatott, hogy „mi vagyunk a közvetlen leszármazottai azoknak, akiket eltemettünk, s akiknek a kivégzőit meg fogjuk büntetni közvetlenül a temetés után. A most így természetes folyománya lett az akornak, kiemelve, hogy nincs idő a két történelmi pillanat között”.²² Ennek persze az lett a következménye, hogy a rendszervált(oz)ás utáni kormányok – többé-kevésbé – mind megpróbálták (újra)konstruálni a folyamatosság történelmi fikcióját azért, hogy kitöröljék a szocializmus időszakaszát a nemzeti emlékezetből.

Emlékművek – múlt és jelen vonzásában

Rövid írásomban arra próbáltam felhívni a figyelmet, hogy az emlékművek idővel átalakulnak, ami szoros összefüggésben áll a hatalmi viszonyokban bekövetkező változásokkal és a kulturális hegemoniára való törekvésekkel. Pontosan azért, mert, mint azt Anna Saunders kifejtette, „az emlékműveket mindig a jelen kontextusában értelmezzük, és mint ilyenek, jelentéseik olyan gyorsan változhatnak, mint a világ körülöttük. Fizikai rögzítettségük és anyagiságuk állandóságot sugalló minőségei megtévesztők, hiszen folyamatosan újabb és újabb jelentésekkel látjuk el őket”.²³

Másik következtetésem az, hogy nemcsak az emlékművek létrehozása lehet hatásos szimbolikus gesztus, hanem annak ellentéte is. Egy emlékmű eltüntetésének vagy átalakításának a hangsúlya inkább azon van, mint arra Janelle Davis felhívta a figyelmet, hogy „komoly következményeket maga után vonó, személyes és közösségi szerződészegésnek minősül. [...] Egy emlékmű megtámadása a társadalom magáról alkotott képét és múltját fenyegeti”.²⁴

²¹ István Rév: *Parallel Autopsies, Representations*, 1995/4, 31.

²² Rév, i. m., 33.

²³ Saunders, i. m., 44.

²⁴ Janelle Davis: *Marking Memory: Ambiguity and Amnesia in the Monument to Soviet Tank Crews in Prague*, *Public Art Dialogue*, 2016/6, 40.

Mindez pedig, s csak remélni tudom, hogy írásomból kiderült, azzal áll összefüggésben, hogy az emlékezet és annak különböző színpadra állításai elsősorban az identitással, a hatalommal, az autoritással, s gyakran a nacionalizmussal van szoros kapcsolatban. Pontosan azért, mert, mint arra Edward W. Said felhívta a figyelmet, világunk

a gyökerek keresésének korszakává vált, ahol is az egyes csoportok saját fajtájuk, vallásuk, közösségük és családjuk kollektív emlékezetét próbálják felfedezni, olyan múltat kreálni, amely kizárólag csak az övék, megóva a pusztító történelemtől és a változó időtől.²⁵

Következésképp egyének és társadalmi csoportok azért használják az emlékműveket, hogy általuk koherens identitást és átfogó (nemzeti) narratívát biztosítsanak, azaz helyet maguknak a világban.

Visszatérve Musil megfigyelésére: természetesen annak is megvan a lehetősége, hogy az emlékmű nem a hosszútávú emlékezetet alapozza meg, hanem „az amnézia kezdetét jelenti”.²⁶ Manapság mintha ez történe a Millenniumi emlékművel: csend van körülötte, s némi tanácstalanság a funkciójával és jelentésével kapcsolatban. Ezt a nyugalmat csak időnként zavarja meg a Nemzeti Vágta nevű rendezvény, amely mintha inkább a helyszínhez köthető jelentések paródiája vagy éppen kommerciális-populista felhasználása lenne. Bár az is lehet, hogy éppen ez lenne az a kulturális performansz, amely az emlékmű kortárs értelmezéseként szolgálna...?

Sőt, mintha az emlékmű útban is lenne, hiszen a város közlekedésével kapcsolatban az egyik sarkalatos kérdés: az M3-as autópálya forgalmát hogyan (nem) lehetne keresztülmegedni a városligeti parkon és az emlékmű terén? Ennek ellenére az emlékmű és az általa megjelenített vagy éppenséggel csak megidézett alakok szilárdan várják az újabb és újabb kulturális performanszokkal járó értelmezéseket. Következésképp a Millenniumi emlékmű teste olyan néma és kiszolgáltatott túlélők, akik helyett folyamatosan beszélni kell, s akiknek a helyeihez rendelt jelentések aszerint változtak és változnak, hogy az utódok miként kívánják őket felhasználni.

²⁵ Edward W. Said: *Invention, Memory, and Place*, *Critical Inquiry*, 2000/2, 177.

²⁶ Davis, i. m., 44.

DOKUMENTUM ÉS SZEMÉLYESSÉG 1956 SZÍNREVITELEIBEN

PanoDráma: Keserű boldogság; Pali; Exodus '56

1956-nak a nyilvános és kollektív emlékezetben, a hivatalos történetírásban elfoglalt helyzete kezdettől fogva problematikus. Az emlékezés és felejtés politikáján keresztül értelmeződött s értelmeződik ma is, egymásnak ellentmondó múltreprezentációk horizontjában. Az 1956-os eseményekhez kapcsolódó értelmezések sokfélesége az azt feldolgozó drámai és színpadi művekben is megmutatkozik. Amint azt P. Müller Péter részletesen kifejti, a politikai változásokkal az irodalmi-művészi kánonban is jelentős átrendeződés következett be. Amíg a rendszerváltás előtt az '56-ot nemzeti tragédiaként, ellenforradalomként értelmező művek képezték/képezhették a kánon részét, addig e művek a rendszerváltás után az irodalom- és színháztudomány szempontjából irrelevánssá váltak.¹ A színház azonban áthallásos formában már ekkor is reflektált a hivatalos politikai hatalom által kialakított nézet visszásságára, az ettől eltérő értelmezés lehetőségére, lásd Ács János *Marat/ Sade*, illetve Jeles András *Drámai események* című rendezését.

Annak ellenére, hogy a rendszerváltást követően megtörtént a „forradalmi hagyomány” legitimációja,² a magyar színház egészen a forradalom ötvenedik évfordulójáig nem reflektált explicit módon az '56-os eseményekről alkotott értelmezésekben '89 után is megmutatkozó ellentmondásokra, '56-nak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásokra. A rendszerváltás utáni magyar színház előtt így egyszerre állt feladatként az egyre pluralizálódó forradalmi elbeszélések közötti eltéréseknek, anomáliáknak, valamint a forradalom eseményei körüli legendaképzéseknek a tematizálása.

Radnóti Sándor a *Kazamaták* című drámát elemző tanulmányában '56 alapítóeseményjellegét³ emeli ki, amelynek sarokköve a forradalom tisztasága. Ez a fajta értelmezés a legtöbb alkalmi, évfordulós műben máig tartja magát: az '56-os forradalmat többnyire heroikus eseményként, pátosszal ábrázolják, annak legendás alakjait középpontba helyezve. E művek jellemző módon a történelmi hitelesség ideájából kiindulva egyetlen múltértelmezést tekintenek legitimnek, annak kizárólagosságát hangsúlyozzák, s ezáltal – Aleida Assmann fogalmát használva – egyfajta monologikus emlékezetmodellt követnek. Aleida Assmann *Az emlékezés átalakító ereje* című tanulmányában kétfajta emlékezetmodellt különböztet meg. Monologikus elnevezéssel látja el azt a múlthoz fűződő viszonyt, amikor egy nemzeti közösség a negatív múltbeli tapasztalatokkal, traumatikus

Az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-18-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

¹ P. Müller Péter: „1956 újraértelmezései a Kádár-korszak drámaiban és színpadán”, *Híd*, 2006/10, 49–59., 49–50.

² A kérdéshez ld. György Péter: *Néma hagyomány*, Magvető, Budapest, 2000. – A „forradalmi hagyomány” kifejezést is a szerző használja.

³ Radnóti Sándor: „A sokaság drámája. Megjegyzések Papp András és Térey János színművéhez, kitékintéssel és visszatétekintéssel”, *Holmi*, 2006/3., <http://www.holmi.org/2006/03/a-sokasag-dramaja>, letöltés ideje: 2019. 04. 20.

történelmi eseményekkel szembesülve három szerep valamelyikét ölti magára, és kizárólag a választott szerephez kapcsolódó tartalmakat közvetíti, illetve jeleníti meg. Ez a három szerep a következő lehet: 1. a gonosz fölött diadalmaskodó győztesé, 2. a gonosznak hősiiesen ellenálló harcosé, vagy 3. az áldozaté, aki védtelenül szenved el a gonosz kínzásait.⁴ Ezt azért tartom fontosnak ismertetni, mert nézetem szerint az 1956-os eseményeket feldolgozó évfordulós művek nagy része hasonló emlékezetmodellel követ.

Fontosabb az '56-os eseményeket közvetlenül tematizáló előadások azon iránya, amely a monologikussal szemben a dialogikus emlékezetmodellel követi, azaz „ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemléli”, s ezáltal lehetővé teszi a múlttal való szembenézést, amely „az emlékezés és a múlt terhével való kiegyezés tűfokán át vezet”.⁵ A dialogikus emlékezetmodell működésének assmanni leírásához hasonlóan fogalmazza meg Tompa Andrea az általa műltfeldolgozónak nevezett előadások emlékezőtechnikáját. Így az említett emlékezetmodellel követő műveket a következőkben műltfeldolgozó előadásoknak tekintem. Tompa szerint az ilyen típusú előadások a múlt problematizálására, a jelen és a múlt közötti kapcsolat megértésére, a jelennek a múlttól való függőségére helyezik a hangsúlyt. Megteremtik „a különböző nézőpontok, perspektívák változtatásának lehetőségét”, illetve a „műltértelmezések »igazságok« egymasmellettiségét” ábrázolják, és „új nézőpontok beemelésével [...] nem a befogadó számára már ismert perspektívákat igazolják] vissza, hanem a meglévőket ütközteti[k], teszi[k] vizsgálat tárgyává.”⁶

Ez a megközelítésmód a rendszerváltás utáni magyar színházban 1956 kapcsán elsőként két, a forradalom ötvenedik évfordulójának évében, 2006-ban bemutatott műben érvényesült: Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámájában, amelyet Gothár Péter rendezett meg a Katona József Színházban, illetve a Mohácsi testvérek és Kovács Márton kaposvári *56 06/őrrült lélek vert hadak* című előadásában. E produkciók elsőként vállalkoztak arra, hogy közvetlenül beszéljenek 1956-ról, és reflektáljanak a róla alkotott beszámolók konstruáltságára, sokféleségére, heterogenitására, az egyéni és kollektív emlékezetek különbségeire, s ezáltal a hozzá kapcsolódó tartalmak újragondolására ösztönözzenek.

Ezen előadásokat követően legközelebb azonban csak majdnem tíz évvel később, a hatvanadik évforduló körül és annak alkalmából készültek újból olyan művek, amelyek a forradalom eseményeit valóban műltfeldolgozó igénnyel közelítik meg. 2015-ben megjelent az '56-reprezentációknak színházi formanyelvét, kifejezőeszköz-használatát, történelmszemléletét, emlékezőtechnikáját tekintve az addigiaktól eltérő, új iránya, amelyet a PanoDráma Társulat jelölt ki a *Keserű boldogság*⁷ című felolvasószínházi produkciójával, s folytatott 2016-ban a *Pali*⁸ és az *Exodus '56*⁹ című előadásokkal.¹⁰ A következő szakaszok-

⁴ Aleida Assmann: „Az emlékezés átalakító ereje”, ford. Máté Éva Gyöngy, *Studia Litteraria*, 2012/1–2, 9–23., 16.

⁵ Assmann, i. m., 18.

⁶ Tompa Andrea: „Heldenplatz és Hősök tere”, *Színház*, 2013. február, <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/>, letöltés ideje: 2019. 04. 20.

⁷ Csalog Zsolt: *Keserű boldogság*, PanoDráma, rendezte: Ördög Tamás, bemutató: Katona József Színház, 2015. október 23.

⁸ *Pali*, PanoDráma, rendezte: Lengyel Anna, bemutató: Katona József Színház, 2016. október 23.

⁹ *Exodus '56*, PanoDráma, rendezte: Lengyel Anna, bemutató: Katona József Színház, 2016. november 04.

¹⁰ Ehhez a vonulathoz csatlakozik továbbá az Örkény Színház Eörsi István börtönmemoárját színpadra állító *Emlékezés a régi szép időkre* című előadása is Polgár Csaba rendezésében. Habár az utóbbi előadás csupán egyetlen nézőpontot, Eörsi Istvánét érvényesíti, az általa elmesélt történetekkel és a benne megjelenő figurák nézőpontjának felvillantásával maga is reflektál az '56-os események megítélésében megmutakozó eltérésekre. Ha pedig elfogadjuk azt a nézetet, amely szerint az interteatralitás (Jacky Bratton) révén a befogadó emlékezetében az egy színházkultú-

ban az utóbbi produkciók emlékezőtechnikájának, történelemszemléletének, kifejezőeszköz-használatának vizsgálatán keresztül arra keresem a választ, hogy miként tudják működésbe hozni a már említett dialogikus emlékezetmodellt, és hogy miként válhat a színház a (sikeres) műltfeldolgozás terepévé.

A PanoDráma említett előadásai olyan verbatim módszerrel létrehozott produkciók, amelyek '56-nak a Kádár-korszak erőszakos felejtéspolitikája által elfojtott „magántörténelmét”¹¹ keltik életre. Azoknak az egyéni történeteknek adnak hangot, amelyek a kollektív amnézia időszakában évtizedekig elhallgatásra ítéltettek, és az oral history csatornáiban éltek tovább. A három előadás nagyon különböző sorsokat, elbeszélői hangokat, perspektívákat villant fel. A *Keserű boldogság*ban Kari Györgyi adja elő Jancsó Livia visszaemlékezéseit a Csalog Zsolt *Doku 56* című kötetében azonos címmel megjelent interjú szövegét alapul véve. Az egyes szám első személyben előadott monológ annak elbeszélésére tesz kísérletet, hogy hogyan élte meg a nő a forradalom napjait az amerikai nagykövetség munkatársaként, milyen körülmények között gépelte le Mindszenty hercegprímás emlékiratait, s hogyan kínozták meg, vitték el munkatáborba s internálták azért, mert lojális volt munkatársaihoz, és nem vált besúgóvá. Míg a *Hétköznapi hősök* sorozat részeként bemutatott *Keserű boldogság* a forradalom egy, a Csalog-interjú elkészültéig arctalan maradó, ám annál fontosabb feladatokat ellátó szemtanúját helyezi a középpontba, addig a *Pali* egy már ismert közéleti személyiség és felesége életének epizódjait beszéli el. Az előadásban Szamosi Zsófia Maléter Pálné Gyenes Judith monológját adja elő, amelyet Garai Judit, Hárs Anna és Lengyel Anna a Maléter Pálnéval készített tizenöt órányi mélyinterjú szövegéből hozott létre és sűrített másfél órás előadássá.¹² A *Pali* legalább annyira szól Maléter Pálról, mint Gyenes Judithról, kettejük kapcsolatáról, egymáshoz fűződő viszonyáról, a velük történtek értelmezéséről, s így szükségképpen az '56-os forradalomról, annak az egyéni életvilágokra gyakorolt hatásáról.

Mint láthatjuk, a *Pali* és a *Keserű boldogság* „egyetlen tudat lezárt múltértelmezésében”¹³ beszéli el az '56-os forradalom eseményeit. Ha azonban a *Hétköznapi hősök* sorozat darabjaiként egymás mellé helyezzük őket, akkor úgy tűnik, hogy a PanoDráma a két egymástól különböző, egyedi történet színrevitelével az egyetlen történelmi eseménnyel kapcsolatos tapasztalatok, s ennél fogva a műltről alkotott beszámoló sokféleségére is reflektál. Ezt csak még jobban erősíti az *Exodus '56* című előadásuk, amely az '56-os emigránsok számos különböző, egyéni szövegét helyezi egymás mellé. A szemtanúkkal készített, zömében az 1956-os Intézet Oral History Archivumából származó interjúkból szerkesztett felolvasószínházi előadásban a forradalom eseményeiről és a haza elhagyásáról szóló epizódok elbeszélése során a szereplők rendkívül heterogén módon értelmezik 1956-ot. A teljesség igénye nélkül, olyan történetek helyeződnek benne egymás mellé,

rán belül bemutatott előadások képesek kapcsolatba lépni egymással és befolyásolni egymás értelmezését, megállapíthatjuk, hogy az Örkény Színház produkciója a maga egynézőpontú elbeszéléseivel, interpretációjával beleilleszthető a PanoDráma egyedi nézőpontokat, lezárt múltértelmezéseket egymás mellé helyező, ugyanakkor e gesztussal azok heterogenitására is reflektáló előadásorozatába. Az említettekén kívül fontos továbbá megemlíteni a k2 Színház 2017-es *Holdkő* című előadását, amely szintén az '56-os eseményeket műltfeldolgozó igénnyel megközelítő produkciók közé sorolható, amennyiben a számos '56-értelmezés és -beszámoló egymás mellé helyezésével az eseménnyel kapcsolatos kollektív és egyéni emlékezetek sokféleségére reflektál.

¹¹ György Péter kifejezése. György, i. m., 20.

¹² *Pali* címmel közölte Csalog Zsolt is *Doku 56* című kötetében Maléter Pálné Gyenes Judith portréját, amelyet a vele készített interjú alapján alkotott meg. A *Pali* című előadás színlapján a készítőik köszönetet is mondanak Csalognak, portréja azonban inkább csak inspirációs forrásként szolgált számukra, a PanoDráma elsősorban azokat a Gyenes Judittal készített interjúkat veszi alapul, amelyeket Garai Judit, Hárs Anna és Lengyel Anna rögzített.

