
színház közösség előadáselemzés tér antik tragédia
Fazekas Réka opera kortárs előadás klasszikus néző
koreográfia Borbíró Aletta rítus realizmus
Sztanyiszlavszkij vakság reprezentáció hagyomány
elrendezés Jákfalvi Magdolna független dramaturgia
dráma színpadi tér színháztörténet Kocsis Eszter éneklés
elkövető interteatralitás beszéd Reviczky Gyula játéktér
adaptáció Cseh Dávid Sándor színház hagyományos
alternatív Hevesi Sándor robotszínház Auschwitz
Kosztolányi Eötvözet SZITU adaptáció
elkötelezett 2025 Kövér Lajos
kőszínház játéktér Édes Anna kortárs
Philther-módszer idő tér ismeretlen báb
propaganda olvasáselmélet szöveg közösség hiány
Macskajáték hely hagyaték Oláh Tamás magyar színház
Fekete Norbert tánc interpretáció hatalom Indiána
reprezentáció jósnők báb halál ifjúsági dramaturgia
színpad Kovács Viktor kánon drámaelmélet kiadatlan
Örkény előadás realista dráma rendezés technológia test
lemezbemutató Major Tamás trauma Kékesi Kun Árpád
kultúrpolitika Molnár Ferenc japán színház nemzeti
Cselle Gabriella részvétel táncművészet heterotópia
népszínmű Reformkor mozgás Bálint Zsófia Beton.Hofi
Szolnok cigányreprezentáció koreográfia rendezés
Szívdobogás Reuss Gabriella Tanácsköztársaság
történelmi emlékezet koncert átalakulástörténet opera
spanyol Gyárfás Orsolya évforduló nó-játék kortárs Ibsen
kultúra közösség tragédia Schandl Veronika dráma
cselekmény Dzsúdló kotta áldozat buddhizmus halál test
III. Richárd jelenlét népszínház Katona József
Karácsony Szilvia tragédia kisebbség repertoár idő
udvaronc előadás színház kritikus Varga Kinga hely
hagyomány Katona Eszter Czakó Zsigmond elemzés
független regényadaptáció színpad Székely Gábor
Leona Shakespeare alternatív Kovács Dominik fesztivál
holokauszt opera Mieczysław Weinberg kommunikáció
előadáselemzés szöveg Cserje Zsuzsa színháztudomány

# Eötvözet
# SZITU
# 2025

2026



Emberi Erőforrások Minisztériuma



EMBERI ERŐFORRÁS TÁMOGATÁSKEZELŐ



Nemzeti Tehetség Program

A kiadvány a „Szakkollégiumok tehetséggondozó programjainak támogatása” című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-26-0019) valósult meg.

ELTE Eötvös József Collegium
Budapest, 2026
Felelős kiadó: Dr. Horváth László, az ELTE Eötvös Collegium igazgatója
Szerkesztők: Cseh Dávid Sándor, Doma Petra és Jászay Tamás
Copyright © Eötvös Collegium 2026 © A szerzők
Minden jog fenntartva!
A nyomdai munkálatokat a CC Printing Szolgáltató Kft. végezte.
1055 Budapest, Falk Miksa utca 7. II. emelet 10/A
Törvényes képviselő: Magyar Szilvia
www. ccprinting.hu
ISBN 978-615-5897-87-0

# Tartalomjegyzék

Szerkesztői előszó ..... 7
Abstracts ..... 9

Jákfalvi Magdolna
Mit olvas Alvingné?
A spekuláció dramaturgiai teréről ..... 21
Reuss Gabriella
Hevesi, Shakespeare és a magyar dramaturgia születése ..... 37
Schandl Veronika
„Minden nyelve más mesét mesél"
III. Richárd, Major Tamás és a színházi emlékezet ..... 65
Fazakas Réka
Interetnikus narratívák létrehozásának színházi lehetőségei ... 83
Kovács Dominik
Motivikus és recepciótörténeti párhuzamok
Czakó Zsigmond *Leona* és Reviczky Gyula *Jobáb házában* című drámái közt ..... 103
Kovács Viktor
Intrikusábrázolás Katona József
*A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között* című vígjátékában ..... 119
Cselle Gabriella
Heterogén „cigány" reprezentáció: Kövér Lajos *Indiána* (1858) című szomorújátékának vizsgálata ..... 141
Oláh Tamás
„valódi, sós, maró könnycseppek" –
Garay Béla: *A Magdics-ügy,* 1954 ..... 155
Kékesi Kun Árpád
Székely-színház mint Örkény-színház:
a rendezés kérdései a *Macskajáték* 1971-es szolnoki ősbemutatójában ..... 175

Varga Kinga
Édes Anna 1969
Kosztolányi Dezső *Édes Anna* című regényének színpadi adaptációja az Állami Déryné Színház előadásában ..... 187

Fekete Norbert
Botlás kölcsönzött végtagokkal?
Pétervári István: *Csak tréfa,* 1971 ..... 201

Karácsony Szilvia
Egy elfeledett Molnár-darab:
A *Szívdobogás* ismeretlen története ..... 219

Katona Eszter
Történelmi emlékezet a kortárs spanyol drámában ..... 237

Bálint Zsófia
A terek gyásza ..... 257

Cseh Dávid Sándor
Látni lehunyt szemmel – A *Yoroboshi* 弱法師, *Semimaru* 蝉丸 és *Kagekiyo* 景清 című nó-drámákról ..... 277

Kocsis Eszter Angéla
Robotszínház mint a bábjáték új dimenziója
– lehetőségek és kihívások ..... 299

Gyárfás Orsolya
Az elkövető tanúságtétele – Weinberg *Az utas* című operája és két kortárs német rendezése ..... 321

Borbíró Aletta
„Adok egy lemezt, legyen mit copyzni újra”:
Dzsúdló és Beton.Hofi lemezbemutató koncertjei ..... 339

Affiliations ..... 363

# Szerkesztői előszó

A 2016-ban életre hívott SZITU Konf hallgatói színháztudományi konferencia 2023-ban újult formában tért vissza Eötvözet SZITU néven. A rendezvény, amely az ELTE Eötvös József Collegium mellett már támogatói között tudhatja az SZTE Eötvös Loránd Kollégiumot és az SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudomány Tanszéket is, 2023-tól nemcsak a színháztudománnyal foglalkozó hallgatóknak, hanem a kutatóknak, oktatóknak is lehetőséget biztosít a részvételre. A megújult konferenciát felváltva Szegeden és Budapesten rendezzük meg. A jelen kötet a 2025. május 28. és 30. között megrendezett harmadik Eötvözet SZITU előadásainak tanulmánnyá alakított változatait tartalmazza.

Nagy örömünkre szolgál, hogy a kötetben tizennyolc tanulmány kapott helyet, hallgatók, oktatók és kutatók írásai egyaránt. A tizennyolc tanulmány ez alkalommal is rendkívül változatos témákat kínál a színháztudomány iránt érdeklődő olvasóknak. Az írások a szoros és meghatározott szempontú dráma- és előadáselemzés, a Philther-módszer, a népszínmű, a kortárs, illetve századfordulós magyar drámaírás és színháztörténet, az opera, valamint a bábszínház területeire kalauzolnak, továbbá megismerkedhetünk a robotszínházzal és a nó-drámák egy-egy szeletével, valamint a recepciótörténet és dramaturgia témáival is.

Biztosak vagyunk benne, hogy a kötetben szereplő igényes írások jelentős mértékben hozzájárulnak a magyar színháztudományi kutatásokhoz, új ismereteket és nézőpontokat mutatnak meg. Reméljük, hogy a tanulmányok számos olvasónak válnak hasznára, és számos fiatal kutatót ösztönöznek arra, hogy részt vegyen különböző konferenciákon, higgyen a tudományban, és folytassa megkezdett tanulmányait, kutatásait, publikálja azokat a jövőben is.

Itt szeretnénk megköszönni a kitartó és áldozatos munkát a kötet szerzőinek, továbbá lektorainak: Cseh Dávidnak, Doma Petrának, Gajdó Tamásnak, Kékesi Kun Árpádnak, Kérchy Verának, Kricsfalusi Beatrixnek,

Péter Ildikónak, Pikli Natáliának, Porogi Dorkának, Rosner Tinának, Szabó Zsófiának, Szalisznyó Lillának, Szilágyi Zsófiának, Szőke Dávidnak és Újváriné Illés Máriának, valamint az Eötvös Collegiumnak és Horváth László igazgató úrnak, hogy immár nyolcadik alkalommal támogatta egy újabb *SZITU* megjelenését. E segítség nélkül a kötet ez alkalommal sem jöhetett volna létre.

Budapest, 2026. július 7.

Cseh Dávid Sándor, Doma Petra, Jászay Tamás

# Abstracts

Zsófia Bálint

## The Mourning of Spaces

This study examines the role of specific architectural and natural spaces – in the children's novel *The Secret Garden* and puppet series the *Rosemary Cottage* – as catalysts for trauma processing and emotional growth in children. The analysis integrates the spatial theories of Gaston Bachelard to interpret these settings.

Both the Secret Garden and the Rosemary Cottage are introduced as reflections of the characters' internal distress: the cottage is initially dusty and shadowed, mirroring the grief of the Gubas, while the Garden is dead, empty, and solitary, visualizing the deeply internalized grief of Mary Lennox and Colin Craven. The subsequent dynamic transformation of these spaces – from decay to flourishing life – parallels the protagonists' therapeutic journey towards acceptance and the ability to hold positive memories of the deceased.

Keywords: puppet (báb), children's literature (gyerekirodalom), trauma, mourning (gyász), spatial poetics (tér poétika), death (halál)

Aletta Borbíró

## "I'll give you a record, so there's something to copy again" – Album Release Concerts of Dzsúdló and Beton.Hofi

In my presentation I examine two album release concerts, drawing on Walter Benjamin's concept of aura and the notion of the performer as a brand. The central question of my paper is why concerts may become theatricalized, and how the main topoi of albums – as well as the visual

worlds built around them – are staged. First, I interpret Beton.Hofi's concert for his album *0* through the themes of football and costume changes. Then I analyze the masks that define Dzsúdló's *Kintsugi* [Kincugi] album performance, focusing on the relationship between the private self and the performer's persona.

Keywords: album release concerts (lemezbemutató koncert), aura, Beton. Hofi, Dzsúdló, musical persona

Dávid Sándor Cseh

## To See with Eyes Shut – About the Nō Plays *Yoroboshi* 弱法師, *Semimaru* 蝉丸, and *Kagekiyo* 景清

Many traditional Japanese nō plays deal with the issue of blindness, a topic which has Buddhist, Shintōist and Confucian connotations as well. In the theatre genre founded by Zeami Motokiyo (?1363–?1443) blind characters have a particularly impactful presence onstage as they stumble and dance with wooden sticks in hand, wearing nō masks with eyes depicted as being permanently shut. Two young men are exiled by their fathers, and a warrior once held a hero withdraws from society in shame. What they have in common is that they are all liminal characters, living in eternal darkness, clinging to the memory of light, and seeing things that others cannot. And on a fateful day they are all visited by a family member coming to their aid.

In my paper I briefly analyse these plays in relation to the meaning of blindness in Japanese traditional culture, focusing on the familial bonds that connect the blind characters and their visitors. By also examining the relevant literature and some Western examples I attempt to illuminate what seeing with closed eyes – this strange way of "seeing differently" – could mean in the deeply Buddhist nō theatre.

Keywords: nō theatre (nó-játék), Japanese theatre (japán színház), Buddhism (buddhizmus), Shintō (sintó), Confucianism (konfucianizmus), blindness (vakság)

Gabriella Cselle

## Heterogeneous Roma Representation: A Study of Lajos Kövér's Tragedy *Indiana* (1858)

Like their male counterparts, 'gypsy' women appear in 19th-century Hungarian-language plays associated with specific types of occupations. Most often we see them depicted as fortune-tellers who remain merely genre figures. Although their dramatic role is significant, their characters are underdeveloped. There are a few exceptions to this. One such exception is Lajos Kövér's 1858 historical drama *Indiana*, a tragic play that tells the story of the last 'gypsy' woman voivode. At the center of the plot is a character whom Hungarian dramatic literature had never known before and has not known since. The figure of the strong, decisive 'gypsy' woman in a leadership position is not only the main role but also becomes a fully developed, nuanced character. The play's premiere, which took place at the National Theater in Pest, was met with negative critical reception, and although it was staged in some places until the 1870s, by the 20th century *Indiana* had fallen out of the active theatre repertoire. In my study through an examination of the play itself and an analysis of the reviews I demonstrate how Lajos Kövér's text and the premiere production constructed the layers of 'gypsy' representation in *Indiana*.

Keywords: gypsy representation (cigányreprezentáció), Lajos Kövér (Kövér Lajos), Hungarian drama (magyar dráma), Indiana (Indiána)

Réka Fazakas

## Theatrical Possibilities in the Creation of Interethnic Narratives

The study examines the possibilities for creating interethnic narratives in bilingual Romanian–Hungarian performances. My starting point is that the themes of coexistence and bilingualism – although they foster a dialogical perspective – do not in themselves create such narratives. To achieve this, it is necessary to enter an in-between space. The focus of the study therefore is the question of how a *third (intermediate, inter)* space emerges – one in

which the canonized narratives, identities and cultural elements of the two ethnic groups can interact. In elaborating the concept of *in-betweenness*, I draw on the theories of Fischer-Lichte and Deleuze–Guattari. To address the question, I analyze two productions: *99,6%* and *Wonders of Transylvania*. The two performances explore the theme of coexistence within the framework of different theatrical conventions. The study also discusses how these conventions shape the interethnic narratives.

Keywords: intercultural theatre (interkulturális színház), interethnic narratives (interetnikus narratívák), interweaving performance cultures (előadóművészeti kultúrák összefonódása), in-betweenness (köztesség), rhizome (rizóma).

Norbert Fekete

## A Stumble on Borrowed Limbs? István Pétervári: *Csak tréfa [Just a Joke],* 1971

The Petőfi Sándor Theatre of Veszprém took a leading role in bringing forgotten Hungarian dramatic works to the stage, the first example of which was *Moses* by Imre Madách. As a result, the revival of neglected classics – particularly Madách's plays – became a nationwide phenomenon. Driven by the realist theatre's ambition to expand the canon of classical Hungarian drama and by the growing influence of director's theatre (or Regietheatre), there was an increasing interest in Madách's works beyond *Az ember tragédiája [The Tragedy of Man].*

Among these is *Csak tréfa [Just a Joke],* which Miklós Hubay adapted at the request of director István Pétervári for the tenth anniversary of the founding of the Petőfi Theatre. In this study, using the Philther method I examine whether this production contributed to shaping the emerging tradition of staging nineteenth-century Hungarian classical plays.

Keywords: Philther method (Philther-módszer), realist theatre (realista színház), canonisation (kanonizáció), classical Hungarian drama (klasszikus magyar dráma), Imre Madách (Madách Imre)

Orsolya Gyárfás

## The Perpetrator Bears Witness: Weinberg's *The Passenger* and Two Contemporary German Stagings

The paper examines Mieczysław Weinberg's 1968 opera *The Passenger* and its two stagings by Nadja Loschky (Graz, 2020) and Tobias Kratzer (Munich, 2024). Based on Zofia Posmysz's novel, the opera can be considered quite unique, being set partially in Auschwitz and focusing on a war criminal, an SS *Aufseherin*. The paper's main interest is how Weinberg's opera extends the moral imperative of bearing witness and remembrance to the perpetrator who fabricates her past and refuses to accept responsibility for her actions. Operating with similar staging mechanisms and interpretative viewpoints, both productions focus on this repression of memory, the culture of silence, and the unwillingness for thorough self-reflection on a personal and societal level, voicing substantial critiques regarding German *Erinnerungskultur*. Finally, both stagings are remarkable for their rejection of a realistic representation of Auschwitz, opting for more surrealistic or abstract approaches.

Keywords: Mieczysław Weinberg, Holocaust opera (holokauszt opera), perpetrator (elkövető), Auschwitz onstage (Auschwitz színpadra állítása)

Magdolna Jákfalvi

## What Does Mrs. Alving Read? On the Dramatical Space of Interpretation

In Henrik Ibsen's *Ghosts*, piles of books accumulate on Mrs. Alving's desk, yet the only information provided about them is that the family friend, Pastor Manders, explicitly disapproves of their presence. What might these books have been in 1881? Suffragette tracts? *The Communist Manifesto*? Freud's writings? Soft-core or hardcore pornography?

This performance-oriented analysis approaches the question implicit in the title by examining how meanings of constructed reality emerge through the performative reading of a dramatic text. It investigates which interpretive constants operate as obligatory elements across three

historically and aesthetically distinct stagings: André Antoine's 1890 production, Max Reinhardt's 1906 staging, and Sándor Zsótér's 2014 interpretation.

Focusing on Ibsen's three-act structure, the study conceptualizes the filling of dramatic gaps as a performative act of reception. Rather than privileging analytical or symbolic dramaturgical models, it foregrounds the role of audience speculation as a constitutive force in meaning-making.

Keywords: Reading Theory (olvasáselmélet), Ibsen, Dramaturgy (dramaturgia), Realism (realizmus), Interpretation (interpretáció).

Szilvia Karácsony

## A Forgotten Molnár Play: The Unknown History of *Pit-a-Pat*

The study examines Ferenc Molnár's previously unpublished and barely known play *Szívdobogás* („Pit-a-Pat"), which is one of the most important self-reflective documents of the writer's period of emigration. The play focuses on the experiences of illness, aging, and being far away from home, which are intertwined with Molnár's personal life situation and his isolation during his years in America. The study analyzes the linguistic and stylistic characteristics of the play, its system of motifs (heart, calmness, nurse, search for home), and draws parallels with the works *Isten veled, szívem (Farewell, My Heart), Noah's Ark*, and *Útitárs a száműzetésben (Companion in Exile)*. Its aim is to shed new light on Molnár's late creative period and contribute to a more complete interpretation of his oeuvre, including his experience of emigration.

Keywords: Ferenc Molnár (Molnár Ferenc), *Pit-a-Pat (Szívdobogás)*, unknown (ismeretlen), unpublished (kiadatlan), estate (hagyaték)

Eszter Katona

## Historical Memory in Contemporary Spanish Drama

The Civil War (1936–1939) and the Franco dictatorship (1939–1975), which defined Spanish history in the 20th century, are not a closed past for

Spanish society but a wound that is still painful. Many believe that to avoid a repetition of the past the trauma of that period must be constantly remembered and reminded of on a political, social and cultural level. This is also the aspiration of the theatre of memory: to process the traumas of Spanish history in the 20th century using the tools of drama, and to draw attention to events either forgotten or repressed. Ten years before the centenary of the outbreak of the Spanish Civil War this paper provides a comprehensive overview of the appearance of historical memory in contemporary Spanish drama. After presenting the historical-political context and memory policies, it examines the relationship between theatre and memory, and then focuses on the different eras of the theatre of memory movement, highlighting certain creators and their plays.

Keywords: Historical memory (történelmi emlékezet), Spanish theatre (spanyol színház), Contemporary drama (kortárs dráma)

Árpád Kékesi Kun

## The Questions of Staging in the 1971 World Première of István Örkény's *Cat's Play* in Szolnok

The 1971 world première of *Cat's Play* deserves attention not only because of the memorable performances of three excellent actresses, but also because of Gábor Székely's staging which highly influenced the adaptation of István Örkény's novel and determined its version as a stage play. The dramatic text – which gained its final form with the help of the director and the dramaturg, even though the adaptation was carried out by the playwright himself – can best be regarded as an imprint of the performance text finalized in Szolnok. My essay examines how, in addition to the „fetishism of meaning" that was already attributed to him, Gábor Székely's staging developed a hitherto little-known method of theatrical communication, leading to Székely's theatre becoming Örkény's theatre.

Keywords: István Örkény (Örkény István), *Cat's Play (Macskajáték)*, Gábor Székely (Székely Gábor), staging (színrevitel), psychological realism (pszichológiai realizmus)

Eszter Kocsis

## Robotic Theatre as a New Dimension of Puppetry – Opportunities and Challenges

The emergence of artificial intelligence and robotics in the theatrical space creates new dramaturgical and performative opportunities. The employment of robots and algorithms on stage offers diverse modes of representation: they may appear as abstract entities, anthropomorphic figures, or technical devices. Puppetry is particularly relevant in this regard, as it historically holds significant experience in the stage portrayal of non-human characters.

At the intersection of robotics and puppetry interactive performances can be created that explore the dramatic and visual representation of the human-machine relationship. Robotic theatre is a distinctive genre where robots function not merely as technical devices but actively participate as performers. Their operation may involve pre-programmed mechanisms, autonomous systems, or remote-controlled entities, as well as combinations thereof.

In collaboration with human actors, robots can develop functions such as real-time responsiveness, non-verbal communication, and timing. One of the greatest challenges in theatrical robotics is the limited autonomy and emotional expression of robots. Puppetry, however, offers aesthetic and dramaturgical tools that can render the presence of robots more natural. The movement and gesture language employed by puppeteers enables subtler characterisation of robotic figures, while enhancing the interaction between audiences and performers.

The purpose of this study is to showcase the possibilities and challenges of the robot theatre genre, with particular focus on the relationship between puppetry and human-robot interaction.

Keywords: puppetry art (bábművészet), animatronics (animatronika), robotics (robotika), robotic theatre (robotszínház), human-robot interaction (ember-robot interakció)

Dominik Kovács

## Motivic Parallels Between Zsigmond Czakó's *Leona* and Gyula Reviczky's *Jobáb házában (In Jobáb's House)*

A peculiar process of terminology usage can be reconstructed in the history of Hungarian literature and drama in the 19th and 20th centuries. The term „horror drama" which was initially used only sporadically became increasingly common as a pejorative genre designation and was generally applied to plays that, due to their horrific themes, were unsuitable for description from the perspective of the dominant interpretation of Hungarian Romanticism. Zsigmond Czakó's drama *Leona* had its premiere at the National Theater in 1846, and as contemporary reports and studies reconstructing its circumstances indicate the performance was a dismal failure, due in part to the horrific aspects of *Leona's* plot and aesthetics as well as the characters who were deemed terrifying and deviant. Thirty years later the Hungarian Academy of Sciences' Teleki Prize jury rejected the young Gyula Reviczky's drama *Jobáb házában (In Jobáb's House)* for similar reasons. Based on this parallel in reception history, my study analyses the similarities in the motifs and plots of the two plays.

Keywords: horror drama (horror dráma), Reform Era (Reform kor), 19th century (XIX. század), modernism (modernizmus), impact history (hatástörténet)

Viktor Kovács

## Schemer Characters in József Katona's *A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között.*

My present study focuses on József Katona's drama *A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között*. Katona defines the identity of Finolányi, the schemer in the play, as a „mischievous man of the world", and my hypothesis is that this may be linked to the character tradition rooted in *Sturm und Drang* drama, *Emilia Galotti*'s chamberlain Marinelli, *Kabale und Liebe's* secretary Wurm, and the most well-known example created by József Katona, Biberach from *Bánk*

*bán.* According to József Bayer's characterization Finolányi's actions include searching for his path, wandering, and acquiring an intellectual, influential position in a smaller community using the knowledge he has gained in the world. Beyond his manifestation in *A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között* as a schemer in drama, his character can also provide information about the representation of the „courtier" on the Hungarian stage in the early 19th century, and at the same time help contemporary audiences understand the theatrical and social historical processes of the Reform Era.

Keywords: intriguing characters (intrikus karakter), Reform Era (Reform kor), comedy (komédia), courtier (udvaronc), tradition of representation (reprezentáció hagyománya)

Tamás Oláh

## „real, salty, stinging tears" – Béla Garay: *The Magdics Affair,* 1954

In the early period of Titoist socialism, theatre repertoires were approved by authorities appointed by the Ministry of Culture who took great care to ensure that only politically acceptable plays were staged in the country. However, it was almost impossible to enforce the general directives in the case of Hungarian-language minority companies as the translation of texts approved by the ministry was a very slow process. To resolve this situation, even in the early stages of state socialism, attempts were made to encourage the creation of Hungarian-language theatrical works in line with the new directions of Yugoslav cultural policy via competitions. István 'Quasimodo' Braun's courtroom drama *The Magdics Affair* is referred to as the „first Hungarian drama success in Vojvodina." This Philther analysis of Béla Garay's 1954 staging sheds light on the reasons for its unprecedented success and explores the contradictory conditions of minority theatre-making in post-World War II Yugoslavia.

Keywords: *The Magdics Affair (A Magdics-ügy),* Vojvodina (Vajdaság), Hungarian minority (magyar kisebbség), state propaganda (állami propaganda), Béla Garay (Garay Béla)

Gabriella Reuss

## Hevesi, Shakespeare, and the Birth of Hungarian Dramaturgy

Focusing on Sándor Hevesi's little-known experimental stagings of *The Tempest* (1910) and *Hamlet* (1911), this paper argues that his search for the "real Shakespeare" was not merely stylistic but methodological – a pursuit of spatial and dramaturgical coherence between text and performance. Drawing on rare primary sources such as archival playbills, reviews, and Hevesi's handwritten notes, the study reconstructs these early productions and situates them in dialogue with Zsuzsa Cserje's 1982 unpublished theatre studies thesis on Hevesi's theoretical writings. By comparing Hevesi's experiments with later developments in global Shakespeare scenography – particularly the reconstruction of the Globe Theatre – the paper highlights Hevesi's pioneering role in integrating spatial dramaturgy into Hungarian theatre practice. Anticipating key principles of modern dramaturgy, Hevesi's approach can be regarded as the incubation phase of twentieth-century Hungarian dramaturgical thinking.

Keywords: dramaturgy (dramaturgia) Sándor Hevesi (Hevesi Sándor), Elizabethan stage (Erzsébet kori színpad); Shakespeare; Zsuzsa Cserje (Cserje Zsuzsa)

Veronika Schandl

## "Every tongue brings in a several tale" – *Richard III,* Tamás Major and Theatrical Memory

The National Theatre's 1947/1955 production of *Richard III* entered theatre history as one of the earliest Hungarian examples of a Shakespeare production in which audiences, through a subversive reading-between-the-lines, voiced their dissatisfaction with the state Socialist regime. This production is frequently cited as the quintessential case of theatrical subversion in official theatre histories, in scholarly articles, interviews, diary entries, personal recollections and magazine articles. This essay wishes to recontextualize this argument within Tamás Major's – the production's Richard's – oeuvre

and to point out how, when viewed outside the subversion-containment argument, the production can be seen as a unique manifestation of Major's artistic endeavor. It approximates Major's style, manifest in his portrayal of Richard, to Jouvet's theatre aesthetic, to commedia dell' arte, and episodic character portrayal.

Keywords: *Richard III (III. Richárd)*, Tamás Major (Major Tamás), political theatre (politikai színház), Stanislavsky (Sztanyiszlavszkij), folk theatre (népszínház)

Kinga Varga

## Édes Anna 1969. A Stage Adaptation of Dezső Kosztolányi's Novel *Édes Anna* by the State Déryné Theatre

Among the theatrical adaptations of Dezső Kosztolányi's novel *Édes Anna*, which depicts the rebellion of a servant girl, the 1969 production broke a thirty-year long silence. After Artur Bárdos's 1937 production at the Belvárosi Színház, the 1958 film adaptation brought the story closer to audiences with its montage sequence clearly speaking the language of prevailing cultural politics. The 1969 theatrical performance was staged by the State Déryné Theatre, which carried out a cultural mission through its productions, bringing "the service of Thalia" – that is, theatrical art – to provincial cultural centers often lacking technical facilities, yet offering a wide range of genres. Based on available sources and a philological analysis of the script, this study examines why Ferenc Felkai's adaptation of *Édes Anna* met the government expectations of the time, and fit into the commemorative series celebrating the 50th anniversary of the Hungarian Soviet Republic.

Keywords: Dezső Kosztolányi (Kosztolányi Dezső), *Édes Anna,* stage adaptation of a novel (regényadaptáció színpadon), 50th anniversary of the Hungarian Soviet Republic (Tanácsköztársaság 50. évforduló)

Jákfalvi Magdolna

# Mit olvas Alvingné? A spekuláció dramaturgiai teréről

> Mindaz, amit ma írnak, a történelem olvasásának vagy újraírásának lehetőségét, vagy lehetetlenségét tárja fel. Ez a lehetőség kézzelfogható az új generáció írásaiban megjelenő irodalomban, melyben a szöveg mint *színház* vagy mint *olvasmány* alakul ki.[1]

Ibsen *Kísértetek* című drámájának Alvingné a központja, mondanám, hogy főhőse. Ennek egyik, strukturális bizonyítéka, hogy az ő szalonjában, az ő házában vagyunk, s mielőtt belépne, három jelenetben is felvezetik, ki ő, mi a feladata a dráma napján, milyen viszonyokban él, ez eddig rendben. De már a harmadik jelenetben kiderül: könyvek hevernek a szalonja asztalán, s ezeket a könyveket a térbe belépő, Alvingnét régóta ismerő protestáns lelkész, Manders kézbe veszi, majd helytelenítve leteszi. Adódik a kérdés: mit olvas Alvingné, s a nézők látják-e a könyveket, egy előadás tovább tudja-e tartani Ibsen sajátosan hiányos dramaturgiai jelzéseit.

Az Eötvözet SZITU-konferenciákon dramaturgiai alapkérdésekkel foglalkozom évek óta, s keresem, miként állíthatom fel a drámaolvasás (leginkább általános) modelljét. A drámaolvasás nem napi olvasási gyakorlat, a drámákat általában nem olvassuk, hanem halljuk és látjuk, pontosabban igen összetett formában testtel észleljük, s a szöveget olyan színházi környezet tárja elénk, melynek a drámához csak annyi a köze, hogy a megszólalásának ad helyet. Drámát azon kevesek olvasnak, akik

[1] Julia Kristeva, „Bahtyin: A szó, a párbeszéd és a regény", *Helikon,* XIII/1 (1968), 115–125, 124. Kiemelés tőlem (JM).

történészek, s a drámaszövegek hordozta szociológiai, identitásszerkezeti, kommunikációelméleti információkkal egészítik ki a múlt megismerhető rétegeit. Vagy azok, akik a drámát valóságkeretként értik és színházat csinálnak vele és belőle. Talán ezzel magyarázható, hogy az olvasás aktusát az irodalomelmélet főként epikus művek, regények, esetleg lírai alkotások felületén gyakorolja. A XXI. századi irodalomkritika észleli a szöveg, mint színház struktúráját, ám a dráma, mint műfaj sajátosságait kerüli, az új drámák mindig előadások kapcsán kerülnek a kulturális mezőre.

A drámaolvasási technikák összetettek, mi egy általánosan követhető, négy szempontot figyelembe vevő módszerre hívtuk fel a figyelmet. Miként több tanulmányban megfogalmaztam, az egyik szempont a dramaturgiai *szabályokra* fókuszál (ez a játékkeret), a másik az eredeti nyelvű drámaszöveg hordozta *tényekre* (ez a szoros olvasás), a harmadik a hiányzó, üres helyekből kiáradó *spekuláció/kitöltés* rétegeire (ez a távoli olvasás), a negyedik pedig az *olvasói tér* (ki hol hogyan olvas) sajátosságaira. Az elsőt strukturalista, a másodikat hermeneuta, a harmadikat történeti analitikus, a negyediket befogadásesztétikai és alkotástörténeti szempontrendekként ismerhetjük fel.[2] Ez az írás a spekuláció rétegeit keresi. A *Kísértetek* arra szolgál mintaként, miként távolítja el, meglehetősen messzire, a szerző az olvasót, s ez a messziség mennyire sokszínű olvasási stratégia működtetését teszi lehetővé.

A (dráma)olvasási iskolák leginkább annak nyomát keresik, miként kötődnek a „gyanúsan előtérbe tolt állítások"[3] a háttér homályában elrejtett, jelentéssel bíró elemekhez, melyek mégis intencionális, jelentéssel teli és megmutatható szereppel bírnak, összegző néven ez tűnik értelmező *zaj*nak.[4] A drámai szöveg nem szöveg, hanem az epikusnál és a lírai szövegeknél töményebbnek, tömörebbnek látszó, csak megszólalókból (testekből) álló háló, így a magányos(an) olvasót feltételező *readers response*

[2] Pl. Jákfalvi Magdolna, „Szenvedélyes nyugalom: a Philther-módszer egyik szempontjáról". Doma Petra – Jászay Tamás (szerk.): *Eötvözet SZITU 2023,* ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2024, 25–36.

[3] Barbara Johnson, „Rigorous Unreliability". Barbara Johnson, *A World of Difference,* Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989, 17–18.

[4] Ian MacKenzie, *Paradigms of Reading. Relevance Theory and Deconstruction,* Palgrave Macmillan, New York, 2002, 14.

elméletei átcsúsznak rajtuk. A drámaolvasás-történetekben Arisztotelész *Poétiká*ja kínál elsőleges modellt, leginkább az élvezetre vonatkozó passzusai, melyeket most Jauss értelmezésében idézem:

> Az esztétikai tapasztalat eközben nem a felismerő látásban (aisztheszisz) és a látó újrafelismerésében (anamneszisz) keletkezik; az ábrázolt önmagában hat a nézőre, aki így képes a cselekvő személyekkel azonosulni, saját, így keltett szenvedélyeit szabadjára engedni, s így örömteli módon megkönnyebbülni, mint egy kezelés, gyógyítás (katharszisz) után.[5]

Ne feledjük, hogy a katartikus hatás, mint kommunikatív funkció, a tragédia sajátja, s az arisztotelészi *Poétika* a tragédia előadott-eljátszott-eltáncolt léthelyzetét hangsúlyozza, nem a szövegét. A drámaolvasási módszertan egymagában a színjátszás, a színházcsinálás módszertana is, ezért talán kevésbé inspirálódik az általában vett olvasáselméletekből, bár kétségtelen, hogy az olvasni tudók viszonyát a spekuláció rétegeihez, a kitöltésre váró üres helyekhez befolyásolják Iser, Ingarden, de Man tézisei, vagyis általában a befogadási aktusként és modellként értett olvasás rutinja.

A szöveg mint színház metaforikussága a megfoghatatlan, sokszempontú világot tárja az olvasó elé, s egyetértünk Julia Kristevával, aki a bahtyini karnevál képe felől modellezi a színházi folyamat. Kristeva úgy látja,

> a történelem és társadalom valóságát magát is úgy tekinti, mint szöveget, melyet az író olvas, s melybe belemélyed újraírva azt. A diakrónia szinkróniává alakul át, s ennek az átalakulásnak a fényében a *lineáris történelem* mint valami absztrakció jelenik meg; egyetlen módja van az írónak arra, hogy részt vegyen a történelemben, az pedig ennek az absztrakciónak az írás-olvasással való áthágása, illetőleg egy olyan struktúra alkalmazása, mely szemben áll egy másik struktúrával.[6]

A drámaolvasás absztrakciók felismerése és áthágása, azonban a drámaolvasás folyamatában a szöveg mellett a jelenlét számos egyéb értelmezői

---

[5] Hans Robert Jauss, „Az esztétikai élvezet és a Poieszisz, Aisztheszisz és Katharszisz alaptapasztalatai". Hans Robert Jauss, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok,* Osiris, Budapest, 1999, 158–177, 159.

[6] Julia Kristeva, *i. m.,* 115.

– kommunikatív mozzanata, egész előállítási folyamata[7] kezdi uralni a helyzetet, így megerősödünk abban a felismerésben, hogy a dráma szövegként nem valamiféle absztrakciót, hanem a színházi képzet szabályait hordozza.[8]

A szabályok az olvasás mellett a színházi praxis elemeiből állnak fel, s a XXI. században látványos, hogy a modernitásban nem az olvasáselméletek, inkább a pedagógiai helyzetek mutatják meg a dráma mint szöveg kapacitását.[9] Éppen ezért most az olvasáspedagógia felől nézünk rá a dramatikus szöveg rétegzettségére azért is, mert az olvasástanulás módszertana erős olvasási sémákat hagy maga után mindannyiunkban.

Az olvasáspedagógia megkülönbözteti a tradicionális, a kognitív és a metakognitív szinten történő olvasást. A tradicionális olvasásban mindig tanult, hierarchikus modelleket használunk azt feltételezve, hogy a jelentés a szövegben rejlik, s az olvasástechnika elsajátításával a jelentés megszerezhető lesz. Ilyenkor a nyelvi formák elemzése kerül előtérbe. A kognitív olvasásnál a szöveg helyett az olvasó áll a folyamat közepén, s az ő reakciói válnak az értés alapjává, ez szinte „lélektani kívánságjáték" (psychoanalitic guessing game).[10] Ez az olvasás sémákra épül, s a drámaolvasás esetén a sémák (szabályok) ismerete megbízhatóan működteti a folyamatokat. Azonban a kognitív olvasási séma, miközben érzékelteti az olvasás interaktív karakterét, elégtelen azokban a helyzetekben, amikor még nem tapasztalt, nem ismert, idegen elem vár detektálásra. A lélektani közelítések rejtette önelemzés kívül esik a színháztudomány keretein, ám hatásában befolyásolja az olvasási döntéseket, tehát tudnunk kell róla. Azért is, mert az olvasáspedagógia mint tudomány a lélektani realizmussal egyidőben indult, nem véletlenül az irodalomterápiás kurzusok használják a kognitív olvasást módszertani varázspálcaként.

---

[7] Hans Ulrich Gumbrecht, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít,* Ráció, Budapest, 2010.

[8] Képzet alatt a színházban évezredek alatt kialakult viselkedés rendjét értem, amelyet a valós tér és idő észlelhető koordinátái rögzítenek.

[9] Melba Cuddy-Keane, „Experiencing the Modernist Storymind. A Cognitive Reading of Narrative Space". David James (ed), *Modernism and Close Reading,* Oxford University Press, Oxford, 2020, 208–227, 209.

[10] Amos Paran, „*Reading in EFL: facts and fiction*", *ELT Journal,* L/1 (1996), 25–34, 31.

A drámaolvasás leginkább a performatív mozzanatokra ráismerő, a performatív technikákkal kivívott és megtámogatott aktus.[11] Ez az aktus tartja szem előtt és kíséri állandó figyelemmel a jelenlét megképződését, a szövegben múltként, az előadásban jelenként megtapasztalt idősíkok közötti feszültséget. Ez maga a metakognitív technika, az ezzel bíró drámaolvasó leginkább Richard Schechner performerére hasonlít,[12] mert ő az, aki csinálja (doing), mutatja a csinálást (showing doing) és magyarázza a csinálás mutatását (explaining showing doing).

Ennyire elválaszthatatlanul közel a színházművészethez a drámaolvasás során kialakuló esztétikai hatás és az esztétikai élvezet viszonya bizony sajátos, hiszen itt, miként Freud érti, „a lázadás az élvezet forrása, amely a társadalmi drámában, például Ibsennél, ismét éppoly erőteljesen lép előtérbe, mint a görög klasszikusok királydrámáiban."[13] Freudnál a lázadás a szembefordulás, az akció, vagyis a cselekvés szinonimája, s a *Kísértetek* olvasásával a cselekvés performativitásából következő, azok felismerésekor kialakuló értelemzéseket keressük.

Röviden nézzük meg azt a dialógust, mely a dráma egész akcióját indítja (Boronkay Soma, Zsótér Sándor fordításában):[14]

> pásztor Manders: *(kivesz a táskájából egy adag papírt, leül az asztal túloldalára, helyet keres a papíroknak)* itt van először – *(kitör)* mondja, Alvingné, hogy jönnek *ezek* a könyvek ide?
> Alvingné: a könyvek? *én* olvasom.
> pásztor Manders: ilyen írásokat?
> Alvingné: igen.
> pásztor Manders: úgy érzi, hogy ön jobb, vagy boldogabb lesz ilyesmi olvasásától?
> Alvingné: azt érzem, hogy inkább magabiztosabb leszek.
> pásztor Manders: furcsa. hogyan?

[11] Patrice Pavis, „Production és réception au théâtre", Pavis: *Voix et images de la scène,* Presses Universitaire de Lille, Lille, 1985.

[12] Richard Schechner, „What is Performance?", Schechner, *Performance Studies: An Introduction,* Routledge, London – New York, 2002, 1–26.

[13] Sigmund Freud, „Pszichopata alakok a színpadon", *Színház,* XXIX/1 (1996), 34–35, 35.

[14] Kéziratban.

Alvingné: magyarázatot és megerősítést kapok sok mindenről, amin nekem is jár a fejem. igen, mert *az* a csodálatos, pásztor Manders, – egyáltalán nincs új ezekben a könyvekben; nem áll bennük más, mint amit a legtöbb ember gondol. Csak a legtöbb ember nem beszél róla, vagy nem vallja be.
pásztor Manders: komolyan gondolja, hogy a legtöbb ember –?
Alvingné: igen, ezt gondolom.
pásztor Manders: igen, de mégsem itt az országban? Nem itt nálunk?
Alvingné: de, valójában itt nálunk is.
pásztor Manders: azt kell, mondjam –!
Alvingné: de mi az egyáltalán, amit ellenez ezekben a könyvekben?
pásztor Manders: nem gondolja, hogy én azzal foglalkozom, hogy ilyen termékeket kutassak.
Alvingné: ez azt jelenti, nem ismeri, amit elítél?
pásztor Manders: én olvastam eleget ezekről írások*ról,* ahhoz hogy kritizáljam őket.
Alvingné: igen, de a saját véleménye –
pásztor Manders: kedves asszonyom, sokféle eset van az életben, amikor az embernek másokra kell bíznia magát. ez így van itt a földön; és jól van így. Mi lenne a társadalom támasza másképp?
Alvingné: lehet, igaza van.
pásztor Manders: egyébként semmi kivetnivalót nem találhatok, hogy ön szeretné megismerni azokat a szellemi áramlatokat, amik felütik a fejüket kint a nagyvilágban, – ahol engedte a fiát utazgatni olyan sokáig. De –
Alvingné: de –?
pásztor Manders *(lehalkítja a hangját)*: De az ember nem beszél erről, Alvingné. Nincs szüksége rá, hogy mindenkinek beszámoljon, mit olvas, és mit gondol a saját négy fala közt.
Alvingné: Nem, természetesen. De az azilum volt a tárgy -
pásztor Manders: Szóval – elővigyázatosság, asszonyom! és térjünk az üzletre.

Alvingné könyvtára az én megalkotásának és megmutatásának helyszíne, a *mit olvas egy nő* a XIX. század új kérdése, a self-fashioning és az individualizáció megjelenítésének egyszerre társadalmi és dramaturgiai eszköze. Leginkább Csehov szövegeiben látjuk ennek miként tjét, mert ott látványos,

kimondott, tudott, mit olvasnak a szereplők. Arkagyina a *Sirály*ban Maupassant *A vízen* című novelláját, meg is retten tőle. Nyina Trigorint. Olvasnak Turgenyevet, Lermontovot, kortárs franciákat, s az olvasás, a hangos és közös olvasás esemény. A dramaturgia klasszikus karakterábrázoló technikái közé tartozik, ki mit olvas (Hamlet: Szó, szó, szó), ki miként vesz részt a kulturális iparban.

Ibsen azonban (ebből a szempontból) hiányosan építi meg a karaktert, nem ad információt az olvasás tárgyáról, s ez a hiány eltávolítja, rejtélyessé teszi Alvingnét és egyúttal a közösségben elfoglalt helyét. Amikor egy drámaíró ennyire kiemelten nem oszt meg az olvasóval-nézővel egy információt, akkor ellehetetleníti a tradicionális olvasást, s határozottan a metakognitív felé irányítja azt. Alvingnéról gyakorlatilag az entrée-ja előtti pillanatban megtudjuk, hogy olvas, ám az olvasás tárgyát egy protestáns lelkész férfi elítéli.

Ibsen instrukciójában Manders így találkozik a könyvekkel:

> *Pásztor Manders fel-le a szobában, megáll egy ideig, kezei a hátán, néz ki a kertre. Jön vissza az asztalhoz, megfog egy könyvet, megnézi a címlapot, tanulmányozza, és többet is megnéz.*
> pásztor Manders: Hm, aha, igen, így!

Az ibseni térleírásban nincs könyvespolc, nem könyvtárszobában vagyunk, csak a nappaliban, az asztalon hangsúlyosan az olvasott és az olvasásra váró könyvek hevernek. Ez a könyvkupac domináns térelem, a fizikai és a fikciós térben is egyaránt az, hiszen Alvingné belépése előtt Manders már percek óta itt áll, *melegíti a teret*,[15] a könyvvel készíti elő Alvingné belépését. Innentől, a dráma-előadás ötödik percétől az olvasó-néző azon gondolkodik, és az Alvingnéról kialakuló véleményét halkan formálja a kérdés: vajon mit olvas Alvingné? Ha látnánk a könyveket, ha Ibsen megmondaná, mi van az asztalon, azonnal megismernénk őt, el tudnánk helyezni a dramatikus repertoárban. Így azonban sokáig nem dönthetjük el, Alvingné Arkagyina-féle primadonna, Lujza-féle áldozat, Phaedra-féle aktáns, Lady Macbeth-féle manipulátor, mert bemutatásának miként nem illeszkedik az ismert dramaturgiai képletekbe.

[15] Jacques Lecoq, *Le corps poétique,* Actes Sud, Paris, 2008.

A drámaelemzési modellünket követve éppen ezeknek a képleteknek a keresésével tudjuk feltárni a kontextust, felismerni a dramaturgiai szabályokat, összegezni a szöveg hordozta tényeket és utána, csakis utána felrajzolni a spekuláció/kitöltés rétegeit hordozó olvasói teret. A *Kísértetek* esetében tudjuk, hogy a dráma 1881-es, eredeti címe *Gangangere*, vagyis a *Férfi, aki visszatért* címet viseli. Egyetlen férfiről ír Ibsen, s a spekuláció fázisában kezdetben a visszatérés is nyitott mozzanat, hiszen a túlvilágról és a túlpartról is visszatérhet egy férfi, mindkét Alvingra érvényes lehet a cím. Az apára, aki meghalt, de élete és öröksége átjárja a dráma minden percét, s a fiúra, aki Párizsból tér vissza anyjához, ekként halott apja emlékéhez és hagyatékához. A *Kísértetek* többese vélhetően az 1900-as első francia bemutató után terjedt el. A nagyhatású Théâtre Libre programjában, az Osvaldot játszó André Antoine rendezésében oly méretű sikerre és ismertségre tett szert a dráma, hogy ezt a címet vitték tovább a későbbi előadások. A *Les revenants* egyértelműen többesszámú főnévi alak, Fabrice Darzens fordítása nyomán tágabb, ugyanakkor homályosabb lett a spekuláció tere. A francia többesszám ugyanakkor vonatkozhat hím- és nőnemű többesre, dolgok, tárgyak, emlékek, akár könyvek sokaságára, a többesből adódó tágas homályosság a visszatérő férfiről az eltitkolt sokmindenségre tereli a spekuláló figyelmét.

Nem tudjuk meg, mit olvas Alvingné, mert Ibsen nem mondja meg, ám ezzel a nem-mondással előkészít egy olvasási játékot, a hiányokat kitöltő spekulatív olvasás dramaturgiai játékát. Lényeges, hogy nem allegorikus alakzatokat állít rendbe, hanem hiányokkal instruálja-irányítja a színpadi játékot. Ez a hiány nem egyszerűen egy üres hely, amit automatikusan kitölt az olvasó elme, hanem egy performatív hiány, melynek el kell vezetnie szükségszerűen a dramatikus felismerésig. Ibsen a klaszszikus tragédiák felismerés-jeleneteinek lépéseit követve viszi el szereplőit egy-egy helyzet megértéséhez, csak a felismerés nála egy felkiáltással tör ki: *Aj, azt mondja???* – de nem mond el semmit, nem magyaráz semmit. Látjuk, hogy Manders megértette végre Alvingné mondatait, de az olvasó-néző még nem feltétlenül és biztosan nem úgy érti.

A klasszikus dramaturgiában a felismerés-jelenetek a drámai tetőpontot jelölik, hiszen a hősök előtt itt végre feltárul az igazság, amit a néző/olvasó vagy már tudott, vagy ott és akkor megtud. A megértés az igazság

kimondása. Ibsen szereplői azonban nem mondják ki, hogy mire jöttek rá, nem mondják ki saját felismert igazságukat, s figyelmes olvasás/nézés nélkül az olvasó sem tud meg semmit. Ibsen drámáinak összetett értelmezési rétegeit az előadások óhatatlanul alakítják, ám gyakran egyszerűsítik, mert a gyenge színházi olvasat, miközben kitölti az üres szöveghelyeket saját eszköztárával, nem teremt újakat.

Pedig Ibsen *Kísértetek* című drámája számos felismerési lehetőséget hordoz, többségük fel-nem-ismerése és ki-nem-mondása az egész drámát átható kísértő-kínzó érzet okozója, ilyenek például a nemi betegség, az incesztus és az eutanázia körére vonatkozóak. A játékhagyomány már feltárja, vagyis az általános elemzői-spekulatív közelítés már tartalmazza, hogy Alving másfél évtizede elhált a szobalánnyal, tehát Alving lánya Regina, az új, fiatal szobalány, aki így mégsem lehet Alving fiának, Osvaldnak a szeretője, mert az maga a tiltott, tragikus incesztus. A felismerés-jelenet zárja az első felvonást, ekkor Alvingné és Manders a nappaliban állva meghallják, hogy a szomszéd ebédlőben Osvald Reginával szerelmeskedik. És nem beszélnek róla, csak a kiáltás terjed: *Aj, azt mondja?*

A néma, ki nem mondott felismerés dramaturgiai súlya a finálé pozíciójától, előkészítettségétől is függ, Ibsennél látványos, hogy a lelkészt Alvingné juttatja el a felismeréshez, hiszen a múltról összerakott tudás az ő birtokában van, mindezért ő maga dolgozott meg. Például az olvasással.

De hát sok mindent más senki nem mond ki. Nem mondják ki, s rutinos olvasással is nehéz hozzáférni az információhoz, hogy Osvald neurológiai, halálos betegsége a szifilisz, s ugyan magát vádolja, amikor a nemi úton terjedő betegségekről, saját kicsapongó életéről beszél, mert nem tudja, hogy vádolhatná az apját is. A játékhagyományban a szifiliszes apa teszi a fiát neurológiai beteggé, vagyis az apa bűne miatt a fia vezekel, mint egy görög tragédiában. Ám a spekuláció terében lassan száz éve jelen van James Joyce egy verse, mely sajátosan erős értelmezésével Manderst teszi Osvald apjának, így a nemibetegség hordozója lehet ugyan Alving, ám a baktérium örökítője az Alvingtól megfertőződött anya, Alvingné. Aki egy éjszakát Mandersnél tölt. Joyce gyanúja spekulatív olvasat eredménye. A dráma időszerkezete, a Manders és Alvingné közötti, utalásokkal tarkított bensőséges hangvétel mind előhívhatja az érzetet: ők ketten összetartoztak valamikor.

…A hitvesem fiút adott,
Cselédünk kutyakölyköt ellett.
Az apaság dicső dolog,
Ha tudja, ki, az bölcs, a gyermek.
…
Mindkettő esküszik nekem:
Én nemzettem a gyermekét,
Én meg a sorsot kérdezem:
Hogyhogy egy férges, egy meg ép?
…
Borzongok éjnek éjjelén
Kortyolván forró puncsomat,
S egy gondolat hasít belém:
Nem járt itt Manders túl sokat?...[16]

A dráma indításakor feltűnik, hogy Manders entrée-ja több szempontból is illetlen egy lelkészhez. Az első felvonás harmadik, nem jelölt jeleneténél Manders, mielőtt Alvingnével találkozna, Reginával beszélget. Manders tíz éve nem látta Alvingnét, Alving halála óta nem járt erre, most is csak Alvingné kifejezett hívására, az azilum felavatására érkezett. Tehát tíz éve nem lépett a házba, s míg várja a ház asszonyát, a szolgálóval, Reginával fecseg. Regina fiatal lány, felcseperedett az elmúlt években, s Manders, lelkészhez nem illően, bizony mustrálja ezt a fiatal testet.

Regina: Meghíztam?
Manders: Nem, igen, így pont jó.

Ezután kezdődik a már idézett párbeszéd a könyvekről, s a könyveket és a testeket mustráló nézelődés performatív aktusa szekvenciálisan összekapcsolódik.

S bármit olvas Alvingné, az biztos, hogy a karakter dramatikus megítélését még egy harmadik, néma felismerés is erősíti: az eutanáziáé. Maga a szó nem hangzik el Ibsen drámájában, a fogalom 1881-ben jogi értelmezéssel nem bír, ám dramatikusan az eutanázia lesz a cselekvés, a dráma sajátja, a tett.

[16] James Joyce, *Epilógus* (részletek).

Ibsen a jövő időre vonatkozó, a jövőben végrehajtott cselekvéssel zárja drámáját. Osvald retteg a közelgő halálától, attól az állapottól, amikor már nem fog tudni magáról, gondolkodásra nem képes lényként tengeti majd napjait hallucinációk és fájdalmak közepette. Ezért arra kéri anyját, vessen majd véget életének, s ekkor átadja neki a magának vett halálos adag morfiumot.

Ibsen a jövőbe transzponálja a színházi jelenidőt, a jelen idejű cselekvés dramatikus lezárása a jövőre vár, ez tipikusan ibseni formula, ezért is játszható majd másfélszáz évvel megírása után is minden darabja. A drámatörténetek nyomán[17] az Ibsen-féle analitikusságot, vagyis a múltfeltárást nevezzük írói technikának, ám amennyiben olvasási technikának az adódó analitikus (az olvasáselméletekben kognitív) elemzésen túl a performatív (az olvasáselméletekben metakognitív) olvasási modellt használjuk, akkor feltárul a ki nem mondott viszonyok és érzetek világa, ahol kérdések mentén rajzolódik ki minden emberi állapot. Ibsen az incesztusról, a szifiliszről, az eutanáziáról beszél, a kegyes halálról, a házasságon belüli erőszakról, az alkoholizmusról, s befejezi a drámát, ám nem zárja le a történetet. Minden színpadi befejezéséből új tettek generálta új történetek indulnak tovább, s az olvasó előtt ez a végtelen hullámzás is feltárulhat.[18]

Ibsen Alvingné köré gazdag spekulatív teret épít, azonban csak egyetlen réteget enged biztosan feltárni. Engedi megérteni, hogy Alvingné tudta: Regina nem Engstrand lánya, nem is egy angol hajóskapitányé, hanem Alvingé. A többi réteg mind feltáratlan, spekulatív, bár az olvasott könyvek mind olyasmit tartalmaz(hat)nak, amiről nem beszélünk, „nem áll bennük más, mint amit a legtöbb ember gondol. Csak a legtöbb ember nem beszél róla, vagy nem vallja be." Azt is adhattam volna a tanulmány címének, hogy miről nem beszél Alvingné, mert arról nem beszél, amit olvas. És feltűnően nem beszél az emlékeiről, melyekkel Ibsen gondosan teleszórja a drámáját. Például úgy is érthetjük, hogy Alvingné Mandersszel végül is az emlékeit osztja meg, hogy a közös emlékekből következő intimitás csatornáján szóljon az életük élhetetlen helyzeteiről. Ezek az emlékek

[17] Styan, J. L., *Modern Drama in Theory and Practice I.,* CUP, Cambridge, 1981, 17–31.

[18] Például a *Nóra*, más fordításokban a *Babaház* utáni vitákban a *hova megy Nóra* kérdést Elfriede Jelinek is felteszi és egy drámával válaszol: *Mi történt, miután Nóra elhagyta a férjét, avagy a társaságok támaszai*.

képi-hangi asszociációk: az öreg Alving festett képe a falon a fiatal Alvingra emlékeztet mindenkit, klasszikus dramatikus helyettesítés, mely elvezeti az olvasót egy következő helyettesítéshez: Regina áll anyja helyett, Osvald apja helyett az ebédlőben, s hangjuk megidézi Alvingné előtt a férjét, aki az ebédlőben hágta meg felesége szobalányát.

Alvingnéről tudjuk, hogy egy fjord szélén él, a közeli város csak hajóval közelíthető meg. Egyedül él, várja fiát haza. Egyedül kezeli a férje és a saját vagyonát, a férje emlékére árvaházat hoz létre. Erős, önálló nő, iszik a férjével, hogy otthon tartsa. Az olvasás szinte az egyetlen kommunikációs eszköze. Egy ilyen nő, a spekuláció terében, a norvég nőmozgalom bármelyik alakjából felépülhet. Lehet Gina Krog, a norvég nőjogi mozgalmak alapítója. Lehet Camilla Collett, akár Ambrosia Tønnesen, hiszen Ibsen, bár délen élt, mindegyikőjükről tudhatott, és a modellalkotás feltárása mindig releváns lehet. Ám ha Ibsen nem is tudott róluk, a száz évvel későbbi olvasó már összeköti a korai norvég nőmozgalmakat Ibsen szövegeivel, s lehet, pontatlanul és igaztalanul, de feltételezi egymásra hatásukat. Ekként lehet releváns a kortársi irodalom felől spekulálnunk, mit olvashat Alvingné, mi az, amit Manders helytelenít.

Az Ibsen felől közelítő spekulációt követve elsődleges szempont, hogy Alvingné fia Párizsból jár haza, vélelmezhető, hogy Émile Zola *Thérèse Raquin* (1867) című regényét, akár Zolát magát is ismeri. A szereplők szexuális vágyaik és bűneik miatt szenvednek, a regény egy gyilkosság története. És Alvingné *Mme Bovary*-t biztosan olvassa, az 1857-es regény a házasságon kívüli szerelmet, a női szabadságot és az öngyilkosságot is tematizálja. Az Ibsen-szakirodalom, Evert Sprinchorn kifejezetten nagyhatású 1992-es monográfiája szerzőközpontú elemzésekkel a biográfia mozzanataira koncentrál, innen tudjuk, hogy Ibsen saját fiatalkori apasági peréből írta a *Kísértetek*et.[19] Ibsen-kutatók rögzítik, hogy minden nőalakjának megvan a valós mása, hogy gyerekkori anya-emlékei formálták karaktereit, vagyis a kognitív elemzések hálója feszül a szerző köré. Ami a színháztörténetre, ekként a játékhagyományra vonatkozna, például hogy az Ibsen-karaktereket korán sikerrel játszó Eleonore Duse miképpen (nem)

[19] Evert Sprinchorn, *Ibsens's Kingdom. The Man and his Work,* New Haven – London, Yale, 2020, 27.

találkozott Christianiában 1906-ban Ibsennel, arról kevesebbet írnak. A szerző életére fókuszáló monográfiák kevésbé befolyásolják a drámaolvasást, hiszen Alvingban nem látjuk meg Ibsent, bár tudjuk, hogy egy cselédnek fizetett gyerektartást. Ellenben sokkal inkább észleljük a korabeli színházi előadások hatásait. Az Alvingné olvasmányélményeit tematizáló elemzésben frappáns lenne hivatkozni olyan kánonelőadásokra, melyek esetleges dokumentációján ki lehet mutatni a könyvek színpadi pozíciójának történetét. Ez nincs azonban így, könyvhalmokat ábrázoló képeket csak Zsótér Sándor 2014-es előadásáról hozhatok, ám az olvasást befolyásoló játékelemek közül most a fotelre vessünk egy pillantást.

A fotel az első, modellalkotó svéd előadásban[20] kétszemélyes, hogy elférjen benne anya és fia a páros vallomásjelenetben a rivalda előtti megvilágításban. Ez a fotel ural majd' minden rendezést, mintázva a patriarchátusról, a trónról, a hatalomátvételről szóló elrendező elemzéseket. 1906-ban Max Reinhardt rendezéséhez Edward Munch készít díszletet, s ott a fotel sötét tömböt alkot a nappali világossárga terében, itt is a rivaldához húzva. A sötét fotel, a nézőknek félig háttal, a színpad előterében szerepel, a tér központjában elnyúlik egy világos sezlon (chaise longue), Munch rajzain ezen pihen Osvald, az apai fotelt háttal helyezik a nézőknek.

A korabeli olvasó, a könyvekről gondolkodva, hasonló spekulációs áramlatokon sodródott, és biztos meghallotta Ibsen mellett Wedekind mondatait is, akinek az 1891-es *A tavasz ébredése*, 1895-ös *A föld szelleme*, sőt, az 1905-ös *Pandora szelencéje* is ismert lehetett a német nyelvű bemutatókból. Reinhardt nézői Strindberget is láthatták már, az 1887-es *Apa* és a *Júlia kisasszony* érzelmi (és testi) brutalitásával megjelenik a színházi gyakorlatban.

S ez a Reinhardt-rendezés vezet el minket, magyarul olvasókat, magyarul Ibsent nézőket egy hatástörténettel játszó előadással a 21. századba, hiszen az egyik utolsó, átgondolt, komoly magyarországi előadás Munch díszleteit használta újra. Zsótér Sándor rendezése 2014-ben Szombathelyen a Weöres Sándor Színházban megválaszolja kérdésünket jóval a játék kezdete előtt. A színpad nyitott, a díszletekben pedig a dohányzóasztalon jól láthatóan hevernek a következő könyvek: Wedekind drámakötete,

[20] 1883. Svédország, Charlotte Ra-Winterhjelm (Alvingné); August Lindberg (Osvald).

az 1980-as magyar kiadás; egy Munch-album, Edward T. Hall 1975-től sokszor kiadott, *Rejtett dimenziók* című könyve, még a Karinthy- vagy Illésféle *Szellemidézés*. Az asztal alatt Weöres Sándor-kötetek – a szombathelyi Weöres Sándor Színházban vagyunk. Ezek a kötetek a metakognitív kereteket teszik láthatóvá, a játékra, a helyszínre fókuszálva kínálnak azonnali reflexiót, miközben az okkultizmus, a metafizika, a rejtélyek vizsgálódásával karakterizálja Alvingnét. Ez a Kiss Mari játszotta nő önképző, saját munkával érti meg férje és fia helyzetét, a cselédlányok szerepét, s vállalja az előadásban az eutanázia helyett a saját halált. A díszletben két órán át nézett könyvek efelé az értés felé tolják a nézőt.

Az Ibsen-dráma elején elhangzó könyves dialógus behívja az olvasót a spekuláció terébe, s a kezdetektől könyveken keresztül és nem cselekedetei által képzi meg Alvingné karakterét. Alvingné a dráma idejében nem cselekvő. Nemrégiben építette az azilumot, nemsokára szembesül fia eutanáziájával, de a dráma idejében az emlékein keresztül engedi megtörténni az életet. Ezt a megtörténést, mint érzetet, az olvasó az elképzelt könyvuniverzum milyenségével illeszti az olvasás tapasztalatához. A vélhetően dánul beszélő Alvingné németül biztosan tudott olvasni, így Goethe a polcán kell legyen, a *Faust* talán kiváltja egy protestáns lelkész rosszallását. De olvashatta már Darwintól *A fajok eredetét*, olvashatta Nietzschét, *A vidám tudomány*t. Kuriozitás végiggondolni, olvas(hat)ott-e de Sade márkit, az asztalra tett-e akár pornográf lapokat, de a dráma egésze olyannyira anyai-női sorstapasztalatokkal gazdagítja hősét, hogy az ilyen, jellegzetesen a férfitest-igényt bemutató gondolat az élvezetek és a bűnök egyszerűsége felé viszi az értelmezést.

A magyar olvasó Alvingnét a magyar kulturális tapasztalatából állítja össze. Alvingné nálam Slachta Etelkát és Kánya Emíliát olvas. Ez a mondat egészen pontosan azt jelenti, hogy Alvingné olvasásakor nem a norvég nőmozgalmak, hanem a magyar nőírók történetei formálják annak a nőnek az alakját, aki egyedül él a fjordok mentén, a fia Párizsban, de menhelyet épít árva gyerekeknek, így formálja a közösség dinamikáját. Slachta Etelka naplóiból tudjuk, sok minden mellett, mennyire központi, elengedhetetlen tevékenysége volt egy nőnek az olvasás a reformkorban.[21]

[21] Pogány György, „Női olvasás a reformkorban és az önkényuralom idején", *Könyv*

Tőle tudjuk azt is, hogy a könyv, a könyvtár bírása pontos jellemzése lehet egy embernek. Egy szimpatikus angol fiatalembert 1840-ben már így mutat be: „…az íróasztal rakva könyvekkel s a gyönyörű egykötetű Byronnal."[22] Nálam Alvingné még a *Családi Kör*t olvassa, azt az 1860-ban indult női magazint, amit Kánya Emília, az első magyar szerkesztőnő vitt.

Az olvasó Alvingné drámai karakterének milyensége tehát a spekulatív tér rétegzettségének függvénye. A spekuláció elemei szabályozottan, de kitöltik az üres értelmezői teret, s ennek a kitöltésnek a folyamatát lehet az előadásokból táplálkozó drámaelemzési technikákkal tudatosítani és erősíteni.

## Felhasznált irodalom


Cuddy-Keane, Melba: „Experiencing the Modernist Storymind. A Cognitive Reading of Narrative Space". David James (ed.): *Modernism and Close Reading,* Oxford University Press, Oxford, 2020.

Freud, Sigmund: „Pszichopata alakok a színpadon", *Színház,* XXIX/1 (1996), 34–35. [Szántó Judit]

Gumbrecht, Hans Ulrich: *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít,* Ráció, Budapest, 2010. [Palkó Gábor]

Gyáni Gábor: „Női identitás egy reformkori napló tükrében". Steinert Ágota (szerk.): *Évek és színek: Tanulmányok Fábri Anna tiszteletére hatvanadik születésnapja alkalmából,* Kortárs Kiadó, Budapest, 2005, 33–40.

Jákfalvi Magdolna: „Szenvedélyes nyugalom: a Philther-módszer egyik szempontjáról". Doma Petra – Jászay Tamás (szerk.): *Eötvözet SZITU 2023,* ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2024, 25–36.

Jauss, Hans Robert: „Az esztétikai élvezet és a Poieszisz, Aisztheszisz és Katharszisz alaptapasztalatai". Hans Robert Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok,* Osiris, Budapest, 1999, 158–177. [Kulcsár-Szabó Zoltán]


*és Nevelés,* 2013/1 és 2014/1. És Gyáni Gábor, „Női identitás egy reformkori napló tükrében". Steinert Ágota (szerk.), *Évek és színek: Tanulmányok Fábri Anna tiszteletére hatvanadik születésnapja alkalmából,* Kortárs Kiadó, Budapest 2005, 33–40.

[22] Slachta Etelka, *Napló*, 2. kötet. Közreadja Katona Csaba, Mediawave Alapítvány, Győr, 2005, 75. *(1840. június 30-i bejegyzés.)*

Johnson, Barbara: „Rigorous Unreliability". Barbara Johnson: *A World of Difference,* Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989.

Joyce, James: *Epilógus* (részletek). [Kappanyos András]

Kristeva, Julia: „Bahtyin: A szó, a párbeszéd és a regény", *Helikon,* XIII/1 (1968), 115–125. [Koudeláné Sziklay Zsuzsanna]

Lecoq, Jacques: *Le corps poétique,* Actes Sud, Paris, 2008.

MacKenzie, Ian: *Paradigms of Reading. Relevance Theory and Deconstruction,* Palgrave Macmillan, New York, 2002.

Paran, Amos: „*Reading in EFL: facts and fiction*", *ELT Journal,* L/1 (1996), 25–34.

Pavis, Patrice: „Production és réception au théâtre", Pavis: *Voix et images de la scène,* Presses Universitaire de Lille, Lille, 1985.

Pogány György: „Női olvasás a reformkorban és az önkényuralom idején", *Könyv és Nevelés* 2013/1. és 2014/1.

Schechner, Richard: „What is Performance?". Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction,* Routledge, London – New York, 2002, 1–26.

Slachta Etelka: *Napló,* 2. kötet. Közreadja Katona Csaba, Mediawave Alapítvány, Győr, 2005.

Sprinchorn, Evert: *Ibsen's Kingdom. The Man and his Work,* Yale, New Haven – London, 2020.

Styan, J. L.: *Modern Drama in Theory and Practice* I., CUP, Cambridge, 1981, 17–31.

Reuss Gabriella

# Hevesi, Shakespeare és a magyar dramaturgia születése

## Bevezető: Shakespeare, Hevesi, Cserje Zsuzsa

Jelen tanulmány célja Hevesi Sándor (1873–1939) korai, 1910-es évek eleji kísérleti Shakespeare-rendezéseinek összegzése, és pozicionálása a hazai szakirodalomban. Hevesi a (szinte) húzás nélküli szöveg gyakorlati előadási lehetőségeit kereste észszerű előadási időn belül. A korabeli színházi gyakorlattal szemben fogalmazta meg az ideális, sőt, az általa egyedül helyesnek tartott Shakespeare-játszás e két fő követelményét. Hevesi lassúnak és patetikusnak tartotta a korabeli játékstílust, nehézkesnek az akkori naturalista/realista díszletet, és alkalmatlannak a dobozszerű (a nézőkhöz nem kinyúló) proszcénium színpad terét. Ilyen körülmények között – a XIX. századi londoni színházakban éppúgy, mint Budapesten – az előadások mindig jócskán lerövidítették a Shakespeare-szöveget. Hevesi azokhoz tartozott, akik úgy vélték, ezek a csonkítások a drámák kárára válnak, ezért arra igyekezett megoldást találni, hogy hogyan tartsa meg az eredeti, (szinte) teljes szöveget és a közönség számára elfogadható nagyjából két vagy két és fél órás játékidőt.[1] Hevesi tehát Shakespeare-rel kapcsolatban egy erősen logocentrikus színházeszményt követett, és a szöveghez kereste az ideális

[1] A Nemzeti Színház Hevesi utáni meghatározó rendezője, Németh Antal szerint nem szükséges az ilyen filológiai rekonstrukció a Shakespeare-hez szellemében hű produkciókhoz. Németh Antal Hevesi-kritikájának taglalása szétfeszítené ennek a cikknek a kereteit, sőt, talán egy külön cikket is megérdemelne. Mindenesetre erről lásd bővebben Balogh Géza: Németh Antal színházi naplói II. (*Szcenárium*, 2018. október, 62.), című tanulmányát, illetve Németh Antal „Színházi 'kultúránkról'" című írását (Németh Antal: *Új színházat! - Tanulmányok,* Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest 1988, 29–43). A kiegészítésért köszönet Porogi Dorkának.

hatás érdekében a megfelelő teret. Ha Radnai Annamária definícióját figyelembe véve a színpadi hatásért felelős szakembernek a dramaturgot tartjuk, akkor Hevesi ilyen irányú kísérleteit akár a hazai dramaturgia születésének, de legalábbis inkubációs fázisának is tekinthetjük.[2]

Ez a tanulmány egy út része, pontosabban harmadik szakasza, egyelőre még messze a végcéltól, amely egy előadásokkal pontosan dokumentált kép megrajzolása lenne Hevesi Sándor Shakespeare színpadra állításainak – szcenikai, dramaturgiai, színháztudományi-kutatási – folyamatáról. Ennek feltérképezéséhez Hevesi saját szövegei mellett olyan nyers, primer forrásokra is támaszkodom, mint az Arcanum korabeli folyóiratcikkei, az OSZMI és az OSZK színlapjai, kézírásos rendezői példányai, díszletrajzai, előadáskatasztere – és egy 43 évvel ezelőtt készült, csak kéziratban elérhető szakdolgozat.

Immár két, e témában megjelent tanulmány[3] megírása után bukkantam rá Cserje Zsuzsa színházelmélet szakon, a Színművészeti Főiskolán 1982-ben írt, és az OSZMI-ban őrzött szakdolgozatára, amely Hevesivel – és egy fejezete éppen Hevesi Shakespeare-rendezéseivel – foglalkozik.[4] Kiindulópontja és konklúziója is sok tekintetben hasonlít az enyémhez: Hevesi elméleti írásait és a színrevitel lehetőségeit vizsgálja. Érdekes, hogy Cserje Zsuzsa az akkori, szocialista időknek megfelelő tudományos apparátussal dolgozott, azaz megjelölte ugyan az általa idézett szerzőket, de oldalszámok, pontos hivatkozások nélkül. Hogy gondolatait bevonhassam a mai diskurzusba, a jelen tanulmány tudománytörténeti keretéhez Cserje Zsuzsa megállapításait fogom felhasználni, vele fogok dialógust folytatni.

Tudománytörténeti szempontból lényeges Cserje szakdolgozatából a releváns részek ismertetése. Hevesi szinte megrögzötten kereste a közelebbről

---

[2] Kovács Bálint, „Mintha két fejed lenne – A színházi dramaturgok titokzatos világa", *Magyar Narancs,* 2014. 03. 21.

[3] A két tanulmány: Reuss Gabriella, „In search of the ‚real Shakespeare': Sándor Hevesi's *Taming of the Shrew* in 1923, Budapest", *Theatralia,* XXVI/1 (2023), 55–81; Reuss Gabriella, „Sándor Hevesi's experimental staging of Shakespeare in the 1910s," *Hungarian Cultural Studies, Journal of the American Hungarian Educators Association,* XVIII (2025), 131–149.

[4] Cserje Zsuzsa, *Kortársunk, Hevesi Sándor* című szakdolgozata (SzFE, Budapest, 1982) Q 23.723 számon szerepel az OSZMI-ban, nem kölcsönözhető.

nem körvonalazott, „igazi" Shakespeare-t[5]; Cserje ezt a törekvését is górcső alá vette, és egy egész fejezetet szánt neki. 1982-ben még nem, de 2025-ből visszatekintve jól látszik, hogy Hevesi gondolkodása a szövegekhez illeszkedő színpadi tér kérdésével kapcsolatban mennyire megelőzte az ezirányú nemzetközi kutatásokat. 1982-ben ugyanis még alig lehetett tudni Magyarországon Sam Wannamaker nyolc évvel korábban elkezdett projektjéről, az Erzsébet-kori Globe Színház tervezett rekonstrukciójáról. Cserje szakdolgozata után hét évvel, 1989-ben egy southwarki parkoló építése közben bukkantak elő a Globe falainak romjai. Cserje nem sejthette, hogy a Globe 1995-ös megnyitása után számos hasonló térszervezésű modern vagy replika színház épül fel a világban, hogy az ilyen, ún. „Globe-típusú" előadótereket a nemzetközi színháztudomány később külön vizsgálja, és hogy a Marvin Carlson inspiráló *Places of performance. The semiotics of theatre architecture* című 1989-es kötete után amúgy is megnövekedett, az előadói térre irányuló figyelem a Globe felépítésével további inspirációt kap. Azóta hangsúlyozottan (újra) úgy tekintünk a térre mint dramaturgiai tényezőre – úgy, ahogy az 1910-20-as években Hevesi szerette volna.

Cserje módszere a Hevesi-szövegek szoros olvasása volt. A „*Hamlet* Shakespeare-színpadon", „A huszadik század Shakespeare-je", és „Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések" című Hevesi-tanulmányok elemzésére mintegy tíz oldalt szánt. Ebben a fejezetben Cserje rámutat, hogy Hevesi elgondolása a szimbolikus / metaforikus / stilizált térről Peter Brookéhoz hasonlítható, és felváltva idézi Hevesi és Brook szinte szóról szóra azonos gondolatait. Mivel a gondolatmenete tisztán elméleti, ebből a fejezetből Hevesi korai Shakespeare-színpaddal kapcsolatos kísérletei – a *Vihar* (1910) és a *Hamlet* (1911) –, valamint Hevesi nézőpontjának változása mindössze egy oldalt kapnak.[6]

[5] Első tanulmányom azt kereste, mit tarthatott Hevesi igazi Shakespeare-nek, hiszen ez a kifejezés a munkáiban többször felbukkant, egy tanulmányának és egy kötetének is ezt a címet adta (Hevesi Sándor, „Az igazi Shakespeare", 1917, *Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések,* Táltos, Budapest, 1919). Kutatásaim során arra jutottam, hogy idővel változott az, amit Hevesi „igazi" Shakespeare-nek tartott, a második tanulmány erről (is) szól.

[6] Cserje Zsuzsa, *Kortársunk, Hevesi Sándor,* SzFE, Budapest, 1982, 33.

Mivel 2025-ben az Arcanum korabeli újságcikkeinek hála már más adottságaim adódtak, Cserje Zsuzsával nem érthetek egyet abban, hogy Hevesi kísérletei mindössze néhány sort érnének meg. A módszerem is eltér: az elméleti írásokat a színpadi megvalósulással is összevetettem, és korabeli recenziók, tanulmányok segítségével rekonstruáltam az előadásokat. Ezzel nem kérdőjelezem meg Cserje Zsuzsa szakdolgozatának fontosságát, ugyanakkor igyekszem megmutatni Hevesi korai színreviteleinek jelentőségét.

Hevesit elsősorban a budapesti Nemzeti Színház művészeti és ügyvezető igazgatójaként, valamint kritikusként, opera- és színházi rendezőként, esetleg drámaíróként, fordítóként, illetve a Thália Társaság egyik meghatározó személyiségeként tartjuk számon. Edward Gordon Craighez, Max Reinhardthoz, G. B. Shaw-hoz, J. T. Greinhez fűződő szakmai kapcsolatai, barátságai bizonyítják, hogy rendezőként külföldön is ismert volt. A kortársak azonban Hevesiben nemcsak a rendezőt, hanem a kitűnő szcenográfust is látták. A *Magyar Iparművészet* 1914-es színházzal és az új, megjelenő foglalkozással, a díszlettervezővel foglalkozó különszámában Sztrakoniczky Károly megjegyezte:

> Hevesi Sándort kell hogy elsőnek említsük közöttük [...] annyi alapossággal, annyi érdekes és művészi ötlettel szolgált a magyar színjátszásnak, hogy mindeddig talán a legmélyebb nyomokat hagyta a magyar színpad újkori fejlődésében.[7]

Ahogy Cserje Zsuzsa munkája is tükrözi, Hevesi korai Shakespeare-kísérletei nem művészi stíluskeresésről árulkodnak: sokkal inkább a megfelelő dramaturgiai módszer kereséséről, amellyel a színpadi szöveg és az adott tér együttműködése megvalósulhat. A dramaturg Hevesi kísérletei arra irányultak, hogy felszabadítsák a színpadot attól a díszlethasználattól, amely a tökéletes illúziót célozta meg, és amely szerinte a lomha jelenetváltást és a patetikus deklamációt állandósította.

[7] Sztrakoniczky Károly, „A magyar színpad", *Magyar Iparművészet,* XVII (1914), 34–37, 34–35.

## Szcenográfia / dramaturgia: tér és szöveg dinamikus viszonya

„Mi legyen a kapcsolat a modern színpad és a Shakespeare által a dráma szövegében megteremtett díszítések között?" – kérdezte Hevesi 1909-ben.[8] Válasza határozott volt, bár kissé homályos: a helyes megközelítés, „amit maga Shakespeare javasolt" (8). Értelmezésemben valamilyen autentikus, organikus módot keresett a szöveg és az előadótér összekapcsolására.

A *Magyar Iparművészet* – amelyet az Országos Magyar Iparművészeti Társulat adott ki Györgyi Kálmán főszerkesztésében – 1914-ben egy teljes színházi különszámot szentelt színház és az iparművészet új kérdéseinek. A lenyűgözően gazdag különszám legtöbb cikke a modern színpad térbeli lehetőségeit vizsgálja, és a kor meghatározó kritikusai, színházi tervezői, rendezői publikálnak benne, például (hogy csak a jelen cikkhez releváns szerzőket említsem) Hevesi mellett Bálint Lajos,[9] Bárdos Artur,[10] Sztrakoniczky Károly,[11] Sebestyén Károly[12] és Újváry Ignác.[13] Ez az intellektuális forrongás összekapcsolódott Hevesi nézeteivel.

---

[8] Hevesi Sándor, „Shakespeare as Scenographer", *The Mask,* II/1–3 (1909 július), 6–8, 7.

[9] Bálint Lajos (1886–1974) dramaturg, műfordító, irodalmi szerkesztő, színházi művészeti titkár, drámaíró volt, valamint Hevesi, Lukács György és Benedek Marcell mellett társalapítója a kísérleti, Freie Bühne, illetve Théâtre Libre-típusú 1904–1908 között működő Thália Társaságnak.

[10] Bárdos Artur (1892–1974) dramaturg, forgatókönyvíró, színházi és filmrendező, a Belvárosi Színház későbbi igazgatója, akinek legendás anekdotáját, amely szerint furcsa nem magyarul, hanem angolul hallani Shakespeare-t, Dennis Kennedy mottó gyanánt idézi a *Foreign Shakespeare* című kötetében (CUP, 2004, 1).

[11] Sztrakoniczky Károly (1889–1915) a Lyka Károly szerkesztette *Művészet*ben megjelent nekrológ szerint tehetséges jogász, 1911 elejétől az *Alkotmány* című napilap művészeti és színházi rovatszerkesztője, a Magyar Iparművészet szerkesztője, kritikus és művészettörténész volt, „a magyar kritika Benjaminja", aki az első világháborúban 26 évesen elhunyt az orosz fronton. (D. I. 1915, 270)

[12] Sebestyén Károly (1872–1945) irodalomtörténész, tanár, kritikus, műfordító, filozófus, a Színiakadémia esztétikát, dramaturgiát, költészettant tanító tanára, több Shakespeare-rel és színháztörténettel, dramaturgiával kapcsolatos kötet szerzője.

[13] Újváry Ignác (1860–1927) festőművész, a Szépművészeti Akadémia tanára, a Magyar Állami Operaház és a Nemzeti Színház közös díszlettervező műhelyének vezetője. Munkái között szerepelnek a Feszty-panoráma festményei, a zebegényi katolikus templom falfestményei és az Operaház kávézójának négy faliképe. Újváry tervezte Hevesi

Szembetűnő, hogy a szerzők milyen mélyen foglalkoztak a díszlet és a cselekmény kapcsolatával. Szigorúan funkció szempontjából kezelték a színpadi dekorációt, mintha csak mind Hevesi provokatív nézeteire válaszoltak volna, amelyeket korábban papíron a „Shakespeare mint szcenográfus"-ban, Craig *Mask* című lapjában, vagy a színpadon *A vihar*ban és a *Hamlet*ben fogalmazott meg.

Ludwig Tieck és William Poel már a XVIII. és XIX. században érdeklődtek aziránt, hogyan működnek Shakespeare darabjai az Erzsébet-kori színházon kívül. Az ilyen irányú kísérletek közül Hevesi munkája kitűnik azzal a kitartó elméleti-filológiai fókusszal, amellyel az Erzsébet-kori színpadnak a szöveget közvetlenül befolyásoló jellemzőit igyekezett megérteni (például járások, erkély). Ma már nyilvánvaló, ahogy Tiffany Stern is truizmusként állítja, hogy Shakespeare a „darabjait arra a térre írta, ahol később előadták őket."[14] A kortárs színháztudomány – az építészettel, szcenográfiával és a kognitív színházelmélettel karöltve – jó ideje elismeri, hogy az előadóterek sohasem semlegesek, hanem mindig dinamikus párbeszédben állnak az előadott szöveggel. Ám Hevesi térrel kapcsolatos kísérletei az 1910-es években zajlottak – amikor a XIX. századi proszcénium színházat a nézők természetesnek, adottnak vették, ráadásul kevés megbízható információval rendelkeztek az Erzsébet-kori színpadokról. Amikor Hevesi kutatását értékeljük, emlékeztetnünk kell magunkat arra, hogy számára az egyetlen vizuális bizonyíték az Erzsébet-kori színpadról Arendt van Buchell másolata volt Johannes De Witt 1596-os Swan-vázlatáról. Alexander Bernát erre a rajzra hivatkozott, amikor *A vihar* című Hevesi-rendezés előtt ismeretterjesztő bevezetőt mondott. Hevesi első kísérlete merész feltevésen alapult: nevezetesen, hogy az előadótér szorosan kötődik az előadás szövegéhez, azaz a drámaszöveg hordozza, és más korokba is elviszi a színház nyomait. Hevesi nemcsak fölismerte ezt, hanem használta is.[15]

Sándor 1911-es *Hamlet* rendezésének háromdimenziós faállványból álló emeletes-erkélyes díszletét.

[14] Tiffany Stern, „Spaces of performance: Shakespeare's playhouse inside out", *Anuario Calderoniano*, 16 (2023), 21–40, 21. Saját fordítás.

[15] A pontos megfogalmazásért köszönettel tartozom a cikk lektorának, Porogi Dorkának.

A „Shakespeare, a szcenográfus" című, a *Mask*ban megjelent Hevesi-tanulmány kiindulópontja az az elképzelés volt, hogy

> a középkori színpad, amely fokozatosan az angol reneszánsz koráig fejlődött és annak részévé vált, pompátlanságának és primitívségének erényéből a korlátlan lehetőségek színpadává vált.[16]

Egy ilyen mise-en-scène, magyarázza, a középkori szimbolikus gondolkodás örökségére épített, így „a néző csak tisztán költői médiumokon keresztül jutott illúzióhoz."[17] Ezzel az állítással Hevesi megerősíti hagyományos, logocentrikus magyar Shakespeare mint költő és/vagy „drámaköltő" elképzelést. A cikk első oldala a drámaíró költői erejét dicsőíti: „A szó mindenható, és csak Shakespeare teremti a díszleteket és világítja meg a darabot minden este varázslatos gyorsasággal."[18] A tanulmány utolsó oldala ugyanennek az eszmének a megerősítésével zárul: „Shakespeare drámái költői alkotások, és mint ilyeneket kell bemutatni és kezelni őket."[19]

A *Mask*ban megjelent cikk – amellyel egyébként Cserje Zsuzsa dolgozata nem foglalkozott[20] – egészen elméleti; nem kérdez rá, hogy Shakespeare darabjait kizárólag olyan terekben kellene-e előadni, amelyek hasonlítanak azokhoz, amelyekre eredetileg írták őket, sem azt nem kérdezi meg, hogy miért vagy hogyan lenne előnyös, ha minden drámaszöveg a saját egyedi előadóterét hozná létre. Mindazonáltal 1909-ben ezek a kérdések valószínűleg a levegőben voltak, mivel a következő év, 1910 áprilisának közepén Hevesi ezt a régóta dédelgetett elméletet a gyakorlatba ültette önként jelentkező színinövendékekkel. *A vihar*t üres színpadon állította színpadra, szünet és mindennemű húzás nélkül, másfél órában.

## *A vihar*, 1910

A Hevesi-szakirodalomban ezt az előadást nemigen tartják számon, talán azért sem, mert amatőrökkel, nem színházban került színre. A diákok azonban

[16] Hevesi Sándor, „Shakespeare as Scenographer", *The Mask*, II/1–3 (1909 július), 6–8, 7.

[17] Hevesi, „Shakespeare as…", *i. m.,* 6–8, 7.

[18] Hevesi, „Shakespeare as…", *i. m.,* 6–8, 6.

[19] Hevesi, „Shakespeare as…", *i. m.,* 6–8, 7.

[20] Talán mert ekkoriban a *Mask* nem volt Cserje számára elérhető.

színinövendékek voltak, Hevesi tanítványai, az alkalom pedig a Magyar Shakespeare Bizottság Shakespeare születésnapjára/halálára emlékező nyilvános matinéja volt, amelyet a sajtó is figyelemmel kísért. Az alkalom, az előadók, és különösen a helyszín – az Uránia Tudományos Színház – félprofi, sőt annál igényesebb vállalkozásra utalnak, amelynek művészi, tudományos és kísérleti értéke is elvitathatatlan. Érdemes tehát e körülményeket – pontosabban a teret, amelyben az előadás készült – közelebbről megvizsgálni.

A helyszín a körút közelében, jól megközelíthető helyen, egy négyemeletes palota, a mai Uránia épülete, amelyet Schmahl Henrik hamburgi építész tervezett, velencei gótikus stílusban. Az épületben a földszinti bál- és koncerttermek fölött a színművészeti akadémia irodái és osztálytermei helyezkedtek el.[21] 1910-ben a szecessziós földszint még nem a kabarénak, hanem az Uránia Tudományos Színháznak adott otthont. Az Uránia Társaság és Tudományos Színház 1899-ben indult azzal a küldetéssel, hogy „iskolán kívüli közművelődést" nyújtson. A berlini (1890) és bécsi (1899) Urániák mintáját követte,[22] és – mielőtt 1917-től kizárólag filmeket kezdett vetíteni – az Uránia állóképekkel és később mozgóképekkel is kiegészített élő előadásokat kínált, ehhez diorámákat, 8,5 x 8,5-ös diákat, sőt élő zenét is használt. A témák A témák a földrajztól – mint például Cholnoky Jenőtől *Az Északi-sark felfedezése* című útirajz – a természettudományokon át az irodalomig terjedtek. Az Uránia Tudományos Színház valójában a közművelődés egyik legújabb és legprogresszívebb formája volt, amely „az angol szabadegyetemek, népházak, amerikai líceumok és német művelődési társulatok magyar változataként jött létre."[23] Ahogy az Uránia azonos nevű folyóiratának szerkesztősége 1900-ban kijelentette, az 576 ülőhelyes színház célja az volt, hogy olyan hely legyen „a hol a tudós oktatja, a művész gyönyörködteti és az író

[21] A mai Uránia Filmszínház és a mai Színház- és Filmművészeti Egyetem ugyanazon épületben, ugyanazon a címen működik: Rákóczi út 21.

[22] Kis Dániel Domokos, „Urania Hungarian Scientific Theatre, Non-School Based Public Education", Exhibition in the Theatre History Collection, April 28, 2004 – September, 2006, Curator: Domokos Dániel Kis, Országos Széchenyi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, Budapest.

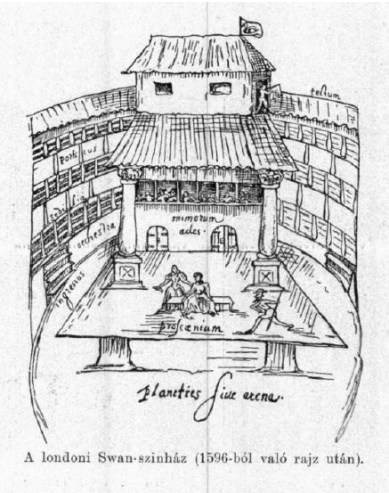
[23] Bogdán Melinda – Munkácsy Gyula, *Vetített képes előadások,* Uránia Nemzeti Filmszínház, Budapest. https://urania-nf.hu/vetitett-kepes-eloadasok

nemesíti embertársait és mindhárman az összetartozandóság érzetét."[24] Ez a szabad, holisztikus felfogású oktatás – a tudás terjesztése ilyen látványelemekkel – rendkívül népszerűnek bizonyult. Minden korosztályból évente körülbelül ötvenezer ember áradt az előadásokra, mind egyénileg, mind iskolai csoportokban, a produkciók még vidéken is turnéztak. Habár az Uránia Tudományos Színház nem volt hagyományos értelemben színház, a fentiekből világos, hogy korántsem lehet mellékes vagy perifériális helynek nevezni, sőt, ideális terepet biztosított Hevesi kísérleti rendezéseihez. Ráadásul saját, önálló programja hatékonyan terelte a nyilvánosság figyelmét a tér és a szöveg összefüggésére, így kétségtelenül hozzájárult Hevesi teóriájának széles körű meg- és elismertetéséhez. Bálint Lajos, aki dramaturgként dolgozott Hevesi mellett, emlékirataiban beszámol a produkcióról (és a létrejöttét akadályozó intrikákról).[25] Alexander Bernát Shakespeare-kutató tudománynépszerűsítő bevezetője és recenziója közvetlenül az előadás után jelent meg. Mind Bálinttól, mind Alexandertől tudható, hogy a Shakespeare Bizottság 1910. április 22-i matinéjára a nézőtér megtelt, és az érdeklődésre való tekintettel az előadást másnap, 23-án megismételték. Úgy tűnik, ideális közeg volt Alexander előadás előtti bevezetője számára, amelyben elmagyarázta az üres tér/színpad irodalmi-színháztörténeti koncepcióját az Uránia heterogén közönségének.

Alexander edukatív előadása és másnapi recenziója a *Vasárnapi Újság*ban három történelmi rajzra hivatkozott, amelyek akkoriban a shakespeare-i színpadról rendelkezésre álltak: az ismert 1596-os de Witt-rajz a Swan oszlopos, fedett színpadáról, egy 1632-es kép, amelyen az álldogáló nézők körülveszik a kötényszínpadot, és egy 1662-es ábra a Red Bull színpadáról (1-3. ábra, a *Vasárnapi Újság* képaláírásaival). Mivel az Uránia vetítéssel is népszerűsítette a tudományos ismereteket, ezért feltételezhetjük, hogy ez a három kép diavetítésként jelent meg az Uránia vetítővásznán a Shakespeare-tudós beszéde alatt.

[24] Molnár Victor, „Törekvésünk", *Uránia,* I/1 (1900), 1–2, 2.

[25] Bálint Lajos, *Művészbejáró,* Szépirodalmi, Budapest,1964, 53.

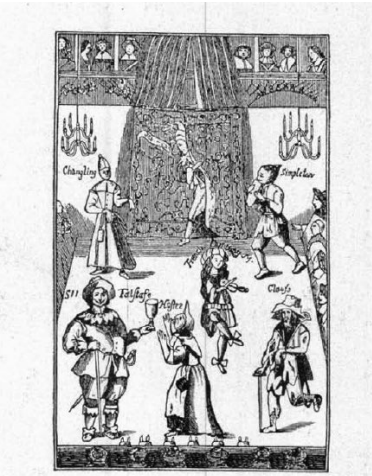


A londoni Swan-színház (1596-ból való rajz után).

**1. ábra** A londoni Swan Színház (1596-ból való rajz után)


Egy angol színpad (1632).

**2. ábra** Egy angol színpad, 1632



A Red-Bull szinház szinpadja (1662-ból való rajz után).

SHAKESPEARE KORABELI ANGOL SZINPADI KÉPEK.

**3. ábra** A Red-Bull Színház színpadja (1662-ből való rajz után).

Az sem Bálint, sem Alexander beszámolójából nem derül ki, hogy az Uránia színpadán milyen módon jelenítették meg Prospero és Ariel varázslatait. Az bizonyos, hogy Alexander, akinek többes számú „mi"-je nyilvánvalóan Hevesit is magában foglalja, meggyőzően leírta a vállalkozás mögötti indítékot:

> Nehányunk nézete szerint kitűnt, hogy bizonyos darabjait Shakespearenek voltakép csak így lehet játszani. A jelenetek szünet nélkül való egymásra következésé oly titkait tárja föl a Shakespeare-féle kompozicziónak, melyekre eddig alig gondoltunk, melyek eddig merőben ismeretlen hatásokat tettek. Például: A Vihar első jelenete nagy vihar. A mai színpad nagyszerűen csinálja a vihart, minden rendben van. A viharnak vége. A függöny összecsapódik. A színház emberei lázasan dolgoznak, hogy új szintért alkossanak. Nagy szünet. Végre a függöny széjjel lebben, Miranda és Prospero állnak előttünk és Miranda fájdalommal eltelve sopánkodik a tönkrement hajón, az elpusztult embereken. Semmi hatás! Hol van már az a vihar! Ellenben a Shakespearei színpadon még dörg a vihar és máris előttünk van Prospero és Miranda. *A két jelenet a legkisebb szünet nélkül egymásba kapcsolódik, amint kell is.*[26]

Alexander magyarázata a szerkezet interpretációjával folytatódik a szövegről, érezhetően edukációs céllal, nevezetesen, hogy a mű három cselekményszálból fonódik össze, és hogy a három szál összefonása, különösen kezdő színészekkel, lehetetlen lett volna a realista színpadon – de „a primitív színpad ebben a tekintetben kifinomultabb."[27]

A kísérlet tehát látványosan bebizonyította, hogy Shakespeare előadása díszlet nélkül, szünet nélkül, egy felvonásban és másfél órában nem puszta tudományos extravagancia. Sőt, a helyszín, az Uránia Tudományos Színház garantálta, hogy a kísérleti színpadra állítás mögötti indíték eljutott a szélesebb közönséghez, és felizzította érdeklődést Shakespeare színrevitele iránt. Mivel *A vihar* második estéje is telt házzal ment, az üres színpad eszméje körülbelül 1200 nézőhöz jutott el. Még ha a színháztörténetek majdnem hallgatnak is a kísérletről, a források alapján úgy vélem, hogy

[26] Alexander Bernát, „[C. n.]", *Vasárnapi Ujság,* LVII/17 (1910), 358–361, 360–61, kiemelés tőlem.

[27] Alexander, *i. m.,* 361.

Hevesi – valamint Alexander Bernát előadása a feltételezhetően kivetített látványelemekkel – képes volt az üres színpadot puszta technikai részletből a produkció lényegévé változtatni. Az Uránia helyszíne pedig hozzájárult elképzelésük népszerűsítéséhez, és a későbbi ún. Shakespeare-színpaddal kapcsolatos szcenográfiai ötletek sikeres elfogadtatásának is megágyazott.

## *Hamlet*, 1911

Hevesi kísérleti *Hamlet*je, amelyet 1911. május 5-én mutattak be, valamivel ismertebb a magyar színháztörténetben, mint *A vihar*. Az 1911-es Shakespeare-sorozatban játszották, és Pukánszkyné szerint ekkor Hevesi „már kezdi keresni a megfelelő Shakespeare-rendezés útját."[28] A ciklus formátum – amelyet például Ambrus Zoltán a *Nyugat*ban joggal bírált – fokozta a sajtó és a közönség érdeklődését, ezt Ambrus is elismerte, és talán *A vihar* fogadtatása is számított. Alexander Bernát ismét lelkes előadás előtti bevezetőt tartott, ami másnap megjelent.

> A színpad régies volt, sématikus: csak jelezte a szintért; és szimbolikus: mesterségesen jelezte. Körülbelül úgy, mint tavaly a *Vihar* előadásakor az Urániában, a mikor itt e helyen szóltunk róla és egy régi Shakespeare-korabeli színpad rajzát is közöltük. De a Nemzeti Színházban ez mégis más volt, igen koczkázatos kísérlet, melyet főleg a kritikusok nagy gyanakvással és tartózkodással fogadtak. Majd mind megtértek. Látták, hogy a közönség, mégis legfőbb bírája mindnyájunknak, minden fennakadás nélkül belement a dologba.[29]

Alexander nem kendőzi el a nehézségeket – például, hogy négy órát tartott a darab, ugyanakkor retorikájából világos, hogy a figyelmet a kísérletre irányítja:

> Hogy mi értelme van a dolognak? Íly szempont számára irta Shakespeare a darabjait, ehhez alkalmazta; lássuk tehát, hogyan jelenik meg és mily hatást tesz ily színpadon. Valóban csak így lehet Shakespearet kihagyás

[28] Pukánszkyné Kádár Jolán, *A Nemzeti Színház százéves története I-II.,* 1. köt., Magyar Történelmi Társulat, Budapest, 1940, 392.

[29] Alexander Bernát, „A Shakespeare-cziklus", *Vasárnapi Ujság,* LVIII/21 (1911), 418–419, 418.

> nélkül, mesterséges és önkényes össze-vonások nélkül és időtrabló szünetek nélkül, szinte egyhuzamban adni. Igaz, hogy Hamlet előadása így is közel négy óráig tartott. De láttuk az egészet és nagy benyomást kaptunk. Egyszersmind kitűnt, hogy nem kell túlságosan a dekoráczió babonájában hinni. íme, minden fény és dekoráczió nélkül adták Hamletet és nagyobb hatással, mint bármikor annak előtte.[30]

Alexander ismerős és szórakoztató példákon keresztül igyekszik vonzani és edukálni a vasárnapi hetilap olvasóit, hogy jövőbeli nézőkké váljanak:

> Hiszen a dekoráczióval máris úgy vagyunk, mint a női kalapokkal. Most a nagy kalapok járják. Egyszerre csak ki fog tűnni, hogy a női fejecskék egészen szépek lehetnek kis kalapban is, csak divat legyen a kis kalap. Münchenben máris próbát tettek *szegény* színpaddal és senki sem siratta a kasírozott pompa távollétét. Csak az a baj volt és van, hogy a közönség a dolog szokatlanságánál fogva *még észreveszi* a szinpad paupertását, sematikusságát. Ez az észrevevés szükségkép zavarja, elvonja a figyelmét. Ha egyszer megszokná! Meg fogja-e szokni? Erről külön kellene szólni.[31]

A fennmaradt kritikák szerint a kritikusok egyetértettek abban, hogy a közönség hamar a produkció varázsának hatása alá került, és nem hiányolta többé a hagyományos díszletet. Azonban egyedül Hevesi saját leírása világít rá egy különleges jellemzőre.

> A Nemzeti Színház ma esti előadásán Shakespeare téli színházának, a Globe Theatre-nek színpadát rekonstruáltuk, nagy favázas szerkezetével és sötét színű drapériáival. Mindössze annyi változtatás történt, hogy alkalmazkodtunk a mi nézőterünk és színpadunk méreteihez. A színpad három részből áll: egy előtérből, mely az egész proscéniumot felhasználja (ahol rendesen nem szoktunk játszani), s a színészt úgyszólván beállítja a közönségbe, a függönnyel elzárható hátsó színpadból (amelyet mindig átdekorálunk, amíg előtte játszanak) és a felső színpadból (amely a várfokot ábrázolja, s ahol a színjáték jelenete alatt a színészek ülnek), úgyhogy a színpad teljesen hű mása az Erzsébet-kori színpadoknak,

[30] Alexander, „A Shakespeare-cziklus”, *i. m.,* 418.

[31] Alexander, „A Shakespeare-cziklus”, *i. m.,* 418, Alexander Bernát kiemelései.

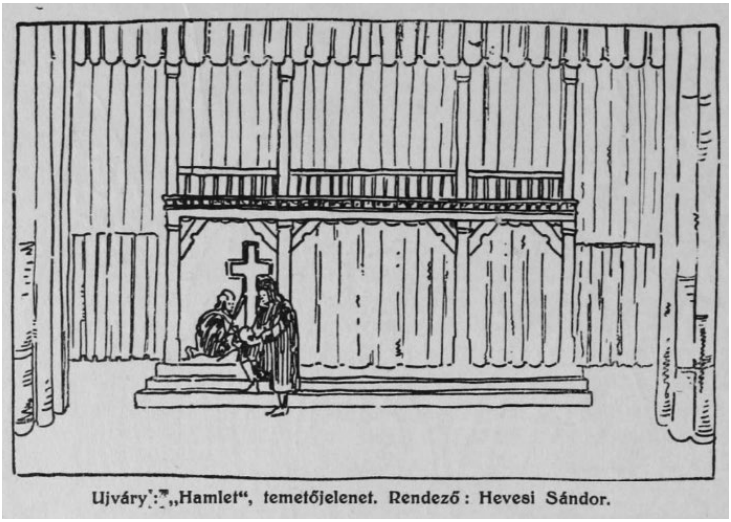
> s ennyiben nem tévesztendő össze a német Shakespeare-színpadokkal, amelyek Tiecktől Perfallig a princípium felhasználása mellett nagyon is sok szabadsággal és önkényességgel adták Shakespeare-t.
>
> A Shakespeare-színpad három, sőt négy mezejének logikus egybejátszódása (amelyet Brandl, Brodmeier, Wegener és az amerikai Albright legújabb eredményeinek felhasználásával állítottam helyre), továbbá a világításnak diszkrét, de hathatós értékesítése (ezen a ponton persze nem lehetünk olyan egyszerűek, mint volt Shakespeare a maga színpadján) fölöslegessé teszi a teljes dekorálást, mert úgyszólván minden színnek megadja a maga külön helyszíni karakterét, s arra sincsen szükség, amit még ma is tanítanak a középiskolákban, hogy tudniillik mutatótáblákkal, felírásokkal pótolják a hiányzó díszleteket.[32]

Ritkán van részletes beszámolónk 1910-es évekbeli produkciókról, kevés akad erről a *Hamlet*ről is, ezért Kosztolányi beszámolója ritka kincs. Leírása megerősíti, hogy az elméleti alapozás, amely *A vihar*ral kezdődött, és Alexander Bernát révén amolyan beavatás-jelleget kapott, látványosan működött (4. ábra).

> A díszlet egy faváz, amely két emeletre van osztva, s így a proszcéniummal együtt, melyet igen kihasználnak, három síkban, három emeleten játszódik le a dráma. Micsoda gazdagság van ebben a primitivitásban. [...] Mintha egy kis gyerekszínház állana előttünk – a színpadon egy másik színház –, minden pillanatban érezzük, hogy komédiáznak, de az illúziónk nem csorbul. Sőt, sohasem volt közelebb Hamlet a publikumhoz, mint mostan.[33]

[32] Hevesi Sándor, „»Hamlet Shakespeare-színpadon« (1911)". József Gábor (szerk., vál.), *Amit Shakespeare álmodott,* Magvető, Budapest, 1964, 23–24, 23.

[33] Kosztolányi Dezső, „Hamlet shakespeare-i színpadon", *Világ,* 1911. május 6.; Maller Sándor – Ruttkay Kálmán (szerk.), *Magyar Shakespeare Tükör,* Gondolat, Budapest, 1984, 345–346, 346.




**4. ábra** Újváry Ignác díszlete a Hamlet temetőjelenetéhez. Rendező: Hevesi Sándor.

Ez a díszlet tette lehetővé, hogy a jelenetváltások gyorsan, szinte egyidejűleg történjenek, több szinten. Bár Hevesi említette Tieck és Perfall példáit, a vertikálisan osztott, háromdimenziós struktúra egyáltalán nem evidens egy *Hamlet*-előadásban, ez a gondolkodásmód például teljességgel hiányzik Európa más kortárs, Shakespeare/üres-színpad kísérleti díszleteiből (lásd Duval és Schumacher díszleteit ugyanabból a sírásó jelenetből, (5-6. ábrák). Hevesi produkciója valóban visszanyúlt a középkori háromosztatú színpad szimbolikájához, és az is bebizonyosodott, hogy mind a stilizálás, mind a metateatralitás működött, érthető volt a budapesti Nemzeti változatos, XX. század eleji közönsége számára. Az utókor szerencséjére Kosztolányi szavai élénken rögzítették, ahogy az előadás haladt. Amikor azt írja, hogy „a *Hamlet* soha nem volt közelebb a közönséghez, mint most," ezt az előadás különösen pozitív jellemzőjének kell tekinteni, mivel Nemzeti Színház ekkori épülete[34] túlságosan nagy volt nemcsak az ilyen kísérletekhez, hanem általában a prózai előadásokhoz is.

[34] A Nemzeti Színház saját épülete balesetveszélyessé vált, ezért 1908-tól ideiglenesen a Népszínház Ferdinand Fellner tervezte, kb. kétezer főt befogadni képes épületében játszott.

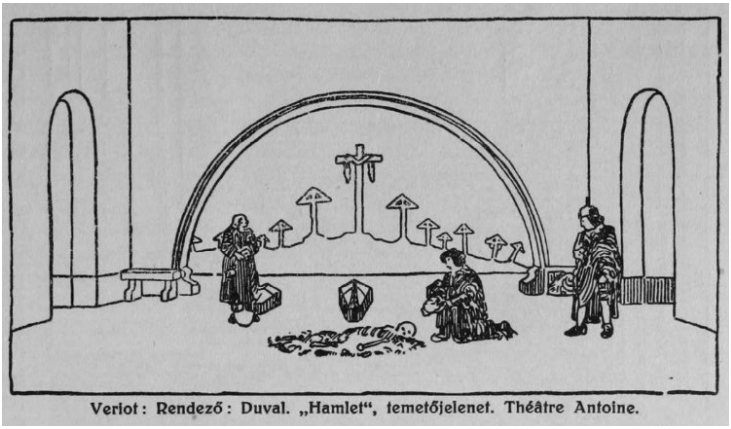
> A monológok alatt [Hamlet] a belső színpad elé áll, és onnan beszél. Szavai pótolják a díszletet. Ha pedig a belső színpad függönyei szétválnak, egy meleg és intim enteriőr tárul elénk. Minden hatást, hangulatot és lehetőséget magában rejt ez a színpad, a rejtelmességet, a békét s az izgatott és a rohanó sietséget is, mert egyfolytában – gát és zökkenő nélkül – pergeti le a drámát.[35]

Bár az előadás színlapja, mint ahogy más korabeliek sem, nem jelzi a díszlettervezőt, az 1914-es *Magyar Iparművészet*ben megjelent cikke alapján be tudtam azonosítani a művészt, Újváry Ignácot. Újváry neves festő volt és az Opera díszletfelelőse. Cikkében saját díszletét kortárs párizsi és drezdai *Hamlet*ek díszletével (Duval rendezése, tervező: Veriot, Párizs, illetve Schumacher rendezése, tervező: Appia, Drezda) vetette össze. Arra a következtetésre jutott, hogy

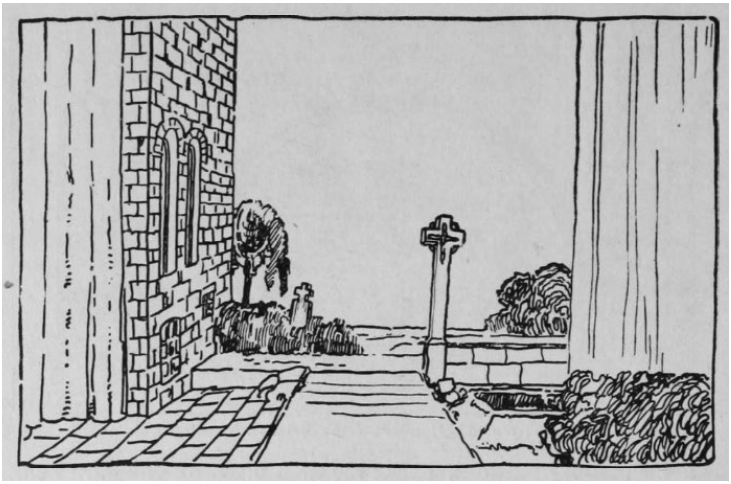
> A színpadi kép kerete mind a három megoldásnál végig az egész színjátékon ugyanaz marad; a benne megjelenő kép a jelenetek szerint változik. A francia és a német felfogás elvben teljesen hasonló. A magyar felfogás azonban lényeges eltérést mutat abban, hogy a jeleneteket festői kép sehol sem kísérte; a színpadi képet csakis a színen szereplő alakok adták. Hogy jobban szemléltessük a három felfogást, vegyük például a temetőjelenetet. A magyar rendezésnél a temetőt primitív kereszt jelzi, mely egyszerűen a baloldali elkülönített színrész függönye elé van állítva, a keresztet semmiféle tájképmotívum nem egészíti ki; a jelenet teljesen leegyszerűsítve kerül a néző szeme elé, kevesebbet adni ennél annyi volna már, mint "semmit".[36]

[35] Kosztolányi Dezső, „Hamlet shakespeare-i színpadon," *Világ,* 1911. május 6; Maller Sándor – Ruttkay Kálmán (szerk.), *Magyar Shakespeare Tükör,* Gondolat, Budapest, 1984, 345–346, 346.

[36] Újváry Ignác, „Shakespeare *Hamlet*ének díszleteiről", *Magyar Iparművészet,* XVII (1914), 37–39, 38.




**5. ábra** Veriot díszlete a Hamlet temetőjelenetéhez. Rendező: Duval, Theatre Antoine.



**6. ábra** Schuhmacher díszlete a Hamlet temetőjelenetéhez.

Újváry tanulmánya, amely szintén ritka kincs, aprólékosan, jelenetről jelenetre feltárja, hogyan használták az állványdíszletet (a felső szint például Elsinore kastélyfalait ábrázolta). A legfontosabb gyakorlati előny szerinte az lett, hogy jelenetváltásnál

> a díszletnek csak egy kis része változzék, ami egy-egy függönynek a lebocsátásával vagy felhúzásával már megtörténik s így az egész változás néhány másodpercnyi időt vesz igénybe. Evvel elérte az egyöntetű hatáskeltést, meggátolta a néző elfáradását s egy-egy Shakespeare-tragédiának az előadását megrövidítette másfél, sőt két órával is.[37]

Újváry leírja a világítási technikát is, amely újdonságnak számított: „csak azt a részt világítják meg, amelyben valójában valami történik."[38] Annak ellenére, hogy a világítási technológiák gyorsan fejlődtek a színházakban, a századfordulón a Nemzeti nem engedhette meg magának, hogy kifinomultabb lámpákat, vagy képzettebb világítástechnikust fizessen.[39] Azonban mind Kosztolányi, mind Újváry beszámolóiból úgy tűnik, hogy Hevesi és Újváry csapata sikeresen használt viszonylag egyszerű világítástervezést, és így ezzel az innovációval megmentette Shakespeare-t és a közönséget a rendkívül hosszú és elviselhetetlen előadásoktól.

## Dramaturgia, marketing, edukáció

Van egy olyan jellemzője ennek a két korai kísérletnek, amely a csak Hevesi írásaival foglalkozók, így Cserje Zsuzsa látóköréből kiesik, és ez az új ötletek eladása a nyilvánosságnak több médiumban. Mind *A vihar* üres színpada, mind a proszcénium színházon belüli miniatűr Shakespeare-színház a *Hamlet*ben olyan szokatlan ötletek, amelyek önmagukban nem lettek volna elegendőek ahhoz az ízlés- és gondolkodásbéli, nézői és rendezői paradigmaváltáshoz, amelyet Hevesi a magyar szcenográfiában a Shakespeare-játszás ürügyén elindított. Különös módon (pedagógus-vénája miatt?) Hevesi pontosan tudta, hogy ehhez edukálni kell a közönséget, el kell adni az ötleteit. A "marketing" magában foglalta az alkalomhoz készített (egyedi), tudóssal hitelesített beavató-bevezető beszédet az élő előadás előtt, és a magyarázó cikkeket a sajtóban. Bár (egyelőre) nem találtam bizonyítékot egy előre megfontolt és megtervezett kampányra, a téma e kampány során fokozatosan ismertté, talán még divatossá és

[37] Újváry, „Shakespeare *Hamlet*ének…", *i. m.,* 39.

[38] Újváry, „Shakespeare *Hamlet*ének…", *i. m.,* 38.

[39] Pukánszkyné, *i. m.,* 391.

népszerűvé is vált. Hevesinek sikerült tematizálnia a nyilvános vitákat és energizálnia a hasonló gondolkodású művészi diskurzust. Nem lehetetlen, hogy a *Magyar Iparművészet* 1914-es, színházi művészetnek szentelt különszámának szellemi hozzájárulása erősen támaszkodott Hevesi első kísérleteire, de legalábbis inspirálódott a külföldi és hazai (Hevesi-féle) kísérletekből. Ahogy a főszerkesztő bejelentette, a lap mintegy meghívta a díszítőművészetek hozzájárulását a modern színház szolgálatára.[40]

Önmagában a Shakespeare-játszás megfelelő módjának keresése talán nem indított volna el olyan sziporkázó vitát, mint amelyet az 1914-es különszám mutat, de Hevesi tanulmánya, amely a szerkesztőségét követi a lapszámban, emelte a tétet és szélesítette a horizontokat a következő kijelentéssel: az Erzsébet-kori „színpad az időt éppen úgy sűrítette, mint a teret, éppen azért, hogy a világot kifejezhesse."[41] A cikk először a középkori és shakespeare-i előadóterekkel foglalkozott, majd a „hármas tagolás elvét, szóval a hármas színpadot" vizsgálta, amely „roppant nagy szabadságot és korlátlan lehetőségeket biztosított a költőnek."[42] Eddigi kutatásom alapján a hármas tagolás vagy hármas színpad alatt három, fizikailag különböző szintet vagy síkot értett Hevesi a színházban, amelyek három különböző helyszín és idő/kronológia érzetét közvetítik. Amikor azt a következtetést vonja le, hogy „a shakespeare-i színpad lényegében szimbolikus és architektonikus",[43] ez alatt azt értheti, hogy az ő vertikális építészeti konstrukciója az idő, a tér, sőt, a heterotópia szimbolikus és fizikai jelölője.

Nemcsak Hevesi, más kortárs művész is egyetértett a stilizálással, és mondott le mind az értelmetlen és művészettelen díszítésről, mind az általuk hamisnak tartott, ún. naturalista részletekről. Ehelyett – leszámolva a meiningeni hagyományokkal –, ragaszkodtak a szcenográfia pontos funkcionalitásához, metaforikus/stilizált természetéhez, ami a mai kutatóban a prágai strukturalista szemléletet, Otakar Zich gondolatait idézhetik fel. Hadd illusztráljam a Hevesi körül és a valóságtól való távolságunk

[40] Györgyi Kálmán, „Bevezető", *Magyar Iparművészet,* XVII (1914), 1.

[41] Hevesi Sándor, „A színpadi keret fejlődése", *Magyar Iparművészet,* XVII (1914), 2–5, 2.

[42] Hevesi, „A színpadi keret…", *i. m.,* 4.

[43] Hevesi, „A színpadi keret…", *i. m.,* 4.

ábrázolásának kérdése körül örvénylő progresszív miliőt, egy hasonlóan gondolkodó fiatal rendezőtől, Bárdos Arturtól származó idézettel. Bárdos, aki 1909-ben Max Reinhardt asszisztenseként dolgozott, rámutatott, hogy „a színpadi díszítés mindenekelőtt a tér problémája", és „abszurdnak" nevezte „egy másik darab díszletét egy másik korból származó másik darabban újrafelhasználni."[44] Lényegében ő is paradigmaváltást hirdetett, és a színháznak mint autonóm művészeti ágnak/médiumnak követelt teret: „hozzá kell szoknunk, hogy a színpadot a színpad lényegének szempontjából kezeljük, nem pedig az irodalom szempontjából."[45]

Amint Hevesi 1922-ben színigazgató lett és stabil bevételt kellett produkálnia, más – kompromisszumos, de önazonos – megoldást keresett. Ahogy barátja és kollégája, Bálint Lajos később emlékezett, Hevesi

> jól tudta, hogy ezek az esték [a csupasz Shakespeare-színpaddal] pusztán művészi kísérletek voltak. [...] A mai színház nem tud teljesen lemondani a díszlet és a világítás hatásairól.[46]

Bár a favázat használták még 1923 júniusában is *A tévedések vígjátéká*ban egy Shakespeare-ciklusban, világos volt, hogy a jegybevételre erősen támaszkodó, hatalmas nézőterű Nemzeti Színházban nem lehet innentől kezdve minden Shakespeare-t üres színpadon vagy miniatűr Globe-szerű favázban előadni.[47]

Az átütő erejű újdonságot – és elméleti-gyakorlati-pénzügyi kompromisszumot – az 1923 őszi Shakespeare-ciklust megkoronázó *A makrancos hölgy* hozta, a címszerepben Bajor Gizivel. A színpadi hatást kutató szakember 1923-ra kinevelte és alkalmazta az első új szemléletű díszlettervezőt, Oláh Gusztávot. Bár Cserje Zsuzsa szerint 1924-ben „e kérdésben a véleménye igencsak megváltozik"[48], mint látni fogjuk, Hevesi (és Oláh)

---

[44] Bárdos Artur, „Színpad és képzőművészet", *Magyar Iparművészet,* XVII (1914), 17–20, 18.

[45] Bárdos, *i. m.,* 18.

[46] Bálint, *i. m.,* 54.

[47] Ennek az útkereső folyamatnak a következő, kompromisszumos lépése az 1911-es *Szentiványéji álom* volt.

[48] Cserje, *i. m.,* 33.

elképzelése a korai kísérletekben gyökerezik, és a szöveg-tér dinamikában nincsen éles fordulat Hevesi szemléletében. Éppen ellenkezőleg: Hevesi *A makrancos hölgy* második, Bianca cselekményszálát rekonstruáló előadásával bizonyítja, hogy Shakespeare a gyors enter-exit dramaturgiával az idő múlását is érzékelteti. A Biancára fókuszáló cselekményszál kihúzása – ami David Garrick 1756-os színpadraállítása óta Európa-szerte szokásos volt – a mellékszál „megvilágító, támogató, kontrasztos funkcióinak" elvesztését vonja maga után. Garrick ezzel Hevesi szerint „Shakespeare darabját durva és primitív bohózattá degradálta".[49]

Hevesi *A makrancos hölgy*e a díszlet tekintetében is követendő példa lett: új díszlet készült,[50] és ha a színlap nem is, de a „Shakespeare díszletei" című cikk megnevezte a tervezőt. Bálint Lajos 1923-as cikke[51] Oláh festményeinek dicséretével, magyarázatával hozzájárult a díszlettervezésről és a Shakespeare-szövegek kapcsán a színpadra állításról való gondolkodás új paradigmájához. Oláh Gusztávnak *A makrancos*hoz készült színes akvarelljei látszólag nem utalnak az 1910-es, 1911-es Erzsébet-kori színpaddal kapcsolatos kísérletekre, ám a vertikálisan háromosztatú színpadot fellelhetjük mind a hét díszletrajzon, amelyeket a kritikus Sebestyén Károly kétoldalas anyaga a *Színházi Élet*ben osztott meg. Sebestyén egyébként „modern magyar Shakespeare színpadot" követelt, mert úgy vélte, nem lehet rekonstruálni a Globe vagy a Blackfriars belső tereit.[52]

Igaz, hogy Hevesi felhagyott az Erzsébet-kori színházi megjelenéssel, viszont az akkor 22 éves építészhallgató Oláh Gusztávot tanítgatva megalkotta a saját, vertikálisan háromosztatú színpadát. Ez egy meglehetősen egyszerű, szimmetrikus szerkezet volt: egy-egy egyemeletes ház a színpad mindkét oldalán, ajtókkal mindkét szinten, erkélyekkel a felső szint ajtói előtt, árkádsorral a háttérben. Az oldalakon lévő házak valójában a keret,

[49] Hevesi Sándor, „Az igazi Shakespeare". Hevesi Sándor, *Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések,* Táltos, Budapest, 1919, 5–33, 7.

[50] Az őszi ciklus díszletei újonnan készültek az Operaház és a Nemzeti Színház közös műhelyében.

[51] Bálint Lajos, „Shakespeare díszletei", *Színházi Élet,* XIII/42 (1923), 22–23.

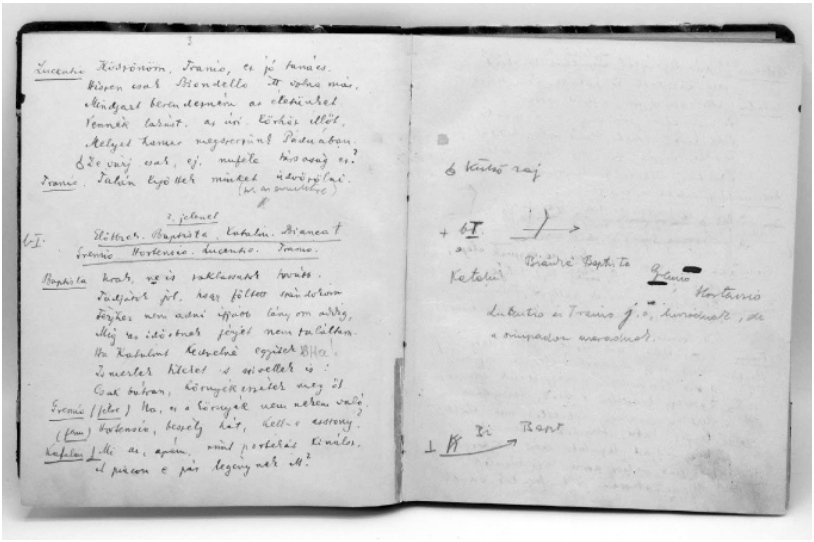
[52] Sebestyén Károly, „A modern magyar Shakespeare színpad", *Színházi Élet,* 2 (1924), 22–23, 22.

a díszlet állandó részei voltak, amelyen belül a kép, azaz az árkádok változhattak a jelenetekkel. A helyszín egyformán beillett egy kis olasz piazzának, vagy például ha a hátsó mozgatható elemet kicserélték (árkád helyett egy repkénnyel befuttatott falra), egy jómódú villát körülvevő birtok belsejének. A szerkezet feltűnően egyszerű és rugalmasan alakítható volt, de a helyszínekre csak utalt. Hevesi azzal érvelt, hogy az előadásnak egyáltalán nincs szüksége kifinomult díszlettervezésre – és itt ismét Shakespeare tekintélyére hivatkozott –, mondván, hogy Shakespeare már megoldotta ezt a problémát. „Nincsenek színek vagy világítás. Mindkettő bele van írva a szövegbe – a színész bejelenti őket" – írta Hevesi 1924-ben, és utalt például Lucentio és Petruchio nyitósoraira (Shakespeare I.1.1-2.sor és I.2.1-2 sor), amelyek valóban jelzik a karakterek helyét.[53] Hevesi ekkor egy gyors tempójú film forgatókönyve gyanánt fogta fel a Shakespeare-szöveget, így vázolta fel az ideális díszletet is:

> Mivel semmit nem mutat: mindent jelezhet. Az előtér – amely nyitott – lehet utca, köztér, fórum, országút, város – bármi, amit a költő akar. A shakespeare-i dráma így jelenetekből épül fel – mint a filmdráma – két vagy három cselekmény párhuzamosan fejlődik, ahogy a színpad két vagy három síkja folyamatosan játszik.[54]

[53] Hevesi Sándor, „Shakespeare és a színpadi rendezés", *Színházi Élet,* 2 (1924), 1–10, 3.

[54] Hevesi Sándor, „Shakespeare és a színpadi…", *i. m.,* 3.



**7. ábra** Ceruzás színpadi instrukció az I. felvonás 1. jelenete végén, a *Makrancos hölgy* 1923-as Hevesi-féle autográf rendezői példányában: 'fel az emeletre'.

Oláh terve mutatja, hogy az első emeleten elhelyezett két erkély megnyitotta a harmadik dimenziót a rendező számára, és még a földszinti tér is tovább volt osztva néhány, a színpad teljes szélességét elfoglaló lépcsővel, amellyel így két lenti síkot hozott létre (így a hátsó rész szintje néhány lépcsővel, körülbelül fél méterrel magasabbra került). Ebben a térben a jelenetek zökkenőmentesen folyhattak egymásba. Az OSZMI-ban őrzött Hevesi-kéziratban, autográf rendezői példányában egy ceruzás instrukció szerepel, „fel az emeletre",[55] így az 1.1. végén Tranio és Lucentio felmennek az erkélyre, hogy felülről nézzék és kommentálják Baptista, Katherine, Bianca, Hortensio és Gremio dialógusát az 1.2.-ben. Mielőtt a többiek távoznának, Lucentio és Tranio elkezdenek leereszkedni az erkélyről, és miközben a többiek még kifelé tartanak, ők ketten már a lépcsőn lefelé menet elkezdik a párbeszédüket. A kéziratban Hevesi aprólékosan kicserélte az összes releváns elöljárószót és helyhatározót ezeknek a térbeli

[55] Hevesi Sándor, „Makrancos hölgy", kiadatlan autográf rendezői példány (OSZMI, 62.2406), 1923, 3.

viszonyoknak megfelelően, így a teljes szöveget harmonizálta a tényleges színpadi mozgással.

## Konklúzió

Annak, hogy Hevesi 1923 szeptemberében a magyar színpadon először állította vissza a *Makrancos* mellékszálat, és ezt az ősz folyamán számos cikk elmagyarázta a sajtóban, azért van jelentősége, mert így Hevesi „igazi Shakespeare"-rel kapcsolatos kutatása egyszerűen az új, elvárt, pergő shakespeare-i előadási formaként vált ismertté.

Bár Cserje Zsuzsa úgy vélte, 1936-ra legkésőbb Hevesi feladta a Shakespeare-hez való hűséget, és már nem ő volt a „csonkítatlan" Shakespeare meg az Erzsébet-kori színpad bajnoka (Cserje 34), én ezzel nem értek egyet. A nézetkülönbség a módszerekből is fakad, és a kérdésfeltevésből is: mit jelent az „igazi" Shakespeare? A két korai kísérleti előadás és a bő tíz évvel későbbi, a Nemzeti igazgatójaként rendezett *A makrancos hölgy* azt mutatja, hogy Hevesi igenis megtalálta a populáris, két-két és fél órás játékidőhöz és a lehető legteljesebb szöveghez alkalmas színházi teret. Miután rájött a háromosztatú díszlet adta lehetőségekre, az 1920-as években már ezt a felismerést kamatoztatva inkább a teljes előadás tempójával és folyamatosságával foglalkozott.

Azaz Hevesi továbbra is dramaturgként gondolkodott, a mindenkori néző/befogadó szemszögével azonosulva, hogy a Shakespeare-játszás ne eltartott kisujjú, sznob szórakozás legyen, hanem maradjon olyan populáris, amilyen Shakespeare korában volt.

Módszertani szempontból arra jutottam, hogy a szoros olvasás, amire Cserje Zsuzsa dolgozata is vállalkozott, igen fontos, de távolról sem elégséges a Hevesi-kutatáshoz. Úgy tűnik, Hevesi gondolatmenetét evolúciójában, lépésről lépésre kronológiai sorrendben kell(ene) felfedezni, valamint érdemes a vizsgált időszak elméleti és gyakorlati dramaturgiai munkáit egységben látni.

## Felhasznált irodalom


Alexander Bernát: „A Shakespeare-cziklus", *Vasárnapi Ujság,* LVIII/21 (1911), 418–419.

Alexander Bernát: „[C. n.]", *Vasárnapi Ujság,* LVII/17, 1910, 358–361.

Bálint Lajos: *Művészbejáró,* Szépirodalmi, Budapest, 1964.

Bálint Lajos: „Shakespeare díszletei", *Színházi Élet,* XIII/42 (1923), 22–23.

Bárdos Artur: „Színpad és képzőművészet", *Magyar Iparművészet,* XVII (1914), 17–20.

Bogdán Melinda – Munkácsy Gyula: *„Vetített képes előadások" Uránia Nemzeti Filmszínház,* Budapest, https://urania-nf.hu/vetitett-kepes-eloadasok, [2025.11.23.]

Carlson, Marvin: *Places of performance. The semiotics of theatre architecture,* Cornell UP, Ithaca és London, 1989.

Cserje (Frank) Zsuzsa: „Kortársunk Hevesi Sándor", szakdolgozat, Színház és Filmművészeti Főiskola, Budapest, 1982.

D. I.: *Művészet,* XIV/5. 1915, 270–272. https://epa.oszk.hu/00000/00009/00101/270-272-sztra.htm [2025.11.23.]

Györgyi Kálmán: „Bevezető", *Magyar Iparművészet,* XVII (1914), 1.

Hevesi, Sándor: „Realism and the Actor. An International symposium. Three questions. Answers by Alexander Hevesi, Budapest", *The Mask.* I/5 (1908), 97–98. Blue Mountain Project. Historic Avant-Garde Periodical for Digital Research. Princeton University. https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaau190807-01.2.5&e=-------en-20--1--txt-txIN------- [2025.11.23.]

Hevesi, Sándor (mint Alexander Hevesi): „Shakespeare as Scenographer", *The Mask,* II/1–3 (1909 július), 6–8.

Hevesi Sándor: „»Hamlet Shakespeare-színpadon», 1911". József Gábor (szerk., vál.): *Amit Shakespeare álmodott,* Magvető, Budapest, 1964, 23–24. https://mek.oszk.hu/07900/07946/07946.pdf [2026.06.12.]

Hevesi Sándor: „A színpadi keret fejlődése", *Magyar Iparművészet,* XVII/1. (1914) 2–5.

Hevesi Sándor: „Az igazi Shakespeare". Hevesi Sándor: *Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések,* Táltos, Budapest, 1919, 5–33.

Hevesi Sándor: „Makrancos hölgy", kiadatlan autográf rendezői példány (OSZMI, 62.2406), 1923.

Hevesi Sándor: „Shakespeare és a színpadi rendezés", *Színházi Élet,* 2 (1924), 1–10.

Kis, Dániel Domokos: „Urania Hungarian Scientific Theatre, Non-School Based Public Education", Exhibition in the Theatre History Collection, April 28, 2004 – September, 2006, Curator: Domokos Dániel Kis. Országos Széchenyi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, Budapest. https://oszk.hu/sites/default/files/virtualis_kiallitasok/szinhaztorteneti_tar/urania/uraniaeng.html [2025.11.23.]

Kosztolányi, Dezső: „Hamlet shakespeare-i színpadon," *Világ,* 1911. május 6.

Kovács Bálint: „Mintha két fejed lenne – A színházi dramaturgok titokzatos világa", *Magyar Narancs,* 2014. 03. 21. https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/mintha-ket-fejed-lenne-88850, [2025.11. 23.]

Maller Sándor – Ruttkay Kálmán (szerk.): *Magyar Shakespeare Tükör,* Gondolat, Budapest, 1984, 345–346.

Molnár Victor: „Törekvésünk", *Uránia,* I/1 (1900), 1–2.

Pukánszkyné Kádár Jolán, *A Nemzeti Színház százéves története I-II.,* 1. köt., Magyar Történelmi Társulat, Budapest, 1940.

Reuss, Gabriella: „Hevesi, Sándor", *The Palgrave Encyclopedia of Global Shakespeare,* Palgrave Macmillan, Basingstoke. https://doi.org/10.1007/978-3-319-99378-2_90-1

Reuss, Gabriella: „In search of the ‚real Shakespeare': Sándor Hevesi's *Taming of the Shrew* in 1923, Budapest", *Theatralia,* XXVI/1 (2023), 55–81. https://doi.org/10.5817/TY2023-1-4

Reuss, Gabriella: „Sándor Hevesi's experimental staging of Shakespeare in the 1910s," *Hungarian Cultural Studies, Journal of the American Hungarian Educators Association,* 18 (2025). https://doi.org/10.5195/ahea.2025.602

Sebestyén Károly: „A modern magyar Shakespeare színpad", *Színházi Élet,* 2 (1924), 22–23.

Stern, Tiffany: „Spaces of performance: Shakespeare's playhouse inside out", *Anuario Calderoniano,* 16 (2023), 21–40, https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/97738/79713, [2025.11.23.]

Sztrakoniczky Károly: „A magyar színpad", *Magyar Iparművészet,* XVII (1914), 34–37.

Újváry Ignác: „Shakespeare *Hamlet*ének díszleteiről", *Magyar Iparművészet,* XVII (1914), 37–39.

## Illusztrációk

1. „A londoni Swan Színház (1596-ból való rajz után)", *Vasárnapi Ujság*, 1910. április 23. (360. oldal).
2. „Egy angol színpad, 1632", *Vasárnapi Ujság*, 1910. április 23. (360. oldal)
3. „A Red-Bull Színház színpadja (1662-ből való rajz után). Shakespeare korabeli angol színpadi képek", *Vasárnapi Ujság*, 1910. április 23. (360. oldal)
4. Újváry Ignác díszlete a *Hamlet* temetőjelenetéhez. Rendező: Hevesi Sándor. Újváry Ignác, „Shakespeare Hamletének díszleteiről", *Magyar Iparművészet,* XVII (1914), 36.
5. Veriot díszlete a *Hamlet* temetőjelenetéhez. Rendező: Duval, Theatre Antoine. Újváry Ignác, „Shakespeare Hamletének díszleteiről", *Magyar Iparművészet,* XVII (1914), 37.
6. Schuhmacher díszlete a *Hamlet* temetőjelenetéhez. Újváry Ignác, „Shakespeare Hamletének díszleteiről", *Magyar Iparművészet,* XVII (1914), 38.
7. Ceruzás színpadi instrukció az I. felvonás 1. jelenete végén, a *Makrancos hölgy* 1923-as Hevesi-féle autográf rendezői példányában: 'fel az emeletre'. (OSZMI 62.2406. Fotó: Reuss Gabriella, az Országos Színházi Múzeum és Intézet engedélyével)

Schandl Veronika

# „Minden nyelve más mesét mesél” III. Richárd, Major Tamás és a színházi emlékezet

A Nemzeti Színház szoborparki panteonjában ott áll Major Tamás, bronzba öntve, III. Richárdként. Bár a szobrász, Marton László, valószínűleg a jobb felismerhetőség kedvéért, egy idősebb, már a jellegzetessé vált óriás szemöldököt viselő Major fejét mintázta Richárd vállaira, és a király csapzott, kusza parókáját is inkább Lucifer dúsabb, vállra omló fürtjeire cserélte, azért a jelmez és a póz felismerhető: íme az örök szerepet játszó, mindenkit megtévesztő színész-kaméleon, a gonoszságában is lenyűgöző Gloster[1] gróf, a későbbi III. Richárd, azaz Major Tamás.

Számos lehetséges oka lehet annak, hogy Major szobra a szoborkertben kapott helyet, a legkézenfekvőbb azonban az, hogy 1945 és 1956 között, majd egy rövid megszakítást követően 1957 és 1962 között a Nemzeti Színház igazgatója volt, 1962-től 1972-ig pedig a színház főrendezőjeként tevékenykedett. Major Shakespeare iránti elkötelezettsége is ismert volt: pályafutása során 23 Shakespeare-darabot rendezett, és 18 Shakespeare-szerepben lépett színpadra – többek között Hamletként, Learként, Jagóként, és ahogyan a szobor is utal rá, III. Richárdként. Molière Tartuffe-je mellett Richárd valóban Major egyik kedvenc szerepe volt, amelyet több mint kétszáz alkalommal játszott el, 1946-ban, 1955-ben, majd 1959-ben.

Major *III. Richárd*ja nem pusztán egy sikeres előadás volt: kiemelkedő helyet foglal el a magyar színháztörténetben, mint az egyik legkorábbi eset, amikor egy Shakespeare-darabot a közönség spontán módon politikailag

[1] Tanulmányomban a magyar fordításokban meghonosított Gloster helyesírást használom, amely Vas István fordításával került a magyar köztudatba, az angol Gloucester helyett.

szubverzívként értelmezett. Ami ezt az előadást – és Major alakítását – ikonikussá tette, az az a gondolat, amely Shakespeare-t politikai figuraként jeleníti meg. Ez az értelmezés, amely Shakespeare-ben a felszabadító, a keleti blokk színházait szubverzíven felforgató erőt látta, évtizedek óta uralja a színháztörténeti narratívákat. Tanulmányok hosszú sora elemezte és elmezi, milyen formában álltak ellen a központilag támogatott értelmezéseknek, vagy nyitottak a hivatalos narratívákat megkérdőjelező, aláásó értelmezéseket az államszocialista színpadokon Shakespeare drámái. E tanulmány egyik célja ennek az elterjedt narratívának az újragondolása: a kortárs politika szemüvegét félretéve azt kívánja bemutatni, milyen más értelmezési tartományok lehetségesek az 1945 utáni Shakespeare-előadások elemzéséhez. Ezen kívül arra vállalkozik, hogy bemutassa a Richárd-alakítás körül kialakult narratívákat, és megpróbáljon egy azoktól független, az 1947-es és 1955-ös színházi befogadástörténetből kiinduló értelmezést is felvázolni. Mivel tudjuk, hogy a színháztörténet, „ha jól csinálják", „rendetlen, zűrzavaros, néha frusztráló, gyakran ellentmondásos, hisz ellentétes élmények feszítik szét,"[2] e tanulmány célja nem az, hogy egy meglévő, sőt, bronzba öntött narratívát felcseréljen egy másikkal, hanem arra vállalkozik, hogy párbeszédet kezdeményezzen az államszocialista performativitásról kialakult elképzelésekről, és Major Tamás ebben betöltött szerepéről.

## A nép hangja

A történet 1947-ben kezdődik, amikor a Nemzeti Színház új rendezésben mutatta be a *III. Richárd*ot. Az előadás annak a Shakespeare-ciklusnak volt része, amit Major Tamás, a színház frissen kinevezett igazgatója egy évvel korábban hirdetett meg, Hevesi Sándor példáját követve.[3] Elsőként az 1940-es

[2] William Ingram, "What Kind of Future for the Theatrical Past: Or, what will Count as Theater History in the Next Millennium?", *Shakespeare Quarterly,* XLVIII/2 (1997), 215–225, 223.

[3] Hevesi elsősorban a bérlet-tulajdonosok számának növelésére találta ki a Shakespeare-ciklusokat, de ezek idővel a Nemzeti Színház műsorpolitikájának hagyományos és kedvelt elemévé váltak. Lásd részletesen: Reuss Gabriella, "In search of the 'real Shakespeare': Sándor Hevesi's Taming of the Shrew in 1923, Budapest", *Theatralia,* XXVI/1 (2023), 55–81.

*Sok hűhó semmiért* felújítását mutatták be[4], majd az ugyancsak Major által rendezett *Antonius és Kleopátra*,[5] illetve a *Vízkereszt*[6] következett. Ezt a sort zárta a *III. Richárd*[7], amelynek címszerepét Major játszotta ugyan, de a darabot nem ő, hanem vendégrendezőként Nádasdy Kálmán rendezte.

Nádasdy nemcsak a Magyar Állami Operaház főigazgatójaként, hanem operarendezőként is Európa-szerte elismert művész volt, akinek rendezéseit a monumentális tömegjelenetek aprólékos megkomponálása és a realista elvekhez való ragaszkodás jellemezte. Ezek az elemek felfedezhetőek 1947-es *Richárd*jában is. Az előadás a darab vágatlan szövegét használta, Vas István új fordításában, amelyet az író a színház felkérésére készített el. Az öt és fél órás produkcióban ötven statiszta mozgott a színpadon. A kritikák külön kiemelték a rendezés egyik visszatérő motívumát: minden gyilkosság után egy gyászmenet vonult át a színen, erős érzelmi és vizuális nyomot hagyva az előadáson.[8]

A produkció színszimbolikát is alkalmazott: Richárd jelmeze teljesen fekete volt, míg Richmond (Gábor Miklós alakításában) fehérben jelent meg. Bár, ahogy Michael Burn megjegyezte: „Nem valószínű, hogy a ragyogó Gábor Miklós a legkevésbé is hasonlítana a rókaeszű, kereskedő VII. Henrikre, akárcsak ifjúkorában is”, de elismerte, hogy „a szimbolika helyes.”[9] Ez a színbeli, vizuális ellentét, úgy tűnik, kortárs politikai asszociációkat is kiváltott a kritikusokból:

> De Richmond úgy lép fel hófehér vértjében az angol feudalizmus fekete színpadára, mint maga a megtestesült *ember,* több századnyi és öt

[4] 1946. június 7: https://szinhaztortenet.hu/record/-/record/display/manifestation/OSZMI105698/e41bce03-26a0-44e1-a005-f650fde3fd40/solr/0/24/3/6/score/DESC

[5] 1946. december 20: https://szinhaztortenet.hu/record/-/record/display/manifestation/OSZMI105723/bf0493c9-340a-423e-a1fa-dddefeecb228/solr/0/24/0/3/score/DESC

[6] 1947. május 9: https://szinhaztortenet.hu/record/-/record/display/manifestation/OSZMI105735/6e52eebe-6898-487f-818c-fa3ed9dafe71/solr/0/24/0/3/score/DESC

[7] 1947. december 13: https://szinhaztortenet.hu/record/-/record/display/manifestation/OSZMI105748/9d474ff0-0036-4a09-b55d-559fb750e53e/solr/0/24/4/7/score/DESC

[8] Bihari Klára, „III. Richárd”, *Új Szó,* 1947. december 21, 7; Goda Gábor, „Széljegyzet a III. Richárdhoz”, *Színház,* 1947. december 16, 23–25.

[9] Michael Burn, „A Nemzeti Színház bemutatói: III. Richárd és Lear király”, *Forum,* 1948 július 15, 571.

> felvonásnyi embertelenség után. Úgy lép ki emberien egy emberi jövendő felé, ahogy mi lépünk ki a fasizmus elembertelenedett szövevénye után megújuló és emberivé formálódó sorsunk felé. Szinte velünk együtt, együtt azzal, akit mi várunk és teremtünk magunkból. S a színházból kilépve, saját reményünkben megerősödve mondhatjuk el a győztes Richmond-dal: „Mienk a nap!" És az előttünk álló ünnepi évre gondolva: Mienk ez az év. És mind az eljövendők is. […] Nem hinnők, hogy épp a *III. Richárd* megértésére legelső londoni előadása óta lett volna alkalmasabb közeg, mint a mai Európa fasizmusból kilábaló embere.[10]

Somlyó György megemlékezett a közönség lelkes reakciójáról is, akik tapssal honorálták a szimbolikus befejezést.[11] Bár az előadás nem vont párhuzamot a náci Németország és a középkori Anglia, illetve Hitler és Richárd között, a korabeli kritikákból úgy tűnik, a közönség mégis felfedezni vélt ilyen kapcsolatokat.[12] Bár alakításában nem, egy, a bemutató előtti nyilatkozatában maga Major Tamás is sejtetett egy ilyen értelmezést, mikor Clarence gyermekeinek meggyilkolását „Richárd Sztálingrádjának" nevezte.[13]

A kulturális emlékezet aztán olyannyira megőrizte ezt a párhuzamot, hogy 1951 októberében Révai József, a Párt nagyhatalmú kulturális vezetője nyilvánosan bírálta Majort a Magyar Színház-és Filmművészek Konferenciáján elmondott beszédében emiatt. Révai azt állította, hogy Major 1947-ben tévesen azonosította Richárdot Hitlerrel, ezzel

[10] Somlyó György, „Színházi szemle", *Valóság,* IV/1(1948), 63.

[11] „Mikor az utolsó felvonásban Richmond, szinte a nézők soraiból (Nádasdy Kálmán hatalmas színpada egészen belenyúlik a közönségbe) kilép a kopár, fákkal övezett Tamworth-i síkra, a nézőtéren, minden különösebb színészi produkció nélkül is, azonnal felzeng a taps, eleven közreműködésével így egy hosszú percig mozdulatlanul fenntartva magasan lebegő csúcspontján a tragédiát." Somlyó, *i. m.,* 62.

[12] Az *Asszonyok* című havilap a *III. Richárd* nőalakjait is a közelmúlt történelmi figuráihoz kapcsolta. Erzsébet a cikkíró Izsáky Margit szemében egy magyar anyává vált, akinek leventefiait elhurcolták a háborúba, Lady Anna pedig az árulóvá, aki odaadta magát a győzőknek, a magyar falvakba bevonuló „szélesvállú, kitenyésztett, irgalmatlan SS-fiúk"-nak. A két királyi család pedig a háborúban egymás ellen forduló nagy családokhoz vált hasonlatossá.: Izsáky Margit, „A legaktuálisabb író – Shakespeare", *Asszonyok,* 1947. december 15, 4.

[13] Y-a., „III. Richárd", *Képes Figyelő,* 1947. november 22, 7.

leegyszerűsítve Shakespeare jellemábrázolásának összetettségét, hibásan értelmezve a szocialista művészet irányelveit:

> [E]mlékszem rá, hogy Major elvtárs egyik-másik Shakespeare rendezése kapcsán elég komoly vitákat folytattam vele éppen akörül, vajon igaza van-e neki azt állítván, hogy Shakespeare kitűnő marxista volt (*Derültség*), hogy III. Richárd lényegében Hitler Adolf figurájáról volt megmintázva (*Élénk derültség*.) és így tovább. Nem helyes ez, elvtársak! Ez mesterséges modernizálás, vagy ahogy a mi politikai nyelvünkön mondani szokás, a klasszikusok mesterséges aktualizálása. Ez nem helyes, nem azt az eredményt érjük el vele, amelyet a jóhiszemű rendező el akar érni, sőt a dolog visszafelé sül el. Igazságainkat nem kell ilyen módszerrel szájba rágni, a mai problémák hamis múltba vetítésével, hogy nekünk ma és itt igazunk van, hogy a mi harcunk a szocializmusért helyes és igazságos küzdelem, azt nem azzal kell bizonyítani, hogy III. Richárdból fasisztát csinálunk a színpadon. (*Élénk taps*.)[14]

E nyilvános rendre utasítás után nem meglepő, hogy a *III. Richárd* tervezett, 1955-ös felújítása előtt Révai állítólag figyelmeztette Majort, hogy ne sugalljon semmiféle párhuzamot Richárd és a Szovjetunió, illetve az államszocialista Magyarország vezetői között. A kortárs kritikák nem is utalnak ilyen áthallásokra – lelkes értékeléseikben Major alakítását a magyar színházi kultúra egyik csúcspontjaként méltatják[15], dicsérik a díszletváltások ritmusának gyorsulását[16], és elismeréssel illetik Tőkés Anna Lady Anne alakítását[17], ám politikai párhuzamokat nem említenek.

Csak a későbbi, személyes visszaemlékezésekben nyerhetünk betekintést abba, miként fogadta a korabeli közönség az előadást: a színpadi események, úgy tűnik, önmagukban elegendőek voltak ahhoz, hogy példátlan

[14] Révai József, „A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. hozzászólása – 1951. október 15”. Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Ring Orsolya (szerk.): *Források a magyar színházszakmai közéletből,* Theatron Műhely, Budapest, 2022, 229–243, 231.

[15] Ld. pl.: Illés Jenő, „III. Richárd – a Nemzeti Színház előadása”, *Esti Budapest,* 1955. december 4, 8.

[16] Ld. pl.: Gyárfás Miklós, „Én csak önmagam vagyok”, *Irodalmi Újság,* 1955. november 19, 6.

[17] Ld. pl.: Kéry László, „III. Richárd”, *Szabad Nép,* 1955. november 27, 4.

közönségreakciót váltsanak ki. Hasting előre megírt ítélete, a polgárok megjegyzései, amelyekkel Richárd felemelkedését kísérik, ezek a pillanatok a nézők számára a saját, államszocialista valóságukra tett közvetlen utalásként értelmeződtek át. A visszaemlékezésekből kiderül, hogy amikor megcsillant egy-egy kettős jelentés lehetősége, a közönség hatalmas lelkesedéssel, tapsviharral, éljenzéssel reagált. Az írnokot játszó Baló Elemért, aki az előre megírt ítéletekkel érkezett, pedig egyenesen felugrálva, tapsolva fogadta a közönség.

Major Tamás szavaival:

> anélkül, hogy aktualizáltunk volna, az előadás aktualizálta saját magát. Azt hiszem, 55-ben történt, hogy felújítottuk a *Richárd*ot, és tényleg nem akartunk aktualizálni. […] Ilyen élményem nekem színházban még nem volt. Akkor tulajdonképpen nagyon megijedtünk tőle –, de azért jó érzés is volt, hogy egy darab ilyen mértékben él. Elég az hozzá, hogy akkor összejött ott egy sereg ember. Többek között egy sor olyan értelmiségi, akik 56 előtt vagy 56 után szerepeltek, vagy 56-ban disszidáltak, és az első mondatok után – eltekintve Richárd monológjától –, amikor elhangzanak azok a szavak, hogy 'elzárják a sasokat, héják és kányák szabadon rabolnak', akkor megállt az előadás, és percekig nem tudtuk folytatni. Ez a darab elején van, és akkor mi már sejtettük, hogy ebből nagyon kacifántos előadás lesz. Az is lett. Ahol csak lehetett, ahol csak felcsillant valami aktualizálás, ott szétverték a színházat. De különösen akkor, amikor Baló Elemér mint írnok kijött az előre elkészített ítélettel. Mi azt hittük, hogy ezt nem is éljük túl, olyan tomboló sikere volt. Ez mutatja, hogy Shakespeare-t nem is kell aktualizálni, mert aktualizálja saját magát. Elképesztő sikerű élő előadás volt. [18]

Kevesebb, mint egy évvel az 1956-os forradalom kitörése előtt, Magyarországon, a hruscsovi nyitás ellenére is a deportálások, koncepciós perek, a rendszerszintű megfélemlítés, és az ezt ellensúlyozó diadalmas propaganda, irányított optimizmus és önfényező retorika, amelyekre a *III. Richárd* mind hoz példát, félelmetesen közelinek tűntek. Ebben a kontextusban Richárd – akit egy kritikában „a hatalom mániákusaként,

[18] Koltai Tamás, *Major Tamás,* Ifjúsági Lap-és Könyvkiadó, Budapest, 1986, 77.

zseniális gazfickóként”[19] írtak le – mindenféle vizuális vagy rendezői célzás nélkül is zavaróan ismerős figuraként jelent meg.

Így vált a Nádasdy–Major-féle *III. Richárd* a magyar színháztörténet egyik legkorábbi példájává annak, amikor egy Shakespeare-előadás közönsége a sorok között olvasva az államszocialista rendszerrel szembeni elégedetlenségét fejezte ki. Az előadás azóta is vissza-visszatérő hivatkozási pont a hivatalos színháztörténetekben[20], tudományos tanulmányokban[21], interjúkban[22], naplófeljegyzésekben,[23] személyes visszaemlékezésekben[24] és folyóiratcikkekben[25] – s ahogyan a Nemzeti Színház előtti szobor is sugallja, mérföldkő a magyar színháztörténetben: annak jelképe, miként képes Shakespeare a politikai nyomás ellenére is a nép nyelvén megszólalni. Egyúttal azt is példázza, hogy az autoriter hatalom alatt a színház a finom ellenállás terévé válhatott – olyan fórummá, ahol a közönség mégis hallathatta a hangját. Az ilyen, a kettősbeszéd technikáira figyelő színháztörténet-írás azonban gyakran figyelmen kívül hagyja az előadások szélesebb kontextusát, úgyhogy mi először ezzel kezdjük a vizsgálódást.

## „Bolond, dicsérd magad!” – Major Tamás és III. Richárd

A *III. Richárd* 1947-es és 1955-ös előadásairól lehetetlen anélkül írnunk, hogy Major Tamásról beszélnénk, aki nemcsak a címszerep alakításával aratott kritikai sikert, hanem, mint írtuk, a Shakespeare-ciklus elindítója

[19] Illés Jenő, „III. Richard”, *Esti Budapest,* 1955. december 12, 2.

[20] Ld.: Kiss Gabriella, „Magyar dráma és színház a 20. században”, *Irodalomtörténet*, 2008/1, 71–101, 94; Kulcsár Szabó Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991,* Argumentum, Budapest, 2003, 1.

[21] Ld.: Ablonczy László tanulmányait Major Tamásról.

[22] Ld.: Babarczy László és Spiró György visszaemlékezéseit a témában. Babarczy az írnok szerepét is Majornak tulajdonítja. Spiró pedig egyenesen arról beszél, hogy Major Rákosit játszotta az előadásban.Babarczy László, „Máig hat az akkori minősíthetetlen és tudatos munka eredménye”, *Mozgó Világ,* XXVIII/2 (2002), 112–116, 113; Spiró György, „Major elvtárs”, *Színház,* 2010. február 25, szinhaz.net.

[23] Ld.: Németh László, „Gandhi”, *Új Írás,* XIX/5 (1979), 53–61, 53–54.

[24] Ld.: Heller Ágnes, „Bicikliző majom”, *Kortárs,* XLII/1 (1998), 1–25, 18.

[25] Murányi Gábor, „Hitlerből Nérót, Rákosiból III. Richárdot kreált az áthallásos művészet”, *HVG,* 2021. szeptember 18, 42.

és a Nemzeti Színház igazgatója is volt ebben az időszakban. Sőt, Major volt az, aki elsőként beszámolt a közönség szubverzív 1955-ös reakciójáról, illetve a saját – vélt vagy valós – Révaival szembeni ellenállásáról az idézett anekdotában. Mielőtt megvizsgálnánk, miként bonyolítja Major szerepe a fent említett narratíva értelmezési kereteit, szükséges néhány tényt felelevenítenünk Major életéből.

Mint ismeretes, Major 1945-ben vált a magyar színházi élet központi alakjává, amikor gyakorlatilag önmagát nevezte ki a Nemzeti Színház igazgatójává. Ezt megelőzően főként karakterszínészként, ifjúsági előadások rendezőjeként, valamint lelkes versmondóként volt ismert, aki a háború éveiben ellenállási irodalmi esteken lépett fel. Igazgatói kinevezéséről nincs fennmaradt hivatalos dokumentum, így pályájának ez a drámai fordulata azóta is találgatások tárgya. Nem tisztázott, hogy szovjet kapcsolatai vagy a földalatti kommunista mozgalomhoz fűződő viszonya játszott-e szerepet előléptetésében, illetve, hogy mennyiben erőltette rá magát a színházra.

Major talán maga is érezte, hogy kinevezése mögül hiányzik a legitimáció, és elég gyorsan rájött, hogyan használja a sajtót és a nyilvános fórumokat döntései indoklására és kontextusba helyezésére – gyakran közölt rendezői kommentárokat és értelmező megjegyzéseket készülő bemutatói előtt, mintegy előre formálva a nézők befogadási horizontját. Idővel olyan sűrű metanarratív hálót alakított ki a saját élete, művészeti és politikai döntései köré, hogy a kortárs színháztörténet-írás is nehezen szabadul ezektől a Major által felkínált történetektől.

Ez jelen esetben azért nehezíti a dolgunkat, mert ha az 1955-ös *III. Richárd* politikailag szubverzív jellegét hangsúlyozzuk, éppen azt a narratívát erősítjük, amit Major kínált fel az előadásról az 1960-as években, amikor saját politikai-művészi helyzetét újra kellett definiálnia. Köztudott, hogy Major politikai helyzete 1950 körül romlani kezdett. Szoros baráti kapcsolat fűzte Rajk Lászlóhoz, a koncepciós perben elítált, majd kivégzett belügyminiszterhez. Ennek következtében Majort megrovásban részesítették, és öt hónapra pártiskolára küldték. 1953-ban a Nemzeti Színházon belül is ellenállásba ütközött: a társulat tagjai követelték leváltását az igazgatói posztról. Ennek politikai és emberi okai egyaránt voltak. Az 1956-os forradalom idején eltávolították posztjáról, és helyét

egy írókból és színészekből álló tanács vette át. Bár 1957-ben a párt visszahelyezte tisztségébe, tekintélye ekkorra jelentősen megingott, így újra kellett pozícionálnia magát mind a párton belül, mind a közvélemény szemében. Az 1955-ös *III. Richárd*ról szóló, Major által hangsúlyozott történet tehát kettős funkciót töltött be a számára. A párt felé Major a hivatalos politikával összhangban álló művészként jelenhetett meg, aki egy bátor, felforgató előadás főszereplőjeként burkoltan bírálta a sztálinista Rákosi-rendszert. A szélesebb közönség számára viszont ez a narratíva átformálta a Nemzeti Színház egykori mindenható és félelmetes igazgatóját egy, a nép érzéseit tolmácsoló, az ő hangjukat felerősítő szóvivővé.

Amikor Major anekdotája az 1970-es évekre szélesebb körben is ismertté vált, ő már filmszínészként, televíziós szereplőként és kabaréfiguraként is országosan elismert személyiség volt – az élő klasszikus, aki Shakespeare-ügyekben is tekintélynek számított. Státuszváltása részben annak volt köszönhető, hogy tudatosan felépített önnarratívái révén folyamatosan formálta saját közéleti és művészi imázsát. Major, a tökéletes politikai túlélő mindig alkalmazkodott a változó politikai klímákhoz, és gyakran új ideológiai kontextusokhoz igazította múltbeli tetteinek értelmezését. Az 1955-ös *III. Richárd* a saját maga által kialakított önmitológiának az egyik emblematikus darabjává, gyakran elmesélt anekdotájává vált.

Idővel az előadás szorosan összefonódott Major nevével, aki az 1970-es évekre politikai felhangú színházi értelmezéseiről és a hatalommal szembeni – valós vagy vélt – ellenállásáról vált ismertté. Ez az asszociáció rehabilitálta közéleti megítélését, miután az 1950-es évek ellentmondásos politikai szerepvállalásait is utólag kedvezőbb megvilágításba helyezte: mintha Major már akkor is „belülről bomlasztotta” volna a rendszert. Ironikus módon tehát az 1955-ös előadás közönségének valóban spontán és forradalmi reakciói végül a rendszer egyik leghűségesebb támogatójának státuszát erősítették meg – ezáltal újabb paradox réteggel gazdagítva a magyar színpadon játszott *III. Richárd* bonyolult és fordulatos történetét.

A mai, XXI. századi értelmezésekben is egyértelmű, hogy Major színpadi és színpadon kívüli alakja elválaszthatatlanok egymástól. Mint karakterszínész, Major következetesen olyan szerepeket választott, amelyek testi megjelenéséhez és drámai alkatához egyaránt illettek. Richárd, Gloster

hercege mellett emlékezetes volt Molière Tartuffe-jeként és az *Othello* Jagójaként is. Ezek a szerepek végig kísérték pályáját, és szinte összeforrtak személyes és szakmai identitásával. Így nem meglepő, hogy még a XXI. századi értelmezések is e prizmán keresztül szemlélik Majort: egyesek valóságos Richárdnak, Jagónak vagy Tartuffe-nek látják – kíméletlen politikai intrikusnak és önérdekű karrieristának –, míg mások stratégiai zsenialitásának tükröződését látják e szerepekben, annak a folyamatos játéknak, amelynek a végén sosem tudhatjuk, melyik oldalon is állt, hasonlóan a nagyban róla mintázott Bogusławskihoz, aki egyszerre volt „a mindenre kész színész, gondolkodó rendező és politikus elme. Gonosz és atyaian tanító, cselszövő és igazságosztó, morál nélküli és etikus, gaztevő és hős."[26] Úgy tűnik, szinte lehetetlen Majort elválasztani attól az anekdotikus és szimbolikus hálótól**,** amelyet ő maga font hihetetlen alapossággal és ügyességgel saját alakja köré.

## „Adj más lovat!" – a *III. Richárd* és a kortárs színház

Dolgozatom harmadik részében azt vizsgálom, hogy ha félretesszük a Nádasdy–Major-féle *III. Richárd*ot körülölelő politikai narratívát, milyen más, talán hasonlóan izgalmas értelmezési horizontok felől közelíthetünk az előadásokhoz. Ekkor tűnik elő egy épp olyan fontosnak tűnő aspektus, Major művészi víziójának története, azok a művészi elvek, amelyekkel újra kívánta definiálni a Nemzeti Színház, illetve abban Shakespeare drámáinak szerepét a második világháború után. Egyúttal arra is keresem a választ, miért fogadta olyan lelkesedéssel – már 1947-ben is – a közönség az előadást, és miért övezte azt később is hosszan tartó figyelem. A kortárs kritikák két dologra koncentráltak. Majdnem mind megemlíti az előadás hosszát, illetve mind kiemeli Major Richárd-alakításának újszerűségét. Lássuk tehát, hogyan illeszthető ez a két aspektus Major Shakespeare-értelmezésének keretei közé.

Mint korábban említettem, Major színházigazgatói kinevezése nagyrészt önkezdeményezésre történt, s maga Major is úgy értelmezte

[26] Róna Katalin megjegyzése – Kocsis L. László, *Van itt valaki,* Minerva, Budapest, 1987, 43.

előléptetését, mint a saját készségének és rátermettségének természetes következményét. Jákfalvi Magdolnával egyetértve[27] én is amellett érvelek, hogy bármilyen meglepő is, Major valójában logikus választás volt a posztra. Tudatos rendezői és intézményvezetői stratégiával lépett hivatalba, és munkáját hasonlóan gondolkodó színészekből-rendezőkből álló csapat támogatta – többek között Várkonyi Zoltán, Gobbi Hilda, Olty Magda és Ungváry László –; olyan művészek, akikkel korábban, a Nemzeti Színházban töltött évei során dolgozott már együtt. Lássuk akkor, mik is voltak ezek a művészi elvek, amelyekre III. Richárd-alakítása is kiváló példa.

Elsőként Major Shakespeare-szöveggel kapcsolatos koncepciójával kell foglalkoznunk. Major egész életében egy fantomellenféllel küzdött, amelyet „irodalmi színháznak” nevezett. Ezt olyan gyakorlatként értette, amely Shakespeare és más klasszikus szerzők műveit megcsonkítja, átrendezi, és ezáltal – Major megfogalmazásában – „félreérti a szerző szándékát.”[28] Leggyakrabban Németh Antal 1938-as *Hamlet*jét említette, mint elrettentő példát. Major szerint a polgári rendezők azért húzták meg Shakespeare darabjait, mert a szöveg gazdagsága és sokszínűsége sértette kifinomult ízlésüket. Ezzel szemben a „nép színháza” – vagyis a szocialista művészet – felismeri és értékeli Shakespeare polifóniáját, s csak a teljes, vágatlan szöveget tartotta méltónak színpadra vinni. A dolog iróniája természetesen az, hogy számára a vágatlan szöveg a különböző szövegváltozatokat összeolvasztó kritikai kiadások magyar fordításait jelentette, amelyeket alapvetően nem a színházi, hanem az irodalmi hagyomány (a Shakespeare Összes kiadás) kanonizált.

Ez a meggyőződés rendkívül hosszú előadásokat eredményezett: a *III. Richárd* például öt és fél órán át tartott, és ha a kortárs, 1947-es kritikákat olvassuk, ez az, ami a közönséget a legjobban meglepte. Nemcsak a komoly értekezések, de az előadással foglalkozó karikatúrák is az előadás ezen jellegzetességét emelik ki. Bár a majdnem teljes szöveg színpadra

[27] Jákfalvi Magdolna, *A valóság szenvedélye,* Arktisz-Theatron Műhely Alapítvány, Budapest, 2023, 326.

[28] Major visszaemlékez: Major Tamás, „Shakespeare-i pillanatok”. Gyárfás Miklós (szerk): *Élő dramaturgia,* Magvető, Budapest, 1963, 161–181; Antal Gábor (szerk.), *A mester monológja,* Magvető, Budapest, 1986, 7–47; Kocsis L. *i. m.,* 21.

kerülése volt az oka, hogy megőrizte a jegyző és a polgárok jeleneteit – amelyek a későbbi, 1955-ös felújítás szubverzív értelmezéseinek alapját képezték –, a vágatlan szöveg változatossága Major egyik, Shakespeare-rel kapcsolatos legfontosabb művészi célkitűzéseinek megvalósulását is elősegítette. Lehetővé tette ugyanis a számára, hogy feltárja Shakespeare színpadi világának hangnemi és formai sokszínűségét, és támogatta azt a szerepértelmezői módszert, amelynek alapja az egyes jelenetek, nem pedig az egész darabon végig futó narratív ívek voltak.

Major Tamás saját, az OSZMI gyűjteményében található Shakespeare-kötetei sűrű széljegyzetekben őrizték meg tulajdonosuk gondolatait a shakespeare-i drámákról. Ezek a margináliák világosan tükrözik értelmezői szemléletét – a szerkezeti és helyzeti hasonlóságokat kiemelve párhuzamokat állítanak fel a különböző drámákban szereplő hasonló jelenetek között, illetve arról értekeznek, hogy az egyes szereplők hogyan reagálnak a jelenetben kialakult drámai helyzetekre. Megjegyzéseiből is világossá válik a számunkra, hogy Major a shakespeare-i szereplőket nem pszichológiai ívet felrajzoló realista alakokként, hanem egy-egy drámai helyzetre reagáló figuraként, az abban formálódó szerepekként vizsgálta.

A 1945 és 1949 között készült Shakespeare-rendezései is ezt az elvet tükrözik: a darabokat dinamikus jelenetek sorozataként kezelte, nem pedig koherens, folyamatos narratívaként. Előadásai jelenetekre és gegekre épültek; a szereplők helyzetekre reagáló típusokként működtek, nem pedig pszichológiailag kidolgozott individuumokként.[29] Ez az értelmezés erőteljes hangnemi váltakozást, a komikus és tragikus elemek folyamatos váltakozását eredményezte, és ez a dramaturgiai változatosság vonzotta Majort nemcsak Shakespeare, hanem Molière felé is. Major módszere élesen eltért mind a korábbi magyar hagyományoktól, mind a háború utáni években megjelenő sztanyiszlavszkiji pszichológiai realizmustól. Ezt a stílust követte Richárd-alakításában is, ahol a Gloster herceg alakjának

[29] Lásd például a *Sok hűhó* rendezés kapcsán: Kéry László, „Sok hűhó semmiért", *Magyarok,* 1946. július 6, 408; H.I., „Sok hűhó semmiért", *Jövendő,* 1946. június 13; Mátrai-Betegh Béla, „Sok hűhó semmiért", *Magyar Nemzet,* 1952. október 26, 8; Ungvári Tamás, „Shakespeare ciklus a Nemzeti Színházban: *Sok hűhó semmiért*", *Magyar Nemzet,* 1960. március 13, 11; Dersi Tamás, „Sok hűhó semmiért – Shakespeare-vígjáték a Nemzetiben", *Esti Hírlap,* 1960. március 27, 8.

kaméleonszerű változásai nagyban támogatták Major jelenetről jelenetre változó játékát. Ez a hangnembeli változatosság a második elem, amit a kortárs kritikák kiemelnek, amelyek Major „villámgyors indításait […] hirtelen fordulatait […] meglepő ritmusváltásait”[30] dicsérték.

Tisztán látható, hogy Major ragaszkodása a teljes shakespeare-i szöveghez hogyan segíti szerepértelmezéseit. A teljes darab tonális és modális változatossága éppen az, ami lehetővé teszi a jeleneteken alapuló karakterértelmezést. Bár, ahogy láttuk, Major a teljes szöveghez való ragaszkodást a „nép színházának” esztétikájával magyarázza, szövegkezelése nagyban hasonlít azokhoz az elvekhez, amikkel Louis Jouvet fordult Molière műveihez.[31] A hagyományosan meghúzott, a rendezői értelmezések szerint alakított drámaszövegekkel szemben Jouvet is visszatért a teljes drámaszövegekhez, mert meggyőződése volt, hogy Molière drámaszövegeinek kétértelműségei fontos elemei a szerző dramaturgiai koncepciójának. Jouvet érvei nagyban hasonlítanak Major Shakespeare-ről tett megállapításaihoz.[32] Arra, hogy Major és Jouvet gondolkodásának kapcsolata mennyire nem esetleges, később még visszatérünk.