¹³ Herczog Noémi kifejezése az *Emlékezés a régi szép időkre* című előadás kapcsán. – Herczog Noémi: A mítoszleszámoló, *Élet és Irodalom*, 2016. november 4., 23.

mint például Gimes Juditnak és férjének a beszámolója, amelyben a Gimes Miklóssal történekmek is fontos szerep jut; a kalauz kisasszony története, aki az ÁVÓ-hoz beosztott sorkatonák mentésében segédkezett; annak a férfinak az elbeszélése, aki részt vett egy repülőgép eltérítésében és a fedélzeten utazó ávosok lemészárlásában; vagy annak a gimnazistának a beszámolója, aki szinte észrevétlenül keveredett bele a forradalmi eseményekbe, majd emiatt néhány társával együtt disszidálnia kellett.

Az *Exodus '56* tehát, amint azt a fentiek is mutatják, a „forradalom alulról jövő elbeszéléseinek”¹⁴ ad hangot, nem hősiess, kivételes emberi tettekről ad számot, hanem a forradalmat átélte átlagembereket szólaltatja meg, s polifonikus történeteik, olykor radikálisan különböző nézőpontjaik, tapasztalataik hálójában rajzolja fel 1956 képét. Az ország elhagyásáról, a menekülttáborokról és a külföldön – általában – kiszolgáltatottságban töltött első napokról, hetekről, hónapokról szóló beszámolók nyomán ugyanakkor a néző könnyen párhuzamot vonhat a kortárs világ eseményeivel, így például a Magyarországra is begyűrűző menekültválsággal és az azzal kapcsolatos reakciókkal is. Az *Exodus '56* eképpen nemcsak a történelmi múlt eseményeivel való viszonyba lépés lehetőségeit teszi témájává, hanem a jelen eseményeit is új aspektusból láttatja. Egyszerre alakítja a néző műltről és jelenről való gondolkodását.

A különböző múltértelmezések, -beszámolók egymás mellé helyezése, ütköztetése, amint korábban már említettem, a műltfeldolgozó előadás létrejöttének egyik feltétele, hiszen ez teszi lehetővé, hogy a befogadó viszonyba, dialógusba lépjen a műlttal. Ráébredve a valóság többféle értelmezési lehetőségére megkérdőjelezheti az adott eseménnyel kapcsolatos korábbi előfeltevéseit, s árnyaltabban kezdhet el gondolkodni arról, új vagy más perspektívából szemlélheti azt, új összefüggéseket ismerhet fel, miközben elfogadja többféle „igazság egyidejű létezését”.¹⁵ Nem véletlenül válhatott az oral history a PanoDráma '56-os tematikájú dokumentumszínházi előadásainak elsődleges forrásvidékévé, hiszen már eleve magában hordozza a nézőpontok, az értelmezések sokszínűségét, teret engedve „a tapasztalatok összevetésének, a megismerés egyre szélesedő folyamatának”.¹⁶

A szóbeli beszámolók és azok sokfélesége kapcsán ugyanakkor itt is felvetődnek a dokumentum- és verbatim színházi előadások kapcsán rendre felmerülő kérdések, mint például hogy mennyire hitelesek, tényszerűek a felhasznált dokumentumok, ellenőrizhető-e egyáltalán mindaz, amit ténynek tekintünk,¹⁷ mennyire tarthatók hitelesnek a szemtanúk beszámolóit, mennyire képesek/képesek-e eredeti formájában megragadni az átélte eseményeket. A valóság és fikció, tapasztalat és reprezentáció kérdését ebben az esetben bonyolítja, hogy az emlékezés szelektív, rekonstruktív, retrospektív természetű, és a vele szorosan összefüggő felejtés aktusa révén a műlt eredeti formájában sohasem jeleníthető meg, beszéltető el. Ahogyan arra Gyáni Gábor rámutat: „Az észlelés során és az azt követő rövid (néhány percig tartó) idő határain belül az emlékezés fotografikus jellegű, ám rövid idő elteltével nyomban beindul a tapasztalati tények szelektálása és szerkesztése. Ennek eredményei a tartós emléknymok, melyek később változnak ugyan, de az emlékezést ettől fogva mindig az emlékanyag konstruálása hatja át”.¹⁸ Az emlékezéshez tehát már eleve hozzátartozik a műltbeli történések értelmezésének, narratívába rendezésének,

¹⁴ Radnóti Sándor megfogalmazása Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámája kapcsán. Radnóti, i. m.

¹⁵ Tompa, i. m.

¹⁶ Udvarnok Virág: Szóbeszéd vagy történelem? Az oral history értelmezési lehetőségei, *Replika*, 2007/9, 27–31., 30.

¹⁷ E kérdést Deres Kornélia teszi fel a dokumentumszínházi előadások kapcsán a *Miért róluk szól? A dokumentarista színház szereplői* című cikkében. Ld. Deres Kornélia: Miért róluk szól? A dokumentarista színház szereplői, *Színház*, 2012/11, Melléklet: Újrahasznosított valóság a színpadon, 8–10., 9.

¹⁸ Gyáni Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, Napvilág kiadó, Budapest, 2000, 139.

az egyéni életút eseményei között történő elhelyezésének aktusa.¹⁹ Ennélfogva a szemtanúk mindig csak a múlt újraalkotására, újramondására tehetnek kísérletet – a megélt esemény és annak elbeszélése közötti időbeli távolság és az átéltek egyéni, szubjektív értelmezése függvényében kisebb-nagyobb módosításokkal, esetleg torzulásokkal.

A PanoDráma *Pali* című előadásában Szamosi Zsófia Gyenes Judith szerepében az előadás legelején arról beszél, hogy – mint azt többen is megjegyezték már neki – ő mindig ugyanazt mondja, a történetekhez nem tesz hozzá, nem tupírozza fel azokat, amely kijelentés természetzerűen az elbeszéltek hitelességét kívánja bizonyítani. Anélkül, hogy ezt kétségbe vonnánk, nem tekinthetünk el attól, hogy az előadásban elbeszélte történet – a *Keserű boldogság* és az *Exodus '56* beszámolóihoz hasonlóan – rendkívül személyes és szubjektív. Az előadás az '56-os forradalom eseményeit, és annak következményeit, Maléter Pál és Maléter Pálné közös életútjának részeként, s óhatatlanul főszereplőjeként, aktív alakító tényezőjeként beszéli el, a szeretet, a gyász, a nosztalgia érzéseinek szűrőjén keresztül. Gyürky Katalin az előadásról írott kritikájában egyenesen érzelmfolyamnak nevezi az előadásban megjelenő „történet- és történelemmesélést”, amely a konkrét tényeket ugyan megőrzi, de elsősorban nem azokra koncentrálna, inkább „szubjektív benyomásokból, hangulatokból, női megérzésekből” áll.²⁰

Az elbeszélés személyességének megteremtése természetesen nagyban függ a Gyenes Judithot megformáló színésznőtől, Szamosi Zsófiától, aki azokra a legapróbb emberi reakciókra is nagy figyelmet fordít, amelyeket (vagy legalábbis egy részüket) vélhetően az interjúzás során figyeltek meg az alkotók és emeltek át az előadásba. Ilyenek többek között az elérzékenyülés, a kellemetlen, traumatikus emlékeknél való megtorpanás, az elhallgatás pillanatai. Például az ávósok általi házkutatás során elszenvedett fizikai bántalmazás, amelyről elkomorodva, elrövedve csupán néhány szót ejt, majd a „nagyon rossz emlék” mondattal gyorsan le is zárja. Vagy az előadás elején az a jelenet, amelyben férje exhumálását és holttestének látványát próbálja meg leírni, majd megrendülve azt mondja: „nem tudok erről beszélni”. Az elbeszélő továbbá egészen konkrétan is reflektál arra, hogy az átélteket éppen azok intimitása miatt bonyolult elmesélni. Egy ponton például a következőt mondja: „Erről olyan nehéz beszélni, hiszen ez az embernek annyira a magánügye”.

Az elmondottak személyességét, intimitását a térszervezés csak még jobban erősíti. A *Palit* a Katona József Színház Sufni nevű, szűk pincehelyiségében adják elő, amelynek színpadán mindössze egy asztal, egy szék és egy kopott állólámpa található. Az asztalon pedig olyan személyes tárgyak – Maléter Pál bekeretezett fiatalkori arcképe, egy öröknap-tár, egy kis csésze, amelyből az elbeszélő teát/kávét kortyolgat, egy táskarádió, amelyből ötvenes éveket idéző zene szól, egy hamutál –, amelyek mind vagy a férjet idézik, vagy annak felidézésében segítik az elbeszélőt és egy esetben a nézőt is. Az esküvőjükről szóló beszámolót követően Gyenes (Szamosi) a villanyok felkapcsolása után egy esküvői fényképet és Maléter arcképét adja körbe a nézők között, mintegy illusztrálva az addig elmondottakat. Utólag még a dohányzás is mintegy a férj emlékét megidéző aktusként tűnik fel, hiszen kiderül, hogy „Pali” is dohányzott, és az ő tiszteletére az egykori feleség mindig elszív egy cigarettát, amikor kimegy a Rákoskeresztúri temető 301-es parcellájához, ahová Malétert Gimes Miklóssal összedrótózva titokban temették el.

¹⁹ Gyáni egyenesen azt állítja, hogy eleve „nem is beszélhetünk [...] megtörtént tényekről, mert ezek is valójában a múlt narratív formában előadott beszámolói. S a dolog természetét tekintve így tehát nincs érdemi különbség a források adta beszámolók, valamint a történész által az idő nagyobb távlatából rögzített beszámoló között, bár persze mindkettőnek más a funkciója és ugyanakkor eltérnek egymástól a hermeneutikai meghatározottság tekintetében is, mivel eltérő időhorizont kapcsolja őket az eseményekhez.” – Gyáni, i. m., 136.

²⁰ Gyürky Katalin: Érzelmvezérelt történelem, *Alföld Online*, 2017. március. 29., <http://alfoldonline.hu/2017/03/erzelmvezereelt-tortenelem/>, letöltés ideje: 2019.04.20.

Az említett tárgyak a háttér falon futó (mozgó)képekkel együtt teremtik meg az emlékezés terét. A felvételek előbb egy régimódi szobabelsőt ábrázolnak, amit a díszlet kiegészítéseként is szemlélhetünk, ezt követően az '56-os forradalomról készült korabeli fotográfiákat mutatnak, majd lassítva egy idősödő női kéz mozdulatait követik, amint egy férfiórát tart kezében, és elejti azt; aztán a második beszélőn közösen elfogyasztott narancs máig megőrzött, megkeményedett héját rögzítik, míg végül a felvételeken ott áll a néző előtt Gyenes Judith is, mosolyogva, önmaga tükörképével szembenézve.

A fekete-fehér felvételek, fotók egyszerre teszik megfoghatóbbá, elképzelhetőbbé Maléter és Gyenes alakját, hangsúlyozzák az elmondottak személyességét és a múlt iránti nosztalgiát, ám az utóbbinak köszönhetően egyúttal el is távolítják a nézőt a látottaktól, hallottaktól. Tudatosítják ugyanis az elbeszélte tapasztalatoktól való távolságát, szemléltető pozícióját, és ráirányítják a figyelmet „a dokumentumtörténet birtokosa és az azt (re)prezentáló színész között megnyíló percepciók rés”-re,²¹ az elbeszélés közvetítettségének tényére. Ez utóbbi még élesebben jelenik meg a *Keserű boldogságban* és az *Exodus '56-ban*, amelyek a monológ műfajából adódó formanyelvi sajátosságok és a szövegkönyvből történő felolvasás révén már eleve magukban hordozzák a közvetítettséget, valamint a színész és az általa megformált alak különbözőségét. Ezt ráadásul a *Keserű boldogságban* Kari Györgyi távolságtartó, tárgyilagos előadómódja, valamint az *Exodus '56* néhány elbeszélésének hasonló stílusú prezentációja csak még jobban felerősíti, nem beszélve a vetítőlátványon itt is megjelenő, a forradalmat és az '56-os menekülteket ábrázoló fotókról. E ponton pedig ismét visszajutunk a dokumentum- és verbatim színházi előadásokban szereplő szemtanú-beszámoló szerkesztettség/eredetisége kapcsán felvetődő kérdésekhez.

Érdemes itt visszakanyarodnunk Gyenes Judithnak a saját történetmondásának mindenkori azonosságáról megfogalmazott – fentebb már idézett – állítására is, amely szerint ő mindig ugyanazt meséli. Ennek kapcsán figyelembe kell vennünk, hogy az általa mindig ugyanúgy elbeszélte történet, még akkor is, ha a szemtanú élményanyagából alakult ki, az emlékezet archívumaiból történő előzetes válogatás és szerkesztés alapján jött létre, tehát a múltban átéltek utólagos értelmezése, konstrukciója. Ehhez adódik hozzá továbbá az, hogy a traumatikus és drámai élmények esetében Gyáni Gábor szerint „a[z] [...] emlékezés utólag minden egyebet elhomályosító jelentőségre emelkedhet”. S „az esemény kivételessége [...] kivált[hat]ja az élmény újraélésének erőteljes lelki motivációját,” és a szemtanúnak olyan dolgokat is eszébe juttathat róla, amelyeknek akkor, amikor az események megtörténtek vele, még semmi jelentőséget nem tulajdonított.²² Az emlékek, a múltbeli tapasztalatok szerkesztésének műveletét eszerint „a múlthoz való távolság hossza, és kivált az utótörténet alakulása együtt határozza meg, ehhez képes másodlagos, mit észleltünk valaha”.²³ Habár az október 23-i történelem fontossága a szemtanúk számára – amint azt beszámolóik is bizonyítják – már megtörténtük időpontjában is nyilvánvaló volt, a *Paliban* és az *Exodus '56-ban* szereplő beszámoló többször is reflektálnak az események pillanatnyi megélése és azoknak a későbbi tapasztalatok horizontjából történő értelmezése közötti különbségre. Gyenes Judith például, amikor elragadtatással beszél az október 23-i tüntetés nemességéről, szépségéről, hozzáteszi, hogy annak megtörténtekor még nem nevezték forradalomnak az eseménysorozatot. De ezt példázza az is, amikor arról beszél, hogy könnyes szemmel, gyanúval vegyes örömmel hallgatták november 3-án Nagy Imre beszédét a függetlenség kikiáltásáról, amely a november 4-i és az azt követő események fényében, s így az elbeszélte történetben utólag már egészen máshogyan értelmeződött, mint a megélése pillanatában.

²¹ Deres Kornélia megfogalmazása Kelemen Kristóf *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című előadása kapcsán. Deres Kornélia: *Magukról bizony, Színház Online*, 2016. május 30., <http://szinhaz.net/2016/05/30/deres-kornelia-magukrol-bizony/>, letöltés ideje: 2019. 04. 20.

²² Gyáni, i. m., 142.

²³ Uo., 134.

A traumatikus és/vagy drámai esemény „mindent elhomályosító” jellegének²⁴ gondolatához kapcsolódva elmondható továbbá, hogy a *Keserű boldogság* és a *Pali* elbeszélései szemléletes példái annak, hogyan rendezhető az egyéni élettörténet, s így az identitás egy kitüntetett esemény, jelen esetben az 1956-os forradalom köré. A *Keserű boldogság*ban Jancsó Livia például egyenesen a következő identifikációs gesztussal él: „Amit érdemes elmondanom, az mind ötvenhat köré csoportosul, az én életem ötvenhatról szól”. Elbeszélését pedig a következő mondattal zárja: „Az Új Világ, életem utolsó fejezete – de ez már megint nem érdekes, csak utóregése a nagy élménynek és már csak magánügy”. Jancsó az utóbbi kijelentéssel az ’56-tal kapcsolatos tapasztalatokhoz képest mintegy elbeszélésre érdemtelennek minősíti élete későbbi epizódjait.

Gyenes Judith elbeszélésében ugyan már nemcsak az ’56-os forradalom, hanem részben „Pali” köré rendeződik az egyéni élettörténet, de a *Keserű boldogság*hoz hasonlóan az elbeszélő (illetve a dramaturgok) itt is redukálják az e témakörhöz szervesen nem illeszkedő tapasztalatok elmesélését. Így például két mondatban – mintegy kötelező módon – elhangzik, hogy Gyenes Judith Maléter Pál halála után másodszor is férjhez ment, hogy útlevelet kaphasson, ám ez a Maléterhez fűződő – az elbeszélés alapján úgy tűnik, hogy máig is tartó – szerelmének, szeretetének kizárólagos rangra emelése révén az élettörténet teljesen marginális, jelentéktelen epizódjának tűnik. Az események ilyenfajta utólagos értelmezése és az egyéni élettörténetből való kiemelése ekképpen pedig az elbeszélésnek az egyén általi utólagos szerkesztettségére, sőt, az identitás konstruált jellegére is ráirányítja a figyelmet.

Ezt a kérdéskört tovább árnyalja, hogy a PanoDráma előadásainak forrása olyan, a szemtanúkkal készített sokórányi interjúanyag, amelynek a színpadra kerülve óhatatlanul keresztül kellett mennie különféle szerkesztési eljárásokon, még akkor is, ha ez a hozzáírást nem, pusztán a törlés, húzás és az esetleges újraprendezés műveleteit foglalja magában. A *Keserű boldogság* esetében a kérdést csak tovább bonyolítja, hogy az előadás forrásaként szolgáló szöveg egy a Csalog Zsolt *Doku 56* kötetében megjelenő doku-portré, azaz a dokumentumpróza műfajába sorolható mű, amelyben a szemtanú által elmondottak szerkesztettsége már az irodalmi konvencióknak való megfelelés elvárása miatt is természetesen nagyobb mértékű, mint a másik két szöveg esetében. A portré alapjául szolgáló, az oral history technikájával készülő interjú esetében ráadásul Gyáni Gábor meghatározása szerint már eleve „erőteljes a kívülről irányítotttság, [...] [hiszen] a kérdező a társadalmat közvetlenül és személyesen is megjeleníti, és folyton érezteti annak jelenlétét”. Ennélfogva „szó sincs autonóm emlékezőről: ebben az interaktív folyamatban a kérdező maga is előlép szövegszerkesztővé, és ezt a szerepet megosztja az interjúalanyával”.²⁵ Csalognál az interjú kazettára rögzített szövege továbbá Soltész Márton meghatározása szerint a (1) meghallgatás, a (2) visszahallgatás, a (3) lejegyzés, az (4) olvasás, a (5) szegmentálás, az (6) írás, az (7) újraolvasás, az (8) újírás fázisain²⁶ halad keresztül, mire létrejön belőle a végső dokumentumelbeszélés. Ez pedig ismételten a szöveg szerkesztettségére, a szerzői beavatkozásra irányítja a figyelmet.