Major természetesen nem említi Jouvet nevét a negyvenes-ötvenes években. Darabértelmezéseiben csak egy név jelenik meg újra és újra, Sztanyiszlavszkijé. Major saját megfogalmazása szerint a sztanyiszlavszkiji színház két pilléren nyugodott: először is a színháznak a kortárs élet teljességét kell tükröznie[33]; másodszor pedig minden szerepnek a színész saját életét, látásmódját és ideológiáját kell megjelenítenie.[34] Major Sztanyiszlavszkij-értelmezései azonban az 1950-es években homályosak és kétértelműek maradtak, nem véletlen, hogy a sztálinista évek alatt gyakran támadták, amiért nem volt „elég sztanyiszlavszkiji” szerepformálásaiban,

[30] Karinthy Ferenc, „III. Richárd”, *Magyar Nemzet,* 1959. december 25, 21.

[31] Lásd: Bettina Liebowitz Knapp, *Louis Jouvet – Man of the Theatre,* Columbia University Press, New York, 1957, 181–220.

[32] Ennek összefoglalását lásd pl: Major Tamás, *Téli rege – a színpadon,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1983.

[33] Idézi: Hofer Miklós – Kerényi Ferenc (szerk.), *A Nemzeti Színház 150 éve,* Gondolat, Budapest, 1987, 152.

[34] Major Tamás, *A Nemzeti Színház megnyitója – megnyitó beszéd, 1945. szeptember 1,* A Színházi Intézet gépelt példánya, Kézirattár, 2017.27.1.

darabértelmezéseiben. Valójában a korabeli kritikákból kirajzolódó majori stílusjegyek nem egy sztanyiszlavszkiji alapú realizmus-felfogást képviselnek. Inkább tűnik úgy, hogy Major önigazoló narratívái, amelyek korai rendezéseit a Sztanyiszlavszkij-hagyományhoz kötik, inkább olyan gesztusok, amellyel megelőzte, vagy elhárította a feléje irányuló, a realista darab- és szerepértelmezést hiányoló kritikákat, nem pedig valódi stiláris kötődés tanúbizonyságai.

Ezt támasztja alá az is, hogy a kortárs kritikák sem Major realista szerepértelmezését emelik ki, hanem a Richárd-alakításában is megjelenő mozgás fontosságát.[35] Előadásainak fizikalitása, a testi jelenlét és a mozgás hangsúlyos szerepe Shakespeare-figuráinak megformálásában Mejerhold biomechanikájához köti Major látásmódját. A sztálinista években azonban Major – az aktuális pártvonallal összhangban – nyíltan elutasította Mejerhold színházát, mint reakciós „formalizmust", amely „a legroszszabb polgári hagyományokat csempészi be a szocialista művészetbe", „könnyű utat keres", „olcsó népszerűségre törekszik", s ezért „általánosan elvetendő."[36] Csak az 1960-as évek után, Mejerhold rehabilitációját követően kezdte Major ismét pozitívan emlegetni a nevét, és saját munkásságát is az ő elveihez kötni. Ez arra figyelmeztet minket, hogy ne feledjük: a Nemzeti Színház igazgatójaként, fokozott politikai nyomás alatt, Major tudatosan alakította nyilvános kijelentéseit: igyekezett összhangba hozni azokat az aktuális hivatalos irányelvekkel, miközben, úgy tűnik, ténylegesen ismerte és használta Mejerhold módszereit.

Itt kell visszatérnünk Jouvet-hez, hiszen ahogy alapvető elemzésében Jákfalvi Magdolna is rávilágít,[37] Major rendezői elveinek forrását 1945 előtt kell keresnünk, és ekkor a legnagyobb hatást nem a szovjet színházak tettek rá – bár emigráns barátja, Hont Ferenc révén hallott Tairovról és

[35] Karinthy, *i. m.;* Sarkadi Imre, „III. Richárd", *Válasz,* VIII/1 (1948), 92–95.

[36] Major Tamás, „Major előadása a Szovjetunióból hazatérve", 1948. november 18, december 11, 1948, A Színházi Intézet gépelt példánya, Kézirattár, 2017.42.2-3; Major Tamás, „Válasz Molnár Miklós előadására", 1950. április 13-május 26 körül, A Színházi Intézet gépelt példánya, Kézirattár, 2017.54.1.

[37] Jákfalvi Magdolna, *A valóság szenvedélye,* Arktisz-Theatron Műhely Alapítvány, Budapest, 2023.

Mejerholdról –, hanem Franciaország. Major, aki az egyetemen francia szakos hallgató volt, 1937-től kezdve gyakori látogatója volt Párizsnak, ahol látta Copeau és Jouvet előadásait is. Copeau állandó, épített színpada kézzelfogható nyomot hagyott Major későbbi térhasználatán, míg az improvizációra és fizikai állóképességre helyezett hangsúly a mozgástréningek felé terelte, és nem véletlen, hogy később a színpadi fizikalitás szerepértelmezéseinek egyik fő hangsúlyává vált. Jouvet karakterszínészete nemcsak Major saját játékstílusában, hanem rendezői instrukcióiban is visszhangra talált: ahogy bemutattuk, szereplői típusokként reagálnak helyzetekre, nem pedig pszichológiai fejlődésen mennek keresztül. Franciaországban találkozott először a commedia dell’arte hagyományával is, valamint azzal, miként lehet népszínházi és cirkuszi elemeket beépíteni klasszikus darabokba – mindezek Major életművének állandó elemeivé váltak.

Jouvet olvasása – de még inkább élő előadásainak látványa – inspirálta Majort és barátait arra, hogy 1943-ban a Városligetben, piaci komédiák formájában mutassák be a *Karnyónét* és a Molière *George Dandin*-jének átiratát (*Duda Gyuri*). Ezekben az előadásokban már felismerhetők azok a jegyek, amelyeket a kortárs kritika később Major korai Shakespeare-rendezéseiben is megemlít: az erőteljes fizikai és helyzetkomikum, a típuskarakterekben való gondolkodás és a burleszk hangvétel. E kísérletek középpontjában már ekkor ott volt Major fő művészi célja: a közönség aktivizálása, megszólítása. A háború alatt és pályája elején ezt azzal igyekezett elérni, hogy a klasszikusokat – elsősorban Shakespeare-t és Molière-t – olyan hagyományba ágyazta, amely egyszerre merített a népi színjátszásból és a vásári komédiából, miközben innovatív formáival a kritikusok és a nézők elismerését is kivívta.

Ha kortárs kritikákat olvasunk Major Richárdjáról, nyilvánvaló, hogy épp ez a szokatlan, nem realista megközelítés különböztette meg Major alakítását a korábbi, sőt a későbbi interpretációktól is. A teljes szöveggel való elmélyült foglalkozás, a népi színház, a commedia dell’arte típusai és a nem realista karakterábrázolás beemelése a Nemzeti Színház tradicionális deszkáira önmagában olyan teljesítmény, amely politikai konnotációk nélkül is méltó helyet biztosít Major Richárd-alakításának a magyar színháztörténetben.

## Felhasznált irodalom:


Antal Gábor (szerk.): *A mester monológja,* Magvető, Budapest, 1986.

Babarczy László: „Máig hat az akkori minősíthetetlen és tudatos munka eredménye", *Mozgó Világ,* XXVIII/2 (2002), 112–116.

Bihari Klára: „III. Richárd", *Új Szó,* 1947. december 21, 7.

Burn, Michael: „A Nemzeti Színház bemutatói: III. Richárd és Lear király", *Forum,* 1948. július 15, 571.

Goda Gábor: „Széljegyzet a III. Richárdhoz", *Színház,* 1947. december 16, 23–25.

Gyárfás Miklós: „Én csak önmagam vagyok", *Irodalmi Újság,* 1955. november 19, 6.

Hofer Miklós – Kerényi Ferenc (szerk.): *A Nemzeti Színház 150 éve,* Budapest, Gondolat, 1987.

Illés Jenő: „III. Richárd – a Nemzeti Színház előadása", *Esti Budapest,* 1955. december 4, 8.

Izsáky Margit: „A legaktuálisabb író – Shakespeare", *Asszonyok,* 1947. december 15, 4.

Jákfalvi Magdolna: *A valóság szenvedélye,* Arktisz-Theatron Műhely Alapítvány, Budapest, 2023.

Heller Ágnes: „Bicikliző majom", *Kortárs,* XLII/1 (1998), 1–25.

Karinthy Ferenc: „III. Richárd", *Magyar Nemzet,* 1959. december 25, 21.

Kéry László: „III. Richárd", *Szabad Nép,* 1955. november 27, 4.

Kiss Gabriella: „Magyar dráma és színház a 20. században", *Irodalomtörténet,* 2008/1, 71–101.

Kocsis L. Mihály: *Van itt valaki?,* Minerva, Budapest, 1987.

Koltai Tamás: *Major Tamás,* Ifjúsági Lap-és Könyvkiadó, Budapest, 1986.

Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991,* Argumentum, Budapest, 2003,1.

Liebowitz Knapp, Bettina: *Louis Jouvet – Man of the Theatre,* Columbia University Press, New York, 1957.

Major Tamás: „A Nemzeti Színház megnyitója – megnyitó beszéd", 1945. szeptember 1, A Színházi Intézet gépelt példánya, Kézirattár, 2017.27.1.

Major Tamás: „Shakespeare-i pillanatok”. Gyárfás Miklós (szerk): *Élő dramaturgia,* Magvető, Budapest, 1963.

Major Tamás: *Téli rege – a színpadon,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1983.

Major Tamás: „Major előadása a Szovjetunióból hazatérve”, 1948. november 18, december 11, 1948, A Színházi Intézet gépelt példánya, Kézirattár, 2017.42.2-3.

Major Tamás: „Válasz Molnár Miklós előadására”, 1950.április 13-május 26 körül, A Színházi Intézet gépelt példánya, Kézirattár, 2017.54.1.

Murányi, Gábor: „Hitlerből Nerót, Rákosiból III. Richárdot kreált az áthallásos művészet”, *HVG,* 2021. szeptember 18, 42.

Németh László: „Gandhi”, *Új Írás,* XIX/5, (1979), 53–61.

Révai József: „A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. hozzászólása – 1951. október 15”. Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Ring Orsolya (szerk.): *Források a magyar színházszakmai közéletből,* Theatron Műhely, Budapest, 2022, 229–243.

Sarkadi Imre: „III. Richárd”, *Válasz,* VIII/1 (1948), 92–95.

Somlyó György: „Színházi szemle”, *Valóság,* IV/1 (1948), 63.

Spiró György: „Major elvtárs”, *Színház,* 2010. február 25, https://szinhaz.net/2010/02/25/major-elvtars/ . [2025. november 3.]

Ingram, William: „What Kind of Future for the Theatrical Past: Or, what will Count as Theater History in the Next Millennium?,” *Shakespeare Quarterly*, XLVIII/2 (1997), 215–225.

Y-a.: „III. Richárd”, *Képes Figyelő,* 1947. november 22, 7.

Fazakas Réka

# Interetnikus narratívák létrehozásának színházi lehetőségei

## Belépni a köztességbe. Erdélyi kétnyelvű (román–magyar) előadások

A köztesség/közöttiség [*in-betweenness*] állapota inherens és lényegi eleme az előadásnak – állítja munkáiban Erika Fischer-Lichte. A köztességet a játszók és nézők együttes testi jelenléte hozza létre; a köztük lévő viszonyra nem alkalmazható a szubjektum-objektum oppozíció, mivel társszubjektumokként közösen – a rögzített játékszabályok követésével vagy megszegésével – hozzák létre az előadást, ami így *köztük* születik. A résztvevők, belépve egy liminális (köztes) állapotba, egyszerre befolyásolói és befolyásoltjai a folyamatnak. Az előadást éppen ezért nem lehet teljes egészében eltervezni és irányítani.[1]

Az előadás mint emberek közt zajló esemény kiváltképpen nagy potenciállal bírhat az etnikumok közti konfliktusok, esetünkben a román–magyar együttélés által felvetett problémák tárgyalásában, valamint *inter*etnikus (etnikumok *közötti*) párbeszédek és narratívák létrehozásában:

> A közöttiség hangsúlyozásával világossá válik, hogy az előadások különösen alkalmas terepei azoknak a folyamatoknak, amelyek emberek között zajlanak – akár ugyanazon közegen, valláson, társadalmi státuson, nemen, etnikai csoporton, nemzeten vagy kultúrán belül, akár ezeken kívül. Ennélfogva különösen ígéretesnek tűnik előadásokban vizsgálni a kulturális cserefolyamatokat.[2]

---

[1] Erika Fischer-Lichte, *A performativitás esztétikája,* Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 40.

[2] Erika Fischer-Lichte, „Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between", *New Theatre Quarterly,* XXV/4 (2009), 391–401, 392. Saját fordítás.

Ezt a potenciált látszik igazolni a kétezres évek óta Erdélyben született román–magyar kétnyelvű előadások viszonylag nagy száma. Sorkezdőként a szakirodalom a Yorick Stúdió és a dramAcum közös produkcióját, a 2009-ben születetett *20/20*-at[3] említi.[4] A Fekete március néven ismert marosvásárhelyi etnikai összecsapásról szóló alkotás nemcsak témaválasztását és kétnyelvű szereposztását, hanem dokumentarista alapokra épülő munkamódszerét tekintve is úttörőnek számított. Az alkotók egykori szemtanúkkal és résztvevőkkel készítettek interjúkat, ezek szolgáltak a Gianina Cărbunariu által jegyzett szöveg alapjául.

A *20/20*-at 2009 után több kétnyelvű előadás is követi, főként a román és magyar történelmi múlt konfliktusos eseményeitől egyaránt terhelt Kolozsváron és Marosvásárhelyen (de születik kétnyelvű előadás Székelyföldön is). Erre példa a kolozsvári Reactor de creație și experiment több előadása (a *99,6%,* valamint a Váróterem Projekttel közösen létrehozott *Az aranyórán túl*[5], illetve a *Wonders of Transylvania*), a marosvásárhelyi Yorick Stúdió produkciói *(MaRO*[6]; *Négy és fél*[7]*),* vagy a sepsiszentgyörgyi Osonó Független Színház által létrehozott *Ismeretlen barátok társasága avagy Piknik egy japán szőnyegen*[8]. A kétnyelvű előadásokkal – ahogy ez a rövid felsorolás is példázza – leginkább a független szférában találkozunk.

---

[3] *20/20* – Yorick Stúdió, Marosvásárhely & dramAcum, Bukarest. Írta és rendezte: Gianina Cărbunariu. Fordító, dramaturg: Boros Kinga. Bemutató: 2009.10.14.

[4] Sz. Gál Boglárka, „Színházi formanyelvek alakulása 2000 után az erdélyi kétnyelvű (román–magyar) előadásokban". Kricsfalusi Beatrix – Ungvári Zrínyi Ildikó (szerk.): *Test – hatalom – intézmény: A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben,* EIKON – UartPress, Bukarest – Marosvásárhely, 2021, 288–303. – Szigorúan véve nem ez az első interetnikus előadás Erdélyben. Tompa Andrea előképként említi Theodora Herghelegiu 2001-es sepsiszentgyörgyi *Kalapáccsal a kézben* című rendezését. Ld: Tompa Andrea, „Ahány ház, annyi történelem", *Színház,* XLIII/2 (2010), 20–22.

[5] *Dincolo de ora de aur / Az aranyórán túl* – Reactor de creație și experiment, Kolozsvár. Írta: Ovidiu Cioclov. Rendezte: Ovidiu Caița. Bemutató: 2023.10.05.

[6] *MaRO* – Yorick Stúdió, Marosvásárhely. Írta: Székely Csaba. Rendezte: Andi Gherghe. Bemutató: 2015.11.11.

[7] *Négy és fél* – Yorick Stúdió, Marosvásárhely. Rendezte: Dobrovszki Dóra. Bemutató: 2024.10.03.

[8] *Ismeretlen barátok társasága avagy Piknik egy japán szőnyegen* – Osonó Független Színház, Sepsiszentgyörgy. Rendezte: Fazakas Misi. Bemutató: 2015.06.05.

Ennek – a kíváncsiság és társadalmi szerepvállalás igénye mellett – oka lehet a gyakran hat hétnél hosszabb periódust felölelő és előzetes kutatást igénylő alkotófolyamat vagy a támogatás kérdése is.[9] Kivételek természetesen vannak: ilyen a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház román és magyar társulatának koprodukciója, az Alina Nelega és Kincses Réka által rendezett *Double Bind*[10], vagy a sepsiszentgyörgyi Andrei Mureşeanu Színház *A szentgyörgyi szent*[11] és *Bányavakság*[12] című előadása.

Sz. Gál Boglárka megjegyzi, hogy kétnyelvű produkciók létrehozására infrastrukturálisan már a kilencvenes években is adott volt a lehetőség – hiszen gyakran működött román és magyar társulat egy színházon belül –, mégsem véletlen, hogy ezek az előadások csak a rendszerváltás után húsz évvel születnek meg. Ennek fő oka egy, a kilencvenes években mindkét oldalt jellemző színházkulturális zártság: bár a kőszínházak helye és szerepe az új társadalmi rendben újrafogalmazásra szorult, a román színházi rendszer megpróbált kitartani addigi működésmódja mellett. A nyitás lehetőségével kecsegtető alternatív színházakat nem vették komolyan, a támogatási-pályázási rendszert sem az ő finanszírozásukra alakították ki. A román kőszínházak számára az újítást a külföldi partnerekkel kötött együttműködések jelentették, így alakultak román–francia, román–angol, román–amerikai és román–ír kapcsolatok, de a román és magyarországi alkotók közötti partnerség nem volt jellemző. A magyar kőszínházak finanszírozási és nézőcsökkenési válsággal, valamint a kivándorlás okozta rendezőhiánnyal is küszködtek, a kiutat

[9] A független színházi projektek számára a legfőbb romániai forrásnak számító AFCN (a Kulturális Minisztérium által meghatározott nemzeti kulturális alap) mellett fontos támogatási lehetőséget jelentenek a DRI (Departamentul pentru Relaţii Interetnice) pályázatai. Ezek kimondottan az „interetnikus projekteket, valamint a nemzeti kisebbségek kulturális, nyelvi, vallási identitásának és jogainak támogatását célzó, illetve az intolerancia ellen küzdő projekteket" támogatják. Ld. bővebben: https://dri.gov.ro/w/Conducere/. Az idézet saját fordítás.

[10] *Double Bind* – Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat és Liviu Rebreanu Társulat. Írta és rendezte: Alina Nelega és Kincses Réka. Bemutató: 2014.12.06.

[11] *A Szentgyörgyi szent* – Teatrul Andrei Mureşeanu, Sepsiszentgyörgy. Írta: Peca Ştefan. Rendezte: Ana Mărgineanu. Bemutató: 2014.03.27.

[12] *Bányavakság* – Teatrul Andrei Mureşeanu és Osonó Független Színház. Írta: Székely Csaba. Rendezte: Catinca Drăgănescu. Bemutató: 2016.02.29.

magyarországi támogatásokban, vendégrendezőkben és csereelőadásokban látták. Ezekben az években a színház nem volt felkészülve arra, hogy a két nyelv kérdését új összefüggések közé helyezze: továbbra is erőteljesen élt a kommunista diktatúrából származó, az anyanyelv védelmét hangsúlyozó attitűd. Az újrakontextualizáláshoz szükség volt egy másfajta módszerrel dolgozó alkotói felfogásra, melyet a kétezres években megerősödő független szcéna hozott el. „A kialakuló módszeregyüttes révén az oralitás szerepe értékelődött fel, és ebben a két egymással párbeszédbe kerülő-vegyülő nyelv egymásba játszhatósága jelentett további lehetőségeket."[13]

A jelen tanulmányban azt vizsgálom, hogyan jönnek létre a kétnyelvű előadásokban interetnikus narratívák, azaz hogyan kerülnek közel egymáshoz a két népcsoport kanonizált önértelmezései és elbeszélései, a román és magyar kultúra elemei. Narratíván nem egy homogén vagy lineáris történetet, hanem egy olyan mátrixot értek, amelyben az eltérő természetű kulturális elemek (például elbeszélések, nyelvjátékok, receptek, énekek) egy népcsoport észlelésmódját/világértelmezését és identitását kódolják. Kiindulópontom, hogy az együttélés tematikája és a kétnyelvűség – bár megteremti a dialogikus szemléletet – önmagában még nem hoz létre ilyen interetnikus narratívát. Ehhez szükséges belépni egy köztes térbe, ahol a két pólus elemei találkoznak és formálódnak. Figyelmem középpontjában tehát az a kérdés áll, hogyan alakul ki egy olyan harmadik (*köztes, inter*) tér, ahol ezek az elemek interakcióba lépnek egymással. Mind a *köztesség*, mind az *inter* előtag meglehetősen terhelt és telített fogalom, szükséges ezért tisztáznom, milyen értelemben használom őket a következőkben.

Saját meghatározásom nagyban támaszkodik Deleuze és Guattari közép-fogalmára:

> A dolgok *közötti* egy nem lokalizálható viszonyt jelöl, nem mozgást egyikből a másikba és fordítva, inkább merőleges irányt, keresztmozgást, mely egyiket és a másikat is magával ragadja, kezdet és vég nélküli patak: a két partot lassan mossa, középen pedig felgyorsul.[14]

[13] Sz. Gál, *i. m.,* 302.

[14] Gilles Deleuze – Felix Guattari, „Rizóma". Bókay Antal et al. (szerk), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig,* Osiris Kiadó, Budapest, 2002, 70–86, 86.

Az idézet a köztességbe lépés kétféle dinamikáját említi: 1) két lokalizált pont közti mozgást, átlépést egyikből a másikba 2), illetve a (Deleuze és Guattari által valójában köztességnek tartott) patak mozgását. A patak két part közt hömpölyög, magával sodorja a peremek elemeit, megváltoztatva állagukat, összetételüket és tempójukat (a földdarabok szétmállanak, saras állagúvá válnak), miközben saját minősége is folyamatosan alakul (a víz zavarosabb és sűrűbb lesz). Ebből kiindulva az interetnikus narratívák természetének megragadásakor mindenekelőtt azt tartom szem előtt, milyen mozgás hozza őket létre. Ez a mozgás két pont (kultúra, nyelv, elbeszélés) közt jön létre, vagy inkább a Deleuze-Guattari-féle köztesség jellemzi? Ha szigorúan követjük Deleuze és Guattari logikáját, tulajdonképpeni interetnikus narratíváról csak a második esetben beszélhetünk, tehát akkor, amikor a kultúrák elemei egyszerre keverednek *és* változnak a keveredés által. Tekintve, hogy vizsgálódásom nem előíró jellegű, nem szűkítem le a köztesség fogalmát. Kérdésem ugyanis mindenekelőtt az, *milyen természetű* interetnikus narratívák létrehozására van lehetőség a színház keretei között, és nem az, hogy ez a szűkebb értelemben vett narratíva minden esetben megszületik-e.

A kérdés megválaszolásához a kolozsvári Reactor de creație și experiment két produkcióját, a *99,6%*-ot[15] és a Váróterem Projekttel közösen létrehozott *Wonders of Transylvaniá*t[16] elemzem. Az előbbi a romániai Nagy Egyesülés centenáriumi évében született[17], az utóbbi a *Fágáș:*

[15] *99,6%* – Reactor de creație și experiment, Kolozsvár. Alkotók: Adorjáni Panna, Coldea Raul, Csala Hermina, Radu Dogaru, Petro Ionescu, Bogdan Olarson, Ötvös Kinga, Oana Mardare, Adi Tudoran. Bemutató: 2018.11.12. Az alábbi gondolatmenet az általam 2019 júniusában a kolozsvári zug.zone-ban látott előadáson, illetve a Reactor 2021-ben készült felvételén alapul.

[16] *Wonders of Transylvania* – A Reactor de creație și experiment és a Váróterem Projekt koprodukciója a STEREO AKT-tal való együttműködésben. Rendező: Boross Martin; dramaturg: Alexa Băcanu & Martin Boross; díszlet: Mihai Păcurar; jelmez: Gábor Zsófi; zene: Bartha Márk; szereplők: Alexandra Caras, Gáspár-Barra Szilárd, Kolcza Rebeka, Oana Mardare, Pál Emőke, Tavi Voina. Bemutató: 2024.02.14. Az elemzésem az általam 2024. áprilisban a Reactorban látott előadáson, valamint a Reactor 2024-ben készült felvételén alapul.

[17] A Nagy Egyesülés az I. világháború után, 1918-ban történt, ekkor csatolták Romániához Besszarábiát, Bukovinát és Erdélyt.

*multikulturális perspektívák* programsorozat részeként készült. Két okból választottam ezeket az előadásokat komparatív elemzés tárgyául: elsősorban azért, mert a román–magyar együttélés tematizálásán túl mindkét alkotás központi kérdése, hogy lehetséges-e interetnikus narratívákat létrehozni, illetve milyen nehézségekbe ütközünk, ha erre vállalkozunk. A választásom másik oka, hogy a két előadás két eltérő színházi konvenció keretében keresi a választ minderre. Konvención itt olyan (akár dramaturgiai, formanyelvi, műfaji, akár munkamódszerbéli) elemek együttes jelenlétét értem, amelyek bizonyos értelmezéseket, olvasási módokat aktiválnak. Kérdésem az, hogyan határozzák meg ezek a konvenciók az előadásokon belül megszülető interetnikus narratívákat. Pontosabban: milyen játékteret nyitnak egy ilyen narratíva számára? Természetesen nem állítom, hogy a konvenciók és a születő narratívák közti kapcsolat ok-okozati lenne. Bizonyos konvenciók azonban bizonyos elrendeződésnek kedvezhetnek. Az elemzések végén megkísérlem megválaszolni, hol születnek meg tulajdonképpen ezek a narratívák, valamint hol jön létre a köztes harmadik tér.

## Kontextusba lépve: az interkulturális színház fogalma

Jogosan merül fel a kérdés, miért nem használom a nagy színháztudományi múlttal rendelkező *interkulturalitás* fogalmát. Az interkulturális színház meglehetősen túlterhelt és vitatott fogalom; jelen tanulmányban pedig nem szándékozom sem párbeszédbe lépni ezzel az igen széttartó diskurzussal, sem rendet tenni a különböző terminusok (*intercultural*, *cross-cultural*, *transcultural* stb.) között. A döntésem azért sem esett az interkulturális színházra, mert, ahogyan azt a fogalom történeti használata bizonyítja, interkulturalitásról elsősorban nyugat/kelet (vagy nyugat/nem-nyugat) viszonylatban beszélnek, és két különböző, eltérő földrajzi elhelyezkedésű kultúra közti jelenséget értenek rajta.[18] Esetünkben nem két, egymástól távol eső vagy határokkal elválasztott kultúra kapcsolatáról van szó, hiszen eleve adott egy közös geográfiai tér (Erdélyi-medence) és egy közös történelem, amit mégis egymástól eltérő módon értelmez két népcsoport.

[18] Doma Petra, *Az idegen vonzásában. Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában,* Kronosz, Pécs, 2023, 17–29, 44–59.

Természetesen az interkulturalitás kiterjedt szakirodalma erre az esetre is tartogat találó terminust, Rustom Bharucha jóvoltából. Az *intra*kulturalitás olyan folyamatokra vonatkozik, amelyek nem nemzetek, hanem a nemzetállam határain belüli közösségek között jönnek létre. A fogalom ráirányítja a figyelmet a homogén kultúraként percipiált régiók fragmentáltságára és a nemzet általános eszméjének hiányosságaira.[19] A román–magyar együttélés problémáit feszegető előadások rendre megbontják az egységes Románia, a homogén román állam képzetét, így találó lenne a bharuchai intrakulturalitás fogalmával folytatnunk. Én mégis ragaszkodom a köztességet ennél explicitebben kifejező *inter* előtaghoz. Ebben követem Ric Knowles gondolatmenetét, aki az interkulturalitás fogalmát szintén az előtag kifejezőértéke miatt részesíti előnyben más terminusokkal szemben: „fontos, hogy a figyelem a kultúrák *között lévő* vitatott, nyugtalanító és gyakran egyenlőtlen terekre irányuljon, amelyek az előadásokban tárgyalások helyszíneivé válhatnak".[20]

Az interetnikus kifejezést nem lehet (és nem is szükséges) teljesen elhatárolni az interkulturalitástól; az etnikumok közti kommunikáció elválaszthatatlan a népcsoportok identitását meghatározó kultúráktól és a kulturális cserefolyamatoktól. A két fogalom viszont az interakciók másmás aspektusát hangsúlyozza. Az interetnikus szociológiai, politika- és kommunikációtudományi kutatások az együttélés dinamikáira, főként az etnikumok közti konfliktusokra és a többségi-kisebbségi aszimmetrikus viszonyokra fókuszálnak.[21] Az interetnikus fogalomnak ez a dimenziója sokkal pontosabban és közvetlenebbül utal az erdélyi román–magyar kapcsolatok természetére, mint az interkulturalitás. Nem beszélhetünk a térségen belüli kulturális cserefolyamatokról anélkül, hogy figyelembe vennénk az eltérő hatalmi státuszokat. Az interetnikus kifejezés Romániában a DRI, azaz Departamentul pentru Relații Interetnice *[Interetnikus Kapcsolatokért*

[19] Rustom Bharucha, *The Politics of Cultural Practice. Thinking through Theatre in an Age of Globalization,* The Athlone Press, London, 2000, 1–19.

[20] Ric Knowles, *Theatre & Interculturalism,* Palgrave Macmillan, London, 2010, 4.

[21] A főbb nemzetközi kutatások áttekintéséhez ld. bővebben: Young Yun Kim, „Contextual Theory of Interethnic Communication", *Oxford Research Encyclopedia of Communication*, 27.07.2017.

*Felelős Osztály]* létrehozásával intézményesült, kormányzati dokumentumokban, pályázatokban, hivatalos jelentésekben alkalmazzák a nemzeti kisebbségek helyzetének leírására.[22]

A fenti megfontolások mentén az itt következő komparatív elemzés során tehát az interetnikus kifejezést használom. Azonban ahhoz, hogy megértsük, milyen természetűek az előadások által létrehozott interetnikus narratívák, szükségünk lesz az interkulturális színház diskurzusának egy, a jelen tanulmány szempontjából releváns fogalmára: a Fischer-Lichte által bevezetett *összefonódás*ra *[Verflechtungen]*.[23] A megnevezés bevezetésével Fischer-Lichtének nem titkolt szándéka az interkulturális színház fogalmával való szakítás. Fő problémája, hogy az interkulturalitás elmélete a kultúrákra stabil pontokként, bináris kategóriákként tekint, és feltételezi, hogy az egyes kultúrák elemei világosan szétválaszthatók egymástól, megmondható, mit érez egy közönség „sajátnak" vagy „idegennek". Ugyancsak problematizálja azt, hogy bár az interkulturális színház fogalma egyidős a gyarmatbirodalmak felbomlásával, és azt sugallja, a kultúrák immár egyenlő félként találkozhatnak a színház terében (ellentétben a korábbi kizsákmányoló gyakorlatokkal), a kutatások figyelmét továbbra is a nyugat/nem-nyugat közti cserefolyamatok kötik le. Az interkulturális fogalom bevezetése szerinte nem feloldja, hanem elfedi a korábbi, gyarmatosítás által létrehozott hierarchiákat, megerősítve ezzel a nyugat kitüntetett pozícióját.[24]

Az összefonódás mint metafora a kultúrák színházi találkozásának módját hivatott szemléltetni. A kifejezés, Fischer-Lichte szerint,

[22] A már említett DRI létrehozását 2004-es kormányhatározat rögzítette. A szervezet a miniszterelnök irányítása alatt működik, célkitűzése az interetnikus kapcsolatok fejlesztése, a nemzeti kisebbségek identitásának megőrzése és fejlesztése, interetnikus programok támogatása.

[23] A német kifejezés fordítása nem könnyű feladat; angolul az *interweaving* bizonyult találónak. A teljes kifejezés németül: *Verflechtungen von Theaterkulturen*; angolul: *interweaving performance cultures/interweaving cultures in performance*. Magyarul ezt az *előadóművészeti kultúrák összefonódás*ának fordíthatnánk.

[24] Erika Fischer-Lichte, „Introduction. Interweaving Performance Cultures— Rethinking 'Intercultural Theatre': Toward an Experience and Theory of Performance beyond Postcolonialism". Fischer-Lichte – Jost, Jain (eds.): *The Politics of Interweaving Performance Cultures Beyond Postcolonialism*, Routledge, New York, London, 2018, 1–21.

az interkulturalitásnál pontosabban ragadja meg a kultúra alapvető folyamatszerű természetét.

> Az összefonódás több szinten működik: a sok szálat fonallá sodorják, sok ilyen fonalból szövetet szőnek, amely így különféle, egyenként nem feltétlenül felismerhető szálból és fonalból áll össze […]. A szálakat megfestik, összesodorják és összefonják, úgy alkotva sajátos mintázatokat, hogy a néző ne tudjon minden egyes szálat visszavezetni az eredetéig. Másfelől az összefonódás folyamata nem szükségszerűen vezet egy egész létrejöttéhez. Hibák, tévedések, kudarcok, sőt kisebb katasztrófák is felbukkannak, amikor váratlan csomók keletkeznek a szövetben, amikor a fonalak kibomlanak vagy szétválnak.[25]

Az összefonódás mint folyamat létrehoz egy új anyagot, de az alkotóelemek közelről felismerhetőek maradnak. Az egyes elemek különbözőek, de a különbségre ebben a kontextusban nem ellentétként kell gondolnunk, hanem egy 'is-is' logika részeként.

Az összefonódás metaforaértékéhez nem fér kétség, tudományos terminusként való alkalmazása azonban óvatosságot követel. Bár a cél az interkulturális szemlélet meghaladása, jogosan teszi fel a kérdést Bharucha, valóban kijelenthető-e, hogy az összefonódás bevezetésével minden interkulturalizmussal kapcsolatos probléma megszűnik. Az interkulturális színház teljes felülírását nem tartja lehetségesnek: a régi paradigma újjal való felváltása szerinte nem oldja meg a problémákát, az új paradigmában továbbra is ott kísértenek a régi (derridai értelemben vett) szellemei.[26]

Bharucha azzal az utópisztikus potenciállal szemben is szkeptikus, amelyet Fischer-Lichte az összefonódásnak tulajdonít. Fischer-Lichte azt állítja, hogy az előadásoknak – főként a kultúrákat összefonó színházi gyakorlatoknak – paradigmatikus szerepük van a társadalomban, mivel bennük tesztelhetővé válnak az együttélés új formái. Az összefonódás folyamataiban találkoznak a kultúrák, formálódik az egymással való viszonyuk,

[25] *Uo*., 11. Saját fordítás.

[26] Vö. Rustom Bharucha, „Hauntings of the Intercultural: Enigmas and Lessons on the Borders of Failure". Erika Fischer-Lichte, – Jain Jost (eds.): *The Politics of Interweaving Performance Cultures Beyond Postcolonialism,* Routledge, New York, London, 2018, 179–200.

és ezzel teljesen új (az egyes kultúrák hatókörén kívül eső) kollaboratív gyakorlatok születnek:

> A kultúrák összefonása (a köztük lévő különbségek eltörlése nélkül) lehetővé teszi, hogy az előadások mint a köztesség helyszínei új valóságokat hozzanak létre – jövőbeli valóságokat, melyekben a köztes állapotban levés jelenti a világ polgárainak 'normális' állapotát.[27]

Hogyan értelmezhetőek ezek alapján az egyes kultúrákat fetisizáló, kisajátító színházi gyakorlatok? – teszi fel a kérdést Bharucha. Amikor összefonunk egy kultúrát egy másikkal, eltűnnek-e a hatalomelosztással, sztereotipizálással kapcsolatos problémák? Bharucha az összefonódás fogalma körül kialakuló feszültségeket azzal oldja fel, hogy nem kezeli az összefonódást és az interkulturalitást egymást kizáró fogalmakként. Számára az összefonódás tevékenység és módszer: nem helyettesíti az interkulturális színházat, hanem *egyike* az interkulturális tevékenységek módozatainak.[28] Az összefonódást Bharucha nyomán én sem az interkulturális paradigmát felváltó fogalomként, hanem az interkulturális színházcsinálás *egy* lehetséges módjaként értem. Azt állítom ezzel, hogy két kultúra különböző elemeinek egymás mellé helyezése még nem jelent összefonódást, nem hoz létre ilyen értelemben vett hálót.

A fogalom használatát két szempontból tartom produktívnak: először is a vizsgálat központi tárgyává teszi azt, *hogyan* épülnek egybe kulturális elemek. Másodsorban metaforaként rendkívül szemléletes, és összecseng a Deleuze–Guattari-féle köztességfogalommal. Az alkotóelemek belépnek egy újfajta létezésmódba (patak/szövet), ezzel mind saját minőségük, mind a köztesség minősége megváltozik, és a folyamat során folytonos alakulásban van (tovább folyik/tovább szövik). Közelről még felismerhetőek az egyes elemek (szálak), távolról azonban nem ezeket, hanem összekapcsolódásuk egy lehetséges módját (szövet mintázata) látjuk. A találkozás során új jelentések jönnek létre, melyeket egyik kultúra sem tudott volna egymagában létrehozni. A pataktermészetű interetnikus narratívák az összefonódás ilyen értelemben vett módszerével jönnek létre. A két pont közt

[27] Fischer-Lichte, „Interweaving Cultures... ", *i. m.,* 400–401. Saját fordítás.

[28] Bharucha, „Hauntings of the Intercultural", *i. m.*, 179.

mozgó narratívákra nem annyira a szövés, mint inkább az összevarrás,[29] összeillesztés, kollázsolás technikáit használhatnánk metaforaként: az elemek alkotnak ugyan egy egészet, de világosan kivehetőek, elválaszthatóak egymástól. A továbbiakban két pont közt mozgó interetnikus narratívákra és összefonódásra fogok hivatkozni.

## Az előadások által játékba hozott konvenciók

Ahogyan a bevezetőben említettem, az általam elemzett két előadás két igen eltérő konvenció keretében alkotja meg a maga interetnikus narratíváit. A *Wonders of Transylvania* a dráma hagyományos modellje szerint építkezik.[30] Megteremt egy zárt, fiktív világot: a fikciós alaphelyzetben a kolozsvári Reductor társulata megnyer egy európai pályázatot, és a román–magyar együttélés témájában tervez bemutatót. Az előadás megrendezésére a magyarországi Andreát (Pál Emőke) kérik fel. A jelenetek lineáris sorrendben, ok-okozati láncban követik egymást az első próbától kezdve egészen a kudarcos premier napjáig. A fiktív próbafolyamat időrendiségét az előadás keretét képező áldokumentumfilm-részletek bontják meg. Időről időre rövid videóbevágásokat látunk, amelyben a szereplők (a valóságshow-kból ismerős interjú-helyzetben) visszaemlékeznek a sikertelen próbafolyamatra és produkcióra.

A (fiktív) próbafolyamat megmutatásának gesztusa játékba hozza a színház-a-színházban modellt. A metaszintre erősít rá a mockumentary műfaja és az áldokumentumfilm-szerkezet. Az előadás játszik a fikciós cselekmény és a valóság közti egyezésekkel: a valós és fiktív előadásnak egyaránt *Wonders of Transylvania* a címe; mindkettőt magyarországi rendező rendezte; hasonló a valós és fiktív társulat neve (Reactor/Reductor); ugyanaz a valós és fiktív társulatigazgató; a társulat már a negyedik román–magyar projektnél tart.

Az előadás szereplői fiktív karakterek, akik a központi cselekményhez és témához (román–magyar együttélés) más-más módon viszonyulnak.

[29] Bharucha annak megmutatására, milyen határai vannak a metaforikus gondolkodásnak, használja az összefonódás alternatívájaként az összevarrást. Nála azonban ez elsősorban az aktivista performanszokra (összevarrt szájak, beszédképtelenség) vonatkozik.

[30] A dramatikus diszpozitívumhoz bővebben ld.: Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház,* Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 15–17, 26–27, 34–61.

A projektfelelős Andreea (Oana Mardare) például elfogadó, mindenkivel szemben toleráns, míg Silvia (Alexandra Caras) a rendező improvizációs módszereit tekintve cinikus, a románul rosszul beszélő Eszterrel (Kolcza Rebeka) szemben türelmetlen. A cselekmény során sok mikrokonfliktus alakul ki a karakterek között, ez végül a premier előtti pillanatok nagy veszekedésében csúcsosodik ki.

A *Wonders*-szel ellentétben a *99,6%* nem-dramatikus előadás. Egy kilenc művész – színész, rendező, zenész, grafikus, színházcsináló, koreográfus – által devised módszerrel létrehozott zenés performansz, amelyben az alkotók személyes történetek mentén mesélnek arról, mit jelent számukra Erdélyben románnak/magyarnak lenni. A performansz tehát erőteljesen autobiografikus: az alkotók nem szerepben, hanem civilekként vannak jelen a játéktérben, saját személyes történeteiket osztják meg a közönséggel. Ezek a történetek egy mozaikszerű dramaturgiában követik egymást, és műfajukat tekintve igen eltérőek. Van, aki vallomásban, van, aki dalban, van, aki mozgás segítségével oszt meg magáról és nemzeti identitásáról valamit. Az alkotásban nincs kitüntetett szerepe a szövegnek; legalább annyira fontos benne a hangzóság, a csend, a zene és mozgás is. Az elhangzó szövegeknek gyakran nem is a tartalma, hanem a materialitása kerül előtérbe (például Adorjáni Panna kétnyelvű monológjában, ahol egy mondaton belül vált a román és magyar között).

Nem túlzás kijelenteni, hogy 2018-as bemutatója óta a *99,6%* fontos hivatkozási ponttá vált mind a kétnyelvű előadások, mind a kollektív alkotás szempontjából.[31] A próbafolyamatra jellemző horizontálisan szerveződő, a bevett alkotói hierarchiákat és szerepeket megbontó alkotásmód nem csak munkamódszerként jelentős: szoros összefüggésben van a produkció nyelvével és a számunkra fontos interetnikus narratíva kialakításával is. Jacqueline Lo és Helen Gilbert az interkulturális színház munkamódszereinek meghatározásakor felállított egy gyarmatosító és kollaboratív

[31] A kritikák, tanulmányok az előadást főként a kollektív alkotás diskurzusában tárgyalják. Ld.: Trömböczky Napsugár – Zsigó Anna, „Buszról elkapott pillanat. A kollektív alkotások esztétikája", *Színház,* LIV/4 (2021), 19–22.; Korsós Noémi, „Újragondolt játékszabályok. A devised színház megkülönböztető jegyeinek feltérképezése kortárs magyar alkotófolyamatok vizsgálata során", *Theatron,* XVI/1 (2022), 55–63.

végpont között feszülő skálát. Az előbbi esetén az esztétikai produktum a cél, az idegen elemek a célkultúrába illeszkednek bele. Az utóbbi célját nem egy harmonikus alkotóélmény, hanem a kulturális csere teljes megélése és felfedezése képezi, akár ellentmondások árán is.[32] A *99,6%* a második végponthoz közelít: az alkotók nemcsak tematizálják, hanem saját magukon kísérletezik ki az együttélés, a hierarchiáktól mentes, közös létezés lehetőségét és kudarcait.

## Személyesség és hatalom

Mind a *Wonders*re jellemző dramatikus diszpozitívum, mind a *99,6%* autobiografikus szemlélete annak kedvez, hogy az együttélés kihívásai az egyének szintjén jelenjenek meg. A dráma hagyományos modelljében karakterekkel azonosulunk, az ő útjaikat követjük, és az ő szemükön át látjuk a felvetett problémákat. Egy interetnikus narratíva tehát egyéni szinten, a szereplők médiumán keresztül tud létrejönni. A *Wonders*ben az egyéneken keresztül jelenik meg a többféle értelmezéssel terhelt közös történelem: csak annyira jön játékba, amennyire a szereplők saját tudástárukból elő tudják hívni, a történelmi karakterek pedig apropót szolgáltatnak a személyes problémák kimondására. Az egyik jelenetben a színészkarakterek bábjáték formájában képzelnek el interakciókat különböző román és magyar történelmi személyiségek között (Avram Iancu és Szilvássy Karola; Márton Áron és Doinea Cornea). A fiktív improvizációban elhangoznak ugyan történelmi tények, de az interakciók hamar személyes problémákba csapnak át: a bábokat mozgató Andreea és Attila (Gáspár-Barra Szilárd) rögtön a román–magyar szerelem lehetőségéről tárgyal az általuk mozgatott bábokon keresztül.

Természetesen ehhez az egyéni szinthez hozzátartozik, hogy a karakterek a fikció világában szociokulturálisan beágyazottak, de az előadásban nem kerül előtérbe a társadalmi szint. A (fiktív) próbák idején népszavazást tartanak Romániában arról, autonóm tartomány legyen-e Székelyföld. A politikai probléma az egyének megélésén keresztül jut el hozzánk.

[32] Jacqueline Lo – Helen Gilbert, „Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis", *The Drama Review,* XLVI/3 (2002), 31–53.

A karakterek különböző véleményeket, attitűdöket testesítenek meg: Attila ellenzi az autonómiát (jobban elszigetelné a székelyeket a más területeken élő magyar kisebbségtől), Andreea egyetemes emberi jogokra hivatkozva pártolja azt. A szavazás végül országos szintű zavargásokhoz vezet (erről látunk bevágott álhíradó-részleteket), számunkra azonban ezeknek a 'külső' eseményeknek a szereplőkre gyakorolt hatása lesz fontos (nacionalista zavargók megrongálják a díszletet, veszélybe kerül a premier).

A *99,6%* szemléletmódját a hivatalos történelemmeséléssel szembeni mikrotörténetek abszolút elsődlegessége jellemzi. Az előadók személyes (élet)történetek segítségével járják körül Erdély történelmét; a részektől jutunk el az egészig (ez az egész pedig végig kaleidoszkópszerű marad). Az egyénekből felépülő ország képileg is megjelenik: a performerek saját testükből formálják meg Románia térképét. A *Wonders*hez hasonlóan egy egyéni szintről építkező interetnikus narratívával találkozunk, ez az egyéni szint azonban nem ugyanaz az egyéni szint, és ez elsősorban az autobiografikus színházi konvenció és a civil státusz eredménye. Itt nem lehatárolható fikcióval, hanem „az igazság lehetőségével",[33] ebből következően pedig felfokozott személyességgel van dolgunk. Attól függetlenül, hogy az elmesélt történetek „igazak"-e, valóban így történtek-e, nézőként ezt a személyes hangvételt és az ebből fakadó kitettséget érzékeljük.

A kialakuló narratíva azonban nem marad meg az egyének szintjén. Sőt, a kollektív alkotásmód miatt már létrejöttekor eredendően mikroközösségi. A mikroközösség tovább tágul a nézők megérkezésével. Az alkotókat és a nézőket az intimitás fűzi közösségé. Hogyan alakul ki az intim légkör? Ennek ágyaz meg a lecsupaszított játéktér (nincsenek díszletek), valamint az előadók és nézők térben elfoglalt hasonló pozíciója (egy szinten vannak, közösen ülnek a földön, egy szó szerint vett közös térben). A „játszók testét a térből nem szakítja ki az irányított színpadi fény, és nem teszi ezzel hangsúlyossá őket"[34], nincsenek jelmezek sem. Ugyancsak az intimitás

[33] „A monológok erejét nem az igazságtartalmuk adja, hanem az igazság lehetősége" – írja a dokumentarista munkamódszerrel készült *20/20*-ról Dálnoky Réka. – Dálnoky Réka, „Gianina Cărbunariu: 20/20. A kortárs erdélyi magyar szövegalkotás kérdései", *Theatron,* XIV/3 (2020), 45–55, 51–52.

[34] Sz. Gál, *i. m.,* 300.

kialakítását szolgálja a kezdő jelenet: az előadók nem beszélnek, tíz percen át hosszan néznek egy-egy néző szemébe. Ezután mindegyik előadó egy kis csoportnak mesél el egy személyes történetet saját identitásáról (mikor jött rá, hogy mit jelent románnak/magyarnak/gazdagnak lenni, hogyan tapasztalta meg először a diszkriminációt egy roma osztálytárs példáján, stb). Nézőként csak egy ilyen történetet hallunk; a szinkronitással járó kizáródás az előadás más pontjain is megtörténik. Itt nem egy (a hagyományos drámamodellre jellemző) átlátható rendszerrel szembesülünk.

A *99,6%* megtöri a színházi alkotást és befogadást jellemző hierarchiákat: az intimitás és közös tér kialakításával a néző-előadó, míg kollektív alkotói módszerével a rendező-színész aszimmetrikus viszonyt gondolja újra. Az interetnikus narratívák tárgyalásakor nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogyan viszonyulnak a szóban forgó előadások a társadalomban (és szakmában) létező erőviszonyokhoz és hatalmi helyzetekhez.

A *Wonders* fikciós világszerűsége képes arra, hogy komplex hatalmi struktúrákat mutasson meg. Az autonómia-szál, a románul nem tudó gyergyói lány, Eszter karaktere ábrázolja a kisebbséget érintő romániai helyzetet. A románok és magyarok közti aszimmetrikus viszonyba kapcsolódik be a magyarországi Andrea, aki látens módon ugyan, de a felsőbbrendű nyugati (színházi) kultúra képviselője. A romániai helyzetet a gyarmatosítók szemüvegén át látja: előzetes elképzelése van arról, mit jelent erdélyinek lenni, mik a helyi értékek, hogyan kell egy közös narratívát kialakítani. Bármit hoznak be Erdélyről a (fiktív) improvizációk során az ott élő színészek, a rendező folyamatosan valami mélyebb, valami igazibb tartalom és konfliktus kiásásán dolgozik. És bár ironizáló felsőbbrendűséggel viszonyul az általa primitívnek tartott vámpírkultuszhoz, végül a babonák áldozatául esik (betegségét vámpírok jelenlétéhez köti, fokhagymával jár próbára). A *Wonders* összekapcsol két hatalmi rendszert: a nyugat és kelet, valamint a rendező és színészek hierarchiáját. A próbák azért angolul folynak, mert a külföldről érkező rendező (az alkotófolyamat hatalommal bíró tagja) egyedül ezen a nyelven tud mindenkivel kommunikálni; hiába akad olyan, akinek nem a legkényelmesebb ezt a nyelvet használni.

A román–magyar kultúra eltérő hatalmi helyzete a *99,6%*-ban is a nyelv szintjén jelenik meg, azaz itt is problematizálódik, kinek a nyelvén

beszélünk. A (majdnem) mindenki által beszélt többségi nyelven, azaz románul? Magyarul, kizárva így a társaság egy részét? Esetleg egy harmadik nyelven (angolul)? Ötvös Kinga monológjában arról beszél, milyen nehezen tanult meg románul; Bogdan Olarson (akinek édesanyja félig magyar, édesapja román) kívülállóságát azzal is jelzi, hogy egyik nyelven sem szólal meg, helyette angolul és mozgással kommunikál. A probléma Adorjáni Panna már említett monológjában sűrűsödik: az előadó egy mondaton belül is vált a nyelvek között, tudatosan játszva azzal, hogy a szöveg bizonyos részei bizonyos nézők előtt érthetetlenek maradnak. Ezzel a játékkal megtöri a szövegek befogadásának megszokott módját, ráirányítja a figyelmet a nyelvek materialitására. Nemcsak beszél a nyelvek által létrehozott aszimmetrikus viszonyról, hanem színre is viszi ezt a hatalmi helyzetet. Időről időre a nézők egy része kiszolgáltatott helyzetbe kerül (nem érti, mi hangzik el, kénytelen megosztani a figyelmét a felirat és az előadó között).

Az előadásban a zene és a mozgás valódi áthidaló nyelvként funkcionál, összekötve a közös térben elhangzó történetetek és a jelenlévő embereket. A jelenetek nem különülnek el élesen egymástól: egy-egy zenei elem vagy mozdulatsor átfolyik egyik jelenetből a másikba. A jelenetek közti szünetek nem üres idők, hanem kitágult pillanatok, amelyekben az előadók együtt hoznak létre közös hangzásvilágot hangszerek és testük segítségével. A kezdő zongora, cajón vagy gitárdallamra dúdolások, suttogások, balettszőnyeg-csikorgatások csatlakoznak rá. A zene kapcsolódási pont, lehetőség arra, hogy bevonódjunk a másik személyes történetébe anélkül, hogy átírnánk azt. Egy-egy előadó vallomása közben a többi alkotó dzsemmel vagy apró repetitív mozdulatokat végez, így kapcsolódva a beszélőhöz. Míg például Oana Mardare Bákóhoz, Spanyolországhoz és Kolozsvárhoz fűződő viszonyáról beszél, szövegét a többiekkel közösen, több szólamban előadott, Bákóról szóló dal tagolja.

## Interetnikus narratívák létrehozásának színházi lehetőségei

Végül lássuk, milyen természetűek és „hol vannak" az előadások által mozgásba hozott interetnikus narratívák, hogyan képződik meg a köztesség. Egyik alkotás sem törekszik egy homogenizáló, repedésmentes narratíva

kialakítására. A dráma hagyományos modellje alkalmas arra, hogy a problémák konfliktushelyzetek formájában jelenjenek meg, a két oldal elemei egymásnak feszüljenek. A *Wonders* gyakran hozza konfliktushelyzetbe a két „oldal", a két kultúra elemeit. A konfliktusok nem oldódnak fel, az elemek nem fonódnak össze egy harmadik, mindkettőt kombináló és ezektől különböző minőséggé. A jelenetekben (főként a fiktív improvizációs helyzetekben) halmozódnak a felszínes Erdély-képek, sztereotípiák (ki hogyan készíti a gulyást, hegyvidék, furulyaszó, vámpírok, stb).

Jól példázza ezt az egyik, Andrea által javasolt improvizációs gyakorlat, melyben a színészeknek öt percük van arra, hogy elmeséljék Erdély egész történetét. A gyakorlatba minden színész behozza saját (román vagy magyar oldalról táplálkozó) történelemtudását, és bár ezek gyakran ellentmondanak egymásnak, az improvizációban nincs idő az eltérések tisztázására (a problémás pontokat ezért egyszerűen kihagyják). Ennek a jelenetnek lesz párdarabja az előadás végén egy alternatív eredettörténet: a színész Andreea és Attila az előző improvizációs jelenetben használt eszközökkel eleveníti meg Évát és Ádámot. Az első emberpár a románok és magyarok által is használt szavakkal nevezi meg az édenkert tájait és élőlényeit. Azonban Andreea és Attila személyes konfliktusa miatt a szintézisre tett kísérlet vitába fordul. Az előadás más ponton is egy közös narratíva létrehozásának lehetetlenségét sugallja: a (fiktív) előadás kudarcba fullad, a színészek a premier előtti pillanatokban egymásnak ugranak.

A színház a színházban modellből kiindulva a felmerülő kudarcot vonatkoztathatjuk a tulajdonképpeni próbafolyamatra, illetve minden hasonló kétnyelvű előadásra. A dramatikus modellben az előadásra mint egy másik valóságtól függő változóra gondolunk: a látottakat erre a másik, színházi előadást megelőző valóságra vonatkoztathatjuk. Azok a kérdések, amelyek felmerülnek a cselekmény szintjén, feltehetőek minden román–magyar előadásnak: lehetséges-e a felszín alá menni? Létrehozható-e érdemben párbeszéd? A tulajdonképpeni értelemben vett közös narratíva nem születik meg a cselekmény szintjén, de megszülethet a nézőben, hiszen rá van bízva, hogy (az előadást követő) értelmezési munka során ekként percipiálja-e a látottakat (azaz magát az előadást). Az interetnikus narratíva tehát nem feltétlenül az előadás idején jön létre, hanem az utólagos értelmezési munka során.

A *99,6%* által játékba hozott konvenciók nem lehetetlenítik el a látottak külső valóságra való vonatkoztatását, de mindenekelőtt egy másfajta értelmezésnek kedveznek. A jelek önreferenciálisak, megtörténésük pillanatában születnek és önmagukra vonatkoznak. Az éppen történő közös narratíva-alkotásnak nem külső szemlélői vagyunk, hanem mi is aktív résztvevőivé válunk. Az előadás idejére létrejön egy ideiglenes közösség. A nyitó jelenetben az egymás szemébe nézést értelmezhetjük beavatásként a rítusba: a gesztussal mi is belépünk a köztes térbe, az ideiglenes közösség részévé válunk. A térből, rítusból való kilépést ránk bízzák az alkotók: nincs tapsrend, helyette az előadók altatódalt énekelnek egymásnak, a nézők pedig akkor távoznak, amikor akarnak, mindenki a saját tempójában. Ebben az ideiglenes közösségben születik meg egy ideiglenes interetnikus narratíva. Nem éli túl az előadás idejét, nem transzponálható, nem elmesélhető: életben maradásához szükség lenne arra a konkrét közösségre, ami létrehozta és egyedüliként tudta befogadni.

A *99,6%* interetnikus narratívája rizomatikus. A közösen megosztott fizikai térben létrejön egy közös tudástér is: egy olyan mező, hálózat, amelyben a személyes történetek és kulturális elemek bármilyen ponton kapcsolódhatnak egymáshoz. Nincs középpont, lehetővé válik az eltérő szemiotikai láncszemek (történelem, zene, jog stb.) egymáshoz tapadása. A tudástérnek nincs egysége, csak „határozói, méretei, dimenziói vannak, melyek nem tudnak anélkül növekedni, hogy annak természete meg ne változna”.[35] Ez a rizomatikus tudástér bármelyik ponton megszakítható, hiszen a törésvonalak mentén a láncszemek újrarendeződnek, új kapcsolódásokat hoznak létre. Az első jelenetben egy-egy nézőnek elmesélt történetek bizonyos mondatai később újra elhangzanak, immár mindenki számára hallható módon (például: „Zilahi vagyok.”; „Borz vagyok.”; „Egyensúlyban vagyok.”). Az előadók átveszik egymástól a félmondatokat, különböző kombinációkban is kipróbálják azokat (például: „Zilahi borz vagyok”). Nézőként még emlékszünk a nekünk elmondott történetre, arra, hogy ki mondta ki ezt vagy azt a mondatot, később azonban az egyéni mondatok átkerülnek a közös tudástérbe, többen is használják őket, új kombinációkat létrehozva ezáltal. Szintén az újrakontextualizálás technikáját használja

[35] Deleuze – Guattari, *i. m.,* 73.

a performansz akkor, amikor bizonyos szövegeket némileg átírva az előadás hangzásvilágához igazít (az 1918-as gyulafehérvári román nagygyűlés határozatát zenére olvassák fel), vagy amikor dalokat a megszokottól eltérő funkcióval épít be (az újrahangszerelt *Made in Romania* című Ionuț Cercel manele itt himnusszá válik). Kultúrák, személyes tudások összefonódását követhetjük végig: az anyag szálai úgy hoznak létre új textúrát, hogy közben nem oldódnak fel egymásban.

A *Wonders* tematizálja egy interetnikus narratíva létrehozását. Ez a narratíva pedig konfliktusokkal terhes, kollázsszerű – jellemzően két pont között mozog, folyamatosan átlépve az egyikből a másikba. A beemelt kulturális elemek, szokások egymás mellé kerülnek, de nem formálódnak, nem alakulnak át. A *99,6%* színre viszi, performálja az interetnikus narratívákat: az előadás egészét az összefonódás és az alkotás által kialakított két part között mozgó köztesség jellemzi. Ez a mozgás érhető tetten abban a jelenetben is, amelyben Ötvös Kinga és Radu Dogaru egyszerre énekelnek el egy csángó és egy oltyán népdalt. Hangmagasságukat, tempójukat és a dallamokat nem igazítják egymáshoz. Mindkét dal eredeti hangzásvilága kivehető, a szinkronitás viszont egy új hangzásvilágot szül, egy olyan *köztes* minőséget, amit a dalok egymás nélkül, egyenként képtelenek lettek volna megmutatni.

## Felhasznált irodalom


Bharucha, Rustom: „Hauntings of the Intercultural: Enigmas and Lessons on the Borders of Failure". Fischer-Lichte, Erika – Jost, Torsten – Jain, Saskya Iris (eds.): *The Politics of Interweaving Performance Cultures Beyond Postcolonialism,* Routledge, New York, London, 2018, 179–200.

Bharucha, Rustom: *The Politics of Cultural Practice. Thinking through Theatre in an Age of Globalization,* The Athlone Press, London, 2000, 1–19.

Dálnoky Réka: „Gianina Cărbunariu: 20/20. A kortárs erdélyi magyar szövegalkotás kérdései", *Theatron,* XIV/3 (2020), 45–55.

Deleuze, Gilles– Guattari, Felix: „Rizóma". Bókay Antal – Vilcsek Béla – Szamosi Gertrúd – Sári László (szerk): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig,* Osiris tankönyvek, Osiris Kiadó, Budapest, 2002, 70–86. [Gyimesi Tímea]

Doma Petra: *Az idegen vonzásában. Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában,* Kronosz, Pécs, 2022.

DRI hivatalos oldala: https://dri.gov.ro/w/Conducere/ [2025.11.04.]

Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája,* Balassi Kiadó, Budapest, 2009. [Kiss Gabriella]

Fischer-Lichte, Erika: „Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between", *New Theatre Quarterly,* XXV/4 (2009), 391–401.

Fischer-Lichte, Erika: „Introduction. Interweaving Performance Cultures – Rethinking 'Intercultural Theatre': Toward an Experience and Theory of Performance beyond Postcolonialism". Fischer-Lichte, Erika – Jost Torsten – Jain Saskya Iris (eds.): *The Politics of Interweaving Performance Cultures Beyond Postcolonialism,* Routledge, New York, London, 2018, 1–21.

Kim, Young Yun: „Contextual Theory of Interethnic Communication", *Oxford Research Encyclopedia of Communication*, 27. 07. 2017.

Knowles, Ric: *Theatre & Interculturalism,* Palgrave Macmillan, London, 2010.

Korsós Noémi: „Újragondolt játékszabályok. A devised színház megkülönböztető jegyeinek feltérképezése kortárs magyar alkotófolyamatok vizsgálata során", *Theatron,* XVI/1 (2022), 55–63.

Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház,* Balassi Kiadó, Budapest, 2009. [Kricsfalusi Beatrix – Berecz Zsuzsa – Schein Gábor]

Lo, Jacqueline – Gilbert, Helen: „Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis", *The Drama Review,* XLVI/3 (2002), 31–53.

Sz. Gál Boglárka: „Színházi formanyelvek alakulása 2000 után az erdélyi kétnyelvű (román–magyar) előadásokban". Kricsfalusi Beatrix – Ungvári Zrínyi Ildikó: *Test – hatalom – intézmény: A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben,* EIKON – UartPress, Bukarest – Marosvásárhely, 2021, 288–303.

Tompa Andrea: „Ahány ház, annyi történelem", *Színház,* XLIII/2 (2010), 20–22.

Trömböczky Napsugár – Zsigó Anna: „Buszról elkapott pillanat. A kollektív alkotások esztétikája", *Színház,* LIV/4 (2021), 19–22.

Kovács Dominik

# Motivikus és recepciótörténeti párhuzamok Czakó Zsigmond *Leona* és Reviczky Gyula *Jobáb házában* című drámái közt[1]

## A két dráma motivikus rendszere, cselekménye és jellemfelépítése

Czakó Zsigmond 1846-ban bemutatott *Leona* című tragédiájához a legtöbbször a bukottság drámatörténeti pozícióján keresztül közelítettek a korábbi elemzések, s különösen igaz ez a XIX. század második felében, a XX. század első évtizedeiben keletkező reflexiókra. Ebben az időszakban vált irányadóvá az a szakszerzői gyakorlat, amely a drámaíró vélelmezett egyéniségét, világlátását, illetve – bármily meghökkentően hangozzék is – a társadalmi nyilvánosság terében elkövetett öngyilkosságát is az életmű részeként elemezte. Mint ismeretes, Czakó 1848 decemberében a Pesti Hírlap szerkesztőségében főbe lőtte magát, s már a nekrológok, búcsúztató szövegek is kísérletet tettek arra, hogy a tragikus cselekedet (sokszor csak sejtető, homályos) megmagyarázásával epikus keretbe foglalják a szerző életét. Szilágyi Márton szerint e folyamatnak egyértelműen elősegítője volt az a tény, hogy Czakó halálának helyszíne az írás, a történetalkotás tereként funkcionált.[2] A reformkori drámairodalom recepciótörténetében nem ritka, hogy a később kanonikussá váló alkotások kezdetben (mind az irodalom, mind pedig a színház felőli értelmezésben) elutasítással találkoznak, elég például a *Bánk bán* vagy a *Csongor és Tünde* fogadtatására gondolnunk.

[1] A Kulturális és Innovációs Minisztérium EKÖP-24 kódszámú Egyetemi Kiválósági Ösztöndíj Programjának a nemzeti kutatási, fejlesztési és innovációs alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

[2] Szilágyi Márton, „»sötét halálával az öngyilkolásnak...«: Czakó Zsigmond halála", *Irodalomtörténet,* LXXXVI/1 (2005), 20–41, 20.

A *Leona* azonban a szerzőre irányuló, az életutat már-már fikciós elbeszéléssé alakító kísérletek ellenére a kulturális köztudatban megmaradt bukott drámának, recepciója egészen a kétezres évekig alig bővült (jelentős viszont Kerényi Ferenc *A régi magyar színpadon [1790-1849]* című 1981-ben kiadott kötetének vonatkozó része, Marton Gábor 1982-es részletgazdag tanulmánya), a későbbiekben Kerényin kívül Dörgő Tibor és Hojdák Gergely foglalkoztak vele terjedelmesebben. A drámaszöveg részét képezi a 2005-ben kiadott *A magyar dráma antológiája* első kötetének, kísérleti alkotásként, bölcseleti kamaradarabként elemezték a 2010-ben kiadott *Magyar irodalom*ban.[3]

Reviczky Gyula 1877-ben írta meg a *Jobáb házában* című ötfelvonásos tragédiáját, amelyet nagy reményekkel küldött el a Magyar Tudományos Akadémia Teleki-pályázatára. A darab csúfos visszautasítást kapott a bírálóbizottság részéről, s a visszaemlékezések szerint a kudarc nagyon megviselte Reviczkyt. Ahogy a *Leona*, úgy a *Jobáb házában* esetében is történt egy újrafelfedezési kísérlet, jóval a szerző halála után. 1944-ben Paku Imre adta ki, 1969-ben pedig Németh G. Béla rendezte sajtó alá a *Jobáb házában*t, az utóbbi évtizedekben pedig Császtvay Tünde és Dörgő Tibor elemezték a művet.[4] Dörgő már a *Leona*ról szóló értekezésben is felhívja a figyelmet a Reviczky-darabbal való összehasonlíthatóságra, illetve arra is, hogy a korábbi elemzések (például Bori Imre írása) által hangsúlyozott schopenhaueri hatások mellett más összefüggések is megfigyelhetők a drámák közt: „A fiatal Reviczky Gyula *Jobáb házában* című drámájának

[3] Ld. bővebben: Dörgő Tibor, *Czakó Zsigmond és világértelmező drámái,* Napkút Kiadó, Budapest, 2004, 141–164; Hojdák Gergely, „Az első magyar »pszichodráma«. Czakó Zsigmond: Leona". Hojdák Gergely, *A tragédia színeváltozása. Tragikum és medialitás a késő*-romantikus magyar irodalomban, Gondolat Kiadó, Budapest, 2021, 243–272; Kerényi Ferenc, *A régi magyar színpadon (1790–1849),* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1981, 417–420; Kerényi Ferenc, „Utószó",: Kerényi Ferenc (szerk.), *A magyar dráma antológiája I.,* Osiris Kiadó, Budapest, 2005, 743–747; Marton Gábor, „Czakó Zsigmond drámai életműve", *Színháztudományi Szemle,* IX/1 (1982), 41–76; Szilágyi Márton – Vaderna Gábor, „Egy bölcseleti kamaradarab (Czakó Zsigmond: *Leona*)". Gintli Tibor (szerk.), *Magyar irodalom,* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2010, 613–617.

[4] Ld. bővebben: Dörgő Tibor, „Reviczky Gyula Jób-drámája", *Vigília,* LXII/7 (1997), 529–531; Császtvay Tünde (szerk.), *Reviczky Gyula Összes verse II. Kritikai kiadás – Jegyzetek,* Argumentum Kiadó, Budapest, 2007, 631–1044, 710.

és a *Leona*nak, mint két »schopenhaueri ihletésű« műnek a párhuzamba állításán kívül, feltételezhető, hogy Reviczky ismerte, és termékenyítően hasznosította Czakó drámáját."[5] A jelen tanulmányom célkitűzése, hogy a vélelmezett azonos filozófiai hatások mellett műfaji értelemben is egymás mellé rendeljem a két színművet, s a rémdráma (pejoratív műfajfogalmi mivoltából kifolyólag nehezen konkretizálható) tematikai jegyein keresztül is elemezzem őket.

Az akadémiai bírálóbizottság hajdani elnöke, Beöthy Zsolt álláspontja szerint a darab fő gyengesége az indokolatlanul túlzó és nyers cselekmény- és alakábrázolásmód.[6] E megjegyzések arra engednek következtetni, hogy az elutasítás okában is párhuzamok figyelhetők meg a két szöveg között. Reviczky Gyula pályája kedvezőbb utótörténettel rendelkezik, mint Czakó Zsigmondé, a költői életműnek volt része megbecsültségben. Maga a *Jobáb házában* viszont hátrányosabb helyzetű pozícióba került, mint Czakó rémdrámája, mivel a bemutatóig sem jutott el, évtizedekig publicitást sem kapott, nem vált színházi előadássá, a kulturális emlékezet részévé.

A *Leona* cselekményideje a XIII. század, a szövegkönyv tanúsága szerint Bizánc környékén, egy vad rengetegben játszódik, s a kor drámai hagyományával ellentétben a szereplők száma csekély: Erast, az idős remete és vallási vezető, Aquil, a fia és Irén, Erast nevelt lánya állnak a cselekmény középpontjában, a hármójuk idilljét zavarja meg a titokzatos idegen, Leona, aki valójában Aquil száműzött és tébolyodott anyja. A nő érkezésének célja a bosszúállás, amelynek célpontja az Irén és Aquil szerelméből született kisfiú lesz. Leona tudatában felidéződik a hajdani becsapottsága és megkínzatása (apácaként lépett szerelemre a csábítójával, Erasttal, aki a későbbiekben nem állt mellette, miközben Leona a társadalom perifériájára szorult, még a gyermekétől is elszakították), előbb a vallási nézeteivel próbálja meggyőzni Irént a bűnös szerelemből származó gyermek elemésztésére, majd pedig maga

[5] Dörgő, *i. m.,* 150. Bori Imre Vértesy Jenőre hivatkozva álltja, hogy a magyar irodalomban nem Reviczky műve az első olyan alkotás, amelyben felfedezhetők a „schopenhaueri eszmék", hanem Czakó Zsigmond tragédiája. Bori Imre, „Reviczky »irányai«", *Híd,* IX/46 (1982), 1023–1033, 1027.

[6] „Tizenegyedik akadémiai ülés. Összes ülés. Gróf Lónyay Menyhért akadémiai elnök úr elnöklése alatt", *A Magyar Tudományos Akadémia értesítője,* XII/3 (1878), 61–72.

hajtja végre a tragikus tettet, nem tudva, hogy az unokáját gyilkolja meg. A felismerés szinte a teljes pusztulásba dönti a családot.[7]

Reviczky Gyula *Jobáb házában* című drámája a bibliai Jób-történetet veszi ugyan alapul, de a cselekmény egy fontos tulajdonságában elkülönbözik attól. Reviczky Jobábja nem az isteni döntés eredményeképp szembesül tragédiákkal, hanem elsőszülött fia, az ördöggel szövetséget kötő Jábesz az, aki egy tudatos koncepció részeként elszegényíti, nyomorulttá teszi Jobábot, meggyilkolja a család tagjait.[8] Az összefoglalókból nyilvánvalóvá válik, hogy a brutalitás mindkét mű cselekményének szervezőereje, s mindkét megrökönyítő tettet a bosszúvágy hívja elő. Jábesz ugyanis éppúgy sérelmeket őriz az apjától, mint Leona a volt szeretőjétől, Erasttól. Mindez önmagában nem tenné az utóbbi művet rémdrámává, azonban az egyes cselekményrészletek esztétikai kidolgozása, a borzongatás és az undor hatáselemeinek szerepeltetése ugyancsak rokonságot teremt a *Leona* és a *Jobáb házában* közt. A hasonlóságok bemutatása mellett a tanulmány természetesen arra is törekszik, hogy a különbségeket ismertesse, ezáltal pedig egy hipotetikus hatástörténeti ívet mutasson be a rémdráma történetében. Meglátásom szerint mindkét mű fogadtatásának problémája a tematikai kiismerhetetlenség és a horrorisztikus hatásvadászat vélt szándékának elutasításából fakadt, s ez az utótörténet szintjén is hasonló következményekkel járt. Mint az a szövegpéldák alábbi vizsgálatából kiderül, a *Jobáb házában* esetében a fokozás, a(z abszurd mértékű) halmozás esztétikája érvényesül a nyílt színi brutalitások szintjén, a *Leona* esetében pedig a kegyetlenség, a bosszú szándékának terjedelmes verbalizálása fáraszthatta a korabeli befogadót.

## A vizsgált szövegpéldák – azonosságok és különbségek a láttatott személyközi kapcsolatokban és a stíluselemek szintjén

A *Jobáb házában* cselekményében bemutatott családi szerkezet, az apának a gyermekeihez fűződő viszonya több szempontból is analogikus a *Leona*

[7] Czakó Zsigmond, „Leona". Kerényi Ferenc (szerk.), *A magyar dráma antológiája,* Osiris Kiadó, Budapest, 2005, 357–388.

[8] Reviczky Gyula, „Jobáb házában". Paku Imre (szerk.), *Reviczky Gyula összegyűjtött művei,* Athenaeum, Budapest, 1944, 401–446.

Erastjának kapcsolatrendszerével. Dramaturgiai értelemben Jobábnak is csak egy lánya és egy fia van, a többi gyerek voltaképpen epizódszereplő, a hozzájuk fűződő viszony nem kap hangsúlyos szerepet a drámában. Az első külső narráció, amely arra tesz kísérletet, hogy láttassa a családtagok kapcsolatát, Éfához, Jobáb feleségéhez köthető, aki az első felvonás első színében kritikusan elemezi férje érzékeny kötődését a kisebbik lányukhoz, Jemimához. „Ezt a kis tacskót úgy becézi, úgy elkényezteti, mintha kívüle egy lány se volna a világon." Éfa itt nem kizárólag a fia, Jábesz nevében érzi ezt sértőnek, hanem a színen meg nem jelenő idősebb lányuk helyett is haragszik. Az ezt megelőző jelenetben Jobáb a házába gyűlt vendégsereg előtt fejezi ki a ragaszkodását Jemimához. „Ez korra legkisebb gyermekem, […] / De szívemnek talán a legnagyobb…".[9]

Az érzékeny apa-lánya kapcsolat a *Leon*ában ábrázolt család esetében szintén fennáll, náluk azonban a címszereplő belépéséig nincs dramaturgiai lehetőség arra, hogy külső leíró jellegű narratíva alakuljon ki a viszonyaikról. A családtagok viszont az egymás közti párbeszéd során gyakorolják ezt az alapvető drámaszerkezeti gesztust, jellemzik a másikat annak tudtán kívül, ez történik például az előjáték harmadik jelenetében, Erast és Aquil között. Az apa a vér szerinti fia és a nevelt lánya nászára készül (ez erősíti a párhuzamot Jobábbal, aki szintén a cselekményidő alatt akarja férjhez adni Jemimát), véleményében jelentős hierarchikus különbség tükröződik a gyermekei megítélésében. Egyértelműen Aquilt tartja fontosabbnak, s vélhetően Jobábnál sem volna ez másképp, ha Jábesz nem rontaná meg a családi boldogságukat a deviáns viselkedésével.[10] „Fiam, amely nő buzgó anélkül, hogy ismerné a hit nevét, szende anélkül, hogy arról fogalma volna, szeret anélkül, hogy tudná, mi az: boldogítni bírja magát a gyötrelmet is" – mondja Erast elismerően Irénről. Irén adoptált mivolta, az előzménytörténete, miszerint a szülei Erast távoli rokonai voltak, akiktől korán elárvulva került a férfihoz, a *Jobáb házában* egy másik cselekményelemével mutat tematikai egyezést. Az első felvonás második színében Jobáb egy béressel találkozik, aki igazságot követel a lánya, Dina számára. A férfi által előadott történet szerint a lánya csábítás áldozata lett, s az ártatlansága

[9] *Uo.*, 402–404.

[10] Czakó, *i. m.,* 363.

elvesztése házasodási kudarcot idéz elő az életükben. A kétségbeesett apa Jobábtól várja a becsületük helyreállítását. Jobáb a házába fogadja Dinát, és biztosítja afelől, hogy talál neki férjet . Erasttal szemben a *Jobáb házában* címszereplője erkölcsi vétségnek tekinti, ha a befogadott, támogatásra szoruló hajadon Jábesz prédájául esne. Ennek tudatában van Dina is, mert a végső színrelépésekor, miután Jábesz elrabolta és megbecstelenítette, Jobáb elé borul, s közli vele a fia vétkeit. Az apa ekkor parancsot ad az elsőszülöttje meggyilkolására.[11] A két apajogú família működése között fontos különbség, hogy míg az erasti világkép nem terjed ki a férfierkölcs ezen részére (a fiának, Aquilnak a család kötelékéből való időleges kilépést is lehetővé teszi, sőt előírja), addig Jobáb szigorúan fegyelmezi, bünteti a fiúgyermekeit is.

Látható, hogy az Erast által kialakított egyoldalú családszerkezetben Leonának nincs helye, ugyanakkor a nő a száműzöttsége ellenére is az anyai identitást képviseli, s visszatértével sikerül felborítania a stabilnak hitt, elnyomásra épülő rendet. Más interpretáció, de egészen hasonló szándék és belső konfliktusok jellemzik a *Jobáb házában* Éfáját. „Irigykedés, perpatvar, házi békém' / Feldúlja; feleségem nyelves asszony, / S Jábesz makacs, vad és erőszakos." A rossz hajlamú anya és a hasonlóképp amorális fiú voltaképpen Leona megkettőzött egyéniségét képviselik. A feszültség, a családi hierarchia ellen való lázadás az anyától indul, ám a gyilkosságok, az ördöggel való szövetségre lépés már Jábesz cselekedeteihez tartozik, ahogyan a száműzöttség is az ő büntetése lesz. A családfő konfliktusban áll ugyan a feleségével, de nem hoz olyan rendelkezéseket, amelyeket az anyát próbálnák eltávolítani a körből. A deviancia és a téboly, mint a leonai identitás jegyei, Jábeszhez kapcsolódnak. Ez némiképp zavarossá teszi a *Jobáb házában* karakterdramaturgiáját, a fiával szövetséges anya története voltaképpen nem tart sehová.[12]

Ha összehasonlítjuk Leona és Jábesz belépését a cselekménybe, látszólagos különbségekkel találkozhatunk, s ennek oka a két szereplő eltérő személyközi pozíciója. Leona szenvedőként mutatkozik be előttük, ilyenformán kegyelemből adnak neki menedéket a kunyhóban. A szerzői

[11] Reviczky, *i. m.,* 406–409, 442.

[12] *Uo.*, 402.

instrukció szerint a nő „avult fekete öltönyt visel", s a külleme ugyan rémületet kelt a kis Aquilban (az Irén és Aquil szerelméből származó fiúban), de a jelenlevők inkább részvéttel és támogatólag fordulnak az elesett öregasszony felé.[13] Ezzel szemben Jábesz az első adandó alkalommal kifejezi az apjával, s annak közösségével kapcsolatos ellenérzéseit. Alkati elesettségnek nyoma sincs, ahelyett, hogy ő viselne rongyokat, ő nevezi rongyosnak a társaságot, mikor Jobáb köszönésre szólítaná fel. „S egy csorda rongyos ember vár reád" – veti oda az apjának.[14]

Jábesznek azonban van egy második bemutatkozása is a darabban, amikor a családi téren kívül látjuk a második felvonás első színében. A szerzői instrukció szerint „a háttérben barlang nyílása látszik", Jábesz azért jött ide, hogy fekete mágia segítségével valósítsa meg a bosszútervét. Ismét a Leonára jellemző alaki horroresztétika megkettőződése, illetve megháromszorozódása történik, Jábesz ugyanis egy kuruzslóval, illetve egy rablóvezérrel is találkozik. A *Leona* címszereplőjének ellenben nincsenek szövetségesei, vagy ha próbálkozik is szövetségre lépni valakivel, a kísérlete kudarccal zárul. A Reviczky-drámában szereplő kuruzsló átkot mond Jábesz családjára, a leviatánt és „Behemetet" (tehát Baphometet, a sátánt) említi.[15] Az átok végeztével villámlás-mennydörgés hallatszik, ez pedig eszünkbe juttathatja a *Leona* első felvonásának első jelenetét, amely során ugyancsak a vihar készíti elő Leona belépését a cselekménybe. Szemléletes a Bűbájos Jábeszhez intézett köszönése a jelenet elején: „A sötétség viselje gondodat, / És legyen szolgád a leviatán."[16]

A sötétség jegye az „avult, fekete öltöny"-ön túl sokkal mélyebb szinten is hozzárendelhető a Czakó-darab címszereplőjéhez. Az első felvonás ötödik jelenetében egyértelmű kapcsolat rajzolódik ki a diabolikus szféra és Leona világképe között. Az addigi életét összegző monológjában a nő hangsúlyossá teszi a „szent öltöny" elszaggatását, az elvesztett fiatalságot, s a társadalmi kitaszítottság traumáját. „A jó angyalok irtóznak örömimtől, és a természet megérintett csigaként házába vonul előlem. Tehetek-e róla?"

[13] Czakó, *i. m.,* 367–368.

[14] Reviczky, „Jobáb házában", *i. m.,* 403–404.

[15] *Uo.,* 411–412.

[16] *Uo.*, 412–413; Czakó, „Leona", *i. m.,* 367–368.

A jó angyalokkal, s egyszersmind a szabadságában létező környezettel való szembekerülés önmagában a luciferi pozícióba helyezi őt, aki az elszenvedett sérelmei miatt lett szadista és bosszúálló személyiség, mostanra belső vágy készteti e hajlamok kiélésére. „A fűben és emberben megteremtett méreg azért harapós és ragadó-e, hogy önmagáért legyen? Ez alapra még lehet építni – boldogságot – fekete boldogságot." S nemcsak Leona rendeli a maga identitásához a sötétséget, hanem Irén is ekképp hivatkozik a nőre, miután az első felvonás hatodik jelenetében rémképekkel terrorizálja a fiatalasszonyt. „Óh, e sötétség szavaidban!"[17]

Jábesz az apjával szembeni lázadása ellenére nincs jó véleménnyel a vele szövetséges anyjáról sem, „házsártos, bőbeszédű asszony"-nak nevezi, aki vélhetően felháborodna a fia kapzsiságán és örökséghajhászatán. „De férjéhez mégis ragaszkodik. / Szemem' túrná ki, ha szólnék neki, / Hogy már szeretném örökségemet." A fiú szélsőséges indulatait azonban nem indokolja kizárólag a számítás, Éfa egy korábbi megjegyzése szerint az apa vétkes Jábesz jellembeli deformációja miatt. „Ő vadította el Jábeszt örökös korholásaival." A későbbi cselekmény nem igazolja az állítások valószínűségét, bár kétségtelen, hogy Jobábnak a fiához fűződő viszonya magában hordozza a múlt eme lehetőségét is. A *Leona* címszereplőjének jellemfelépítése ennél pszichológiai szempontból következetesebbnek látszik. A múltra vonatkozó visszaemlékezések egy igazhitű apáca képét idézik fel, aki a csábítás útján vált kitagadottá. Ebben az alapproblémában nem kap szerepet a szülőkkel való konfliktus, nem tudunk meg semmit Leona őseiről, a kitagadás gesztusa a hajadont korábban befogadó rendházhoz köthető, illetve az egykori szerelmeshez, Erasthoz, aki nem nyújt segítséget az általa teherbe ejtett nőnek, mi több, tulajdonképpen közreműködik a stigma kialakításában. Ennek ellenére az imént felidézett monológjában, amelyben a „fekete boldogság" konklúziójához érkezik, átkozva utal az anyaméhre, amely annak idején a világra szülte. „Meg kelle átkoznom azon méhet, mely szült."[18]

Érzékelhető tehát, hogy az elődök elleni lázadás, sőt, az elődök kiátkozása a talajvesztettség és a deviáns viselkedés jelképé válik a cselekményben, s mind

[17] Czakó, *i. m.,* 369–371.

[18] Reviczky, *i. m.,* 404, 411; Czakó, *i. m.,* 370.

Jábesz, mind pedig Leona karakterológiájához hozzátartozik. A személyes motiváción túl Leona Erasttal szembeni támadása egy zsarnoki rendszer felforgatására irányul. A nő vallomásaiban gyakoriak a saját testi elesettségére, s az öngyűlöletére irányuló megnyilvánulások. „E redők és halálarc nem volt ég választottja, de talán még lehet öröme, még lehetne boldog – a gyűlölség által." Jábesz önmagáról alkotott véleménye viszont azonos a rajongó anyjáéval, aki az első felvonás nyitó jelenetében erős és vitéz férfinak nevezi Jábeszt, „aki az oroszlántól sem fél". A nő ajnározása nem áll meg itt: „Senki se tudja lovát oly szépen megülni, senki sem kezeli úgy az íjat, senki sem bír úgy dacolni az elemekkel" – fogalmaz a fiával kapcsolatban. Jobáb viszont egy konfliktus során, mikor a fiatalember a majdani sógorát, a vőlegény Ráfaelt madárijesztőhöz hasonlítja, „ronda pöfeteg"-nek hívja Jábeszt, s az instrukció szerint ütni kezdi. A megjegyzés elképzelhetően a férfi belső rútságára utal, Jábesz azonban védekezésképp szó szerinti értelmezésben ironizál az apja kijelentésén. „Minek nyúlsz hozzám, ha olyan vagyok?"[19]

Az anya lelkesedése, a vitézi erények dicsérete ellenére a *Jobáb házában* történetében nincs olyan női szereplő, aki vonzalmat érezne Jábesz iránt, a befogadott Dinával való kapcsolat is egyértelműen nemi erőszak következménye. A nő erről szóló monológja szintén mutat analogikus összefüggést Leona idézett megnyilvánulásaival. „Csak egyszer gyújtott lángra testi vágy, / S vevé ki vérem a részét a gyönyörből, / S mostan piszok, gyalázat életem" – mondja Leona. A hajdani elcsábíttatás tehát a testi öröm emlékeként él a nőben, amelyet ugyanakkor bűnként tart számon, s annak következményeképp azonosítja a dráma jelenében való hányattatásait. A családi nyilvánosság terében Jábesz sem titkolja aljas szándékát, s ez a szemérmetlenség szintén viszolygást vált ki a környezetéből, az apja „förtelmes kamasz"-nak nevezi a fiát, Jobáb barátja, Szofár pedig „haszontalan, gyalázatos ripők"-nek. Jábesz darabbeli értelmezése tehát a legtöbbször az iszonyat, az undor, a megvetés érzelmeiben foglalható össze, s mindez predikatívnak látszik az antagonisztikus férfi sorsát illetően.[20]

A *Jobáb házában* dramaturgiája ebből a szempontból is gyengébb, mint a *Leoná*é. Ugyan a Czakó-darab címszereplőjének verbális közlései,

[19] Reviczky, *i. m.,* 417, Czakó, *i. m.,* 369.

[20] Reviczky, *i. m.,* 416, Czakó, *i. m.,* 421.

magányos monológjai is árulkodnak a bosszúállás szándékáról, a szereplő mindvégig háttérben tartja a legfontosabb titkait, s a családtagokat hosszú ideig félrevezeti. A félelem, a viszolygás a Leonához való viszonyban is felfedezhető, azonban ennek oka elsősorban a többi szereplő alkati idegenkedése, az egyre fokozódó rémesztétikát beteljesítő gyilkosság mégis a megdöbbentés erejével hat. Jábesz cselekedetei viszont a legtöbbször csak igazolják Jobáb előzetes ítéleteit. Igazi titok híján a horrordramaturgia nem tud másra hagyatkozni, mint az eredettörténet elemeinek intenzívebbé tételére, a fokozásra, a halmozásra. Amíg Leona esetében mindez egy konkrét cselekedetben, az unokája meggyilkolásában teljesedik ki, addig Jábesz bűnlajstroma ennél jóval kiterjedtebb, s már egy tett elegendő lenne ahhoz, hogy rémdráma kerekedjen belőle. Bármennyire is borzalmasak ezek a fordulatok, az ábrázolás gyengeségei miatt leginkább röhejesnek hatnak.

Ami viszont Jábesz ténykedését egyértelműen rokoníthatóvá teszi Leonáéval, az a mindkettejük által eszközül használt manipuláció. A *Jobáb házában* harmadik felvonásában Jábesz rémképekkel gyötri az anyját. Iszonyú szélvészt és fergeteget említ, amely fákat döntött ki, erdőket gyújtott fel, s a természet rettenetes fenevadait, az oroszlánt, a hiénát, s a farkast is visszakergette a barlangjába. „Sírt, jajgatott az élő és holt világ; / Sejtette mind a haragos bírát."[21] Az isteni ítélettől félő ember szavát összegezve Jábesz elülteti a gyanút az anyjában, miszerint Jobáb bűnei miatt fordult fel a világ. Mit mond Leona az első felvonás záró jelenetében, mikor megpróbálja rábeszélni Irént a gyermeke meggyilkolására?

> Mert az atyának és anyának álnoksága gyermekébe büntettetik harmad és negyedíziglen. Miért veszté el atyád szemeid? Miért folyamodik a természethez? Mert éghez retteg folyamodni. […] Atyád bűnös, és bűneért engesztelő áldozatul te meg fogod ölni ten gyermekedet.[22]

A *Jobáb házában* szereplőinek világképe szerint a természeti katasztrófák, s az ennek nyomán kibontakozó személyes károk a földi vétkek eredményei. Jábesz manipulációja olyannyira sikeres, hogy a Jobábbal mindaddig baráti viszonyban álló Elifáz is szembesíti a családfőt az állítólagos vétkeivel.

[21] Reviczky, *i. m.,* 423.

[22] Czakó, *i. m.,* 372.

„Az ég is úgy látszik dühös reád / Folyton viharzik, s tegnap is a villám / Egyik istállódat gyújtotta fel." Jobáb (a bibliai alteregójával ellentétben) nem vállalja fel sem a maga, sem a mások bűneit, képtelen értelmezni az istenítéletet. „Az Úr előtt, tudom, nincs igaz ember; / De én az voltam a világ előtt…".[23] Leona a második felvonás első jelenetében ugyancsak a földi kár metaforájával fejezi ki Erast családjának bűnhődését, a férfi által képviselt értékrend összeomlását.

> Két nap alatt kiszáradt a boldogság fája, melynek lombjaira egy örökös tavasz ígért virányt; […] így sodortatik el egy vihar által a századokon át épült erős tölgy, így dúlatik fel egy vész által, egy örök időket ítélő egyház alkotmánya.[24]

Hojdák Gergely a Czakó-drámáról szóló elemzésében „fekete keresztény-ség"-nek nevezi azt a vallási meggyőződést, amelynek a nevében a mű címszereplője beszél. „Leona valóban a szavak mestere. A szónoki stratégiája, hogy kiforgatja önmagukból a kereszténység tanait, a feltámadás vallását a halál vallásává költi át, egy amolyan fekete kereszténységgé."[25] Az egyistenhit ekképp való értelmezése összevethető Jábesz diabolizmusával, aki a teremtő isten helyett kizárólag a sátánt tekinti transzcendens hatalomnak. „A falra festett ördög végre megjelent" – mondja Leona a második felvonás harmadik jelenetében, miután úgy érzi, sikerrel gyakorolt hatást Irén bűntudatára. Ez a megnyilvánulás eltér a nő eddig szakrális kommunikációjától. Az ördög e helyütt mégis valamiféle szövetségesként jelenik meg, noha érezhetően az elrettentés eszközéül szolgál, s a zárszóban Leona ismét az ég hatalmának támogatását kéri, elismerve annak elsődlegességét. „Ég hatalma, rendítsd meg e hitemet, s igényt tartok üdvösségedhez." Jábesz kiismerhető vallási meggyőződése, az ördög melletti állásfoglalás szintén azt támasztja alá, hogy a *Jobáb házában* dramaturgiája sokkal kiszámíthatóbb a *Leoná*énál, nem tud a rémdrámai titokzatosság erejével hatni.[26]

---

[23] Reviczky, *i. m.,* 425; Czakó, *i. m.,* 373.

[24] Reviczky, *i. m.,* 425; Czakó, *i. m.,* 373.

[25] Hojdák, *i. m.,* 265.

[26] Czakó, *i. m.,* 376.

Mind Leonára, mind pedig Jábeszre jellemző a cselekmény előrehaladtának belső kommentálása, amely ugyanakkor nem kizárólag a pillanatnyi pozíció behatárolására, a célok kitűzésére szolgál, hanem a belső vívódások kifejezésére is. Mert bármennyire is közel van Jábesz a jellem totális antagonizmusához, az ő személyiségében is felbukkan a romantikához társított ellentmondásosság, a kegyetlenség helyenkénti pozitív emberi érzésekkel való megtörése. „Biz' Isten; megsajnálom még apámat. Sajnálni?... Arra már most nincs idő." A szereplő korábbi közléseiből kiindulva nem lehetünk biztosak a szavak komolyságában, a hangvétel lehet gúnyos-ironikus is, azonban mivel Jábesz a testvérhúga haláláról is beszél e helyütt, vélhetően egy ritka, őszinte elbizonytalanodás ez a részéről. Czakó Zsigmond logikusabban láttatja Leona elhatalmasodó bosszúszomját. Erast és a családja felismerése az első felvonás második jelenetében történik, s ez egy jelenettel később, hogy elfojtsa magában az indulatokat, távozásra készteti a nőt. Nem bírva felülkerekedni a lelkét és a testét bénító haragon, Leona ismét visszatér, s ekkor hitet tesz a revans mellett. A múltját összegző monológjában azonban nem tagadja, hogy valaha képes volt a szeretetre, s bár a szerzői instrukció szerint „gúnyos, hideg hahotával" jelenti ki a következőket, a kérdésfelvetésében mégis ott a remény: „Vajon tudnék-e még valaha szeretni?!"[27]

A két szereplő öndefiníciójában – a már említett ellentétekkel szemben – azonosság, hogy ugyanazt az állatmetaforát alkalmazzák magukra. „A tigrist és macskafajt egy erőszakos belösztön haldokló házához űzi" – kommentálja a visszatérését a Czakó-dráma címszereplője, s Jábesz is a tigris viselkedésével azonosul, mikor erőt gyűjt az apagyilkosság végrehajtásához. Szemléletes viszont, hogy a tett indoklása során a természet rendjére hivatkozik, amely ismét az isteni akarat kirekesztésére szolgál, s amely által a gyilkos fiú szövegfolyama az erasti világképpel is rokoníthatóvá válik. „A természetben is csak az erő / Uralkodik, az erkölcs semmi sem. / Erőt! erőt! a tigris is kegyetlen." Az animális szerepfelvétel másik jele a szaglás útján való tájékozódás. „Oh, mi halotti szag van itt!" – mondja. A szag mint az undorkeltés eszköze a *Jobáb házában* cselekményében is szerepet kap, esztétikai értelemben meglehetősen kudarcosan: borzongatás helyett

[27] Reviczky, *i. m.,* 430; Czakó, *i. m.,* 369–370.

(a mai olvasó számára már) inkább groteszk–komikus hatást eredményezve. Miután Jobáb sebet kap az ágyába hintett mérges tüskéktől, s a testét fekélyek borítják be, beteg állapotban borul a lánya sírjára, a felesége, Éfa elutasítja a neki való segítségnyújtást. „Nem, én nem nyulok hozzá semmi áron. / Iszonyú bűzt lehel, csömörletes, / Merő seb."[28]

A *Leona* címszereplője, illetve a *Jobáb házában* deviáns Jábesze közötti alakpárhuzamok mellett a két mű tematikai hasonlóságát támasztja alá az apai átok és az istenkáromlás kiemelt dramaturgiai szerepe – amely ugyanakkor nem feltétlenül sorolható a rémdrámai jegyek közé. Szemléletes viszont, hogy mind Erast, mind Jobáb az utód halála fölötti bánat során folyamodik efféle kinyilatkoztatásokhoz. „Ily gonosz világot / Gonosz teremthet csak. / Te is gonosz vagy! / Az, az vagy!" – mondja Jobáb Jemima sírjára borulva. Erast a harmadik felvonás ötödik jelenetében az unokája holttestét felfedezve az égre emeli a karját, miközben átokban tör ki. A szavai vonatkoztathatónak tűnnek Irénre, aki Leona félrevezetése miatt magát hiszi gyilkosnak, s ennek hatására összeesik. Erast ezt követő megszólalása, s a hozzá írt szerzői instrukció viszont alátámasztja, hogy valójában szintén a felsőbb hatalom, a természet rendjének megkérdőjelezése történik e helyütt. „A hitéhez való ragaszkodás és iránta való kétségbeesés egymással harcolva, terhes küzdelmet fejtenek ki benne; hitvallásának szokott alakját mondja, de a kétségbeesés hangjával, melybe végre átkozó hang is vegyül" – olvasható az Erast utolsó közlése előtti megjegyzésben.[29]

## Összefoglalás

Az előfeltevéseknek megfelelően a *Leona* és a *Jobáb házában* összehasonlító elemzése árulkodik a rémdráma hatástörténeti változásáról. A korábbi titokdramaturgia helyét, a romantikus töredékesség és homályosság esztétikáját egyre inkább a naturalisztikus esztétika váltja fel, egy nyíltabb, nyersebb megfogalmazás, mint ami a reformkor szerzőire jellemző volt. Ez utólag ítélve nem feltétlenül kedvező hatású: a megrökönyítés, a váratlan szembesítés effektusai helyett a horrorelemek fokozásával találkozhatunk,

[28] Reviczky, *i. m.,* 430–434; Czakó, *i. m.,* 369.

[29] Reviczky, *i. m.,* 435; Czakó, *i. m.,* 371.

s olykor éppen az alkotói szándékkal ellentétes módon hat a néző, olvasó tudatára, az emberi borzongást kiváltani szándékozó cselekményrészek sokszor komolytalanná válnak. A *Leona* és a *Jobáb házában* közös vizsgálata azonban még nem enged általánosan következtetni a műfaj történetére. Nem pusztán arról van szó, hogy ami az 1846-os befogadó számára még félelmetesnek hatott, az az 1870-es évek második felében már súlytalannak látszik. (Noha ez a feltételezés sem zárható ki teljes mértékben.) Reviczky Gyula sikerületlenebb költői eszközöket választ a horrorhatás kialakítására (ilyen például a Bűbájos mesei interpretációjú varázslata, a deformáció és az egyéb undorkeltő testi jegyek verbalizálása), s a művét olvasva utólag megérthető, hogy nem került színpadra.

Az utóbbi gondolatmenet alátámasztására szolgál két másik mű bevonása az elemzésbe. A hazai rémdrámák hatástörténeti előzményeként jellemzően két irányról beszélnek: az egyik az osztrák-német, a másik pedig a francia irány. Az előbbihez Franz Grillparzer *Die Ahnfrau,* azaz *Az ősanya,* az utóbbihoz pedig Victor Hugo *Lucrèce Borgia* című drámája tartozik. A két rémdráma-értelmezés közti különbség lényegére Vértesy Jenő reflektál a legkonkrétabban, meglátása szerint a francia romantika elveti a kísértet, a varázslat, a természetfeletti dramaturgiai alkalmazását, és sokkal inkább az emberi jellem kifürkészhetetlen vonásait állítja a középpontba, az 1830-as, 1840-es évektől kifejezetten népszerűvé válik. Ennek következtében az elsősorban Grillparzer nevéhez köthető kísértetesztétika elveszti a rémületkeltő hatását, s egyre inkább nevetséges lesz.[30] E példákból és hatástörténeti folyamatokból kiindulva úgy tűnik, mintha Reviczky a rémdrámai stílus koncepciójának felépítésekor bizonyos helyeken egy régebbi hagyományhoz kapcsolódott volna vissza, amely már negyven éve elavultnak számított. Az utóbbi feltevést erősíti, hogy később fordítóként maga is dolgozott Grillparzer *Sappho* című drámáján, illetve 1887-ben lelkes kritikát írt a Jászai Mari főszereplésével bemutatott *Médeiá*ról.[31]

[30] Vértesy Jenő, *A magyar romantikus dráma (1837-50),* Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1913, 126.

[31] Lengyel Lajos, „Reviczky Gyuláról (folytatás)", *Ifjú Erdély,* VII/2 (1928), 42–45, 44.

## Felhasznált irodalom


Bori Imre: „Reviczky »irányai«", *Híd,* XLVI/9 (1982), 1023–1033.

Czakó Zsigmond: „Leona". Kerényi Ferenc (szerk.): *A magyar dráma antológiája,* Osiris Kiadó, Budapest, 2005, 357–388.

Császtvay Tünde (szerk.): *Reviczky Gyula Összes verse II. Kritikai kiadás – Jegyzetek,* Argumentum Kiadó, Budapest, 2007, 631–1044.

Dörgő Tibor: *Czakó Zsigmond és világértelmező drámái,* Napkút Kiadó, Budapest, 2004.

Dörgő Tibor: „Reviczky Gyula Jób-drámája", *Vigília,* LXII/7 (1997), 529–531.

Hojdák Gergely: „Az első magyar »pszichodráma«. Czakó Zsigmond: Leona". Hojdák Gergely: *A tragédia színeváltozása. Tragikum és medialitás a késő-romantikus magyar irodalomban,* Gondolat Kiadó, Budapest, 2021, 243–272.

Kerényi Ferenc: *A régi magyar színpadon (1790–1849),* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1981.

Kerényi Ferenc: „Utószó". Kerényi Ferenc (szerk.), *A magyar dráma antológiája I.,* Osiris Kiadó, Budapest, 2005, 743–747.

Lengyel Lajos: „Reviczky Gyuláról (folytatás)". *Ifjú Erdély,* VII/2 (1928), 42–45.

Marton Gábor: „Czakó Zsigmond drámai életműve", *Színháztudományi Szemle,* IX/1 (1982), 41–76.

Reviczky Gyula: „Jobáb házában". Paku Imre (szerk.): *Reviczky Gyula összegyűjtött művei,* Athenaeum, Budapest, 1944, 401–446.

Szilágyi Márton: „»sötét halálával az öngyilkolásnak…«: Czakó Zsigmond halála", *Irodalomtörténet,* LXXXVI/1 (2005), 20–41.

Szilágyi Márton – Vaderna Gábor: „Egy bölcseleti kamaradarab (Czakó Zsigmond: *Leona*)". Gintli Tibor (szerk.): *Magyar irodalom,* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2010, 613–617.

„Tizenegyedik akadémiai ülés. Összes ülés. Gróf Lónyay Menyhért akadémiai elnök úr elnöklése alatt", *A Magyar Tudományos Akadémia értesítője,* XII/3 (1878), 61–72.

Vértesy Jenő: *A magyar romantikus dráma (1837-50),* Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1913.

Kovács Viktor

# Intrikusábrázolás Katona József *A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között* című vígjátékában

## A kutatás célkitűzése

Doktori kutatásom célkitűzése, hogy a reformkori dráma intrikusábrázolását vizsgálva egy hatástörténeti összefüggésre reflektáljon. A *Sturm und Drang*-drámairodalom két meghatározó cselszövőjének, az *Emilia Galotti* Marinelli kamarásának, illetve a *Kabale und Liebe* ('Ármány és szerelem') Wurm titkárának a hazai drámák alakábrázolására gyakorolt hatását olyan emblematikus példákon keresztül szándékozom láttatni, mint Katona József *Bánk bán*jának Biberachja. Eddigi megállapításaim arról árulkodnak, hogy a rögzített szerepkörű intrikus a romantikus tragédia kifejlődése után egyre inkább a komikus-könnyedebb műfajú darabok elemévé válik, a reformkori vígjátékban és a népszínműben fedezhető fel leginkább. Jelen tanulmány a 19. századi magyar vígjáték egyik korai példáját elemzi, és terveim szerint a disszertáció fejezetszakasza lesz majd Kisfaludy Károly *Csalódások*ja, illetve Szigligeti Ede *Rózsá*ja mellett.

A kritikai kiadás és a szakirodalom által a *Bánk bán* előtti keletkezésűnek ítélt, 1814-es[1] *A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között* című Katona József-drámának a kutatási koncepcióban való jelenléte azért kiemelkedően fontos, mert a mű elemzésén keresztül rálátásunk nyílhat arra, hogy milyennek látta és miképp ábrázolta az ideális vígjátéki intrikust az a szerző, akinek kanonizálódott főműve az irodalmi köztudat részévé

[1] Nagy Imre, „Előszó". Demeter Júlia – Nagy Imre (szerk.), *Katona József: Három színjáték (A Lutza Széke, Aubigny Clementia, A Rózsa),* Balassi Kiadó, Budapest, 2020, 9.

tette a szerepkör sajátosságait. Milyen párhuzamok figyelhetők meg a *Bánk bán* Biberachja és *A rózsa…* Finolányija között? Előfeltevésem szerint egyértelmű az azonosság a két karakter közt, a jobbára a műfajiságból származó eltéréseik is az analogikus összetartozásukat szemléltetik. A kritikai kiadás Demeter Júlia és Nagy Imre által írt nagyszabású jegyzettanulmánya a hatástörténeti és kontextuális körülmények feltárásakor megerősíti a *Sturm und Drang* drámairodalmának, az *Emilia Galotti*nak és az *Ármány és szerelem*nek, illetve az elsősorban August Kotzebue nevéhez köthető érzékenyjátékoknak az intézményesülő magyar színház szellemiségére gyakorolt hatását. A vígjátékirodalom előzményei homályosabbak a többi műfajénál, Demeter és Nagy szerint ekkoriban már kevésbé ismeretesek az iskolai drámajátszásból a világi színjátszás tereibe vándorolt szövegek, ugyanakkor szemléletes, hogy Simai Kristófnak négy darabját, illetve Illei János *Tornyos Péter*ét is a műsora részévé teszi a Kelemen László-vezette első magyar színtársulat. A tanulmány tárgyát képező kutatás szerint a korszak vígjátéki jellemszereplői részben az iskolajátéki hagyományból származnak, másfelől pedig a *Deutsche Schaubühne* szász típuskomédiái is befolyásolták a magyar szereplők alakábrázolását. Ezeket a hatásokat erősítette fel, és egészítette ki a kotzebue-i vígjátékirodalom, illetve Ziegler, Iffland és Alois Gleich műveinek népszerűvé válása. Utóbbiakat Katona József fordításában játszotta a pesti társulat.[2]

„E vígjátékok bonyodalma legtöbbször a cselvígjáték típusában, s ily módon az intrika dramaturgiájával jut el a végkifejletig" – olvasható Demeter Júlia és Nagy Imre értelmezése a már idézett tanulmányban.[3] Katona József *A rózsa…* című drámája valóban cselvígjáték: főszereplője, Finolányi András, aki a naiv és szerelmes Gyerfanorinszky Elek segítője. Alakkettősükben máris felfedezhetővé válik a Biberach–Ottó kapcsolat előképe: a nemesifjú Gyerfanorinszky mély szerelmet érez Deresházy Katicza iránt, aki azonban férjes asszony, és valójában csak bolondítja

[2] Demeter Júlia – Nagy Imre, „A rózsa és a 19. század eleji vígjáték (műfajtörténeti kontextus)". Demeter Júlia – Nagy Imre (szerk.), *Katona József: Három színjáték (A Lutza Széke, Aubigny Clementia, A Rózsa),* Balassi Kiadó, Budapest, 2020, 503–507, 506.

[3] Demeter – Nagy, „A rózsa és a 19. század eleji vígjáték (műfajtörténeti kontextus)", *i. m.,* 506.

a fiatalembert. Finolányi cselekkel ébreszti rá Gyerfanorinszkyt az igazságra, és ezzel a boldog végkifejletig vezeti a cselekményt. A kritikai kiadás kísérőtanulmánya a vígjáték legérdekesebb figurájának nevezi Finolányit, és Katona József „keserű, fanyar" önképeként azonosítja. „A szövegbe metaforikus szinten beépített rovardrámának – a pókok és a tapasztalatlan légy mellett – ő a »mindenektől megvettetett, fekete büdös bogár«, aki mégiscsak képes átszakítani a képmutatók által szőtt pókhálót, s ez által kiszabadítani a már-már áldozatul esett legyecskét." Biberachhoz hasonlóan Finolányi is beszélő névvel rendelkezik. Nagy Imre szerint a *fingo, fingere, finxi, fictus* latin igéből származtatható, ennek jelentése: alkot, kitalál, rendbe tesz, valamint (kevésbé pozitív értelemben) kohol, színlel, hazudik. Ahogy Biberach a „lézengő ritter", úgy Finolányi a „pajkos világfia", alakjához hozzátartoznak a külföldieskedő kalandor gesztusai.[4]

## A szöveg vizsgálata

Az első felvonás első jelenetének helyszíne „előszoba a vendégfogadóban". Demerocsinyi udvarmester látható egyedül, aki arról beszél, hogy elege van a „pókok"-ból.[5] Biberachhoz hasonlóan Finolányi is kontár az udvari társadalomban: az *Emilia Galotti* Marinellijével és az *Ármány és szerelem* Wurmjával szemben ők nem viselnek titulust, zavaros és különös információik teszik befolyásossá őket a cselekménytérben. Ami Finolányi személyiségét megkülönbözteti Biberachétól, az a motiváció eltérése. Az előbbit az Elek iránt érzett őszinte és féltő barátság vezérli, az utóbbit pedig egyértelműen a számítás. A cinikus higgadtság mindkettejük jellemléhez hozzátartozik. Demerocsinyi keserűen jegyzi meg, hogy Finolányi nyitotta fel a szemét, és ezért van rossz kedve: egészen eddig ő is élvezte a mulatságot, ami a háttérben zajlik, most viszont a pajkos világfiától hallott információ (miszerint Eleket becsapják) teljesen elkeseríti. „Az ördög vigyen el,

[4] Demeter Júlia – Nagy Imre, „Tárgyi, nyelvi, és dramaturgiai magyarázatok, Konkordanciák". Demeter Júlia – Nagy Imre, *Katona József: Három színjáték (A Lutza Széke, Aubigny Clementia, A Rózsa).* Balassi Kiadó, Budapest, 2020, 471–479, 479.

[5] Katona József, „A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között". Demeter Júlia – Nagy Imre, *Katona József: Három színjáték (A Lutza Széke, Aubigny Clementia, A Rózsa)*. Balassi Kiadó, Budapest, 2020, 423–468, 427.

– vigyen el, – én vigadtam! Jól vigadtam; – te nyitottad ki a szememet, és megcsömörlöttem. Bolhát tettél a fülembe, most ugrándoz, pattog, ugrándoz, viczkándoz."[6] Finolányi tehát zavart keltett, és ez máris nemkívánatossá teszi az udvari ember számára. Demerocsinyi az igazság ellen tiltakozik, a diszharmóniától irtózva könnyebb volna hazugságban élnie. Finolányi ebben az esetben a felforgató kívülállót képviseli a renddel, az udvar nyugalmával szemben. Mindazonáltal Demerocsinyinek a hallgatás is kellemetlen: nem igazodik el a Finolányi diktálta stratégián, késztetése szerint minél hamarabb felnyitná felettese, Elek szemét. „De hallgasson, vagy legalább csak csendes vérrel" – tanácsolja Finolányi, és ez újabb indulatokat hív elő az udvarmesterből.[7] Az intrikus technikája az érzékelt, de ki nem bontott feszültség fenntartása, fokozása.

A két férfi tervez valamit, de mindez homályban marad, kommunikációjuk csak a közös ügyükről árulkodik, és mivel többes számban beszélnek az ellenfeleikről, egy közösséget kell látnunk Gyerfanorinszky becsapása hátterében. A szerelmes ifjúért aggódó „hátország" drámabeli jelenléte Nagy Imre szerint is összefügg olyan befogadói mintákkal, mint például az *Ármány és szerelem* cselekményében láttatott szervezkedés. Nagy a jellegzetes helyszínek közt említi a vidéki udvarházat, illetve a városi vendégfogadót, „ahol váratlan találkozások jönnek létre, s ahol, ha szükségesnek mutatkozik, »spionkodni« is lehet (mint Finolányi teszi ezt *A rózsá*ban) […]." Az idézett tanulmány a színház a színházban jelenségét is vizsgálja *A rózsa…* cselekményében, azt állítva, hogy az alakoskodó dramaturgián keresztül erkölcsi példázatot is nyújt a mű. A dráma műfaja Nagy értelmezésében is cselvígjáték, definíciója szerint a többieknek csapdát állító szereplő tettének „indítéka az önzés, a hatalomvágy, valamely súlyos vagy annak vélt sérelemből táplálkozó bosszú, vígjátékokban gyakran egy kedvezőtlen fordulat elhárításának szándéka". A cselekményt mozgató hős e szempontok szerint nem lehet más, csak intrikus, aki azonban sokféle alakban reprezentálódhat.[8]

---

[6] Katona, „A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között", *i. m.*, 423–468, 427.

[7] Katona, „A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között", *i. m.*, 427.

[8] Nagy Imre, „»Heraklit és Demokrit.« A kora reformkori vígjáték dramaturgiája", *Irodalomtörténet,* LXXIX/4 (1998), 511–523, 517–518.

A Nagy Imre által elemzett típusok közül különösen Finolányira illik a „románcos dráma jótékony »varázsló«"-jának, illetve a „vígjáték furfangos játékmesteré"-nek karaktere. Az intrikus játékmesterként való megnevezése e dolgozatban is többször előfordult már, e szereplőt Nagy konkrét eszközhasználati példával egyértelműsíti. Az idesorolható drámai alakok gyakran viselnek álarcot, álöltözetet színlelés gyanánt, amely csakhamar komikumforrássá válhat. Az idézett tanulmány Toldy Ferenc egyik cikkére hivatkozik, amelyet Kisfaludy Károly *A leányőrző* című vígjátékának német nyelvű premierjéről ír.[9] E publicisztikában Toldy a reformkori vígjáték két típusát különíti el: az egyik a „charakteres", a másik pedig *A rózsa…* szempontjából „intrígos vagy situátiós" vígjáték. Az utóbbi voltaképpen a cselvígjáték másképp való megnevezése, amelyben kulcsszerepet játszik a zavar, az „átváltozás", az „álruha", és a különböző megtévesztésen alapuló bonyodalom. A műfajból Toldy hiányolja a tartalom és a karakterek mélységét, Kisfaludyt tartja arra alkalmas szerzőnek, hogy a kétfajta drámai irányzatot összehangolja. A cselvígjátékot illető felszínesség-vád alapján feltételezhető, hogy Toldy a típusszereplők alkalmazására gondolt, ami gátja lehet a jellem- és ezáltal a konfliktusábrázolás elmélyítésének.[10]

A motivációs háttér Finolányi esetében sem teljesen indokolt és feltárt. Bár kettejük kapcsolatában ez nem reprezentálódik, vélhetően az egzisztenciális körülmények is szerepet játszanak abban, hogy *A rózsa…* intrikusa ilyen aktív ellen-tevékenységet folytat a naiv férfi vak szerelmével szemben. Ugyanakkor a tetteivel kockázatot vállal, hiszen e szempontokat figyelembe véve akár segítője lehetne a tisztességtelen vonzalom beteljesítésének, így Katiczát is megnyerhetné szövetségesének. Finolányi nem ezt az utat választja, és talán ez az indítékában destruktív, de erkölcsileg mégis megfontoltabb döntés az, ami miatt a szereplő nem válik ártó intrikussá, alakja rokonszenvesebb a típus további figuráinál.

A két férfi barátsága nem mentes a konfliktusoktól, az első felvonás hatodik jelenetében, Gyerfanorinszky felbukkanásakor is feszültség támad

[9] Nagy, „»Heraklit és Demokrit«", *i. m.,* 518.

[10] Toldy Ferenc, „A leányőrző német színen". Toldy Ferenc, *Toldy Ferenc összegyűjtött munkái – VIII. Toldy Ferenc kritikai berke I. 1826–1836,* Ráth Mór kiadása, Budapest, 1874, 193–195.

kettejük közt. „Tehát mit akarsz?" – fordul Elek a barátjához, miután az kétellyel és elbizonytalanítással válaszol amaz Katicza iránt érzett rajongására.[11] Ennek a kérdésnek a szituációban többletjelentése van. A homályosság lebontására, a konkrét véleményalkotásra való felszólításon túl Finolányi korábbi cselekedeteire is utal a főszereplő, megerősítve a „pajkos világfi" intrikus tevékenységét. „Szüntelen uj ostobaságokkal állasz elé, és azután akár haragszik, akár sem az ember, te mindenkor mulatságot csinálsz magadnak belőle és jó izűt kaczagsz a más rovására."[12] Ez a megszólalás azt implikálja, hogy Finolányiból nem kizárólag a baráti jó szándék hívja elő a szálak bonyolításának eszközét, intrikusi tevékenysége több múltbeli ügyben is megmutatkozhatott. A cselszövő ekkor mondja el azt a példázat-monológját, amelynek metaforikus képei a darab címét adják. A korábban idézett jegyzettanulmány már utalt rá, hogy a történetben Finolányi az elbeszélése alkalmával talán magára alkalmazza a leghitványabb képet: „büdös bogár"-ként, „szegény féreg"-ként értelmezi saját alakját, aki a pókháló csapdájába esett légy segítségére siet.[13] Elek eleinte megpróbálja barátjába fojtani a szót, később ő maga lesz kíváncsi, mi történt a legyet megmentő, mélybe zuhanó bogárral. „Ne félj semmit, hiszen csak egy bogár! De lelkemre mondom, mégsem bánja azt meg a mit cselekedett, ha kitöri is a nyakát, mert a tapasztalatlan legyet szárnyait dörgölve, szabadon látja" – mondja Finolányi, és a rút képnek máris többletfunkciója képződik: a baráti önfeláldozást teszi még szánalmasabbá, sajnálatra méltóvá.[14]

Finolányi tudatos játékmesteri pozíciójára és érzelmi manipulációjára utal a verbális közlés töredékessége, az elhallgatás-alakzatok gyakoribbá válása, a dramaturgiai értelemben vett „abgang". A férfi azelőtt tűnik el a színről, hogy Elek számára a mondatai bővebb magyarázatát nyújtaná.[15]

---

[11] Katona, „A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között", *i. m.,* 430.

[12] Katona, „A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között", *i. m.,* 431.

[13] Katona, „A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között", *i. m.,* 432.

[14] Katona, „A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között", *i. m.,* 432–433.

[15] A váratlanul keletkező csend, a megtorpanás, az elhallgatás színpadi szerepéről lásd bővebben például: P. Müller Péter, „»Hiányod átjár, mint…«". P. Müller Péter – Balassa Zsófia – Görcsi Péter – Neichl Nóra (szerk.), *Hiány, csonkítás, kihúzás, elhallgatás a drámában és a színpadon,* Kronosz Kiadó, Pécs, 2014, 9–12.

E jelenet, amely Finolányi talán legpoétikusabb megnyilvánulását tartalmazza, egyértelmű, sőt, tudatos *mise en abyme*-utalásként[16] értelmezhető a cselekmény egészére vonatkoztatva. Az intrikus lényének összekapcsolása az animális metaforákkal a *Sturm und Drang* intrikusfiguráival is rokonítható teszi Finolányit. Az *Emilia Galotti* Marinellije „majom"-nak nevezteti Appiani által, Wurm pedig a beszélő nevén keresztül értelmeződik így, illetve egy helyütt Lujza is „bagoly"-nak, „halálmadár"-nak hívja.[17]

A férfi távozását Elek a következőképp véleményezi: „Ez valamit főz magában".[18] A megnyilvánulás szintén arra utal, hogy Finolányi a közeg ismert és definiált cselszövője, a verbális utalásban megidéződik a „boszorkánykonyha" mítosza: a tudat homályosítására, és az egyén félrevezetésére szolgáló porok használata, a titok általi befolyásolás. A drámaszerkesztés következetlenségét szemlélteti, hogy a látványos kivonulást követően Eleknek csak egy magányos monológ kifejtésére marad ideje, és Finolányi máris visszatér a bosszankodó Demerocsinyi társaságában, aki kifogásolja, hogy a két férfi udvariatlanul távol marad a vendégektől. Ezúttal is Finolányi az, aki megoldja a helyzetet, az oldalszobába taszítja a haragos udvarmestert, és ezt megelőzően egy nagy esemény bekövetkezését ígéri: „Menjen vissza, menjen; itt nagy dolog fog történni". [19] Ő maga a kilencedik jelenet során egyedül tartózkodik a színen, és egy rövid monológ formájában értekezik stratégiai lépéseiről. Bár a kifelé fordulás általános eleme a reformkor színházi gyakorlatának, a Katona-vígjátékon belüli érvényesülése a biberachi figura megelőlegezésének tűnik. A cselszövő Katicza és Elek találkozását

[16] Kálmán C. György értelmezésében a *mise en abyme* „történet a történetben": „A belső szöveg tehát a szöveg egészével kerül viszonyba, belső intertextualitásról van szó". Kálmán C. György, „A szöveg körül, a szövegen belül". Kálmán C. György, *Dehogyis terem citromfán.* Balassi Kiadó, Budapest, 2019, 111–166, 124.

[17] Gotthold Ephraim Lessing – Kazinczy Ferenc, „5. Emília Galotti". Kazinczy Ferenc, *Külföldi Játszószín, Kazinczy Ferenc művei sorozat, II. osztály, fordítások,* sajtó alá rendezte Czibula Katalin, Demeter Júlia, sorozatszerk. Borbély Szilárd, Debreczeni Attila. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2009, 121–170; Friedrich Schiller, „Kabale und Liebe". Friedrich Schiller, *Werke in drei Bänden – Erster Band, Der Junge Schiller 1759 – 1787, Sturm und Drang.* Veb Bibliographisches Institut, Leipzig, 1955. 433–525. 484.

[18] Katona, „A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között", *i. m.,* 435.

[19] Katona, „A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között", *i. m.,* 435.

ígéri a nézőknek, eloltja a gyertyát, mondván, „ki tudja mi történhetik e széles lehetőség világában".[20]

Biberachhoz hasonlóan Finolányinak is alapvető gesztusa a hallgatózás, most is a színen marad, elrejtőzése a helyzetkomikumot erősíti. A szerzői instrukció szerint „egy széket, vastag botot támaszt az almáriom sarkába és az egyik lábával a gombjára áll és a két kezével az almáriom tetejében tartózkodik a ruhák háta megett".[21] Ez az a jelenet a szerelmesek közt, amelynek során Elek egy szál rózsát ad Katiczának, majd távozik, és a következő jelenetben Katicza már egy titokzatos hadnaggyal, Lajossal társalog, aki a hetvenkedő katona archetípusa, mindenáron el akarja kérni a nőtől a rózsát. Finolányi a rejtekhelyén kommentálja az eseményeket, és ez kétségtelenül kényelmetlen pozíció számára. A cselekmény előrehaladtával egyre többen lesznek, a társasághoz tartozó, kétes hírű Madam Nyalóczy is megérkezik a térbe, Finolányi pedig nem bírja tovább tartani magát: a szoba közepére zuhan. A hadnagy kardot ránt, Finolányi a szerzői instrukció szerint feltápászkodik és kirohan: „Az ördög vigye el az ilyen históriát" – mondja.[22] E pozícióról eszünkbe juthat a jelenet, amikor a *Bánk bán*ban Biberach megzavarja apártütők gyűlését.[23] Amíg azonban a tragédia intrikusa tudatosan teremt zavart a társaságban, addig Finolányi esetében ez megszégyenülés, lebukás, ami még inkább aláássa a szereplő tekintélyét.[24]

A tizenharmadik jelenetben nagy lármával az összes szereplő a színre ront: az asszonyok ugyanis korábban tolvajt kiáltottak, és az intrikus elterelés céljából most ehhez a tévképzethez kanyarodik vissza. Az a célja, hogy saját tevékenysége, amelynek eredményeképp Gyerfanorinszky Eleket akarja eltávolítani Katiczától, minél inkább háttérben maradjon. Ismét gyertyával érkezik a színre: „Tolvajt kiáltottak! Hol van, hol van a tolvaj!?" – kérdezi fürkészve az első felvonás zárómondataként. Megtévesztése azért lehet sikeres, mert előzőleg éppen ő volt az, aki a gyertyafényt kivonta

[20] Katona, „A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között", *i. m.,* 435.

[21] Katona, „A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között", *i. m.,* 436.

[22] Katona, „A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között", *i. m.,* 441.

[23] Katona József, „Bánk-bán. Dráma 5. szakaszban." Katona József, *Bánk bán (kritikai kiadás),* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983, 179–182.

[24] Katona, „A rózsa ...", *i. m.,* 441.

a színről.[25] Egy látszólag hétköznapi gesztus ez, amely az elhelyezkedése révén nagyobb hangsúlyhoz jut, és szcenikai értelemben is a cselszövő játékmesteri pozícióját erősíti: megvilágít és elhomályosít – csakúgy, mint Biberach, akinek a tudatmódosító porai is ehhez a tevékenységhez szolgálnak eszközül.[26]

A második felvonás első jelenetében Finolányi és Csapszéki János, Elek inasa vannak jelen. A párbeszéd első mondataiból kiderül, hogy a tolvajkeresés folyamata zajlik, de rövidesen az is egyértelművé válik, hogy Finolányi egy újabb, a befogadó számára végig homályosan maradó csel elemeként arra akarja rávenni a szolgát, hogy tanúsítson engedetlenséget Elek döntéseivel szemben, tagadja meg a férfi parancsait. Csapszéki az urának való feltétlen hűség és egzisztenciális félelem okán nem hajlandó együttműködni Finolányival, mire az megfenyegeti a férfit: „Különben elkergettetlek a háztól, ezt esküszöm neked, a nagy Mogul szakállára."[27] A kritikai szöveg mellett közölt tárgyi, nyelvi és dramaturgiai magyarázatok szerint a Mogul „keleti, eredetileg mongol, később indiai uralkodó".[28] A keleti hiedelemvilág és kultúra említése erősíti Finolányi „világfia"-identitását, a férfi a darab más szakaszaiban is tesz olyan kulturális utalásokat, amelyekhez tájékozottsága révén jutott hozzá. (Katica hajszálait illetően például – kötődve a pókmotívumhoz – „Arachne fonalait" említi hasonlatként.)[29] A XIX. század első éveinek irodalmában népszerű témának számítottak az egzotikus tájakat helyszínül választó, csodálatos történetek, amelyek gyakran indiai, perzsa vidéken, vagy a Mogul Birodalomban játszódnak. Szabó Sámuel például 1805-ben fordította le a *Zoriáda vagy a' nagy Mogol' leánya tsudálatos* történetei című ismeretlen szerzőjű regényt, amely a korban viszonylag széles olvasóközönségre tett szert. Finolányi megszólalása tehát a kor kontextusában is értelmezhető, a ponyvairodalomban való jártasságra utal.[30]

---

[25] Katona, „A rózsa ...", *i. m.,* 441.

[26] Katona, „A rózsa ...", *i. m.,* 441.

[27] Katona, „A rózsa ...", *i. m.,* 442.

[28] Demeter– Nagy, „Tárgyi, nyelvi, és dramaturgiai magyarázatok...", *i. m.,* 474.

[29] Katona, „A rózsa ...", *i. m.,* 442–445.

[30] Váczi János, „Köz- és irodalmi állapotaink a XIX. század két első évtizedében (3)",

János végül engedelmeskedik Finolányinak, egyszersmind előhozakodik a kételyeivel: attól fél, hogy engedetlenségének testi bántalmazás, illetve elbocsátás lesz a vége. „Arról jótállok én" – biztatja a cselszövő, akinek a cselekedetei közt különösen visszatetsző, amikor később, a második felvonás ötödik jelenetében mégsem védi meg Jánost Elektől.[31] „Itt a bot egy kis utiköltségre is" – mondja Finolányi, és a szerzői instrukció szerint valóban egy botot ad át Eleknek, amivel el tudja látni az engedetlen Csapszéki baját. Nem véletlen a felháborodott Demerocsinyi kommentárja sem, akinek megnyilvánulásában Finolányi mint rossz barát reprezentálódik. „Elkergetni, eszén nem lenni, rossz barátot tartani, attól magát reá szedetni. Hofmesternek lenni, ezt mind elnézni."[32] A vígjátéki kontextus ellenére a XXI. századi olvasóban joggal merülhet fel a kérdés: miért értelmezhető Finolányi pozitív intrikusként? A hős szerelmi ambíciójának megrontására törekszik, és azontúl a neki alárendelt és kiszolgáltatott cselédet is felhasználja céljai eléréséhez. Bár a korábban idézett Demeter–Nagy tanulmány kiemeli *A rózsa…* paródiajellegét, és kifejti, hogy a vígjáték voltaképpen „egy negatív felvétel", a groteszk esztétika ellenére sem vitatható, hogy Katona József udvari komédiát írt, amelynek férfi főhőse a rendi hierarchia legfelsőbb szintjén álló Elek. Az ő jólétét célzó eljárásoktól függ, hogy az egyes alakok pozitív vagy negatív szerepet töltenek be a cselekményben.[33] Ez némiképp hasonlítható ahhoz az elvi struktúrához, amely az antik *Oreszteia*-variációk esetében befolyásolja Klütaimnésztra megítélését. Erika Fischer-Lichte szerint ugyanis hiába áll az egyik oldalon egy, a saját lányát a polisz érdekében feláldozó apa, a másikon az ettől szenvedő, és erre érthető bosszúval reagáló anya, a korabeli erkölcsi mérce mindenekelőtt a polisz jövőjét tartotta fontosnak, és ennek nevében ítélte meg a drámák szereplőit.[34]

Kováts Dániel (szerk.): *Széphalom 7. A Kazinczy Ferenc Társaság Évkönyve 1995*, Sátoraljaújhely, 1995, 273– 284. 276.

[31] Katona, „A rózsa ...", *i. m.,* 447.

[32] Katona, „A rózsa ...", *i. m.,* 447.

[33] Demeter– Nagy, „A rózsa és a 19. század eleji vígjáték (műfajtörténeti kontextus)", *i. m.,* 505.

[34] Erika Fischer-Lichte, *A dráma története,* Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001, 32.

Az eddig elemzett jelenetekből arra következtethetünk, hogy Finolányi karaktere a kétszemélyes dialógusokban érvényesül leginkább, mégpedig a dialógus másik résztvevőjének lelkiismereti tanácsadójaként. Ennek oka a férfi társadalmi szerepkörében, és az ebből származó szerepkettőzésben keresendő. Elisabeth Frenzel a *Motive der Weltliteratur* című művében részletesen elemzi a *furfangos szolga (Der* überlegende *Bediente)* szerepkörét, amely értelmezése szerint a világirodalomban való első megjelenése óta a szerepkettőzés dramaturgiai eljárásának egyik fő kifejezője. A szolga mindig szimbiózisban él az urával, és jó vagy rossz tanácsokat oszt neki, attól függően, hogy belső szándéka egyezik, vagy éppen ellenkezik amazéval.[35] A Csapszékivel való társalgás azért különösen érdekes, mert ekkor pillanatnyilag Finolányi válik úrrá, taktikája azonban nem változik: nem kizárólag parancsol, hanem manipulál, befolyásol is, hamis ígéreteket tesz.

Finolányinak a második felvonásban folytatott ténykedése a *külföldieskedő* és a *furfangos szolga* szerepkörén[36] túl egy ezekkel rokonítható másik típust is eszünkbe juttathat. Demerocsinyi a harmadik jelenetben dühösen ront rá, „büdös egér"-nek nevezi, nem érti, hogy a férfi miért Elek felbőszítésén dolgozik, ahelyett, hogy „lecsendesítené a vérét". „De neki most mérgelődni, boszankodni, káromkodni kell, ha ezen nyavalyából ki akarjuk gyógyítani. […]. De a boszúságban csak a csúnya oldalát keressük ki a tárgyunknak, mely által előttünk utálatossá tétessék. És ez a foganatos orvosság! Igaz, hogy keserű harapás, de hasznos" – mondja Finolányi, és a továbbiakban végrehajtott cselekedetei ezzel az elgondolással magyarázhatók.[37] Az intrikus itt az orvos szerepébe helyezkedik, amely gesztusa a commedia dell'arte és a farce kuruzslóit juttatja eszünkbe. „A latin jogi kifejezésekkel fontoskodó Dottore a commedia dell'arte színpadáról lépett

[35] Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur,* Stuttgart, Kröner Verlag, 1975, 38–50.

[36] A „szereptípus", illetve „majdnem-típus" fogalmát Kerényi Ferenc *A régi magyar színpadon 1790-1849* című művéből idézem, amely e kifejezés alatt foglalja össze a hazai reformkori vígjáték-irodalom jellemző figuráit. Ilyen például a földesúr, földesasszony, a(z intrikus szerepkörével leginkább összefüggő) tiszttartó, az ügyvéd, a katonatiszt és a külföldieskedő, amely valamennyi közül talál a leginkább szolgál komikumforrásként. (Kerényi Ferenc, *A régi magyar színpadon 1790-1849,* Magvető Kiadó, Budapest, 1981, 214–215.)

[37] Katona, „A rózsa ...", *i. m.,* 443.

át Molière vígjátékaiba […]" – írja a típusról Benedek András, és példaként hozza a *Képzelt beteg* Toinette-jét.[38]

Finolányi amellett, hogy János inast rábeszéli az Eleket felháborító, gondatlan munkavégzésre, a negyedik jelenet során maga is provokálja a zordtekintetű fiatalembert. Az ifjú Gyerfanorinszky eddigre már csalódott Katiczában, mire a konfrontációban magát otthonérző intrikus dicsérni kezdi az asszony alakját. Az antik példákon keresztül csodálatot színlel, a már említett Arachné-párhuzam mellett Endimiont, a pásztort is szóba hozza, akinek csodálatos ajkai elbűvölték Hekatét, az éjszaka istennőjét.[39] A fokozás, a szépség láttatásának túlzásba vitele komikus hatást kölcsönöz a jelenetnek. A folyamatos ingerlés és intrika, amellyel Finolányi a barátját kíséri, végül eléri célját: a felvonás utolsó szakaszában Elek kérdőre vonja a hadnagyot, csakugyan szereti-e Katiczát, és emellett a rózsát is követeli rajta, amelyet ő adott a nőnek. A hadnagy párbajra szólítja fel Eleket, aki szövetséget köt Katicza férjével, Deresházyval, felkéri, hogy legyen az eljárás során a szekundánsa. A férj erre adott válasza megerősíti a szituáció komikus jellegét: „Nem. Az ur lesz az enyém! Én vagyok a megsértett férj. Éljen egészséggel!" – mondja, majd távozik.[40]

Finolányi a darab mellékszálaiban is cselszövő marad. A második felvonás már elemzett zárószakaszában a társaság két „lebzselő"-jének, Nyalóczynak és Muraközynek is csapdát állít, amelynek következményeképp előbbi keresztülesik a sarkába állított széken, ismételten a helyzetvígjátéki jelleget erősítve.[41] Az intrikusi szerepkörbe való beágyazottságot erősíti, hogy Finolányi a következőkben felvonásnyitó pozícióba kerül, mondatai előre vetítik a cselekmény alakulását, és összefoglalják az addigiakat.

> No most már jól van minden! A házát elzárta előlem és ez is jól van. Ha a tüze elmúlik, akkor ismer. Már most mindennek végére járni. Mindenikkel Aliance vagyok, mind barát, mind ellenséggel. Már most csak magamról kell gondolkozni. Az ifju heves fő meggyógyul. Finolányi orvos, az öreg hofmester ismét taníthat, a pókok ismét fészket

[38] Benedek András, „A drámai nyelv", *Színház,* II/7 (1969), 40–46, 43.

[39] Katona, „A rózsa …", *i. m.,* 445, 475.

[40] Katona, „A rózsa …", *i. m.,* 451–454.

[41] Katona, „A rózsa …", *i. m.,* 456–457.

> rakhatnak, de nehezen fog többé elsülni, mert egy ifjúnak csak az első szerelme veszedelmes, – ezt már hasznos purgatiókkal elhajtottuk. Most már egy kis tréfalevest, hogy ismét mindent evideáljon!"[42]

A monológ jól szemlélteti, hogy Finolányi intrikuskaraktere milyen szerepkörök alakhagyományából épül fel. A szövegrészlet utal a történet színházi mivoltára, átfordítva az egészet egy előadás élményévé, nyíltan hivatkozik a vásári komédia csodadoktorára, és annak szóhasználatára. Finolányi ugyanis nem sokkal ezután találkozik az Elek által elcsapott Jánossal, és e helyütt is kitér a férfi főhős betegeskedésére, örömmel újságolja Gyerfanorinszky gyógyulását. Párbeszédük nem bontakozhat ki, mivel közeledő alakokat látnak, János ismét Finolányi tanácsát követi, felmásznak egy-egy fára, és a magasból figyelik a cselekmény alakulását. Először a két kíváncsiskodó, Muraközy és Nyalóczy érkezik a színre, majd Elek és Deresházy, végül pedig a párbaj másik résztvevője, a hadnagy a szekundánsa kíséretében. Ahogy a vígjátéki dramaturgia hagyománya diktálja, lassacskán az összes figura ismét a színpadra kerül. Párbaj helyett a félreértések tisztázása történik: kiderül, hogy a hadnagy voltaképpen a testvére Katiczának, így a szerelmi rivalizálás okafogyottá válik. A darab végkifejlete szintén Finolányit helyezi a középpontba, aki sokáig a hiányával és a rejtőzködésével befolyásolja a cselekmény alakulását.[43]

„Finolányi csinálja a veszélyt, szítja a tüzet s tulajdonképpen ő a darab központja. Azonban kevésbé sikerülten van rajzolva" – írja a szereplőről Váczy János, aki a mellékszereplőkben, Nyalóczyban és a feleségében, valamint Muraközyben látja Katona színpadi ismereteinek működőképességét s vígjátékírói erényeit.[44] A rejtőzködés és a bujkálás motívumát Várkonyi Nándor is kiemeli *A rózsa…* keletkezésének történetét bemutató novellisztikus elemzésében. „Igen, ő lett a fínom szímatú intrikus… […] Bujkál, fülel körmönfont ügyességgel, szeme a kulcslyukon, s bár a szekrény leszakad alatta hallgatózás közben, mindvégig a helyzet ura marad."[45]

[42] Katona, „A rózsa ...", *i. m.,* 457.

[43] Katona, „A rózsa ...", *i. m.,* 457–464.

[44] Váczy János, „Katona József életéről s ismeretlen műveiről", *Figyelő,* XXII/1 (1887), 81–96, 91.

[45] Várkonyi Nándor, „A vigjáték", *Pécsi Napló,* XLIX/303 (1940), 14–15, 15.

Végső lebukása alkalmával (a vígjátéki finálénak megfelelően) természetesen Finolányi is arra kényszerül, hogy minden korábbi vétkét és ténykedését beismerje a főszereplők és hallgatóközönsége előtt. Továbbra sem adja fel azonban irányítói-játékmesteri pozícióját. Elek arra a fára céloz, amelynek a tetején János inas rejtőzködik. A korábbi konfliktus megoldódik a felek közt, és a vígjátéki dramaturgia most a szolgának is igazságot szolgáltat, aki a szerzői instrukció szerint Finolányi fejére mutatva mondja: „No most már biz Isten czélozzon Nagyságod."[46] E helyzetben Finolányi nem tehet mást, mint magyarázkodik, a történtekre játékként hivatkozva, és a játékban való önpozicionálás során a nézőket is megemlíti, egyértelműsítve, hogy a láttatott cselekvések egy színdarab részei voltak. „Itt kuczorog egy szegény bűnös, a ki sok bolondságokat véghez vitt, hogy a kaczagó szerszámát kenhesse. A ki az egész zavaros játékot forgatta a nélkül, hogy a néző egész utoljáig is bepillanthatott volna a kártyájába."[47]

*A rózsa…* és a *Bánk bán* intrikusdramaturgiájának hasonlóságára utal, hogy a cselszövő, és a történet során mindvégig szerepet alakító Biberach szintén az utolsó színpadi felbukkanásakor tárja fel legteljesebben identitását, nála ez az eredettörténettel kapcsolódik össze,[48] Finolányinál pedig a drámán belüli szerepkör definíciójával, a bűnök verbális felidézésével. Kettejük pozíciója is hasonló: a férjes asszony iránt epedő szerelmes férfi, akinek a társaságához tartoznak, tudomást szerezve ténykedésükről, ellenük fordul. Hogy Finolányi mégsem végzi Biberach módjára, szintén a műfaji eltérésekkel magyarázható.

## *A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között* intrikusábrázolása az előadástörténet tükrében

Amint azt a kritikai kiadás jegyzettanulmánya Déryné Széppataki Róza visszaemlékezésére hivatkozva állítja, az 1814 körül keletkezett vígjáték ősbemutatója tárgyalás alapját képezte ugyan a Kultsár István vezette pesti színtársulatnál (akik ekkor a Rondella lebontásának tényével szembesültek,

[46] Katona, „A rózsa...", *i. m.,* 465.

[47] Katona, „A rózsa...", *i. m.,* 465.

[48] Katona, „Bánk-bán. Dráma 5. szakaszban", *i. m.,* 234–235.

és a költözésig további darabok játszására ösztönözték magukat), azonban a sértett színésznő elérte, hogy a komédia bemutatója meghiúsuljon. (Déryné ugyanis felismerte magát Katicza szerepében, és a figurát a visszautasított szerelmes, Katona bosszújaként elemezte.) A kéziratot évtizedekkel Katona halála után találta meg Miletz János, aki 1886-ban publikálta a darabot a korhoz igazított helyesírással.[49]

*A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között* első színházi bemutatójára 1929. november 11-én került sor a kecskeméti Városi Színházban, Katona József születésének évfordulóján.[50] „A zenekar ünnepi nyitányt intonál a díszelőadás előtt, amelyen a társulat legértékesebb tagjai játszanak kitűnő szerepeket" – tudósít az eseményről a Kecskeméti Lapok.[51] Az előadás a biztató felvezetés ellenére ellentmondásos fogadtatásban részesült. A közönség állítólag érdektelenséget tanúsított a drámakülönlegességként felvezetett Katona-vígjátékkal szemben, ugyanakkor Stella Gyula, az Országos Színészegyesület Elnöke lelkesedett a produkcióért, és ígéretet tett arra vonatkozóan, hogy ajánlani fogja a darabot Hevesi Sándornak, a Nemzeti Színház igazgatójának.[52] A sajtó szűkszavúan tesz említést a darabot játszó színészekről, Szabó Istvánról, Markovics Andorról, Jáky Dezsőről, Kardos Józsefről, Várady Lászlóról, Horváth Béláról, Wlassics Györgyiről, Madarassy Bertáról és Nyúl Lajosról. A Kecskeméti Lapok Ra. publicistája szerint a színlap a Katona korabeli minta szerint sorolta fel a szereplőket, ez alapján következtethetünk arra, hogy Finolányi szerepét Markovics Andor alakította.[53]

---

[49] Demeter – Nagy, „A rózsa...", 481–483. A napló szerint Déryné nemcsak saját magát, hanem a társulat többi tagját is felismerni vélte *A rózsa…* cselekményében, voltaképpen a színházi alkotók közös karikatúrájaként értelmezte a művet. Vélhetően ez az érv hatott a társulatvezetőre, aki eltekintett a darab bemutatásától. (Déryné Széppataki Róza – Bayer József (szerk.), *Déryné naplója,* Singer és Wolfner, Budapest, 1900, 278–279.)

[50] Demeter – Nagy, „A rózsa...", *i. m.,* 484.

[51] „SZINHÁZ. A színházi iroda közleményei", *Kecskeméti Lapok,* LXII/254 (1929), 2.

[52] Demeter Júlia – Nagy Imre, „A Rózsa utóélete", Demeter Júlia – Nagy Imre (szerk.), *Katona József: Három színjáték (A Lutza Széke, Aubigny Clementia, A Rózsa)*, Balassi Kiadó, Budapest, 2020, 508–513, 511.

[53] Ra., „SZÍNHÁZ. Katona József: Rózsa.", *Kecskeméti Közlöny,* XI/259 (1929), 3.

Az 1902. február 14-én művészcsaládba született Markovics Andor a bátyját, Sándort követve választotta a színi pályát.[54] A korabeli lapok több helyütt is említést tesznek Markovics epizódszerep-alakításairól, amelyek bár elsősorban a groteszk, humoros vonások által váltak egyedivé, nem kizárható, hogy a cselszövői karakter is színészi eszköztárához tartozott. A *Hermelines nő* című Jean Gilbert-operett kapcsán például a színész és partnere, Crampera Lóna „boszorkányos" tánctudását méltatja az *Egyetértés* publicistája.[55] A drámaszöveg is világossá tette, hogy Finolányi szerepe akrobatikus ismereteket igényel, nem véletlen, hogy Markovics Andor 1931-ben a *Mágnás Miska* címszereplőjeként búcsúzott a kecskeméti közönségtől. (Az utóbbi operettszerep máskülönben nem egy vonást kölcsönöz a furfangos szolgáló majdnem-típusából, és ilyenformán rokon vonásokat mutat Finolányival: táncos komikusként a bonviván kísérője, alakoskodó gesztusára épül az operett tévedés-dramaturgiája.)[56]

1935. október 23-án a Magyar Rádió hangjáték változatban mutatta be Katona József egyetlen vígjátékát. A Demeter–Nagy tanulmány szerint nem zárható ki, hogy Stella Gyula közbenjárására Hevesi Sándoron keresztül jutott el a Rádió szerkesztőségéig *A rózsa…* híre, de még valószínűbb, hogy inkább Hevesi utódja, a Nemzeti Színház igazgatása mellett a rádió drámai osztályának vezetőjeként is tevékenykedő Németh Antal állhatott a választás mögött. A rendezők Csanádi György és Pataki József voltak, utóbbi írta a rádiós változat szövegkönyvét is. Finolányi szerepét Matány Antal játszotta. A kritikai kiadás szerkesztői a hangjáték-változatot is megvizsgálták, és a példányból kiderült, hogy eredetileg Timár József játszotta volna *A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között* cselszövőjét.[57] Timár József színészi alkata szintén utalásként értelmezhető a Finolányi és Biberach közötti analogikus összefüggésekre. A színész 1936-ban a *Bánk bán* kóbor lovagját is eljátszotta, illetve 1941-ben ő alakította

[54] Markovics Andor szülei Markovics Henrik és Fehér Etel karénekesek voltak. („Markovics Henrik". Schöpflin Aladár (szerk.): *Magyar Színművészeti Lexikon 3. Komló-kert - Püspöki Imre.* Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, Budapest, 1930, 203.)

[55] sz. „Hermelines nő", *Egyetértés,* VI/109 (1924), 4.

[56] „Markovics Andor búcsúja", *Kecskeméti Közlöny,* XIII/51 (1931), 2.

[57] Demeter – Nagy, „A Rózsa utóélete", *i. m.,* 512.

Franz Grillparzer *Ein Treuer Diener seines Herrn* című (itthon *Bánk hűsége* címmel bemutatott) szomorújátékának Ottóját, amely − mint azt a címe is láttatja − a Bánk bán-mondát veszi alapul.[58]

„Matány egyike lesz a legjobb jellemszínészeinknek, ha már nem az" – írja a hangjáték intrikusát alakító színészről a pályája kezdetén a Színházi Élet. Szini Gyula publicisztikája a Karl Schönherr *Kindertragödie* (azaz *Gyermektragédia)* című drámájában nyújtott alakítását elemzi Matánynak: egy túlféltett, beteges parasztfiút játszik, akit az anyja alkalmatlannak nevel az életre.[59] Bár ez a figura nem az intrikus karakterológiájához tartozik, szemléletes, hogy a kritikus kiemeli a színész jellemformáló erejét, az epizodikus jelenlét ellenére érdemesnek látja a legjobb pályakezdők közt említeni. Matány Antal későbbi munkásságáról napjainkban kevés szó esik, a korabeli kritikák ugyanakkor – Szini Gyula cikkéhez hasonlóan – szinte kizárólag dicsérően elemezték a játékát.[60] Finolányi korábbi megjelenítőjéhez, Markovics Andorhoz hasonlóan ő is többször alakított táncos-komikus figurákat operettekben, így például *A leányvásár*ban és a *Mágnás Miská*ban. A reformkor színészkörnyezetében játszódó *Levendula* című Szilágyi László-operettben Megyeri Károly szerepében tűnt fel, aki a pályája során több emlékezetes alkalommal is intrikusként mutatkozott be a közönség előtt, ő alakította például Biberachot az 1833-as kassai ősbemutató alkalmával.[61]

A darab a XX. század második felében egyre inkább a diákszínpadok, kísérleti műhelyek, ifjúsági és bábtársulatok műsorának részévé vált,

---

[58] Galamb Sándor, „Bánk hűsége – Bemutató a Nemzeti Színházban", *Magyar Nemzet,* IV/12 (1941), 8; D. L., „Félóra hallgatás Timár Józseffel", *Film Színház Muzsika,* I/26 (1957), 18.

[59] Szini Gyula, „A három gyermek és a negyedik", *Színházi Élet*, IX/16 (1920), 14–16, 15.

[60] „Matány Antal minden ujabb szerepében ujabb meglepetést hoz" – írja például a *Színházi Élet* szerzője ugyancsak 1920-ban. („A lányom. Premier a Belvárosi Színházban", *Színházi Élet,* IX/46 [1920], 8–11. 11.) Két évvel később a *Vigyen el az ördög* című operett vikomtjaként aratott sikert. („Vigyen el az ördög. Bemutató a Blaha Lujza Színházban", *Színházi Élet,* XI/23 (1922), 19−27, 27.)

[61] „Irodalom és művészet.", *Pécsi Lapok,* II/135 (1923), 5. Megyeri Károly intrikusszerepeiről lásd például: Vértesy Jenő, *A magyar romantikus dráma (1837–1850),* Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1913, 322–323; Németh Antal, *Bánk bán – száz éve a színpadon,* Budapest Székesfőváros kiadása, Budapest, 1935, 40.

1962-ben például a Katona József-emlékév keretében az íróról elnevezett kecskeméti gimnázium színjátszóköre adta elő.[62] Demeter Júlia és Nagy Imre írása említést tesz egy negyedik *A rózsa…*-előadásról is, amelyet a temesvári 2. számú Líceum hallgatói mutattak be 1977-ben.[63] Később Katona József vígjátéka 2000 januárjában a Kolibri Színház pincéjében került színpadra, e változat rendezője Czeizel Gábor, a dramaturgja pedig Zalán Tibor volt. A minden bizonnyal bábeszközökkel megvalósuló koncepcióról nem találtam elemző kritikát, és képfelvételeket sem, a Pesti Műsorban közölt szereposztás szerint Finolányit Veres András bábszínész-rendező játszotta, a szerelmeseket művészvendégként László Zsolt és Ónodi Eszter párosa alakította.[64] Ha néhány előadás alapján beszélhetünk játszási tradícióról, *A rózsa…* esetében leginkább a díszelőadás-jelleg vált uralkodóvá, a kecskeméti Katona József Gimnázium tanulói 2005-ben is bemutatták a darabot.[65]

*A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között* előadás-történetének cselszövő-ábrázolása összefüggést mutat ugyan a biberachi szerephagyománnyal, ugyanakkor a vígjáték-jellegből kifolyólag Finolányi akrobatikus vonásai válnak dominánssá, a szerepet gyakran osztották táncos komikusokra. Ez eszünkbe juttathatja a Thália Színház 1977-es, Kazimir Károly-rendezte *Bánk bán*ját, ahol Rátonyi Róbert játszotta a kóbor lovagot.[66]

## Összegzés

Katona József *A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között* szövegelemzése és előadástörténete igazolja azt az előfeltevést, miszerint párhuzamok figyelhetők meg a *Bánk bán* Biberachja és a vígjáték Finolányija közt. *A rózsa…* cselszövője több, a reformkori színjátszásra jellemző karaktertípust ötvöz magában: a kóborlás, a külföldieskedés éppúgy meghatározó

[62] „Tudósok, írók, kulturális vezetők az Irodalomtörténeti Társaság tudományos vándorgyűlésén – A Katona József emlékév nagy eseménye Kecskeméten", *Petőfi Népe,* XVII/85 (1962), 1.

[63] Demeter – Nagy, „A Rózsa utóélete", *i. m.,* 511.

[64] „Kolibri Pince", *Pesti Műsor,* XLXI/1 (2000), 35.

[65] „Katona Józsefre emlékezünk", *Petőfi Népe,* LX/*263 (2005), 8.*

[66] Bécsy Tamás, „Bánk bán a Tháliában", *Színház*, X/4 (1977), 9–13.

személyiségjegye, mint az úrhoz tartozás igénye, az alattvalói státusz. Komikussá is elsősorban ezeken a vonásokon keresztül válik, az eltévesztett alkalmazkodási stratégia lehetetlenné teszi, hogy a cselvígjátéki szüzsé „ura" legyen, a kezében tudja tartani a dramaturgiai szálakat. Mindazonáltal Finolányi *A rózsa…* szatirikus-groteszk közegében mégis a jó ügy szolgája, tettei nem járnak olyan következményekkel, mint Biberach intrikái. A túlzás, a halmozás és a kifordítás dramaturgiai eszközei a később bekövetkező karakterológiai folyamatokról árulkodnak. A vígjáték parodisztikus szándékkal közelít a *Sturm und Drang* drámapéldáiban megismert, és hazánkban elsősorban az érzékeny- és szomorújátékok közvetítésében népszerűvé váló rögzített szereptípusokhoz. (E szerkesztési sajátosság tükröződik például a *Csalódások* Lombaijának, illetve a Szigligeti-féle *Rózsa* Bábel lovagjának személyiségében, amely szereplőket kutatásom későbbi szakaszában elemzem.)

*A rózsa…* előadás-, illetve Finolányi alakítástörténete ugyancsak tartalmaz összefüggéseket a Biberach-hagyománnyal. A meglehetősen csekélyszámú feldolgozásban nem találtam olyan színészt, aki a *Bánk bán* Biberachját és *A rózsa…* cselszövőjét is eljátszotta volna, azonban a megvalósítás-kísérletek nemegyszer azonosságokat mutatnak. Timár József tervezett szerepeltetése, illetve Matány Antal Megyeri Károlyként való felbukkanása a Biberach–Finolányi szereppár alkati rokonságáról árulkodik.

## Felhasznált irodalom

„A lányom. Premier a Belvárosi Színházban", *Színházi Élet,* IX/46 (1920), 8–11.

Bécsy Tamás: „Bánk bán a Tháliában", *Színház,* X/4 (1977), 9–13.

Benedek András: „A drámai nyelv", *Színház,* II/7 (1969), 40–46.

Demeter Júlia – Nagy Imre: „A Rózsa utóélete". Demeter Júlia – Nagy Imre (szerk.): *Katona József: Három színjáték (A Lutza Széke, Aubigny Clementia, A Rózsa)*. Balassi Kiadó, Budapest, 2020, 508–513.

Demeter Júlia – Nagy Imre: „A rózsa és a 19. század eleji vígjáték (műfajtörténeti kontextus)". Demeter Júlia – Nagy Imre (szerk.): *Katona József: Három színjáték (A Lutza Széke, Aubigny Clementia, A Rózsa)*, Balassi Kiadó, Budapest, 2020, 503–507.

Demeter Júlia – Nagy Imre: „Tárgyi, nyelvi, és dramaturgiai magyarázatok. Konkordanciák". Demeter Júlia – Nagy Imre (szerk.): *Katona József: Három színjáték (A Lutza Széke, Aubigny Clementia, A Rózsa),* Balassi Kiadó, Budapest, 2020, 471–479.

D. L.: „Félóra hallgatás Timár Józseffel", *Film Színház Muzsika,* I/26 (1957), 18.

Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története,* Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001. [Kiss Gabriella]

Galamb Sándor: „Bánk hűsége – Bemutató a Nemzeti Színházban", *Magyar Nemzet,* IV/12 (1941), 8.

„Irodalom és művészet.", *Pécsi Lapok,* II/135 (1923), 5.

Kálmán C. György: „A szöveg körül, a szövegen belül". Kálmán C. György: *Dehogyis terem citromfán,* Balassi Kiadó, Budapest, 2019, 111–166.

„Katona Józsefre emlékezünk", *Petőfi Népe,* LX/263 (2005), 8.

Katona József: „A rózsa vagyis: a tapasztalatlan légy a pókok között". Demeter Júlia – Nagy Imre (szerk.): *Katona József: Három színjáték (A Lutza Széke, Aubigny Clementia, A Rózsa),* Balassi Kiadó, Budapest, 2020, 423–468.

Kerényi Ferenc: *A régi magyar színpadon 1790-1849*, Magvető Kiadó, Budapest, 1981.

„Kolibri Pince", *Pesti Műsor,* XLIX/1 (2000), 35.

Lessing, Gotthold, Ephraim – Kazinczy Ferenc: „5. Emília Galotti". Kazinczy Ferenc: *Külföldi Játszószín, Kazinczy Ferenc művei sorozat, II. osztály, fordítások,* sajtó alá rendezte Czibula Katalin, Demeter Júlia, sorozatszerk. Borbély Szilárd, Debreczeni Attila, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2009, 121–170.

„Markovics Andor búcsúja". *Kecskeméti Közlöny,* XIII/51 (1931), 2.

„Markovics Henrik". Schöpflin Aladár (szerk.): *Magyar Színművészeti Lexikon 3. Komló-kert* – Püspöki Imre, Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, Budapest, 1930, 203.

Nagy Imre: „Előszó". Demeter Júlia – Nagy Imre (szerk.): *Katona József: Három színjáték (A Lutza Széke, Aubigny Clementia, A Rózsa).* Balassi Kiadó, Budapest, 2020, 9.

Nagy Imre. „»Heraklit és Demokrit.« A kora reformkori vígjáték dramaturgiája". *Irodalomtörténet*, LXXIX/4 (1998), 511–523.

Németh Antal: *Bánk bán – száz éve a színpadon,* Budapest Székesfőváros kiadása, Budapest, 1935.

P. Müller Péter: „»Hiányod átjár, mint…«". P. Müller Péter – Balassa Zsófia – Görcsi Péter – Neichl Nóra (szerk.): *Hiány, csonkítás, kihúzás, elhallgatás a drámában és a színpadon.* Kronosz Kiadó, Pécs, 2014, 9–12.

Ra. „SZÍNHÁZ. Katona József: Rózsa". *Kecskeméti Közlöny,* XI/259 (1929), 3.

Schiller, Friedrich: „Kabale und Liebe". Schiller, Friedrich: *Werke in drei Bänden – Erster Band, Der Junge Schiller 1759–1787, Sturm und Drang.* Veb Bibliographisches Institut, Leipzig, 1955, 433–525.

sz. „Hermelines nő", *Egyetértés,* VI/109 (1924), 4.

Szini Gyula. „A három gyermek és a negyedik", *Színházi Élet,* IX/16 (1920), 14–16.

„SZINHÁZ. A színházi iroda közleményei", *Kecskeméti Lapok,* LXII/254 (1929), 2.

Toldy Ferenc: „A leányőrző német színen". Toldy Ferenc: *Toldy Ferenc összegyűjtött munkái – VIII. Toldy Ferenc kritikai berke I. 1826–1836.* Ráth Mór kiadása, Budapest, 1874, 193–195.

„Tudósok, írók, kulturális vezetők az Irodalomtörténeti Társaság tudományos vándorgyűlésén – A Katona József emlékév nagy eseménye Kecskeméten", *Petőfi Népe,* XVII/85 (1962), 1.

Váczi János: „Köz- és irodalmi állapotaink a XIX. század két első évtizedében (3)", Kováts Dániel (szerk.): *Széphalom 7. A Kazinczy Ferenc Társaság Évkönyve 1995,* Sátoraljaújhely, 1995, 273–284.

Vértesy Jenő: *A magyar romantikus dráma (1837–1850),* Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1913, 322–323.

„Vigyen el az ördög. Bemutató a Blaha Lujza Színházban", *Színházi Élet,* XI/23 (1922), 19–27.

Cselle Gabriella[1]

# Heterogén „cigány"reprezentáció: Kövér Lajos *Indiána* (1858) című szomorújátékának vizsgálata

A „cigány"[2] nők, -asszonyok, -lányok sztereotipikus reprezentációja a férfiakhoz hasonlóan egy mesterségtípus köré rendeződik. Ez a mesterség a jövendőmondó, kuruzsló, aki a magyar megnevezésből kifolyólag egyértelműen nőként: jósnőként jelenik meg. Ez a „cigány" jósnő kép sztereotípiák mentén mutatkozik meg a szövegekben. Ide sorolható Csepreghy Ferenc *A piros bugyelláris* (1878) és Jókai Mór *Világszép leányok* (1888) című népszínműve, Madách Imre *Az ember tragédiája* (1859-1860) című drámája és ifjabb Johann Strauss *A cigánybáró* (1886) című operettje is.

A roma jósnők XIX. századi társadalomban betöltött szerepét leginkább a korabeli újságok, hírlapok cikkeinek vizsgálatával tudjuk feltérképezni.[3]

---

[1] A szerző 2024-től a Pécsi Tudományegyetem doktoranduszaként Egyetemi Kutatói Ösztöndíj Programban részesül, amely a Kulturális és Innovációs Minisztérium és a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alap finanszírozásában jön létre. Témavezetői: Jákfalvi Magdolna és Beck Zoltán.

[2] Tanulmányomban nem a roma közösséget vagy egyéneket vizsgálom, hanem a többségi társadalom reprezentációját az általa alkotott „cigányokról". Ezért a „cigány" szót abban az esetben alkalmazom a törzsszövegben, amikor magáról a reprezentált alakról vagy közösségről beszélek. Ahogyan Verena Meier írja 2022-es cikkében, a „cigány" csak egy konstrukció, egy diszkurzív kreáció és akként is kell olvasni: mint a domináns társadalom projekcióját. Verena Meier, „Fortunetelling As a Fraudulent Profession? The Gendered Anigypsyist Motif of Fortunetelling and Persecution by the Criminal Police", *Critical Romani Studies,* V/1 (2022), 30–48, 32.

[3] Ezek vizsgálatához az *Arcanum* online adatbázisát használom. A „cigány/czigány jósnő" keresőkérdésre a XIX. századból összesen 166 releváns találat áll rendelkezésemre (letöltés ideje: 2026.01.20.). Az 1830-as évekből 1, az 1840-es évekből 3 megjelenés, az '50-es

Ezek alapján megítélésüket és szerepüket illetően többféle típust különböztethetünk meg. A hírlapokban találhatunk regény- és beszélyrészleteket, verset – tehát szépirodalmi műveket –, valamint képzőművészeti alkotások leírásait, amelyek „cigány" jósnőket ábrázolnak. Hírt kapunk számos olyan társasági eseményről, álarcosbálról, ahol mint jelmez jelenik meg a jövendőmondó alakja. Olvashatunk olyan tudósításokat, amelyek csaló jósnőkről szólnak, valamint olyanokat is, amelyek a transzcendenssel valós kapcsolatot ápoló „cigány" asszonyok valóra vált jóslatait említik. Ezek a különböző jósnőtípusok nem csupán az újságok hasábjain, de a XIX. századi magyar nyelvű drámairodalomban is megtalálhatóak. Leggyakoribb közülük a csaló jósnő alakja, aki Madáchnál és Csepreghynél is megjelenik. Az már ritkább esetben fordul elő, hogy hiteles, igazi „cigány" jósnővel találkozzunk.

A XIX. századi hírlapok viszont sok esetben támogatják a jósnők transzcendenshez való mágikus kapcsolatában való hitet. Azt a hitet, amely az ősi időktől kezdve az antikvitáson keresztül jelen lévő profetikus erővel bíró jósok sajátja. Ezek a jósok azonban intuitívan kapják kézhez próféciáikat, nem pedig fizikai tárgyakat (kártya, dominó, kocka, tenyér) kell segítségül hívniuk. Fontos megfigyelni azonban, hogy a jóslatok ilyen típusú művelőivel kapcsolatban is már a királyoknak szóló jövendölések említhetők meg a legjelentősebb tevékenységnek: „Majdnem minden közel-keleti profetikus jóslat uralkodóhoz szól, uralkodást érintő kérdéssel kapcsolatos."[4] A „cigány" jósnők és jóslataik említése esetenként még a XIX. századi magyar lapokban is a politikai élet szereplői, illetve uralkodók kapcsán merül fel. Itt az adott befolyásos személyt körülvevő legendárium részévé válik egy „cigány" asszony jóslata. Ilyen valóra vált divinációt olvashatunk például Kossuth Lajosról,[5] I. Vilmos császárról[6] vagy Eötvös Józsefről[7] is. Ezeknek a próféciáknak leírásai

évekből 10, a '60-as évekből 18, a '70-es évekből 24, a '80-as évekből 45, az 1890-es évekből pedig 65 említéssel találkozhatunk.

[4] Az eredeti szövegben: „Almost all ancient Near Eastern prophetic oracles are addressed to a king, dealing with royal issues and concerns." Martti Nissinen, *Ancient Prophecy. Near Eastern, Biblical and Greek Perspectives,* Oxford University Press, Oxford, 2017, 257.

[5] Sz. n., „Kossuth Lajos élete", *Somogy,* 1894. márc. 25., o. n.

[6] Sz. n., „A számok játéka", *Magyar Géniusz,* 1897. ápr. 11., 237.

[7] Sz. n., „C. n.", *Szegedi Híradó,* 1871. ápr. 19., o. n.

már mindig múlt időben szólnak: a jóslat nemcsak elhangzott, de már be is igazolódott. Itt kevésbé a számító és ravasz „cigány” asszony jelenik meg, mint inkább a transzcendenssel valamiféle valós kapcsolatban álló, mágikus erővel bíró nő képe. Ilyen megjelenéssel is találkozhatunk a magyar drámairodalomban reprezentált „cigány” nők között. Kövér Lajos *Indiána* című 1858-as szövegében a jósnő, Pudika bír ilyen hatalommal. Ő is egy uralkodónak, az utolsó „cigány” vajdanőnek jósol. A jóslás aktusát itt nem látjuk, magát a jóslatot viszont ismerjük, és a dráma végére be is bizonyosodik: igazat szólt a jövendőmondó. Bár ez a jóslat politikai hatalommal bíró személynek szól, mégis inkább a jövendőmondás témája közelíti a korszak drámairodalmában megjelenő valós jóslatokhoz. Ez a téma nem más, mint a szerelemhez kapcsolódó jövendölés.

> Indiána *(mintegy ábrándaiból felébredve)* Nem nem Cerkó, én, én nem szeretem.. biztosítalak hogy nem. Vagy feledéd talán, hogy Pudika megjósolá, miként Indiána csak egyszer képes szeretni.[8]

Ilyen jóslattal nemcsak Kövér Lajosnál találkozhatunk, de Almási Tihamér 1884-es népszínművében, a *Czigány Panná*ban is.

> Bella *(Leguggol s a kártyát összekeverve: kirakja a földre.)* Itt a sív-leány… mellette meg a seretetkártya. Ázstán… aha, itt a barnás legíny is, a kihezs a sívleány igazs hísíggel, igazs seretettel viselkedik. *(Felugrik.)* Ugy-i, kivetettem?
> Panna Azsírt se vetetted!
> Bella Hiába tagadod… serelmes vagy![9]

A jósasszonyok közül az ehhez a típushoz sorolható karakter él a legtovább: a szerelmet jósló „cigány” asszony, említés szintjén, még a XX. századi drámában is megjelenik. Weöres Sándor *A kétfejű fenevad* (1968) című szövege is tartalmaz egy ilyen jóslatot.

---

[8] Kövér Lajos, *Indiána,* Országos Széchenyi Könyvtár, N.Sz.I.69, 1858, 35. – A rendezőpéldány kéziratának leirata tőlem származik. Mivel sok esetben nem dönthető el egyértelműen, így a hosszú és rövid magánhangzók a mai sztenderd szerint kerültek leírásra.

[9] Almási Tihamér, *Czigány Panna*, Franklin-Társulat, Budapest, 1898, 49–50.

> Lea [...] Egyszer még kisjány koromban a pozsonyi ghettóban nálunk járt a jövendőmondó boszorkány, a cigány Teca, tél volt akkor, ő egy jégcsapot kezembe tett, s mondá: ha elolvadt, egy név fog hangzani, hát majd így hívják a jövendőbelim. S künt az utcán idegenek beszélgettek, s hallom: Ambrosiaanische Liturgie. Igy tehát, Ambrus, a név…[10]

Kövér Lajos szövege, Pudika, a jósnő karakterén túl is kiemelkedő, hiszen olyan „cigány" női reprezentációt is mutat, amely nem kizárólag a sztereotipikus ábrázolás példájának tekinthető. Kövér Lajos *Indiána* című 1858-as művének műfaji besorolása széles skálán mozog. Változóan nevezik meg drámaként, szomorújátékként, tragédiaként és történeti színjátékként. A műfajmeghatározás azért különösen fontos az *Indiána* esetében, mert a XIX. század kifejezetten színpadra szánt szövegei között kevés olyan kivétellel találkozhatunk, mint Kövér drámája. Általánosságban a „cigány" reprezentációra példának tekinthető szövegek a könnyedebb műfajba sorolhatók, illetve nagy számban zenés művek: operettek, népszínművek, operák. Kövér drámája azonban saját besorolása szerint egy szomorújáték, tehát nem a komikumot előtérbe helyező, prózai szöveg. A szomorújáték mellett a leggyakrabban használt műfajmegjelölés, amely a korabeli lapok cikkeiben szerepel a szöveg színrevitelével kapcsolatban, az a történeti színjáték. Ez szintén kivételes, hiszen a történeti játékokban, történelmi drámákban nem találkozunk „cigány" reprezentációval. Ez alól csupán néhány kivételt ismerünk: a fentebb említett Weöres Sándor drámát, *A kétfejű fenevad*at, amely Pécsett játszódik 1686-ban, és amelyben egy hóhérral, a „cigány" Hercsulával találkozhatunk, valamint Szigligeti Ede 1842-es *A nagyidai cigányok* című művét, amely 1556-ban játszódik, és az *Indiáná*val egy időszakban arat sikert a budapesti Nemzeti Színház színpadán.