A *Keserű boldogság* és a *Pali* esetében továbbá nem tekinthetünk el attól sem, hogy azokat – amint korábban már utaltam rá – a *Hétköznapi hősök*-sorozat részeként mutatták be. E cím egyfelől kijelöli, hogy a néző milyen perspektívából szemlélje az elbeszélte történeteket és azok alanyait, másfelől magában hordozza a mítosz- és legendaképzés gesztusát is. Az előadások egyszerre villantják fel ugyanis a szereplők magánemberi minőségeit és adnak számot kivételes – a címbe megfogalmazást követve –, hősies tetteikről. Így, még ha arra törekednek is, hogy az eseményeket valóságként rekonstruálják, akkor is mitizálják azokat, valamint az elbeszélő alakját. Gyáni Gábor szerint ez azonban nemcsak a heroikus

²⁴ Uo., 142.

²⁵ Gyáni, i. m., 143.

²⁶ Soltész Márton: *Csalog Zsolt, Argumentum*, Budapest, 2015, 166.

tettekről szóló szemtanú-beszámolókat érinti, hanem hozzátartozik az oral history lényegi természetéhez, amely „észrevétlenül ötvözi magában a mítoszt és a valóságot. Így az élőszóval elbeszél emlékezet egyszerre szól a múlt és a jelen valóságos tapasztalatába mélyen (és felismerhetetlenül) beleágyazódó mítoszról, valamint a való világ történéseiről”.²⁷

A PanoDráma előadásaiiban szereplő szemtanú-beszámolók efféle konstruáltsága, fikcionális jellege és már korábban említett szubjektivitása, személyessége ekképpen a következő kérdéseket vetheti fel: mit tudhatunk meg a szemtanúk beszámolóí által a valóság bizonyos eseményeiről, jelen esetben az '56-os forradalomról? „[A] valóság milyen minősége és síkja ismerhető és érthető meg a szubjektív dokumentumokból?”²⁸ Egyáltalán: a PanoDráma miért éppen ezeket a történeteket, dokumentumokat választhatja a hatvanadik évfordulón az 1956-os események tematizálásához? Amint az az eddig elmondottakból is kirajzolódik, a *Keserű boldogság*, a *Pali* és az *Exodus '56* beszámolóí, ha egyetlen sorozat részeként szemléljük őket, nem 1956 átfogó és egységes narratívájának megalkotására vállalkoznak, nem jelölnék ki egyetlen autentikus értelmezést, éppen ellenkezőleg: az '56-hoz kapcsolódó kollektív emlékezetünket alkotó sokféle egyéni emlékezetet helyezik egymás mellé, s adják meg számukra az egyenlőség rangját. Ez a gesztus különösen fontos egy olyan történelmi esemény esetében, mint 1956, amely kezdettől fogva az emlékezés és felejtés átgondolt politikáján keresztül értelmeződött, olyan egymásnak ellentmondó múltreprezentációk horizontjában, amelyek mindegyike kizárólagosságra tart/tartott igényt, s az aktuális politikai hatalom érdekeinek megfelelően változott.

A PanoDráma előadásai nem e hivatalos értelmezések, jól ismert történelmi beszámolók mellett kívánnak állást foglalni, s ezáltal az '56-tal kapcsolatos emlékezetpolitikai csatározásokból is kivonják magukat. '56 személyes és szubjektív narratíváinak elbeszélésével sokkal inkább az egyénre koncentrálnak, arra, hogy a történelmi események hogyan válnak az egyéni élettörténet részévé, annak egyik főszereplőjévé, hogyan alakítják s határozzák meg azt. Egyszerre villantják fel az egyénnek a történelemhez való viszonyát, valamint a történelemnek az egyén önazonossága felépítésében betöltött szerepét. S természetesen mutatnak rá az egyéni és kollektív emlékezet közötti elválaszthatatlan kapcsolatra is. Bennük ugyanis a hivatalos történelmi beszámolókból ismert tények keverednek azok egyéni megtapasztalásával és értelmezésével, miközben az élettörténet más epizódjai és szereplői is a történet legalább ennyire fontos alkotóelemeivé válnak. Hiszen, ahogyan arra Dee Heddon Bahtyint idézve rámutat, az „én sohasem önálló konstrukció, mivel az én már mindig eleve egy viszony”. Más szavakkal: lehetetlen elmondani egy történetet valakinek az életéből az abban mások által betöltött szerepek elbeszélése nélkül.²⁹ Így például a Jancsó Livia monológjában kirajzolódó élettörténet részeként fontos szerep jut többek között Mindszenty hercegprímásnak, a munkatábor kedves és goromba női őreinek, a táborba elhurcolt, vidámságát azonban minden helyzetben megőrző apácának, illetve az internálás epizódjai során Eszti néniének, a szomszédasszonynak, és az e szereplők élettörténetét alkotó mikrotörténeteknek. Az *Exodus '56* egyes történeteiben pedig – a *Pali*hoz hasonlóan – a család-történeti adalékok is különösen fontosak válnak. Benne a haza elhagyásának elbeszélése mellett egyszerre rajzolódik ki az elbeszélőnek a családtagokhoz, és utóbbiaknak a hozzátartozó emigrációjához való viszonya.

Míg a *Keserű boldogság* és az *Exodus '56* egyértelműen az '56-os eseményekre és annak következményeire: a megtorlásokra, fizikai, lelki bántalmazásokra, a munkatáborra, az internálásra, az emigrációra helyezi a hangsúlyt, addig a *Pali*, amint korábban már említettem, Maléter Pál és Gyenes Judith közös történetének részeként beszéli el a forradalom

²⁷ Gyáni, i. m., 144.

²⁸ Uo., 128.

²⁹ Dee Heddon: Beyond the Self. Autobiography as Dialogue. in: Clare Wallace (szerk.): *Monologues. Theatre, Performance. Subjectivity*, Litteraria Pragensia, Prague, 2013, Kindl ed., 2687.

kettejük élete szempontjából fontos epizódjait, majd annak következményeit. Az előadás első fele családtörténeti epizódok bevonásával megismerkedésük, szerelmük történetét helyezi a középpontba, ehhez csatlakoznak aztán az '56-os események, Maléter Pál ebben való szerepvállalása, majd tököli letartóztatása, a feleség erre adott érzelmi reakciói. Annak elbeszélése, hogyan élte meg Gyenes Judith azt, hogy egy év alatt mindössze kétszer mehetett be férjéhez beszélőre, hogy milyen volt e két találkozás, hogyan dolgozta fel férje halálhírét, majd kihantolását, s hogy milyen negatív megkülönböztetésben részesült Maléter Pálnéként férje forradalmi szerepvállalása miatt a munkakeresés- és vállalás során.

A PanoDráma előadásaiban elbeszéltek tehát – Udvarnoky Virágnak az oral history-történetek kapcsán megfogalmazott gondolatait idézve – egyszerre láttatják „az egyént mint individuumot és az egyén helyét, szerepét, reakcióit a társadalomban”.³⁰ S a *Keserű boldogság* és a *Pali* esetében egyszerre alkalmasak az egyén életpályájának megismerésére és egyúttal „a mindennapi élet egyéni dimenzióinak felfejtése során megmutatkozó mentalitástörténeti, társadalomtörténeti korrajz árnyalására, beállítódások, cselekvési irányok, lehetőségek és gondolkodási sémák megmutatására”.³¹ S éppen ebben rejlik ezen beszámolók fontossága: egyedi nézőpontjaik révén összetettebbé teszik az 1956-ról, az azt megelőző évekről, valamint az azt követő évtizedekről való, az intézményes mnemotechnika és történelemírás által irányított tudásunkat, megakadályozzák, hogy az előbbiektől rögzített tartalmak és előfeltevések mentén gondolkodjunk az említett korszakról, és azt, hogy az 1956-os eseményeket stabil tartalmakkal rendelkező „hideg” történelmi tényekként kezeljük. Ahogyan arra Maurice Halbwachs nyomán Jeffrey K. Olick és Joyce Robbins rámutat, „a történelem az a múlt, amelyhez nem fűz már [minket] »szerves« kapcsolat, – az a múlt, mely már nem képezi életünk fontos részét –, míg a kollektív emlékezet az [...], mely alakítja identitásunkat”. Továbbá azt állítják, hogy „[a]z emlékezet elkerülhetetlenül átadja a helyét a történelemnek, amint elveszítjük a kapcsolatot a múltunkkal”.³²

A PanoDráma társulat előadásainak egyik nagy erénye nézetem szerint az, hogy a kollektív emlékezetet alkotó kommunikatív emlékezet hatókörébe tartozó, azaz még élő szemtanúktól származó szóbeli, '56-os beszámoló felidézésével mintha éppen ezt az imént leírt folyamatot kívánánk késleltetni, rámutatva arra, hogy az élénk, személyes emlékezés által még igenis van lehetőségünk arra, hogy élő kapcsolatot tartsunk fenn a múltunk e fejezetével. A *Keserű boldogság*, a *Pali* és az *Exodus* '56 című előadások ráadásul a személyes, szubjektív beszámolóik és a bennük megjelenő egyedi nézőpontok és sorstörténetek felvillantása révén képesek arra is, hogy azon generációk számára is segítsenek közvetlenebb, személyesebb kapcsolatot kialakítani a történelmi múlt szóban forgó epizódjával, akik nem rendelkeznek róla közvetlen emlékekkel, s ennél fogva hajlamosak lehetnek az 1956-os eseményeket egzakt és/vagy absztrakt történelmi tényeknek tekinteni. Az említett előadások a szemtanúk beszámolóinak egymás mellé helyezésével továbbá ráébresztik a nézőt az 1956-tal kapcsolatos tapasztalatok, értelmezések, igazságok sokféleségére s egyidejű jelenlétére. Ezáltal pedig közelebb vihetik ahhoz, hogy árnyaltabban gondolkodjon az említett történelmi eseményről, s ezáltal jobban megértse azt. A PanoDráma 1956-ot tematizáló előadásai ekképpen komoly lépéseket tesznek a történelmi múlt egy traumatikus fejezetének feldolgozása felé.

³⁰ Udvarnoky, i. m., 29.

³¹ Uo., 28.

³² Jeffrey K. Olick – Joyce Robbins: A társadalmi emlékezet tanulmányozása: a „kollektív emlékezet” a mnemonikus gyakorlat történeti szociológiai vizsgálatáig, ford. Kulcsár Dalma, *Replika*, IX/37 (1999), 19–43., 23.

FLESH MOB, FLASH MOB, FALS MOB

Villanások egy performatív műfajról

Amikor a flash mob műfaja megszületik, az esemény kontextusa kereskedelmének tűnik. Az első ilyen akcióra 2003 júniusában került sor Manhattanben, a Macy's áruház szőnyegosztályán. Több mint száz ember jelent meg az üzletben, körülálltak egy szőnyeget, azt állítva, hogy egy raktárpületben lakó kommuna tagjai, akik megalkudnak a szőnyegért az eladóval: vagy fizetnek tízezer dollárt a szerelemszőnyegért, vagy megkapják ingyen, hogy szeretkezhessenek rajta. A csoport pár perc elteltével villámgyorsan eltűnt, mintha semmi sem történt volna. Eközben az eladók és más vásárlók tanácstalanul álltak, nem ismerve fel, hogy egy új városi jelenség első felbukkanásának a tanúi voltak.¹

Az akciót és ezzel az új műfajt Bill Wasik, a *Harper's Magazine* akkori vezető szerkesztője (jelenleg a *The New York Times Magazine* főszerkesztő-helyettese) szervezte, aki erről először 2006-ban tett említést egy cikkében.² Ebben írta le azt is, hogy a legelsőként eltervezett flash mob meghiúsult, ugyanis a kiválasztott helyszínen hat New York-i rendőr és egy rendőrségi furgon zárta el az áruház bejáratát, mivel az akció terve kiszivárgott.³ A műfaj megnevezése nem tőle, hanem Sean Savage-től származik, aki a *cheese bikini* című blogjában használta először az eseményre a flash mob kifejezést. A Macy's áruházban lezajlott esemény hírért azonnal felkapta a sajtó, és a flash mobok meghirdetése, szervezése ezt követően rendszeressé vált. 2003. június 16-án már az jelent meg a *cheese bikini* blogon, hogy a flash mobok meghódítják Manhattant.⁴ Az akciókat e-mailben szervezték, azzal a céllal, hogy nyilvános helyeken megmagyarázhatatlan csődületeket hozzanak létre, amelyek tíz percen belül feloszlanak.

A bloggerek által „kirobbantott” flash mob-sorozat hamar vezető témává vált az amerikai médiában, számos lapban és tévéadón jelentek meg hírek, a lapok közül többnek a címlapján. Mindez a jelenség gyors nemzetközi elterjedéséhez vezetett. Június második felében (a műfaj megszületése után egy-két héttel) az amerikai és a japán sajtó már arról cikkezett, hogy Japánban Mátrix-villámcsődületekre kerül sor, a *Mátrix: újratöltve* című film japán bemutatója kapcsán. Emberek Smith ügynöknek öltözött raja gyűlt össze Tokióban és Oszakában, és vonultak percekig a városközpontokban, majd váratlanul feloszlottak.

Manhattanben a nyár folyamán a felhívásokban az akciókat sorszámokkal látták el, július 22-én már az #5 számú flash mobot hirdették, így: „Meghívunk, hogy vegyél részt egy

A Pécsi Tudományegyetemen 2019 áprilisában rendezett *Kontaktzónák: a színház érintkezése más területekkel* című konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata. A műfajt – stiláris okokból – flash mob és villámcsődület néven egyaránt említtem, ugyanazt értve a két kifejezésen.

¹ Molnár, Virág: Reframing Public Space Through Digital Mobilization: Flash Mobs and Contemporary Urban Youth Culture. *Space and Culture*, Vol. 17, Issue 1 (2014) 43–58.

² Wasik, Bill: My Crowd Or, phase 5: a Report from the inventor of the flash mob. *Harper's Magazine* 2006/March, 56–66.

³ Wasik, i. m., 57.

⁴ Flash Mobs Take Manhattan, June 16th, 2003 (<http://www.cheesebikini.com/?p=67#more-67>) – letöltés: 2019.03.11.

CSŐDÜLETBEN, egy projektben, amely New York Cityben tíz percig vagy rövidebb ideig megmagyarázhatatlan emberi csődületet teremt. Kérjük, továbbítsd ezt a felhívást másoknak, akiről tudod, hogy esetleg csatlakoznának.

INSTRUKCIÓK – 5. számú CSŐDÜLET

Kezdesi időpont: Július 24. (csütörtök), valamikor 19:15 után

Időtartam: 10 perc vagy kevesebb.”⁵

Ezután öt pontba szedve következik a helyszínrre és a tennivalókra vonatkozó útmutatók. Ezek azonban a tervbe vett akció konkrét tartalmát nem jelölik meg, csupán azt ígérik, hogy aki a megjelölt helyszínrre megy, ott majd további útbaigazítást kap. A fent említett *cheese bikini* blog oldalon a csődület utáni beszámoló is olvasható, mely szerint a Central Park délnyugati részén a villámcsődület résztvevői madárhangokat utánoztak, és az arra járóknak a természet fontosságát hangoztatták. Az akció nyolc percig tartott.

Ez a példa visszaigazolja az „alapító” Bill Wasik későbbi nyilatkozatát a műfaj eredeti célkitűzéséről, melyben arról beszél, hogy a villámcsődület játékos társadalmi kísérletnek indult, a spontaneitásnak és a tömeges összegyülekezésnek a bátorítása céljából. Eredetileg ezekkel az akciókkal kereskedelmi és nyilvános helyszíneket foglaltak el ideiglenesen, csupán megmutatva azt a lehetőséget, hogy ilyen akciókat egyáltalán végre lehet hajtani. Az évtized végére azonban a flash mob időnként agresszióba ment át, mint 2010 tavaszán Philadelphióban. Ennek kapcsán nyilatkozta azt Wasik, hogy „szörnyű, hogy ezek a philadelphiai csődületek kegyetlenségbe torkolltak”.⁶

A műfaj tipologizálása hagyományosan az alábbi flash mob-osztályozást követi, Molnár Virág csoportosítását alapul véve:

1) Az atomizált flash mob, amelyben a résztvevők nem kapcsolódnak egymáshoz, az akciónak nem elsődleges célja valamilyen célközönség megszólítása, csupán valami szokatlan, vicces akciónak a végrehajtása.

2) Az interaktív csődület, amely gyanútlan közönséget igyekszik bevonni az eseménybe, azzal a céllal, hogy újragondolják a nyilvánosság mindennapi fogalmát.

3) Művészeti akció, amely szokatlan helyszínrre, a jelen lévő járkelőket, civileket felkészületlenül érve, zenei, táncos vagy más típusú produkciót mutat be.

4) Politikai villámcsődület, amely valamilyen társadalmi, politikai, szociális kérdésre irányítja a nézők figyelmét.

5) Hirdetési flash mob, amely terméket, szolgáltatást reklámoz a jelenlévők, de még inkább az internetes média felhasználói számára.⁷ E között az öt típus között természetesen átfedések is vannak/lehetnek.

A villámcsődület már kialakulása pillanatában tartalmazta a legtöbb vonást, amely később a legkülönbözőbb módon, formában és változatban realizálódott a megszámlálhatatlanul sok ide sorolható eseményben. Az *Oxford English Dictionary* nagyon hamar reagált a jelenségre, mert már 2004-ben felvette a szótárba a kifejezést. Flash mob: „Emberek nagy létszámú nyilvános összejövele – amelyen egy szokatlan vagy céltalannak tűnő akciót hajtanak végre, majd szétszóródnak –, amely jellemzően az interneten vagy a közösségi médiában szerveződik”.

Bár az alapító, Bill Wasik nem feltétlenül a legautentikusabb személy a műfaj sajátosságainak kijelölésében, mivel a műfaj létrehozásával voltaképpen olyan precedenst teremtett, amely nagyon hamar függetlenítette magát az alapító intencióitól, mégis érdemes röviden érintenünk az ő alapvetéseit. A már említett 2006-os írásában az egyéniesülés elvesztésének (*deindividuation*) jelenségéből indul ki, amelyre a pszichológusok már a 20.

⁵ <http://creamy.com/blog/?paged=7>, – letöltés: 2019.03.11.

⁶ Ian Urbina: Mobs are Born as Word Grows by Text Message. *The New York Times*, March 24, 2010 = <https://www.nytimes.com/2010/03/25/us/25mobs.html> – letöltés: 2019.03.13.

⁷ Molnár, i. m.

század közepén felhívták a figyelmet. Az egyéniesülésnek, az egyediségnek az elvesztése az a jelenség, amikor egy csoportban a tagok nincsenek tekintettel a másokra mint egyénre. Wasik a hiphoperek csoportjára hivatkozik, amelynek több százezer fiatal, iskolázott városi tagja meglepően hasonló ízléssel rendelkezik. Ezt a csoportot számos gyártó, szolgáltató és kereskedő veszi célba a csoportra szabott reklámjaival. Ennek egyik példája volt 2005 nyarán a Ford és a Sony együttműködésében létrehozott fúziós villámkoncertek programsorozata (*Fusion Flash Concerts*), mellyel az autógyár egy új szedánt igyekezett értékesíteni a 35 év alattiak piacán. Annak az évnek a végére a villámcsődület műfaja szinte teljesen eltűnt, noha csak 2003 nyarán jött létre.

Wasik az akciósorozattal voltaképpen társadalmi kísérletet hajtott végre, azt tesztelve, hogy milyen erősen működik a New York-i hiphoperek csoportjában az egyéniesülés elvesztésének készítése. A csődület-projekt alapvetése az volt, hogy olyan intenzív a New York-iakban a különféle rendezvényeken (koncerten, felolvasáson, színházban, kiállítás-megnyitón stb.) való megmutatkozás igénye és gyakorlata, hogy elvileg lehetséges olyan művészeti projekt létrehozása, amely pusztán a térből (egy meglévő, eleve adott térből) áll, azaz az ott összegyűlő, majd szétoszló tömeg lesz maga az alkotás.⁸

Három év távlatából visszatekintve Wasik azt állapítja meg 2006-ban, hogy az az elképzelés, miszerint a csődületek alkalmasak lesznek üzenetek közvetítésére, szertefoszlott. Először is azért, mert a villámcsődületek résztvevői bennfentesek voltak, akik – csődületként – bajosan tudtak azokkal kommunikálni, akik nem voltak eleve benne a csoportban. Másodszor a villámcsődületek kizárólag átmenetiek voltak (tízperces vagy kevesebb időtartammal), és így nem adtak lehetőséget állásfoglalásra vagy tanúságtételre. Végül, a csődületek csak a meglévő fizikai tér által meghatározott akciókra adtak módot.⁹ Wasik a legtöbb esetben zárt helyekre, intézmények (áruházak, szállodák, állomások stb.) tereibe szervezte meg a villámcsődületeket. E kezdeti villámcsődületek egyik politikai vetületét emeli ki Wasik, mégpedig azt, hogy az akció során érezhető volt a résztvevők afeletti öröme, hogy megszállhatták az adott helyszínt, hogy pár percre „átvették a hatalmat” a tér és annak használata fölött.

Ha visszatekintünk a Wasik által 2006-ban, már szinte post festa feltárt indítékokra és alapkonceptióra, és mindezt összevetjük azzal, ami az elmúlt években flash mob elnevezéssel, ezen a címen hozzáférhető a világhálón, a videómegosztókon és a közösségi oldalakon, akkor egyrészt kijelenthetjük, hogy elhamarkodott volt az a megállapítása, miszerint a flash mob nem alkalmas üzenetek közvetítésére. Másrészt azt tapasztaljuk, hogy a műfaj – vagy a létrehozók által ezzel a címkével ellátott eseménytípus – áttekinthetetlen mértékben elburjánzott.

A villámcsődület egyik típusa *marketingcélokra* használja a műfajt. Pár példa erre a típusra: 2009. január 15-e átlagos délelőttjén 11 órakor a londoni Liverpool Street állomáson egyszer csak zene csendült fel a hangszórókból, és az egyik jelenlévő táncra perdült. Mind több és több táncos csatlakozott hozzá, míg végül több mint négyszázan mozogtak a diszkótól a társastáncig terjedő, rövid részletekből álló zenei összeállításra. A zene váratlanul félbeszakadt, a táncosok szétoszlottak a tömegben, és mindenki ment a dolgára, mintha mi sem történt volna. Az eseményt rejtett kamerák rögzítették, az akciót a T-Mobile szervezte, és a televíziócsatornákon, illetve videómegosztó portálokon terjesztette.¹⁰ A felvétel végi szlogen ez volt: *Life's for Sharing – T-Mobile*. A YouTube-on közzétett felvételt abban az évben 24 millióan nézték meg, jelenleg 41 millió fölött jár a nézettsége.

A telefoncég hasonló marketingakciót szervezett ugyanabban az évben a Trafalgar Square-en, amikor április 30-án majd' 14 000 ember gyűlt össze közös éneklésre, köztük az

⁸ Wasik: *My Crowd...*, i. m., 58.

⁹ Uo., 65.

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=VQ3d3KigPQM> – megtekintés: 2019.04.05.

amerikai énekesnő, Pink. A tömegben mikrofonokat osztogattak, és kivetítőn olvasható volt az együtt elénekelt dalnak, a Beatles *Hey Jude* című számának a szövege, a vásznon pedig a téren éneklők élőképeit lehetett látni. A felvételnek 7,5 milliós nézettsége van, a zárófelirat itt is ugyanaz: *Life's for Sharing – T-Mobile*.¹¹ A sort még folytathatnánk. Az elmúlt évtizedben a flash mob a *vírusmarketing* egyik leghatékonyabb eszközévé vált. Ebben a közösségi média és a rohamosan fejlődő mobiltechnológia játszott kiemelkedő szerepet.

A *performatív jelleg* magától értetődő tényezője valamennyi flash mobnak. Eleven emberi testek ideiglenesen különböző nyilvános tereket foglalnak el, látszólag öncélúan, magáért a pillanatnyi jelenlétért. A *flesh* (azaz a hús) dominál. A flash (a villám, a pillanat) a forma, a *flesh* (a hús) a tartalom. Hívhatnánk nyugodtak a húsok csődületének is, mint ahogyan a névadó, a *cheese bikini* bloggere, Sean Savage számára sem volt eleve egyértelmű, hogy az idő rövidségét kell-e a műfaj megnevezésében hangsúlyozni. Egy 2003. augusztus 15-i bejegyzésének ezt a címet adja: *Slash Mobbing, Flesh Mobbing, Flash Mugging* (azaz hozzávetőleg mérsároló csődület, húscsődület, villám-ripacskodás), amelyben különböző tervezett akciókról számol be.

Abban, hogy végül a villámlásnyi időre történő utalás került bele a műfaj megnevezésébe, minden bizonnyal Wasiknak az az eredeti játékszabálya játszott szerepet, hogy egy-egy ilyen térfoglalás legfeljebb tíz percig tarthat, és nyom nélkül kell megszűnnie. Ugyanakkor a tünékenység mozzanatát már maga Wasik relativizálta az első flash mob fotódokumentálásával. A későbbiekben pedig a közvetlenül, látszólag a performanszok egyszerűségében megmutatkozó akciók jelenbeliségét felülírta a *dokumentálás elsődlegessége* és az imitált spontaneitás szofisztikált megrendezettsége.

A flash mob elnevezés már egy ideje elszakadt az eredet számos elemétől. A kezdet a résztvevőket állította előtérbe, a benne-lét, a részesülés volt az elsődleges, nem pedig a hatáskeltés vagy valamilyen másodlagos (esztétikai vagy marketing- stb.) cél. Jó ideje azonban a leginkább hozzáférhető flash mobok pusztá formává váltak, amelyek valaminek a közvetítését szolgálják. Egy zeneműét, egy táncprodukcióét, egy társas szituációét, vagy ezeken keresztül (vagy ezektől függetlenül) valamilyen terméknek, szolgáltatásnak a hírverését. (Ez utóbbira voltak példák a T-Mobile fent említett akciói.)

A *táncos flash mobok*at vizsgálva Georgana Gore azt hangsúlyozza,¹² hogy az alműfaj elterjedésével három típus vált elkülöníthetővé a táncos flash mobokban, az ünneplésé, a politikai aktivizmusé és a kereskedelmi hirdetésé. Gore szerint a közös vonás mindháromban az, hogy a térhez való viszonyukban úgy működnek, mint a londoni Hyde Park sarkán a szónoki dobogó, azaz mindegyik valamiféle értékesítési akció (egy nézeté, üzeneté stb.). Csak míg a Hyde Park esetében az arra járók döntenek úgy, hogy felkeresik a szónokok helyszínét, a (táncos) flash mobok során az akció közreműködői hatolnak be nyilvános terekbe.

A táncos flash mobok különösen azért érdekesek és tanulságosak, mert a zenei flash moboktól eltérően a táncos csődületben erőteljesebben mutatkozik meg egy olyan hagyomány, amely a közterületi látványosságához kapcsolódik. Ezek között fontosak – többek között – „az 1960-as, '70-es évek ellenkultúrájának performansz módzatai (a happenin-gek, az utcaszínház, az átverések, a szituacionisták teatralitása, a performansz művészet, és így tovább) és a múlt század különféle tiltakozó mozgalmi, amelyek politikai hatáskeltésre használták fel a spektakulumot”.¹³

Az elfoglalt városi terek gyakran eleve performatív helyszínek: a bevásárlóközpontok terei és a közterek természetes színpadként funkcionálnak a hétköznapokban is. A táncos

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=orukqxeWmM0> – megtekintés: 2019.04.05.

¹² Gore, Georgana: Flash Mob Dance and the Territorialisation of Urban Movement. *Anthropological Notebooks* 16. 3. (2010), 125–131.

¹³ Uo., 128.

csődületek gyakran provokatív erővel viszik színre a testeket. Erre jó példa az a táncos flash mob, amikor terhes nők breakeltek a londoni South Banken 2008. szeptember 18-án. Az akcióval a szülés nehézségeire, a gondozási létesítményeknek a világban tapasztalható hiányára kívánták felhívni a figyelmet. A láthatóan terhes táncosok, akik az egyébként is veszélyeket tartogató break táncok bemutatásával saját testi épségüket is kockára tették, erőteljes nőpolitikai üzenetet közvetítettek.¹⁴

A fenti példák a táncos alműfajból származtak, amelyek szinte kivétel nélkül zeneszámokra vagy zenei összeállításokra épülnek. Elégé nyilvánvaló, hogy a marketing-, az esztétikai, a politikai célok egyaránt jelen vannak, vagy lehetnek a műfajban, akár egyidejűleg is.

A zenei flash mobok – általam ismert – legtöbbször egy jól előkészített, begyakorolt és megszervezett minikoncert, meglepetést szerezve az „utca emberének”, a közterületen vagy a bevásárlóközpontban. Ezekből rengeteg látható a videómegosztókon, és nyilván típusokba is lehet őket sorolni, de pár általános, közös vonás is kimutatható.

Abban a tipikus szituációban, ha a zenei „flash mob” közterületen zajlik (nem pedig például egy étteremben vagy egy szállodai foyér-ban), gyakran az utcazenélés játékszabályaival kezdődik az esemény. Valaki kitelepül egyedül vagy néhányadmagával a közterületre, aztán csatlakoznak hozzá(juk) további, először civilnek látszó zenészek. A másik indulóhelyzetben a közreműködők az „utca embereként” válnak ki a tömegből, fognak bele a zenélésbe, egyre többen és többen, majd olvadnak bele újra a közterület hétköznapi forgatagába, ritmusába. Ez a tömegesedés és megfogyatkozás a flash mob alapötletének, alapdramaturgiájának meghatározó velejárója.

Falssá teheti azonban a szemünkben ezeket a zenei flash mobokat az, hogy a legtöbb esetben professzionálisan vannak dokumentálva. Noha a műfaj a villanással, az intenzív, sűrű időhasználattal és térfoglalással operál, és azt a benyomást kelti, mintha meghatározó mozzanata volna a spontaneitás, a flash mobok közül főként a zeneiek esetében a dokumentálásukból valami egészen másra következtethetünk. A többkamerás felvételek (akár telefonnal, akár más eszközzel készülnek) olyan alkalmakat rögzítenek, amelyek nem a spontán eseményt, hanem a megkomponált helyzetet és produkciót helyezik előtérbe. E *látszólag* elesett pillanatok (pár percek) nemcsak a zenei darab(ok)nak a nyilvánvalóan alapos, előzetes begyakorlására épülnek, hanem a cselekedetek többszöriösen elpróbált jellegét is megmutatják. (Mindezt a zenei flash mobok kapcsán hangsúlyozom.) A kamerákat sohasem látjuk. A szituáció azt sugallja, hogy a járókelők spontán rögzítik a látottakat a kezükben lévő telefonnal, ami azonban nem az a kép, amelyet mi – mindig valamilyen – külső pozícióból a felvételen látunk. Nemcsak a közreműködők, a flash mobolók, de még az utca emberei sem néznek bele soha egyetlen kamerába sem. Vagy a felvétel során nem, vagy az utómunkálat alatt kivágják ezeket a részeket. Tehát az esemény dokumentálása eleve egy külső szemlélő, egy a világhálón videófelvételeket nézegető felhasználó nézőpontjára van komponálva. Ami átvezet az internet és a villámcsődület kapcsolatához.

Tudjuk, hogy a flash mob már kialakulása első pillanatában rá volt utalva az elektronikus kommunikációra, és kezdettől fogva a műfaj inherens részét képezte az esemény dokumentálásának igénye és gyakorlata. A zenei flash mobok (de valószínűleg a többi is) a reális és a virtuális tér, a fizikai és a kibernetikus hely közöttésében lokalizálhatók, nem pedig külön-külön, e kettő elhatárolásában és szembeállításában. David Meek egy 2012-es tanulmányában¹⁵ az internetes technológiák elterjedésének a társas interakciók térbeli fejlődésére gyakorolt hatásával foglalkozik. A korábbi elemzések bebetonozták azt az elképzelést, hogy a fizikai és a kibertérben végrehajtott cselekvések között éles dichotómia van.

¹⁴ Uo., 129. https://www.youtube.com/watch?v=Cs0s_KIIIAg – megtekintés: 2019.04.05.

¹⁵ Meek, David: YouTube and Social Movements: A Phenomenological Analysis of Participation, Events and Cyberspace. *Antipode* 44.4 (2011), 1429–1448.

Meek ezzel szemben az ezek között a szférák közötti átmenetet, kontinuitást hangsúlyozza. Álláspontja szerint ezeknek a közegeknek az episztemológiai szétválaszthatatlansága térbeli áthurkolódásokkal jár együtt.¹⁶

Az internet és a közösségi média funkciója kommunikációs kapcsolatok megteremtése, amely kapcsolatok jelenbeli tériesüléseket, kiberhelyeket hoznak létre, amelyek összefonódnak a reális életünkkel. Az így létrejövő helyek meghatározó sajátossága a hibrid jelleg. A 2010-es évektől a flash mobok szervezésében a YouTube volt a legnagyobb ösztönző a résztvevői hajlandóság növelésében. Az ott látott társadalmi akciókról szóló flash mob videók fokozták a társadalmi tudatosságot, ami szerves részét képezi a kollektív cselekvésbe, a kritikus tömeg létrehozásába történő bekapcsolódásnak. A másik irányban pedig a köztereket időlegesen meghódító flash mobok a videómegosztókon keresztül fejtik ki a hatásuk meghatározó részét.

Megkockáztatható az a kijelentés, hogy a 2003-as alapítás után két-három évvel már-már eltűnő villámcsödület feléledésében, majd pedig vírusszerű elterjedésében a világháló kiépülésére és a közösségi oldalak létrejöttére volt szükség, amelyek a térbeli lokalizáltság és az időbeli körülhatároltság miatt egy gyorsan és könnyen terjeszthető műfajra leltek, amely minden szempontból alkalmas a felhasználók széles körének elérésére, a legkülönbélebb célzattal. Így alig egy fél évtized alatt (2003-tól 2009-ig, amikor a T-Mobile Liverpool Street anyaga készült) a partizánakció, amelyben a személyes részvétel és a konspiráció dominált, gyakorlatilag átváltozott a mediális nyilvánosság terében elérhető és ott milliókat elérni képes vizuális termékké.

¹⁶ Uo., 1430. Meek a kibertér/kiberhely megkülönböztetés kapcsán a következő forrásra hivatkozik: Wellman, Barry: Physical place and cyberplace: The rise of personalized networking. *International Journal of Urban and Regional Research* 25 (2) (2001): 227–252.