Az *Indiána* cselekménye még ezeknél is korábban, a XV. században játszódik Budán, a Budai-hegyek között, illetve Pozsony tájékán. A cselekmény rövid ismertetése előtt fontos megfigyelni magát a címet, illetve a címszereplő nevét. Magára az Indiána névre találhatunk világirodalmi mintát, hiszen George Sand első regénye ezen a címen jelent meg a XIX. század '30-as éveiben. Bár nála szintén a főszereplő nevét fedi

[10] Weöres Sándor, „A kétfejű fenevad". Weöres Sándor, *Színjátékok,* Magvető, Budapest, 1983, 385–469, 433.

a cím, Kövér Indiánája feltételezhetőleg mégsem innen kapta nevét. A név valószínűsíthetőleg a romák indiai eredetétere utal, amire a szövegben is találhatunk utalást.

> Indiána […] Így tehetett a magyar nemzet, míg az én szegény fajom, e megtört és lealázott csapatocska, fegyver helyett mankón koldulva hagyá el India regényes sivatagait, és így tévelygett világról világra, országról országra, tűrve gúnyt, lealázást, és millió csalódást, míg végre eszébe jutott, hogy van még e földön egy nagylelkű nemzet, ki míg jobbjával ellenét sújtja, baljával hőn szorítja szívéhez azokat kik hozzá menekülnek.[11]

Ez egyedinek tekinthető a XIX. század drámairodalmában, hiszen ahol bármilyen származásra történő utalást vélhetünk felfedezni, ott az egyiptomi eredet látható. A „Fáraó"[12] vagy a „fáraó vakarcsai"[13] megnevezés is erről árulkodik, amelyre szintén találhatunk a világirodalom drámái közül példát. Shakespeare több drámájában is megjelennek említés szintjén „cigány" alakok, akik a korban megszokott módon, egyiptomiként kerülnek megnevezésre a dramatikus szövegekben. Ilyen szöveghellyel találkozhatunk a *Szentivánéji álom*ban[14] illetve az *Othello*ban[15] is, valamint a téma szempontjából kifejezetten releváns *Antonius és Kleopátra*ban. Az előbbi két dráma eredeti, angol nyelvű szövegében szereplő egyiptomi kifejezés a magyar fordításokban leggyakrabban „cigányként" kerül átültetésre, ahogyan az *Antonius és Kleopátra* hazai fordításában is. Itt azonban már az eredeti szöveghely is a „cigány" szót alkalmazza az egyiptomi királynő jellemzésére.

---

[11] Kövér, *i. m.,* 22.

[12] Csepreghy Ferenc, *Sárga csikó,* Bródy József Kiadása, Budapest, 1923, 71.

[13] Szigligeti Ede, „Csikós". Szigligeti Ede, *Színművek,* Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1960, 73–142, 127.

[14] „Sees Helen's beauty in a brow of Egypt" – William Shakespeare, „Midsummer-night's Dream". William Shakespeare, *Complete Works,* Oxford University Press, London, 1969, 171–191, 187.

[15] „That handkerchief / Did an Egyptian to my mother give" – William Shakespeare, „Othello". William Shakespeare, *Complete Works,* Oxford University Press, London, 1969, 941–976, 963.

> Philo […] The buckles on his breast, renegates all temper, / And is become, the bellows and the fan / To cool a gipsy's lust.[16]
>
> Antony […] Whose bosom was my crownet, my chief end, / Like a right gipsy, hath, at fast and loose, / Beguil'd me to the very heart of loss.[17]

Látható, hogy Kövér Lajos karakterjegyzékének első változatában is él még az egyiptomi eredet nyoma az indiai származtatás mellett, hiszen a Zitha elnevezésű karaktert eredetileg Cleopatra néven nevezi meg a szerző, bár ez már a cenzúra számára beadott változatban is átírásra kerül. Ez azért is figyelemfelkeltő, mert ekkorra már valóban jelent meg a romák indiai eredetét bizonyító írás Vályi Istvántól,[18] azonban még József főherceg népszerűvé vált írásai előtt állunk. Tehát Kövér feltételezhetően ismerte a kor szociológiai, nyelvészeti tematikájú aktuális szakirodalmait, ami nem mondható el a XIX. század legtöbb szerzőjéről.

Az *Indiána* története elsősorban címszereplője miatt tekinthető igazán különleges alkotásnak. A XIX. századi magyar nyelvű drámákban, színművekben előforduló „cigány" karakterek leggyakrabban férfiak, ezen belül pedig a muzsikusság mesterségtípusához sorolhatók. Még abban az esetben is, amikor nem-nevesített „cigányokkal" találkozunk, sejthető, hogy férfiakról esik szó. Ezt a muzsikuslét, a karakter megjelenésének tere (pl. kocsma) indokolja, illetve a női alakoknál minden esetben egyértelműsítve van nemük már a szerepleírásban. A karakterjegyzékekben leggyakoribb a „cigány" asszonyként[19] való megnevezés, illetve a „cigány" férfiakhoz való rokoni viszony – például valakinek a húga, lánya – vagy a konkrét nevesítés (pl. Bella, Panna,[20] Kata).[21] Az is megállapítható azonban, hogy

[16] William Shakespeare, „Antony and Cleopatra". William Shakespeare, *Complete Works,* Oxford University Press, London, 1969, 977–1011, 977.

[17] Shakespeare, „Antony and…" *i. m.,* 1004.

[18] Erdős Kamill, *Cigánytanulmányok,* Gyulai Erkel Ferenc Múzeum, Békéscsaba, 1989, 79.

[19] Madách Imre, *Az ember tragédiája,* Argumentum Kiadó, Budapest, 2005.

[20] Almási Tihamér, *i. m.*

[21] Csepreghy Ferenc, *A piros bugyelláris,* Bródy József Kiadása, Budapest, é.n.

az árnyalt „cigány” női karakterek esetében gyakoribb a férfiakhoz képest a főszereplői státusz. Tehát arányaiban kevesebb „cigány” nőt látunk, ezek a nők viszont gyakrabban árnyaltabbak, és gyakrabban kerülnek fő- illetve címszerepbe. Ez a főszereplői státusz azonban nem garantálja a színpadi sikert, sőt: esetünkben a bukás egyik okának is tekinthető.

A XV. században játszódó cselekmény középpontjában egy beteljesületlen szerelem története bontakozik ki. Cillei Felicián, a magyar királyné rokona fogadást köt Indiána, az utolsó „cigány” vajdanő szerelmére. Ha Indiána belészeret, és neki adja a fővajdaságot szimbolizáló ermét, Cillei megnyeri a fogadást. Természetesen szomorújáték lévén Cillei sikerrel jár, át tudja verni a nőt: Indiána valóban belészeret. Ezt követően azonban a vajdanő megtudja a csalást s végül bár bosszút tervez az őt megcsaló Cillei ellen, mégsem él az adódó helyzettel, hanem önmagát feláldozva, csatában hal meg. A történet fő cselekményszála számos olyan részlettel és mellékszállal rendelkezik, amelyek a „cigányság” reprezentációja szempontjából központinak tekinthetők. A szöveg nem csupán a „cigány” nő középpontba helyezése miatt egyedi. Kövér drámájában a kisebbség kerül a fókuszba. Ezáltal a korszak drámairodalmának egészét tekintve is ritka, hiszen a színre kerülő drámák nagy részének főszereplői a többségi társadalom képviselői közül kerülnek ki.

Kövér Lajos drámájában a sztereotipikus reprezentációtól eltérően nem egyéneket jelenít meg, akik a többségi társadalom mellett kívülállóként és azokat kiszolgáló személyekként láthatóak, hanem a „cigányságot” mint közösséget mutatja be. Szigligeti Ede *A nagyidai czigányok* című színjátéka is megteszi ennek a közösségnek az ábrázolását, ott viszont mintha a korabeli hagyományosan ábrázolt „cigány” alakokat gyűjtené csupán egy helyre.

> Cigányok csoportokban hevernek. Némelyek táncolnak, mások kovácsolnak, teknőt, kanalat faragnak, egy asszony a másikat kártyát vetni tanítja. […] Ferke […] kezében hegedű, melyen néha keservesen játszik.[22]

Tehát a közösségként ábrázolt „cigányság” bár nem tekinthető egyedülállónak a korszak drámairodalmára nézve, kivételes eset, hogy ez

[22] Szigligeti Ede, „A nagyidai cigányok”. Szigligeti Ede, *A nőuralom,* Országos Széchenyi Könyvtár–Nagyváradi Szigligeti Színház, Nagyvárad, 2014, 127–170, 135.

a sztereotipikustól eltérő módon, valamint egy szomorújáték keretein belül valósul meg. A „cigányok" bár itt is szembenállnak az igazságszolgáltatással, ahogyan ez más korabeli szövegekben is megtörténik, a döntőbíró személye itt nem a többségi társadalom egyik képviselője, hanem saját „cigány" vajdanőjük. Ezáltal olyan helyzetekben találkozhatunk a „cigány" karakterekkel, amiben a sztereotipikus reprezentációk esetében elképzelhetetlen lenne. Itt egyenrangú személyekként látjuk őket, illetve közösségükön belül figyelhetjük meg a hierarchiát, amelynek más drámákban mindig a legalján helyezkednek el. Itt a társadalmi ranglétra különböző fokain álló „cigány" karakterek láthatóak egymás mellett: találkozunk „cigány" vajdákkal, kapitánnyal, törvénytudóval, bakóval, fegyveresekkel, gyermekekkel. Az azonban az összes karakterről elmondható, hogy megszokott zsáneralak jellegük árnyalódik, a homogén megformáltságuk heterogénná válik. A szomorújáték során a binaritás, a „cigány" vagy nem-„cigány" ellentét feloldódni látszik, fordított előjellel jelenik meg: a közösség itt is azt taszítja ki, aki nem a szerves része, tehát ebben az esetben a nem-„cigányt", illetve azt, aki szoros kapcsolatot ápol a nem-„cigányokkal". A négy felvonásos színmű közepe, tehát a második és harmadik felvonás magában a „cigány" táborban játszódik, tehát maga a játék tere is a „cigány" közösség által meghatározott, otthonnak tekinthető helyszín. Nem valódi otthon, hiszen vándorló életmódot élnek, tehát szabadok, vagyis a romantika eszményi képét támogatják: így az a hely, ahol jelen vannak egyszerre az övék és nem övék. A birtokolt téren túl léteznek és itt uralkodnak törvényeik.

A már említett törvénykezési jelenet során találkozhatunk a drámában a harmadik olyan „cigány" nő alakkal, aki eltér a korszak jellemző karaktereitől. Ez Zsojca, aki maga áll a „cigányok" bírája, tehát Indiána, a fővajdanő elé bűnét megvallani. Zsojca saját férjét gyilkolta meg, mert az megcsalta őt.

> Zsojca Köszönöm bölcs ítéletedet kegyelmes fővajdanő. Én örömest halok, csakhogy a hűtlent megbüntettem.
> Indiána Mit akarsz ezzel mondani?
> Zsojca Azért gyilkoltam meg, mert hűtlenül elárult – ő, kit én annyira szerettem! *(zokogva kitör – a bakó megragadja kezét s magával viszi)*[23]

[23] Kövér, *i. m.,* 50.

Az ő történetével találkozva szembesül Indiána a szerelemféltés és bosszú kérdésével, amellyel kapcsolatosan később elsőkézből is tapasztalatot szerez. Míg Zsojca beleőrül az általa elkövetett gyilkosságba, Indiána másképp dönt: hősi halált hal a bosszú helyett. Zsojca alakja és őrülete a „cigány" női reprezentációk között nem egyedülálló,[24] az azonban, ahogyan Indiána másik úton indul el: egyedi eset a magyar nyelvű drámairodalomban.

## Az *Indiána* ősbemutatójának fogadtatása

Kövér Lajos szomorújátéka Egressy Gábor rendezésében került színpadra 1858. szeptember 9-én a Nemzeti Színházban. A bemutatóhoz köthető színlap[25] szerint huszonhét névvel feltüntetett színész és valószínűleg számos statiszta lépett színpadra a három és fél órás, négy szakaszból álló új, eredeti szomorújátékban. Ha megnézzük ehhez az ősbemutatóhoz kötődő kritikákat, hamar látható, hogy az előadás egyértelműen negatív fogadtatásban részesült. A *Budapesti Hírlap* írása azzal nyit, hogy:

> Némelyek a tanulságot a dolog végére hagyják, mi hogy hamarabb végezzünk, mindjárt előre elmondjuk. Tehát az a mi tanulságunk, hogy a czigánypecsenye ha friss nagyon jó szokott lenni, de a czigánydráma még ha friss is ritkán jó.[26]

Az erősen leegyszerűsítő felütést követően Indiána karakterét a *Budapesti Hírlap* azonnal egy olyan „cigány" karakterhez kapcsolja, aki a Nemzeti Színház – akkor még Pesti Magyar Színház – megnyitását követő évadban már a színház színpadán szerepel. Ő Preciosa, Pius Alexander Wolff és Karl Maria Weber „cigány" női karaktere a *Preciosa, a szép cigányleány* című opera címszereplője. Ez az előadás azért is fontos számunkra, mert az opera cselekményének végére hasonló fordulat következik be, mint *A cigánybáró* című operettben, ahol Szaffiról a történet végére kiderül, hogy valójában nem is „cigány" lány, hanem a török uralkodó hátrahagyott leánya.

[24] Ide sorolható Szigligeti Ede *A czigány* című 1853-as népszínművében szereplő Rózsi is, akinek őrületét a színrevitellel kortárs kritika rendszeresen „cigány Ophéliaként" tartja számon. Sz. n., „Nemzeti színház", *Pesti Napló,* 1857. aug. 23., o. n.

[25] *Indiána színlap,* Országos Széchenyi Könyvtár, SZT SZL NSZ K1857-58, 1858.09.09.

[26] Sz. n., „Nemzeti szinház", *Budapesti Hírlap,* 1858. szept. 11., o. n.

Preciosa is éppen annyira „cigány" lány, mint Szaffi. A színházi kritika a „cigány" női karakterek esetében gyakran ítéli el a drámaírót akkor, ha nem az általa tipikusnak, mondhatni hihetőnek „életből vettnek" látja a „cigány" karaktert. Ez történik Szigligeti Ede *A czigány* című, az *Indiána* előtt két évvel bemutatott népszínművének az ősbemutatóval kortárs recepciója során is. Tehát a főszereplői státuszban lévő „cigány" nők közül, akik a mű végéig „cigányok" maradnak, ritkán kapnak pozitív fogadtatást a kritika felől. Ez itt sincsen másképp. Az átverés leleplezését követően Indiána először öngyilkosságot követne el, ezt azonban megakadályozzák s helyette a bosszú vágyára serkentik. Indiána el is indul bosszút állni, azonban az őt megcsaló Cillei újdonsült feleségét találja a szobában. Itt egy a shakespeare-i *Hamlet*hez hasonló jelenettel találkozhatunk. A feleség térdepelve imádkozik, s Indiána képtelen a bosszút végrehajtani az imádkozó nőn. De ő Hamlettel ellentétben nem azért teszi, mert az a mennybe jutna, hanem azért, mert a megbocsátás szükségességét hallja ki az imából. A *Pesti Napló* kritikusa szerint azonban ez nem konzekvens:

> A főjellem (Indiana) nem tartozik azon drámai jellemekhez, melyek következetes, a jellemből fejlő tettekben nyilatkoznak, melyek magjokban hordják a tragikum kiindulását, szükségkép előidézik azt. […] A tőr jellemének gyengesége miatt hull ki kezéből. […] Így, látjuk, e jellemmel nem lehet tragikumot előidézni.[27]

A *Divatcsarnok* kritikusa szintén elmarasztalóan ír Indiána karakteréről, mivel az alak jellemének változását nem érzi indokoltnak.

> Mert a főjellem (Indiána), a ki az első felvonásban nagylelkű hősnő, a másodikban könnyelmű szerelmes, a harmadikban annyira kislelkű, hogy öngyilkos akar lenni, a negyedikben végre ingadozó jellemű nő, nem tartozik azon drámai jellemekhez, melyek magokban hordják a tragikum kiindulását és szükségkép előidézik azt. Ily ingadozó s fokonkint változó jellemű hősné irányában szánalmat nem érezhet a néző, s az ily jellem tragédia hősnője nem lehet.[28]

[27] Sz. n., „C. n.", *Pesti Napló,* 1858. szept. 11., o. n.

[28] -M-M-, „Budapesti társasélet – 1858. szeptember 3-kán.", *Divatcsarnok*, 1858. szept. 14., 583–584, 584.

Az ima és megbocsátás jelenetéről azonban a *Pesti Napló*hoz képest a *Vasárnapi Újság*ban egy egészen más nézőpontot figyelhetünk meg. Itt nem a megbocsátást kifogásolja a kritikus, hanem azt, hogy Indiánának, mivel művelt nő, ismernie kéne a Miatyánkot, méghozzá nem is magyar nyelven. Az újság ezen a helyen közli a kritikus által idézett, romani nyelvű Miatyánk szövegét.

> Ámáro Dáde, – kon hál ándro csárjosz, – szfinczinyi tro nád, – té avel tro rájosz, – tável tri vója, – szár andro csérjosz, – kide télál pré phu, – ámáró szé kogyésztri mándró té dész áméngé ágyész, – thej jértinyi ámári pekáturjá, – szár jertász thé ámén ámáré dosálé, – thé má ligysál ámén ándro kisértétós, – máj fédér férinyi ámén le gysungálim ásztár, – káj tiró hin o zár, a bárimáhá ákána, – the szekorárig. Amin[29]

Kevés olyan kritikussal találkozhatunk ebből az időszakból, aki ennyire tájékozott a romani nyelvet illetően, valamint ennyire bátor, hogy egy hetilap hasábjain egy hosszú romani szöveget jelentessen meg. Az írás szerzője Kakas Márton, amely álnév nem mást takar, mint egy spirituszt, házi szellemet, aki az ekkor harminchárom éves, már elismert író, Jókai Mór íróasztalfiókjában lakik.[30] Tehát Kakas valójában az a Jókai Mór, aki számos regényében és drámájában reprezentál „cigány" alakokat és akinek Szaffija, még ha nem is végig „cigány", de azért mégiscsak a „cigányságot" állítja színpadra világszerte.

Összességében elmondható, hogy Kövér Lajos *Indiána* című drámájának fogadtatása viharosnak tekinthető. A kritikusok nagy része már második előadásra se ajánlotta, illetve a mégis létrejövő második előadást követően ebből kifolyólag elmarasztalta a színházat. A Nemzeti Színházban végül összesen három alkalommal játszották az előadást. Ez a szöveg, Kövér Lajos drámája később sem ért meg sok színrevitelt. Szórványos információink vannak arról, hogy Kassán, Szegeden és Debrecenben játszották, azonban az 1870-es éveket követően nem került színre: kikopott az aktívan

[29] Kakas Márton, „Kakas Márton a szinházban", *Vasárnapi Ujság,* 1858. szept. 19., 451–452, 452.

[30] Jókai Mór, „Ki hát az a Kakas Márton?", Jókai Mór, *Életemből,* Révai Testvérek, Budapest, 1898, 428–435, 430.

játszott dramatikus szövegek közül. Indiána, a szenvedélyes vezető egyedi „cigány" női karaktere azonban ettől függetlenül egyedülállónak tekinthető nemcsak a XIX. századi drámán belül, de egész magyar nyelvű drámairodalmunk többségi társadalom által reprezentált „cigány" alakjai között is.

## Felhasznált irodalom


Almási Tihamér: *Czigány Panna,* Franklin-Társulat, Budapest, 1898.

Csepreghy Ferenc: *A piros bugyelláris,* Bródy József Kiadása, Budapest, é.n.

Csepreghy Ferenc: *Sárga csikó,* Bródy József Kiadása, Budapest, 1923.

Erdős Kamill: *Cigánytanulmányok,* Gyulai Erkel Ferenc Múzeum, Békéscsaba, 1989.

*Indiána színlap,* Országos Széchenyi Könyvtár, SZT SZL NSZ K1857-58, 1858.09.09.

Jókai Mór: „Ki hát az a Kakas Márton?", Jókai Mór: *Életemből,* Révai Testvérek, Budapest, 1898, 428–435.

Kakas Márton: „Kakas Márton a szinházban", *Vasárnapi Ujság,* 1858. szept. 19., 451–452.

Kövér Lajos: *Indiána*, Országos Széchenyi Könyvtár, N.Sz.I. 69, 1858.

-m-m-.: „Budapesti társasélet – 1858. szeptember 3-kán.", *Divatcsarnok*, 1858. szept. 14., 583–584.

Madách Imre: *Az ember tragédiája,* Argumentum Kiadó, Budapest, 2005.

Meier, Verena: „Fortunetelling As a Fraudulent Profession? The Gendered Anigypsyist Motif of Fortunetelling and Persecution by the Criminal Police", *Critical Romani Studies,* V/1 (2022), 30–48.

Nissinen, Martti: *Ancient Prophecy. Near Eastern, Biblical, and Greek Perspectives,* Oxford University Press, Oxford, 2017.

Shakespeare, William: „Antony and Cleopatra". Shakespeare, William: *Complete Works,* Oxford University Press, London, 1969, 977–1011.

Shakespeare, William: „Midsummer-night's Dream". Shakespeare, William: *Complete Works,* Oxford University Press, London, 1969, 171–191.

Shakespeare, William: „Othello". Shakespeare, William: *Complete Works,* Oxford University Press, London, 1969, 941–976.

Sz. n.: „C. n.”, *Budapesti Hírlap*, 1858. szept. 08., o. n.

Sz. n.: „C. n.”, *Hölgyfutár,* 1861. jan. 31., 112.

Sz. n.: „C. n.”, *Pesti Napló*, 1858. szept. 11., o. n.

Sz. n.: „C. n.”, *Szegedi Híradó,* 1871. ápr. 19., o. n.

Sz. n.: „Kossuth Lajos élete”, *Somogy,* 1894. márc. 25., o. n.

Sz. n.: „Nemzeti színház”, *Pesti Napló,* 1857. aug. 23., o. n.

Sz. n.: „Nemzeti szinház”, *Budapesti Hírlap,* 1858. szept. 11., o. n.

Sz. n.: „A számok játéka”, *Magyar Géniusz,* 1897. ápr. 11., 237.

Szigligeti Ede: „Csikós”. Szigligeti Ede: *Színművek,* Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1960, 73–142.

Sziglgieti Ede: „A nagyidai cigányok”. Sziglgieti Ede: *A nőuralom,* Országos Széchenyi Könyvtár–Nagyváradi Sziglgieti Színház, Nagyvárad, 2014, 127–170.

Weöres Sándor: „A kétfejű fenevad”. Weöres Sándor: *Színjátékok,* Magvető, Budapest, 1983, 385–469.

Oláh Tamás

# „valódi, sós, maró könnycseppek”[1] – Garay Béla: *A Magdics-ügy,* 1954

A második világháborút követően a vajdasági magyar drámaírók a jugoszláv kultúrpolitika új direktíváinak megfelelően korábban ismeretlen témákkal és műfajokkal kezdenek kísérletezni. A negyvenes évek második felében megnyíló hivatásos magyar színházakban bemutatkozó szerzők közül egyértelműen kiemelkedik Quasimodo Braun István, akinek debütáló színpadi művét, *A Magdics-ügy*et évekkel később már az első jugoszláviai magyar drámasikerként emlegetik. Garay Béla második színrevitelének rekonstrukciója segíthet megérteni a mű szokatlanul kedvező fogadtatását a jugoszláv államszocializmus még formálódó kulturális viszonyai között. Az elemzés a Philther-módszer gyakorlatához igazodva az előadás létrejöttének társadalmi háttere felől közelíti meg és tárja fel annak tematikus jellemzőit, dramaturgiai és esztétikai megoldásait, továbbá hatástörténetét.

## Az előadás színházkulturális kontextusa

Az 1940-es évek viharos hatalomváltásainak eredményeképpen az egymást követő szerb, német, magyar és jugoszláv hatóságok a saját céljaiknak megfelelően módosítják a mai Vajdaság területén zajló népszámlálások eredményeit.[2] Ennek következtében nem lehetnek kétségbevonhatatlan adataink arról, hogy pontosan hány magyar is él a tartományban közvetlenül a második világháború után, de lélekszámuk legalább 420–430 ezerre becsülhető. Ennek értelmében az össznépesség megközelítőleg 30%-át

[1] A tanulmány megírásakor a szerző a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal támogatásában (OTKA PD 146626) részesült.

[2] 1941 és 1944 között a mai Vajdaság magyar és német fennhatóság alatt áll.

teszik ki a két világháború közötti években és a legutóbbi államfordulatot követő átmeneti időszakban is. 1945 után azonban az új, kommunista jugoszláv kormányzat határozott lépéseket tesz annak érdekében, hogy megváltoztassa a régió nemzetiségi összetételét. A kollektív bűnösség bélyegével több mint 250 ezer németet telepítenek ki kényszerrel a Vajdaságból (egy részüket előtte internálótáborokba zárják), az 1946-os év folyamán pedig minegy 43,5 ezer „telepes" család érkezik a tartomány északnyugati, főként magyarlakta és keleti, a német lakosság által elhagyott területeire a Balkán-félsziget jellemzően hegyvidéki, megművelésre szinte alkalmatlan tájairól. Ez óvatos becslések szerint is több, mint 200 ezer főt jelent, akik nem a Vajdasághoz hasonló multikulturális környezetből érkeznek, és természetesen nem beszélik a tartományban élő történelmi kisebbségek nyelveit sem. (Körülbelül egy tizedük később, a körülményekkel szembesülve visszatér szülőföldjére.[3]) Érkezésük szorosan összefügg azzal, hogy 1946 januárjában megkezdődik a földosztás a Jugoszláv Szövetségi Népköztársaságban, aminek értelmében mintegy 668 ezer hektár korábban államosított,[4] azaz a lakosságtól elkobzott termőföldet osztanak szét 90 ezer „agrárérdekelt" család között a Vajdaság területén. (Sokatmondó, hogy a kisebbségi igénylőknek ebből mindössze 59 ezer hektár jut.[5] Csak 18 ezer magyar család kap földeket.[6])

A hivatalos adatok szerint a tartományban az 1941-es és 1948-as népszámlálások között a betelepítéseknek köszönhetően 577 ezerről 841 ezerre nő a szerbhorvát ajkú lakosság száma, mely így már a népesség 50%-át teszi ki. Fontos megjegyezni, hogy korábban a Királyi Jugoszlávia hatóságai is hasonló demográfiai stratégiával éltek, ám míg a második világháború után betelepülők többnyire azzal a „feladattal" érkeznek, hogy mezőgazdasági tevékenységet folytassanak a frissen államosított földeken, 1920 után a nagy háború veteránjai, akik a harcok során önkéntesen csatlakoztak valamely hadtesthez, egyfajta jutalomként kaptak lehetőséget arra, hogy

[3] Vékás János, *Magyarok a Vajdaságban 1944–1954,* Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, Zenta, 2011, 84.

[4] Minden 45 hektárnál nagyobb földet és magántulajdonban lévő erdőt konfiskálnak.

[5] Vékás, *i. m.,* 208.

[6] Vékás, *i. m.,* 68.

a Vajdaságba költözzenek. Bár a húszas évek derekán teljesen új falvakat is alapítottak, számuk mindössze 6500 főre tehető.[7]

A második világháború utolsó szakaszában, s a fegyverletételt követően különösen véres események zajlanak a Vajdaságban. 1944 októberében a Vörös Hadsereg támogatásával bevonuló jugoszláv haderők katonai közigazgatást vezetnek be, s az 1941 és 1944 között lezajló vérengzések és civil fegyveres konfliktusok retorziójaképpen,[8] továbbá azért, hogy leszámoljanak a kommunisták későbbi potenciális ellenségeivel, a civil lakosság felelősségre vonása és könyörtelen megbüntetése veszi kezdetét.[9] Bár a legtöbbeket tárgyalás nélkül nyilvánítják bűnösnek, és elfogásukat követően kivégzik őket, az újonnan alakuló népbíróságok is munkához látnak, hogy az új jogrend értelmében – sokszor koncepciós perek keretei között – ítéljék el a vélt vagy valós bűnösöket. 1950-ben a *Magyar Szó* című lap már arról tudósít, hogy a népbíróságok lényegében teljesítették feladataikat, a „nép és az állam elleni bűntettek” elkövetése így mintegy 75%-kal esett vissza 1947-hez képest, de a falvakban még mindig „kemény harc” folyik, mivel a „népellenségek” a dolgozók „ellátása, a felvásárlás sikeres megvalósítása ellen törnek.”[10]

A vajdasági magyarság összetételét tekintve a 40-es években továbbra is abszolút többségben van a kis területeket művelő mezőgazdasági lakosság, mely csekély kisiparos réteggel egészül ki. A nagyarányú írástudatlanság ellen a hatóságok tanfolyamok szervezésével igyekeznek fellépni, ezeknek a lebonyolítását pedig az 1945. július 22-én alakult Vajdasági Magyar Kultúrszövetségre bízzák, melynek elsőszámú feladata, hogy „a magyarság szellemi életét a haladás szolgálatába állít[sa] és minden kultúrmegnyilvánulásban a magyarság politikai öntudatának tisztítását és erősítését szolgál[ja]” a megszilárduló jugoszláv szocializmusban.[11] E program jegyében

[7] Saša Rakezić – Goran Berić, Vojvodina migrations, *Vreme.com,* 2015. 12. 9.

[8] A. Sajti Enikő, „Hány magyar áldozata volt a partizánmegtorlásoknak a Délvidéken? Historiográfiai áttekintés”, *Limes – Tudományos szemle,* XXII/3 (2009), 117–132, 127.

[9] A bosszú: a jugoszláv kommunista partizánok magyarellenes atrocitásai a Délvidéken 1944–1945, Társadalmi Konfliktusok Kutatóközpont, 2013.

[10] [Sz, n.], „A népbíróságok munkájáról”, *Magyar Szó,* 1950. okt. 22. 1.

[11] [Sz, n.], „A vajdasági magyar kultúra nagy feladatai a szövetség tanácsa előtt”, *Szabad Vajdaság,* 1945. 08. 22. 3.

a Szabadkai Népszínház 1946 júniusában egyetlen alkalommal műsorra is tűzi Gál László két, beszédes című propagandisztikus jelenetét, a *Jönnek a telepesek*et és a *Rozi néni írni tanul*t.

Ebből is látszik, hogy a jugoszláv kultúrpolitika kiemelt szerepet szán a színházaknak a magyar kisebbség ideológiai képzése során. 1945 és 1955 között négy hivatásos magyar nyelvű együttest is létrehoznak a tartományban. A Szabadkai Népszínház – alapításakor még Vajdasági Magyar Népszínház – 1945-ben, a topolyai Járási Magyar Népszínház 1949-ben, a Nagybecskereki Népszínház Magyar Társulata 1952-ben, a Zombori Népszínház Magyar Társulata pedig 1953-ban tartja színházavató előadásait. A Szabadkai Népszínház ma is létezik, a zombori együttes azonban kettő, a nagybecskereki pedig egyetlen évad után befejezi (hivatásos) tevékenységét.[12] A topolyai társulat tíz éven keresztül, 1959-ig játszik.[13] Ez idő alatt évadonként átlagosan 6–7 bemutatót tartanak, s 100–120 alkalommal lépnek a közönség elé. Bár kezdetben még egyensúlyban vannak, a vendégjátékaik gyakorisága idővel jelentősen meghaladja a helyi játékalkalmak számát. Rendszeresen fellépnek a környező falvakban és állami birtokokon. Míg az ötvenes évek második felében székhelyükön évente 6–8 ezer néző látja őket, utazásaik során több mint 20 ezer emberhez jutnak el. Utolsó évaduk folyamán már több, mint 37 ezer néző tapsol nekik. Ilyen számokkal ma egyetlen vajdasági kőszínház sem büszkélkedhet. Bár túlnyomó többségben komédiákat és zenés bohózatokat adnak elő, komolyabb témákat feldolgozó darabokat is rendszeresen műsorra tűznek.[14]

A 40-es és 50-es években a jugoszláviai színházak repertoárjait természetesen a Művelődési Minisztérium által megbízott hatalmi szervek hagyják jóvá, s ezzel biztosítják, hogy az előadott darabok

[12] A nagybecskereki társulat Madách Amatőr Színház néven ma is aktív.

[13] Egyes források félhivatásos színházként hivatkoznak rá, mivel az alkalmazottak közül csak néhányan dolgoztak teljes munkaidőben az intézményben. A társulattagok többségének polgári munkahelye volt, s fizetés nélkül, amatőrként vettek részt az előadások létrehozásában.

[14] Oláh Tamás, *Vajdasági magyar színház- és identitástörténetek,* Theatron Műhely Alapítvány – Forum Könyvkiadó, Budapest – Újvidék, 2025, 53–54.

> összhangban [vannak] a kor társadalmi kívánalmaival, irodalmi-színházi példával bizonyít[ják] annak az […] átalakulásnak eszmei-művészi indítékait és hátterét, amely a valóság síkján lejátszódott vagy lejátszódóban van.[15]

Azonban az általános direktívákat a magyar nyelvű társulatok esetében szinte képtelenség érvényesíteni, mivel a minisztérium által jóváhagyott szövegek magyarra fordítása túl lassan zajlik, a fordítások színvonalát pedig nem igazán tudják ellenőrizni.[16] Így egyre sürgetőbbé válik, hogy „népi és demokratikus szellemű”[17] jugoszláviai magyar drámák jöjjenek létre. Lévay Endre, a Kultúrszövetség tanácstagja és a *Híd* folyóirat alapító-főszerkesztője úgy fogalmaz, „[n]agy időket élünk, türelmetlenül várjuk az alkotókat, hogy művészi formába öntsék mindazt, ami körülöttünk történik.”[18] A Vajdasági Magyar Kultúrtanács – a Vajdasági Kultúregyesületek Szövetségének alosztálya – 1946-tól kezdve évente kiírja pénzdíjas drámapályázatát, de 1949-ig a színházak egyetlen pályaművet sem tűznek műsorra. 1949 és 1953 között azonban már öt vajdasági magyar dráma ősbemutatóját láthatja a helyi közönség (Weigand József: *Kéz a kézben*, 1949; Weigand József: *Ördögűzők*, 1950; Bogdánfi Sándor: *Vass Péter* [eredeti címe: *Új fény*], 1951; Sinkó Ervin: *Elítéltek*, 1952; Sulhóf József: *Kidőlt a májusfa*, 1953). A nyíltan propagandisztikus szövegek közül az egyébként erőszakos szövetkezetesítés kívánatosságáról szóló *Kéz a kézben*t a hatóságok jóvoltából tartomány-szerte 97 alkalommal adják elő mintegy 23 ezer néző előtt.[19]

Sokatmondó azonban a szövegek színvonalával kapcsolatban, hogy Laták István, a szabadkai teátrum igazgatója még 1952 nyarán is úgy

---

[15] Gerold László, „Első drámasikerünkről – húsz év után”, *Tanulmányok,* V/6 (1973), 75–88, 76.

[16] Oláh Tamás, „»Haj, hogy lőnek, hej, hogy öldökölnek«. Pataki László: Boszorkánytánc, 1945”, *Theatron,* XVIII/1 (2024), 3–20, 10.

[17] Laták István, „A Vajdasági Magyar Színház megszervezése”, *Szabad Vajdaság,* 1945. 09. 23. 3.

[18] Lévay Endre, „Elítéltek. Sinkó Ervin drámája a szabadkai Népszínház színpadán”, *Híd,* XXVII/1 (1953), 72–79, 72.

[19] Gerold László – Pastyik László (szerk.), *A Szabadkai Népszínház magyar társulata 1945–1970,* Hungarológiai Intézet, Újvidék, 1970, 34.

nyilatkozik, hogy a vajdasági szerzők „még nem írtak olyan sikerű darabokat, hogy kiszorítanák műsorunkból a nem egészen megfelelő[eket].”[20] Az első valódi sikert az 1953-as év hozza, amikor húsz versenydráma érkezik a Kultúrtanács postacímére. Ezek közül a bizottság a szabadkai jogász, Braun István – Quasimodo[21] Braun István szerzői néven beküldött – tárgyalótermi drámáját, *A Magdics-ügy*et ítéli a legjobbnak, és a pályázat történetében először kiosztja az első díjat.[22] A művet Garay Béla rendező egy éven belül két változatban is színpadra állítja.

## Dramatikus szöveg, dramaturgia

*A Magdics-ügy* Braun első drámája, mely Lévay Endre méltatása szerint „témájával a mát ad[ja], azt a rengeteg kérdéssel, tépelődéssel, meghasonlással, összeomlással és diadalmas fölemelkedéssel teli életet, ami a miénk.” Kiemeli, hogy a szerző

> nem torpant meg attól, hogy a dolgok tényleges, igazi vonalainak kitapogatásához nincsen meg az időbeni távlat, hiszen aki a mindennapi élet ütőerén tartja a kezét, az ha figyel és vigyáz és megfigyeléseit művészi erővel tudja magából még ma kivetíteni, akkor meg tudja sejteni és el is tudja nekünk mondani ennek a különös, változatos, soha nem nyugvó és mindig alakuló életnek a szíve dobogását.[23]

Gerold László már a 70-es években észleli, hogy a korabeli kritika feltűnően túlhangsúlyozza a dráma időszerűségét, és rámutat arra, hogy a méltatók feltehetően – az elvárásoknak megfelelően – aktuálisnak „akarták látni” az átmeneti kor jelenségeitől függetlenül is érvényes, mindenekelőtt interperszonális feszültségeket és személyes tragédiákat tematizáló művet.[24]

*A Magdics-ügy*et megelőző, nyíltan agitatív politikai üzeneteket közvetítő vajdasági magyar drámáktól eltérően ugyanis Braun elsősorban

[20] H. R., „Az igazgató és az Álarc nélkül”, *7 Nap,* 1952. 08. 03. 6.

[21] Egyes forrásokban a szerb átírásnak megfelelő Kvazimodo alak szerepel.

[22] [Sz, N.], „Sikeres volt a kultúrtanács színműpályázata”, *Magyar Szó,* 1953. 09. 06. 11.

[23] Lévay Endre, „Pályadíjnyertes mű a színpadon”, *Híd,* XXVII/11 (1953), 754–760, 755.

[24] Gerold, *i. m.,* 81.

a korszak népszerű szórakoztató műfajainak, például a melodrámának, a népszínműnek és a kriminek a toposzait, motívumait és dramaturgiai struktúráit használja fel, sőt a szerkesztés tekintetében a film formanyelvi eszköztárából is merít. (Egy korabeli kritikus a dráma szüzséjében az amerikai Bayard Veiller 1927-ben bemutatott *Mary Dugan pere* című darabjának központi konfliktusát véli felismerni, melyből 1929-ben és 1941-ben is készült egy-egy filmváltozat.[25]) Braun felismeri a közönségigényeket, és a vállalt szórakoztatást a kívánatos politikai mondanivaló szolgálatába állítja, ám ez utóbbi épp csak az elvárható minimális mértékben jelenik meg a műben, s a történet kibontakozását, fordulatait alig befolyásolja.

A cselekmény a második felvonás első képét leszámítva végig egyetlen térben, egy bírósági eljárás helyszínén játszódik. A főtárgyalás, melyet Sárkány Mihály halálának ügyében hívnak össze, a tanúk kihallgatásával veszi kezdetét. Sárkányt a bajmoki[26] Előre Termelői Szövetkezet aratási ünnepén ölték meg. Az éj leple alatt egy kaszával vágták át a torkát, miután alkoholos állapotban elaludt egy fa tövében. A gyilkossággal a húszéves Magdics Máriát[27] gyanúsítják. A bűntény szálai és előzményei a tanúk beszámolóiból bontakoznak ki.

A történet középpontjában Magdics Mária és Bálint Anna felbonthatatlan, mindenek felett álló barátsága áll. Mária szülei az első világháború után érkeztek a Vajdaságba, és a vallomásokból arra következtethetünk, hogy az 1925-ben alapított telepesfalu, Misityevó[28] első lakói között voltak. A vele egyidős Anna gyermekkora óta ismeri őt. Ugyan a darabban kizárólag magyarul szólalnak meg – a hatályos jogszabályok ugyanis lehetővé teszik, hogy kisebbségi nyelven folyjon a tárgyalás –,[29] egyértelmű, hogy beszélik

[25] Idézi Gerold, *i. m.,* 80.

[26] Bácskai falu, mely Szabadka és Topolya között félúton helyezkedik el, mindkettőtől nagyjából 25 kilométerre.

[27] A drámában keresztneve Eror, és a szabadkai ősbemutató színlapján is ezt a nevet találjuk. A topolyai változatban azonban a magyar nézők számára ismerősebben hangzó, de a délszláv nyelvekben is elterjedt Mária nevet kapta.

[28] Misityevó (szerbül: Mišićevo) nevét az első világháborúban a szaloniki fronton a szerb egységeket vezető parancsnokról, Živojin Mišićről kapta. Bajmoktól mindössze 6 kilométerre található Szabadka irányában.

[29] Vékás, *i. m.,* 68.

egymás anyanyelvét. Anna vallomásából még az is kiderül, hogy kislány korukban közös babákkal játszottak. A szerzői szándék persze egyértelmű és világosan olvasható. A vajdasági magyar lány és az első világháború után érkező szerb telepesek utódjának mély emberi kapcsolata példaként szolgál a tartományban maradt magyarok és a második világháborút követően agrárérdekeltként betelepülő szerbek kívánatos viszonyát illetően.

A gyilkossághoz vezető események mögött azonban alig fedezhetünk fel propagandisztikus vonásokat, politikai motivációkat. Máriától el akar válni a férje, Magdics Bránkó, a Járási Szövetkezeti Szövetség másodkönyvelője, akinek a háború során megmentette az életét. (A partizánlány kihozta a sebesült férfit egy égő házból.) Bránkó azt vallja a bíró előtt, hogy Mária „nagyon primitív", „mindig a fellegekben jár", és hogy kettejük között „nagy lett a különbség pár év alatt", ezért már másodízben indított válópert ellene, mely az események idején is folyamatban van.[30] Barátja, a meggyilkolt Sárkány Mihály lett volna a tanúja,[31] akivel Mária már egy ideje élettársi kapcsolatban élt Bajmokon. Az első felvonás során azonban fény derül rá, hogy Magdics lefizette Sárkányt, hogy csábítsa el feleségét, s erre hivatkozva végre sikerüljön elválnia tőle. Az egyezség megkötéséhez szükséges pénzt városi főbérlőjétől, a polgári származású, nála jóval idősebb özvegy Térnétől kapta, akivel titkos viszonyt folytat. Mária a szövetkezet aratási ünnepén szerez tudomást a történtekről. Bálint Anna jelenlétében összevesznek Sárkánnyal, a részeg, egyre erőszakosabbá váló férfi pedig – röviddel halála előtt – elzavarja őket.

A második felvonás első helyszíne az Előre Termelői Szövetkezet udvarának egy félreeső szeglete az aratási ünnep idején. A szerző tehát a játékfilmekben használatos visszaemlékezés-technikával (flashback) él, s ezzel megbontja az események linearitását. A jelenet egy népszínművekre jellemző falusi életképpel indul, majd a tömeg magára hagyja a főbb szereplőket. A korábban elmondottakhoz képest a legjelentősebb különbség, hogy Mihály, Mária és Anna aratóünnepen zajló vitája során feltűnik a férfi apja, a mozgássérült Sárkány Pál is, aki szintén összeszólalkozik a fiával,

[30] Quasimodo Braun István, „A Magdics-ügy. I. felvonás", *Műkedvelő Színpad,* I/1 (1953), 6–16, 9–10.

[31] *Uo.*

az utóbbi pedig dühében hozzávágja a keze ügyébe kerülő kaszáját, mielőtt mindannyiukat elkergetné.[32] A szerzői utasítás szerint

> [a] második felvonás első képe azzal végződik, hogy most kell történnie a döntő cselekménynek, melyet a közönség nem lát, melyet azonban a vádlott vallomásából tud meg, miután a színpad elfordult és újra a tárgyalási teremben vagyunk.[33]

A folytatásban tehát visszatérünk a bírósági eljárás jelenébe. Mária épp beismerő vallomást tesz, azt állítja, hogy visszatért Mihályhoz, miután az elaludt, s megölte őt. A bíró utasítására újrajátssza a gyilkosságot a bizonyítékként lefoglalt kasza és egy földre fektetett szék segítségével. A beidézett orvosszakértő kijelenti, hogy a gyilkosság elkövetője balkezes, Mária azonban a bemutató során mindannyiszor jobb kezével sújt le a kaszával.

A népbíróság tagjai megsejtik, hogy az asszony fedezni próbál valakit, a gyanú pedig a balkezes Annára terelődik. A magyar lány ekkor beismeri a gyilkosságot, de Mária azt állítja, hogy vallomásával csak őt akarja megvédeni. Kettejük kölcsönös önfeláldozása láttán a valódi gyilkos, Sárkány Pál beismeri tettét:

> Én öltem meg a fiamat! Egyedül csak én! Nekem volt hozzá jogom és az én kötelességem volt, mert hús volt a húsomból és vér a véremből. Én akartam, hogy megszülessen, és én akartam, hogy elpusztuljon, mikor betelt a pohár... […] Akkor kezdődött az egész, mikor ezt az asszonyt odahozta a házba. Ezt az óhitűt, akinek más a vallása, más a nyelve, mint az övé meg az enyém, aki éljen isten hírével, de aki az én házamba nem kellett… nem kellett… nem kellett. És akkor megtudtam, hogy nem ez a szerencsétlen csábította el a fiamat, nem ő babonázta meg valami varázslattal, nem ő a bűnös, hanem az én fiam.[34]

Ugyan az idős férfi vallomásában azt állítja, a hirtelen felindulásból elkövetett gyilkosságnak nincs köze Mária nemzetiségéhez, és az ok valójában a család

[32] Mivel a dráma nem maradt fenn teljes egészében (a *Híd* folyóirat *Műkedvelő Színpad* című mellékletében publikált változatból épp a második felvonás első képe hiányzik), az idézett jelenetben szereplőkre csak az előadásokról készült fotók alapján következtethetünk.

[33] Quasimodo Braun István, „A Magdics-ügy. II. és III. felvonás”, *Műkedvelő Színpad,* I/3 (1953), 39–48, 47.

[34] *Uo.*

– elsősorban az apa – becsületének a megsértése s fia tűrhetetlen aljassága, monológjában mégis burkolt nacionalizmus és idegengyűlölet jelenik meg. Az írói szándék szerint Sárkány Pálnak ezért is bűnhődnie kell. (A dráma elején még hagyta volna, hogy Máriát elítéljék, de a női könnyek őt is megtörik.)

Braun karakterei összehasonlíthatatlanul kidolgozottabbak, mint *A Magdics-ügy*et megelőzően létrejött jugoszláviai magyar színdarabokban megjelenő figurák, de természetesen a szocialista ideológiák ez esetben is befolyásolják egy-egy szereplő ábrázolását. Morálisan persze kétség sem férhet hozzá, hogy a részeges bajkeverő Sárkány Mihály megvetendő alak, aki saját mozgássérült apját is rendszeresen meglopja és megveri, ráadásul egy farsangi mulatság után ittasan megerőszakolja és teherbe ejti Bálint Annát, végül pedig, bár megkéri a kezét, elhagyja a lányt. A morális bűnökhöz azonban több esetben is ideológiai bűnök kapcsolódnak. Magdics Bránkót például azért kell elítélnünk, mert a szövetkezeti hivatalnokként dolgozó férfi társadalmi közegétől idegen módon, „ficsúrként" viselkedik, divatos városi nadrágot, inget és kalapot hord, és a társadalmi előrelépés reményében elcsábítja főbérlőjét. Özvegy Tér Józsefné egyértelműen komikus figura. Komikuma abból adódik, hogy kegyvesztett kispolgár létére „úri nőként" hivatkozik önmagára és ennek megfelelő bánásmódot is vár el a népbíróságtól. Az csak tetézi vétkeit, hogy elfogadja Bránkó közeledését. A dráma többi mellékszereplője a népszínművekből és népdrámákból kölcsönvett zsánerfigura. Inkább funkciójuk van a bírósági tárgyalás során, mintsem árnyalt jellemük. (A Máriába fülig szerelmes parasztlegény, Fürj István, Mihály cimborája leleplezi a Magdics és az áldozat közötti egyezséget; Berkes Tivadar, a szószátyár gyorsfényképész beszámol arról, hogy Mihály az ünnepségen Mária és Anna tudtára adta, milyen alkut kötöttek; Sostár Iván, a becsületes szomszéd gazda pedig Térné és Bránkó kapcsolatáról rántja le a leplet.) Funkciójuk határozza meg az eljárást lefolytató – szándékosan névtelen – bírót, ügyészt és a bírósági szolgákat is. Ám a szöveg fontos állásfoglalása – s ezt az értelmező kritikák is helyeslően megerősítik –, hogy a népbíróság más, mint a „régi, polgári bíróságok."[35] A propaganda azt harsogja: a hatalom átlát minden hazugságon – legyen az akár jó, akár rossz-szándékú – és valós súlyuk szerint ítéli meg a bűnöket.

[35] Lévay, „Pályadíjnyertes…", *i. m.,* 760.

Braun érezhetően jól ismeri a bűnügyi drámák dramaturgiai sajátosságait, és az elbizonytalanító részletek beiktatásával a lassú tempó és a drámai összeütközések hiánya ellenére is ügyesen adagolja a feszültséget. Garay Béla a szabadkai ősbemutatóhoz képest jelentősen lerövidíti az előadásszöveget azzal, hogy kiiktatja az ismétléseket. Az így létrehozott változatot a topolyai társulat az eredeti három helyett két felvonásban adja elő.[36]

## Rendezés

Garay Béla a korszak legtermékenyebb vajdasági magyar rendezője. Öt évad alatt *A Magdics-ügy* a huszonkettedik munkája a Járási Magyar Népszínház együttesével. A dráma két változatának bemutatása között mindössze tizenegy hónap telik el, és a társulat az első, szabadkai variáció tanulságai alapján állítja színre a topolyai előadást. Bizonyos módosításokra azonban kifejezetten azért van szükség, mert a Járási Magyar Népszínház jóval szerényebb színpadtechnikai apparátussal rendelkezik, mint a Szabadkai Népszínház épülete. Míg Szabadkán forgószínpaddal oldották meg a nyílt színi váltást a termelői szövetkezet udvara és a tárgyalóterem között, a fennmaradt képek alapján Topolyán a darab bírósági cselekménye – azaz a legnagyobb része – zárt függöny előtt zajlik, s a színpad teljes egészében csak a visszaemlékezés-jelenetben válik láthatóvá. A proszcénium mégsem tűnik kellemetlenül szűkösnek. Egyedülálló formai újdonságnak számít ugyanis, hogy Garay a nézőteret a tárgyalás-jelenetekben végig megvilágítja, az egyes tanúk pedig a széksorok közül lépnek elő. Ezzel a rendező a nézőket is bekapcsolja a játékba, akik maguk is a tárgyalás passzív résztvevőivé válnak a színházi esemény során. Szándéka szerint „a nézőtér bekapcsolásával eltűnik a negyedik fal és a tér teljes egészében játékszínné alakul át.”[37]

A topolyai változatban megjelenített bírósági eljárás helyszíni tárgyalás, mely a szocialista joggyakorlat bevett formája. Elsődleges célja a „tömegnevelés”, aminek értelmében „azok előtt – szinte azok bevonásával – tárgyal[ják] meg az ügye[ke]t, akikkel a vétkes[ek] együtt dolgoz[nak] és él[nek].”[38]

[36] (M), „Négy hazai szerző”, *Híd,* XIX/3 (1955), 651.

[37] Krónikás, „Színházi krónika”, *7 Nap,* 1954. 09. 26. 6.

[38] Gáspár Tibor, „A helyszíni tárgyalás a nevelés, a közvéleményalakítás szolgálatában”, *Előre,* 1972. 05. 31. 2.

(Az 50-es évek elején általában a termelői szövetkezetekben elkövetett bűncselekmények esetében alkalmazzák.) Az efféle nyilvános események városi bíróságokon kívüli megrendezését tehát nem az motiválja, hogy a bűntény tényleges tetthelyén folyjanak, hanem a falusi nyilvánosság bevonása, így az adott település egy közintézményében is összehívhatják azokat. Garay rendezésében a Járási Magyar Népszínház épülete a helyszíni tárgyalás befogadó intézményévé lényegül át. Az ismerős tér valós tapasztalata összekapcsolódik a fikció eseményeivel.

Garay 1950-ben megjelent kézikönyvéből, *A színjátszás művészete*ből és a beszámolók színjáték-leírásaiból arra következtethetünk, hogy rendezése a lélektani realizmus jegyeit hordozza, Sztanyiszlavszkij, Gorcsakov, Rappaport és Hevesi Sándor nyomdokain halad, akiket név szerint is említ kötetében.[39] (A hitelesség érdekében a szabadkai próbafolyamat alatt elviszi a társulatot a horgosi feleséggyilkos, Mányi András perének főtárgyalására is, ahol végighallgatják a vádbeszédet, a koronatanú vallomását, a vádlott utolsó szavait és az ítélet kihirdetését is.)[40] Garay egyébként évtizedekkel korábban személyesen is megtapasztalhatja a Moszkvai Művész Színház (Hudozsesztveni Teatr) társulatának naturalista-realista játékát, mivel a társulat egyik emigráns alakulata négy alkalommal is vendégszerepel Szabadkán és Újvidéken (1924, 1925, 1930, 1939).[41]

Ám ahhoz sem férhet kétség, hogy a vajdasági magyar színjátszás doyenje magabiztosan rendelkezik a népszínművekből ismerős életkép beállításai során is, hiszen a két világháború között számos népszínművet és operettet állított színre, s a rendszerváltozás után is szívesen nyúl a zenés műfajhoz. Persze a mulatozó tömeg *A Magdics-ügy* multikulturális falujában immár a magyar mellett szerb és horvát népi táncokat is jár.

Különös részlet, hogy az alapvetően statikus helyzeteket Garay a korabeli beszámolók szerint a commedia dell'arte elemeivel dinamizálja.[42] Több, mint hetven év távlatából már kideríthetetlen, mit jelenthetett ez.

[39] Garay Béla, *A színjátszás művészete,* Testvériség-Egység Könyvkiadóvállalat, Újvidék, 1950, 97.

[40] Krónikás, „Színházi krónika", *7 Nap,* 1953. 10. 11. 6.

[41] Oláh Tamás, „»Egy sors, egy szív, egy lélek« (Garay Bela: Muskátli, 1940)", *Híd,* LXXXIX/5–6 (2025), 73–85, 77.

[42] (M), *i. m.,* 651.

Ugyan *A színjátszás művészete*ben megemlíti a commedia dell’artét, ezt kizárólag a szöveges improvizációk vonatkozásában teszi.[43]

## Színészi játék

A tanúkihallgatás formalitásából adódik, hogy heves indulatok és összeütközések – a flashback-jelenetet leszámítva – nem jellemzik az előadást. A konfliktusokról szinte csak a mellékszereplők elbeszéléseiből, közvetítőkön keresztül értesülünk. A térszervezésnek köszönhetően azonban a színészek rendkívül közel kerülnek a nézőkhöz, így a legapróbb gesztusaik, rezdüléseik is „filmszerűen”[44] láthatóvá válnak, s nincs szükség a hétköznapi beszédhangerő jelentős növelésére sem.

Ez a játékstílus a korábban megszokottaktól eltérő közelítésmódot kíván meg a színészi tanulmányokat sohasem folytató, 1949-ben helyi műkedvelőkből verbuvált társulattól. *A Magdics-ügy* főszereplői egytől egyig fiatal színészek (még a Sárkány Pált játszó Nagygellért János is csak harminckét éves a bemutató idején), akik a visszaemlékezések alapján valóságos mesterként tekintenek a színészként és rendezőként is végzett, 1913 óta aktív Garay Bélára, és hisznek elképzeléseiben.[45] Garay pedig a források alapján pályája utolsó szakaszában (1964-ben rendez utoljára) a lélektani realizmus rendszerével kezd kísérletezni.

Talán ennek köszönhető, hogy *A Magdics-ügy*ről megjelenő minden elemző kritika hangsúlyozza a szerepformálások plasztikusságát, a falusiak „valószerű” megjelenítését:

> „Itt élő emberek állnak előttünk, vergődnek, vágyódnak valami magasztosabb után, s ha sírnak, hát ezek nem is mesterkélt színpadi könnyek, hanem valódi, sós, maró könnycseppek, s őszintén, tettetés nélkül, az átérzés erejével peregnek le az arcon.”[46]

[43] Garay, *i. m.,* 5.

[44] k. t., „Színházi krónika”, *7 Nap,* 1954. 10. 03. 6.

[45] Oláh Tamás, „»A pályám végéig a feladat volt a fontos«. Süveges Etával beszélget Oláh Tamás”. Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Oláh Tamás – Porogi Dorka (szerk.): *Színházi szavak. A megszólalás alakzatai a magyar színházkultúrában*, Arktisz – Theatron Műhely Alapítvány, Budapest, 2024, 32–53, 38.

[46] k. t., *i. m.,* 6.

A valódi sírás mint a színészi alakítás sikerültségének fokmérője más bírálatban is megjelenik, és kijelenthető, hogy nem jellemző a 40-es és 50-es évek fordulójának vajdasági magyar színjátszására.[47] Karna Margit és Süveges Eta azonban „színpadainkon ritkán látható valóságos könnyeket sír[n]ak."[48]

A Magdics Máriát játszó Karna szinte végig színen van. Ám annak ellenére, hogy nagyon keveset beszél, „lemondással, meghasonlással párosult hősiesség sugárz[ik] egész lényéből", akkor is, ha némán mered maga elé, akkor is, „ha szemében izz[ik] a visszafojtott belső harc tüze, és akkor is, amikor végül a letargiát lerázva, kitör belőle a más féltéséből született, […] dühös indulat."[49] Játéka végig mértéktartó és méltóságteljes. Nem hagyatkozik „olcsó hatáskeltő" megoldásokra. A leginkább felfokozott pillanataiban sem válik „hisztérikussá".[50]

A Bálint Annát megformáló Süveges „megelevenítő erejű", „természetes" játéka képes érzékeltetni a törékenysége ellenére is erős, megbocsátásra képes és önfeláldozó lány „megtört önérzetét" és „fellángoló bátorságát". Alakítását „elcsukló hangjával, tétova, mégis bátor kiállásával, hulló könnyeivel és mosolytalan, de szeretettel teli gyengédségével" addigi pályája legerősebbjének tartják.[51]

Nagygellért János színészi munkáját elsősorban azért dicsérik, mert annak ellenére, hogy nem a megszokott komikus szerepkörben látható, mégis „benne él" Sárkány Pál szerepében, holott az előadás nagy részében csak némán figyeli a tanúk kihallgatását, s „kezét tördelve, szájaszélét rágva fojt[ja] magába a kikívánkozó igazságot."[52] Míg a szabadkai változatban a mozgássérült apát alakító Garay Béla kerekesszékben ült, Nagygellért Topolyán mankókkal közlekedik a színpadon, ami több játéklehetőséget kínál a számára beismerő nagymonológja során is. A kritika szerint azonban ekkor túlságosan is „színpadias" megoldásokhoz nyúl a főszereplők kimért játékához képest.[53]

[47] T., „Közvetlen élmény a rádióban", *Magyar Szó,* 1954. 11. 26. 4.

[48] T., „A »Magdics-ügy« Topolyán. *Magyar Szó,* 1954. 09. 27. 2.

[49] K. T., *i. m.,* 6.

[50] *Uo.*

[51] *Uo.*

[52] *Uo.*

[53] *Uo*.

A nagylétszámú szereplőgárda összjátékának egységét csak Jordán Erzsébet özvegy Térnéje és Lőrinc Lajos gyorsfényképésze töri meg a komikus szerepek – egyébként a szöveg által felkínált – túlrajzolásával. A tárgyalást lefolytató, a bírósághoz köthető mellékszereplők többsége annyira kevés szöveget és lehetőséget kap, hogy szinte végig a nézőkhöz hasonló megfigyelőkké válnak. Bár a színészek neve ismert a kritikák felsorolásaiból, legtöbbjüket nem is tudjuk szerepekhez kötni. (Feltételezhető, hogy a második felvonás falusi tömegjelenetében mindannyian színre lépnek.)

## Színházi látvány és hangzás

Az előadás terét a szabadkai változatéhoz hasonlóan Petrik Pál képzőművész tervezi. A jóval kisebb költségvetés és lényegesen szerényebb technikai felszereltség – elsősorban a forgószínpad hiánya – miatt a színházépület belső terének adottságait is felhasználja a látvány kialakításakor – igazodva ezzel Garay helyszíni tárgyalás-koncepciójához.

Az előadás során általános meleg fehér fény világítja meg a Járási Magyar Népszínház terét, beleértve a nézőteret is. A színészek szinte végig a proszcéniumon és az első széksor előtti területen játszanak, ahonnan középen egy keskeny lépcső vezet fel a magasított színpadra. A portál két szélén egy-egy dór típusú, falemezből kivágott, festett oszlop magasodik. A proszcénium jobb és bal oldalon is szélesebb, mint a portálnyílás. Bal oldalán a bíró és a gyorsíró foglal helyet egy masszív, három oldalról zárt faasztalnál. (Mögöttük a színház feltehetően funkcionáló cserépkályhája látható.) Jobbról az ügyész, a védő és a két szavazóbíró ül egy hasonló asztalsornál. Középen egy kisebb, egyszerűbb asztalnál a teremszolga ügyel a rendre. Az események hátterét a színház behúzott, vörös függönye adja. A portálnyílás tetejéről minden közintézmény kötelező dekorációs eleme, Josip Broz Tito bekeretezett portréja lóg. Az egyik asztalnak támasztva végig a színen van a gyilkos fegyver, egy óriási kasza, mely a második felvonásban játékba is kerül.

A szín csak a visszaemlékezés-jelenetben változik meg. A szétnyíló függöny mögött a bajmoki Előre Termelői Szövetkezet udvara válik láthatóvá gémeskúttal, műfűvel, festett falapokból összeállított, stilizált lombhullató

fával és kukoricagóréval, egy nádfedeles paraszthéz távoli homlokzatával és egy fehér abroszos kerti asztallal. A látvány elemei egyértelműen nem az ötvenes évek építészetét és gépesítési szintjét jelenítik meg, hanem a népszínművek falusi idilljét. A szocialista valóság ezzel a gesztussal beszűrődik a nézők által rajongásig szeretett színpadi univerzumba, sőt kisajátítja azt.

A hangzást alapvetően meghatározza, hogy a szereplők hétköznapi hanghordozással és hangerővel szólaltak meg, mely tovább fokozza a helyszíni tárgyalás realitásának illúzióját. Az előadásban egyáltalán nem használnak előre rögzített zenéket vagy egyéb hangzó anyagokat, de a falusi életképben bemutatott táncok során minden bizonnyal élőben muzsikálnak.

## Az előadás hatástörténete

Húsz évvel a bemutató után Gerold László *A Magdics-ügy*et az első vajdasági magyar drámasikerként említi,[54] a Járási Magyar Népszínház produkcióját pedig a teátrum legsikerültebb előadásai között tartja számon a vajdasági színháztörténet. Garay Béla második színrevitelét követően *A Magdics-ügy*et csak egyetlen hivatásos színház tűzi műsorára. Tusnek Ottília rendezését mindössze három hónappal a topolyai premiert követően mutatja be a Nagybecskereki Népszínház Magyar Társulata. Ez utóbbi változat néző- és előadásszámaival kapcsolatban nincsenek adataink, de azt tudjuk, hogy a szabadkaiak mindössze kilencszer, a topolyaiak pedig hatszor adják elő saját verziójukat. A színházak hivatalos adatai szerint az előbbi produkciót összesen 2342,[55] az utóbbit pedig 1905 néző látja.[56] Ennek ellenére hatalmas közönségsikerként marad fenn a színházi emlékezetben. Az ok elsősorban az lehet, hogy a topolyaiak székvárosi vendégelőadását élőben – rögzítés nélkül – közvetíti a régió-szerte fogható Újvidéki Rádió. (A díszletben öt mikrofont helyeznek el.)[57] Ezt követően

[54] Gerold, *i. m.,* 75.

[55] Gerold– Pastyik, *i. m.,* 78

[56] Virág Gábor, *A topolyai Járási Magyar Népszínház 1949–1959,* Forum, Újvidék, 2011, 339.

[57] T., „Közvetlen élmény…", *i. m.,* 4.

– minden bizonnyal a kiemelkedően pozitív kritikák és a rádiós közvetítés hatására – több műkedvelő együttes is előadja a tartományban.[58]

Quasimodo Braun István a második legtöbb színházi bemutatót jegyző vajdasági magyar szerző Gobby-Fehér Gyula után (*Fizetővendég*, 1956; *Különös főpróba*, 1957; *A tóparti ház*, 1962; *Lukács evangéliuma*, 1966; *Királyvíz*, 1968; *A sofőr és az igazságszolgáltatás*, 1968). Első drámájához mérhető kritikai és közönségsikereket azonban soha nem sikerül elérnie. Ma már csak kevesen ismerik a nevét. Érdemei ellenére *A Magdics-ügy*et az ötvenes éveket követően soha többé nem adják elő.

Garay Béla ugyan 1954-ben nyugállományba vonul, de továbbra is rendez a Járási Magyar Népszínházban annak 1959-es megszűnéséig. Bár jellemzően bohózatokat és zenés vígjátékokat állít színre, a lélektani realizmussal kapcsolatos időszakos kísérletei meghatározóak a topolyai együttes fejlődése során, és Lányi István rendezéseiben – például az 1958-as *Anna Frank naplójá*ban vagy a *Mennyei osztagb*an – látható nagyívű alakítások elképzelhetetlenek volnának nélkülük.

## Felhasznált irodalom

A bosszú: a jugoszláv kommunista partizánok magyarellenes atrocitásai a Délvidéken 1944–1945, *Társadalmi Konfliktusok Kutatóközpont,* 2013. http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=313:a-bosszu-a-jugoszlav-kommunista-partizanok-magyarellenes-atrocitasai-a-delvideken-1944-1945&catid=39:dka-hatter&Itemid=203 [2025.10.31.]

A. Sajti Enikő: „Hány magyar áldozata volt a partizánmegtorlásoknak a Délvidéken?. Historiográfiai áttekintés”, *Limes – Tudományos szemle,* XXII/3 (2009), 117–132.

Garay Béla: *A színjátszás művészete,* Testvériség-Egység Könyvkiadóvállalat, Újvidék, 1950.

Gáspár Tibor: „A helyszíni tárgyalás a nevelés, a közvéleményalakítás szolgálatában”, *Előre,* 1972. 05. 31. 2.

[58] Gerold, *i. m.,* 75.

Gerold László – Pastyik László (szerk.): *A Szabadkai Népszínház magyar társulata 1945–1970,* Hungarológiai Intézet, Újvidék, 1970.

Gerold László: „Első drámasikerünkről – húsz év után", *Tanulmányok,* V/6 (1973), 75–88.

h. r.: „Az igazgató és az Álarc nélkül", *7 Nap*, 1952. 08. 03. 6.

k. t.: „Színházi krónika", *7 Nap,* 1954. 10. 03. 6.

Krónikás: „Színházi krónika", *7 Nap,* 1953. 10. 11. 6.

Krónikás: „Színházi krónika", *7 Nap,* 1954. 09. 26. 6.

Laták István: „A Vajdasági Magyar Színház megszervezése", *Szabad Vajdaság,* 1945. 09. 23. 3.

Lévay Endre: „Elítéltek. Sinkó Ervin drámája a szabadkai Népszínház színpadán", *Híd,* XXVII/1 (1953), 72–79.

Lévay Endre: „Pályadíjnyertes mű a színpadon", *Híd,* XXVII/11 (1953), 754–760.

(M): „Négy hazai szerző", *Híd,* XIX/3 (1955), 651.

Oláh Tamás: „»Egy sors, egy szív, egy lélek« (Garay Bela: Muskátli, 1940)", *Híd,* LXXXIX/5–6 (2025), 73–85.

Oláh Tamás: „A pályám végéig a feladat volt a fontos. Süveges Etával beszélget Oláh Tamás". Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Oláh Tamás – Porogi Dorka (szerk.): *Színházi szavak. A megszólalás alakzatai a magyar színházkultúrában,* Arktisz – Theatron Műhely Alapítvány, Budapest, 2024, 32–53.

Oláh Tamás: „»Haj, hogy lőnek, hej, hogy öldökölnek«. Pataki László: Boszorkánytánc, 1945.", *Theatron,* XVIII/1 (2024), 3–20.

Oláh Tamás: *Vajdasági magyar színház- és identitástörténetek,* Theatron Műhely Alapítvány – Forum Könyvkiadó, Budapest – Újvidék, 2025.

Quasimodo Braun István: „A Magdics-ügy. I. felvonás", *Műkedvelő Színpad,* I/1 (1953), 6–16.

Quasimodo Braun István: „A Magdics-ügy. II. és III. felvonás", *Műkedvelő Színpad,* I/3 (1953), 39–48.

Rakezić, Saša – Berić, Goran: Vojvodina migrations, *Vreme.com,* 2015. 12. 9. https://vreme.com/en/dodatno/vojvodjanske-seobe/ [2025.10.31.]

[Sz. n.], „A népbíróságok munkájáról", *Magyar Szó*, 1950. 10. 22. 1.

[Sz, n.], „A vajdasági magyar kultúra nagy feladatai a szövetség tanácsa előtt”, *Szabad Vajdaság,* 1945. 08. 22. 3.

[Sz, n.], „Sikeres volt a kultúrtanács színműpályázata”, *Magyar Szó,* 1953. 09. 06. 11.

T.: „A »Magdics-ügy« Topolyán. *Magyar Szó,* 1954. 09. 27. 2.

T.: „Közvetlen élmény a rádióban”, *Magyar Szó,* 1954. 11. 26. 4.

Vékás János: *Magyarok a Vajdaságban 1944–1954,* Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, Zenta, 2011.

Virág Gábor: *A topolyai Járási Magyar Népszínház 1949–1959,* Forum, Újvidék, 2011.

Kékesi Kun Árpád

# Székely-színház mint Örkény-színház: a rendezés kérdései a *Macskajáték* 1971-es szolnoki ősbemutatójában

Tanulmányom az 1970-es évek magyarországi színházának egyik legfontosabb műhelyével és rendezőjével: a Szigligeti Színházzal és Székely Gáborral, illetve a korszak legkiemelkedőbb drámaírójával: Örkény Istvánnal foglalkozik, és az 1971-es szolnoki *Macskajáték*-ősbemutató[1] sajtóbéli visszhangjának azon jelensége mögé igyekszik pillantani, hogy innovatív megoldásai ellenére az előadásban nem annyira a rendezői, mint inkább a szerzői színház jellegzetességeit regisztrálták a kritikusok. A *Macskajáték* színrevitelének legfőbb előzménye – nemcsak a darab és az ősbemutató létrejötte szempontjából – Székely Gábor 1969 májusi *Tóték*-rendezése lett, amely jól mutatja, mi váltott ki egyre szélesebb körű elismerést a huszonöt esztendős rendező munkáiban. (A *Tóték* Székely negyedik rendezése volt Szolnokon, ahová közvetlenül a főiskoláról került 1968 elején.) Mindössze két évvel a *Tóték* nagyhatású Thália Színházi ősbemutatója után Székely olyan szuverén megközelítést alkalmazott, amely a dráma erővonalainak markáns kidolgozásán alapult. Kazimir Károly és Léner Péter rendezése akarva-akaratlanul Őrnagy-centrikussá lett, mivel Latinovits Zoltán olyan „expresszíven felnagyított" figurát teremtett,

[1] *Cím:* Macskajáték; *A bemutató dátuma:* 1971. január 15.; *A bemutató helyszíne:* Szigligeti Színház, Szolnok; *Rendező:* Székely Gábor; *Szerző:* Örkény István; *Dramaturg:* Géher István; *Díszlettervező:* Fehér Miklós; *Jelmeztervező:* Jánoskuti Márta; *Társulat:* Szigligeti Színház, Szolnok; *Színészek:* Hegedűs Ágnes (Erzsi, özv. Orbánné), Koós Olga (Giza, Orbánné nővére), Bókai Mária (Ilus, Orbánné lánya), Lukács József (Józsi, Orbánné veje), Gyimesi Pálma (Paula, Orbánné barátnője), Bodnár Erika (Egérke, Orbánné szomszédnője), Bángyörgyi Károly (Csermlényi Viktor), Kaszab Anna (Cs. Bruckner Adelaida), ifj. Tatár Endre (Pincér).

aki „félelmetes terrorral uralkodott a környezetén, és valóságos agymosást végzett a Tót család tagjain".[2] Mivel a felek korántsem egyenrangú vetélytársként álltak szemben egymással, Székely ez esetben nem látott „igazi drámát" kibontakozni az Őrnagy és a Tót család között, ezért ő Szolnokon a drámai erőtér pontos megteremtésére vállalkozott. Főleg, hogy egy Latinovits nélkül kellett színpadra állítania a *Tötök*at, azzal a (Latinovitsnál tizenkét évvel fiatalabb, s egyébként a Tháliából Kazimir által elbocsátott) Orbán Tiborral, akit Székely „tehetséges, de inkább rendezői ambíciókat tápláló, semmiképpen sem színészi tehetsége teljében levő, fiatal színészként" jellemez.[3] Orbán már csak alkatánál fogva sem lett volna képes láttatni azt, aminek Latinovitsot leírták: „a háború démonikus szimbólumát", ellenben érzékletesen formált meg egy olyan figurát, aki „tehetetlen foglya értelmetlen létének", s

> maga is a háború, az elembertelenedett világ szenvedő megalázottja, tehetetlen áldozat, akinek idegrendszerét felőrölte a háború, a józan (s főként a humánus) cselekvés iránti érzéket kiölte belőle az érzéketlenné keményedett valóság.[4]

Orbán Tibor tehát egy ízig-vérig meggyötört embert testesített meg az Őrnagy alakjában. Az pedig, hogy az előadás láttán Örkény az első perctől az utolsóig egyenlő erővel vívott élethalálharcról számolhatott be,[5] annak volt köszönhető, hogy a másik főszerepet „a pályája csúcsán levő Upor Péter" kapta, aki (Székely Gábor meglátása szerint) „népszínműbe hajló, passzív, mamlasz figura" helyett az Őrnaggyal és a saját családja szervilizmusával folytatott küzdelmet aktívan vállaló Tótot teremtett.[6] A feszült dráma következtében a zárlatot hozó feldarabolás sem „váratlan

[2] Földes Anna, „»Életem, pályám meghatározó élménye«. Beszélgetés Székely Gáborral". Földes Anna, *Örkény-színház,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1985, 365–386, 366.

[3] *Uo.,* 367.

[4] Szigethy Gábor, „Színházi évad Szolnokon", *Színház,* II/9 (1969), 20–23, 22.

[5] Hérész Dezső, „Filmre kerülnek a *Tötök*. Interjú Örkény Istvánnal", *Szolnok Megyei Néplap,* XX/114 (1969), 3.

[6] Földes, „»Életem, pályám...«", *i. m.,* 367.

dramaturgiai effektus, nem lélektani poén [volt], hanem szükségszerű következmény".[7]

Amikor a kritikusok felhozták, hogy a *Tóték* rendezése helyenként „hosszabban exponáló, magyarázkodónak tűnő",[8] illetve, hogy „a legképtelenebb helyzeteket is mint 1944 képtelen valóságának természetes közegét fogadtatta el a nézőkkel",[9] valójában Székely kérlelhetetlen realizmusát dicsérték vagy épp kifogásolták. A rendező ugyanis legelső munkájától, *A bűnbeesés után* 1968-as szolnoki vizsgarendezésétől fogva kiemelt figyelmet fordított az egyes szöveghelyeket motiváló tényezők feltárására és azok maximális átéléssel történő közvetítésére.

> Azzal, hogy hat-e valami és hogyan, a munka során általában nem foglalkozom. Az a valami, amit keresek, az befelé, mondhatnám, visszafelé halad. *A jelentésről van szó*. A dolgok nagyon erős, mély, mondhatnám, megszenvedett érzetét keresem, amely néha már túlzásokig jut el, és ami kívülről nézve humorosnak is tűnhet. Ha a szöveg erre lehetőséget ad, akkor ezt a kettősséget keresem a szöveg mélyén és a színész megnyilvánulásában. És mi a *Macskajáték*nál tudtuk: ez a darab arról szól, hogy elveszett egy csata, és ennek következménye e csatavesztés tudomásul vétele, amit próbálunk megérteni, majd többször elfelejteni, hogy az egyszer be fog következni. Tehát tudtuk, hogy ez a darab jelentése. Tudtuk, hogy ez csodálatos küzdelem és olyan veszteség, ami után már későn talál egymásra a két testvér.[10]

Miközben észrevételezzük azt a strukturalista elméleti kört, amely a dolgok „megszenvedett érzete", a „jelentés" és a „szövegmélye" fogalmainak összefonása révén keletkezik az idézetben, érdemes felfigyelnünk arra is, hogy Székely az egyes szöveghelyeket motiváló tényezőket szimplán a „jelentés"

---

[7] *Uo.,* 368.

[8] Tiszai Lajos, „*Tóték*. Örkény István tragikomédiája a szolnoki Szigligeti Színházban", *Szolnok Megyei Néplap,* XX/103 (1969), 5.

[9] Cs. I., „Három színházi est", *Film Színház Muzsika,* XIII/23 (1969), 6.

[10] Radnóti Zsuzsa – Székely Gábor, „Utazások Örkény Istvánnal". Jákfalvi Magdolna – Nánay István – Sipos Balázs (szerk.), *A második életmű. Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája,* Balassi Kiadó – Arktisz Kiadó, Budapest, 2016, 225–238, 229. (Saját kiemelésem – K.K.Á.)

kifejezéssel fedi le, s azt olyan tüzetesen igyekszik megtalálni, hogy esetében már-már jelentésfetisizmusról beszélhetünk. Ennek megfelelően a *Macskajáték* esetében is a darab vélt jelentéséből indult ki a színrevitel „aprómunkája". Máshol Székely a szöveg játékai mögött megbúvó gondolat felfejtését részletezi (némileg félrevezető képzettel, mintha a gondolat valóban ott lenne a szöveg mögött, s nem az alkotók olvasnák bele), s kibontja azt a példát, amikor a *Tótékban* Ágika Tót bűnlajstromát sorolja, s szemrehányóan meséli, hogy az apja „keléses segegűnek" nevezte az Őrnagyot. Hogy pontosan értsük a helyzetet, idézzük szó szerint Ágika és az anyja dialógusát.

> Ágika Anyu, kérem. Szabad valamit mondanom?
> Mariska Mi az, kislányom?
> Ágika Én csak nem mertem szólni. Pedig hallottam, hogy az apu mit mondott.
> Mariska Mit?
> Ágika Nem őrnagy urat. Nem is szőrnagy urat. Még csak nem is zőrnagy urat... Az apu azt mondta: „Te keléses segegű!"
> Mariska *rémülten.* Micsoda? Segegű?
> Ágika Keléses, azt még csak értem. De segegű? Van ilyen szó? Hegedű, azt már hallottam... úgy hangzik, mint egy átok.
> Mariska Miket beszélsz te? Miket hallasz te? A romlásba viszel mindnyájunkat, kislányom...
> Ágika Ez valami rossz?
> Mariska *eltakarja szemét.* Felejtsd el, felejtsd el, felejtsd el...[11]

Székely interpretációjában

> itt nem egy szimpla szópoénról van szó, hanem arról, hogy a kislány, akinek neveltetése folytán mindig szüksége van bálványokra, egyszer csak átállt az Őrnagy oldalára. A szemrehányásban az is benne van, hogyha egy ilyen gondosan óvott kis virág, mint Ágika, találkozik egy számára ismeretlen, durva szóval, akkor rögtön megérzi az abban rejlő indulatot, és egyszer csak félni kezd magától a szótól. Ezt a lélektani szituációt kell érzékeltetni a színésznőnek, amikor az eltorzult szót kimondja.[12]

[11] Örkény István, „*Tóték*". Örkény István, *Drámák*, Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2015, 1. köt., 193–273, 214.

[12] Földes, „»Életem, pályám...«', *i. m.,* 370–371.

Székely Gábor leírásának pontossága e tanulmány konferencia-előadására való készülés során és Bodó Viktor akkoriban bemutatott Örkény Színházi *Boldogtalanok*-rendezése láttán vált e sorok írója számára szembeszökővé. A fenti idézet ugyanis arra világít rá, hogy a lélektani realizmus ismérve nem az átélés – amint azt a Sztanyiszlavszkijra való hivatkozással gyakorta elintézzük –, tehát nem az, hogy a színész, mondjuk a Bodó-féle *Boldogtalanok*ban Húbert játszó Nagy Zsolt az anyjával, Csákányi Eszterrel közös jelenetében milyen gyerekkori emléket, traumát, ténylegesen megélt fájdalmat mozgat be (és bemozgat-e egyáltalán) a valószerűség érdekében. Tehát nem az átélés a lényeges, hanem egy lélektanilag összetett helyzetben egy megszólalás, egy cselekvés pillanatnyi érzelmi hátterének, a figura pillanatnyi motivációjának pontos érzékeltetése a színészi játékban: mimikában, paralingvisztikában, gesztusban stb. – azaz a színdarab egyik mozzanatának érthetővé tétele.

Ágika az idézett Örkény-jelenetben szemrehányóan viselkedik az apjával. E szemrehányás oka voltaképp egy szó, amelyben megérez valami indulatot, és ez félelmet indukál benne. A színésznőnek ezt az érzelmet kell a játékában nyilvánvalóvá tennie a szó kimondásának körülményei által, s az érzés által motivált komplex helyzetet kell a nézőnek megértenie – ha nem is teljes tudatossággal, de kvázi önkéntelenül. S mivel egy Székely-rendezés minden mozzanata ilyenné formálódik, az előadás (egy lélektani realista előadás) egésze olvashatóvá válik. Ez az, amit az Örkényt és különösen a ma is roppant népszerű *Tötök*at szimplán poentírozva játszó, s ezáltal gyakorlatilag egy Molnár Ferenci tradícióba visszaíró előadások – az Egertől Békéscsabáig pöffeszkedő színházi tengelyen – nem vesznek figyelembe, ahogy – tegyük hozzá rögtön – a Bodó Viktorhoz hasonlóan posztdramatikus ihletésű színházat csinálók sem. Csak amíg az előbbiek teljesen reflektálatlanul, az utóbbiak nagyon is reflektáltan hagyják figyelmen kívül az előadás mozzanatainak lélektani olvashatóságát. Bodó és társai esetében, illetve konkrétan az említett, 2025-ös *Boldogtalanok*ban az olvashatóság blokkolásáról, az értelem diszpergálásáról van szó.

Székely rendezéseiben az efféle nüanszok nem gazdagabbá tették a játék szövetét, hanem átvilágították, és még az abszurdnak tetsző mozzanatokat is életszerűvé, ismerőssé, egyben érthetővé változtatták.

Amikor a *Macskajáték*ról a kritika mint „példásan invenciózus előadásról" ír,[13] a dicséret nem holmi játékötleteknek szól, hanem a maximális tisztaságú és összetettségű történetvezetésnek. Annak, hogy a rendező a szürreálisnak tetsző (mert eltérő tér-idősíkokat egymásra montírozó) dramatikus világban is „a kisrealizmus igényével formálja meg a naturális elemeket, s ezt a színészi reakciókra ugyanúgy érthetjük, mint a színpadi kellékek, díszletek funkcionalitására".[14]

A *Macskajáték* rendezésének egyik nóvuma a monologikus színpadi szituációknak lényegében a közönséggel folytatott dialógussá történő alakítása lett. Mivel a „levélregényi forma konvertálása"[15] nem kizárólag a szerző íróasztalánál történt, hanem műhelymunkában, még a színházi próbák is nagyban befolyásolták a darab karakterét, a realista dramaturgiától és az ahhoz igazodó nézői szokásrendtől elforduló megoldásait. A pretextus (a kisregény) megelőlegezett egy formát, ám Örkény annak kitalálását (Székely elmondása szerint) „teljesen a színházra bízta".[16] Ennek eredménye lett végül az a forma, amely a tekintetek párhuzamosságán alapult: hogy „egyik szereplő sem néz soha a másik szemébe. Nem keresztezik egymást a pillantások. [...] Minden szereplő előre, a nézőtér felé néz és beszél."[17] (Amiből persze aligha érdemes mindjárt arra következtetni, hogy „nincs kihez, nincs kivel beszélniük. Csupán önmagukkal értenek szót",[18] hiszen itt nem a kommunikációképtelenség késő modern problematikájának közhelyes színpadi kibontásáról van szó.) Azáltal, hogy Székely és a szolnoki színészek „egy odavetett kurta instrukcióból" képesek voltak „az egész mű interpretálását fölépíteni",[19] felvállalták a színházi kommunikáció olyan módját, amely a tapasztalataiktól idegen volt, hiszen

[13] Ö.L., „*Macskajáték*. Örkény István új darabja Szolnokon", *Délmagyarország,* LXI/14 (1971), 9.