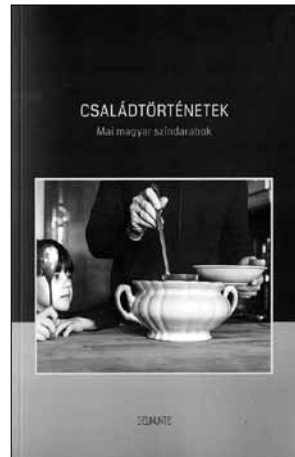
AUTONÓM SZÍNHÁZ, AUTONÓM DRÁMA

Szűcs Mónika (szerk.): Családtörténetek. Mai magyar színdarabok)

Jó évszázaddal ezelőtt alakult ki az úgynevezett polgári színház utóbb ugyancsak me-revnek bizonyuló kánonja, amely a színpadot egy valódi (polgári) otthon szobájának (esetleg más hasonló helyiségnek) tekintette, és az írótól azt várta, hogy e valóságos te-teret hamisítatlan, életszerű történettel töltsse ki, a rendezőtől meg, hogy az írói cselek-ményt a lehető legvalóságghűbben keltse életre. Majd az európai színháztörténet úgy-szólván másról sem szólt, mint a lázadásról a színházi játékot és fantáziát végül teljesen gúzsba kötő norma ellen. Ma már e kánont, sőt a vele való hadakozást, a róla szóló vitát is rég magunk mögött hagytuk, Európa gazdagabb felében például jó ideje olyan több-funkciós teátrumok épülnek, ahonnan a hagyományos színpad és a vele szemben sora-kozó zsöllyesorok el is tűnnek, a játéktér és a nézőtér pedig akár estéről estére alakítha-tó, variálható, az adott előadás igényei szerint. De még a mi szerényebb körülményeink közt is természetes, hogy a rendező minden további nélkül túllép az egykori kánonon, ha történetesen Ibsen vagy Hauptmann valamely darabját viszi is színre. Ez a kis szín-háztörténet mégsem véletlenül jut eszembe most a Selinunte Kiadó *Családtörténetek* kö-tete kapcsán, hisz nemcsak Háy János *Vasárnapi ebédje* zajlik a családi asztal körül, ha-nem úgy tetszik, Pass Andrea óvodai környezetben játszódó *Bebújós* című darabja kivételével a kötet valamennyi opusa. Tagadhatatlan mégis, hogy legfeljebb az olvasó színházi fantáziája látja bele e művekbe a polgári vagy akár nyárspolgári ebédlőt, mert egyik író fejében sem fordul meg, hogy az ibseni dramaturgia vagy akár annak kései utóregzései szerint gondolkodjon.

Eltartott egy ideig, amíg a magyar színházi közgondolkodás tudomásul vette, hogy a színpadon folyó játék akkor is autonóm művészet, ha a színház történetesen veretes iro-dalmi művet visz színre, és akkor is, ha – pesti flaszternyel-ven szólva – épp a telefonkönyvet dramatizálja. Emlékszünk még az ünnepi könyvhétre évtizedeken át rendszeresen megjelenő *Rivalda* kötetekre, ezek már pusztá létükkel is az úgynevezett irodalomcentrikus színház mellett tettek hitet, hisz az előző színházi évad legjobb, leginkább maradandó-nak tűnő új hazai színműveit tartalmazták, magyarán azt az irodalmi értéket, amit adott esetben színházi interpretálás-ból már ismerhettünk. Ellentétben, mondjuk, akár a tradicio-nális klasszikus balettel vagy a romantikus programzenével, ahol soha eszünkbe se jutott volna a forgatókönyvet fonto-sabbnak vagy maradandóbbnak tekinteni magánál a tánc-,

*Selinunte Kiadó
Budapest, 2019
288 oldal, 3400 Ft*



illetve zeneműnél. Mára viszont oly mértékben megváltozott a hazai színházi szemlélet, annyira gyakori lett az alkalmi szövegeket használó produkció – és ez nem véletlenül együtt járt a hivatásos és az alternatív színház közötti korábbi választóvonal elmosódásával (ma a hagyományos kőszínházak mellett inkább független színházokról beszélünk) –, hogy a Selinunte, három évvel ezelőtt beindítva *Olvasópróba* című könyvsorozatát, amelynek a *Családtörténetek* az ötödik kötete, már erre a változásra reagált, azaz tényleg fordult a kocka. E kötetekben jószerivel a színpadon sikerrel menő szövegek olvasói-olvasmányi, azaz irodalmi megmérettetése a tét.

Egyébként a kötet nyitódarabja, Háy János mostoha sorsú *Vasárnapi ebéde* jellemzően a polgári színjáték műfaji meghatározást viseli, igaz, ebben eleve rejlik csipetnyi ironia, hisz az írónak amúgy eszébe se jut, hogy részletes szcenikai leírást adjon akár a szülői otthonról, akár ama másikról, ahol a főszereplő huszonhat esztendő Lány él első férjével, akinek neve sincs, ami nyilván nem véletlen, a férj is csak Első Férfiként lép színre, a második felvonásban ugyanis jön a Második Férfi, szintén férji minőségben, időközben tudniillik sok minden lezajlik, nem csupán egy válóper, hisz a második rész 10-12 évvel később játszódik. És a második házasságban, amint az sejtethető, szépen megismétlődik minden, amiért a bizonyos Lány, aki eleve úgymond azért ment férjhez, hogy elköltözhessen otthonról, egy idő után elviselhetetlennek érezte a házasságát, mármint az elsőt, hogy aztán e polgári színjáték végére annak érezze a másodikat is. Ez az ismétlődés a darab igazi írói leleménye, amitől a második felvonás lesz igazán izgalmas. Az első forduló dialógusaiban *ad absurdum* egymásra halmozott közhelyek itt egyszerre többdimenzióssá válnak, nemcsak múlt és jelen kopírozódik egymásra, hanem a jövő teljes kilátástalansága is, kíméletlenül megmutatva a vasárnapi ebéd és az egész családi rituálé ürességét. Egyébként az 1960-ban született Háy a kötet legidősebb szerzője (az egyes darabok láthatóan az írói életkor sorrendjében követik egymást), ugyanakkor a *Vasárnapi ebéd* nemcsak a legrégebbi opus, de kissé kakukkfióka is ebben a gyűjteményben, hisz míg a többi darab bemutatója az elmúlt egy-két évben volt, ezt igazán sosem játszották. 2009-ben, még az előző nemzeti színházi éra megrendelésére íródott a Biblia évéhez kapcsolódva, amikor is a színház tíz kortárs szerzőt kért fel a Tízparancsolat egy-egy pontjának „megírására”. Háynak a „Tiszteld atyádat és anyádat” jutott, innen a családon belüli nemzedéki konfliktust illendően elfedő vasárnapi ebédek kórképe. Ám annak idején is csak felolvasó színházi est keretében mutatták be, majd három év múlva végre műsorra tűzte a Budapesti Kamaraszínház, ám a premier másnapján a színház végleg be is zárt. Nem ez a legsikerültebb Háy-darab, de mai szemmel olvasva jól látható, hogy az írónak megvan már a sajátos eszköztára, jó érzékkel, mondhatni, igazi profiként használja a maga paneljait, igaz, ő is érzi az ebben rejlő veszélyt, „nem érdekelnek az olyan művek, amiket csak a nyelvi dizájn működtet, de szívük nincsen”, jegyzi meg egy akkortájt keletkezett interjúban, de itt ez nem áll. A *Vasárnapi ebéd* épp abban professzionális, hogy a mesterségbeli fogások felszabadítják a mélyebb írói élményvilágot, és a kissé konstruáltnak tűnő drámába sikerrel szökik be az a társadalmi alulnézet, ami a Háy-dialógusokat oly élővé teszi.

Tóth Krisztina darabja, a *Pokémon Go*, úgy tűnik, épp az ellenkező eset, azzal együtt, hogy sok tekintetben párhuzamba állítható a *Vasárnapi ebéd*del, utóvégre mindkét műből hasonló család- és nemzedékkép rajzolódik ki, ahogy Sándor L. István is megállapítja a kötet előszavában. Ráadásul ez a történet is vasárnapi ebédrel kezdődik, a sápiózos anyós-nagymama várja a lányát és a vejét, a középkorú házaspárt, akik egy vidéki város lakótelepi nyolcadik emeleti panellakásában élnek bezáputt életüket, miközben arról álmodoznak, hogy egy szép napon majdcsak jobbra fordul a soruk, amihez persze pénz kellene, szerencse, nem várt fordulat. Például eladni a szülői házat, ahová épp ebédelni érkeznek, csakhogy a benne élő öregmama minden elesettséggével és dilijével sem tart ott,

hogy búcsút vegyen az élettől, valahogy rá kell tehát őt beszélni a költözésre, ám hogy ez ügyben némi hajlandóságot mutasson, előbb fel kell túrni neki a kertet, megtalálni a dédi itt elásott urnáját, amire mindenki másképp emlékszik. Tóth Krisztina előszeretettel keveri a melodráma, a fekete abszurd és a tragédia színeit, amelyekből igazán nem sikerül kikeverni a maga sajátos hangnemet, ám ez a stílárís hideg-meleg megnyit előttünk (vagy bennünk) egy ijesztő szakadékok, ahol – akár Dante poklában – korunk elveszett, kártékony, bűnös figurái a családi kötelékek fojtogató, társas magányában vergődnek. Mert ott van még a szomszéd Józsi is, aki a maga perverzítésával és zsigeri részvétlenségével végzetesen megkeveri a dolgokat, tönkretéve a jobb sorsra érdemes fiatalok életét is, a házaspár Pesten, a színművészetin színészek tanuló fiát és bölcsész barátját. Van hát itt minden – ahogy Kállai Katalin fogalmaz a Rózsavölgyi Szalonban tavaly lezajlott bemutató után –, „bántalmazásban telt gyerekkor, fiatal lány ellen elkövetett szexuális abúzus, erőszakban fogant (iker!)terhesség, öngyilkosság a vidéki nagyszülő padlásán, egzisztenciális/anyagi csőd, plusz a végére egy kis hajkihullós kemoterápia” stb., stb. Úgy idézem ezt a kritikát, hogy egyetértek vele – hozzáteszem, az előadás általam ismert egész visszhangja hasonló –, mégsem adok neki igazat. Tóth Krisztina darabja jellegzetesen magán viseli a kezdő drámaíró kézjegyet, vagyis hiányzik belőle az a szakmai magabiztosság, ami Háynál mindig jól érezhető, de annál elementárisabb az írói üzenet, a darab mélyén rejlő élménymag, ami végső soron a legértékesebb a műben. Hisz az irodalomnak is, de a színháznak, ha lehet, még inkább épp az a létjogosultsága, vagy egyszerűbben, a szerepe az életünkben, hogy magáról az életről mond olyasmit, amit magunktól nem vagy másképp tudnánk. Így nézve pedig a *Pokémon Go* a jelen kötet egyik legerősebb opusa. Lehet erre azt mondani, amit egy másik kritikusa fejteget, hogy valójában színpadon előadott szociográfiával van dolgunk, és nem drámával; ám ha egyszer túlléptünk már a színház színházmivoltának egykori merev kánonján, akkor nyilván ez sem szempont.

E tekintetben Pass Andrea darabja, a *Bebújós* rokonítható a leginkább Tóth Krisztina művével, noha tematikáját tekintve ez a darab lóg ki a kötetből, legalábbis látszólag, hisz családi összejövetel helyett egy óvodai csoport életébe nyerünk bepillantást. Csakhogy Pass Andreánál általában, aki maga írja és rendezi a darabjait, akarom mondani, az előadásait, az alapötlet meghatározódik a játék által, ez történik most is. Az óvodai csoportban, ahova a láthatóan középosztálybeli szülők gyermekei járnak, első benyomásra minden a legnagyobb rendben van, de az író-rendező Pass gondoskodik róla, hogy ez a látszat előbb-utóbb felboruljon. Már eleve azzal is, hogy a szerepeket megkettőzi – ugyanaz a színész játssza a szülőt és azonos nemű óvodáskorú gyermekét –, hisz szülő és gyerek a maga hasonló gesztusaival vagy szokásaival kölcsönösen tükröt tart egymásnak, amit később drámailag az élesít ki, hogy a gyerekek a szőnyeg alá bújva titokzatos és veszélyesnek tűnő játékot kezdenek játszani – a „bedugóst” vagy „bebújóst”? –, eleinte ezt se tudni –, vélhetően a felnőttek ellesett szexuális szokásait utánozva. Ettől aztán egyszerre elszabadul az eddig társadalmilag mintaszerű szülők közt a gyanakvás, mindenféle indulat, bűnbakkepzés, ami magától értetődően áterjed a gyerekközösségre is, nem beszélve arról, hogy minden vizsály, gyanú, hamis vád a szerencsétlen sorsú óvónőn, Szandra nénin csattan, aki egész napját a kicsikkel tölti, miközben neki magának sosem lehetett gyereke. Ráadásul e játékban, amelyben a felnőtt szülők hol átváltoznak önmaguk gyerekévé, hol vissza, sok minden szóba kerül, ami a gyerekek vagy a szülők saját gondja, és dramaturgiailag nem tűnik túl indokoltnak, például hogy a gyerekek képességeinek mérése mennyire kontraproduktív, ám ezzel ismét a színház és az élet iménti kérdésénél tartunk. Tegyük hozzá, hogy Pass Andrea következetesen független színházi produkciókban gondolkodik – a *Bebújós* a Füge produkciójaként került színre előbb a Jurányiban, majd többfelé is –, előadásaival igyekszik megkeresni a célközönsé-

get, ezzel is így tett, ami arra mutat, hogy nem annyira művészi babérokra tör, mint inkább a társadalmi felelősségérzet felébresztésére. Mi tagadás, olvasmányként is ez teszi a darabját érdekessé.

Tasnádi István viszont, aki Háy János mellett a kötet legismertebb drámaszerzője, úgy tűnik, a lehető leghagyományosabb értelemben keresi a világot jelentő deszkákon learatható sikert, ő az a színpad minden titkát ízig-vérig ismerő, minden játéklehetőséget kiaknázó szerző, aki elsősorban szerepet ír a színészeinek, de ezeket a szerepeket képes virtuóz módon egységes színházi világképpé és mesélhető történetté formálni. A *Kartonpapa* egy merészen abszurd ötletet bont ki, amit sikerül a képtelenség olyan magas fokára csavarnia, hogy az groteszkumával leleplező fényt vet a játék valamennyi figurájára. Éva, a megözvegyült középkorú asszony nem tud beletörődni férje elvesztésébe, hát kivágja kartonból az alakját, és úgy tesz, mintha élő ember lenne. Így cselekszik akkor is, amikor látogatóba megy bátyjához, Károlyhoz és annak családjához. Feszengve ülnek körül az ebédlőasztalt, nem is alakulhat hát másképp a családi rituálé, csak baljóslatúan, hisz a kartonpapa élettelen, mégis nyomasztó jelenléte mindannyiukból egy sor nem várt indulatot és vallomást hív elő, egész odáig menően, hogy Éva fia, a húszéves Zsolti szerelmet vall Jucinak, a nagynénjének, amiről már az sem tudható, hogy valójában paródia-e, azaz nyelvöltés a másik családra, vagy lázadás a saját anyja ellen. Tudniillik két nagyon eltérő családmodell vizsgálódik ebben a szembesülésben. Az elhunyt férjről kiderül, hogy patriarchális zsarnok volt, és a hierarchikus családkép volt az ideálja, míg Károlyék, a másik familia a tipikus liberális családmodell mellett tették le a voksukat, és úgy is élnek. Ez a szembeállítás, mondanom se kell, legalább annyira publicisztikus, mint amennyire magába foglalja a mai magyar társadalom megosztottságát. Ezúttal azonban nem ez a lényeg, hanem hogy Tasnádi gyakorlott és avatott fogásokkal dolgozó játékmester, úgy tud szituációt teremteni és alakokat mozgatni, hogy a jól pergő jelenetek, amíg tart a játék, elvarázsolnak és lekötik a figyelmet. Csak utólag fog el a hiányérzet, mert a mű szellemi háttér-szága, a mélyén rejlő élménymag igen szegényes. Igaz, Helga, a liberális Károly–Juci házaspár lánya, a legifjabb drámai alak a játék utolsó perceiben magához ragadja a hatalmat, mintegy átvéve a zsarnokszerepet az elhunyt patriarchális családapától, és mindenképp jól helyretesz, akárha Mrožek *Tangójában* lennénk. Vagy mégsem. Mert végül ez is pusztán színpadi trükk, nincs következménye.

Hajdu Szabolcs csak két évvel fiatalabb Tasnádinál, mégis újonc színházi ember hozzá képest, mert bár gyerekszínészként kezdte, filmrendezőnek tanult, és ha igaz, ma is jobban érdekli a film, mint a színház. Mindenesetre írt egy sikeres kamaradarabot *Ernelláék Farkaséknál* címmel, amely az *Olvasópróba* előző kötetében olvasható, megcsinálta színháznak, aztán filmre vitte, és most megírta a folytatását is. Színpadi szerzőként a Tasnádi-féle úton indul el, de szabadjára engedi a képzeletét, nem hagyja megkötni magát. A jelen kötetben található *Kálmán-nap* elég egyszerű történet, két házaspár névnap traktája: Leventéék látogatóba mennek Kálmánékhoz, azaz valójában nincs is történet, csak négyes, illetve ötös együttlét, mert Kálmánék házi mindenese is bekerül a társaságba, mint-hogy a lépcső, amit ő készített, négy centire eláll a faltól, de hát nemrég halt meg a felesége, viszont Leventéék kisfiát át kéne vinni egy másik iskolába, ráadásul holnap méteres hó lesz. A laza fecsegés mögött persze érezhetően súlyosabb elhallgatások rejlenek, majd sokat sejtető elszólások, például egy teherbe ejtett lány esete, aki még tizenhét sincs. És kész, ennyi az egész. Tarján Tamás, aki még látta a *Látókép Ensemble* 2017 márciusában lezajlott debreceni bemutatóját, „szomorú, egyben töprengő fintorokra készítő, lefojtottan poénos középnyemzedéki látóéletnek” érezte a *Kálmán-napot*, amely úgymond eleve sikerre van ítéelve, „aligha lesz az országban bárhol olyan stúdiószínház vagy a darabot befogadó lakás, amelynek maroknyi közönsége ki tudná vonni magát hatása alól”. Az olvasható szövegkönyvből nehéz ilyen biztató következtetést levonni, mindenesetre tény,

hogy eddig nem jelentkezett új társulat a darabért. Másfelől ne feledjük, hogy Hajdu Szabolcs is azok közé tartozik, aki maga írja és rendezi darabjait, feltételezem hát, hogy rendezői vénája erősebb és kreatívabb, mint az írói. Amivel nincs semmi baj, sőt. Csak fogadjuk el tényleg a színházat autonóm művészeti ágnak, ahogy a filmet már rég elfogadtuk, azaz vegyük tudomásul, hogy alkalmasint feldolgozhat irodalmi remekműveket is, máskor viszont épp fordítva, semmi katasztrófa nincs abban, ha csupán a feldolgozás tölti meg művészi tartalommal a forgatókönyvet. Ami persze azt is jelenti, hogy a drámának is megvan a maga irodalmi autonómiája, és e kettőt nem mindig sikerül egyeztetni. Aligha tévedek, ha azt mondom, hogy a jelen drámakötet e tanulságának még néhányszor neki fogunk futni.

A SZÍNHÁZ TÁRSADALMI FUNKCIÓJA

Deres Kornélia – Herczog Noémi (szerk.): Színház és társadalom

Brecht [...] fölfedezte számunkra a nagy naivitást. Ennek köszönhetően a művészetet fölemelhetjük a legnagyobb művészetbe, amelyet egyáltalán el lehet gondolni: az élet művészetébe.¹

A színház [...] veszélyes terep, mert ósdi, macsó, megcsontosodott hatalmi rend uralja, ami épp a benne dolgozók alázatából meríti és termeli újra a hatalmát.²

Ez a könyv maga is az ellenállás dokumentuma kíván lenni, azt szeretné demonstrálni, hogy a színháznak igenis van társadalmi funkciója: a „kritikátlan színház lehetetlenség” (Jákfalvi Magdolna, 276.). Ugyanakkor az, hogy e gondolat köré egy vasok tanulmánykötetet sikerült szerkeszteni, azt mutatja, hogy ez a felismerés azért nem teljesen elszigetelt. És azt is mondhatjuk, hogy a könyv kimondottan a jelenkori Magyarország terméke. „Hiába, túl vagyunk egy társadalmi-politikai paradigmaváltáson, ami sok reményt szerzetefosztatott azzal kapcsolatban, hogy erőfeszítéseink eredménye egy jobb élet is lehet” (Berecz Zsuzsa, 175.). Ilyen körülmények között a színház szerepe is átalakul: ábrázoló színházból szerepvállaló színházzá kell válnia, de úgy, hogy elkerüli az államszocializmus (ahogy a szerzők általában nevezik) bizonyos időszakának propagandisztikus és tanító beállítottságát.³ A kötet szerkesztői címszavak alapján strukturálják a könyvet, én

¹ Manfred Wekwerth: *Notate. Über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956 bis 1966*, Suhrkamp Verlag, 1967, 24.

² Berecz Zsuzsa: Újfajta konspirációra van szükség. Beszélgetés a Mókusokkal, in: recenzált kötet, 189.

³ A szocializmus színháztörténeti szempontból (véleményem szerint) három korszakra osztható. (1) Az első szakaszban a propaganda állt a középpontban; a későbbiekben az ehhez tartozó apologetikus-idealisztikus vonások ugyan visszaszorultak, de mégis mindvégig jelen voltak. (2) Volt egy hosszú korszak, a hatvanas-hetvenes évek, amikor már nem a közvetlen propaganda, hanem inkább az üzenetek gyakorlativá válásának elhárítása volt a cél. Az alig-alig rejtett cenzúra eszközei, az engedélyezés, nem-engedélyezés, a lemondatások, a legfelső szintről való beavatkozások éppen ezt a célt szolgálták. (3) Aztán a kaposvári színház 1981-es *Marat / Sade* előadása áttörte ezt a korlátot, és így megteremtődött egy új színházi ellenzéki kultúra. (Ennek nagy irodalmából lásd Schuller Gabriella kitűnő tanulmányát: Ács János, *Marat / Sade* [1981], in: Jákfalvi Magdolna [szerk.]: *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, Balassi Kiadó, Bp., 2011., 125–134.) A jelen



JAK – PRAE.HU
Budapest, 2018
374 oldal, 3450 Ft

azonban más felosztást javasolnék. Az első csoportba az elméleti írások tartoznak: hogyan lehet megragadni a színház társadalmi funkcióját, és egyáltalán van-e ilyen funkciója? A második csoport dolgozatai bizonyos parciális tapasztalatokból kiindulva próbálják elméleti szinten megragadni a színház társadalmi funkcióját. (Ezeket a teóriákat a szociológusok körében használt kifejezéssel „középszintű elméleteknek”⁴ fogom nevezni.) A harmadik csoportba tartozó írások sokkal közelebb mennek az empirikus tapasztalatokhoz, és a témájuk kereteit általában a drámapedagógia jelöli ki.

Deres Kornélia és Herczog Noémi írják az előszóban: „A kötet koncepciójának kialakításakor nem elsősorban azt a kérdést állítottuk fókuszba, hogy *lehet-e* beszélni a színházról az azt körülvevő társadalmi struktúra és folyamatok figyelembe vétele nélkül, hanem, hogy *érdemes-e*” (8.). A kötetet elolvastva azt mondhatjuk, hogy nem, nem érdemes. Talán lehet, beszéltek is így róla eleget, de ez most nem tűnik aktuálisnak. És nem is csak amiatt, amit a Mókus társulat egyik tagjától a fenti második mottóban idéztem, hanem nemzetközi tendenciák miatt sem. „A téma aktualitását [...] az olyan, egyre fontosabbá váló kortárs színházi tendenciák adják, amelyek a színházat már nem pusztán a társadalom szerkezetét reprezentáló, hanem azt aktívan befolyásoló, a változtatás lehetőségét feltáró közegként értelmezik” (8.). Ezért fontos ebből az új jelenségből kiindulva elméleti elemzésekbe fogni. (Ugyanakkor más helyeken a szerkesztők mintha a konkrét színpadi gyakorlatot állítanák előtérbe: „Ha meg kellene ragadni a könyvben előkerülő előadások, problémák és projektek közös pontjait, az a folyamatos rákérdezés önreflexív gesztusa lenne: az alkotók a saját színházi, pedagógiai, alkotói, társadalmi közösségekben való szerepüket is vizsgálják, és a színházat a [társadalmi] változás eszközeként gondolják el.” [9.]

(I. A háttér: az arisztotelészi elmélet újraolvasása) A „társadalmi színház” teoretikusai általában Arisztotelésszel szemben „pozicionálják magukat” (262.). Ez általános képlet: a modern színházelméletek ilyen vagy olyan formában mind ezt teszik. Közöttük kicsit sajátos Martin Esslin hozzáállása, aki azt írja, hogy Arisztotelész *Poétikája* „dogmává merevedett, és ezzel túlságosan eltávolodott a műfaj gyakorlatától, és ami még veszélyesebb: túlságosan elméletivé vált. [...] Végső soron ez oda vezetett, hogy a dráma tartalmára koncentrálnak (bár természetesen az is fontos), ahelyett, hogy az *eszközökre* és *módszerekre* figyelnének, amelyek segítségével a dráma a tartalmat hordozza.”⁵ Ez a megfogalmazás azért is különösen találó, mert általánosságban is kimondja, hogy az elmélet (minden elmélet)

kötet két olyan tanulmányt is tartalmaz, amelyek az államszocializmust akarják jellemezni, de tulajdonképpen a második korszakról szólnak.

Imre Zoltán dolgozata *A velencei kalmár* 1978-as szolnoki előadásának meghíúsulásáról és Schwajda György lemondatásáról szól. Az előadás nem-engedélyezése azt mutatja, hogy a Kádár-rendszer idején a holokauszt és a rá való emlékezés tiltva volt; és a politikai vezetés szinte pánikszzerűen félt bármilyen zsidó tematikájú mű vagy előadás megjelenésétől. Ennek áttörése nem is a színháznak, hanem a regény- és a memoáriradalomnak köszönhetően következett be.

Kékesi Kun Árpád dolgozata pedig a *Marat / Sade* 1966-os, Marton Endre által a Nemzeti Színházban megrendezett előadásáról szól. A magyarországi szocializmus 1956 után furcsa helyzetbe került: egyrészt a szocializmus eredetmitosza forradalmi ideológia, másrészt még a gyanút is el kellett oszlatni afelől, hogy az 1956-os „események” a forradalom címszóval illelhetők. A dolgot azt mutatja meg, hogy Marton Endre rendezése tökéletesen megfelelt ezeknek a kívánalmaknak. „A Nemzeti előadása nem erősített semmiféle számonkérő vagy lamentáló olvasatot – úgyhogy felesleges lenne az 1981-es kaposvári produkció előképét keresni benne –, és nem moderálta ki magát a hivatalosság keretei közül.” (37.)

A kötetben így az államszocializmus úgy jelenik meg, mint amely következetesen akadályozta a „társadalmi színház” kialakulását.

⁴ Lásd Robert K. Merton: *Társadalomelmélet és társadalmi struktúra*, Osiris Kiadó, Bp., 2002., 63. skk.

⁵ Martin Esslin: *A dráma vetületei* (fordította: Fóber Rita et al.), JATEPress, Szeged, 1998, 17.

klasszicizálódása azt jelenti, hogy a hangsúly a tartalmi vonatkozásokra csúszik át. És a tartalmi vonatkozások fölerősödése szembeszegül a dráma általános megújításával. Így tehát nem is annyira az arisztotelészi koncepcióról, hanem annak recepciójáról, méghozzá klasszikussá stilizáló recepciójáról beszélhetünk. Esslin mondandójához képest a mi esetünkben azonban valami másról van szó, nem a megformálás eszközeiről és módjairól, hanem a társadalmi funkciók „megalkotásáról”. És most azt is mondhatjuk, a klasszikussá válás ahhoz vezet, hogy a drámák (és a színházi előadások) önmagukba záródnak, és elvesztik társadalmi funkciójukat. A színház így bizonyos értelemben „ábrázolóvá” válik. „[És] az ábrázoló színház gépies és magától értetődő működése közben mintha észrevétlenül vesztené el értelmét a kérdés, hogy miért is fontos a színház egy közösség számára” (7).⁶ Lehet-e azt mondani, hogy az arisztotelészi esztétika már eleve kikapcsolta a művészet funkciójára vonatkozó kérdést? Ezen a helyen egy kicsit vissza kell tekintenünk az arisztotelészi koncepció legalapvetőbb vonásaira. Arisztotelész szerint minden művészet, így a tragédia- és a komédiaköltészet is az utánzásra épül. Az utánzás pedig az ember antropológiai képessége vagy sajátossága. „Az utánzás veleszületett tulajdonsága az embernek gyermekkorától fogva. Abban különbözik a többi élőlénytől, hogy a legutánzóbb természetű, sőt eleinte éppen az utánzás útján tanul is; mindegyikünk örömét leli az utánzásban.”⁷ Az olvasóban óhatatlanul fölmerül a gyanú: Arisztotelész itt talán még többet is mond, mint amit szeretne: a művészet az ember *legsajátabb* produktuma és életnyilvánítása. A művészet elemzésének nehézsége viszont abból adódik, hogy különböző művészeti ágak vannak, s ezek az utánzás módjában különböznek egymástól. „Az eposzírás, a tragédiaköltészet [...], s a fuvola- és lantjáték nagy része egészben véve mind utánzás. Három tekintetben különböznek egymástól: más eszközökkel, mást és máshogyan – tehát nem ugyanazon a módon – utánoznak.”⁸ (Érdekes, hogy Arisztotelész mintha kifejejtené a festészetet és a szobrászatot, pedig róluk még plauzibilisebben lehet azt mondani, hogy utánzó művészetek.) A tragédia- és a komédiaköltészet jellemzője, hogy a különböző utánzási eszközöket szintetizálják: „Vannak olyan művészeti ágak, amelyek az [...] eszközök mindegyikét használják – tehát a ritmust, a dallamot és a versmértéket – mint például [...] a tragédia és a komédia; ezek abban különböznek, hogy egyesek egyszerre használják, mások meg felváltva.”⁹ És e szintetizáló jelleg miatt Arisztotelész elismeri annak küszöbéig, hogy a drámairodalom (illetve a színházművészet) a legmagasabb rendű művészet.¹⁰ Ha most úgy gondolnánk, hogy ez az utánzás nyugodtan lehetne annak az ősképe, amit a kötet szerzői általában „ábrázoló színháznak” neveznek, akkor azért jobb, ha kicsit óvatosabbak vagyunk. Arisztotelész már mindjárt a könyv elején elmondja, hogy arról is beszélni akar, melyik művészeti ág „milyen hatással rendelkezik”.¹¹ Vagyis a művészetelméletnek nemcsak a műalkotások sajátosságaival és szerkezetével kell foglalkoznia, hanem ezek hatásával is. És ez a hatás értelmezhető egy bizonyos funkcióként is. Arisztotelész egy kicsit halogatja is a kérdést: „hogyan jön létre a dráma hatása – erről kell beszélni, az

⁶ A „miért is fontos ... valami számára” kérdésre egy funkció megadásával válaszolunk. Lásd ehhez Emile Durkheim: *A társadalmi munkamegosztásról*, Osiris Kiadó, Bp., 2001, 65–66.

⁷ Arisztotelész: *Poétika* (fordította: Sarkady János), Magyar Helikon, Bp., 1974, 10.

⁸ Uo., 5.

⁹ Uo., 7.

¹⁰ „És valóban kiválóbb [a tragédia, mint az eposz], mert minden megvan benne, ami az eposzban (még ugyanazt a metrumot is használhatja), s ezen felül a zene és a látványosság, amelyek a leg hatásosabban keltenek élvezetet; további előnye, hogy szemléletes a felismerés és a cselekmény következtében, s hogy az utánzás rövidebb terjedelmén belül éri el a célját. A rövidre fogott mű ugyanis gyönyörködtetőbb, mint a hosszú időre elnyújtott.” Uo., 67.

¹¹ Uo., 5.

elmondottakhoz kapcsolódva”.¹² S úgy tesz, mintha a hatás a megformálás eszközeiből és módjaiból következne: „Mivel a költő utánzó, [ezért] szükségszerűen mindig az egyiket kell választania azon három ábrázolási lehetőség közül, hogy (1) valami milyen volt vagy milyen, (2) milyennek mondják vagy látszik, illetve (3) milyennek kell lennie. Mindez a szövegben közönséges szavak vagy idegen szavak és metaforák által nyer kifejezést; és mert ezek használatát megengedjük a költőknek, a *nyelvi kifejezésnek sokféle érzelmi hatása van.*”¹³ Itt úgy tűnik, hogy még nem maga az utánzás, hanem a nyelvi kifejeződés rendelkezik érzelmi hatásokkal.

Most megállnék a katarzis-elmélet rekonstrukciója előtt; számomra csak annyi a fontos, hogy a műalkotás hatása érzelmi hatást jelent. Ezért Arisztotelész még valóban nem a művészet társadalmi hatásáról beszél. De talán célszerű a másik oldalról elindulni: az arisztotelészi elmélet klasszicizálódása még az „érzelmi hatást” is láthatatlanná teszi. A 20. századi nagy színházelméleteknek így az Arisztotelész-recepció ellenében helyre kell állítaniuk a funkciót, és ugyanakkor ezt Arisztotelész ellenében társadalmivá kell átértelmezniük.

(II. Elméleti rész) Csak az arisztotelészi elmélet ilyen kettős korrekciójával érthetjük meg a kötet kérdésfeltevését. „A színháznak, ha vissza akarja nyerni társadalmi relevanciáját, éppen azt kell felmutatnia, hogy hogyan találkozhat a mindenkori néző a másikkal és a másként gondolkodóval” (10.).

A kötetben P. Müller Péter tanulmánya nyújtja a legalapvetőbb és legátfogóbb elméleti megalapozást. A kiindulópont a következő: „Színész és szerep, színpad és nézőtér, színjátszók és nézők, szöveg és előadás stb. kettősségei mindenekelőtt az intézményesült színházi formáknak, a gyakorlati működésnek a jellemzői, amelyek azonban csak egy nagyon szűk metszetét adják mindannak, ami a színházi jelenségek közegébe sorolható. A 20. században azok a színházi újítók, akik ezekkel az ellentmondásokkal szembenéztek, arra törekedtek, hogy kiszabadítsák a színházi cselekvést ezekből az antinómiákból, megváltoztassák a közreműködők és a befogadók helyzetét, viszonyát, a színrevitel helyét és szerkezetét, az előadás hatásmechanizmusait, a felvonultatott, alkalmazott mediális eszközöket stb.” (252–253.). Ennek a kötetnek azonban az a sajátossága, hogy a színpad környezetét hangsúlyozottan társadalmi térnek tekinti. Mindenesetre ezután következik egy nagy ismeretanyagot megmozgató áttekintés, amelyből én most csak a Brecht-elemzéseket emelném ki. A Brecht-kutatásban lassan közhelynek számít, hogy szigorúan el kell választani egymástól az „epikus színház” Brecht által kidolgozott elméletét és annak a különböző darabokban megjelenő gyakorlatát. Már Walter Benjaminsnak is az volt a véleménye, hogy az elmélet és a gyakorlat egységét Brechtnek a leginkább a tandrámákban sikerült megvalósítania. „Témánk szempontjából [a legérdekesebb] az a brechti kísérlet, amely a tandarab (*Lehrstück*) koncepciójával és gyakorlatával kimondottan radikális javaslatot tesz a néző és az előadás társadalmi erejének és hatásának felerősítésére” (257.). A tandrámák mindenesetre valamiféle átjárhatóságot akarnak megteremteni, de nem mossák össze a színpadot és a társadalmi környezetet. Még akkor sem, ha megvitatják egyes tandrámák erkölcsi dilemmáit, erről jegyzőkönyv készül, és ezt csatolják a kiadott drámához. (Ez történt a *Der Jasager* című tandrámához kapcsolódva, miután bemutatták a neuköllni gimnáziumban.)¹⁴ A brechti koncepció számunkra ma talán csak azért idegen, mert az a gyanúnk, hogy a megnövekedett hatáserő szorosan összefügg a darabok ortodox marxista (sőt sztálinista) tendenciáival. „Bár a tandarabot (elterjedt nevén tandrámát) hagyomá-

¹² Uo., 28.

¹³ Uo., 60–61.