[14] Pályi András, „Színészek kereszttűzben", *Színház,* IV/6 (1971), 27–31, 31.

[15] Szirák Péter, *Örkény István [Pályakép],* Palatinus Kiadó, Budapest, 2008, 241.

[16] Köröspataki Kis Sándor, „Viták margójára. Beszélgetés fiatal rendezőkkel", *Színház,* IV/12 (1971), 6–10, 9.

[17] Molnár G. Péter, „*Macskajáték*. Örkény István tragikomédiája a szolnoki Szigligeti Színházban", *Népszabadság,* XXIX/16 (1971), 7.

[18] *Uo.*

[19] Földes Anna, „Orbánné hűsége, avagy a *Macskajáték* rétegei". Földes Anna, *Örkényszínház,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1985, 134–160, 138.

sem a hazai dramatikus hagyomány, sem a színészképzés, sem a rendezői színház nem foglalkozott vele. A Pesti Színház Orbánnéja, Sulyok Mária idézte fel, hogy „a *Macskajáték* előtt, régóta, mindannyian természetesnek tartottuk, hogy a színész kizárólag a partneréhez beszél. Kifelé nézni, a közönséghez szólni nálunk még Brecht után is szinte tilosnak, sokak szemében avíttnak számított."[20] Székely azonban (a szolnoki felismerésekre alapozva) megkövetelte, hogy „majdnem végig forduljak szembe a közönséggel, nézzek akár az első sorban ülők szemébe, és úgy teremtsem meg azt a személyes kapcsolatot, amelyben a néző elfogadja, hogy hozzá beszélek".[21] A szereplők tehát Székely *Macskajáték*-színpadán csupán a hangjukkal érintkeznek egymással, a tekintetük viszont a közönséget vonja egyfajta párbeszédbe. Mégpedig (Székely szerint) korántsem valamiféle pszichológiai, tömeglélektani hatás kiváltása érdekében, hanem, hogy a színész által kifejezett gondolatok visszapattanjanak a nézőtérről, „mint egy labdajátékban", azaz a közönség közvetítésével jussanak el a partnerhez.[22] Örkény drámájában két nővér keresi egymást irtózatos távolságból, kapcsolattartásuk azonban (az utolsó jelenet kivételével) sohasem szemtől szembe történik, hanem interurbán hívásokon, belső monológokként előadott leveleken keresztül. A Szigligeti Színházban, ahogy aztán a Pesti Színházban is, a kapcsolattartás csatornája a nézőtér lett, Székely rendezése pedig a magyar színpadi gyakorlat ezen új formáját arra építette, hogy „kommunikálni lehet a közönség bevonásával úgy, hogy én a közönségnek beszélek, és a közönségtől visszakapott válaszra felelek a színpad másik oldalán".[23] Ez pedig alapjaiban érintette a színészi játékot, amely sohasem imitálta a levélírást, és a telefonbeszélgetést is csak olykor, hiszen a vallomásos helyzetek leginkább az elvonatkoztatáson alapultak. Azon, hogy

> a színész monológja kezdetén még érzi és érezteti, hogy telefonba beszél, de később a kagyló (amit esetleg változatlanul a kezében tart) már szinte

[20] Földes Anna, „Orbánné – én vagyok. Sulyok Mária a *Macskajáték*ról". Földes Anna, *Örkény-színház,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1985, 348–364, 356.

[21] *Uo.,* 357.

[22] Földes, „»Életem, pályám...«", *i. m.,* 375–376.

[23] Ungvári Tamás, „Kortársak Örkényről. Beszélgetés a drámák születéséről", *Színház,* XIII/4 (1980), 38–44, 41.

> feleslegessé válik. Mert az elbeszélés során fokozatosan jelen idejűre vált a cselekmény. A színész nem visszaidézi, hanem megéli a drámát.[24]

S itt nyer teret (ebben az alapjában véve nem realista szituációban) az emlegetett lélektani realizmus.

A rendezés másik különlegessége főként a térkezelést érintette, amennyiben a szereplők gyorsan és különösebb váltás nélkül léptek át egyik (eltérő helyen és időben játszódó) jelenetből a másikba. A színpad ily módon „mint egy film, áttűnéseket tudott produkálni. A főszereplő egyet mozdult, és már egy másik színhelyen volt."[25] Amikor Örkény Székely színpadi elképzeléseit méltatta, amelyek „hősnőmnek ezt a szinte álomban zajló örökösen zaklatott vitáját sugallják",[26] valójában az előadás térdramaturgiájából következő észleletre reflektált. (S itt válik fontossá, hogy Székely főiskolán kívüli vizsgarendezése *A bűnbeesés után* volt, hiszen ezt a térdramaturgiát Miller és más amerikai szerzők már kiemelten alkalmazták.) Amint azonban arra már utaltunk, a rendezés ezen nóvumai nem mondtak ellent a nézők számára nagyon is ismerős realista alakformálásnak, kellék- és térhasználatnak, miáltal Székely rendezése a lehető legtávolabb került az anno még Gyurkó László által kifundált *Macskajáték*tól, aki „valamiféle formabontó, experimentális előadásra, látványos külsőségekkel feldúsított mozgásszínházra készült a 25. Színházban".[27] (Ez volt az az előadás, amely nem valósult meg, s amely után adta Örkény az ősbemutató lehetőségét Székelynek és Szolnoknak, és indult meg az adaptációs munka.) Amikor a kritika azt méltányolta, hogy „Székely Gábor szakmai ismeretei mellett bölcsességéről is tanúságot tett, mikor ezt a furcsa játékot a lehető legegyszerűbb eszközökkel állította színpadra",[28] vagy azt üdvözölte, hogy „Székely szerencsére nem engedett a modern színházi klisék látszatának, nem igyekezett a művet elvonttá stilizálni, a játékteret sem kezelte egy

[24] Földes, „»Életem, pályám...«", *i. m.,* 376.

[25] Radnóti – Székely, *i. m.,* 228.

[26] Sz. J., „Bemutató előtt. A *Macskajáték* Szolnokon", *Magyar Hírlap,* IV/7 (1971), 6.

[27] Földes, „»Életem, pályám...«", *i. m.,* 372.

[28] Gyarmati Béla, „A szolnoki Szigligeti Színház vendégjátéka. *Macskajáték*", *Déli Hírlap,* III/127 (1971), 2.

divatos dramaturgia újsütetű dogmatizmusával",[29] akkor azt a szöveg- és színészcentrikus rendezést értékelte nagyra, amely a színházi kommunikációt alapjaiban módosító eljárása ellenére nagyon is illeszkedett a honi hagyományokhoz. Amikor pedig a kritika úgy fogalmazott, hogy „Székely Gábor rendezését nem dicsérhetjük jobban, mintha azt mondjuk: *megértette az írót*",[30] akkor a „teológiai színpad" (Derrida): a szerző-teremtő színházának zavartalan érvényesülését találta helyénvalónak az előadásban. Méghozzá olyannyira, hogy noha érezni vélte a rendező kezét a szolnoki *Macskajáték*on, leginkább mégis „Örkény-színháznak" vélte.[31]

Röviden: Székely és a szolnokiak színházát – hiszen a *Macskajáték* Szolnokon formálódott drámává, és amikor a dramatikus szöveg nyomtatásban először megjelent (1972-ben, a *Rivaldá*ban) nagyrészt az előadás lenyomatát hordozta –, tehát a Székely-színházat a kritika Örkény-színházként kezelte. Ez teszi érthetővé a zenei párhuzamok alkalmazását, a „csupán" karmesteri funkciót ellátó, a partitúrát híven tolmácsoló rendező elgondolásának erősítését egyes írásokban,[32] amelyből az is következik, hogy a rendezés némely hibájáért a szerzőt vonták felelősségre.[33] Amit ténylegesen a rendezés gyengeségeként állítottak be, az egyrészt a líra hiánya, másrészt a komédia hangvételének eluralkodása,[34] vagyis az atmoszférateremtés és a színészvezetés némely fogyatékossága volt. E mögött persze épp az az előfeltevés mutatható ki, amelyet mind a darab, mind a rendezés zárójelbe igyekezett tenni, ezért inkább azoknak adhatunk igazat, akik az előadás sodró lendületét, pergő ritmusát húzták alá,[35] megértve „a rendező vezérszavát":

---

[29] Lehotay-Horváth György, „Színházi levél. A szolnoki *Macskajáték*", *Tükör,* VIII/4 (1971), 18.

[30] *Uo.* (Kiemelés az eredetiben.)

[31] Pályi, *i. m.,* 30. Innen a később nagy karriert befutott, Földes Anna könyvének címébe emelt kifejezés.

[32] Lehotay-Horváth, *i. m.,* 18.

[33] Például „a finálé viszonylagos eséséért". *Uo.*

[34] Rideg Gábor, „*Macskajáték*. Örkény István tragikomédiája a szolnoki Szigligeti Színházban", *Népszava,* XCIX/18 (1971), 2.

[35] Csík István, „*Macskajáték.* A Szigligeti Színház bemutatója", *Szolnok Megyei Néplap,* XXII/18 (1971), 5.

a dinamikát.[36] A színrevitelt érintő egy-két probléma felemlegetését azonban a kritikai recepcióban elnyomja a rajongás hangja, amely nyilvánvalóvá teszi: színháztörténeti jelentőségű eseményben volt része a premier közönségének. „A szolnoki színház, a fiatal Székely Gábor rendezése, *tökéletes szépségű* előadást produkált a *kisregényből készült* Örkény-drámából" – írta két nappal a bemutató után Csongrád megye napilapjának munkatársa. „Ha rajtam múlna, minden vidéki színésszel megnézetném; bizonyos értelemben ugyanis a maximuma annak, amit vidéken csinálni lehet."[37] A szolnoki *Macskajáték* valóban a vidéki színházcsinálás egyik csúcspontja lett: igazi *Sternstunde* a színészi játék tekintetében. S itt jutunk vissza azokhoz a csodálatos színésznőkhöz és az alakításaikhoz, akikről a 2024. évi Eötvözet SZITU Konferencián beszéltem.[38]

## Felhasznált irodalom

Cs. I.: „Három színházi est", *Film Színház Muzsika*, XIII/23 (1969), 6.

Csík István: „*Macskajáték.* A Szigligeti Színház bemutatója", *Szolnok Megyei Néplap,* XXII/18 (1971), 5.

Földes Anna: „Orbánné hűsége, avagy a *Macskajáték* rétegei". Földes Anna. *Örkény-színház,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1985, 134–160.

Földes Anna: „Orbánné – én vagyok. Sulyok Mária a *Macskajáték*ról". Földes Anna. *Örkény-színház,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1985, 348–364.

Földes Anna: „»Életem, pályám meghatározó élménye«. Beszélgetés Székely Gáborral". Földes Anna: *Örkény-színház,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1985, 365–386.

Gyarmati Béla: „A szolnoki Szigligeti Színház vendégjátéka. *Macskajáték*", *Déli Hírlap,* III/127 (1971), 2.

[36] Koltai Tamás, „A valóság hatékony képmásai. Évadvégi jegyzetek", *Színház,* VI/6 (1973), 1–4, 4.

[37] Ö. L., *i. m.,* 9. (Kiemelés az eredetiben.)

[38] Lásd Kékesi Kun Árpád, „Színháztörténet félárnyékban: a Macskajáték szolnoki ősbemutatójáról". Doma Petra – Jászay Tamás (szerk.), *Eötvözet SZITU 2024,* ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2025, 119–133.

Hérész Dezső: „Filmre kerülnek a *Tóték*. Interjú Örkény Istvánnal", *Szolnok Megyei Néplap,* XX/114 (1969), 3.

Kékesi Kun Árpád: „Színháztörténet félárnyékban: a Macskajáték szolnoki ősbemutatójáról". Doma Petra – Jászay Tamás (szerk.): *Eötvözet SZITU 2024,* ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2025, 119–133.

Koltai Tamás: „A valóság hatékony képmásai. Évadvégi jegyzetek", *Színház,* VI/6 (1973), 1–4.

Köröspataki Kis Sándor: „Viták margójára. Beszélgetés fiatal rendezőkkel", *Színház,* IV/12 (1971), 6–10.

Lehotay-Horváth György: „Színházi levél. A szolnoki *Macskajáték*", *Tükör,* VIII/4 (1971), 18.

Molnár G. Péter: „*Macskajáték*. Örkény István tragikomédiája a szolnoki Szigligeti Színházban", *Népszabadság,* XXIX/16 (1971), 7.

Ö. L.: „*Macskajáték*. Örkény István új darabja Szolnokon", *Délmagyarország,* LXI/14 (1971), 9.

Örkény István, „*Tóték*". Örkény István: *Drámák,* Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2015, 1. köt., 193–273.

Pályi András: „Színészek kereszttűzben", *Színház,* IV/6 (1971), 27–31.

Radnóti Zsuzsa – Székely Gábor: „Utazások Örkény Istvánnal". Jákfalvi Magdolna – Nánay István – Sipos Balázs (szerk.): *A második életmű. Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája,* Balassi Kiadó – Arktisz Kiadó, Budapest, 2016, 225–238.

Rideg Gábor: „*Macskajáték*. Örkény István tragikomédiája a szolnoki Szigligeti Színházban", *Népszava,* XCIX/18 (1971), 2.

Szigethy Gábor: „Színházi évad Szolnokon", *Színház,* II/9 (1969), 20–23.

Szirák Péter: *Örkény István. [Pályakép],* Palatinus Kiadó, Budapest, 2008.

Sz. J.: „Bemutató előtt. A *Macskajáték* Szolnokon", *Magyar Hírlap,* IV/7 (1971), 6.

Tiszai Lajos: „*Tóték*. Örkény István tragikomédiája a szolnoki Szigligeti Színházban", *Szolnok Megyei Néplap,* XX/103 (1969), 5.

Ungvári Tamás: „Kortársak Örkényről. Beszélgetés a drámák születéséről", *Színház,* XIII/4 (1980), 38–44.

Varga Kinga

# Édes Anna 1969

## Kosztolányi Dezső *Édes Anna* című regényének színpadi adaptációja az Állami Déryné Színház előadásában

1969-ben az Állami Déryné Színház a Tanácsköztársaság ötvenedik évfordulója alkalmából színre vitte Kosztolányi Dezső *Édes Anna* című regényét. Ez a tanulmány arra keresi a választ, hogy az intézményi-társadalmi háttér ismeretében, a fennálló források alapján miként lehet rekonstruálni a színházi előadás megvalósulásának lépéseit. Az elemzés fókuszában emellett a regényhez képest megvalósított dramaturgiai változtatások leírása áll, illetve kontrollfunkcióban figyelmet irányít egyéb *Édes Anna* színházi adaptációkra, a köztük fennálló szövegkönyvi összefüggésekre is. Ezután a tanulmány kitér az 1969-es színházi előadás fogadtatására, majd egy rövid összefoglalásban levonja a következtetéseket.

### Az intézményi-társadalmi háttér

Az Állami Déryné Színház 1951-ben Állami Faluszínház néven jött létre, majd átalakult 1955-ben Állami Déryné Színházzá.[1] Az alapító szándék szerint a társulat a falu számára közvetítette a szocialista kultúrát, Székely György megfogalmazásában „a dolgozó nép állama azt a célt tűzte ki a magyar színházművészet elé […], hogy vegyen részt a színházművészeti

[1] Székely György, „Fejezetek az Állami Déryné Színház történetéből". Katona Ferenc – Szakáts Károly (szerk.), *Állami Déryné Színház 1951–1975.,* Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1975, 7–23, 8–10. A szöveg újra kiadva: Székely György, „Állami Déryné Színház, 1951–1975". Uő., *Mozaikok. Hét évtized színháztörténeti írásaiból*, OSZMI, Budapest, 2009, 293–317.

kiváltságok felszámolásában" „egy olyan politikai-kultúrpolitikai döntés" értelmében, amely „feltételezte, sőt megkövetelte, hogy a múlt kiváltságosaival való leszámolás […] ne csak a munkásosztály közvetlen környezetében következzék be, hanem az ország egész területén […]."[2] A tájelőadásokra specializálódott színház az országot járva többnyire falvakban adott elő, ugyanis létrejötte kifejezetten azt a kultúrpolitikai célt szolgálta, hogy a hat kerületi színtársulat vonzáskörzetébe nem tartozó helységeket színházi előadásokkal lássa el.[3]

A színház napi működését tekintve a főpróbákat jellemzően Budapesten szervezte meg, ahol egy próbaterem felett diszponált.[4] Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtárában az 1968/1969-es évadra fókuszáló húsz doboznyi iratanyag[5] alapján igazolódik az a feltételezés, hogy az apparátus megszervezése folyamatos készenlétet igényelt, a hatvanas évek derekán már azon fáradoztak, hogy le tudják csökkenteni a repertoáron lévő előadásaik számát, hiszen a közel háromszáz fős társulat folyamatos koordinációt igényelt.[6]

Az *Édes Anna* 1969-ben az Állami Déryné Színházban a Tanácsköztársaság ötvenedik jubileumi éve alkalmából került műsorra.

---

[2] Székely, „Fejezetek az Állami Déryné Színház történetéből", *i. m.,* 8; Székely, „Állami Déryné Színház, 1951–1975", *i. m.,* 294.

[3] Ring Orsolya, „Megalakul a Népszínház – 1978", *ArchívNet. XX. századi történeti források,* archivnet.hu, VII/6 (2007); Székely, „Állami Déryné Színház, 1951–1975", *i. m.,* 295; Székely, „Fejezetek az Állami Déryné Színház történetéből", *i. m.*, 8; Ring Orsolya, „Színjátszás a propaganda szolgálatában a Rákosi-korszakban", *Múltunk,* 2022/4, 142–162, 145–146; Ring Orsolya, „Húzd meg, ereszd meg. Színházirányítás, színházi struktúra 1949–1989", *Színház,* 2022. október, 2–6, 4; Kékesi Kun Árpád, „A tájolás diszpozitívuma és az államszocializmus vidéki színházkultúrája", *Theatron,* XVII/1 (2023), 52–72, 55.

[4] Székely, „Állami Déryné Színház, 1951–1975", *i. m.,* 295–296; Székely, „Fejezetek az Állami Déryné Színház történetéből", *i. m.,* 8–9; Bános Tibor, *Thália Ikarusán,* Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1961, 29–30, 87, 91, 110–112.

[5] Köszönöm Erdélyi Lujzának, az OSZK munkatársának, hogy az iratanyag kutatásában hathatós segítséggel szolgált.

[6] Százötven fős művészeti, harminc gazdasági és művészeti ügykezelő, kilencven műszaki dolgozó. Székely, „Fejezetek az Állami Déryné Színház történetéből", *i. m.,* adattár: 202–205.

Az ötvenedik évforduló az egyik kiemelt jubileum volt a Tanácsköztársaság történetében. Apor Péter ezt úgy fogalmazza meg, hogy „a Tanácsköztársaság ötvenedik évfordulójának a forradalom hangulatát és élményét, illetve a forradalmi cselekvés átélését kellett nyújtania a magyar társadalom minél több csoportja számára."[7] Az ötvenedik évforduló az egész országra kiterjedő ünnepségsorozatban valósult meg, 1969-ben a rendszer a saját ideológiai alapjait látta az 1919-es eseményekben, de a „helyes történeti és politikai arányok"[8] megteremtése bonyolult ideológiai helyzekedést kívánt meg a Kádár-rendszer konszolidált időszakában, amikor a Tanácsköztársaság szélsőséges eseménysorát ugyan már történeti távlatokban értelmezték, mégis fent kellett tartani a folytonosság érzetét a múlt eseményei iránt.[9]

Az Állami Déryné Színházban megvalósult *Édes Anna* színpadi adaptáció az ünnepségsorozat részének tekinthető. A Tanácsköztársaság ötvenedik évfordulója alkalmából a filmszínházak 1969 márciusában országszerte műsorukra tűzték a Fábri Zoltán által rendezett 1958-as *Édes Anna* filmváltozatot is,[10] amely az 1969-es színpadi feldolgozáshoz hasonlóan a rendszerkonform adaptációk közé sorolható. Azt ugyanis az államosított magyar filmgyártás tizedik évfordulója alkalmából 1958. november 6-án, a nagy szocialista októberi forradalom előtt egy nappal mutatták be.[11] Bacsó Péter forgatókönyvíró szerint a film patetikus meghajlás a Tanácsköztársaság emléke előtt,[12] amit a képi ábrázolás alátámaszt. Hiszen a hangsúlyt a fehérterror által elkövetett bűnökre helyezi, amikor

---

[7] Apor Péter, *Az elképzelt köztársaság. A magyarországi Tanácsköztársaság utóélete 1945–1989,* MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest, 2014, 193.

[8] Apor, *i. m.,* 193.

[9] Apor, *i. m.,* 196.

[10] A vetített filmek között található még: *Déltől hajnalig, Pár lépés a határ, Puskák és galambok, Csend es kiáltás, Csillagosok, katonák*. („Heti naptár. Hová menjünk? Mit nézzünk?", *Délmagyarország,* 1969. március 13., 6; Kolosi Tamás, „Mit láthatunk a mozikban?", *Ifjúkommunista,* 1969. február (2. szám), 53–55.

[11] Kosztolányi Dezső, *Édes Anna,* szerk. és jegyz. Veres András, Kalligram, Pozsony, 2010, 834. alapján ellenőrizve: a filmszakma államosításának 10. évfordulóját ünnepelték vele (lásd: *Filmvilág,* 1958. 16. sz. (október 1.), 16–17.

[12] Fábián László, *Az Édes Anna legendárium,* Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Piliscsaba, Doktori disszertáció, 2014, 118–119, 128–129.

egy montázsban a fehérek vörösökre irányuló agresszióját, a kivégzéseket mutatja meg.[13] A film forgatókönyvében ez a következőképpen jelenik meg: a történeti képek a fehérterror alatt elkövetett bűnöket emelik ki montázsok révén, a fehérek által agyonvert, illetve lelőtt emberek képét, a feléjük fordított puskacsöveket mutatva. A filmforgatókönyv szövegtükrének bal oldalán a képi, míg a jobb oldalán a hangi megjelenítés követhető nyomon (dialóg és hanghatások).[14]

> „Közel, alulnézet: Az induló ritmusára bakancsos katonalábak vágódnak ütemesen az utca kövezetére."[15] Majd: „Egész közel: A bakancsos, kamásnis lábak egyre vadabbul, egyre keményebben vágódnak egyszerre a kövezetre. Szinte belénktipornak. […] Félközel: Fiatalember megy az utcán. Homlokáról vékony vércsík szivárog lassan, sápadt arcára. Száját keményen összeszorítja, szeme tűzben ég. Szuronyos, darutollas katonák kísérik ütlegelve, egyik az arcába vág."[16]

A Tanácsköztársaság évfordulója számára elvárt ünnepi bemutató igénye későn érhetett el az Állami Déryné Színház vezetőségéhez, mert az előkészítésben kapkodás érzékelhető, az előző évadtervek fennmaradt dokumentumai között csak azt tüntették fel 1968 májusában, hogy a „Tanácsköztársaság évfordulójára méltó módon" akarnak megemlékezni.[17] Ekkor még nem neveznek meg konkrét előadást. Erre először 1968 decemberében találni adatot, akkor írják ki az *Édes Anna* címét és alkotói díjat[18] kérnek Felkai Ferenc[19] számára az *Édes Anna* szövegkönyvének kidolgozására. A színház

[13] Fábri Zoltán, *Édes Anna* című film, 13.00–14.45 percig.

[14] Bacsó Péter, *Filmforgatókönyv Fábri Zoltán* Édes Anna-filmjéhez, OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, SZT MM 23.588, 32–34.

[15] Bacsó, *Filmforgatókönyv*…, *i. m.,* 32.

[16] Bacsó, *Filmforgatókönyv*…, *i. m.,* 34.

[17] Az 1968/1969-es. évi műsorterv. OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, Iratanyag 281-es doboz.

[18] OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, Iratanyag, 281-es doboz. Levél Bizo Gyula elvtársnak a Művelődésügyi Minisztérium Színházi Főosztálya vezetőjének. 1968. december 12.

[19] Felkai Ferenc (1894–1972) író, újságíró. Erdélyi születésű. 1922-től Budapesten az *Esti Újság* munkatársa, 1950-ig különböző újságoknál dolgozott. 1945–48-ban a *Kossuth*

évados hírmondó brossúrája az *Édes Anna* premierjére utalva a tartalomról a történethez hűen, túlzások nélkül beszél, a beharangozó szöveg csupán annyit jegyez meg Kosztolányi Dezső, az író személyére célozva, hogy a „Tanácsköztársaság bukása után a forradalomtól elfordult, ezzel a nagyszerű regénnyel állítja vissza magában az elesettekért író művész hősiességét".[20] Ezzel érdekes módon nem utal arra, hogy ez a feldolgozás eltér a regény történetétől, és hogy jelentősen átdolgozza az alapanyagot, eltérően az 1937-es adaptáció Kosztolányiné-féle változatának 1947-es rádióbeli közvetítésétől, ahol éppen hogy a felvezető szöveg tartalmazott ideológiai megfelelést, szemben a mű politikailag semleges átdolgozásától.

## A színreállítás részletei, források alapján

A konkrét előadástörténetre a színház napi működésére vonatkozó dokumentációból következtethetünk – ehhez az OSZK Iratanyaga szolgáltat forrásokat: rendezői és ügyelői példányok, utazónaplók, az ügyeletes rendezők jegyzetei, a megbeszélések színház tulajdonában maradt jegyzőkönyvei, valamint évadtervek állnak rendelkezésre.

A próbafolyamat egy 1968. december 20-tól vezetett próbakönyv segítségével követhető nyomon.[21] E szerint 1969. január 17-én, pénteken tíz órától a szabóműhely, és tizenkét órától a plakát- és fényképműhely az *Édes Anna* című előadással foglalkozott. Tehát két hónappal a bemutató előtt kezdték meg az *Édes Anna* próbafolyamatát. Ennek részeként február 3-án jelmezkölcsönző, cipészeti és ruházati egyeztetések folytak, majd február 4-én kedden olvasópróbát tartottak az igazgatói irodában, Budapesten. Aznap még egy beszédórát is szerveztek a színészeknek, február 5-én visszaolvasó próbát tartottak, majd február 6-án rendelkező próba következett, amelyet február 7-én, 8-án, 9-én és 11-én megismételtek, majd február 13-ától naponta emlékpróbák következtek, egészen március 9-ig.

*Népe* című napilap főszerkesztője. Számos drámája maradt fenn, köztük a *Nero*, amely az ellenálló Madách Színházban Várkonyi Zoltán címszereplésével, fontos szerepet töltött be Pünkösdi Andor igazgatása alatt. (*Magyar Életrajzi Lexikon*).

[20] „Édes Anna", *Színpad. Állami Déryné Színház híradója,* 1968/1969. Felelős kiadó: Szalai Vilmos, 31.

[21] OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, Iratanyag, 283-as doboz.

Vagyis a próbafolyamat öt héten át zajlott, ami megfelelt a színházi gyakorlatnak. Március 11-én már a Kulich Gyula téren próbáltak. Március 13-án nyilvános főpróbát, 14-én igazgatói főpróbát tartottak ugyanitt. Az *Édes Anna* előbemutatóját a szokásnak megfelelően még Budapesten, a Kulich Gyula téren, a Józsefvárosi Színház játszóhelyén tartották.[22] 1969. március 13-án és 14-én tartották az előbemutatót, vagy főpróbát Budapesten,[23] majd március 15-én, a Tanácsköztársaság ötvenedik évfordulójának tekintett ünnepnapon került sor a premierre, Sárbogárdon.[24] (1967-től Forradalmi Ifjúsági Napok – FIN – néven vonták egységbe március 15., március 21. és április 4. megemlékezéseit. Ennek az ünnepségsorozatnak volt első napja március 15.-e.)[25] A premierről megmaradt egy kézírásos beszámoló.[26] A bejegyzés készítője[27] nem elégedett a díszítéssel és a világítással, és általában sok panasza van a színház általános műszaki felszereltségének hiányosságaival. A füzet ezek után beszámol még arról is, hogy március 16-án ismételten a Kulich Gyula téren játszottak egy előadást Budapesten, gyenge házzal, de a közönség jól fogadta az előadást, „színházi izgalom" ült a nézőtéren, a világítás technikailag elfogadhatóbbnak tűnt. Majd április 20-ról is szól egy bejegyzés, ezt Szécsi Ferenc, az előadás rendezője, egyben a színház főrendezője írta, az ismételten a Kulich Gyula téren megvalósuló előadásról. Ekkor Annát újonnan Kondra Irén játszotta, akinek elégedett volt a játékával. (Az eredetileg a címszerepet játszó Várnagy Kati helyett[28] Kondra Irén[29] bújt *Édes Anna* bőrébe, míg Vizyné szerepét végig Sallay

[22] Mai Kálvária tér, a mai Turay Ida Színház játszóhelye. 1963 óta ez volt a budapesti próbatermük és játszóhelyük. (Ring, „Megalakul a Népszínház – 1978", *i. m.)*

[23] OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, Iratanyag, 259-es doboz, rendezői könyv 1968/1969-es év végéig.

[24] OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, Iratanyag 259-es doboz.

[25] Apor, *i. m.,* 193.

[26] OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, Iratanyag, Déryné Színház iratanyaga, 259-es doboz, rendezői könyv 1968/1969-es év végéig.

[27] OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, Iratanyag, 259-es doboz, rendezői könyv 1968/1969-es év végéig.

[28] Felkai: „»Édes Anna« – és a »znaimi uborka«", *Film Színház Muzsika,* 1969. márc. 5., 12–13, 12. [képaláírás]

[29] (d.i.), „Déryné Színház: Édes Anna", *Film Színház Muzsika,* 1969. máj. 3., 7.

Kornélia alakította.[30]) A művészi kivitelezést megfelelőnek tartotta, abban fejlődést látott. Ám a korábban tapasztalt műszaki hibák továbbra is jelen voltak – jegyezte meg. A műszaki dolgozók beszélgetése kihallatszott az előadásra. Május 11-ről egy olyan bejegyzés maradt fenn, amely egy vidéki előadáson készült (a helyszín kiolvashatatlan), és ismételten Kondra Irén kimagasló teljesítményéről ad hírt, miszerint egyéni sikere volt.

## A történetet érintő dramaturgiai változtatások

Az adaptáció a Tanácsköztársaság bukása után kezdődik, és a gyilkosság utáni napon, az előzetes helyszíni bírósági vizsgálat végén fejeződik be.[31] Háromfelvonásos, tizenegy képe a három–hét–egy felosztást követi, a lassabb kezdést pergő második, majd egybetartozó harmadik felvonás váltja a bűnöst kihallgató jelenettel.

Az előadást sokkal kevesebb szereplő adja elő, mint ahányan a regényben felfedezhetők. A Vizy és Moviszter házasparon kívül csak Etel, Moviszterék cselédje, Patikárius János (Jancsi), Báthori kéményseprő (pontos i-vel, a proletariátusra tekintettel), maga Édes Anna, valamint a gyilkosság kivizsgálásában részt vevő detektívfelügyelő, detektív és rendőr jelennek meg a történetben. Ennek a feldolgozásnak a Kosztolányi-mű nagy vendégség- és ünnepségábrázolásai sem részei.

A történetszálra vonatkozóan Anna ebben az adaptációban előbb ismeri meg Báthorit, mint Jancsit, és előbb akar felmondani, és hozzá férjhez menni, mint hogy utolérné a Jancsi iránti szerelem. Vizyné csaknem ugyanazokkal a szavakkal beszéli le erről, mint a regényben. Jancsi nem vetélést előidéző port ad Annának, hanem angyalcsinálóhoz küldi,[32] amit ő visszautasít. A számára ismételten házassági ajánlatot adó Báthorinak önti ki szívét: a regénybeli Annától idegen módon közli vele, hogy gyereket vár, akihez ragaszkodik, semmiképpen nem vetetné el. Báthori ekkor a gyerekkel együtt ismét megkéri a kezét. Amikor Anna Vizynéhez fordulva

[30] OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, Iratanyag, 259-es doboz.

[31] *Édes Anna* szövegkönyv, színpadra átdolgozta: Felkai Ferenc, OSZMI könyvtára, Q 8596, 44–45. (Továbbiakban: Felkai, *Édes Anna* szövegkönyv, *i. m.*)

[32] Magzatelhajtással, tiltott műtéttel foglalkozó személy.

közli felmondását, házassági szándékát és Jancsitól való terhességét, akkor köztük, Anna és Vizyné között verekedésbe hajló dulakodás tör ki, amelyben Anna végül is megöli asszonyát. Moviszter doktor embersége abban nyilvánul meg, hogy biztosítja környezetét, hogy egy ilyen jogosan, önvédelemből elkövetett gyilkosság (melynek egyedül Vizyné az áldozata), öt évnél hosszabb fegyházbüntetést nem vonhat maga után, mert az így igazságos. A rendőrök által elvezetett *Édes Anna* büszkén kihúzott háttal vonul el, és még hallhatja Báthori kiáltását: „Én megvárom, Édes Anna."[33]

Ebben a feldolgozásban Ficsor házmester nem annyira ellenszenves szereplő, mint a regényben. Nem ő veszi rá Annát az előző helyről való távozásra, hanem ott mondanak fel neki a családfő halála miatt. Annát itt is egy borzasztó szag rettenti meg belépésekor a Vizy-házba, és elhangzik Moviszter közvetítésével (a regényben is meglevő) piskótával kapcsolatos példaszerű történet is, miszerint Anna csak azért nem fogyaszt a számára is ínycsiklandónak minősülő süteményből, mert annyira ízlene neki, hogy utána nem tudna annak ellenállni, és az megtörné a tartását.

A Felkai-szövegen a leegyszerűsítés és a didaktikus jelleg érződik.[34] Az átdolgozás politikai elköteleződésére jellemző, hogy az adaptáció az új rezsim idejét mutatja be, ahol az úri osztály elítéli a vörösöket, és örömmel fogadja az új időszakot. Az adaptáció a párbeszédek tartalmát pedig úgy alakítja, hogy az aktuális helyzetet, tehát a Tanácsköztársaság bukása utáni időszakot negatív színben tünteti fel, és az újonnan alakuló társadalmi berendezkedés bűneit hangsúlyozza. Moviszter és Vizy érdeklődésére Jancsi így felel:

> Jancsi: Oh, már teljes nyugalom van. Volt egy-két akasztás, internálások, egyébként: semmi.[35]
>
> Moviszter: kérdésére pedig, hogy mit írnak a lapok, Vizy válasza a következő:
>
> Vizy: Válaszolnak a külföldi sajtónak. Visszautasítják a fehérterror vádját.[36]

A szereplők sokszor beszélnek a napi történelmi helyzetről:

[33] Felkai, *Édes Anna* szövegkönyv, *i. m.,* 83.

[34] *Uo.*

[35] Felkai, *Édes Anna* szövegkönyv, *i. m.,* 30.

[36] Felkai, *Édes Anna* szövegkönyv, *i. m.,* 17.

Angéla: Tudjátok mit hallottam? Kun Bélát elfogták.

Vizy: Sajnos nem! Bécsben van. Menedékjogot kapott. Szervezi az emigrációt. Újságot is adnak neki.

Béby: A császárváros vörös lett?

Vizy: Vörösbe hajló rózsaszín.[37]

Vagy:

Anna: Pista bácsinál is van egy kis szobra Szent Antalnak.

Ficsor: Mindig volt, aztán eltűnt. Most megint ott van az éjjeliszekrényen. Ez a történelem.[38]

Máskor:

Vizy: Érdekes híreim vannak. Rövidesen új miniszterelnökünk lesz. Szélsőjobb. Huszár Károly. Miniszterváltozások is lesznek. Mire az utolsó vörös villamosokat is átfestik, a garázsokban rend lesz. A változások remélem engem is előre löknek. Nagyon emlegetik, hogy államtitkár leszek. Az én Angélám pedig kegyelmes asszony. Megvalósul régi álmunk.[39]

Az emberiségről szóló párbeszéd így alakul át:

Moviszter: Kedves Kornél, a haza valami nagyon szép, de mennyi bűnt követtek el a nevében?

Vizy: (*hahotázik*) Ezt Kun Béla mondta…!

Moviszter: Nem tudok róla. Én a magam elgondolását mondom.

Jancsi: Ne haragudjon Miklós bácsi, de tényleg Kun mondta. Az egri vörös újság annakidején címoldalon hozta a beszédét […].[40]

A regény utolsó fejezetét, a *Párbeszéd egy zöldkerítéses ház előtt* önreflexív jellegét úgy emeli át ez az adaptáció, hogy a regény szempontjából karakteridegen módon Jancsi és Moviszter doktor egymással kártyáznak, holott a regényben még csak nem is keresztezik egymás útját. Jancsinak

[37] Felkai, *Édes Anna* szövegkönyv, *i. m.,* 3.

[38] Felkai, *Édes Anna* szövegkönyv, *i. m.,* 11.

[39] Felkai, *Édes Anna* szövegkönyv, *i. m.,* 27.

[40] *Uo*.

a szerencsejáték bármely fajtája közeli lenne, Moviszter jellemétől a kártyajáték meglehetősen távol áll. Kártyázás közben közvetlen hangnemben egymással beszélgetnek Kosztolányi *Egy szegény kisgyermek panaszai* című versciklusáról. A párbeszédük hangsúlyozza Kosztolányi humánus álláspontját, aki a mindenkori ember mellett áll, amivel a szöveg didaktikus módon ad át egy könnyen fogyasztható ténymegállapítást a műveltségre vonatkozóan.

## Az előadás fogadtatása

Az előadást ötvenötször játszották,[41] nem vitték át a következő évadra.[42] Ez az előadásszám közepes sikernek mondható az Állami Déryné Színházban az áttekintő kimutatások alapján, mert volt előadás, amely kilencszer ment (*Nem vagyunk angyalok*), az igazán sikeresek pedig több százszor, évadokon átnyúlóan (*És mégis mozog a föld* kétszázkétszer, *Viktória* kétszázötször).[43]

Az *Édes Anna* premierjéről megmaradt egy bejegyzés a premierfüzetben, miszerint a sárbogárdi bemutatón „kitűnő körülmények" álltak rendelkezésre a fogadók részéről, a művelődési ház igazgatója örömmel fogadta a társulatot. Háromnegyed házat tett ki a premierközönség, amit a szövetkezeti szervezés tett lehetővé. Az előadás után közönségtalálkozót szerveztek, ahol „az idősebb parasztasszonyok" megjegyzéseket tettek a cselédsorssal kapcsolatban saját és mások emlékeire, közvetlen tapasztalatokra hivatkozva.[44] A nézőközönségben helyet foglalók saját egykori cselédélményeiket osztották meg egymással, amiről egy kritika is beszámolt. E szerint

[41] Ezek helyszíne például 1969. március 21-én Galgamács művelődési háza (*Pest Megyei Hírlap,* 1969. március 21., 16.) és 1969. június 7-én Tápiósüly művelődési háza (Karácsonyi István, „Az *Édes Anna* Tápiósülyön", *Pest Megyei Hírlap,* 1969. június 7., 4.)

[42] OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, Iratanyag, 265-ös doboz.

[43] Az 1968–1969-es évadban tartott előadások címe és előadásszáma Iratanyag, 265-ös doboz. 1966. május 18. tájékoztató az Állami Déryné Színház működéséről: A tizenöt éves működés alatt a legnagyobb előadásszámot a *Tartuffe* (697), Lehár *Vándordiák*ja (689) Jókai *Aranyembe*r (563). (Iratanyag, 271-es doboz.)

[44] OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, Irattár 259-es doboz.

a nézőtéren helyet foglalók azonosulni tudtak Édes Anna helyzetével, és megkönnyebbülést jelentett számukra, hogy lázadása nekik már nem megoldandó feladat, mert ők már a társadalom megbecsült részét képezik.[45] Ebből a megfogalmazásból kiolvasható az egyenjogúsítás ideologikus vonala, amennyiben az úr-szolga viszony helyébe a társadalom tagjainak kooperativitása kerül.

## A szövegkönyvek összefüggései

Az *Édes Anna* színházi adaptációin belül felállítható egy, a szövegkönyveken alapuló sztemma, amely arra mutat rá, hogy az egyes alkotók felhasználják a korábbi változatokat. Öt változat tartozik ide, a belvárosi színházi Lakatos László-szövegkönyv (1937), és az ennek előzményének tekinthető Kosztolányiné-féle változat (1936–1937), az Állami Déryné Színház-féle Felkai Ferenc-szövegkönyv (1969), a Harag György-féle 1983-as újvidéki előadás szövegkönyve és Vidovszky György adaptációja (1996).

A Kosztolányiné, a Lakatos László, a Felkai Ferenc, a Harag György és a Vidovszky György által jegyzett változatokban kizárólag Vizyné meggyilkolásával alakítják a történetet. Ezeknél a színházi előadásoknál a drámai alapot adó irodalmi mű egysége iránti elköteleződés érződik, amelytől függetlenül a rendezők saját látásmódjukat és víziójukat teljesítették ki a rendezés különböző színterein; mindezt úgy, hogy tisztelték a regény egységét, Kosztolányit, a szerzőt – jogi megfogalmazásban a mű integritását –, és éltek színházi alkotói szabadságukkal is. Ezeknél az előadásoknál a rendezés dráma- és szövegfókuszú, a szövegkönyv meghatározza a rendezést, tehát a szövegkönyvek státuszának még jelentősebb szerep jut.

Tehát kiemelendő összefüggés ezek között az adaptációk között, hogy Anna csak Vizynét öli meg, nem alvásából felébresztve, hanem szóváltásba keveredve vele. Felkainál 1969-ben csak hangokat hallunk, a Lakatos-verzió szövegkönyve szerint a szereplők elhagyják a színt még a gyilkosságot megelőzően. Ettől eltérően Harag változatában Anna Vizynét a nyílt

[45] „Szerencsére kölyökkorban épp hogy csak ránkvicsoroghatott ez a sors, többet nem engedett a történelem." T.A., „Siker a rédicsi színházban. A Déryné Színház *Édes Anna* bemutatójáról", *Zalai Hírlap,* 1969. április 11., 5.

színen szúrja le, lendít a késen, és aztán szúr. Vizy hiánya pedig különböző módokon valósul meg e változatokban. Kosztolányinénál és Lakatosnál éjféli misére megy, Felkainál – 1969-ben vagyunk – dolgozik a munkahelyi szobájában. Harag nem ad magyarázatot, de a sűrű jelenetezés és drámai feszültség miatt ez nem okoz hiányérzetet.

A szerkezet hasonlósága ellenére a felvonások és a jelenetek beosztása változó. 1969-ben a *happy end jegyében* Anna nem veteti el a gyereket, hanem a port a vízvezetékbe önti és Báthori, a kéményseprő menyasszonya lesz (1937-ben sem veteti el gyermekét, és ekkor Jancsi áll mellé). Mind a négy változatra kiható azonosság továbbá Moviszterné Bébynek keresztelése, és az, hogy nem szerepelnek Tatárék, csak a lányuk, Tatár Ilonka, illetve az, hogy Anna és Jancsi ágyjelenete után a három együtt töltött napjuk tivornyája nincs átvéve a regényből.

## Összegzés

Kosztolányi Dezső *Édes Anna* című regénye tehát olyan történelmi korszakot jelöl ki, amely a politikai rezsimváltás elejét és visszáját helyezi előtérbe, és olyan, az általánosságig tágítható társadalmi jelenségen alapuló kiszolgáltatottság-helyzetet szerepeltet benne, mint az úr-szolga viszony. A különböző korok, amikor adaptálják, a maguk módján erősítik vagy tompítják a politikai/társadalmi szálat és/vagy a lelki konfliktust, és emelnek ki, halványítanak el, esetleg törölnek vagy újraértelmeznek részeket. Az Állami Déryné Színház 1969-es előadását nem sokkal a premier utáni néhány hónapban, 1969. június 9-én és 1969. október 22-én közvetítette a rádió három felvonásban. Úgy érezhette az állami ideológiagépezet, hogy az *Édes Anna* többször felhasználható tartalom, és 1969 márciusában, a Tanácsköztársaság ötvenedik évfordulója alkalmából is a mozik műsorára lehet tűzni a Fábri-féle filmváltozatot. Tehát az 1969-es, e tanulmányban elemzett előadást, nem sokkal a premier után közvetítette a rádió három, egyenként 53, 53 és 32 perces felvonásban. Az 1969. június 9-én készült felvételt 1969. október 22-én játszotta le a rádió. (Sajnos a rádiófelvételt magát már nem őrzi a rádió archívuma.)[46] Ebből az következik,

[46] MTVA Rádióarchívum, *Édes Anna* – színházi közvetítés, a hangfelvétel elkészítését

hogy az Állami Déryné Színház *Édes Anna*-adaptációját ugyan a vidéki Magyarországon, kevés lakosú településeken játszották, a rádióközvetítésen keresztül mégis eljuthatott az ország minden lakosához, így nagy hozzáféréssel bírt, és beteljesítette kultúrpolitikai küldetését.

## Felhasznált irodalom


(D.I.), Déryné Színház: Édes Anna, *Film Színház Muzsika,* 1969. máj. 3., 7.

„A filmszakma államosításának 10. évfordulója", *Filmvilág,* 1958. 16. sz. (október 1.), 16–17.

Apor Péter: *Az elképzelt köztársaság, A magyarországi Tanácsköztársaság utóélete 1945–1989*, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest, 2014.

Bacsó Péter: *Filmforgatókönyv.* Fábri Zoltán *Édes Anna*-filmjéhez, OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, SZT MM 23.588, 32–34.

Bános Tibor: *Thália Ikarusán*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1961.

„Édes Anna", *Színpad. Állami Déryné Színház híradója,* 1968/1969. Felelős kiadó: Szalai Vilmos, 31.

Fábián László: *Az Édes Anna legendárium,* Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Doktori disszertáció, 2014. https://doi.org/10.15774/PPKE.BTK.2014.017

Felkai Ferenc: „»Édes Anna« – és a »znaimi uborka«", *Film Színház Muzsika,* 1969. márc. 5., 12−13, 12. [képaláírás]

„Heti naptár. Hová menjünk? Mit nézzünk?", *Délmagyarország,* 1969. március 13., 6.

Karácsonyi István: „Az *Édes Anna* Tápiósülyön", *Pest Megyei Hírlap*, 1969. június 7., 4.

Kékesi Kun Árpád: „A tájolás diszpozitívuma és az államszocializmus vidéki színházkultúrája", *Theatron,* XVII/1 (2023), 52–72.

Kolosi Tamás: „Mit láthatunk a mozikban?" *Ifjúkommunista,* 1969. február (2. szám), 53–55.

Kosztolányi Dezső*: Édes Anna,* szerk. és jegyz. Veres András, Pozsony, Kalligram, 2010.


szerkesztette és rendezte: Kopányi György, első közvetítés: 1969. október 22., a közvetítéshez tartozó műsorboríték dokumentációja.

Ring Orsolya: „Húzd meg, ereszd meg. Színházirányítás, színházi struktúra 1949–1989”, *Színház,* 2022. október, 2–6.

Ring Orsolya: „Megalakul a Népszínház – 1978”, *ArchívNet. XX. századi történeti források,* VII/6 (2007). https://www.archivnet.hu/politika/megalakul_a_nepszinhaz__1978.html [2026.03.23]

Ring Orsolya: „Színjátszás a propaganda szolgálatában a Rákosi-korszakban”, *Múltunk,* 2022/4, 142–162.

Székely György: „Állami Déryné Színház, 1951–1975”. Székely György: *Mozaikok. Hét évtized színháztörténeti írásaiból,* Budapest, OSZMI, 2009, 293–317.

Székely György, „Fejezetek az Állami Déryné Színház történetéből”. Katona Ferenc – Szakáts Károly (szerk.): *Állami Déryné Színház 1951–1975.,* Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1975, 7–23.

T.A.: „Siker a rédicsi színházban. A Déryné Színház *Édes Anna* bemutatójáról”, *Zalai Hírlap,* 1969. április 11., 5.

## *Források*

*Édes Anna* szövegkönyv, színpadra átdolgozta: Felkai Ferenc, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI) könyvtára, Q 8596.

MTVA Rádióarchívum, az *Állami Déryné Színház Édes Anna című színházi előadásának közvetítése.* A közvetítéshez tartozó műsorboríték dokumentációja.

Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti és Zeneműtár, Állami Déryné Színház, az Állami Déryné Színház iratanyaga: 259, 265, 271, 281, 283-as dobozok.

Fekete Norbert

# Botlás kölcsönzött végtagokkal? Pétervári István: *Csak tréfa*, 1971

A Veszprémi Petőfi Sándor Színház élen járt a XIX. századi elfeledett, magyar drámai alkotások színpadra segítésében. Ennek egyik első példája az 1960-as, 1970-es évek Madách-reneszánszát elindító *Mózes* volt, amelyet Turián György felkérésére Keresztury Dezső dolgozott át a színház számára. Ennek hatására országos jelenséggé vált az elfeledett klasszikusok, különösen Madách darabjainak életre keltése. A realista színház a klasszikus magyar drámakincs kánonját bővítő törekvése és a rendezői színház térnyerésének köszönhetően egyre fokozottabb érdeklődést mutatott Madách *Tragédiá*n túli drámaművészete iránt. A színházi múlttal nem vagy szinte alig rendelkező darabokat gyakran ősbemutatókként tüntették fel. A trendbe illeszkedik a *Csak tréfa* is, amelyet a Petőfi Színház megalapításának tizedik évfordulójára, Pétervári István igazgató-rendező felkérésére Hubay Miklós dolgozott át. Tanulmányomban a Philther-módszer segítségével azt vizsgálom, hogy a visszafogott sikereket hozó produkció hozzá tudott-e járulni a XIX. századi klasszikus magyar drámák színpadra állításának formálódó hagyományához, vagy a színre segítés esetében csupán a korszerű korigénynek való kénytelen megfelelésről beszélhetünk-e.

## Az előadás színházkulturális kontextusa

A Veszprémi Petőfi Színház 1971-ben ünnepelte alapításának tizedik évfordulóját. Az évfordulóra a játszóhely magyar évadot hirdetett, amellyel élő hagyományként szerette volna megjeleníteni, hogy mind a klasszikus, mind a kortárs magyar alkotások egyaránt oszlopos részét képezik a társulat művészeti koncepciójának.[1] Ennek jegyében az 1971/1972-es évadban,

[1] [Sz. n.], „»Nem görögtűzzel, hanem műsorunkkal ünnepelünk«: Jubileumi évadnyitó társulati ülés a Petőfi Színházban", *Veszprémi Napló,* 1971. szept. 2, [1].

amely a veszprémi társulat fennállása óta a leglátogatottabb évadnak számított, tíz magyar darabot mutattak be, amelyek közül hét ősbemutató volt. Ezek egyike volt Madách Imre ifjúkori zsengéje, a *Csak tréfa*.[2] A klaszszikus magyar drámai örökség színpadra segítésében a veszprémi teátrum amúgy is meghatározó szerepet játszott, ugyanis 1966-ban itt mutatták be Madách *Mózes* című darabjának átdolgozását Turián György rendezésében,[3] amely alkotást 1967-ben a Budapesti Nemzeti Színházban Marton Endre is megrendezett.[4] Keresztury Dezső óvatos dramaturgiai munkája jelentős hatást gyakorolt a hazai klasszikus magyar drámák alapvetően szegényes, csak a *Bánk bán*ra, *Csongor és Tündé*re és *Az ember tragédiájá*ra korlátozódó repertoárjára, ugyanis ettől kezdve a színházak kötelességüknek érezték ennek a drámakincsnek a feltérképezését, bemutatását és kanonizálását a szocialista realista színházi kánonba. Az „aranyásó szenvedély" nyomán több klasszikus magyar dráma került színpadra, így Vörösmarty *Czillei és a Hunyadiak,* valamint Petőfi Sándor *Tigris és hiéna* című darabja,[5] illetve a *Mózes* nyomán megélénkült az érdeklődés Madách *Tragédiá*n kívüli drámaművészete iránt is.[6] Pár évtizeddel korábban, 1912-ben Riedl Frigyes irodalomtörténész még azt hangsúlyozta, hogy Madách drámai művei a *Tragédia*, a *Commodus* és a *Civilizátor* kivételével nem rendelkeznek irodalmi értékkel, így azok elemzésre sem méltók.[7] Riedl nem Shakespeare-en nőtt fel, mint Madách,

[2] Saád Katalin, „A Veszprémi Petőfi Színház és a közönség: Beszélgetés Pétervári István igazgatóval", *Színház,* V/10 (1972), 16–18, 16. A következő darabokat mutatták be: Pethes György: *Döglött aknák,* 1971; Pétervári István, *Csak tréfa,* 1971; Pethes György: *A különc,* 1972; Latinovits Zoltán: *Győzelem,* 1972; Simon István és Pethes György: *A helység kalapácsa,* 1971; Pétervári István: *A tizedes meg a többiek,* 1971; Pethes György: *Víztükör,* 1972; Solymosi Ottó: *Néma levente,* 1972; Both Béla: *Különleges világnap,* 1971; Léner Péter: *A Noszty fiú esete Tóth Marival,* 1971. [Névtelenül], „Tíz év tíz magyar bemutató: Már a jubileumi évadra próbálnak a Petőfi Színházban", *Veszprémi Napló,* 1971. jún. 19., 5.

[3] Turián György: *Mózes,* 1966.

[4] Marton Endre: *Mózes,* 1967.

[5] Marton Endre: *Czillei és a Hunyadiak*, 1966; Kazimir Károly: *Tigris és hiéna,* 1967.

[6] Nagy Miklós, „Madách fiatalkori drámái mai szemmel és mai átdolgozásban", *Irodalomtörténet,* LV/5 (1973), 981–988, 981–982.

[7] Riedl Frigyes, *Madách,* Egyetemi Nyomda, Budapest, 1933, 120.

hanem sokkal inkább Ibsen és mögötte a francia drámaszerzők határozták meg az irodalmi értékelését.[8] Az 1960-as évek második felében és az 1970-es évek elején a kortársak azonban valóságos Madách-reneszánszról beszéltek, hiszen színpadra állították a *Csák végnapjai*t, a *Mária királynő*t és a *Nápolyi Endré*t is.[9] Madách művészete kifejezetten nagy érdeklődést váltott ki, amelynek egyik oka az volt, hogy a korszakban az epikus színház egyik előfutárának tekintették.[10] A rendezői színház pedig feltűnően érdeklődött a művei iránt, hiszen a színpadi történettel és hagyományokkal nem vagy szinte alig rendelkező darabokhoz jóval szabadabban tudtak hozzányúlni. Természtesen ezek a művek jelentős dramaturgiai beavatkozást igényeltek, hogy egyáltalán előadhatóvá váljanak. Az átdolgozások normái a korban vita tárgyát képezték, bár 1971-re az elfeledett klasszikusokat érintő dramaturgiai munka fogásai már kevésbé váltottak ki éles vitákat.

Ezek alapján célszerűnek tűnt, hogy a klasszikusok feldolgozását ösztönző veszprémi *Mózes*-feldolgozás sikerét valamilyen módon megidézzék. Pétervári István rendező, színházigazgató, aki ezt a posztot Turiántól 1966-ban vette át, ezt a hagyományt egy másik, színpadi előzményekkel nem rendelkező Madách-darab, a *Csak tréfa* segítségével szerette volna követni. Madách egyetlen reformkori, kortárs témát feldolgozó darabja a korábban feldolgozott drámákkal ellentétben nem történelmi tragédia, hanem sokkal inkább tragikomédiának tekinthető, amely kissé furcsán hat a sztregovai szerző drámai életművében, bár a humor és az irónia egyáltalán nem volt idegen tőle. A darab tehát Madách egy újabb, kevésbé ismert oldalát kívánta felmutatni a klasszikusok színpadra segítéséhez az 1970-es évek elejére már hozzászokott veszprémi és budapesti közönségnek. Az 1971. október 15-ei veszprémi bemutatót követően október 18-án a Fővárosi Operettszínházban is bemutatták a Madách-darabot a magyar drámák ünnepi hetének keretében.[11]

---

[8] Nagy, *i. m.,* 982.

[9] Miszlay István: *Csák végnapjai,* 1968; Lendvay Ferenc: *Mária királynő,* 1970; Verebes István: *Endre, magyar királyfi,* 1970; Marton Endre: *Csák végnapjai,* 1971.

[10] Nagy, *i. m.,* 982.

[11] A többi előadás: Ádám Ottó: *Pesten és Budán,* 1971; Dobai Vilmos: *Bölcsek a fán,* 1971; Horvai István: *Ház a város mellett,* 1971; Kőváry Katalin: *Tartozik követel,* 1971;

## Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az 1843-ban vagy 1844-ben keletkezett *Csak tréfa* Madách Imre egyetlen saját korában játszódó alkotása, amelyet a mű alcímében is jelzett: „dráma korunkból öt felvonásban".[12] A szerző ifjúkori zsengéje drámai művei többségéhez hasonlóan korántsem tekinthető remekműnek. A darab középpontjában a fiatal, tehetséges, tiszta erkölcsű, de szélsőséges természetű Zordy Lorán tragikomikus figurája áll, aki a romantikus géniusz ideáltipikus alakjaként az elvtelen és álérzelmekkel teli vármegyei világ formálójaként lép fel. A republikánus elveket követő Zordy egyértelműen bukásra van ítélve, amelyben kiemelt szerepet játszik a vármegye társasági életét meghatározó és befolyásoló intrikus Széphalminé, akinek mesterkedési nyomán a főhős a köz- és a magánéletben is egyaránt vereséget szenved.[13] Széphalminé mesterkedései, valamint a többi női karakter, így leánya Jolán és az itáliai énekesnő Bianka a darab előrehaladtával egyre inkább a főhőst korlátozó tényezőkké lépnek elő.[14] (Ez a felfogás Madách a Héraklész-mitológiát feldolgozó *Férfi és nő* című darabjának is egy központi motívuma.)[15] Zordy bukását azonban elsősorban saját maga, így a romantikus géniusz pozíciójából eredő kompromisszumképtelensége okozza, amelynek köszönhetően nem tudja megvalósítani az általa kívánt idealisztikus világot. Madách, szemben a *Tragédia* felfogásával, a küzdést itt eleve értelmetlennek tartja, és azt hangsúlyozza, hogy a nagy tervekkel rendelkező hős sorsa egyértelműen a bukás.[16]

---

[Sz. n.], „Magyar Drámák Hete, rádió- és tévé-bemutatók", *Film Színház Muzsika,* 1971. szept. 18., 25; [Sz. n.], „Tíz év tíz magyar bemutató: Már a jubileumi évadra próbálnak a Petőfi Színházban", *Veszprémi Napló,* 1971. jún. 19., 5.

[12] Madách Imre, „Csak tréfa". Madách Imre, *Reformkori drámák: Férfi és nő, Csak tréfa, Jó név s erény,* Madách Irodalmi Társaság, Szeged, 2006, [101]–240, [101].

[13] *Uo*. 107, 133–134.

[14] Rétfalvi P. Zsófia, „»*Óh nő, ha te…«*. Madách Imre előíró nőképéről". Máté Zsuzsanna – Varga Emőke (szerk.), *XXVIII. Madách Szimpózium,* Madách Irodalmi Társaság, Balassagyarmat, 2021, 187–196, 189–190.

[15] Béres Norbert, „Az expanzió kudarcai: Madách Imre: *Férfi és nő*; *Csak tréfa*", [Kézirat], [1–9], [3].

[16] *Uo*. [1, 5].

Madách ifjúkori zsengéje más korai munkák mellett nem válhatott a *Tragédia* méltó párdarabjává, csupán esztétikai értelemben vett előzménynek tekinthető, amelynek néhány vonásában – a többi drámai munkájához hasonlóan – a remekmű egyes vonásait vélik felfedezni. Mindez azt jelenti, hogy a darab csak jelentős dramaturgiai átdolgozások árán kerülhetett a színpadra. Ezzel Pétervári István is tisztában lehetett, amikor felkérte a mű átdolgozására Hubay Miklós drámaírót, műfordítót és dramaturgot, aki teljes egészében újrafogalmazta a művet. Az 1970-es évek elejére már kialakultak azok a dramaturgiai módszerek, amelyek segítségével egy-egy klasszikus drámát a realista színpad igényeihez lehetett igazítani. Bőgel József 1968-as „Egy klasszikus történelmi dráma újjászületése" című kritikája, amelyben a Miszlay István-féle *Csák végnapjai* szolgáltatta az apropót, hogy bemutassa a korabeli dramaturgiai feldolgozások öt fokozatú skáláját. Bőgel nem minden esetben törekedett tudatos fogalomalkotásra, viszont az általa bemutatott művek és eljárások leírhatók az *újraértelmezés*, a *leporolás*, a *restaurálás*, az *újraformálás* és az *újrafogalmazás* kategóriáival.[17] A teljes újrafogalmazás az átdolgozások utolsó fajtája, ahová Bőgel Illyés Gyula *Kegyenc*ét is sorolta. Illyés gyakorlatilag már csak forrásként használta gróf Teleki László darabját, amelyből egy teljesen új, önálló munkát hozott létre. Hasonló eljárást végzett Gyárfás Miklós is, aki Madách Imre *Mária királynő*jét úgy fogalmazta újra, hogy az eredeti műnek csak a töredékét őrizte meg.[18] Hubay tapasztalt drámaíróként tudatosan fordult a teljes átdolgozás felé, amely nem csak megkönnyítette a munkáját, de ezzel a módszerrel sikerült elkerülnie a színházi és az irodalomtörténészi szakma képviselőinek negatív véleményét. A filológiai szempontokat jobban figyelembe vevő leporolás, restaurálás vagy éppen újraformálás fogásaihoz a szakma a több esetben is kritikusan viszonyult.[19] Molnár G. Péter kritikájában arra mutat rá, hogy az eredeti mű „terjengős faragatlansága" erény, amelyet meg kellett volna őrizni, hasonlóan ahhoz a munkamódszerhez, amelynek

[17] Bőgel József, „Egy klasszikus történelmi dráma újjászületése", *Alföld,* XIX/10 (1968), 73–76, 73–74.

[18] *Uo*. 74; Vámos László: *Kegyenc,* 1968.

[19] Fekete Norbert, „Törekvések a klasszikus magyar drámai kánon létrehozására az 1960–70-es években", *Theatron,* XVIII/3 (2024), 105–118, 112–113.

keretében az epikus színház jegyében a lengyelek újra felfedezték a XIX. és a XX. század fordulójának kiemelkedő lengyel drámaíróját, Stanisław Wyspiańskit. Mindezt azonban megakadályozta, hogy:

> Hubay nem tapintatos restaurátor, hanem egyéni hangú drámaíró, aki nem tud és nem akar belehelyezkedni egy idegen írói alkatba, nem akarja magára húzni a majdnem-kamasz Madách Imre jelmezét[.][20]

Ennek eredményeképpen az ifjú Madáchot jellemző „terjengős faragatlanság" helyére „terjengős elegancia" került, amelynek köszönhetően a végeredmény egy „franciásan csiszolt, formás" játék lett néhol „szigligetis fordulatokkal és hatásokkal".[21]

Halász Gábor volt az egyik első értelmező, aki felhívta rá a figyelmet, hogy Madách darabjainak egyik hangsúlyos, de korábban kevésbé elemzett tulajdonsága az irónia, amelyet kiemeleten igazol a *Csak tréfa* „társadalmi szatírája".[22] Madách ironikus vonásait juttatta érvényre Gyárfás Miklós is a *Mária királynő* 1970-es, a Szegedi Nemzeti Színház számára készült átdolgozásában, ami példát adott a *Tragédiá*n túli Madách-drámák ironikus színpadi értelmezéséhez.[23] A korabeli szakírás kiemeli, hogy a madáchi irónia az, „amely mögött közvetve vagy közvetlenül mához is szóló, történelmi szemlélet húzódik", amely biztosítja a „Tragédia éltető erejét", és ez „ihlető forrása" az 1960-as, 1970-es években jelentkező Madách-reneszánsznak is.[24] Egyesek szerint a *Csak tréfa* egyenesen Madách „legironikusabb" művének tekinthető, amelynek „társadalmi szatírája máig friss".[25] Ez alapján a színházi élettel nem rendelkező darab szinte kínálta magát a színpadi feldolgozásra.

---

[20] Molnár G. Péter, „Csak tréfa: Madách-átdolgozás a veszprémi Petőfi Színházban", *Népszabadság,* 1971. okt. 29., 7.

[21] *Uo*.

[22] *Uo*.

[23] Gyárfás hatása egyértelműen kimutatható Romhányi László 1978-as *Férfi és nő* feldolgozásában, amelyben Kőháti Zsolt dramaturg hivatkozik is a *Mária királynő* átdolgozásának hatására. Kőháti Zsolt. „Madách Egerben", *Film Színház Muzsika,* 1978. jún. 17., 10–11, 11; Romhányi László: *Férfi és nő,* 1978.

[24] Pályi András, „Csak tréfa: A Veszprémi Petőfi Színház Madách-ősbemutatója", *Magyar Hírlap,* 1971. okt. 21., 6.

[25] Pályi András, „Magyar drámai bemutatók", *Magyar Hírlap,* 1971. szept. 18., 8.

1974-ben Hubay a kor szokásainak megfelelően kiadta a Madách-darab átiratát,[26] amit a dráma alcímében fekete komédiának nevezett.[27] Hubay írásaiban nem említi, hogy Gyárfás dramaturgiai megfontolásai hatottak volna rá, így valószínűleg egyéni stílusának megfelelően igyekezett kidomborítani Madách ironikus vonásait. Az átirathoz mellékelt rövid előszóban a következőképpen nyilatkozik a drámáról:

> „Madáchnak is van egy műve alig húszesztendős korából. *Csak tréfa* a címe, vígjáték ez is, keserű vígjáték, akárcsak a *Tempefői*. A világ álnokságáról szól, a szerencse forgandóságáról. Az áldozat itt is egy poéta – természetesen húsz éves, mint a szerző –, poéta, de emellett politikus is, forradalmár is, drámaíró és színész is, és főként szünet nélkül lobbanékonyan szerelmes is. […] E sokoldalú és soha nem alkuvó ifjú lelket pillanatok alatt annyi megpróbáltatás éri, hogy az egy hosszú élet minden csapásának is sok volna. Pénzét elperlik, a barátja megfúrja, hívei elárulják, s a nők – az a sok nő, akibe mindbe egyszerre szerelmes – egytől egyig máshoz mennek férjhez… A színdarab második felét a csalódott ifjú átkai töltik be, amíg csak egy méregpohár véget nem vet zaklatott és boldogtalan életének. Az ifjú Madách zsenije mellett szól, hogy még e méregpohárnál is fenntartja, hogy mindez komédia – vagy ahogy darabja címében mondja: *Csak tréfa*."[28]

Hubay láthatóan tragikomédiaként kezelte Madách különös darabját, és ez határozta meg az átírás koncepcióját is, amely hangsúlyozta a mű ironikus,

---

[26] Az 1960-as és 1970-es években a gyakorlatilag színpadi élettel nem rendelkező, de színpadra vitt klasszikus magyar drámakincs szövegkönyvei közül többet is kiadtak. Hubay átdolgozásán kívül Keresztury Dezsőtől Madách *Mózes*e, valamint a *Csák végnapjai*, míg Gyárfás Miklóstól a *Mária királynő*, illetve Kazimir Károlytól Petőfi Sándor *Tigris és hiéná*ja említhető. A szövegkönyvek kiadásának a célja a jövőbeli színpadi adaptációk elősegítése, illetve a művek kanonizálása a szocreál drámai kánonban. Gyárfás Miklós, *Madách színháza,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1972; Kazimir Károly, *Petőfi a Körszínházban,* Magvető Kiadó, Budapest, 1968; Madách Imre, *Mózes: drámai költemény,* Magvető Kiadó, Budapest, 1966; Madách Imre, *Csák végnapjai,* Magvető Kiadó, Budapest, 1969.

[27] Hubay Miklós, „Csak tréfa: Fekete komédia – újraírva Madách Imre nyomán". Hubay Miklós, *Színház a cethal hátán: Hat tragédia,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974, 145–261, 145.

[28] Hubay „Csak tréfa: Fekete…, *i. m.,* 147–148.

szatirikus vonásait. A szakírás szerint Hubay átdolgozásában a „madáchi fogantatású" iróniára „kerül a hangsúly",[29] amely a „legszélsőségesebb helyzetekben" jelenik meg a darabban.[30]

Hubay az öt felvonásos Madách-darabot egy előhangra, valamint egy huszonhét és egy huszonöt jelenetből álló részre osztotta. Az előhangban Madách szövegeinek észszerű rövidítéseivel rámutat Zordy Lorán ingatag politikai pozícióira azáltal, hogy hangsúlyozza, republikánus elveit csak divatból vagy éppen csak önérdekből követik ifjú barátai.[31]

Az első rész a bálra készülődő Széphalmi-házba enged betekintést. Zordy csupán az első rész tizennegyedik jelenetében tűnik fel, szemben Madách művével, ahol már az első jelenetben szerepel. Hubay csak késleltetve lépteti színre a tehetséges, különc és titokzatos, carbonari jelmezt viselő Zordyt, így az első jelenetek főként a főhőshöz való viszony kiépítéséről szólnak. Hubay ennek érdekében jócskán megemeli a ház úrnőjének, Széphalmi Etelkének a szerepét, aki az első rész igazi főszereplőjévé válik, szemben a túlzóan romantikus Zordyval, ugyanakkor az átdolgozó terjedelmesebb, könnyedebb és vígjátékba illő szerepet írt Széphalminé gyermekeinek, Jenőnek és Jolánnak, valamint Jenő szerelmének, a Zordynak szánt Andaházy Ilkának is. A könnyed és játékos jelenetek azonban csupán felvezetésül szolgálnak, és megágyaznak Széphalminé mesterkedéseinek, ugyanis Etelke tudatosan törekszik arra, hogy a fiatalokat Zordy ellen hangolja, miközben igyekszik elfogadtatni velük a terve kellemetlen részeit (barátjuk elárulását, érdekházasságaik megkötését).

Hubay egyik lényeges dramaturgiai megoldása, hogy a Madách-műben szereplő Váry alakjából létrehozza az ötvenes éveiben járó Perédyt, aki Lorán gyámapja és egyben a vármegye főügyésze lesz. Széphalminé Perédynek

[29] Pályi András, „Csak tréfa: A Veszprémi Petőfi Színház Madách-ősbemutatója", *Magyar Hírlap,* 1971. okt. 21., 6.

[30] – a a –, „Csak tréfa: Madách-ősbemutató a veszprémi színházban", *Magyar Nemzet,* 1971. okt. 27., 4.

[31] Ezzel a megoldással a korabeli szakírás többnyire nem értett egyet: „a sűrítéssel […] eltűnt az eredeti mű fontos mellékalakjainak (elsősorban a vármegyei urak típusainak) érzékletes plaszticitása". B. E., „Csak tréfa", *Fejér Megyei Hírlap,* 1971. nov. 5., 5. A kritika ideológiai okokból szükségesnek tartotta, hogy a korszerűtlen feudális reformkori politikai környezet kellőképpen be legyen mutatva a nézők számára.

ígéri lánya kezét, ha az eltünteti a vármegyei levéltárból a Zordy számára kedvező iratokat, amelyek a főhős javára dönthetnék el az Andaházy gróffal való birtokpert. Andaházytól pedig azt várja, hogy egyezzen bele Jenő és Ilka házasságába, illetve fia vármegyei követté történő kinevezésébe, amely egyet jelentene Zordy visszahívásával és így teljes tönkretételével. Mindezzel elmondható, hogy Hubay élővé tette, és „kiemelte a reális kor- és társadalomfestő mozzanatokat, megerősítette, életszerűbbé tette a jellemportrékat", amellyel végül is az első rész egy, a Kisfaludy Károly drámáit idéző átirattá vált.[32] A kortesei között megérkező Zordy még annak a tudatában van, hogy hamarosan a vármegye jakobinus elveket valló követe lesz az országgyűlésen, illetve meg tudja oldani az Andaházyakkal való birtokpert az Ilkával való házassággal. Miután tudomást szerez arról, hogy barátja Jenő szereti Ilkát, önként lemond a lányról és a peres ügyek ily módon történő rendezéséről, majd szinte azonnal beleszeret a bálra parasztruhát öltő Jolánba.

A második rész egésze már Széphalminé álarcosbálján játszódik. A felvonás elején Lorán visszautasítja az összejövetelre hívatlanul érkező itáliai énekesnő, Bianka szerelmét, mivel a gondolatai Jolán körül forognak. Nemsokára azonban csalódnia kell, mivel Széphalminé nyilvánosságra hozza Perédy és Jolán eljegyzését, amelynek hatására Zordy összeomlik.[33] Az eredeti Madách szövegben Zordy szintén egyszerre veszít el mindent, hogy aztán kivonuljon a világból Biankával, egészen addig amíg egy rajongó költő hatására meg nem érlelődik benne a bosszú gondolata. Ennek keretében a fővárosban egy színdarab segítségével kíván rámutatni az őt tönkretevő vármegyei elit csalárdságaira. A *Hamlet* egérfogó jelenetéhez hasonlóan a színházban a *Csak tréfa* című darabot megtekintő egykori barátok és szövetségesek az előadás hatására kívánnak elégtételt venni az önmagát alakító Loránon. Zordy pisztolypárbajban legyőzi Jenőt, majd Váryékhoz menekül, hogy megszerezze Jolánt. A visszatérő férj bosszúja előtt azonban megmérgezi magát.[34]

Hubay teljesen átdolgozta a darab színház a színházban jelenetét, amely mind a saját reflexiói,[35] mind a kritika értelmezése szerint pirandellói fogásokon

[32] – a a –, *i. m.,* 4.

[33] Hubay, „Csak tréfa: Fekete…, *i. m.,* 210–229.

[34] Madách, „Csak tréfa…", *i. m.,* 171–207.

[35] Jól mutatja azt, hogy a *Csak tréfa*-átdolgozás második kiadásának alcímében a következő

alapul.[36] Hubay „legszemélyesebb stílusbélyege", a játék a játékban megoldás segítségével jelentősen átalakítja „az eredeti alkotás romantikus és kamaszos" ötödik felvonását.[37] A Hubay-verzióban az álarcosbál résztvevői egymás szórakoztatására szerepeket vesznek fel annak érdekében, hogy kifigurázzák Zordy túlzó monológjait és viselkedését. Minden egyes szereplő, aki ilyen módon kihívja a főhőst azzal zárja és relativizálja mondandóját, hogy mindez „csak tréfa" volt.[38] Zordy mint romantikus géniusz a jelentsorban újabb és újabb konfliktusok során szembesül az általa megváltoztatni kívánt világ fonáksága-ival, amellyekkel szemben tehetetlensége miatt folyamatosan alulmarad. Ezt fejezik ki a játék végén Kondor, az egyik elvbarát szavai is: „[a] második díj Zordy Loráné, / Szív volt abban, amit előada, / Egy baj volt csak: híjával volt a tettnek."[39] Zordy megdöbbenve szembesül azzal, hogy alulmaradt, és szinte tudattalanul egyetlen döntéseként a halált választja azáltal, hogy elfogadja a Bianka által felé nyújtott méreggel telt kupát.[40] A helyzet tragikomikumát fokozza, hogy Bianka is csupán „csak tréfából" mérgezi meg a főhőst.

Hubay Madách eredeti szöveghelyeinek újrastrukturálásával és egyben újraértelmezésével tragikomikus hatást generál, miközben a valóság és

megjegyzés szerepel: „Pre- és posztpirandellói komédia – Madách Imre nyomán". Hubay Miklós, „Csak tréfa: Pre- és posztpirandellói komédia – Madách Imre nyomán". Hubay Miklós, *Lábnyomok a porban,* Elektra Kiadóház, Szeged, 2007, 11–138, 11.

[36] A második rész olyan érzést kelt mintha „Csiky Gergely valamelyik társadalmi színművét Pirandello vette volna gondozásba". – a a –, *i. m.,* 4. „Meglepő, és messziről Pirandellóra is emlékeztethet az, ahogy Zordy nyomban színpadra viszi életének még le sem zárult válságát." Nagy, *i. m.,* 982. „Jóval problematikusabb ennél az új változat utolsó negyede, amelyben az átírás a felajzott szenvedélyű, ma már teatrálisnak ható fordulatokat (jóbarátok gyilkos párbaja, szerelmesek végső találkozása a halál küszöbén) mind a szereplők rögtönzött színjátékává változtatja. Pirandellói jelenetsort pergetett le Hubay Miklós – reformkori nyelven, madáchi indulatokkal. Azonban a *Csak tréfa* még halványan sem előlegezi a *Hat szereplő szerzőt keres* eszmevilágát. Lorán nem arra gondol, hogy a játék megadhatja a végső kiteljesedést a reális körülmények közt befejezetlen sorsoknak. A színpadon nem a jövőt, a lehetőséget kutatja, hanem a közelmúltat játszatja le." Nagy, *i. m.,* 987.

[37] Molnár G., „Csak tréfa…", *i. m.,* 7.

[38] Pl. Hubay, „Csak tréfa: Fekete…", *i. m.,* 233–234.

[39] *Uo*. 260.

[40] *Uo*. 258–260.

a színjáték határait elmossa, és az álarcosbál résztvevői sem képesek a határokat elkülöníteni: olykor alakoskodnak, olykor pedig teljesen őszinte megnyilvánulásokat tesznek, amelyek közé időnként Zordy alakítására vonatkozó kritikai észrevételek is bekerülnek.[41] Ezek a határátlépések a játék és a valóság között motiválhatták arra a szereplőket, hogy csak tréfából vegyenek részt Zordy megalázásában. Hubay átiratának legvegyesebben fogadott része pontosan ez a színház a színházban jelenetsor, ahol „a sokszorosan oda- és visszacsavart játékban összekuszálódott szálak között igencsak nehezen ismerjük ki magunkat".[42] Maga a játék, amely „modern konzekvenciákra" kínált lehetőséget meglehetősen „ellentmondásos, dramaturgiailag megoldatlan", és „nem tudja kellően indokolni Zordy halálát és ennek a halálnak a tanulságát".[43]

Hubay átdolgozását így meglehetősen vegyesen fogadták a korban, amely ugyan „megszelídítette egy kissé" Madách pesszimista darabját, de „a mának is szóló" gondolatokat nem tudott elültetni a „megnyesegetett régiek helyébe".[44] Figyelemre méltó Galsai Pongrác bírálata:

> Madách Imre keserű humorérzéke itt tuskólábakon jár. […] S elsősorban nem az író tapasztalatlansága vagy színházi konvenciói, hanem a természete miatt. Hubay Miklós pedig e nehézkes testbe technikailag könnyedén működő alkatrészeket operált. Ezüst csapokat, csuklókat, forgókat. A legnemesebb fémből vagy huszadik századi műanyagból. Majd arra késztette paciensét, hogy keringőt táncoljon. Egy túlfűtött indulatú, nagy testű moloch járja itt a szalon táncát, meglepően könnyed mozgású végtagjain. A szövegelemzésből kiderül: Hubay Miklós, önálló drámaírói képzeletével és színpadi gyakorlatával, minden műveletet elvégzett, amit Madách Imre szellemében s érdekében el kellett végeznie.[45]

[41] Béres, *i. m.,* [9].

[42] – a a –, *i. m.,* 4.

[43] B. E., *i. m.,* 5.

[44] *Uo*.

[45] Galsai Pongrác, „Kritika helyett", *Élet és Irodalom,* 1971. nov. 6., 12.

## A rendezés

Pétervári István rendezését – előadásfelvétel híján – csupán a korabeli kritikai vélemények alapján lehet valamennyire rekonstruálni. A rendezés nem tudott a Hubay-átdolgozás alapján sikeres produkciót színre vinni: Pétervári „visszaadta Madáchnak, s egyben el is vonta tőle ezt a korai drámáját."[46] A *Csak tréfa* torzójának „kölcsönzött […] »végtagokat« Hubay Miklós újjáírása", amelynek köszönhetően „valóban jobban áll a lábán a színpadon, formailag csiszoltabb, »eljátszhatóbb« mű lett", de az átírás következtében lett felemás a Madách-mű új színpadi változata."[47] A korabeli szakírás szerint a rendezés csak felerősítette a Hubay-változat „stíluszavarát" [48], mivel Pétervári „nem tudott mit kezdeni a darabbal", sőt azt „szándéktalanul állította színre",[49] amely „stílusában, ritmusában és színészvezetésében" egyaránt bizonytalanná tette munkáját.[50] A rendezés inkább a „múlt századi romantika, a színes báli forgatag" megragadására koncentrált,[51] és az olyan, a realista színház szempontjából kihívást jelentő színház a színházban jelenetsor értelmezésében kifejezetten „konvencionálisnak" bizonyult.[52] Ennek jegyében a „cselekvés és minden mondat" túlságosan ragaszkodott a szöveghez és a szerzői utasításokhoz.[53] Molnár G. Péter szerint a rendezés sokat merített Alekszandr Szergejevics Gribojedov *Az ész bajjal jár* című, sok esetben a *Csak tréfá*val rokonítható vígjátékának a Kerényi Imre-féle 1970-es, a Madách Kamaraszínházban bemutatott rendezéséből.[54] A *Népszabadság* kritikusa szerint a „Gribojedov-hatás"

[46] *Uo*.

[47] Rideg Gábor, „Csak tréfa", *Népszava,* 1971. okt. 24., 8.

[48] Galsai, *i. m.,* 12.

[49] Harangozó Mária, „Csak tréfa: Madách vígjátéka a veszprémiek előadásában", *Esti Hírlap,* 1971. okt. 21., [2].

[50] – a a –, *i. m.,* 4.

[51] Sándor Iván, „Vallomások cseréptöredéken: Csak tréfa – Ház a város mellett", *Film Színház Muzsika,* 1971. okt. 10., 6–7, 6.

[52] Pályi, „Magyar drámai…", 6.

[53] – a a –, *i. m.,* 4.

[54] Kerényi Imre: Az ész bajjal jár, 1970. Molnár G. Péter, „Az ész bajjal jár: Gribojedov vígjátéka a Madách Kamaraszínházban", *Népszabadság,* 1970. nov. 13., 7.

rendkívüli módon érezhető az előadáson, annyira hogy valójában nem Széphalminé, hanem Famuszov szalonjában vagyunk, és nem Zordy Lorán, hanem a hasonlóan a társadalom sekélyessége ellen lázadó Csackij jelenik meg a színpadon.[55]

## Színészi játék

A színészvezetés hiányosságai visszaköszöntek a színészi játékban is: nem sikerült az „egy-egy típust képviselő alakok" reális karakterré formálása.[56] A színészek „a legkülönbözőbb játékfelfogásban igyekszenek a tőlük telhető, legjobbat nyújtani",[57] de alakításuk során „gyakran a suttogás vagy a kiabálás" segítségével érzékeltették a hősök „helyzetébe beleképzelhető szenvedély hőfokát".[58] A színészi játék azonban még kevésbé sikeresen érvényesült a Fővárosi Operettszínházban:

> Egy ilyen fontos és nehezen színre vihető dráma esetében átgondolandó, hogy ha eljátszani nem is, de képesek-e a színészek érthetően elmondani a szöveget. A Fővárosi Operettszínháznak […] az akusztikája egyetlen estére tökéletesen elromlott. A színészek dikciója nem csúnya: egyszerűen érthetetlen.[59]

Az alakítások közül elsősorban Joós László Zordyját és Spányik Éva Széphalminéját emelték ki, viszont az átdolgozás által is hangsúlyozni kívánt madáchi irónia megjelenítésében alulteljesítettek. Joós őszinte, nagyívű és romantikus, mélyen átélt alakítást nyújtott, amelynek segítségével hitelesen „forrongó ifjúvá" mintázta Zordy alakját,[60] ugyanakkor „lehetetlen vergődését" kissé kívülről és ironikusabban kellett volna szemlélnie.[61] Vele szemben Spányik időnként remekelt, de alapvetően

---

[55] *Uo*.

[56] Harangozó, *i. m.,* [2].

[57] – a a –, *i. m.,* 4.

[58] Harangozó, *i. m.,* [2].

[59] Molnár G., „Csak tréfa…", 1971, 7.

[60] *Uo*.