¹⁴ Bertolt Brecht: *Der Jasager und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen und Materialien*, szerk.: Peter Szondi, Suhrkamp Verlag, 1966, 59–68.

nyosan didaktikus, marxista téziseket sulykoló tézisszövegekként szokás tekinteni, Brecht nem a szövegeket, hanem azok csoportos színrevitelét tekinti a folyamatban résztvevők esztétikai és politikai nevelése eszközének” (257–258.). Walter Benjamin – igaz, implicit módon – ezen a ponton bírálta a leghevesebben Brechtet. A Wilhelm Hauff *Das kalte Herz* című meséje nyomán írt azonos című hangjátéka azt sugallja, hogy a hagyományban meglévő anyagokat (és nem a morális konfliktusokat) az új médiumok, elsősorban a rádió fényében kell szemügyre venni.¹⁵ Benjamin elmozdulása a kommunista tematikától a medialitás felé azt mutatja, hogy ezt a helyet esetleg üresen is lehetne hagyni, és így a színházi előadásnak csak valamilyen általában vett hatása maradna vissza. Ezután még egy nagy ívű áttekintés következik;¹⁶ én az áttekintést valószínűleg Peter Handke 1966-ban megjelent *Publikumsbeschimpfung* című darabjával és a „Sprechstück” koncepciójával zártam volna. „A beszéd-darab színmű képek nélkül, amennyiben nem ad képet a világról. A világra nem a képek formájában mutat, hanem a szavak formájában, és a beszéd-darab szavai a világra nem mint olyasvalamire utal, ami a szavakon kívül fekszik, hanem a világra, amely magukban a szavakban van.”¹⁷ Handke úgy véli, hogy a beszédre és a nyelvre való koncentrállással a darabok új hatóerejét lehet elérni.

A kötetben szerepel egy érdekes tanulmány, Kelemen Kristóf tollából, melynek témája a *Publikumsbeschimpfung* magyar recepciója. „Handke darabja az 1966-os frankfurti ősbemutatón nagy botrányt kavart, mégis aktivizáló erővel bírt: egyes nézők felálltak, közbekiabáltak, a végén pedig hangosan bravóztak vagy kifütyülték a látottakat. A frankfurti ősbemutatón a színészek a fizető nézőket nem akarták hagyományos értelemben kiszolgálni és szórakoztatni, inkább darabjaira szedték és újraértelmezték a színházcsinálást mint jelen idejű tevékenységet” (215.).¹⁸ Hol volt, hol nem volt, 1970-ben a Színművészeti Főiskolán egy osztály ezt választotta vizsgaelőadásként. És ez roppant érdekes kontextusváltozáshoz vezetett: a darab most hirtelen a főiskola és a vizsga elleni lázadásá vált. Ádám Ottó (a nagy tekintélyű tanszékvezető úr) ki is vonult, és ezzel az egész vizsgát érvénytelenítette. Másnap így nyilatkozott: „A tegnapi bemutatót III. osztály anyagát, a *Közönséggyalázást* nem tartom jó anyagnak. Sem világnézetileg, sem nézőileg, sem emberileg nem fogadom el. Én ösztönösen viselkedtem, amikor tegnap felálltam és kimentem a vizsgáról. Ha most az időt visszapergethetném, még egyszer megismételve a szituációt, megállítanám a jelenetet, félbeszakítanám, és ott rögtön a gyerekeknek elmondanám, hogy ez miért rossz.” (217. lábjegyzet.) Ennek a tapasztalatnak a „kortárs újragondolásaként” hozta létre Kelemen Kristóf a *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című előadást.¹⁹ Ebben mai fiatal színészek beszélnek a tanáraikról, a pályakezdés nehézségeiről, az életükről.²⁰

Ha jól értem Jákfalvi Magdolna megközelítését, akkor szerinte a színház és a társadalmi környezet között mindenekelőtt a kritika és a kritikus közvetít. A kritikus egyrészt a

¹⁵ Lásd Walter Benjamin: *Medienästhetische Schriften*, szerk.: Detlev Schöttker, Suhrkamp Verlag 2006., 390. skk.

¹⁶ Mindenekelőtt Georges Gurvitch, Augusto Boal és Jerzy Grotowski.

¹⁷ Peter Handke: *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, Suhrkamp Verlag, 1966, 95.

¹⁸ A második előadásról készült felvétel, ezért igazából erről vannak információink. A rendező, Claus Peymann egy interjúban ezt mondta: „Csak a második előadáson alakult ki egy botrányos szituáció. Wolf Wondratschek, akkoriban pályakezdő fiatal költő, későbbi bokszzakértő, provokálva érezte magát, és meg akarta szakítani az előadást. Én ezt meg akartam akadályozni. A nyílt színpadon verekedtünk. Végül a földre tepertem.” Klaus Kastberger – Katharina Pektor: *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*, Jung und Jung Verlag, 2012, 89.

Az előadás felvételét lásd <https://www.youtube.com/watch?v=duRdDqWKuMI>

¹⁹ A cím Walter Benjamin egyik hangjátékának címére látszik utalni: *Mit olvastak a németek, miközben a klasszikusaik írtak?*

²⁰ Az előadás 2017-ben a POSZT off-programjában is szerepelt.

darabban lévő kritikai tartalommal szembesíti a társadalmat, másrészt a társadalmi elvárások tudatában fogadja be a darabot, illetve az előadást. A kritika és a kritikus intézményes pozíciójának rendkívüli ingatagságában (Magyarországon) a színház és a társadalom viszonyának problematikusága fejeződik ki.²¹

(III. „Középszintű elméletek”) A kötetben több írás is parciális színházi tapasztalatokból próbál eljutni általános elméleti koncepciókhoz. Ezek közül első helyen említeném Darida Veronika dolgozatát, amely a kisebbségi színházokról szól, vagy pontosabban arról, hogy mit is jelenthet a kisebbségi lét a színházi világban. A kiindulóponton Deleuze és Guattari híres koncepciója áll a kisebbségi irodalomról. A kisebbségi irodalom már nem kisebbségi nyelven való megszólalást jelent, hanem (asszimilált körülmények között legalábbis) tartalmi jellegzetességekkel határozható meg. Ezek a következők: (1) az erős deterritorializáltság, (2) minden politikává válik, még a legszemélyesebb kérdések is azonnal politikai töltést kapnak, (3) mindig minden és azonnal a közösségre vonatkozik, mindennek kollektív értéke van.²² E jellegzetességek közül a legfontosabb feltehetően a második. Ennek szellemében írja Darida Veronika: „Az elmúlt évtizedben a magyar színház nyitottabbá vált az aktuális társadalmi kérdések ábrázolására (a rendszerváltást követő színházi krízis, apolitikusabb színházi korszak után). Csak néhány példát kiragadva, színpadra kerültek a migráció, az emigráció, az idegengyűlölet, a mélyszegénység, a hajléktalanság, a faji előítéletek, a prostitúció, az abúzió vagy a lakótelepi gettók problémáit feltáró előadások” (63.). A politikai érzékenység fokozódása pedig a színház világában a kisebbségi szellem megjelenésének köszönhető. De ebből kifolyólag aztán a „kisebbség” fogalmát is lényegesen ki kell tágítani, már nem jelentheti csak a „nemzeti-etnikai” kisebbségeket. Így jut el a szerző egy komplett kisebbségiszínház-tipológia kidolgozásához (melynek ismeretétől azonban itt el kell tekintenem).

Schuller Gabriella dolgozata teljesen hasonló témát tárgyal: „A politikailag elkötelezett művészet napjainkban mind a színház, mind a társművészetek területén különös népszerűségnek örvend. Ennek egy jellegzetes iránya a marginalizált, némaságra és láthatatlanságra ítélt csoportok és identitásformák közösségi térbe való »beemelése«. E politikai társadalmi projekt kapcsán kénytelenek vagyunk újra és újra megkérdőzni: szóra bírható-e az alárendelt [az elnyomott]?” (70.) A tanulmány Gayatri Chakravorty Spivak dolgozatára épül, melynek címe: *Can the Subaltern Speak?*²³ E tanulmány alapgondolatát Zsadányi Edit így foglalta össze: „Az alárendelt nem képes a domináns diskurzus nyelven kifejezni önmagát, nem képes ezen a nyelven képviselni az érdekeit. [...] A politikai képviselőt önmagában még nem garantálja, hogy elismerik alárendelt csoportok létezését, ugyanis a politikai képviselőt óhatatlanul tárgyiasítja őket, és túlságosan leegyszerűsíti a kirekesztett szubjektum összetett helyzetét.”²⁴ A „más helyett való jóindulatú beszédnek” is megvannak a maga csapdái; Schuller Gabriella ezt próbálta kimutatni többek között a

²¹ Ugyanezt mutatja meg a negatív oldalról Kricsfalusi Beatrix, a színház „apolitikusságának látszatáról” beszélve. A dolgozat egy konkrét eset leírását és elemzését nyújtja: 2017. május 24-én mutatták be a Kolozsvári Magyar Színházban Ibsen *Rosmersholm* című darabját, Andrij Zsoldak rendezésében. Az előadás szünetében az ügyelő kihívta a rendőrséget, mert a rendező „verbálisan és fizikailag is bántalmazta a főszerepet játszó színésznőt” (289.). Az előadás azonban zavartalanul folytatódott, ezért a kirobbant sajtóbotrányt a színház azzal próbálta lerázni, hogy az előadás egy önmagában megálló egész, ebbe kívülről nem lehet beleszólni, de még belekukkantani sem: ez az *apolitikusság* látszata.

²² Gilles Deleuze – Felix Guattari: *KAFKA: A kisebbségi irodalomért*, Qadmon Kiadó, 2009, 33–36.

²³ A tanulmányból részletek jelentek meg magyarul, lásd *Helikon* 1996/4. 450–483.

²⁴ Zsadányi Edit: „Szóra bírható-e az alárendelt?”: *Subaltern elméletek és Rakovszky Zsuzsa: A hullócsillag éve* című regénye, *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat*, 2018/1, 102.

Katona József Színház *Az Olaszliszkai* előadása kapcsán. Hermann Zoltán írja a nagy port kavaráról: „A Katonában játszott darab elveszti eredeti líraiságát: eltűnik a szerzői, szerepjátszói és olvasói ének egymásra olvashatósága, a dráma üres helyei, vakfoltjai – mindaz, ami az értelmezés összetettségét és sokféleségét adhatná – kommentárokat kap. A rendező és a dramaturg [...] belelátja a szerző öngyilkosságának tudható vagy megismerhetetlen motivációit és körülményeit az életmű korábban csak zavarba ejtő szöveghegyeibe. A Katona előadásában Borbély Szilárd halála, a szerző halála ad értelmet, jelentést a drámaszöveg balladisztikus kihagyásainak és az ide idézett szövegeknek is.”²⁵ Schuller Gabriella ezen a ponton kapcsolja be Pócsik Andrea filmtörténeti kutatásait,²⁶ amelyek a roma hősök ábrázolásával foglalkoznak. És a következő konklúzióra jut: *Az Olaszliszkai* (mind drámaként, mind előadásként) a 20. század elején kialakult toposzokat használja: „a romák helyzetét a szegénység és a kriminalizáció felől definiálja, (részben) áldozatként mutatja be őket, és egyfajta paternalizmussal közelít feléjük” (76.).

Antal Klaudia egy új kezdeményezésről, az osztályterem-színházról számol be, melynek az igazi elismerést a 2002-es drezdai *Theater im Klassenzimmer* fesztivál hozta meg. Az e kísérlet keretei között megszületett darabok közül kiemelkedik a *Klamm háborúja*, amelyet Novák János rendezésében és Scherer Péter előadásában Magyarországon is láthatunk.²⁷ „A [darab] kimondottan osztályteremre készült, megőrzi annak frontális jellegét, játékba hozza a kellékeit, a diákoknak pedig jól körülhatárolható szerepet kínál. A tanulók a valósághoz hasonlóan az előadásban is egy osztályközöniséget alkotnak, egy tanteremben ülnek. Ily módon teljesen elmosódik a határ a valóság és a fikció között” (126.). E műfaj első magyarországi adaptációjának Schilling Árpád 2007-es rendezését, a *hamlet. ws-t* tartják. Ez a darab egy üres iskolai osztályteremben játszódik, melynek jelentőségét a szerző így ecseteli: „A frontális terek átalakításával az alkotóknak egy olyan demokratikus tér létrehozása volt a céljuk, melyben a diákok és a hozzájuk látogató felnőttek egyenlő félként, partnereként lépnek kapcsolatba egymással” (127.).

(IV. Színházpedagógia, alkalmazott színház) A kötet számos tanulmánya szól az utóbbi évek pedagógiai és nevelési kísérleteiről. Cibolya Ádám írja: „Ma már viszonylagos egyetértés van abban, hogy a színházi nevelés / színházpedagógiai program [egyszerű] gyűjtőfogalom” (90.). Hát, lehet, hogy ezen a ponton egyetértés van, de a cikk inkább azt sugallja, hogy szinte semmiben sincs egyetértés. A szerző egy szakmai beszélgetést idéz, amelyre 2014-ben a POSZT-on került sor. Ebben Csáki Judit a Kerekasztal Színház *A hosszabbik út* című előadásáról ezt mondta: „Ennek az előadásnak [...] nincs helye a POSZT versenyprogramjában. Egyszerűen azért, mert ha elfogadjuk azokat [...] a játékszabályokat, amelyek szerint a POSZT most működik, akkor ennek az előadásnak versenyeznie kéne [számos kiváló előadással]. És ez körülbelül olyan, mint hogyha egy úszóverseny döntőjében valaki a medence mellett futna.” És másrészt: „Nagyon jó, hogy ez az előadás itt van. Azért nagyon jó, mert amikor én tegnap megnéztem, nagyon érdekes volt, hogy láttam az én drága színházi kollégáimat és az édes nézőket, ahogy rácsodálkoztak erre a cuccra, mert életükben ilyet [még] nem láttak.”²⁸ Itt a következő dilemma körvonalazódik: nagyon fontos vállalkozásról van szó, de úgy tűnik, nem (vagy csak nagyon nehezen) illeszkedik bele abba, ahogy a színházat általában elképzeljük.

²⁵ Hermann Zoltán: Fél. Igazság, *Színház*, 2010/1, 10.

²⁶ Pócsik Andrea: *Átkelések. A roma képzés (an)archeológiája*, Gondolat Kiadó, Bp., 2017.

²⁷ A darab 2008-ban a POSZT off-programjában is szerepelt, Scherer Péter a Leőwey Klára Gimnázium egyik osztálytermében adta elő. Írtam is róla *A múlt emlékezete* című kötetemben, Kalligram Kiadó, 2013, 41–44. És persze nem ismertem azt az egész hátteret, amelyet most Antal Klaudia szépen bemutatott.

²⁸ <http://archiv.poszt.hu/hu/programok/786/szakmai-beszelgetes-szinhazi-neveles>

Kiss Gabriella tanulmánya a Káva Kulturális Műhely két előadása kapcsán gondolkozik el a „cselekvő nézés” és a „cselekvő részvétel” kategóriáiról. A két darab: a *3050 gramm* (2014) és a *Lady Lear* (2016); az elsőben a gyermekvállalás, a másodikban az öregek ápolása körüli egyéni és társadalmi dilemmák kerülnek szóba. A kérdés némileg költőinek hat: „A magyar társadalmi aktivitás milyen állapotát modellálja az a tény, hogy egy önmagát »színház- és drámapedagógiai műhelynek« nevező csoport fontosnak tartja az *andragógiai* és *gerontológiai* szerepvállalást?” (103.). Számos olyan súlyos társadalmi probléma van, amelyekről általában nem lehet beszélni. Pontosabban: elmaradt az akut magánéleti problémáknak a társadalmi nyilvánosságba való felemelése.²⁹ Ezen előadások kapcsán nem azt a kérdést kell feltennünk, hogy hagyományos értelemben művészileg mennyire sikeresek, hanem inkább ezt kell kérdeznünk: (1) ezek a darabok felruhazzák-e a nézőt olyan cselekvőképességgel, amelyre egy aktív és demokratikusan viselkedő állampolgárnak szüksége van? (2) Láthatóvá tesznek-e olyan társadalmi tabukat, sztereotípiákat, amelyeket a köznap élet számos praktikája elfed? Megszólított olvasóként most a saját nevemben válaszolnék: ahhoz, hogy az első kérdésre igenlő választ adhassunk, szélesebb körű társadalmi változásokra lenne (vagy lett volna) szükség; a második kérdésre viszont egyértelműen „igen” a válasz.

Bass László, Boross Martin és Fábíán Gábor közös tanulmánya a Mentőcsónak „színházi társasjátékairól” szól. Egy anonim szakértőre hivatkozva itt is megjelenik a szkeptikus hang: „Azt gondolom, hogy más egy társasjátékot játszani, egy színházi előadást nézni és egy interaktív színházi előadásban részt venni. Ez három műfaj, három út, három szakképzettség. Bármelyik kettő vagy három mixelése megoldhatatlan problémákat jelent” (141.). Van tehát állandó ellenállás, ám ugyanakkor a másik oldalról van elementáris törekvés is a hagyományos keretek áttörésére. „Kőszínházi színészként – mondja Fábíán Gábor – komoly problémám volt a színház és közönségének viszonyával [...]. Az volt a gondom, hogy mi, színházi alkotók, időről időre szöveget intézünk a pusztába. Eleve csak annak tudunk beszélni, aki úgy egyébként szöveget akar hallgatni, de még tőlük se kérdezzük meg, hogy tetszett-e a szöveg, vagy mit szólnak hozzá.” (145.)

Tóth Viktória írása a börtönszínházakkal foglalkozik. „A következőkben kísérletet teszek arra, hogy a színházban jelenlévő alkotói szabadság és a börtönben, mint totális intézményben jelen lévő külső és belső feszültségek megmutatását módszertani szemszögből vizsgáljam. Hiszen az ezekből fakadó traumatikus állapotok mindig jelen vannak, függetlenül attól, hogy mekkora erőfeszítéssel igyekeznek a büntetés-végrehajtási intézetek, közösségek és egyének megszabadulni tőlük” (156.). Az egyértelmű, hogy a tanulmány nem erről az általános kérdéstről szól; az alapgondolata talán az, hogy a szerepek elsajátítása a társadalomba való visszailleszkedés leginkább kézenfekvő útja. A tanulmány legérdekesebb része mindenestre a projektekről és az előadásokról szóló beszámoló. Ezek közül én most az Üres Tér Társulat által készített *Vojcek* című előadásra szeretnék összpontosítani.³⁰ „Az Üres Tér Társulat 2004-ben kezdte meg színházi tevékenységét és kísérleteit. Különböző színházi formákat, új színházi nyelveket kerestek azzal a céllal, hogy a játék és a színház eszközeivel egy olyan nyitott műhelyt hozzanak létre, ahol a művészeten keresztül bárki részese lehet az alkotó folyamatnak. Társadalmi színházi kísérleteiket 2006-ban kezdték, Pécs leszakadó régióiban, zömében roma származású fiatalokkal” (164. lábjegyzet). E projekt lezárásaként 2015. április 28-án a Pécsi Nemzeti Színházban be is mutatták a darabot,

²⁹ Jürgen Habermas annak idején ezt tartotta a diákmozgalmak legfontosabb eredményének. Lásd Úó: A látszatforradalom és gyermekei, 2000, 2018/6, 32. „A diákok és az egyetemisták lázadásának közvetlen célja a nyilvánosság politizálása.”