[61] – a a –, *i. m.,* 4.

küzdött az intrikus Széphalminé szerepével, mivel a karakter nem illeszkedett színészi alkatához.[62] A darab ironikus hangvételét leginkább a Jolán „szerelemre vágyó és szerelmét mégis eláruló alakjában" remeklő Dobos Ildikó találta el,[63] aki „azt is érzékeltette, miként kellett volna ezt a kétségkívül nehezen játszható művet a mai néző számára élvezhetőbbé tenni."[64] Tóth Titusz Zordy barátját, Jenőt játszotta viszont nem tudta elhitetni pálfordulásainak hitelességét.[65] Meszléry Judit ügyesen alakította Piros, a szobalány vígjátéki figuráját,[66] míg Szekeres Ilona az énekesnő, Bianka szerepét tette emlékezetessé szép énekhangjával.[67]

## Színházi látvány és hangzás

Hubay átiratában részletesen kitért az általa elképzelt színpadképre. Az első rész Széphalminé új kastélyának emeleti női szalonjában játszódik.

> E meghitt és kissé fülleteg helyiség rejtett ajtóival, függönyeivel, paravánjaival a háziasszony részint céltudatos, részint l'art pour l'art intrikáinak szolgál alkalmas gyakorlóteréül. […] [E]zt a fojtott levegőjű „boudoir"-t egységesen kell megkomponálni a színdarab következő képének díszleteivel, amely ugyanennek a klasszicista ízlésű palotának egy földszinti termét – vagy teremrészletét – állítja színpadra.[68]

A második rész ezzel szemben kastély földszinti termében játszódik:

> [I]tt kellemes arányú oszlopok, harmonikus architektúra, s dominál a fehér szín, kevés arannyal. A klasszicista stílus lehetővé teszi, hogy amikor a színdarab itt következő második részében a cselekmény átkanyarodik rögtönzéses színjátékba; a szalon is átalakulhasson amfiteátrummá.[69]

---

[62] *Uo*.

[63] Pályi, „Magyar drámai…", 6.

[64] – a a –, *i. m.,* 4.

[65] Pályi, „Magyar drámai…", 6.

[66] *Uo*.

[67] Molnár G., „Csak tréfa…", 1971, 7.

[68] Hubay, „Csak tréfa: Fekete…", i. *m.,* 154

[69] *Uo*. 209.

Molnár G. Péter által a darabban érzékelt „Gribojedov-hatás" jól tetten érhető a színpadi látványban is. Molnár szerint Famuszov szalonjának érzetét növeli Szabó Ferenc „köralakban elhelyezett oszlopcsarnoka", amelyet vélhetően Tovsztonogov híres díszletéről mintázott.[70] A vizuális áthallások ellenére Szabó „elnagyolt színpadterve" nem biztosítja a „játékosan komoly és komolyan játékos előadás lehetőségét".[71]

A jelmezek terén Hubay szintén instrukciókat adott a második rész színház a színházban jelenetsorához: az oszlopok között álló szereplők álarcot viselnek, viszont a színpad középen álló Zordy nem. A főszereplőt párbajra hívó szereplők kilépnek az oszlopok közül, és Zordy előtt levetik maszkjukat.[72] Az álarcok használatát az előadásról készült felvétel hiányában, illetve a szűkös fotódokumentáció miatt nem lehet megítélni. Hruby Mária jelmezei azonban nem a „csizmás mentés reformkori" viseletet, hanem sokkal inkább a polgári, franciás–németes szalondivatot jelenítik meg, amivel kiemeli a „reformkor képviselőinek városias vonásait".[73]

## Az előadás hatástörténete

A *Csak tréfa,* hasonlóan Madách más, kevésbé ismert műveihez, nem került be a klasszikus magyar drámák repertoárjába, több alkalommal nem is mutatták be, bár a darabból készült rádiójátékot játszotta a Kossuth Rádió.[74] A kortárs vélemények között gyakran visszatérő elem volt, hogy talán nem a megfelelő médiumot választották a mű bemutatására. Egyesek szerint a rádió láthatatlan színházában a *Csak tréfa* sokkal jobban tudott érvényesülni, mint az élő színpadon.[75] Mások inkább azt hangsúlyozták, hogy a bemutatót stúdiószínpadra kellett volna tervezni.[76] Utóbbi gondolat érthető, viszont ez a megoldás gyengítette volna a színházi jubileum hatását is, amely egyrészt indokolta a nagyszínpadi előadást.

[70] Molnár G., „Csak tréfa…", 1971, 7.

[71] – a a –, *i. m.,* 4.

[72] Hubay, „Csak tréfa: Fekete…", *i. m.,* 209.

[73] Molnár G., „Csak tréfa…" ,1971, 7.

[74] [Sz. n.], „[C. n.]", *A Hét*, 1972. máj. 21., 22.

[75] Saád, *i. m.,* 18.

[76] Rideg, *i. m.,* 8.

A korabeli szakírás megegyezett abban, hogy a *Csak tréfa* „értéke elsősorban irodalomtörténeti érdekességében rejlik", amely azt példázza, hogy a „Tragédia szerzője tudott vidám is lenni, tudott vígjátéki helyzeteket is teremteni".[77] Galsai Pongrác a Madách-univerzum felfedezésére tett kísérleteket elsősorban a vállalkozó dramaturgok áldozatos munkájának tekinti:

> A madáchi életmű kinyitása elsősorban Keresztúry (sic!) Dezső, majd Gyárfás Miklós s most Hubay Miklós nevéhez fűződik. Hubay a *Csak tréfa* című ifjúkori vígjátékot tette az írógépe mellé. Valamennyi kísérlet közül az övé a legmerészebb. Madách, mint vígjátékíró? Ez még tavaly is csak tréfának hatott volna.[78]

Ekkor, döntően az új feldolgozások hatására jelentősen megváltozott Madách *Tragédiá*n kívüli drámáinak irodalomtörténeti értékelése is. Ehhez hozzájárult a drámaíró születésének 150 éves évfordulója, amely az emlékévek logikája szerint ébren tartotta és hatást is gyakorolt a befogadásra. Nagy Miklós 1973-as tanulmányában a Madách-reneszánsz tapasztalatai alapján a következő megfontolandó állítást fogalmazza meg kora kísérletező kedvű rendezői és dramaturgjai számára:

> A polcon porosodó drámakötet holt kincs, kialudt lámpa. De a lámpa sem világít mindig egyformán: olaja lehet avas, silány, buráját is választhatjuk hibásan. Magyarán: nem minden drámai emlékünket, Madách-darabunkat érdemes elővenni, aztán a korszerűsítés módját, kellő mértékét eltalálni sem könnyű.[79]

Ezek alapján a körültekintő és alapos dramaturgiai, rendezői, színészi munka sem tudja áthidalni, és nem is kell áthidalnia azt a problémát, hogy akár jó, akár rossz Madách-drámát a színpadra erőltessenek. Ezt példázta a hatalmas dramaturgiai munkával látszólag színpadképessé tett *Csak tréfa* is.

---

[77] Harangozó, *i. m.,* [2].

[78] Galsai, *i. m.,* 12.

[79] Nagy, *i. m.,* 982–983.

## Az előadás adatai

*Cím: Csak tréfa*. *A bemutató dátuma:* 1971. 10. 18. *A bemutató helyszíne:* Veszprémi Petőfi Színház. *Rendező*: Pétervári István. *Szerző:* Madách Imre. *Dramaturg*: Hubay Miklós. *Díszlettervező:* Szabó Ferenc. *Jelmeztervező:* Hruby Mária. *Zenei szerkesztő:* Rónai Pál. *Színészek:* Joós László (Zordy Lóránd), Spányik Éva (Széphalmi Etelke), Dobos Ildikó (Jolán, Etelke leánya), Tóth Titusz (Jenő, Etelke fia), Kenderesi Tibor (Gróf Andaházy), Darás Léna (Zenő, a gróf neje), Demjén Gyöngyvér (Ilka, a gróf lánya), Tánczos Gábor (Perédy, jogász), Szekeres Ilona (Bianka, dalszínésznő), Meszléry Judit (Piroska, Széphalminé szobalánya), Bakody József (Hars, klubtag), Rindt Rudolf (Pikó, klubtag), Dévai Péter (Szendrődy, klubtag), Nagy Zoltán (Kondor).

## Felhasznált irodalom


– a a –: „Csak tréfa: Madách-ősbemutató a veszprémi színházban", *Magyar Nemzet,* 1971. okt. 27., 4.

Béres Norbert: „Az expanzió kudarcai: Madách Imre: *Férfi és nő*; *Csak tréfa*", [Kézirat], [1–9].

B. E.: „Csak tréfa", *Fejér Megyei Hírlap,* 1971. nov. 5., 5.

Bőgel József: „Egy klasszikus történelmi dráma újjászületése", *Alföld,* XIX/10 (1968) 73–76, 73–74.

Fekete Norbert: „Törekvések a klasszikus magyar drámai kánon létrehozására az 1960–70-es években", *Theatron,* XVIII/3 (2024), 105–118.

Galsai Pongrác: „Kritika helyett", *Élet és Irodalom,* 1971. nov. 6., 12.

Gyárfás Miklós: *Madách színháza,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1972.

Harangozó Mária: „Csak tréfa: Madách vígjátéka a veszprémiek előadásában", *Esti Hírlap,* 1971. okt. 21., [2].

Hubay Miklós: „Csak tréfa: Fekete komédia – újraírva Madách Imre nyomán". Hubay Miklós: *Színház a cethal hátán: Hat tragédia,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974, 145–261.

Hubay Miklós: „Csak tréfa: Pre- és posztpirandellói komédia – Madách Imre nyomán". Hubay Miklós: *Lábnyomok a porban,* Elektra Kiadóház, Szeged, 2007, 11–138.

Kazimir Károly: *Petőfi a Körszínházban,* Magvető Kiadó, Budapest, 1968.

Kőháti Zsolt: „Madách Egerben", *Film Színház Muzsika,* 1978. jún. 17., 10–11.

Madách Imre: *Mózes: drámai költemény,* Keresztury Dezső (szerk., kísérőtanulmány), Magvető Kiadó, Budapest, 1966.

Madách Imre: *Csák végnapjai,* Keresztury Dezső (szerk., kísérőtanulmány), Magvető Kiadó, Budapest, 1969.

Madách Imre: „Csak tréfa". Madách Imre: *Reformkori drámák: Férfi és nő, Csak tréfa, Jó név s erény,* Madách Irodalmi Társaság, Szeged, 2006, [101]–240.

Molnár G. Péter: „Az ész bajjal jár: Gribojedov vígjátéka a Madách Kamaraszínházban", *Népszabadság,* 1970. nov. 13., 7.

Molnár G. Péter: „Csak tréfa: Madách-átdolgozás a veszprémi Petőfi Színházban", *Népszabadság,* 1971. okt. 29., 7.

Nagy Miklós: „Madách fiatalkori drámái mai szemmel és mai átdolgozásban", *Irodalomtörténet,* LV/5 (1973), 981–988.

Rétfalvi P. Zsófia: „»Óh nő, ha te...«. Madách Imre előíró nőképéről". Máté Zsuzsanna – Varga Emőke (szerk.): *XXVIII. Madách Szimpózium,* Madách Irodalmi Társaság, Balassagyarmat, 2021, 187–196.

Pályi András: „Magyar drámai bemutatók", *Magyar Hírlap,* 1971. szept. 18., 8.

Pályi András: „Csak tréfa: A Veszprémi Petőfi Színház Madách-ősbemutatója", *Magyar Hírlap,* 1971. okt. 21., 6.

Rideg Gábor: „Csak tréfa", *Népszava,* 1971. okt. 24., 8.

Riedl Frigyes: *Madách,* Egyetemi Nyomda, Budapest, 1933.

Saád Katalin: „A Veszprémi Petőfi Színház és a közönség: Beszélgetés Pétervári István igazgatóval", *Színház,* V/10 (1972), 16–18, 16.

Sándor Iván: „Vallomások cseréptöredéken: Csak tréfa – Ház a város mellett", *Film Színház Muzsika,* 1971. okt. 10., 6–7.

[Sz. n.]: „Tíz év tíz magyar bemutató: Már a jubileumi évadra próbálnak a Petőfi Színházban", *Veszprémi Napló,* 1971. jún. 19., 5.

[Sz. n.]: „»Nem görögtűzzel, hanem műsorunkkal ünnepelünk«: Jubileumi évadnyitó társulati ülés a Petőfi Színházban", *Veszprémi Napló,* 1971. szept. 2, [1].

[Sz. n.]: „Magyar Drámák Hete, rádió- és tévé-bemutatók", *Film Színház Muzsika,* 1971. szept. 18., 25.

[Sz. n.]: „[C. n.]", *A Hét,* 1972. máj. 21., 22.

Karácsony Szilvia

# Egy elfeledett Molnár-darab: A *Szívdobogás* ismeretlen története

## Feledés és hozzáférés között

Molnár Ferenc életművének hazai irodalmi- és színháztudományi recepcióját hosszú évtizedeken át a kánonban rögzült, a századfordulótól az 1930-as évek közepéig terjedő időszak vígjátékai és drámái határozták meg – mindenekelőtt a világsikert aratott művek, mint *A Pál utcai fiúk*, a *Liliom*, a *Testőr* vagy a *Játék a kastélyban*. Ezzel szemben a kései, emigrációs időszakban keletkezett drámák, töredékek és a szellemi hagyaték más elemei mindeddig csak marginális figyelemben részesültek. A kritikai és színháztörténeti megközelítések Molnárt a dramaturgiailag precízen szerkesztett, nyelvileg virtuóz és a polgári színházi ízlést kivételesen kiszolgáló színpadi szórakoztatás szerzőjeként pozícionálták.[1] Így a későbbi, többnyire már emigrációban született – gyakran melankolikus, olykor vallási tematikával átszőtt – művek már nem nyerték el sem a korabeli kritika, sem a közönség feltétlen támogatását. Az életmű késői szakasza ennek következtében mára jórészt ismeretlenné vált mind a kritikai-tudományos közösség, mind pedig a szélesebb olvasó- és színházlátogató közönség előtt, amiért részben a hagyatékban maradt kéziratok korlátozott hozzáférhetősége, részben pedig az író idős korára kialakult recepciójának kedvezőtlen alakulása okolható.

[1] A kritika ide sorolja Molnár azon „molnáriasított" darabjait, amelyek a „jól megcsinált" francia színművek eszköztárát csak annyiban alkalmazzák, amennyiben a cselekmény megkívánja, bizonyítva, hogy Molnár nem csupán átvette, hanem tovább is fejlesztette kora sikerdramaturgiáját. – Kárpáti Tünde, „Molnár Ferenc sikerdramaturgiája", *Jelenkor,* XLV/6 (2002), 683–690.

Az emigrációban született *Szívdobogás*[2] a Molnár-kutatásban mindeddig csak érintőleges figyelmet kapott: az életműről szóló monográfiák többnyire mindössze néhány mondatban említik, jellemzően elmarasztaló hangnemben, miközben érdemi, részletes elemzésére nem vállalkoznak. A megítélés hátterében feltehetően az a kritikai percepció áll, miszerint a darab párbeszédszerkesztése nem idézi a korábbi „ragyogó" molnári dialógusok virtuozitását, dramaturgiája kevésbé fordulatos és feszes, továbbá kérdésfeltevései rendszere sem illeszkedik szervesen az életmű korábbi drámai vonulatához. A jelen tanulmány célja ennek a kritikai hiátusnak a feltárása és a mű újraértése, ezáltal hozzájárulva Molnár életművének teljesebb és árnyaltabb megközelítéséhez.

## Keletkezéstörténet és recepciós űr: a *Szívdobogás* hazai láthatatlansága

Molnár Ferenc 1943 decemberében egy influenza utáni szívizomgyulladás következtében szívrohamot kapott. Ezt követően az író néhány napot oxigénsátorban töltött, orvosa, Lax doktor pihenőt javasolt, kényszerszünetet az írásban, továbbá eltiltották az alkoholtól, cigarettától és az idegeskedéstől is.[3] Molnár azonban nem tartott szünetet, ezt bizonyítja több művében a betegségélmény irodalmi feldolgozása, különösen az *Útitárs a száműzetésben*, az *Isten veled, szívem* című regényében, valamint a *Szívdobogás (Pit-A-Pat)* című színművében.

A szívrohamát először a *Noah's Ark* című melodrámájában dolgozta fel, majd ennek anyagát *Szívdobogás* címmel vígjátékká formálta. A mű nyomtatásban 1952-ben, vagyis Molnár halála évében[4] jelent meg angolul a *Romantic Comedies*[5] című kötetben. Az angol fordítás átdolgozását P.G.

---

[2] A darab eredeti címe a kéziraton *Szívdobogás,* ezért én következetesen ezt a címet fogom használni, a köztudatban még jelen lévő *Szívjáték* helyett.

[3] Csordás Lajos, *Molnár Ferenc. Élet-kép sorozat,* Electra Kiadóház, Szeged, 2004, 132–133.

[4] Molnár Ferenc 1952. április 1-én hunyt el gyomorrákban.

[5] *Romantic Comedies: Eight Plays by Ferenc Molnar,* Published by Crown Publishers, New York, 1952. – A kötet színműírói munkásságának 50. évfordulójára jelent meg New Yorkban és összesen nyolc művet tartalmaz, melyből az utolsó kettő Amerikában

Wodehouse készítette *Game of Hearts* címmel,[6] a *Das Spiel der Herzen* című német változat pedig a Felix Bloch Erben színházi iroda tulajdonában van.[7] Magyarországon ez idáig nem készült el a darab teljes sajtó alá rendezése, szükséges szöveghelyeken a fordítása.[8] Korábbi munkájában Györgyey Klára[9] hivatkozik rá, hogy a darab gépiratos formában az Irodalomtudományi Intézetben fellelhető, azonban az intézményben napjainkban már nem található meg ez a példány.[10]

A *Szívdobogás* kézirata 1946. október 16. és november 11. között keletkezett, ezt maga Molnár tüntette fel a kéziraton.[11] Eredeti címe: „Szívdobogás (English title: »Pit-A-Pat«) by Ferenc Molnár", mely a kézirat fedőlapján szerepel Molnár kézírásával. A mű különböző címei önmagukban is jelzik Molnár művének sokrétűségét, valamint az egyes változatok eltérő értelmezési lehetőségeit. A kézirat javarészt magyarul íródott, itt-ott angol betoldásokkal. A mű elején feltüntetett angol cím a – *Pit-a-Pat* – hangutánzó jellegén keresztül elsősorban a szívdobogás ritmusát, a szereplők érzelmi feszültségét ragadja meg. A Molnár által szintén feljegyzett magyar cím, vagyis a *Szívdobogás* ezzel szoros összefüggést mutat, a cselekmény helyett a darab érzelmi alaphangulatára irányítja a figyelmet. Ezzel szemben az angol és német átdolgozások – *Game of hearts* és a *Das Spiel der Herzen* – már

született. A gyűjteményes kötet darabjai: *Actor from Vienna (Marsall), Blue Danube (Delila), President (Egy, kettő, három), The good fairy (A jó tündér), Arthur (Valaki), Anniversary Dinner (A vacsora), Waxworks (Panoptikum), Game of Hearts (Szívdobogás).*

[6] Györgyey Klára, *Molnár Ferenc,* Magvető, Budapest, 2001, 240.

[7] Nagy György, *Molnár Ferenc a világsiker útján,* Tinta, Budapest, 2001, 141.

[8] A mű magyar nyelven íródott, ám jelentős mennyiségű kifejezés, orvosi megnevezés, stb. angolul szerepel a szövegben. A szöveghelyek fordításával az egységes, magyar nyelvű változatot értem.

[9] Györgyey, *i. m.,* 265.

[10] A *Szívdobogás* gépirata nem lelhető fel sem az Irodalomtudományi Intézetben, sem az Országos Széchényi Könyvtárban, sem a Petőfi Irodalmi Múzeumban, sem pedig az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben.

[11] A jelen tanulmányban két kéziratból dolgoztam. Egyrészt a Tigyi Gábor által szöveggondozott, az angol betoldásokat magyarra ültetett változatból, másrészt Molnár Ferenc hagyatékban maradt kéziratának másolatából. Mivel ez utóbbi kéziratos változat, így az idézetek hivatkozásánál az író által használt oldalszámozásra hagyatkozom, amely felvonásonként újrakezdődik.

más stiláris fókuszt érvényesítenek. A címek a 'szív' és 'játék' szavak jelentés összefüggéseit állítják előtérbe, és a szereplők közötti érzelmi és taktikai játszmákat húzzák alá. A címek egymás mellé helyezése jól mutatja az eltérő stilisztikai koncepciókat: míg a Molnár által adott címek az érzelmi ritmust emelik ki, addig az angol és német átdolgozások a mű szerkezeti, játékra épülő dinamikáját teszik hangsúlyossá.

1947. november 12-én Molnár Ferenc a Bartha Vanda[12] által róla gyűjtött írásokat, fényképeket és a birtokában lévő kéziratait a New York-i közkönyvtárnak adományozta, mint Bartha Vanda hagyatékát. „Ezt a gyűjteményt ajánlom Bartha Vandának, forrón szeretett jó barátomnak és irodalmi tanácsadómnak, hűséges társamnak keserű száműzetésemben. Tizenöt esztendőn keresztül kísért önként és önzetlenül vándorutamon."[13] – írja a gyűjtemény előszavában. A kézirat elején további kis narancsszínű matrica áll[14]: „A szerző ezt a könyvet a New York-i Közkönyvtárnak ajánlja, szeretett barátja és irodalmi tanácsadója, Wanda Bartha emlékére, akire minden könyvét és kéziratát rá akarta hagyni."[15] A *Szívdobogás* kéziratos formában e hagyatékban lelhető fel napjainkban, a New York Public Library Előadóművészeti Könyvtárának Billy Rose Színházi Osztályán, a Lincoln Centerben.

A *Szívdobogás*nak játékhagyománya szintén csak külföldön van. Nagy György tanulmánykötetében két előadásról számol be. Az ősbemutatót 1954. szeptember 9-én tartották a Städtische Bühnen Kiel-ben,

[12] Bartha Vanda személyéről megoszlik a kritikai vélemény, de az bizonyos, hogy hosszú éveken át Molnár útitársa, titkárnője, részben ápolónője is volt, személye Molnár számos karakterábrázolásában köszön vissza.

[13] Csordás, *i. m.,* 139.

[14] „Kétféle narancsszínű cimként nyomtattam, és mindegyikből egyet-egyet a könyvekre ragasztottam" – emlékezik meg Molnár a pillanatról, mikor a könyvtárnak ajándékozta a hagyatékot. – Molnár Ferenc, Útitárs a száműzetésben, Táncsics Könyvkiadó, Budapest, 1958, 270.

[15] Saját fordítás. Az eredeti felirat így szól: „The author presents this book to the New York Public Library in memory of his dearly beloved friend and literary advisor, Wanda Bartha, to whom he had intended to bequeath all his books and manuscripts." Molnár Ferenc, *Szívdobogás,* autográf kézirat, New York Public Library, The Billy Rose Theatre Collection, *ZC-601, 1.

Németországban, ám a fogadtatása kifejezetten kedvezőtlen volt.[16] Ezután átdolgozva ismét színre került a bécsi Theater in der Josefstadt színházban, 1971. december 23-án. A jelentős dramaturgiai átalakítások ellenére a színdarab ismét megbukott.[17] Ezt követően a darab hosszú időn át kéziratként lappangott a hagyatékban, érdemi figyelem nélkül.

Dr. Tigyi Gábor, Amerikában élő, lelkes Molnár-olvasó, magyar származású kutató orvosprofesszor kezébe akadt a kézirat, aki az egységes magyar fordítás elkészítését követően Balikó Tamáshoz, a Pécsi Nemzeti Színház akkori igazgatójához fordult a mű lehetséges színpadi bemutatásának kérdésével. Sajnos a munkálatok közben az igazgató elhunyt, így az előadás elmaradt. Ezt követően dr. Szabó Lilla muzeológus ajánlására dr. Tigyi Gábor[18] Prof. Entz Lászlóhoz, a dunaalmási Öregmalom amatőr színitársulat vezetőjéhez fordult. A darab próbái hamarosan elkezdődtek, azonban a 2023. május 23-ra kitűzött premier elmaradt Prof. Entz László hirtelen halála miatt.[19]

A mű keletkezéstörténetének és hagyatéki útjának áttekintése után érdemes rátérni arra, milyen tényezők járulhattak hozzá ahhoz, hogy mindeddig ismeretlen maradt Magyarországon. Ebben véleményem szerint több tényező játszhatott szerepet: egyrészt a korábban már említett poétikai elmozdulás, amely nehezen tette beilleszthetővé a darabot a Molnár-életmű megszilárdult kánonjába. Másrészt 1939-ben Molnár emigrált Amerikába, darabjai pedig ekkorra jóformán teljesen kiszorultak a hazai színpadokról. A Molnár-darabokat 1939–44 között[20] az Országos Magyar Izraelita

[16] Érdekesség, hogy Györgyey Klára ugyanerről az előadásról 1952-ből számol be. A hiba nyilván abból fakadhat, hogy előtte a kiadásról beszélt. Nagy György időpontemlítése a helyes, amelyet alátámaszt egy a *Hamburger Echo*ból vett idézettel is.

[17] Peter Loos átdolgozta a darabot, öt képre osztotta a művet, a helyszínt áthelyezte Bécsbe és „humorosan kihegyezte a nyelvezetét". Nagy, *i. m.,* 141.

[18] Ezúton is hálás köszönetemet fejezem ki Dr. Tigyi Gábornak és Dr. Szabó Lillának a kutatás során nyújtott segítségükért.

[19] Dr. Tigyi Gábor szóbeli közlése.

[20] Az első zsidótörvény miatt sok zsidó származású színházi dolgozónak kellett elhagynia addigi munkahelyét. „Az első zsidótörvény még törvény se volt, amikor a színházak egy része már végre is hajtotta, és, ahogy valósággá lett az első zsidótörvény, megteremtődött a Kamara, a többi színházak is kénytelen kelletlen úgy hajtották végre,

Közművelődési Egyesület[21] színpadán mutatták be. 1945-től ismét egyre több Molnár-repríz került színpadra a nagyobb fővárosi színházakban is, köszönhetően annak, hogy ezeket akkoriban „nézőcsalogatónak" kezdték nevezni, ezek ugyanis népszerűségükből fakadóan nagyobb üzleti bevételt jelentettek a színházak számára. A sikeres Molnár-darabok felújításai ellenére a sajtóban az előadáskritikák mellett továbbra is az író társadalmi érzékenységével – elsősorban a háború okozta társadalmi problémáktól való elfordulását bírálták – illetve magánéletével foglalkoztak. Leginkább a korábbi Trianonnal kapcsolatos hallgatása után, most a második világháború problémáinak feldolgozását hiányolták az írótól.[22] 1947-ben a Magyar Művészeti Tanács még egy tizenhárom Molnár-műből álló bemutatási javaslatot készített,[23] ám ebből végül csak egy előadást tartottak meg, 1947. november 27-én *A doktor úr* címűt a Medgyaszay Színházban.[24] 1948-ban egyre gyakrabban jelent meg a sajtóban negatív kontextusban Molnár neve, bár még ebben az évben is sor került néhány bemutatóra kisebb színpadokon, „1948 őszére azonban egyértelművé válik a Molnár-kánon eltörlése".[25] A hazai kulturális-politikai közeg stigmatizáló besorolása döntőnek látszott: Molnárban a polgári világ képviselőjét, az ellenséget látták, ezért nem kívánatos szerzőként bélyegezték meg 1950-ben a Színházművészeti

mintha már a második zsidótörvény is életben lett volna. Mire a második zsidótörvény megszületett, már semmi végrehajtanivaló nem maradt, vagyis pontosan a színházak területén a »gleichschaltolást« mindennél alaposabban és nagyon iparkodó gyorsasággal végezték el." Gajdó Tamás, „Az OMIKE Művészakció". Gajdó Tamás (szerk.), *Magyar Színháztörténet 1873–1920,* Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001, 637–645, 638.

[21] A Művészakció keretén belül a zsidó származású művészekre vonatkozó törvények miatt kirekesztett színházi tagok csoportosultak, itt elsősorban klasszikusokat és kiszorított zsidó származású írók darabjait játszották. Céljuk volt, hogy a kiszorított magyar zsidóságot megtartsák, munkához és jövedelemhez juttassák.

[22] Kárpáti, „Molnár Ferenc sikerdramaturgiája", *i. m.*

[23] A kommunista hatalomátvétel után azonban már egy Molnár-mű sem szerepelt a javaslatban. - Jákfalvi Magdolna. „Molnár félrenézve. A hiányzó évek emlékezeti keretei", *Theatron,* XV/3 (2021), 78–90, 82.

[24] Ezen kívül regisztráltak két másik, területileg nem magyarországi előadást is, 1947. február 6-án a *Liliom*ot, valamint 1947. július 9-én *Az ördögöt* Nagyváradon játszották.

[25] Jákfalvi, *i. m.,* 84.

Szövetség konferenciáján.[26] „Leparancsolták műveit a színpadról, még a nevét sem volt szabad komolyabb színházi körökben kiejteni. Így azután megindult a suttogó beszéd, hogy Molnár milyen jó író, milyen kár, hogy nem lehet játszani, pedig milyen sokat tanulnának tőle a színházak és a drámaírók egyaránt"[27] – írja Osváth Béla, aki mindezt visszafogott, de érzékelhető kritikai éllel fogalmazta meg. Ez azonban arra utal, hogy a színészek – a színházi vezetőkkel ellentétben – továbbra is rokonszenveztek a Molnár-darabok sajátos atmoszférájával és karaktervilágával. Ezt követően 1952-ben az író haláláról a napi sajtó igen szűkszavúan, jellemzően pár napos késéssel adott csak hírt. Mindezt annak ellenére tették, hogy szerte a világon a magyar színházi gyakorlattal ellentétben pozitívan vélekedett a kritika a szerző drámaírói munkásságáról, darabjai máshol nem ítéltettek kényszerpihenőre ez idő alatt. Emlékének és pályaművének igazi rehabilitációja csak az 1950-es évek második felében kezdődött meg.[28]

## Narratív és dramaturgiai összefüggések

A *Szívdobogás* elemzését a cselekmény rövid áttekintésével kezdem, amely kijelöli a későbbi értelmezési keretet. A háromfelvonásos mű[29] középpontjában Vincent Reid, ötvenes éveiben járó, szívbeteg volt pilóta áll, aki rendszeresen felkeresi orvosát, a szívspecialista dr. Lester Moore-t. Az első felvonásban a rendelőben zajló vizsgálat során Vincent és a nővér, Linda Hansson könnyed flörtje mellett kibontakozik az orvos és a beteg ironikus párbeszéde az élet nagy kérdéseiről és Vincent életmódjáról. Az orvos

[26] Gajdó Tamás, „Molnár Ferenc dramaturgiája és előzményei". P. Müller Péter (szerk.), *A modern színház születése,* OSZMI, Budapest, 2004, 209–247, 209.

[27] Osváth Béla, „A Molnár-legenda", *Kritika,* I/1 (1963), 40–46.

[28] 1955. november 20-án a Vidám Színpad Kis Színpadán zajlott *Az ibolya* bemutatója, 1956. január 1-jén pedig a Kecskeméti Katona József Színházban *A doktor úré*. Kárpáti Tünde, „Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatástörténetéből (1902–2002)", *Új Forrás,* XXXV/4 (2003).

[29] Molnár a kéziratot két felvonásra tagolja, a másodikat két jelenetre bontva. Mivel azonban e két egység helyszínében és cselekményében is elkülönül egymástól, ráadásul a második jelenet az első felvonás helyszínére tér vissza, a továbbiakban indokoltabbnak tartom a kézirattól eltérően a mű három felvonásként való hivatkozását.

javaslatára Vincentnek szívbetegsége miatt fel kell hagynia a káros szenvedélyekkel, mint például dohányzás, alkohol, szerelem, telefonálás és a napi hírek nyomon követése. Orvosi utasításra régi szerelménél, Sophie-nál próbál menedéket keresni, amit a második felvonás részletesen bemutat: itt találkozhatunk Sophie családtagjaival, vagyis a Vincenttel közös fiával és annak feleségével, valamint egy féltékenységtől fűtött vetélytárssal, Clem Hennymannel is. A két férfi között fennálló konfliktus abból fakad, hogy mindketten ugyanannak a „struccfészeknek"[30] szeretnének az egyedüli kiszolgált, ápolt és szeretett tulajdonosai lenni. A konfliktus a felvonás csúcspontján éleződik ki, amikor előkerül egy fegyver, ami a dramaturgiai konvencióknak megfelelően rövidesen el is sül, ezzel jelölve ki a jelenetsor tetőpontját. A harmadik felvonásban a történet visszatér a rendelőbe: Vincent beszámol a családnál szerzett élményeiről orvosának, majd váratlanul megkéri Linda kezét.

A darab központi alakja Vincent Reid, aki mindhárom felvonásban jelen van, és dramaturgiai értelemben a történet fő fókuszpontja. Ugyanakkor nem tekinthető „hősnek" sem a jellemvonásai, sem drámai pozíciója értelmében: egzisztenciálisan kiszolgáltatott, döntéseiben dr. Moore irányítását követi, ezért cselekvői autonómiája korlátozott. Ennek ellenére azonban az orvos sem klasszikus „hős" szerepet tölt be: bár tanácsai és ötletei mozgatják a cselekményt, saját életét képtelen kézben tartani, és csupán Vincent közvetett beavatkozásának köszönhetően teljesedik ki kapcsolata Lindával. Clem Hennyman alakja a történet logikája szerint az antihős szerepét tölthetné be, ám ő is csupán a már kivívott helyzetét próbálja védeni, konfliktusa Vincenttel nem mélyül valódi küzdelemmé, hiszen a második felvonás végére Vincent maga dönt úgy, hogy valódi összecsapás nélkül távozik, nem tér vissza a családhoz.

A családtagok – Sophie, Vincent régi szerelme, fiuk, Dick és annak menyasszonya, Bess – a háziúr alárendeltjeiként jelennek meg. Jellemük nem önállóan bontakozik ki, hanem mindig az aktuális háziúr (Clem, illetve átmenetileg Vincent) igényeihez igazodva mutatkozik meg. A család életének szervezőelve a vendég maximális kényelmének biztosítása, így

[30] „VINCENT A homok nagyszerű. De már van benne egy másik ostrich." Molnár, *Szívdobogás, i. m.,* III/1.

a karakterek inkább státuszhoz kötött funkcióikban, nem pedig autonóm személyként jelennek meg. Érthető tehát Clem féltékenysége és ellenállása, hiszen Vincent megjelenése az ő addig teljesen biztos pozícióját kérdőjelezi meg.

A darab központi kérdése Vincent sérült szívének fiziológiai és metaforikus értelemben vett hiányállapota, amelyre egyetlen érvényes „orvoslatként" a szeretet kínálkozik. Az első felvonás orvos-páciens dialógusa e tételt bontja ki, miközben a mű alapdilemmáját fogalmazza meg: vajon megvásárolható-e pénzért a szeretet ? A harmadik felvonás visszatérő párbeszédében a doktor kimondja, hogy a testi és lelki állapot javulását a családhoz való beilleszkedés biztosította volna, minthogy azonban „már van benne egy másik ostrich",[31] ez a beilleszkedés nem jöhet szóba, a hiányállapot fennmarad. A főhős csalódottságát és bizonytalanságát a biztonság, az állandóság utáni vágy határozza meg. A kapcsolat és otthonkeresés itt nem érzelmi választásként jelenik meg elsősorban, hanem stratégiai, túlélési eszközként, a gondoskodás és az ápolás iránti vágy kifejeződéseként. A darab végkicsengése rezignált: a lemondás, a visszavonulás és az egzisztenciális megsemmisülés motívumai uralkodnak el rajta.

A háromfelvonásos mű keretes szerkezetet alkalmaz: az első és a harmadik felvonás dr. Moore rendelőjében játszódik, azonos szereplőfelállással, így biztosítja a cselekmény strukturális lezárását. A második felvonás ehhez képest aránytalanul hosszú, terjedelmében és dramaturgiai jelentőségében is domináns, így a szerkezet egyensúlya megbomlik. Bár a narratív keret formálisan lezártnak tekinthető – a cselekmény nem hagy nyitott kérdéseket, és a keretes felépítés is a végpont kijelölésének érzetét kelti –, a szakirodalom gyakran mégis történeti szempontból lezáratlannak ítéli a darabot. Ennek oka, hogy a főhős, Vincent, a történet végére sem jut el valódi megoldásig: személyes és egzisztenciális problémái érintetlenül maradnak, így a dramaturgiai befejezés és a főhős élethelyzetének lezáratlansága között feszültség keletkezik.

A darab valós térben és időben játszódik, pontos hely- és időmegjelölésekkel. Az első felvonás New Yorkban, dr. Moore rendelőjében zajlik, a 70. utcák egyikében, 16:20-kor. Az időpont megjelölése a darabban

[31] Molnár, *Szívdobogás, i. m.*, III/1.

elhangzik, továbbá az is, hogy Vincent az orvos utolsó páciense aznap. A második felvonás 40 percre a várostól, Sophie házának nappalijában és előterében játszódik, még aznap este, körülbelül 19 óra tájban. Bár a két helyszín között az utazási idő rövid, dramaturgiailag hosszabb idő telik el: eközben dr. Moore felkeresi a családot, a háziak felkészülnek Vincent érkezésére, maga Vincent pedig még ajándékokat vásárol a családtagoknak. A harmadik felvonás ismét a rendelőben játszódik, másnap reggel.

Az időkezelés lineáris, a cselekmény mindösszesen kevesebb, mint egyetlen nap történéseit foglalja magába. A szoros időkeret kiemeli Vincent kétségbeesését, impulzív döntéseit és hirtelen vágyát az élete újrarendezésére. A kézirat időmegjelölése – „time: the present" – ugyanakkor időn kívüliséget is sugall: mintha az események a jelen örökkévalóságában játszódnának, miközben Vincent életének elpazarolt évei, a 22 évvel korábban elhagyott család és a késlekedés miatt elszalasztott lehetőségek terhelik a történetet.

A mű tér- és időszerkezetében a visszatérés a rendelőhöz hangsúlyos: a visszatérés Vincent esetében nem a „családi otthon" stabilitásához, hanem egy orvosi intézményhez köti, ami egyúttal romló egészségi állapotának dramatikus jelölése is. Ez a megoldás a gyökértelenség és kirekesztettség tapasztalatát emeli ki, az időkezelés (két rendelőjelenet közötti események visszacsapódása) pedig Vincent életének megoldatlanság érzetét erősíti. A harmadik felvonás említett párbeszédében felmerülő kérdések ezek mentén értelmezhetők: Vincent a családi közösség pótlását igyekszik megtalálni, ugyanakkor az orvosi előírások által kijelölt gondozási és ápolási struktúrát is keresi.

A darab nyelvezete jóval visszafogottabb, mint Molnár korábbi műveiben: hiányzik belőle a szerzőre jellemző briliáns nyelvi játékosság és könnyed irónia. A dialógusok egyszerűbbek, direktebbek, sokszor inkább az adott szituáció ismertetését, mintsem a nyelvi bravúrt szolgálják. Ugyanakkor az első felvonásban, Vincent és dr. Moore élénk szóváltása során – különösen a szívbetegségből fakadó eltiltások (alkohol, dohányzás, idegeskedés, hírek) felsorolásában – mégis felvillan a régi Molnár-színdarabok ironikus „adok-kapok" párbeszéde, ahol a könnyed szócsata humoros feszültséget teremt.

A dialógusok rezignáltak, sokszor üresek, ami részben a karakterek kidolgozatlanságából is fakad. A párbeszédek jellege alapvetően természetes,

ugyanakkor hiányoznak a Molnár korábbi darabjaira jellemző belső monológok és retorikai bravúrok. A nyelvi stílus hétköznapi, helyenként kifejezetten egyszerű, ugyanakkor az orvosi eszköztárak és folyamatok bemutatásánál pontos, részletező szakmai jelleggel bír. Egyedül az első felvonás hat kidolgozottabbnak, amelyből több változat is fennmaradt, a további részek vázlatossága összességében egy félbemaradt szöveg benyomását kelti.

A darab szövege teljességében nézve tehát vázlatos és töredezett, ami részben annak tudható be, hogy Molnár életében nem jelent meg. Erre utal a címlapon tett zárójeles megjegyzés is: „outlines, notes and first version of the play"[32], vagyis „tervezet, jegyzetek és a darab első változata". Mindez egyértelművé teszi, hogy maga Molnár sem tekintette a szöveget véglegesnek. Az azonban sejthető, hogy ő maga nem kívánt tovább foglalkozni vele, hiszen a Bartha Vanda-hagyaték részeként az író maga ajándékozta a kéziratot a könyvtárnak. Ezt erősíti továbbá, hogy a kéziratban az első felvonás bizonyos részei többször is szerepelnek, a második és harmadik felvonás pedig „TERV" megjelöléssel maradt fenn, ami szövegszerkesztési folyamatra, vázlatosságra utal. A történet ezért csak látszólag tűnik teljesnek, valójában sok elem nincs véglegesen kidolgozva, sem pedig pozícionálva. További jelzés a szöveg befejezetlenségére és szerkesztetlenségére, hogy a második oldalon ugyan maradéktalanul szerepel a teljes szereplőlista, az idő megjelölése, valamint az első és a második felvonás pontos helyszíne, ám a harmadik felvonás térmegjelölése teljesen hiányzik.

A szöveg nyelvi hibrid jelleget mutat: számos kifejezés – főként orvosi szakkifejezések és érzelmi megnyilatkozások – angolul szerepel (például: *x-ray machine*, *electrode*, *fine specialista*, „tudja, mióta ez a trouble=om van" [sic!] megfogalmazás). Az idegennyelvi betoldások sajátos idegenszerűséget kölcsönöznek a szövegnek. Az efféle szófordulatok Molnár életéből következő, természetes nyelvhasználati keveredésként értelmezhetők, a szerző ugyanis ekkor már huzamosabb ideje angol nyelvi közegben élt és alkotott. A nyelvi keveredés jelenléte tehát inkább a szöveg valóságközeliségét és kulturális hontalanságának élményét erősíti, semmint technikai gyakorlást tükrözne. A nyelvi hibriditás a karakterértelmezését is gazdagítja, mivel

[32] Molnár, *Szívdobogás*, *i. m.,* I/1.

az angol szavak többnyire olyan érzelmi vagy szakmai regiszterekhez kapcsolódnak, amelyek az adott szereplő helyzetét, lelkiállapotát árnyalják.

## Visszatérő motívumok és szimbolikus képek

A darab szimbolikus olvasatát több, Molnár életművében is visszatérő motívum határozza meg. A legfontosabb közülük a szív és a szívbetegség: a mű központi jelképe, amely egyszerre utal a testi korlátokra és a lelki sérülékenységre, valamint az életminőség beszűkülésére. Ezzel szoros összefüggésben áll a nyugalom keresésének motívuma, amelyet Vincent folyamatosan hajszol, miközben az orvosa és a környezete állandóan erre figyelmezteti.

Szintén visszatérő motívum Molnár darabjaiban az ápolónő alakja: az idősödő férfi fantáziájában a fiatal nő gondoskodása egyaránt testesíti meg a biztonság, a gyengédség és az érzelmi kötődés ígéretét. Vincent számára, a vele azonos korú Sophie által kínált érzelmi támasz meghiúsult, a nála fiatalabb Linda figurája éppen ezt a hiányt pótolhatta volna – az otthon melegét és a gyöngéd gondoskodást.

Az otthon motívuma szintén meghatározó: Vincent vissza szeretne költözni ahhoz a nőhöz, Sophie-hoz, aki valaha gyermekével várandósan, anyagi okokból hagyta el őt, és aki most éppen az anyagi érdekek miatt volna hajlandó otthonába ismét befogadni a férfit. Az otthon keresése itt egyszerre szimbolizálja a biztonság utáni vágyat és a múltba való visszavágyódást, amely azonban eleve kudarcra ítéltetett.

A műben érdemes figyelmet fordítani az ajándékok szimbolikus funkcióira. Vincent minden gesztusa félresikerül. Sophie-nak hozott rózsái megszúrják az ujját, fiának, Dicknek szánt selyemnyakkendői haszontalannak bizonyulnak, mert az csak csokornyakkendőt hord, míg Bessnek adott arany töltőtolla (amely még víz alatt is ír) túlzó, abszurd és felesleges tárgy. E kudarcok szembeállíthatók Clem ajándékaival, amelyek azonban célba érnek, és erősítik a férfi pozícióját a családban – ezáltal a meglepetések a szeretet és gondoskodás hitelességének szimbólumai lesznek.

Visszatérő motívum továbbá Molnárnál az egyszerre fennálló, többszörös szerelmi háromszög: a jelenben Vincent, Sophie és Clem háromszöge,

a darab idejéhez képest múltbeli Vincent–Sophie–Sophie volt férje konfliktus, valamint ehhez kapcsolódik Linda, dr. Moore és Vincent plátói szerelmi dinamikája is. Ez az állandóan fennálló „dupla szerelmi helyzet" a vágyak körkörösségét, illetve az újrakezdés illúziójának lehetetlenségét hangsúlyozza.

## Összehasonlító perspektívák

A *Szívdobogás* szoros tematikai és motivikus kapcsolatban áll Molnár három másik, az emigráció idején született művével: a *Noah's Ark* (*Gazdag öreg különc*, 1943) című jelenettel, az 1945-ös *Isten veled, szívem* című regénnyel, és az 1950-ben elsőként New Yorkban megjelent, *Útitárs a száműzetésben* című, Bartha Vanda emlékének szentelt művel. A *Noah's Ark* a *Szívdobogás* közvetlen előzménye, kritikai hagyománya Magyarországon nem jelentős. Molnár Gál Péter emigránsdrámának titulálja 1992-ben,[33] azonban a tartalmi ismertetésén kívül nem tesz egyéb megállapítást a jelenetről. Az 1943-as egészségügyi állapotával és betegségével kapcsolatos műveiről Csordás Lajos[34] szintén említést tesz monográfiájában, azonban ő sem kapcsolja láncolatba ezt a három művet. Nagy Péter[35] szintén csak érintőlegesen említi a *Noah's Ark*-ot, Györgyey Klára ugyancsak „sebtében összecsapott melodrámának" nevezi.[36]

A *Noah's Ark* valójában számos hasonlóságot tartalmaz a *Szívdobogás*sal. A darab cselekményének egyik központi szervezőeleme itt is a szív motívuma, mivel Rudolf, a gazdag, idős nagybácsi, a darab főszereplője szívrohamot kap. A második felvonásban Rudolf egészségügyi állapota miatt magához költözteti családját, hogy vagyonáért cserébe gondoskodjanak róla, ami később a *Szívdobogás* alaphelyzetévé is válik. A *Szívdobogás*ban azonban Molnár már átgondolja, átjavítja a gondoskodásról, a család általi ápolásról alkotott nézeteit:

---

[33] Molnár Gál Péter, „Molnár Ferenc Amerikában", *Színház,* XXV/9 (1992), 1–11, 6.

[34] Csordás, *i. m.,* 132–133.

[35] Nagy, *i. m.,* 37–38.

[36] Györgyey, *i. m.,* 240.

> DR. MOORE Az ön kurája egy családdal élni. Egy családban.
>
> VINCENT Nincs családom.
>
> DR. MOORE Az nem is volna jó. Saját család nem jó. Direkt rossz. Csak ne rokonok! Rokonok a legrosszabb anyag családnak. Keresni és találni kell, még pedig minél sürgetőbben egy kedves, meleg, idegen családot és annak a gyöngéd, megnyugtató atmoszférájában élni.[37]

A két darab közös motívuma, hogy a család az idős, beteg férfi ápolása köré szerveződik. A családi struktúra is szoros párhuzamot mutat: a *Noah's Ark* szereplői – Mama, Rudolf, Geronimo, Frank és Bessy, valamint az orvos – lényegében ugyanazokat a funkciókat és viszonydinamikát testesítik meg, mint a *Szívdobogás* alakjai – Vincent, Sophie, Clem, Dick és Bess, valamint dr. Moore. Már a *Noah's Ark*-ban elhangzanak az intelmek, melyek Molnár magánéletének visszhangjaként is értelmezhetők:[38] a beteg korlátozása, kímélése, a valóságtól való óvása, vagyis nem dohányozhat, nem ihat és csak jó híreket hallhat. Ugyanez a motívum tér vissza a *Szívdobogás*ban is:

> SOPHIE Ne izgassa fel magát, Vincent. Ne a főcímet nézze. (Felveszi a lapot.) Nézze az alcímet: 5 uninjured. Képzelje el az örömet, a boldogságot abban az öt családban. Daddy megjött. Feleség megjött. Sógornak semmi baja az ijedségen kívül. Van ennél nagyobb öröm a világon? Ez egy üdítő cikk. Csak tudni kell hogyan olvasni."[39]

A cselekmény szintjén is felfedezhető ismétlődés: a *Noah's Ark*-ban Geronimo pénzt kér Rudolftól, öngyilkossággal fenyegetőzik, és a revolver véletlenül elsül – ez okozza Rudolf szívrohamát. A *Szívdobogásban* Clem akarja lelőni Vincentet, mert azt hiszi, ki akarja túrni őt kényelmes, eltartott háziúri szerepköréből, valamint fél, hogy Vincent, Sophie gyermekének apja, feleségül kívánja venni a nőt, ezáltal legitimálva a családban

[37] Molnár, *Szívdobogás*, *i. m.,* I/31.

[38] Több monográfiaíró is említi, hogy 1943-as szívinfarktusa után az író maga kapta ezeket a tanácsokat orvosától. „Életének ezután kulcsmondata lett a »maga csak ne izgassa fel magát«. Kerülnie kellett az intenzív érzelmi megpróbáltatásokat. Beleértve a szerelmet is. Egy év kényszerszünetet rendeltek el az írásban, továbbá napi fél óra sétát. S természetesen eltiltották az alkoholtól és a cigarettától." Csordás, *i. m.,* 133.

[39] Molnár, *Szívdobogás*, *i. m.,* II/12.

a szerepét, helyét. Később kiderül, hogy Clem maga is nős, így a szituáció groteszk fordulatot vesz. Molnár a *Noah's Ark* és a *Szívdobogás* között motívumfejlesztő folyamatot jár be: a szív, a család és az ápolás motívumai fokozatosan alakulnak a halálközeli lét és a gondoskodás illúziójának tragikomikus szimbólumává, amely az *Isten veled, szívem* című regényében teljesedik majd ki.

Az *Isten veled, szívem* (1945) Molnár Ferenc emigrációs korszakának harmadik, betegségét feldolgozó műve, amelyet 1944-ben kezdett írni. A könyv 1945-ben jelent meg Amerikában, majd 1947-ben Magyarországon. A regényben már nem csupán a testi betegség, hanem az emigráció okozta idegenség és gyökértelenség élménye is központi szerepet kap.[40] Főhőse egy idősödő pesti újságíró, aki Amerikába érkezése után szívinfarktust kap, és szívbetegsége történetén keresztül a lét bizonytalanságával, az elmúlással, valamint az élet és halál közti választás illúziójával szembesül. A regényben is visszatér a szív, a szívprobléma – metaforikus és konkrét értelemben – mint Molnárnál gyakran előforduló szimbolikus motívum, valamint az idősödő férfi és a fiatalabb ápolónő jellegzetes párosa, illetve a nyugalom és az otthonkeresés témája. Ez utóbbi kiegészül itt az emigráció okozta otthontalanság és idegenség érzetével, a betegség és a halálfélelem állandó jelenlétével. A főhős kapcsolata Edit nevű szerelmével – aki később egy időre ápolónőjévé is válik – összekapcsolja a testi gyógyulás vágyát az érzelmi gondoskodás iránti igénnyel. Így válik a regény kulcstémájává az élet és halál közti választás, melyben a főhős inkább a szerelem rövid, de intenzív pillanatait választja a hosszú, de érzelemmentes élet helyett. Ezzel a Molnár-életműben gyakorta megjelenő „szenvedély kontra biztonság" dilemmáját új perspektívába helyezi. A *Szívdobogás*ban ez a motívum eltolódik: itt az ápolásra vágyó férfi nem talál valódi társra, csupán a gondoskodás illúzióját keresi, emiatt a regény rezignált, önironikus előzményének tekinthető.

Az *Útitárs a száműzetésben* (1950) – az önéletrajzi vallomásokból és rövid memoárokból szerkesztett kötet – szintén az emigráció, a betegség

[40] Nagy György értelmezésében a *Szívdobogás* hasonlóképp a pénzéhes társadalmi közeg kritikájaként is olvasható, amelyben megjelenik az emigrációs lét üressége és a korabeli amerikai élet kiüresedettsége. Nagy, *i. m.,* 140.

és az öregkor, az elmúlás árnyékában íródott, akárcsak a *Szívdobogás*. Molnár életének és késői műveinek egyik visszatérő motívuma, az orvosi intelmek sora itt is megjelenik: „Ne izgassa fel magát – mondotta. – Jól tudja, hogy nem szabad magát felizgatnia."[41] Saját betegségére és szívinfarktusára így emlékezik vissza a kötetben:

> Mint említettem, 1943-ban influenza után több, szívizomgyulladásból származó szívrohamot kaptam. Utána néhány napig oxigénsátorban feküdtem. Aztán nyolc hétig ágyban – anélkül. Ez alatt az idő alatt minden éber pillanatomban Vanda arcát láttam. Soha – sem azelőtt, sem azután – nem mosolygott rám olyan megnyugtatóan. Ekkor tanulta meg az orvostól, hogy „nem szabad magam felizgatnom".[42]

A kötetben fentmaradt *Éjjeli ápolónő* című töredékes jelenet itt jelent meg először nyomtatásban. A jelenet az ápolónő motívum egyik legintimebb, legerőteljesebb megfogalmazása, és szinte egyenes folytatása annak a gondolatsornak, mely a *Szívdobogás*ban kezdődik: az idősödő férfi, aki már nem a szerelmet, hanem a gondoskodást keresi, kiszolgáltatottá válik az őt gondozó ápolónő figyelmének és jelenlétének, ő lesz a férfi utolsó testi és lelki menedéke.

További párhuzam a Bartha Vanda-szál: ő volt Molnár utolsó élettársa, ápolónője, akinek hagyatékában a *Szívdobogás* kézirata fennmaradt. Az *Útitárs a száműzetésben* pedig – szinte vallomásos gesztusként – neki állít emléket, összekapcsolva a valóságos gondoskodó nőalakot a Molnár-életműben régóta jelenlévő szimbolikus ápolónő-motívummal.

## A szív ritmusa – záró megállapítások

A *Szívdobogás* kulcsfontosságú dokumentuma annak a helyzetnek, amelybe Molnár az 1940-es évek emigrációjában került. A New Yorkban született darab egy olyan alkotó reflexiója, aki azzal szembesült, hogy elszakadt a magyar színházi közegtől, miközben az amerikai irodalmi életben próbál érvényesülni. A kettős perifériára szorulás – otthon elfelejtették, új hazájában pedig nem vált igazán láthatóvá – a vizsgált műben is tetten

[41] Molnár, *Útitárs…, i. m.,* 90.

[42] Molnár, *Útitárs…, i. m.,* 92.

érhető, hiszen a főhős, Vincent Reid magányos, elöregedett figurája az író önképének vetületeként is értelmezhető.

A *Szívdobogás* nem tartozik Molnár legkiforrottabb vagy legösszetettebb színművei közé, mégis különleges helyet foglal el életművében. Nem mesterműről, de őszinte: megrendítő önarckép az emigráció árnyékában, amelyben a testi gyengeség, a száműzetés és a szeretetvágy egymásra vetül. Többrétegű olvasata – irodalmi, életrajzi és történeti megközelítésben egyaránt – lehetőséget ad arra, hogy Molnárt ne csupán „sikeres vígjáték-íróként", hanem az önmagával és környezetével számot vető, rezignált alkotóként is lássuk.

A mű kézirata, stilisztikai jegyei és tematikus rokonsága más, késői alkotásaival (például az *Isten veled, szívem* és az *Útitárs a száműzetésben* című művekkel) mind hozzájárulnak egy teljesebb Molnár-kép megrajzolásához. A darab elfeledettsége részben a gyenge kortársi fogadtatással, részben azzal függ össze, hogy Molnár életművének megszokott keretein kívül eső, nehezen kategorizálható műként tartották számon, továbbá a szerzőhöz kapcsolódó politikai és ideológiai előítéletek is hozzájárultak ahhoz, hogy emigrációs korszakát évtizedekre háttérbe szorították.

A kutatás célja egy kiadatlan, Magyarországon alig ismert mű újraértékelése és bemutatása volt. A *Szívdobogás* vizsgálata hiánypótló módon járul hozzá az életmű horizontjának tágításához, különösen az emigrációs évek eddig kevéssé feltárt fejezeteinek újraértéséhez. A darab jövőbeli kiadása, valamint esetleges színpadi vagy kortárs adaptációja nemcsak Molnár életművének árnyaltabb megközelítését segíthetné, hanem a 20. századi magyar emigráció irodalmi tapasztalatának újabb szempontok szerinti értelmezését is előmozdítaná.

## Felhasznált irodalom

Csordás Lajos: *Molnár Ferenc. Élet-kép sorozat,* Electra Kiadóház, Szeged, 2004.

Gajdó Tamás: „Az OMIKE Művészakció". Gajdó Tamás (szerk.), *Magyar Színháztörténet 1873–1920,* Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001, 637–645,

Gajdó Tamás: „Molnár Ferenc dramaturgiája és előzményei". P. Müller Péter (szerk.): *A modern színház születése,* OSZMI, Budapest, 2004, 209–247.

Györgyey Klára: *Molnár Ferenc,* Magvető, Budapest, 2001.

Jákfalvi Magdolna: „Molnár félrenézve. A hiányzó évek emlékezeti keretei", *Theatron,* XV/3 (2021), 78–90.

Kárpáti Tünde: „Molnár Ferenc sikerdramaturgiája", *Jelenkor,* XLV/6 (2002), 683–690.

Kárpáti Tünde: „Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatástörténetéből (1902–2002)", *Új Forrás,* XXXV/4 (2003). http://epa.oszk.hu/00000/00016/00084/030413.htm [2020.12.09.]

Molnár Ferenc: Útitárs a száműzetésben, Táncsics Könyvkiadó, Budapest, 1958.

Molnár Ferenc: *Szívdobogás,* autográf kézirat, New York Public Library, The Billy Rose Theatre Collection, *ZC-601.

Molnár Gál Péter: „Molnár Ferenc Amerikában", *Színház,* XXV/9 (1992), 1–11.

Nagy György: *Molnár Ferenc a világsiker útján,* Tinta, Budapest, 2001.

Osváth Béla: „A Molnár-legenda", *Kritika,* I/1 (1963), 40–46. http://real-j.mtak.hu/5360/1/Kritika_1963.pdf. [2019.01.23]

*Romantic Comedies: Eight Plays by Ferenc Molnar,* Published by Crown Publishers, New York, 1952.

Katona Eszter

# Történelmi emlékezet a kortárs spanyol drámában

„A felejtés sokkal veszélyesebb,
mint a túlzott emlékezés."[1]

## Bevezetés

A posztmodern korral együtt jár a kollektív emlékezet[2] végtelen áradata, így világszerte divattá vált az emlékezés.[3] Jan Assmann, az emlékezettörténet ismert és elismert kutatója szinte egy járvány terjedéséhez hasonlítja az emlékezés jelenségét, amely már nagyjából egy évtizede − írja 1992-ben − ütötte fel a fejét és fészkelte be magát a gondolkodásba.[4] A *memory boom* korszakában már nem a történészek írják a történelmet, hanem „mindenki a maga történésze",[5] azaz mindenkinek joga van megszólalni a múltról. Ebből adódik, hogy ugyan történelemből csak egy van, emlékezetből azonban sokféle. A kollektív és az egyéni, a családi vagy a kisközösségi emlékezetek más-más szemszögből adják vissza a múlt bizonyos darabjait, és jelentős eltérések is lehetnek közöttük. A francia holokausztkutató, Annette Wieviorka saját korunkat „a tanú korának"[6] nevezte, azonban a spanyol polgárháborúhoz, vagy a második világháborúhoz és a holokaustzhoz kapcsolódó emlékek kapcsán már egyre inkább a „tanú kora" után vagyunk, amikor is a kommunikatív

---

[1] Mario Escobar, *La casa de los niños*, Ediciones B., Madrid, 2022, 6. (saját fordítás).

[2] A kollektív emlékezet *(mémoire collective)* fogalmát Maurice Halbwachs francia szociológus vezette be az 1920-as években.

[3] Gyáni Gábor, *Az elveszíthető múlt,* Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2010, 7.

[4] Jan Assmann, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban,* Atlantisz, Budapest, 2013, 11.

[5] Gyáni Gábor, *A történelem mint emlék(mű),* Kalligram, Pozsony, 2016, 30.

[6] Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin,* Plon, Paris, 1998.

emlékezet kulturális emlékezetté alakul át. Míg az előbbi a még élő kortárs tanúk és utódaik közötti párbeszéden, személyes kapcsolatokon alapul és a közelmúltra való emlékezésnek az eleven formája, addig a kulturális emlékezet akkor kezdődik el, amikor a közös emlékekkel, együttes élményekkel rendelkező csoport tagjai kihalnak, s a kultúra eszközei és intézményei (könyvek, filmek, archívumok, emlékművek, megemlékezések) válnak az emlékezet elsődleges hordozóivá.[7]

A XX. század spanyol történelmét meghatározó polgárháború (1936−1939) és a közel negyven évig tartó Franco-diktatúra (1939−1975) nem lezárult múlt a spanyol társadalom számára, hanem máig lüktető, be nem gyógyult seb. Kiindulva az „az a nép, amely nem ismeri a történelmét, arra ítéltetett, hogy megismételje azt" téziséből, sokan úgy gondolják, hogy az elmúlt évszázad spanyol történelmének megrázkódtatásaira folyamatosan emlékezni és emlékeztetni kell politikai, társadalmi és kulturális szinten egyaránt. Ez a törekvése az emlékezet színházának (*teatro de la memoria*) is: a dráma eszközeivel feldolgozni a XX. századi spanyol történelem két traumáját − a polgárháborút és a diktatúrát −, és felhívni a figyelmet az elfeledett vagy elhallgatott eseményekre.

A spanyol polgárháború kirobbanásának kilencvenedik évfordulójára emlékezünk 2026-ban. Bár nem kerek az évforduló, a centenárium előtt tíz évvel mégis átfogó körképet szeretnénk adni a történelmi emlékezet megjelenéséről a spanyol kortárs drámában. A történelmi-politikai kontextus, az emlékezetpolitikák bemutatása után a színház és az emlékezet közötti kapcsolatot vizsgáljuk, majd az emlékezet színháza irányzat korszakait vesszük sorra, kiemelve egyes alkotókat és színműveiket.

## Emlékezet és politika

A spanyol emlékezetpolitika XX. századi fejlődéstörténetében a történészek és a politológusok több korszakot különböztetnek meg. Általánosságban elmondható, hogy az emlékezetpolitikákat mindig az ideológia és az aktuálpolitika írja.[8]

[7] Ld. még Jan Assmann, *i. m.* és Aleida Assmann, *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában,* Múlt és Jövő, Budapest, 2016.

[8] Terjedelmi korlátok miatt a különböző korszakok politikai-ideológiai alapú

A Franco-rendszer (1939−1975) „a csend és a félelem”[9] által letett alapokra építette emlékezetpolitikáját. A rezsim nemcsak fizikálisan − bebörtönzésekkel, kivégzésekkel, munka- és haláltáborokba való deportálással és a tisztogatás legbrutálisabb eszközeivel − akarta megsemmisíteni a baloldali-köztársasági eszméket valló, még életben lévőket, hanem egyfajta emlékezettörlést is véghez akart vinni. Negyven éven át hivatalosan csak a „nemzeti oldalnak”, a győzteseknek volt emlékezete: csak nekik voltak az „Istenért és a Hazáért” elesett hősei. Franco azonban nem tudta a teljes *damnatio memoriae*-t megvalósítani, mivel egyéni, családi és kisközösségi szinteken, valamint az emigrációban tovább ápolták „a másik Spanyolország” emlékét.

A diktatúra nem pusztán meghamisította a múltat, hanem gátolta annak feldolgozását is. Mindez a spanyol társadalomban olyan mély és hosszú távú nyomot hagyott, hogy máig érződik a hatása. Az átalakulás ugyan viszonylag békés és konszenzusos úton ment végbe, mivel a polgárháborút átélt spanyolok, ha sok mindenben nem is, de abban mindenképp egyetértettek, hogy el kell kerülni egy újabb vérontás lehetőségét. Az 1975−1982 közötti korszak emlékezetpolitikája a „felejtés politikájára” (*política del olvido*) épült, amelynek záloga az a csendegyezség (*pacto del silencio*) volt, amit a politikai élet minden szereplője tiszteletben tartott. A „ne bolygassuk a múltat” szabálya garantálta, hogy a polgárháborús bűnöket és bűnösöket, valamint a diktatúra kegyetlenségeit és azok végrehajtóit a kollektív amnézia fedje el több évtizeden keresztül. A kollektív felejtés Franco halálával (1975) tehát nem szűnt meg, csak átalakult. Ezáltal a kettős felejtés − a diktatúra alatt kikényszerített (*olvido forzado*) és az átmenet alatt egyezményben vállalt (*olvido pactado*) − határozta meg a spanyolok viszonyát a saját, XX. századi történelmükhöz.

A csendpaktum kompromisszuma ugyan elodázta a múlttal való szembenézést, az amnéziát azonban hosszú távon nem lehetett fenntartani.

emlékezetpolitikáját nem részletezzük. Ld. még Katona Eszter, *A jövő emlékezete. Polgárháború, diktatúra és emlékezet a kortárs spanyol drámairodalomban,* L'Harmattan, Budapest, 2019, 22−56.

[9] Javier Rodrigo Sánchez, „La Guerra Civil: memoria, olvido, recuperación e instrumentación”, *Hispania Nova,* 6 (2006), 1−29, 10.

Hivatalosan 2007-ben, a szocialista (*Partido Socialista Obrero Español,* PSOE) kormányzás, José Luis Rodríguez Zapatero miniszterelnöksége alatt elfogadott Történelmi emlékezet törvénye (*Ley de Memoria Histórica*) vetett véget a múlttörlésnek. Kutathatóvá vált a háború és a diktatúra, megindult a tömegsírok feltárása, levéltári iratok vizsgálata, az áldozatok, valamint hozzátartozóik kárpótlása. A törvény az emlékezésnek azt a jogát és kötelességét adta vissza, amit a spanyolok hetven éven át elnyomni kényszerültek.

A Mariano Rajoy vezette néppárti (*Partido Popular*, PP) kormányzás alatt (2011–2018) jelentős visszalépés következett be az emlékezetpolitika terén. A 2007-es törvény ugyan hatályban maradt, de a politikai akarat hiánya miatt a gyakorlatban nem történtek előrelépések, az áldozatok és hozzátartozók jogai pedig megint háttérbe szorultak. A kormány megnyirbálta vagy befagyasztotta az emlékezetpolitikára szánt állami forrásokat, így a tömegsírok feltárásának lendülete elakadt. A PP ideológiailag sem támogatta az állami szintű múltfeldolgozást, a nemzeti megbékélés jelszavával indokolva a semlegességet. Az Elesettek Völgye[10] (*Valle de los Caídos*) ügyében is halogatták az exhumálási kezdeményezéseket.

Újabb fordulat a szocialista kormányzás visszatérésével, 2018 nyarán következett be, amikor Rajoy lemondásra kényszerült, helyét Pedro Sánchez foglalta el. Sánchez a történelmi igazságtétel jegyében végrehajtotta Franco exhumálását (2019) az Elesettek Völgyéből, és földi maradványait átszállították egy családi temetőbe.[11] A lépés politikai és társadalmi feszültségeket váltott ki, ugyanakkor fontos szimbolikus jelentéssel bírt az emlékezetpolitikában. 2022-ben újabb törvény született már nem a *történelmi*, hanem a *demokratikus emlékezetről* (*Ley de Memoria Democrática*), amely

[10] A diktatúra legnagyobb és egyben szimbolikus temetője, amelynek építése 1940–1958 között zajlott. Az autoriter rezsim a két Spanyolország megbékélésének szimbólumaként állította be ezt a Madridtól 50 km-re lévő monumentális emlékezeti helyet, noha valójában rengeteg baloldali, azonosítatlan áldozatot is ide temettek, családjaik tudta és beleegyezése nélkül.

[11] 2023-ban José Antonio Primo de Rivera, a Falange párt alapítójának maradványait is eltávolították az Elesettek Völgyéből, ezzel megszüntetve a helyszín diktatúrát dicsőítő jellegét. Az exhumálások célja az volt, hogy az emlékhelyet valóban ideológiailag semleges, polgári kegyhellyé alakítsák át.

a 2007-es törvény aktualizált és kibővített változataként értelmezhető, és újabb mérföldkő politika és emlékezet kapcsolatában.[12]

## Emlékezet és színház

A művészet terén a múltfeldolgozás már közvetlenül Franco halála után megkezdődhetett, mivel a művészeknek nem volt szükségük emlékezetpolitikai törvényekre, hogy a múltra emlékezzenek és emlékeztessenek. Pontosabban a cenzúra megszüntetését kimondó 262/1978-as *Real Decreto* (Királyi Rendelet) mégiscsak szükséges volt ahhoz, hogy tabuk nélkül lehessen alkotni a színházban is.

A nyolcvanas, kilencvenes években egyre több regény kezdett foglalkozni a polgárháború és a diktatúra témájával. Az ezredforduló óta szinte egész iparág épült ki, hasznot húzva a divattá vált emlékezésből. A prózához hasonlóan a drámairodalmat sem hagyta érintetlenül az emlékezet kérdése, így a nyolcvanas évek óta a színház számára is egyre fontosabb lett a polgárháború és a diktatúra alatti emberi sorsok, az egyéni és a kollektív tragédiák művészi megjelenítése.

A színház az irodalomhoz és a vizuális művészetekhez is tartozik, mivel a drámaszöveghez irodalmi alkotásként viszonyulunk, míg a színpadi adaptáció másfajta élményt nyújt, mint az olvasás. A színház kitűnően alkalmas az emlékezésre. Amellett, hogy információt hordoz a múltról, a darab színpadra állítása is egyfajta emlékező aktus, amelyben a különböző idősíkok (a dráma születésének ideje, a drámai cselekmény ideje, a színpadra állítás ideje és a befogadás pillanata) és emlékezetek keverednek.[13] Az irodalomban őrzött emlékezet – hasonlóan a hétköznapi emlékezethez – csak szelektíven tárolja az emlékeket, mivel felejtés nélkül nincs emlékezés. Más kérdés azonban, hogy a felejtést a kikényszerített múlttörlés írja elő, vagy egy természetes, kognitív-pszichológiai folyamat része. A traumatikus múlt felidézése az emlékezés speciális esete, mivel a múltbeli események előhívását ilyenkor

[12] Fontos kiemelni, hogy a 20/2022 törvény 44. cikke már oktatási kötelezettséget is bevezet, így az iskolai tananyag része lett a polgárháború és a diktatúra.

[13] Francisco Ruiz Ramón, „El dramaturgo histórico: poética e ideología". John Crispin – Enrique Pupo-Walker – Luis Lorenzo-Rivero (eds.), *Los hallazgos de la lectura: estudio dedicado a Miguel Enguídanos,* José Porrúa Turanzas, Madrid, 1989, 29–47, 31.

a trauma utáni stressz is gátolja, vagyis az áldozat pszichés önvédelemből választja a felejtést. Ahogy a katalán írónő, Irene Solá írja: „Néha el kell temetni az emlékeinket, de az, aki sokat szenvedett, mindig túl sok földet lapátol rá."[14] Teljesen eltemetni vagy kitörölni azonban nem lehet az átélt megrázkódtatást. Minél bonyolultabb és súlyosabb egy trauma, annál több idő szükséges, hogy az emlék a felejtésből visszakerüljön az emlékezetbe.[15]

Az irodalmi szövegek mind az egyéni, mind a kollektív emlékezetben fontos szerepet töltenek be. A múlt jobb megismerését teszik lehetővé, a konfliktusokkal teli emlékezetek kibékítésében játszhatnak szerepet, de segíthetik tudatosítani és új megvilágításba helyezni a kollektív emlékezettel kapcsolatos folyamatokat és problémákat. Az irodalmi művek diszkurzív pluralitásuknál fogva képesek az emlékezet számos hangját megszólaltatni akár egy művön belül is. Az irodalmi alkotások tehát a kollektív emlékezetnek nemcsak a bemutatásában, de annak létrehozásában és alakításában is rendkívül fontos szerepet töltenek be.

A dráma műnemi sajátosságaiból adódóan ki kell emelnünk néhány olyan jellegzetességet, amelyek nem − vagy másképp − jelennek meg a prózában. A végső formáját a színpadon elnyerő dráma a tér, az idő, a cselekmény és a szereplők tekintetében például sokkal szűkebb korlátok között mozog, mint egy regény. Vannak azonban olyan színpadi lehetőségek, amelyekkel ezek a veszteségek kompenzálhatók. Ilyen lehet például a jelentéssel rendelkező tárgyak színpadi használata, amelyek a közönség számára verbális magyarázat nélkül is azonnal beazonosíthatók és értelmezhetők.[16] Ugyancsak jól használhatja a drámaíró az audiovizualitásban (zene, film) rejlő lehetőségeket, melyekkel képes felébreszteni a néző saját emlékeit. Ennek feltétele, hogy a felhasznált tárgyak, képek, zenék… stb. meglegyenek a néző egyéni − ha ő maga is részese volt annak a korszaknak −, vagy kollektív − ha csak örökségként ismeri az ábrázolt kort − emlékezetében.

[14] Irene Solá, *Énekelek, s táncot jár a hegy*, Magvető, Budapest, 2023, e-book.

[15] Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea,* Walter Frey, Berlin, 2004, 30.

[16] Az emlékezet színházában például a francóista (Franco képmása, *Falange* jelképek) vagy éppen a Franco-ellenzék szimbólumainak (köztársasági zászló, García Lorca arcképe) színpadi elhelyezése.

A drámai szereplők tekintetében a színház ki tudja használni a színészek testi, kinetikus és hangi adottságait is, amire egy regényíró csak a hosszabb leírás eszközét tudja bevetni. Egy regény cselekménye sokkal összetettebb lehet, mint egy drámáé, hiszen ez utóbbinak redukálnia, szelektálnia és koncentrálnia kell a cselekményt terjedelmi korlátok, valamint a tér- és az idődimenzió behatároltsága miatt. A cselekmény szempontjából igen érzékeny kérdés a bemutathatóság problémája, vagyis, hogy mit „bír el" a színpad. A kérdésnek különös létjogosultsága van a holokaussztal kapcsolatos drámák esetében, de a spanyol polgárháború és a Franco-diktatúra bemutatásakor is ugyanúgy mérlegelni kell, hogy az erőszak és a terror milyen formában jelenhet meg a színpadon. Morális és esztétikai fékek lépnek működésbe az ilyen témák színpadi ábrázolásakor, még akkor is, ha már túl vagyunk Adorno híres (de sokszor tévesen értelmezett) axiómáján. A szerzők audiovizuális eszközök helyett gyakran narratív technikákat használnak a kegyetlenségek bemutatására.

A színházi előadás – az olvasás többnyire magányos aktusával szemben – mindig kollektív élmény, amit egy közösség több tagjával együtt élünk át. Abuín González szerint a színházi előadás egy olyan „elképzelt kollektív bizalom" [17], amelynek következményeit nehéz pontosan kiszámítani.[18]

## Az emlékezet színháza: korszakok, alkotók, művek

Az emlékezet színházához tartozó drámák korszakolása és csoportosítása során több probléma is felmerül. Egyes elemzések csak azokat a darabokat

[17] Ángel Abuín González, *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral siglo XX,* Universidad de Santiago Compostela, Santiago de Compostela, 1997, 115.

[18] Laila Ripoll és Mariano Llorente *El triángulo azul* (*A kék háromszög*) című drámájának a főpróbáján (2014. április 24-én) megdöbbentő volt, ahogy a közönség az egyik SS tisztet alakító színész invitáló gesztusára tapsolni kezdett a *Söröshordó polka* zenéjének a ritmusára, miközben a színen éppen az egyik mauthauseni rabot akasztották. Az emberi aljasság és a cirkuszi látványosság párosítása hátborzongató volt. Csak néhány perc elteltével halkult el az ütemes kíséret, amikor a nézők észbe kaptak, hogy automatikus reakciójukkal valójában mihez is asszisztálnak. Laila Ripoll egy interjúban ki is emelte a közönség viselkedését: „Igen, a nézők tapsolnak minden egyes alkalommal, amikor Bonarewitzet akasztjuk a színen. Persze utána lefagynak, és legszívesebben meghalnának szégyenükben." (Antonia Amo Sánchez, „El triángulo azul, de Laila Ripoll y Mariano Llorente", *Don Galán. Revista de investigación teatral,* 6 [2016], 1–9, 6.)

vizsgálják, amelyekben kizárólag a polgárháború témája jelenik meg, a diktatúra évei már nem. Mások viszont a két eseményt együttesen elemzik, mivel számos színműben nincs éles választóvonal a két korszak között. A kronológiai határok kijelölésekor is megoszlik a kutatók véleménye: vannak, akik csak a diktátor halála, 1975 után született drámákat sorolják az emlékezet színházához, mások viszont 1939-re teszik a kezdő dátumot, hiszen a diktatúra alatt is születtek már olyan drámák − bár ezeket a cenzúra miatt se kiadni, se bemutatni nem lehetett −, amelyek joggal sorolhatók az általunk elemzett műfajhoz. Alison Guzmán például 1939−1969 között 63, 1970−2009 között pedig 86 színdarabban vizsgálja a polgárháborús tematikát.

Túllépve a pusztán kronológiai szempontokon, Guzmán tematikailag is két kategóriába sorolja az emlékezet színházához tartozó munkákat. Az elsőbe − ezt nevezi *implicit emlékezet*nek − azok a művek tartoznak, amelyek a polgárháború konfliktusát viszik színre, anélkül azonban, hogy az emlékezés szerepe és aktusa kifejezésre jutna a darabban. Ezekben a drámai cselekmény lineáris formát követ, közvetlenül a háborúban vagy az azt követő években játszódik a történet, de a fegyveres konfliktusra csak a dialógusokban utalnak, háborús események nem jelennek meg a színen.[19] A másik csoportba − azaz az *explicit emlékezet* kategóriájába − tartozó drámák esetében az emlékezés aktusa kap figyelmet. Ennek segítségével két idősík, a jelen (az emlékezés pillanata) és a múlt (amire az emlékezés irányul) különíthető el. Ezekben a darabokban gyakori a metaszínházi technikák és a szellemek, avagy „élő halottak" (*muertos vivientes*) alkalmazása.[20] Az utóbbi kategória tehát az emlékezés aktusát, illetve a felejtés egyéni és kollektív problémáját helyezi a középpontba, úgy, hogy valamelyik drámai szereplő idézi meg az emlékeit, saját magát is a múltba helyezve.

A kronológiai és tematikus határokon túl vita alakult ki azzal kapcsolatban is, hogy mennyiben sorolható az emlékezet színháza a történelmi

[19] Alison Guzmán, *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939–2009,* Doktori értekezés, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012, 23.

[20] Alison, Guzmán, „Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: La frontera, Que nos quiten lo bailao, Convoy de los 927, Los niños perdidos, y Santa Perpetua", *Don Galán,* 2 (2012), 1−5.

színház műfajába.[21] Többen vizsgálták a történelmi dráma és az emlékezet színháza közötti átjárhatóságot. Itt csupán Wilfried Floeck gondolatát idézzük, aki megállapítja, hogy „a történelmi színház modellje, úgy tűnik, az emlékezeti színház irányába fejlődött, s ez utóbbi nyíltan felveszi a harcot a sokáig tabusított múlt feledésbe merülésével szemben".[22]

A továbbiakban csak a diktatúra után született emlékezeti darabokat korszakoljuk néhány közös jellegzetességet kiemelve. A tematikai és formai sokféleség miatt igen nehéz olyan csoportosítást alkotni, amely alól ne lennének kivételek. Kronológiai szempontból azonban megkülönböztethetünk három korszakot, amelyek nagyjából egybeesnek a spanyol politika fentebb bemutatott fordulópontjaival.

## A demokratikus átmenet emlékezeti darabjai

A diktátor halála utáni első korszak emlékezeti drámái elsősorban azt mutatták be, hogy a polgárháború és a diktatúra milyen hatással volt a spanyolok mindennapjaira. Nem a nagy történelmi pillanatok felé fordultak az írók, hanem a magánélet, a szürke hétköznapok tapasztalatait, az unamunói *intrahistoriá*t, azaz a „kisbetűs történelmet" akarták megörökíteni. A korszakon belül a biografikus megközelítési irány egyik változata, amikor az írók családi emlékeket saját életrajzi emlékeikkel keverve elevenítenek meg. Példaként említhetjük José Luis Alonso de Santos *El álbum familiar* (A családi fotóalbum[23]), Fermín Cabal *¿Fuiste a ver a la abuela?* (Meglátogattad a nagymamát?) vagy Fernando Fernán Gómez *Las bicicletas*

[21] Ld. még: Kurt, Spang, *El drama histórico; teoría y comentarios,* EUNSA, Navarra, 1998; Antonio Iniesta Galván, *Esperar sin esperanza: el teatro de Antonio Buero Vallejo,* Universidad de Murcia, Murcia, 2002; Ruiz Ramón, *i. m.,* 1989; José María Rodríguez Méndez, „Mi teatro historicista". José Romera Castillo − Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.): *Teatro histórico (1975−1998): textos y representaciones,* Visor Libros, Madrid, 1999, 39−48; Wilfried Floeck, „Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente". José Romera Castillo (ed.): *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI,* Visor Libros, Madrid, 2006, 185−209.

[22] Floeck, *i. m.,* 189.

[23] A továbbiakban a magyar címeket csak akkor kurziválom, ha a dráma megjelent magyar fordításban is.

*son para el verano* (A biciklik nyárra valók) című drámáját. Számos olyan darab is született, amelyekben a biografikus megközelítési módot ismert történelmi személyiségekre (pl.: García Lorca, Dionisio Ridruejo, Franco) terjesztik ki az írók. Általában ezek a színművek az életrajzi adatok és tények mögött a főszereplő karakterében elsősorban a magánembert és nem a híres történelmi személyiséget keresik. Federico García Lorca a leggyakrabban „feltámasztott", ismert történelmi személy ebben a korszakban, ő a főszereplője többek között José Antonio Rial *La muerte de García Lorca* (García Lorca halála) vagy Lorenzo Píriz-Carbonell *Federico. Una historia distinta* (Federico. Egy másik történet) című drámájának is.

Az eddig említett színművek az egyént a háború és a diktatúra szemtanújaként vizsgálták elsősorban. Születtek azonban az első korszakban olyan drámák is, amelyek egy kisebb csoport, egy közösség viselkedésformáira irányítják a figyelmet. Jerónimo López Mozo és Luis Matilla 1979-ben írták közös munkájukat *Como reses* (Mint a barmok) címmel. A történet egy vidéki vágóhíd munkásainak életét mutatja be a polgárháború előtti évtizedekben, olyan kérdéseket boncolgatva, mint a munkásosztály kiszolgáltatottsága, a társadalmi igazságtalanság vagy a nőkkel és a homoszexuálisokkal szembeni előítéletek.

A különböző társadalmi helyzetű nőket vizsgálja Lidia Falcón *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* (A nők a század fáklyáját vitték) című drámája. A cselekmény szinte az egész XX. századot felöleli: 1909-ben, a barcelonai tragikus héttel kezdődik és az 1981-es esztendővel zárul, a második köztársaság kikiáltásának (április 14.) évfordulóján. A darab azt az évszázadok óta változatlan közhiedelmet kívánja megdönteni, amely szerint a nők a történelemnek csak passzív részesei, nem pedig cselekvő alakítói.

A demokratikus átmenet éveiben született emlékezeti színházról elmondható, hogy ugyan megtörte a csendet, azonban a nemzeti megbékélés és megegyezés paradigmája a drámák többségében ugyanúgy megtalálható volt, mint a korabeli politikában. A közönség tetszését elsősorban azok a színművek nyerték el, amelyek a hivatalos emlékezetpolitikával összhangban a konszenzus és a kibékülés, nem pedig a számonkérés és a revans üzenetét tolmácsolták. Egyelőre még nem jelent meg a demokratikus átmenet

opportunizmusának a kritikája. Az első szakaszban született drámák esetében közös vonásként említhető továbbá, hogy az egyéni tapasztalatok és események megidézésével hozzájárultak az emlékezet megalkotásához, s ezzel a kollektív memóriát is formálták. Kevés mű szól azonban magáról az emlékezés folyamatáról. Az első korszak emlékezeti drámái gyakran a lineáris kronológiát követik, időrendben mesélve el a múlt történéseit. Több dráma is az ún. *memory play* műfajába illeszthető, ahol az egyik drámai szereplő a saját múltjának narrátoraként jelenik meg a történetben.