³⁰ A másik előadás a tököli Fiatalkorúak Büntetés-végrehajtási Intézetében készült, a címe: *Süket halál*. A kötet végén lévő bemutatkozás szerint a szerző dolgozott az Üres Tér Társulattal is, és jelenleg a tököli intézetben „teljesít szolgálatot”.

három fiatalkorú fogvatartott és három színész előadásában.³¹ És a rövid értékelés: az előadás megmutatta „azt az ördögi kört, amely a fiatalkorú fogvatartottak kilátástalan jövőképét és létbizonytalanságát jellemzi” (165).

A tanulmánykötet fentiekben körvonalazott részei másképp és másképp értelmezik a színház „társadalmi funkcióját” és a színház által implikált társadalmiságot. Az *első* csoportba tartozó írások – a nagy elődök nyomán – a társadalmi funkció érvényesülését nagy vízióknak tekintik, és az alapvető feladatot a színházi életet uraló dualitások felszámolásában látják. (Némi leegyszerűsítéssel azt is mondhatnánk, hogy a cél a színházi élet demokratizálása.) A *második* csoport írásai inkább az akadályokat hangsúlyozzák: a társadalomban van egy uralkodó diskurzus (vagy ahogy Foucault mondta: a diskurzusnak van egy rendje), amely megakadályozza a színház társadalmi funkciójának érvényesülését. A feladat pedig az ennek útjában álló akadályok polemikusan elemzése. Míg végül a *harmadik* csoportba tartozó írások úgy tesznek, mintha a színház társadalmisága – bizonyos kísérletekben – máris megvalósult volna.

Nem szabad elfelejtenünk, hogy ez a könyv példátlanul apatikus korban született. „A [társadalmi] benuátlás akkora, hogy a cselekvésképtelenséghez képest már egy színházi előadás [...] is cselekvésnek látszik. Pedig nem az.”³² De lehet, hogy ez minden cselekvés kezdete.

³¹ Az előadás természetesen Georg Büchner *Woyzeck* című drámájára épült, de ennek töredékeségét vendégszövegekkel egészítették ki, egyrészt a fogvatartottak személyes történeteivel, másrészt az erőszak természetéről szóló szövegeket használtak (165).

³² Hermann, i. m., 9.

EGY SZOROS KAPCSOLATRÓL

Antal Klaudia – Pandur Petra – P. Müller Péter (szerk.): Színházi politika # politikai színház

Mikor kezembe vettem a 2018-as pécsi színháztudományi konferencia előadásából készült kötetet, elsőként a címe fogott meg. Elsősorban a hashtag (#) jel, melyet jól ismerhetünk a különböző közösségi oldalakról. Mit üzen ez nekünk? Egyfelől kiemeli a kötet aktualitását, illetve a címben szereplő szavak jelentőségét és szoros összetartozását. Egyértelműen utal a közösségre, a közös ügyre a téma kapcsán, továbbá tárgyszóvá alakító funkciója nyomán kiválóan jelzi azt is, hogy számos olyan szöveg szerepel a könyvben, melyek első számú tárgy- vagy épp kulcsszava a színházi politika/politikai színház. Hogy ezen kívül még mik kerülhetnek a # jel mögé a tizenkilenc tanulmányt illetően, azt a tartalomjegyzék nagyobb tematikus egységei jelölik ki.

A maga nemében hiánypótlónak szánt kötet célkitűzése – derül ki a bevezető *Színház és politika találkozása a boncaszalon* fejezetből (9–12.) –, hogy a felszíntől eltávolodva, részletgazdagabb képet adjon az olvasónak színház és politika kapcsolatáról. Első pillantásra talán távolinak tűnhet a téma az előző évek térrel foglalkozó konferenciáinak és köteteknek tükrében,¹ de ez valóban csak az első benyomás. Ezek az írások ugyanis a legtöbb esetben térfoglalással vagy épp felforgatással kapcsolatos eseményeket taglalnak, melyek az intézményes keretektől való eltávolodáson keresztül próbálnak hatni, másfajta kommunikációt és látásmódot kialakítani, sok esetben pedig akár új közösséget formálni. Így az ilyenfajta alkotások óhatatlanul kapcsolatba kerülnek a *politikusság* fogalmával, vagyis a 2018-as konferencia és a belőle született tanulmánykötet nagyon is tudatos és következetes, már-már folytatólagos témaválasztáson alapul.

Mindenekelőtt azonban lényeges tisztázni – és teszi ezt több szerző is – a *politikai és politikai színház*, illetve a *színházi politika* fogalmát. Utóbbi egy adott „intézmény, illetve az alkotó pozícióját, vízióját, értékrendjét és gyakorlatát jelöli, másfelől a hatalmi berendezkedésnek a színházzal szembeni magatartását” (11.). A politikai színház ellenben a mindennapi élet aktuális politikáját viszi színre, míg egy színház politikussága alapvetően jelhasználatában, saját rendszerének felforgatásában fejeződik ki. Kricsfalusi Beatrix szerint a színház politikussága „semmilyen módon nem fordítható le, vagy fordítható vissza a társadalmi valóság politikai diskur-

¹ Balassa Zsófia – Görcsi Péter – Pandur Petra – P. Müller Péter – Rosner Krisztina (szerk.): *Rendezett tér – Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2015. és Görcsi Péter – P. Müller Péter – Pandur Petra – Rosner Krisztina (szerk.): *A színpadon túl – Az alkalmazott színház és környéke*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2016.

Kronosz Kiadó
Pécs, 2018
306 oldal, 2800 Ft



zusának logikájába, szintaxisába és fogalmiságába”.² Tehát egy előadás akkor válik politikussá, amikor „a rendezői formanyelv vagy az apparátus olyannyira önmagára irányítja a figyelmet, hogy a néző nem az egyértelmű üzenet megfogalmazására, az előadás aktuális politikai vonatkozásaira, hanem a szubverzív eseményére fókuszál”.³

Az első és egyben legnagyobb blokk, a *Színházak és alkotók a politikán innen és túl* főként színházi politikával és különböző előadások politikusságával foglalkozik, így a legtöbb írás kiindulópontja Hans-Thies Lehmann emblematis munkája, a *Posztdramatikus színház*. Kricsfalusi Beatrix azonban kiemeli, hogy a lehmanni keret nem alkalmazható maradéktalanul a posztszocialista országok politikai színházi formáira, így a magyarországi viszonyokra sem. Másfajta, a nyugati modelltől eltérő és a helyi specifikumokra reflektáló előadásokra van szükség. Ilyen jellegű kísérlet lehet többek között az ököpolitika beemelése a színházba. A növények, állatok és emberek közös jelenléte értelmezésében újfajta kommunikációra és tapasztalásra ad lehetőséget. Ennek kapcsán Deres Kornélia több izgalmas nemzetközi példát is említ, köztük a *slow theatre* műfaját. „Ez a művészeti gyakorlat felhívja a figyelmet a jelenlét új típusú érzékelésére, amely nem az ember történeti idejében akarja értelmezni és érezni a növények történetét, hanem önmagát kívánja áthangolni egy más típusú ritmusra” (38.). Hazai viszonylatban a szerző a 2017-ben bemutatott *Magyar akác* című előadásban megjelenő ökológia és a politikai színház kapcsolatának megvalósulását elemzi.

Antal Attila a *Valaki angyal* című előadás kapcsán résztvevői pozícióból beszél arról, hogy a társadalmi tabuk feloldásában és „újraszocializálhatóságában” milyen nagy segítséget, közösségformáló erőt jelenthet egy adott téma, jelen esetben a nemi erőszak színpadra állítása. Szorosan kapcsolódik ehhez Pandur Petra szövege, mely a tabukat kiegészíti a (kibeszéletlen) történelmi traumákkal. Állítása szerint a Mohácsi testvérek múltidéző, traumafeldolgozó előadásai, amellet, hogy a „dialogikus felejtés modelljének stratégiáit hozzák játékba” (76.), arra a kérdésre is keresik a választ, hogy „az általuk színre vitt események hogyan értelmeződnek újra időről időre az emlékezés és felejtés átgondolt politikáján keresztül” (58.).

A színház tehát élen járhat a politikai gondolkodás (át/újra)formálásában, s mindezt nagyon érzékletesen, hatásos módon képes végrehajtani, akár egy-egy politikai gondolkodásra készítő előadás bemutatásával, akár egy teljes műsorpolitika felállításával. Erre hoz kiváló példákat angolszász területről Pikli Natália Caryl Churchill drámáinak elemzésével (*Vinegar Tom*, *Örült erdő*, *Valahol*) és Kurdi Mária a dublini Gate Színház 1928 és 2018 közötti műsorpolitikájának átfogó vizsgálatával.

P. Müller Péter, aki a térfoglalás kapcsán más írásában már megemlítette az Odéon Színházban lezajlott 1968-as eseményeket,⁴ most *A lázadók színháza* című tanulmányában „politikus szemmel” vizsgálja az akciót, s amellet érvel, hogy az képes volt megmutatni a színház újfajta, a passzív közönséget hátrahagyó létezési formáját is. Igaz, „a színház és politika közötti kölcsönösség, a teatrális és a politikai cselekvések ilyen egymásnak való megfeleltetése nem 1968 tavaszán születik meg, hanem Lebel és más happeningművészek az előző években kialakított szemlélete és gyakorlata során” (116.). Így tanulmánya végén a Living Theatre *Paradise Now* című produkciója is görcső alá kerül.

Patrice Chéreau – a neves francia színház- és filmrendező – gondolata, mely szerint visszatekintve az emberek az Odéon körüli történéseket csupán olyan eseményként fogják számon tartani, mint amely megmutatta, hogy a politikai ideák gyakorlatba ültetése

² Kricsfalusi Beatrix: Reprezentáció, politika, esztétika (avagy miért nem politikus a magyar színház), *Alföld*, 2011/8, 81–93, 85.

³ Antal Klaudia: Öregedő társadalmunk idős képeinek reprezentációja a közösségi színházban, in: Doma Petra (szerk.): *SZITU Kötet*, Eötvös Collegium, Budapest, 2017, 33–42, 36.

⁴ P. Müller Péter: A performansz mint térfoglalás, *Jelenkor*, 2014/6., 740–750.

komikus felhangokkal párosul, ha színházi emberek akarják végrehajtani (125.), teljes mértékben megcáfolódik Jevreinov esetében a *Téli Palota ostroma* megrendezésénél. Ő ugyanis egyszerűen feláldozza a történelmet a politika oltárán, s rendezésével a korszak legsikeresebb emlékezetpolitikai manipulációját hajtja végre. Ezt járja körül Mikola Gyöngyi, s emellett még Jevreinov hatását is vizsgálja Nabokov különböző műveiben, köztük részletes elemzést nyújtva a *Morn úr tragédiájának*.

A tabuk, kibeszéletlen és feldolgozatlan, vagy épp átpolitizált és így elfelejtett, netán átértelmezett történelmi traumák mentén érkezik az olvasó a második tematikus egységhez, mely a *Magyar elnyomó rezsimek színházpolitikájába* enged betekintést. 2018 novemberében mutatta be a Stúdió K Színház az *Ítélt a nép* című, Kiss Ferenc népbírói tárgyalásának jegyzőkönyvét alapul vevő zenés dokumentumszínházi előadást. Akár a produkció előtanulmányaiként is olvashatók Heltai Gyöngyi és Kisantal Tamás szövegei. Míg Heltai szoros elemzés alá vonja a II. világháború és a Rákosi-korszak politikai beavatkozásait, így a színház előbb „keresztény nemzeti alapon”, majd a „marxista-leninista ideológia mentén” való átépítését, addig Kisantal a népbírói perek, kiemelten Szálasi Ferenc tárgyalásának teátrális vetületeit vizsgálja, mivel a tárgyalások „performatív aktusok, amelyek közönség előtt játszódnak le, és akárcsak a színházban, itt is egy adott konfliktusnak és megoldásának a szimbolikus reprezentációja zajlik” (160.). Jákfalvi Magdolna szintén a II. világháború utáni időszakot vizsgálja, pontosabban a szocialista realizmus politikai direktívává válását, azon belül is négy markánsan elkülöníthető direktívagyártói hangot (Gellért Endre, Gáspár Margit, Hont Ferenc, Major Tamás), melyek hosszú évtizedekre meghatározták a színháztörténetről való gondolkodást. Épp emiatt nem is gondolt senki *A velencei kalmár* bemutatására 1940 és 1986 között. Imre Zoltán amellett, hogy részletesen elemzi a Horthy-korszak ideológiáját és *A velencei kalmárban* megjelenő zsidót mint „felmutatott idegent”, jelentős hangsúlyt fektet a két bemutató között lévő hiányra, a Kádár-korszak „elrejtett idegenjére”. A téma azonban épp az elhallgatás miatt annyira terhelt, hogy negyvenhat év után csupán egy „kikönnyített”, teljes mértékben feszültségmentes előadást lehetett a Nemzeti színpadára állítani. Ezáltal a kötet e blokkja azért is figyelemre méltó, mert tovább mélyíti a múltfeltárás egyre erőteljesebb diskurzusát, s tudományos háttérrel is biztosít az olyan előadásoknak, mint például a Pandur Petra által vizsgált Mohácsi-előadások (*Csak egy szög, Egyszer élünk, avagy a tenger azon túl tűnik semmiségbe, E föld befogad, avagy SZÁMODRA HELY, 06 56 örült lélek/vert hadak* stb.), vagy épp az ügy-nölkérdést feldolgozó, szintén 2018-as *Megfigyelők*.

Jelentős pillére a kötetnek a színházi neveléssel foglalkozó rész (e témának az előző kiadványokban is hangsúlyos szerepe van). *A színházi nevelés politikussága* címet viselő, négy fejezetből álló egység egyaránt vizsgál Kádár-korszakbeli és kortárs példákat, így széles palettán mutatja be ennek a műfajnak a politikai vetületeit. Patonay Anita Mezei Éva két előadására fókuszál (*Itt járt Mátyás király, Tavaszi tótágas*), s állítja, hogy ezek megfelelnek a komplex színházi nevelési (TIE) előadások mintájának, illetve azért is rendhagyók, mert mind ideológiai, mind pedagógiai gyakorlatukban eltértek a fennálló államszocialista rendszer elvárásaitól. Kiss Gabriella szoros elemzés során világít rá tanulmányában arra, hogy a művész-színházi nevelési programok, jelen esetben a Katonában bemutatott *Szilánkok*, fontos pillérei lehetnének az alkalmazott színházpedagógiának, de a produkcióorientáltság miatt az egész program „egyre távolabb kerülhet az alkalmazott színház legközelebb álló és legdemokratikusabb, széles hatósugarú” modelljétől (229.). Azoknak, akik most kezdenek ismerkedni a komplex színházi nevelési előadások mibenlétével, kialakulásával, kiváló összefoglalót nyújt Takács Gábor tanulmánya, mely személyes nézőpontból mutatja be a színházi nevelési hálózat hiányát és ennek következményeit Magyarországon. Antal Klaudia a téma kisebb szegmensét hozza a tantermi és osztályterem-színház vizsgálatával és a kánontól eltérő szétválasztásával. A szerző ezt

követően ugyanannak a drámának (Szophoklész: *Antigoné*) a Gigor Attila, illetve a Fábíán Péter által színpadra állított verzióját elemzi, és emeli ki azon részeit, ahol az előadásban vázolt fikciónak a politikai nevelése félresiklott. Annak ellenére, hogy hazánkban csupán lokálisan tapasztalhatjuk a színházi nevelési előadások hatását, mindegyik írásból egyértelműen kirajzolódni látszik, hogy jelentős szereppel bírhatnak az egyének aktívan gondolkodó és cselekvő állampolgári nevelését illetően.

A kötet utolsó blokkja és ezen belül három tanulmánya ugyan lazábban kapcsolódik a korábban tárgyalt témákhoz, azonban színháztörténeti szempontból jelentős kutatásokat és eredményeket tár fel *Katona József drámái és a politika* között. Míg Nagy Imre elsőként alkalmazza a foucault-i *parrhesia* fogalmát a *Bánk bánra*, és mutat rá, hogy az dramaturgiájának kulcsfontosságú eleme, addig Demeter Júlia két Katona-dráma, az *Aubigny Clementia* és a *Luca széke* cenzori véleményekkel ellátott kéziratát elemzi, amellet, hogy a korabeli cenzúra sajátosságaira és szabályaira is kitér. Czibula Katalin záró szövege már tágítja a perspektívát, és „kevésbé ismert drámák és elveszett szövegek határvidékén reprezentálja Katona viszonyát a napi politikai gyakorlathoz, illetve a korszak európai politikai orientációihoz” (288.).

Összefoglalva tehát, az olvasó gondosan válogatott, szerkesztett és felépített, a politikai és politikus színházat széles palettán vizsgáló, igényesen megírt szövegeket talál a kötetben. Amennyiben pedig „[a] politika a láthatóról szól és arról, ami a láthatóról mondható, azokról, akik rendelkeznek a látás kompetenciájával és a kimondás jogával”,⁵ annyiban a színház elválaszthatatlanul kötődik a politikához, amire ebben a kötetben számos irányból fény vetül.

⁵ Jacques Rancière: *Eszttika és politika* (ford. Jancsó Júlia), Múcsarnok, Budapest, 2009, 10.