## A kritikai hang felébredése a nyolcvanas évektől

A nyolcvanas évek derekától a kilencvenes évek elejéig viszonylag mérsékelt érdeklődés figyelhető meg a polgárháború és a diktatúra témája iránt. Egyetlen olyan darab születik ekkor, amit korszakalkotó, emblematikus drámának is aposztrofálhatunk. José Sanchis Sinisterra 1986-ban, a polgárháború kirobbanásának ötvenedik évfordulójára írta meg az *¡Ay, Carmela!* (*Jaj, Carmela!*[24]) című darabot. A történet azt mutatja be, hogy két színművész hogyan küzd a háborúban az életben maradásért. Alakjukban az áldozatok narratívája jelent meg a színen. A dráma azért is fontos, mert fellelhetők benne az emlékezet színháza három korszakának közös pontjai: a szubjektív perspektívák dominanciája, a nagy történelmi események háttérként való ábrázolása, valamint a leszámolás helyett a megbékélés retorikája. Ugyanakkor az első korszakhoz képest a *Jaj, Carmela!* újdonsága, hogy a dráma nyílt kritikával illeti már a csendpaktum opportunizmusát. Paulino és Carmela története az egyéni és családi emlékezeten túllépve az emlékezés és a felejtés kollektív, nemzeti dimenziója felé nyitást is jelzi.

Ugyancsak a színházi világhoz kapcsolódik Miguel Murillo *El perfume de la memoria* (Az emlékezet illata) és Ignacio Amestoy *Yo fui actor cuando Franco* (Akkor voltam színész, amikor Franco) darabjai is. Nemcsak a színészmesterség kapcsolja össze a két történet főhőseit, hanem a homoszexualitás problémája is. Mindkét szereplő a jelen demokráciájából rekonstruálja korábbi életét, és bemutatja a nemi identitás feldolgozásával járó küzdelmét.

[24] Magyarországon a Pécsi Nemzeti Színház mutatta be a darabot 2015-ben Bakucz Dóra fordításában és Carlos Rodero rendezésében.

Konkrét emlékezeti helyekről, eseményekről, személyekről is születtek drámák. Például *Guernica y después* (Guernica és utána) címmel Francisco Torres Monreal darabja, amely alcímével („Hódolat Picassónak") és ajánlásával („Guernicának, Spanyolország metonímiájának, a ma és a tegnap gonosztetteivel szembeszálló városnak") már utal a polgárháború két emlékezeti helyére: Guernicára, a bombázástól megsemmisített városra, és Picassóra, a tragédiát megfestő művészre. Juan Mayorga *Siete hombres buenos* (Hét jó ember) című drámájában a mexikói emigrációban tovább élő köztársasági kormány jelenik meg egyfajta emlékezeti helyként. Drámájával Mayorga nemcsak a hatalomért folytatott harc és a nagy eszmék tömegekre gyakorolt manipulatív hatását mutatja be, de a köztársasági múlt emlékezeti pluralitására is rávilágít, s ezzel már a harmadik korszak kérdésfelvetéseit – a ki, mire, hogyan és miért emlékszik kérdését – előlegezi meg.

Összegezve elmondható, hogy az 1986–1990 közötti években továbbra is az egyéni emlékezetek uralják a színpadot. A drámákat még mindig a konszenzus és a megbékélés keresése jellemzi, habár a *Jaj, Carmelá*ban, ahogy láttuk, már a kritikai hang is megjelenik.

## Igazság és jóvátétel

Az emlékezeti témán belül a korszak drámatermése robbanásszerű volt a kilencvenes évek második felében, megelőzve ezzel a prózairodalomban a 2000-es évektől tapasztalható *memory boom*ot. 1993-tól 2015-ig Anabel García Martínez monográfiája 46 színdarabot említ,[25] de az utóbbi évtizedben is jó néhány darabbal bővült a lista.

Ennek az időszaknak a színháza már nyíltan követeli a történelmi emlékezet rekonstruálását, megtörve ezzel – legalábbis az irodalomban – a csend paktumát. Az emlékezet színháza új irányokkal, formákkal és hangokkal jelentkezik a kilencvenes évektől. Általánosságban elmondható, hogy az emlékezők új generációja, az unokák nemzedéke lép a színre. A Marianne Hirsch által *postmemory* generációnak nevezett csoporthoz

[25] Anabel García Martínez, *El telón de la memoria,* Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2016, 144–169.

azok a fiatalok tartoznak, akik már nincsenek közvetlen kapcsolatban a múlttal. Saját emlékekkel nem rendelkeznek, de a nagyszülőktől, a kulturális életen és a tömegtájékoztatáson keresztül kapott képekből, benyomásokból, mások emlékfoszlányaiból próbálják rekonstruálni a múltat. Az egyéni áldozatokról a figyelem az áldozati csoportok felé tolódik, és nagyobb hangsúlyt kap az emlékezési folyamat vizsgálata. A drámákban felerősödik a morális kötelesség hangja is, mivel az unokák nemzedéke számára a felejtés elleni küzdelem, a legyőzöttek emlékének a megőrzése és a jóvátétel témája egyfajta kategorikus imperatívusszá válik.

Az áldozati csoportok közül kiemelt figyelmet kapnak a nők (Pilar Pombo: *En igualdad de condiciones* [Egyenlő feltételekkel] Ignacio del Moral – Verónica Fernández: *Las presas* [Rabnők], Antonio Miguel Morales Montoro: *Anatomía de un vencejo* [*Egy sarlósfecske anatómiája*[26]]) és a gyerekek (Laila Ripoll: *Los niños perdidos* [Az elveszett gyermekek]). A tömegsírokban nyugvó névtelen halottak is a kollektív áldozatok csoportját alkotják. Juan Copete *Soliloquios de grillos* (Tücskök monológja) című műve úttörőnek tekinthető, hiszen elsőként adott hangot és testet a halottaknak.[27] Itziar Pascual *Père Lachaise* című műve a híres párizsi temetőben idézi meg a köztársasági halottakat; darabja a családi múltat kutató unokák szemszögéből láttatja az emlékezés problémáját. Ugyancsak ide sorolható Joan Cavallé *Pies descalzos bajo la luna de agosto* (*Mezítláb az augusztusi holdfényben*[28]) című munkája, melyben egy katalán család elhunyt tagjainak a szellemei idéződnek meg a színen, miután régészek véletlenül rátalálnak az elásott csontjaikra.

Sanchis Sinisterra 2002-ben újabb emlékezeti drámával jelentkezett, *Terror y miseria en el primer franquismo* (*Rettegés és ínség a Franco-rendszer korai éveiben*[29]) címmel. Az *¡Ay, Carmela!* egyéni emlékezete után drámája a kollektív hangokra figyel, kilenc, egymástól tartalmilag független képben

[26] Magyarul a *Börtön és száműzetés* kötetben jelent meg.

[27] Juan Copete az *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*nak, a tömegsírokban nyugvó halottak felkutatására 2000-ben alakult szervezetnek ajánlotta elkötelezett hangú drámáját.

[28] Magyarul *Az emlékezet színháza* kötetben jelent meg.

[29] Magyarul a *Homo Hispanisticus* folyóiratban jelent meg a Szegedi Tudományegyetem Hispanisztika Tanszék hallgatóinak a fordításában.

mutatva meg a negyvenes évek rettegését és nyomorát. A falba vájt titkos üregekben évekig rejtőzködő köztársaságiak fizikális és mentális gyötrelmei mellett megismerjük a száműzöttek lelki problémáit és az otthonmaradottak túlélésért folytatott mindennapi küzdelmeit. A szerző színpadi nyelve erősen Brechtet idézi – már a címmel is a német drámaíró előtt tiszteleg –, különböző stílusokat és regisztereket ötvözve.

A száműzött emigránsok csoportja is több drámában megjelenik. A már említett Laila Ripoll a szerzője az *El convoy de los 927* (*927 spanyol útja Mauthausenbe*[30]) című drámának, amely a franciaországi köztársasági menekültek náci haláltáborokba való deportálásáról szól. Ugyancsak a mauthauseni deportáltak hányattatásait mutatja be az *El triángulo azul* (*A kék háromszög*[31]), Laila Ripoll és Mariano Llorente közös alkotása.

A harmadik korszakban jelentősen megnő azon munkák száma is, amelyek konkrét történelmi eseményeket, ismert személyeket választanak témaként vagy szereplőként. Ignacio Amestoy *¡No pasarán! La Pasionaria* (Nem törnek át! A Pasionaria) című drámája a Spanyol Kommunista Párt főtitkára, Dolores Ibárruri és fia, a sztálingrádi csatában a vörös hadsereg hadnagyaként 1942-ben elesett Rubén történetét idézi fel. Ugyancsak két történelmi személyiség, Clara Campoamor és Victoria Kent szembenállását dramatizálja Jerónimo López Mozo a *Las raíces cortadas* (Az elvágott gyökerek) című munkája. A második spanyol köztársaságban fontos szerepet vállaló politikusnők a női szavazati jog kapcsán különböző véleményen voltak. López Mozo azonban nem a törvény körül kialakult vitára, hanem a két nő életének magánéleti és emberi aspektusaira irányítja a figyelmet. Az életrajzi vonatkozásokban gazdag drámában a szerző bátran él a fikcióteremtés lehetőségével is, hiszen Campoamornak és Kentnek a műben bemutatott találkozásai a valóságban nem történtek meg. Szintén Victoria Kent a főhőse Antonio Miguel Morales Montoro *La verdadera identidad de Madame Duval* (*Madame Duval valódi személyazonossága*[32]) című darabjának.

[30] Magyarul *Az emlékezet színháza* kötetben jelent meg.

[31] *Uo.*

[32] Magyarul *A börtön és száműzetés* kötetben jelent meg. Ugyanebben a drámaantológiában Morales Montoro másik műve, a *La milonga del destierro y los días azules* (*A száműzetés szomorú dala és a kék napok*) is olvasható.

Az első korszakban színpadra vitt emlékezeti helyek népszerűsége – elsősorban a Guernica és García Lorca – a harmadik periódusban is megmarad. Ignacio Amestoy drámája *Gernika, un grito 1937* (Guernica, egy sikoly, 1937) címmel, a baszk város bombázását általános dimenzióba tágítja, és a háború pusztítását szélesebb kontextusba helyezi. García Lorca emlékét José Monleón és Francisco Ortuño Millán közös színdarabja idézi meg *Federico, un drama social sobre textos del teatro utópico de García Lorca* (Federico – társadalmi dráma García Lorca utópikus színházának szövegeire) címmel. A darabban „élő halottként" tér vissza a granadai költő-drámaíró, hogy a halála és az élete körül kialakult mítoszról ő maga is megszólaljon. Alberto Conejero *La piedra oscura* (*A sötét kő*[33]) című darabjában ugyan García Lorca nincs jelen drámai szereplőként, alakja még is megidéződik Rafael Rodríguez Rapúnnak, a költő utolsó szerelmének a visszaemlékezéseiben.

Ahogy említettük, számos darabban az unokák nemzedéke kap főszerepet. A fiatalok saját gyökereiket, identitásukat keresve fordulnak a múlt felé. A keresés motívuma egyaránt megtalálható például Diego Lorca González és Paco Merino *Entrañas* (Rejtett dolgok) című drámájában, és a már említett Itziar Pascual-darabban: mindkettőben a köztársasági nagyapa emlékét kutatják az unokák. E színművekben a családi kötelék indítja keresésre a fiatalokat. Az emlékezést azonban nemcsak a rokoni kapcsolat, hanem a szakmai kötelesség is generálhatja. Például Juan Mayorga *El jardín quemado* (*A leégett kert*[34]) című drámájának fiatal pszichiátere szakmai kötelességének érzi egy elmegyógyintézet rejtélyes múltjának a feltárását. López Mozo *El olvido está lleno de memoria* (Az emlékekkel teli felejtés) című darabjában Julia, a fiatal újságíró faggatja az egykor híres színészt; az *El arquitecto y el relojero* (Az építész és az órás) – szintén López Mozo műve – című drámában pedig a címben megidézett két szakma különböző generációkhoz tartozó képviselői jelképezik az emlékezet és a felejtés problematikáját. Az utóbb említett három műben a fiatalok ugyan szakmai kíváncsiságból közelítenek a múlthoz, ez azonban nem zárja ki az érzelmi bevonódást és a traumával való azonosulást sem.

[33] Magyarul *Az emlékezet színháza* kötetben jelent meg.

[34] *Uo.*

A korszak jellegzetes tendenciája, hogy egyes szerzők nemcsak egy, hanem több drámában is foglalkoztak a történelmi emlékezet kérdésével. Az említett drámaírók közül például Miguel Murillo[35], López Mozo[36] és Laila Ripoll[37] trilógiákba is rendezték a polgárháborúval és a diktatúrával kapcsolatos műveiket.

A 2015-2025 közötti évtizedben is megmaradt az érdeklődés a polgárháború és a diktatúra témája iránt a színházi alkotók körében. A korábbi traumák mellett a homoszexuálisokkal szembeni elnyomás is megjelenik motívumként, ezáltal kiszélesítve az emlékezeti diskurzust a társadalmi kisebbségek narratívái felé. África Alonso *Una luz tímida* (Egy halvány fény) című zenés darabja például két tanítónő tragikus szerelméről és a Franco-diktatúra alatt élő leszbikusok történelmi emlékezetéről szól. Juan Carlos Mestre és Celia Morán *Vagos y maleantes* (Csavargók és bűnözők) című drámája ugyancsak az LMBTQ-közösség elleni elnyomásra irányítja a figyelmet.

A dokumentarista stílus, a tanúságtevők megszólaltatása és az igazságszolgáltatás kérdése áll Andrés Lima *El pan y la sal* (A kenyér és a só) című művének a középpontjában. A történet annak a 2012-es pernek a dramatizált átirata, amelynek perbefogott jogásza Baltasar Garzón vizsgálóbíró, aki a Franco-rendszer alatt eltűnt személyek hozzátartozóinak bejelentései alapján megkísérelte kivizsgálni a diktatúra bűneit. A *postmemory*-generáció tanúságtevőinek szavaiból kirajzolódó történetek az intézményesített (el)hallgatással és a szervezett felejtéssel veszik fel a harcot.

Kronológiánkban az utolsó darab a polgárháború kirobbanásának kilencvenedik évfordulójához közeledve, 2025-ben került színre. Az *1936* című dráma négy szerző (Albert Boronat, Juan Cavestany, Andrés Lima, Juan Mayorga) közös munkája. Az alkotók az emlékezés mellett a kérdésfeltevésre helyezik a hangsúlyt, amely a múlt jobb megértéséhez és – reményeik szerint – a múlt hibáinak elkerüléséhez vezet.

---

[35] A trilógia darabjai: *Perfume de mimosas* (Mimózák illata), *El pájaro de plata* (Az ezüstmadár), *Armengol* (Armengol).

[36] A trilógia darabjai: *El arquitecto y el relojero* (Az építész és az órás), *El olvido está lleno de memoria* (Az emlékekkel teli felejtés), *Las raíces cortadas* (Az elvágott gyökerek). A három mű közös címe a *Trilogía de la memoria histórica* (A történelmi emlékezet trilógiája).

[37] A *Trilogía de la memoria* (Az emlékezet trilógiája) darabjai: *Atra bilis* (Fekete epe), *Los niños perdidos* (Az elveszett gyermekek), *Santa Perpetua* (Szent Perpetua).

Az újabb darabok a múlt traumáinak személyes és kollektív dimenzióit vizsgálják, elhallgatott történeteket hoznak felszínre, és az igazságszolgáltatással kapcsolatos kérdéseket járják körül. A 2020-as évek második felére egyértelműen kirajzolódik, hogy az emlékezet színháza már nem csupán színházi tendencia, hanem egy szélesebb kulturális mozgalom része, amelynek célja – a múltidézésen túl – az aktív társadalmi diskurzus elindítása és fenntartása.

## Befejezés

„A megkésett kérdések – akár magántermészetűek, akár kollektívek – mindig arra mutatnak rá, hogy az adott pillanatban nem lehetett föltenni őket"[38] − írja Annie Ernaux. Ugyan a Nobel-díjas francia írónő saját testvértörténetével kapcsolatban fogalmazta meg mindezt, kijelentését a XX. századi spanyol történelem fel nem dolgozott traumáira is érvényesnek érezzük.

Miért fontos az emlékezet a társadalom számára? Erre többek között történészek, szociológusok, szociálpszichológusok is keresték már a választ, így inkább egy irodalmi példával zárjuk a spanyol emlékezet színházáról szóló összefoglalásunkat. Vámos Miklós *Dunapest* című regényében egy holokausztról szóló könyv kapcsán elhangzik a kérdés: „Lesznek egy ilyen szomorú könyvnek olvasói?" A történet egyik szereplője, Vass Dani válaszol: „Nos, azt nem tudom, de szükség van rá… ebben a városban négy ember közül átlag kettőnek a felmenőit érintette a holokauszt, az a minimum, hogy emlékezzünk rá."[39]

Spanyol kontextusba átültetve a gondolatot elmondható, hogy abban az országban, ahol négy ember közül négynek a felmenőit érintette a polgárháború és a diktatúra, az a minimum, hogy emlékezni és emlékeztetni kell rá. A dráma pedig kiváló eszköz erre, hiszen − Juan Mayorgát idézve −, „a színház az emlékezet művészete".[40]

---

[38] Annie Ernaux, *A másik lány,* Magvető, Budapest, 2025, e-book.

[39] Vámos Miklós, *Dunapest,* Athenaeum, Budapest, 2020, 249.

[40] Juan Mayorga, „El teatro es un arte político. Manifiesto alternativo escrito por Juan Mayorga y leído el día 27 de marzo de 2003", *Monteagudo,* 11 (2006), 59−60, 60.

## Felhasznált irodalom


AA.VV.: *Az emlékezet színháza,* JATEPress, Szeged, 2019. [Katona Eszter]

Abuín González, Ángel: *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral siglo XX,* Universidad de Santiago Compostela, Santiago de Compostela, 1997.

Amo Sánchez, Antonia: „El triángulo azul, de Laila Ripoll y Mariano Llorente", *Don Galán. Revista de investigación teatral,* 6 (2016), 1–9.

Assmann, Aleida: *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában,* Múlt és Jövő, Budapest, 2016. [Huszár Ágnes]

Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban,* Atlantisz, Budapest, 2013. [Hidas Zoltán]

Ernaux, Annie: *A másik lány,* Magvető, Budapest, 2025, e-book. [Gulyás Adrienn]

Escobar, Mario: *La casa de los niños*, Ediciones B., Madrid, 2022, e-book.

Floeck, Wilfried: „Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente". José Romera Castillo (ed.): *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Visor Libros, Madrid, 2006, 185–209.

García Martínez, Anabel: *El telón de la memoria,* Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2016.

Guzmán, Alison: *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009,* Doktori értekezés, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012.

Guzmán, Alison: „Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: La frontera, Que nos quiten lo bailao, Convoy de los 927, Los niños perdidos, y Santa Perpetua", *Don Galán,* 2 (2012), 1–5.

Gyáni Gábor: *A történelem mint emlék(mű),* Kalligram, Pozsony, 2016.

Gyáni Gábor: *Az elveszíthető múlt,* Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2010.

Iniesta Galván, Antonio: *Esperar sin esperanza: el teatro de Antonio Buero Vallejo,* Universidad de Murcia, Murcia, 2002.

Katona Eszter: *A jövő emlékezete. Polgárháború, diktatúra és emlékezet a kortárs spanyol drámairodalomban,* L'Harmattan, Budapest, 2019.

Luengo, Ana: *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea,* Walter Frey, Berlin, 2004.

Mayorga, Juan: „*El teatro es un arte político. Manifiesto alternativo escrito por Juan Mayorga y leído el día 27 de marzo de 2003*”, *Monteagudo*, 11 (2006) 59–60.

Morales Montoro, Antonio Miguel: *Börtön és száműzetés,* JATEPress, Szeged, 2021. [Katona Eszter]

Rodrigo Sánchez, Javier: „La Guerra Civil: memoria, olvido, recuperación e instrumentación”, *Hispania Nova*, 6 (2006) 1–26. http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d025.pdf [2025.07.30.]

Rodríguez Méndez, José María: „Mi teatro historicista”. José Romera Castillo – Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.): *Teatro histórico (1975–1998): textos y representaciones,* Visor Libros, Madrid, 1999, 39–48.

Ruiz Ramón, Francisco: „El dramaturgo histórico: poética e ideología”. John Crispin – Enrique Pupo-Walker – Luis Lorenzo-Rivero (eds.): *Los hallazgos de la lectura: estudio dedicado a Miguel Enguídanos,* José Porrúa Turanzas, Madrid, 1989, 29–47.

Sanchis Sinisterra, José: „Rettegés és ínség a Franco-rendszer korai éveiben”, *Homo Hispanisticus,* 2021, 8–41. [Gábriel Anna Emese, Gergely Mariann, Medvéné Kovács Enikő, Németh Krisztina, Dohányos Nóra, Magony Boglárka, Gombos Borbála]

Solá, Irene: *Énekelek, s táncot jár a hegy,* Magvető, Budapest, 2023, e-book. [Nemes Krisztina]

Spang, Kurt: *El drama histórico; teoría y comentarios,* EUNSA, Navarra, 1998.

Vámos Miklós: *Dunapest,* Athenaeum, Budapest, 2020.

Wieviorka, Annette: *L'Ère du témoin,* Plon, Paris, 1998.

Bálint Zsófia

# A terek gyásza[1]

## Bevezetés

A COVID–19 világjárvány következtében a halál a közbeszéd és a mindennapok egyik központi kérdésévé vált. A járvány miatt 2020 és 2021 között világszerte mintegy 5,4 millió ember vesztette életét, a WHO becslései szerint pedig ez a szám akár 9–14 millióra is tehető.[2] Magyarországon hivatalosan több mint 39 000 halálesetet regisztráltak,[3] ami azt jelenti, hogy nagyjából minden századik család gyászt élt át. Ha ehhez hozzávesszük a barátokat, ismerősöket és tágabb kapcsolati hálókat, a veszteség még több embert érintett közvetlenül vagy közvetve. A járvány hatására a halál témája nemcsak a médiában és a közbeszédben, hanem az emberek mindennapjaiban is hangsúlyosabbá vált: a veszteség, a halálfélelem és a bizonytalanság élménye általános tapasztalattá lett.[4] Ennek következtében egyre fontosabbá váltak a halálról szóló nyílt kommunikáció és a gyász feldolgozásának új formái. De vajon hogyan lehet minderről a legkisebbekkel beszélgetni?

A halálról és a gyászról való beszéd tehát elengedhetetlenné vált, jóllehet a halál hosszú ideje tabutémának számít. A veszteség feldolgozásának tabusítása különösen jellemző a gyerekek esetében. Singer Magdolna

[1] A Kulturális és Innovációs Minisztérium Egyetemi Kutatói Ösztöndíj Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

[2] Helen Rosengen, „14.9 million excess deaths associated with the COVID-19 pandemic in 2020 and 2021", *who.int*.

[3] „Tájékoztató oldal a koronavírusról", *Koronavirus.gov.hu.*

[4] Rachel E. Menzies – Robert A. Neimeyer – Ross G. Menzies, „Death Anxiety, Loss, and Grief in the Time of COVID-19", *Behaviour Change,* XXXVII/3 (2020), 111–115.

*Ki vigasztalja meg a gyerekeket?* című könyvében arról ír, hogy a szülők és a pedagógusok gyakran nem merik szembesíteni a gyerekeket a halállal, és nem beszélnek róla nyíltan[5] – innen eredeztethető az irodalom és a színház hangsúlyosabb szerepe. Különösen igaz ez a bábszínházra, ahol a járványt követő években egyre több olyan előadás került bemutatásra, amely a halál és a gyász témáját dolgozza fel a gyermekközönség számára.

E tendenciára számos példa hozható: a 2020-ban indult televíziós bábfilmsorozat, a *Rozmaring kunyhó* első évadja a gyászfeldolgozás témáját állította középpontba (megcélzott korosztály: óvodás- és kisiskoláskorú gyerekek), a Mesebolt Bábszínház 2021-ben bemutatta a *Szólít a szörny* című előadást, amely egy 13 éves fiú, Conor gyászfeldolgozási folyamatát mutatja be (ajánlott korosztály: általános iskola nyolcadik osztályától[6]), ilyen a Budapest Bábszínház 2023-as *Nem félünk a sötétben* című előadása, amely a kamaszkori öngyilkosság kérdését tematizálta (ajánlott korosztály: tizennégy éves kortól[7]), illetve szintén a Budapest Bábszínház 2024-es *Hamupipőke* előadása, amely az árnyjáték technikáját használja az édesapa elvesztésének érzékeny ábrázolására (ajánlott korosztály: hat éves kortól[8]).

A gyászfeldolgozás témája áll a *Rozmaring kunyhó*[9] bábfilmsorozat középpontjában. A sorozat az óvodáskorú gyerekek gyászfeldolgozásának folyamatát követi végig, ami egyfajta szerepjátékként, a gyászoló kunyhó felvidításának tervében jelenik meg. A ház, az otthon szimbóluma mint gyászoló tér jelen van az irodalomban is, például F. H. Burnett két klasszikussá vált gyerekirodalmi regényében, *A titkos kert*ben és *A padlásszoba kis hercegnő*jében is. Tanulmányomban az említett bábsorozat és *A titkos kert* elemzésén keresztül vizsgálom a terek fontosságát, illetve szerepét a gyerekek

[5] Singer Magdolna, *Ki vigasztalja meg a gyerekeket?,* HVG Könyvek, Budapest, 2018, 108.

[6] Patrick Ness – Siobhan Dowd: *Szólít a szörny – traumajáték, meseboltbabszinhaz.hu.*

[7] *Nem félünk a sötétben,* budapestbabszinhaz.hu.

[8] *Hamupipőke,* budapestbabszinhaz.hu.

[9] Cím: *Rozmaring kunyhó,* a bemutató dátuma: 2021.10. 09., a bemutató helyszíne: M2, rendező: Trömböczky Napsugár, Lukács Gabriella, dramaturg: Trömböczky Napsugár, zene: Szabó Balázs, főcímzene: Kovácsovics Fruzsina, Kovácsovics Dávid, báb-tervező: Sipos Katalin, díszlettervező: Kiss Borcsa, szereplők: Trömböczky Napsugár, Főglein Fruzsina, Kovács Domokos, Bartha Bendegúz, Harkel Márton.

gyászfeldolgozásában. Az elemzés célja, hogy megmutassa azokat a szimbólumokat és megoldásokat, amelyekkel a regény és a bábsorozat a gyászfeldolgozás témáját ábrázolja. A bábelőadás elemzése során kitérek arra is, hogy a díszlet mint megelevenedő képzőművészeti alkotás, illetve mint narrációs elem hogyan segíti elő a gyász témájának feldolgozását. Az elemzést egyrészt gyászfeldolgozással foglalkozó szakirodalmak használatával végzem, mint Polcz Alaine és Singer Magdolna kötetei, másrészt felvetem annak a lehetőségét, hogy a gyászoló térhez kapcsolódó elemzések összeolvashatóak Gaston Bachelard *A tér poétikája* című kötetének a ház fenomenológiájára vonatkozó állításaival és Carie Green *A Sense of Autonomy in Young Children's Special Places* című tanulmányának a gyerekek tereiről tett megállapításaival. A tanulmányban a következő kérdésekre keresem a választ: Milyen szerepe van a gyerekeket körülvevő térnek a gyászfeldolgozásban? Elősegíti-e – és ha igen, hogyan – a báb absztraháló és szimbolikus működése az olyan súlyos témákról való megszólalást, mint a halál?

## A gyászoló kunyhó[10]

A Rozmaring kunyhó, ahol a főszereplő, Napraforgó nagymamája élt, már elnevezésében is a lelki regeneráció és a szomorúságból való felépülés lehetőségét hordozza. A rozmaringhoz hagyományosan gyógyító jelentéstartalmak kapcsolódnak: enyhítheti a depresszív tüneteket, elősegítheti az érzelmi stabilitást és a mentális jólétet.[11] Maga a ház díszlete – a sorozat központi tere, ahol az események többsége zajlik – szintén a harmónia és derű érzetét kelti. A könyvekkel teli rejtett sarkok, a kékre festett fabútorok és a meleg fényt árasztó, harangvirágot formázó lámpák mind a biztonság és a meghittség atmoszféráját erősítik.

Az első epizódban Napraforgó, akit Trömböczky Napsugár alakít, szülei kérésére érkezik a házba, hogy nagymamája halála után rendbe tegye azt.

[10] A *Rozmaring kunyhó* több szempontra is kiterjedő elemzéséről bővebben: Bálint Zsófia, „A kunyhó szomorú – Gyászfeldolgozás a *Rozmaring kunyhó* című bábfilm sorozatban", *Tiszatáj*, megjelenés alatt.

[11] Mahboobeh Ghasemzadeh Rahbardar – Hossein Hosseinzadeh, „Therapeutic effects of rosemary (Rosmarinus officinalis L.) and its active constituents on nervous system disorders", *National Library of Medicine,* pmc.ncbi.nlm.nih.gov.

A kunyhó állapotát azonban szintén érinti a veszteség: Napraforgó megfogalmazásában korábban „mintha még a bútorok is velük nevettek volna”,[12] míg a jelenben a tér elkomorult, fakóvá vált. A nyitó jelenetekben a kunyhó néma, a képernyőn a szürke színek dominálnak. Első látogatása során a lány találkozik a nagymama titokzatos barátaival, a gubákkal – különös, plüss-szerű, szőrös lényekkel –, akik tudatában vannak Rozmaring nagymama halálának, és gyászukban megőrzik a játékos, szeretetteljes asszony emlékét.

Az első rész így a narratíva és a vizuális szimbolika eszközeivel a gyászhelyzet megjelenítésére épül. Ezt a motívumot a (Kovácsovics Fruzsina által előadott) főcímdal is előrevetíti: „bánattal átfestett ház / mi újrafestjük”.[13] A nagymama halála után azonban az általa hátrahagyott kunyhó, annak lakói, valamint az oda visszatérő Napraforgó is a szomorúság állapotába süllyednek. Ugyanakkor folyamatosan jelen van annak a lehetősége, hogy Napraforgó a nagymama örökébe lépve mind önmagát, mind környezetét átsegítse a gyász fázisain. Ezt a folyamatot a jelmezhasználat is hangsúlyozza: a lány színes, mintás ruhái a derűt és a játékosságot reprezentálják. A névválasztás szintén beszédes: a napraforgó a fény felé fordulás, a remény és a megújulás szimbóluma.

A második rész végén a narratíva újabb veszteséggel bővül, amikor Napraforgó bejelenti, hogy szülei el fogják adni a házat. A gubák szerint a kunyhó jelenlegi, szomorú állapotában eladhatatlan, mivel maga is gyászolja a nagymamát. Az eddig csak vizuálisan sejtetett motívum, hogy a kunyhó valójában megelevenedett tér, valósággá válik, mikor a gubák olyan érveket sorakoztatnak fel a kunyhó gyásza mellett, mint „sóhajtanak a függönyök”, „kemények a párnák” és „sír a csap”.[14] A szereplők egyrészt ezzel saját érzelmi fájdalmukat vetítik ki a tárgyi világra, ami megfeleltethető a Singer által hangsúlyozott szerepjáték-funkciónak, amelyen keresztül a gyermekek kifejezik és feldolgozzák negatív érzéseiket. A függönyök sóhaja például Mályva bánatát, a csap csöpögése pedig a sírás jelképes jelentését hordozza. Másrészt értelmezhető úgy is, hogy a kunyhó egyfajta

[12] „A Rozmaring kunyhó titka”, youtube.com.

[13] *Uo.*

[14] *Uo*.

megelevenedett térként a maga eszközeivel gyászolja annak a személynek az elvesztését, aki eddig ápolta és gondozta őt. Hasonló mozzanat jelenik meg *A titkos kert* című regényben is, amiben a kert nemcsak az elvesztett személyt gyászolja, hanem magát is, mint olyan helyet, ahol az illető életét vesztette.

Napraforgó elfogadja a gubák érvelését, de a ház eladásának tényét nem tudja megváltoztatni. Ekkor fogalmazódik meg a felvidítás terve, amely szerint a ház „akkor érzi jól magát, ha mókáznak benne".[15] A közös terv részeként a szereplők megrajzolják a ház képét és mellé egy hangulatcsúszkát, amelyen az alsó, szomorú kunyhó a jelen állapotot, míg a felső, mosolygó ház az elérendő célt szimbolizálja. A harmadik epizód elején a szereplők a „diagnózis" felvételével kezdik a folyamatot: a lehangolt zongora, a poros függöny és a szomorú könyvek a gyász kivetített formáiként jelennek meg. „Emlékeznek a falak, az ablakok, de még a szőnyegek is"[16] – mondja Napraforgó. A házra vonatkozó érzelemkivetítés a gyermekekre jellemző „animista felfogás"[17] példája, amely „élettel és öntudattal ruházza fel az emberen kívüli világot".[18] Polcz Alaine értelmezése szerint „a gyermek világról alkotott képében, felfogásában nemcsak a halott, de a virág és a kő is érez, vannak gondolatai".[19]

A kunyhó gyászfeldolgozási folyamata végighúzódik az első évadon, bár nincs állandóan középpontban, az epizódok jellemzően egy-egy guba személyes problémáját tematizálják, és ezek az óvodás és kisiskolás korosztály hétköznapi dilemmáival is párhuzamba állíthatók. A harmadik részben a ház „felvillanyozása" kerül előtérbe, ami egyaránt utal a hangulatjavításra és a szó szerinti fénybe borításra: meleg fényű LED-sorokat helyeznek el a térben. Mindeközben Napraforgó szerepe fokozatosan változik, ahogy segítőként és támogatóként végigkíséri a gubákat a gyász útján, hasonlóan ahhoz, ahogyan a felnőttek a gyermek gyászfolyamatában irányító, stabilizáló szerepet töltenek be.

[15] *Uo*.

[16] „Lári És Fári", *youtube.com*.

[17] Polcz Alaine, *Meghalok én is? A halál és a gyermek,* Jelenkor Kiadó, Pécs, 2007, 58.

[18] *Uo*.

[19] *Uo*.

A ház „gyógyításának" része a takarítás (a hatodik részben) és a lomtalanítás (a kilencedik részben). Az utóbbi során különleges kapcsolat tárul fel a kunyhó és a tárgyak között: egyes holmik pozitív, mások negatív érzelmi töltettel bírnak. A gubák és Napraforgó testi kontaktus révén döntenek a tárgyak sorsáról – ha napfényt éreznek a szívükben, a tárgy maradhat, ha nem, akkor el kell engedniük. A takarítás és lomtalanítás, mint a mindennapi élet cselekvései, pszichológiai értelemben stabilizáló, megnyugtató tevékenységek, amelyek a gyászoló gyermekek számára biztonságérzetet teremtenek, amint ezt Singer Magdolna is kiemeli az óvodáskorú gyerekek gyászára vonatkozóan:

> Az óvodáskorú vagy kisebb gyermek gyászakor – a felnőtt úgy tud a legtöbbet segíteni, ha a gyerek megrendült biztonságérzetét igyekszik visszaállítani. Megnyugtató a gyermek számára, ha a környezet, a napi rutin nem változik, törekedjünk tehát stabilitásra.[20]

A gubák tehát a mindennapi tevékenységek visszaállítása által küzdenek meg a gyászukkal, ennek része például a lomtalanítás is, amelyhez az elengedésnek és a boldog emlékek megélésének cselekvése társul – erre utal az üresség vagy a napfény érzése a tárgyakhoz kapcsolódva. A felesleges, fájdalmat idéző tárgyak elengedése így nemcsak a tér megtisztítását, hanem a lelki egyensúly helyreállítását is szolgálja, mind a gubák, mind Napraforgó és a kunyhó számára. A ház ugyanis a maga módján az örömet okozó tárgyak melegségével, a feleslegesektől való megszabadulással, illetve az egész felvidító tervvel nemcsak a maga, hanem a benne élők gyászfeldolgozását is elősegíti. A kunyhó egyfajta, Napraforgóéhoz hasonló támogató szerepbe lép, ahogy fokozatos felvidulásával segíti a gubák gyógyulását és lelki fejlődését, miközben térként is gyógyulni kezd. A hely és lakói tehát kölcsönösen támogatják egymás gyászfeldolgozását, akárcsak a regény esetében a gyászoló kert és az őt gondozó két gyerek is, aminek részletes elemzésére a következő alfejezetben térek ki.

Az első évad záró epizódjában a hangulatcsúszka eléri a legfelső, mosolygó szintet, amely a gyászmunka befejeződését, az elengedés szakaszát jelképezi. A közös születésnapi ünnepség során a gubák már nem haraggal,

[20] Singer, *i. m.,* 110.

hanem elfogadással beszélnek a ház jövőjéről. Ekkor derül fény Napraforgó meglepetésére: Rozmaring nagyi ráhagyta a kunyhót, ami szimbolikusan is megerősíti, hogy a lány a nagymama örökébe lép. A történet zárójelenete – a közös ünneplés, majd a kamera lassú távolodása feltárja a fényt, a színeket és a megváltozott atmoszférát, ezzel hangsúlyozva a gubák, Napraforgó, illetve a kunyhó gyógyulását – vizuálisan is lezárja a gyászfolyamatot, míg a tér ablakai, egyfajta védelmező, ugyanakkor lezáró gesztussal, lassan bezárulnak a néző előtt.

## A gyászoló kert

Frances Hodgson Burnett 1911-ben megjelent klasszikus regénye, *A titkos kert*[21] szintén kisgyermekek, a tíz éves Mary Lennox és a vele egykorú Colin Craven gyászfeldolgozási folyamatát követi végig. Viszont a regényben a gyászfeldolgozás nem egyedül egy elvesztett személyre - mint a *Rozmaring kunyhó*ban -, hanem mindkét gyerek esetében saját magukra és az elhunytakkal elvesztett lehetőségekre irányul. A regény főszereplője, Mary Lennox elkényeztetett, rossz természetű, a szülei által magára hagyott kislány. A történet kezdetén, már az első fejezetben kolerajárványban elveszíti a dadusát, apját, anyját és mindenkit, akit ismert: „Ezen az éjszakán betegedett meg Dadus is, és éppen az imént hunyta le örökre a szemét."[22], illetve „Ilyen különös és váratlan módon tudta meg Mary, hogy nincs se apja, se anyja."[23] A hirtelen veszteség a primer kötődési pontok megszűnését jelenti, amit a regény a kislány kezdeti érzelmi ridegségében és elutasító viselkedésében egyfajta befelé forduló gyászként ábrázol. Mary ugyanis nem a szüleit vagy a dadusát gyászolja, akikhez lényegében semmilyen érzelmi kötődése nem volt, hanem saját magát. Ahogy a haldokló gyermekekkel foglalkozó Polcz Alaine is hangsúlyozza egyik tanulmányában, a mai gyermek számára a veszteségélmény elsősorban saját magára irányul: önmagát sajnálja, hiszen elveszített valakit, nem pedig az eltávozót.[24] Mary számára a gyász

[21] Frances Hodgson Burnett, *A titkos kert,* Manó Könyvek, Budapest, 2023.

[22] Burnett, *i. m.,*12.

[23] Burnett, *i .m.,*15.

[24] Polcz, *i. m.,* 16.

tehát egyrészt saját magára irányul, mint olyan személyre, aki mindent elveszített és akinek nincs senkije, aki szeretné, másrészt pedig a szüleire, azaz annak elvesztett lehetőségére, hogy ők szerethették volna őt.

> Mióta Mary idegenek közé került, és Dadus nem volt mellette, nagyon magányosnak érezte magát, és furcsa gondolatai támadtak: olyanok, amelyektől maga is meglepődött. Most kezdett gondolkozni azon, hogy ő tulajdonképpen miért nem tartozott soha senkihez, még akkor sem, amikor éltek a szülei. Ő valójában senkinek nem volt a kislánya, mint a többi gyerek, akiknek szülei vannak. Neki csak szolgálói voltak, meg ennivalója, meg ruhája, de soha senki nem törődött vele. Nem tudta, hogy ennek a saját, kellemetlen lénye az oka – hogy is tudhatta volna, hogy az ő lénye kellemetlen?[25]

Mary ezt követően a nagybátyjához, Craven úrhoz kerül egy vidéki, elhagyatott kastélyba. A gróf maga is lassan egy évtizede tartó gyászban él, elszigetelve mindenkitől: „Senkivel sem törődik. Nem akar embert látni."[26] A kastély már a kezdetektől fogva a ház urának megfagyott érzelmeit és komorságát tükrözi a pszichológiai elszigeteltség fizikai manifesztációjaként: „[l]akatlan, százszobás kastély, amelyben a legtöbb szoba zárva van".[27] Ebben az elzárkózásban talál rá Mary egy szintén lezárt, eldugott kertre, amely Craven úr feleségéé volt, és amely az asszony halála óta tiltott területnek számít.

A regény során Mary és a gróf kisfia, Colin Craven gyászfeldolgozási folyamatát követhetjük végig, ahogy a kezdetben halottnak hitt kert felélesztésével megküzdenek a maguk fájdalmával. Elemzésemben rámutatok a *Rozmaring kunyhó* esetében is kiemelt folyamatokra, vagyis arra, ahogyan a gyászoló, komor (haldokló?) helyszín felvidítása, ápolása a gyerekek - illetve a sorozat esetében a gubák - sikeres gyászfeldolgozásának folyamatává válik.
A kert mintha maga is gyászba merevedett, halott állapotba került volna, mivel elvesztette teremtőjét és gondozóját, Craven úr feleségét. Az asszony itt lelte halálát: egy „ág letört alatta, és ő úgy megütötte magát, hogy

[25] Burnett, *i. m.,* 20.

[26] Burnett, *i. m.,* 24.

[27] Burnett, *i. m.,* 25.

másnapra meghalt".[28] A kert, akárcsak kezdetben a Rozmaring kunyhó, első megjelenésekor komor, fakó helyszínként tűnik fel: „Az egész kertet téli, barna fű borította, és a fűből egész bokorerdők nőttek ki. Rózsabokrok, csak az a kérdés, élnek-e még?"[29] A kert azt a benyomást kelti, mintha maga is halott lenne, ráadásul a teret Mary szemszögéből pillantja meg először az olvasó, aki a gyászából következően szintén csak az élettelenséget észleli. Ugyanakkor már itt megjelenik a vágy a gyógyulásra: „[a]zt kívánta, hogy a kert ne legyen egészen halott."[30] A kislány felismeri a kiszáradt, elhagyatott rózsák és a saját élete közti párhuzamot – „Egészen meghaltak? A rózsák egészen meghalnak, ha magukra hagyják őket?"[31] –, majd elhatározza, hogy megpróbálja felélesztени a kertet. A gyógyulás folyamata aktív beavatkozással kezdődik, a kert ápolásával. Ebben segíti őt Dickon, a lápon élő fiú, aki a természethez kötődő, segítő, támogató szerepet tölt be, akár a *Rozmaring kunyhó* Napraforgója. A külső megújulás szinkronban halad a belső gyógyulással: ahogy a kertben előbukkannak a zöld levelek, Mary erősödik és nevet: „– Hízom és erősödöm – mondta Mary. – Azelőtt mindig fáradt voltam. Amikor ások, egyáltalán nem vagyok fáradt."[32]

A kötet másik főszereplője, Colin késleltetve, a történet felénél jelenik meg, amikor a kert már virágzik. A Craven házaspár egyetlen gyermeke, akire apja ránézni sem hajlandó a felesége halála óta, Maryhez hasonlóan elkényeztetett, csak önmagára gondoló fiúként tűnik fel. Colin állandóan saját betegségének és feltételezhetően közeli halálának tudatában él, amit az őt körülvevő felnőttek beszélgetéséből szűrt le: „nem maradok életben. Eleinte azt hitték, kicsi vagyok még ahhoz, hogy megértsem, most azt hiszik, hogy nem hallom meg, amit suttognak. De én meghallom."[33] Colin gyásza Maryéhez hasonlóan saját magára irányul, egyrészt mint anya nélküli gyermekre, másrészt olyan gyermekre, aki meghalni készül. Kezdeti érzései, akárcsak Mary esetében, a düh és az értetlenség az édesanyja felé:

[28] Burnett, *i. m.,* 58.

[29] Burnett, *i. m.,* 85.

[30] Burnett, *i. m.,* 87.

[31] Burnett, *i. m.,* 102.

[32] Burnett, *i. m.,* 115.

[33] Burnett, *i. m.,* 141.

„– Az édesanyám – mondta Colin panaszosan. – Nem értem, miért halt meg. Néha gyűlölöm, mert ilyet csinált."[34]

Mivel a Craven fiú már a gyógyulófélben lévő kertbe érkezik, az ő esetében a gyógyulás gyorsabb és látványosabb: az eddig tolókocsis, betegnek hitt gyerek feláll, jár, majd néhány oldallal később már futni kezd, ami a fájdalom és a gyász elengedéseként, a lelki erő visszanyerésének szimbólumaként olvasható. A folyamat, hasonlóan a sorozatéhoz, a gyászfeldolgozás kölcsönös elősegítésén alapul. Felgyógyul Mary és Colin, illetve újraéledésével meggyógyul maga a kert is bűntudattal teli gyászából, ahogy az édesanya halálát okozó elszáradt faágat fokozatosan befutják a virágok.

Kevésbé részletesen, de hasonló változások figyelhetőek meg a kastélyon, ami kezdetben zárt szobáival, komorságával a megakadás, az elszigeteltség és a gyász szimbólumként jelenik meg: „Elhagyatott a ház, elhagyatott a park is, és a kertek is elhagyatottak. Olyan sok minden van bezárva."[35] Mary első benyomásai is hasonlóak a házról: „Úgy látszott, mintha rajta kívül egy teremtett lélek sem élne ebben az óriási, zegzugos házban, ahol egymagában vándorolt lépcsőn le, lépcsőn fel, keskeny és széles folyosókon. Az volt az érzése, hogy kívüle még soha senki nem járt itt."[36] A ház alakulása a kert éledésével és a gyerekekben lezajló változásokkal párhuzamosan zajlik. Mary és Colin megismerkedése után a kislány a történetekkel szórakoztatja a fiút a kertről, Dickonról és a fiú állatairól, ami elindítja a Colin felépülését. Ezzel egyidejűleg, a tavasz közeledtével a ház is változásnak indul, amelynek szimbolikus aktusa az ablak kinyitása, ami véget az elszigeteltségnek és a kapcsolatok hiányának. A ház, akárcsak lakói és a kert, lassan lélegezni és gyógyulni kezd. „Nyisd ki az ablakot! […] És bár Colin nevetett, Mary abban a pillanatban az ablaknál termett, és már ki is tárta a két szárnyat. Frissesség, enyheség, illat és madárdal áradt be a szobába."[37]

A regény végére a titkos kert és a kastély, akárcsak a Rozmaring kunyhó, visszanyeri régi fényét a szeretett személy halála után. A regényben Craven úr felesége hasonló funkciót tölt be, mint Rozmaring nagyi: kapocs

[34] Burnett, *i. m.,* 145.

[35] Burnett, *i .m.,* 91.

[36] Burnett, *i. m.,* 64.

[37] Burnett, *i. m.,* 212.

a természethez, a törődő szeretethez és az életigenléshez. A nagymamához hasonlóan Mrs Craven is virágnevet visel: Lilias (a Lily név skót megfelelője), ami természetes szépséget, ártatlanságot és megújulást jelent.[38] Ugyanakkor míg a Rozmaring kunyhó esetében a gyászfeldolgozás oka egyértelműen a nagymama halála volt az összes szereplő számára, a regényben Mrs. Craven csak a kert és a gróf gyászának egyedüli okozója, hiszen Colin esetében az édesanyja halála csupán része a gyászának, Marynek pedig semmilyen kapcsolata nem volt Mrs. Cravennel.

A kert mint a gyász megélésének helyszíne gyakori toposz az irodalomban és a képzőművészetben is. A kert ugyanis, ahogy Avril Tynan hangsúlyozza *Growing Grief: Cultivating Life After Death in the Garden* című tanulmányában, „ideális helyszín arra, hogy a gyász mellett az örök visszatérés, a kitartás és a sokféleség is a halottal való folyamatos és jövőorientált interakció részeként jelenjen meg" (saját fordítás)[39]. A regényben a kert az „élők és halottak közötti kapcsolatok kiépítésének és újjáépítésének helyszínévé válik […] kommunikációs és vigasztaló csatornákat nyit meg, amelyek összekapcsolják az élőket és a halottakat, a múltat, a jelent és a jövőt"[40]. Sem Colinnak, sem Marynek nincs igazán kapcsolata az elhunytakkal, hiszen Colin édesanyja nem sokkal a fiú születése után hunyt el, a kislány pedig szinte sosem találkozott a szüleivel. Ily módon a kert gondozása mindkettőjük számára egyrészt a sosem ismert, de mégis gyászolt elhunytakkal való kapcsolat kialakítását jelenti, másrészt pedig saját, gyászoló és a kert hatására megváltozó személyiségük megismerését. A gyász folyamata nem ér véget – írja Tynan – „az emberek nem »túllépnek« a veszteségen, hanem a gyászélmény átalakítja őket, és a múltbeli kapcsolatokat beépítik az önmagukról és a világról kialakult, folyamatosan fejlődő megértésükbe"[41]. A gyász mint a kapcsolatok újrarendeződésének elképzelése szembemegy Sigmund Freud elméletével, aki a gyászt

[38] „Meaning of the first name Lilias", *ancestry.com*.

[39] Avril Tynan, „Growing Grief: Cultivating Life After Death in the Garden", *Thanatos,* 11/1 (2022), 17–34, 17. A szövegben előforduló külföldi szakirodalom esetében az idézetek saját fordításaim.

[40] Uo.

[41] Tynan, *i. m.,* 20.

egy fájdalmas, de fokozatosan lezáródó folyamatként értelmezte. Phyllis Silverman és Dennis Klass elmélete szerint a gyász „a gyászoló folyamatos kötélékének fenntartása a halottal"[42]. Véleményük szerint a gyász nem egy véget érő, hanem egy jelentésében és intenzitásában folyamatosan változó folyamat,[43] amit tökéletesen példáz a télen álomba merülő, majd tavasszal újra felébredő kert, amelynek ápolása egy folyamatos kapcsolatot feltételez. A kert emellett – emeli ki Michael Brown *Death in the Garden* című tanulmányában – az öröm és a fájdalom szimbóluma is.[44] *A titkos kert* esetében a fájdalom Craven úr feleségének halálában jelenik meg, ahogy a grófi pár által szeretett és gondozott hely az édesanya halálának okává és helyszínévé válik. Fájdalmat jelent Craven úr számára, aki lezárja és magára hagyja a helyet, Colin számára, aki egyedül marad, és magának a kertnek is, ami megöli a szeretett személyt.

Felvethető továbbá az az értelmezési lehetőség, hogy a kert a regény végére az anya helyettesítőjévé válik. Egyrészt a történet során a kert – az eddig leírtak alapján – a maga eszközeivel segíti a gyerekek gyászfeldolgozását, miközben mint egy zárt, védelmező hely óvja őket a külvilágtól egészen addig a pillanatig, amíg szükségessé nem válik, hogy a hazatérő Craven úr megtalálja őket. Másrészt a kert felgyógyulásával párhuzamosan, mintha távolról hatással lenne rá, Craven úr is elindul a feldolgozás és az elengedés irányába: „anélkül, hogy tudta volna, miért, megszabadult sötét terhétől, és ismét élő embernek, nem pedig élőhalottnak érezte magát. Lassan-lassan, maga sem tudta, mitől, a kerttel együtt ő is magához tért."[45] Ezt az olvasatot erősíti Dickon édesanyja, Susan Sowerby is, akinek a gyerekek megmutatják a kertet. Az elárvult gyerekek ekkor fogalmazzák meg először a család iránti vágyat, amikor Colin arra kéri Susant, legyen

[42] Phyllis R. Silverman – Dennis Klass, „Introduction: What's the Problem?". Dennis Klass – Phyllis R. Silverman – Steven L. Nickman, *Continuing Bonds: New Understandings of Grief,* Taylor and Francis, Washington DC, 3–27, 3. A szövegben előforduló külföldi szakirodalom esetében az idézetek saját fordításaim.

[43] Silverman – Klass, *i. m.,* 18–19.

[44] Michael Brown, *Death in the Garden: Poisonous Plants and Their Use Throughout History,* Pen and Sword, Yorkshire, 2018, 7.

[45] Burnett, *i. m.,* 305.

az édesanyja, mire ő így felel: „A maga édesanyja itt van ebben a kertben. Itt kell lennie! Máshol nem lenne maradása. Az édesapjának meg vissza kell jönnie magához… muszáj visszajönnie!”[46] Dickon édesanya tehát pontosan érzi, amit Tynan is kiemel tanulmányában, hogy a kert egy olyan tér, ahol az elárvult terek továbbra is kapcsolatban lehetnek az elhunytakkal. Az új család iránti vágy helyett Susan a régihez való visszatalálást hangsúlyozza, kiemelve, hogy mindkét szülője Colinnal van, még ha ő nem is tud róla: az édesanyja a kertben - vagy talán ő maga a kert! -, az édesapja pedig távol ugyan, de elérhetően. A kert és az anya azonosításának lehetősége Craven úr álmában teljesedik ki, amikor a gyászból lassan felépülő grófot a felesége hazaszólítja:

> – Lilias! Lilias! – felelte. – Lilias! Hol vagy?
> – A kertben – hangzott a válasz, mintha aranyfuvola szólna.
> – A kertben![47]

A halott feleség az álomjelenetben a kerten keresztül szólítja meg a férjét – ismét tökéletes példát adva Tynan elméletére –, hogy visszahívja oda, ahol a gyógyult és egészséges gyerekek, valamint a békés anyát szimbolizáló, kivirágzott kert várja őt. Craven úr a saját megakadt gyászfeldolgozási folyamatának újraindulásaként hazatér, és a család a kertben egyesül. A kert tehát, ahogy Tynan is kifejti, egy olyan hellyé válik, amit a halott édesanya nem hagyott magára, hanem folyamatosan jelen van,[48] ezáltal elősegítve, hogy a gyászban megrekedt Colin és Craven úr újra kapcsolódni tudjon hozzá. A regény tehát nem egy lezárási folyamat története, hanem a kapcsolatok, kapcsolódások megtalálásáé mind a halottakhoz, mind önmagukhoz. A kert akár anya szimbólumaként, akár az édesanyaként, a kölcsönös gyászfeldolgozás és újrakapcsolódás motorjává válik, ahol a család újraegyesülése a gyógyulást és az egészség visszanyerését jelképezi.

[46] Burnett, *i. m.,* 299.

[47] Burnett, *i. m.,* 306.

[48] Tynan, *i. m.,* 27.

## A helyek gyásza

A gyermeki én és a tér viszonyának elemzésekor két elméleti megközelítést alkalmaztam a specifikus irodalmi és vizuális terek értelmezéséhez: Gaston Bachelard fenomenológiai megközelítését (*A tér poétikája*[49]) és Carie Green *A Sense of Autonomy in Young Children's Special Places*[50] című, gyermekek speciális tereire vonatkozó vizsgálatát.

Elméletében Bachelard a ház fenomenológiája kapcsán az álombeli együtthatót hangsúlyozza. Egy új lakhely esetében is folyamatosan feltörnek a régi otthonok emlékei, amelyek így teret adnak az álmodozásnak és védelmező funkciót töltenek be:

> Az álmok révén életünk különböző lakhelyei egymásba ékelődnek, és megőrzik a régmúlt napok kincseit. Amikor az új házban feltörnek a régi lakhelyek emlékei, a Mozdulatlan Gyermekkor birodalmába térünk meg, mely éppen olyan változatlan, mint az Ősrégi. Beidegződéseket, a boldogság beidegződéseit éljük át.[51]

*A tér poétikája* házról szóló két fejezetében (*Ház. A pincétől a padlásig. A kunyhó jelentése*, illetve *A ház és a világegyetem* című fejezetekben*)* a szerző a ház bensőségességét helyezi középpontba („a bent létében melegség várja és veszi körbe az emberi lényt"[52]), különös hangsúlyt fektetve a kunyhó szerepére, amelyet a bensőséges elcsendesülés és a magányosság remetelakjaként definiál.[53] Bachelard elgondolásai azonban a felnőttkori nosztalgiára, az időbeli távolságra és a távolság szépítő funkciójára épülnek, így válnak a régi lakhelyek emlékei az „álmok építmény[évé]",[54] amelynek „[m]inden zuga ábrándok otthona".[55] A nála említett időbeli távolság az általam elemzett művek esetében nem áll fenn, hiszen a főszereplők

[49] Gaston Bachelard, *A tér poétikája,* Kijárat Kiadó, Budapest, 2011.

[50] Carie Green, „A Sense of Autonomy in Young Children's Special Places", *International Journal for Early Childhood Environmental Education,* 1/1 (2013), 8–31.

[51] Bachelard, *i. m.,* 28.

[52] Bachelard, *i. m.,* 29.

[53] Bachelard, *i. m.,* 47.

[54] Bachelard, *i. m.,* 35.

[55] *Uo.*

gyerekek, ily módon az általuk megélt terekhez semmilyen, vagy nem ez a fajta nosztalgia kapcsolódik. *A titkos kert*ben a nosztalgiafaktor szinte egyáltalán nem jelenik meg, hiszen Marynek és Colinnak nincsenek emlékei a Mrs. Craven által létrehozott virágzó kert eredeti állapotáról, sem az egykor vidám, nevetéssel teli kastélyról - kivétel ez alól a gróf, illetve maga a kert. A *Rozmaring kunyhó*ban pedig bár a gubák jól ismerték a nagymamát, hiszen vele éltek, és a ház régi fényét kívánják visszaállítani, tetteiket nem a nosztalgia, hanem az elengedés/újrakapcsolódás és a gyásszal való megküzdés iránti vágy motiválja.

Ennek ellenére az a bensőséges megélés, amelyet Bachelard a ház fenomenológiája kapcsán kiemel, alkalmazható a szerepjátékra és az álmodozásra fogékony gyermekek esetére is. Számukra a kunyhóhoz, a kastélyhoz és a kerthez való intenzív érzelmi kapcsolódás, illetve a belső megélések felerősödése kerül a középpontba. Ez a felerősödés pedig kiterjedhet nemcsak a pozitív, hanem a negatív érzelmekre, a gyász intenzív megélésére is, amit a szerző szintén alátámaszt, amikor francia szerzők (pl. Henri Bosco, Victor Hugo) műveire hivatkozva az érzelmi kapcsolódás és a ház megelevenedésének összefüggései mellett érvel. „A ház bátran küzdött. Eleinte panaszkodott, hisz minden oldalról egyszerre érték a szélrohamok”[56] – idézi Henri Bosco *Malicroix* című művét. Bachelard megfogalmazása szerint „a ház, mely hozzálapul lakójához, közeli falaival maga is a test egyik sejtjévé válik”.[57] A házra tehát hatással van a lakója, ugyanakkor a hely is képes hatást gyakorolni a benne lévőkre („[a]z ilyen otthon neveli az embert”[58]), ahogy ezt a gyászfeldolgozást segítő kunyhó, vagy a metaforikusan anya szerepben lévő kert esetében is kiemeltem. Hasonlót fogalmaz meg Craven úr is Mary és a ház összefüggésében: „Nem akarom, hogy a gyerek fekete ruhát viseljen, és úgy járjon-keljen itt, mint egy elkárhozott lélek. Még szomorúbb lenne tőle a ház.”[59]

Ezek a fenomenológiai állítások tehát mindhárom vizsgált térre – a titkos kertre, a Rozmaring kunyhóra, és az ablakok kinyitása után

[56] Bachelard, *i. m.,* 57.

[57] *Uo*.

[58] Bachelard, *i. m.,* 58.

[59] Burnett, *i. m.,* 37.

a kastélyra – ugyancsak érvényesek, hiszen azok egyszerre zárt és nyitott terek lévén lehetővé teszik, hogy a gyerekek és a gyerekszerű gubák kivetítve, az intimitás és a vigasz tereiben éljék meg és dolgozzák fel érzelmeiket. Ennek révén a ház – vagy az ahhoz hasonló tér – emberi alakot ölt, és élni kezd.

Bár Bachelard korábban idézett állításai elsősorban a ház és a kunyhó fenomenológiájára vonatkoznak, mégis mindkét térre alkalmazhatók, hiszen a Rozmaring kunyhó és a titkos kert is speciális terek, amelyekre nem érvényesek a ház és a kert általános szabályai. A helyszínek különlegessége abban rejlik, hogy kívül esnek a kint-bent hagyományos kategóriáján. A titkos kert alapvetően a természetközeliséget és a nyitottságot képviseli, mégis falakkal körülvett, kulccsal elzárt hely, ami megszünteti a kert fogalmához társított nyílt tér érzését. A kunyhónak pedig, bár alapvetően zárt, épített tér, a természethez való közelsége és nyitottsága is hangsúlyt kap: neve, korábbi és jelenlegi tulajdonosai (Rozmaring nagyi és Napraforgó) is erős természeti kapcsolódást sugallnak. A helyszínét titok övezi, de egy-két távolibb vágókép alapján, illetve a díszlet esetében (tervező: Kiss Borcsa) folyamatosan jelen lévő természet (belógó virágok, madárcsicsergés) azt implikálja, hogy nem városi, hanem a természet közelében álló otthonról van szó. A kunyhó valahol az emberi világ és a gubák titkos világának határán áll, ajtaja és ablakai folyamatosan nyitva állnak a nem a házban lakó, de gyakran itt vendégeskedő szereplők (pl. Mályva és Deske) előtt. A kert és a kunyhó tehát olyan különleges terek, amelyek nem írhatóak le a hagyományos dichotómiák (kint-bent, épített és természetes tér ellentétei) alapján. Ily módon felvetődik a kérdés, hogy ezek a speciális terek azonosíthatóak-e azzal a definícióval, amit Carie Green *A Sense of Autonomy in Young Children's Special Places* című tanulmányában *children's special place*-ként jellemez.

Tanulmányában Green kisiskoláskorú gyerekek kapcsolatát vizsgálja olyan különböző helyekkel, amelyekkel egyedi kapcsolatot alakítottak ki: a „helyhez kötődés, a helyidentitás egyik aspektusa, a személy által egy hely iránt kialakított pozitív és érzelmi kötődés"[60]. Ahogy Roger Hart is

[60] Green, *i.m.,* 10. A szövegben előforduló külföldi szakirodalom esetében az idézetek saját fordításaim.

hangsúlyozza *Children's Experience of Place*[61] című tanulmányában, a különleges terek olyan helyszínek, ahol a gyerekek irányítanak, és ahol ők, nem pedig a szüleik alkotják a szabályokat. Hogyan olvasható össze ez a definíció az általam elemzett terekkel? *A titkos kert* esetében a kert, illetve a Colin parancsainak engedelmeskedő szolgáknak köszönhetően végül a kastély is, egyértelműen olyan helyek, ahol Mary, Colin és az időnként besegítő Dickon teljesen magukra maradhatnak, mivel titok révén a felnőttek sokáig nem szereznek tudomást ténykedésükről. A kert ápolásában és helyreállításában a gyerekek saját elképzeléseiket követik, egyedül a természeti körülmények szólnak bele irányításukba. Hasonló jellemző a kunyhóra is, ahol bár Napraforgó mint felnőtt jelen van, mégsem autoriter személyként jelenik meg: a szabályokat a gubákkal közösen alkotják, és ezek betartásáért mindannyian felelnek. Napraforgó szerepe ebben az esetben lényegében a gondozó szerepe, akinek feladata, hogy segítsen

> a gyermekek biztonságos helyhez kötődésének kialakulásában, mind a beltéri, mind a kültéri környezetben, illetve hátteret biztosít a gyermekek számára a térbeli autonómia és a környezeti kompetencia kialakulásához.[62]

Mind a kert, mind a kunyhó, illetve a regény végére a kastély (mint rossz idő esetén a két gyerek a titkos, személyes játéktere) tehát olyan terek, ahol a gyerekek a játék és a felfedezés révén ismereteket szereznek, ezáltal elősegítve saját mentális fejlődésüket és a gyászfeldolgozást. Ahogy Green is írja tanulmányában: „[a]z idősebb gyermekek (7-11 éves korosztály) hajlamosak az otthontól távolabb eső helyeket építeni, és az építmény felépítésére és kialakítására összpontosítanak".[63] Ez a leírás lényegében megfeleltethető a tizenéves Mary és Colin titkos kertjének. Ezzel szemben a kisebb gyerekek „vonzódnak a titkos, vagy a kizárólagos és/vagy a szelektív játék céljára alkalmas helyekhez".[64] Tehát az elemzés esetében ez a tér alkalmazható, az emberek nagy része számára ismeretlen, gubák által

[61] Roger Hart, *Children's Experience of Place*, Irvington Publishers, New York, 1979.

[62] Green, *i.m.,* 27.

[63] Green, *i. m.,* 11.

[64] Green, *i. m.,* 12.

uralt kunyhóhoz, akiknek viselkedése az óvodás/kisiskoláskorú gyerekek gondolkodását idézi.

Összességében tehát elmondható, hogy a Rozmaring kunyhó és a titkos kert is olyan megelevenedő terek, amelyek megfeleltethetőek a *children's special place* fogalmának, hiszen olyan szabadságot és elszigeteltséget biztosítanak, ami a traumafeldolgozáshoz és az identitás autonóm kialakulásához szükséges.

## Összegzés

Dolgozatomban *A titkos kert* és a *Rozmaring kunyhó* cselekményének és térhasználatának elemzésével mutattam meg, hogy mindkét mű érzékenyen és kifinomultan közelít a gyászfeldolgozás tematikájához. Mind a regényben, mind a sorozatban a belső érzelmek vetülnek ki a környezetre, ahogy a gyerekeket (és a *Rozmaring kunyhó* esetében a gubákat) körülvevő terek vizuálisan is megjelenítik a lelki állapotokat. A *Rozmaring kunyhó* kezdeti jeleneteiben poros, árnyékos házként látható, amely tükrözi a gyásszal küzdő szereplők lelkiállapotát. Ezzel párhuzamosan a titkos kert és a kastély is haldokló és magányos térként jelenik meg. A terek a maguk változásaival végigkísérik a gyerekeket a gyászfeldolgozás folyamatán, amelynek végső célja az elfogadás, az elhunytra való szép emlékekkel történő gondolás, illetve a kert esetében a halottakkal való kapcsolódás/újrakapcsolódás.

A két tér, a kert és a kunyhó, hasonló jellemzőkkel bír. Egyik tér sem írható le a hagyományos kint-bent oppozíciója alapján: a kert, bár a természetet képviseli, falakkal körülvett és elzárt tér, míg a kunyhó mint épített belső tér ablakain és ajtaján keresztül szoros kapcsolatot tart fenn a természettel. Mindkét hely egyszerre szűk és intim, ami lehetőséget ad a vigasz és az intimitás megélésére, ugyanakkor végtelenül tágasak, így lehetővé teszik, hogy a gyerekek, illetve a gyerekszerű gubák kivetíthessék rájuk érzelmeiket. Emellett a regény lehetőséget ad arra, hogy a kertet egy másfajta gyászfogalom felől is értelmezzem, ami a freudi elengedéssel szemben a veszteség integrálását és a halottal való kapcsolat átalakulását teszi lehetővé.

A terek megelevenednek, alátámasztva ezzel a Gaston Bachelard-i fenomenológiát. A kunyhó a maga eszközeivel segíti a gubák és Napraforgó

gyászfeldolgozását, a kastély egy ponton gyerekek személyes játékterévé, míg a kert az elvesztett édesanya helyettesítőjévé válik. Ezek a jellemzők rámutatnak arra, hogy mind a kastély és a kert, mind a kunyhó különleges, a gyerekek által uralt terek. Egyik helyre sem érvényesek a felnőtt társadalom szabályai és elvárásai, ami felveti annak lehetőségét, hogy olvashatóak a gyermekpszichológia *special place* fogalma felől. Gondolatmenetemben amellett érvelek, hogy Carie Green térkoncepciója az általam elemzett helyszínekre is ráillik, hiszen ő ezeket a tereket olyan, a felnőttek szabályait felfüggesztő, gyermeki dominanciájú helyekként határozza meg, ahol maguk a gyerekek alkotják a normákat.

## Felhasznált irodalom


Bachelard, Gaston: *A tér poétikája,* Kijárat Kiadó, Budapest, 2011. [Bereczki Péter]

Brown, Michael: *Death in the Garden: Poisonous Plants and Their Use Throughout History,* Pen and Sword, Yorkshire, 2018.

Burnett, Frances Hodgson: *A titkos kert,* Manó Könyvek, Budapest, 2023. [Kopácsy Margit]

Green, Carie: „A Sense of Autonomy in Young Children's Special Places". *International Journal for Early Childhood Environmental Education,* 1/1 (2013), 8–31.

Hart, Roger: *Children's Experience of Place,* Irvington Publishers, New York, 1979.

„Meaning of the first name Lilias", *ancestry.com*. https://www.ancestry.com/first-name-meaning/lilias, [2025.10.30.].

Menzies, Rachel E. – Neimeyer, Robert A. – Menzies, Ross G.: „Death Anxiety, Loss, and Grief in the Time of COVID-19", *Behaviour Change,* 37/3 (2020), 111–115.

Silverman, Phyllis R. – Klass, Dennis: „Introduction: What's the Problem?", Dennis Klass – Phyllis R. Silverman – Steven L. Nickman: *Continuing Bonds: New Understandings of Grief,* Taylor and Francis, Washington DC, 3–27.

Polcz Alaine: *Meghalok én is? A halál és a gyermek,* Jelenkor Kiadó, Pécs, 2007.

Rahbardar, Mahboobeh – Hosseinzadeh, Ghasemzadeh Hossein: „Therapeutic effects of rosemary (Rosmarinus officinalis L.) and its active constituents on nervous system disorders", *National Library of Medicine,* https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC7491497/ [2025.10.30.].

Rosengen, Helen: „14.9 million excess deaths associated with the COVID-19 pandemic in 2020 and 2021", *World Health Organisation,* 2022.05.05., https://www.who.int/news/item/05-05-2022-14.9-million-excess-deaths-were-associated-with-the-covid-19-pandemic-in-2020-and-2021 [2025.10.30.].

Singer Magdolna: *Ki vigasztalja meg a gyerekeket?,* HVG Könyvek, Budapest, 2018.

„Tájékoztató oldal a koronavírusról", *Koronavirus.gov.hu* (2022.03.17.), https://web.archive.org/web/20220317041542/https://koronavirus.gov.hu/ [2025.10.30.].

Tynan, Avril: „Growing Grief: Cultivating Life After Death in the Garden", *Thanatos,* 11/1 (2022), 17–34.

## Felhasznált előadások/filmek

„A Rozmaring kunyhó titka", https://www.youtube.com/watch?v=K6AktCF-cUp0 [2025.10.30.].

„Csendeske", https://www.youtube.com/watch?v=ePEKQhqElIQ [2025.10.30.].

„Hamupipőke", https://budapestbabszinhaz.hu/eloadasok/13-hamupipoke [2025.10.30.].

„Lári És Fári", https://www.youtube.com/watch?v=FCDqhkAvvFI [2025.10.30.].

„Nem félünk a sötétben", https://budapestbabszinhaz.hu/eloadasok/69-nem-felunk-a-sotetben [2025.10.30.].

„Patrick Ness-Siobhan Dowd: Szólít a szörny – traumajáték", https://meseboltbabszinhaz.hu/repertoar/szolit-a-szorny-traumajatek [2025.10.30.].

Cseh Dávid Sándor

# Látni lehunyt szemmel – A *Yoroboshi* 弱法師, *Semimaru* 蝉丸 és *Kagekiyo* 景清 című nó-drámákról[1]

A nyugati gondolkodásban a látást hagyományosan szokás a világban való tájékozódással, a tudással, értéssel, a racionális látásmóddal és bölcsességgel összefüggésbe hozni. Korszakonként és kultúránként változó ugyan a látás pontos jelentése és megjelenése a művészetekben, de mindegyik esetben kapcsolódnak hozzá a megismerés, az értékelés, a megértés képzetei, legyen szó tág értelemben véve a műélvezetről, vagy egy vak alak ábrázolásáról vásznon vagy színpadon. Ugyanilyen fontos téma azonban a látás hiánya, vagyis a vakság és annak különféle jelentései. Moshe Barasch 2001-es monográfiájában[2] végigveszi a vakság kulturális megjelenéseit és értelmezéseit a nyugati kultúrában és gondolkodásmódban, Platóntól egészen Diderot-ig és a vakság jelenségét a modernitás számára újradefiniáló *Levél a vakokról - azokhoz, akik látnak (Lettre sir les aveugles à l'usage de ceux qui voient)* című 1749-es írásáig.[3]

A vak ember figurája erős szimbolikus jelentőséggel bír a nyugati drámairodalomban, hiszen az egyik legfontosabb antik görög tragédia is a látásról – és annak feladásáról – szól: az *Oidipusz király* címszereplője egy

[1] A jelen tanulmányban a japán kifejezések esetében a Hepburn-átírást követem, a magánhangzóra végződő szavakat kötőjellel ragozom. A magyar átírást akkor alkalmazom, amikor az adott kifejezésnek már tág körben elfogadott a magyar változata.

[2] Moshe Barasch, *Blindness – The History of a Mental Image in Western Thought,* Routledge, New York – London, 2001.

[3] Diderot írásában többek közt a vak emberek által megismerhető valóságot elemzi, és azt, miért sajátos egy olyan ember érzékelése, aki vaknak született és ezért egyáltalán nincsenek vizuális képzetei a világról.

rébusz megoldásával nemcsak saját eredetére jön rá, hanem tudatlanságból elkövetett bűneire is, amelyekért önvakítással és száműzetésbe vonulással fizet. Itt egyértelműen a megértéssel, a logikus és helyes, a közösséggel szemben felelős gondolkodásmóddal azonosítja Szophoklész a látást, ahogyan később Shakespeare is teszi a *Lear király*ban. Az utóbbi harmadik felvonásában Cornwall vakítja meg Gloucester grófját hűtlenségéért, bár valójában átvitt értelemben vett vakságáért kell megvakulnia, mivel nem ismerte fel fiai valódi természetét, és a becsületes Edgar helyett a romlott Edmundot támogatta. A XIX. század végén a hagyományt tovább viszi Ibsen *A vadkacsá*ban lassan megvakuló Hedvig alakjával, de izgalmas szöveg Maeterlinck *A vakok* című egyfelvonásosa is, amely már kitetten szimbolikus jelentőséget ad a látás hiányának. A belga szimbolista drámánál is titokzatosabb azonban Beckett több szövege, legyen az a *Godot-ra várva*, amelyben Pozzo vakul meg, vagy *A játszma vége*, amelyben Hamm vakon gyakorolja hatalmát Clov és magatehetetlen szülei felett. Példa a közelmúltból Simon Stephens 2020-as adaptációja az Irodalmi Nobel-díjas José Saramago *Vakság* című regényéből – ebben ugyanis egy város lakói vakulnak meg járványszerűen, a világon terjedő tudatlanság allegóriájaként.[4]

E nyugati, keresztény és görög kultúrkörből származó példák láttán felmerül a kérdés, hogy más kultúrák, más vallási háttérrel rendelkező szerzők és színházcsinálók vajon hogyan viszonyultak a vakság kérdéséhez? Hiszen mást jelenthetett egy vak ember az ókori görög szigetvilágban (gondoljunk Oidipusz mellett például a vak látnok Teiresziász alakjára), mint Perzsiában, az indiai szubkontinensen, a kínai császárságban vagy éppenséggel Japánban. A jelen tanulmány a számos lehetséges példa közül három középkori japánt emel ki: a hagyományos nó-játék 能楽 három olyan szövegét, amelyekben központi szerephez jut a vakság kérdése. A *Yoroboshi* 弱法師, *Semimaru* 蝉丸 és *Kagekiyo* 景清 című nó-drámákban az ugyanis sajátosan japán értelmezéshez jut: nemcsak fizikai hiányosság vagy a tájékozódás képességének hiánya lesz, hanem egy különleges,

[4] A Walter Meierjohann által rendezett 2020-as előadás különlegessége, hogy a COVID-19 pandémia lezárásait követően mutatták be. Lásd Kate Wyver, „Blindness review – blazing pandemic tale is brilliantly too close for comfort", *theguardian.com*, 2020.08.09.

liminális (átmeneti avagy köztes[5]) állapot, amelynek lesznek a japán szinkretista hagyománynak megfelelően buddhista, sintoista és konfuciánus konnotációi is.

## Buddhista, sintoista és konfuciánus olvasatok

A japán művészetekben találkoznak a szigetországban egymás mellett élő és folyamatosan érintkező gondolati hagyományok. Ez nem véletlen, hiszen a sámánista és animista gyökerű ősi japán vallást, a sintót a VI–VII. században Japánba érkező buddhizmus nem váltotta le, hanem a két vallás egymással párhuzamosan, sok szempontból egymással összefüggésben fejlődött tovább az évszázadok során. Ez a szinkretizmus, amelynek működését a buddhista templomokban található sintó szentélyek, vagy a sintoista *kamik*kal 神 azonosított buddhista istenek bizonyítanak. Ugyanígy, a buddhizmushoz hasonlóan Kínából érkező konfuciánus tanok is beilleszkedtek a japán gondolkodásmódba, eleinte a Középső Birodalomból átvett udvari és tág értelemben vett állami struktúrák részeként, később pedig megjelentek a lakosok hétköznapi életében is. Mivel ezek a gondolkodásmódok a nó-játék kialakulásakor már mind stabil hagyományként éltek a Muromachi-korszakban 室町時代 (1336-1573), érdemes mindhármat szem előtt tartva vizsgálni a vakság jelentésrétegeit a három említett nó-drámában is.

A vakságról számos értelmezést találni a buddhizmus különféle irányzatainak gondolatiságában. Ezek közül a legfontosabb az, hogy a látás hiánya elsősorban a buddhista igazságok *nem tudásának* a jele. Több példabeszéd és hasonlat is erre utal, elég csak az elefánt és a vakok történetére gondolni, amelyben vak emberek próbálják eredménytelenül meghatározni az általuk ismeretlen állatot egyéb érzékszerveik és korlátozott nézőpontjaik alapján.[6] A már a hinduizmusban is ismert történet alapján a látás egyúttal át- és

[5] Jelen elemzés szempontjából a „köztes" kifejezést tartom hasznosabbnak, amely az Arnold van Gennep által jegyzett *Átmeneti rítusok* című, alapvetően fontos antropológiai vizsgálódásban a szerző által az ilyen rítusok közül a középső, a „határhelyzeti" (liminális) rítusok kategóriájához áll legközelebb jelentésében. Lásd Arnold van Gennep, *Átmeneti rítusok,* L'Harmattan, Budapest, 2007, 48.

[6] Buddha, „The First Discourse about the Various Sectarians". *Sutta Piṭaka, Khuddaka Nikāya, Udāna, 6. Jaccandhavagga (Születéstől fogva vakok), 4. Titta Sutta.*

belátást is jelent a buddhista igazságokat illetően. Hasonló jelentéssel bír a vak teknős példája, aki csak százévente jön fel a víz felszínére: buddhista értelmezésben ez annyit tesz, hogy ő nem tudhat arról, hogy mindannyian a *szanszárá*ban, tehát a lelkek körforgásában létezünk, ahogy arról sem, hogy embernek születni elképesztően ritka és kivételes esemény, igaz adomány.[7] Az *Andhaszutta (Aṅguttara Nikāya)* harmadik könyvének 29. fejezete pedig három típusú ember példáján keresztül szól a vakságról.[8] E szerint a kétszemű ember az, aki képes vagyonhoz jutni és azt gyarapítani, miközben tud mérlegelni, jó döntéseket hozni. Az egyszemű ember az, aki csak vagyonhoz jutni és azt gyarapítani képes. Vak pedig az, aki sem vagyonnal, sem bölcsességgel nem bír – tehát itt is a tudás, a jól és tisztán látó tekintet hiányát jelenti a vakság. Abban az esetben pedig, ha valaki vaknak születik, a vakságot rendszerint nem evilági, hanem valamilyen előző életben elkövetett bűnért járó karmikus büntetésként[9] értelmezik számos kultúra művészetében, így például a japán nó-játékban is.

Másfajta értelmezést nyer Japánban a vakság kérdése a zen-buddhizmus megjelenésével. A zen ugyanis különös hangsúlyt fektetett a *satori* 悟り, azaz a „megvilágosodás" avagy „ébredés" fogalmára, ehhez pedig fókuszba helyezte mind a gondolkodás – avagy annak hiábavalóságát –, mind a látás gondolatát. A zen szekták által használt *Kapujanincs átjáró* című szöveggyűjtemény 28. *kōan*ja 公案[10] például különösen tanulságos ebből a szempontból, hiszen abban összekapcsolódik a látás és a tudás képzete. A rövid történet azzal kezdődik, hogy Lung-tan mesternél jár egy Tö-san nevű tanonc tanácsért. Amikor Tö-san indulna haza, meglátja, hogy időközben beesteledett, és hogy odakint teljes a sötétség. Lung-tan felajánl

[7] Shimazaki Chifumi, *Troubled Souls – From Japanese Noh of the Fourth Group. Parallel Translations with Running Commentary,* Cornell University, Ithaca, 1998, 57 (11-es lábjegyzet).

[8] Buddha, „The Book of the Threes – 3.29. Blind". *The Numerical Discourses of the Buddha. A Translation of the Aṅguttara Nikāya,* Wisdom Publications, New York, 2012.

[9] Az újjászületés logikáját követve az újabb és újabb életeken nyomot hagynak a korábbi életek során elkövetett bűnök. Ezektől vezekléssel, a Buddha igazságát megismerve lehet megtisztulni, így felkészülni egy következő, jobb életre.

[10] Miklós Pál (vál.), *Kapujanincs átjáró – Kínai csan-buddhista példázatok,* Helikon, Budapest, 1987, 67–69.

neki egy lampiont, hogy annak fénye mellett Tö-san hazasétálhasson. Amikor azonban átnyújtja neki az égő lampiont és Tö-san érte nyúlna, Lung-tan hirtelen elfújja annak lángját. A sötétségbe zuhanó Tö-san pedig megvilágosodik. Másnap minden lejegyzett kommentárját halomba gyűjti, és mielőtt lángra gyújtaná mindet, ezt mondja tanonctársainak:

> Ha az összes homályos tanokon és magyarázatokon átrágtátok magatokat, annyit értek el vele, mintha egyetlen hajszállal roppant teret akarnátok kitölteni. Ha minden hagyományt és a világ minden titkát kitanultátok, annyi az, mintha egyetlen csöppet pottyantanátok az óceán vizébe.[11]

A többféleképpen értelmezhető kōan azt üzeni, hogy a tudás, bár fontos, önmagában nem elégséges a megvilágosodáshoz, sőt idővel akadályt képezhet az afelé vezető úton. Amikor Lung-tan elfújja a lángot, akkor Tö-san nem visszazuhan a sötétségbe, hanem egy újfajta állapotba kerül. Innentől fogva másként lát – mintegy megvakul, avagy „áttörik a vödör alját"[12] számára – és képessé válik a (zen-)buddhista igazság belátására. Yamada Kōun 山田耕雲 (1907-1989) zen buddhista tanító a kōanhoz írt kommentárjában[13] ötféle vakságról ír. Meglátása szerint ezek 1) az átlagos vakság (teljes nem-tudás), 2) a rossz vakság (téves tudás), 3) a megvilágosodás előtti vakság (úton a tudás felé), 4) a jó vakság (megvilágosodott semmit-látás), és 5) az igaz vakság (amikor kihuny a megvilágosodás fénye). Értelmezésében a pusztán „nem-tudást" jelentő vakság mellett felmerülnek további fázisok a tanulás útján, amelynek vége a teljes „sötétség".[14]

Tö-san újfajta látásmódja kapcsán beszélhetünk a harmadik szemről, amelyről D. T. Suzuki is ír. Ezt a „szemet"[15] birtokolva az ember képes

[11] Miklós, *i. m.,* 68.

[12] Suzuki magyarázata szerint a megvilágosodás élménye nagyban hasonlít ahhoz, mint amikor az elme többé nem gyűjti a tudást, akár egy vödör a vizet, hanem mintegy átengedi magán. Lásd D. T. Suzuki, „Satori, or Enlightenment". William Barrett (ed.), *Zen Buddhism. Selected Writings of D. T. Suzuki,* Three Leaves Press, New York, 2006, 99.

[13] Yamada Kōun (ed.), *The Gateless Gate. The Classic Book of Zen Koans,* Wisdom, Somerville, 2004, 141–142. (Kindle Edition)

[14] A zen-buddhizmus paradoxonok iránti hajlamának is betudható, hogy az ideális állapotot, a megvilágosodott látást „sötétségként" határozza meg.

[15] Utalás a Buddha-szobrok homlokán látható hindu eredetű, szimbolikus pontra, avagy „szem"-re.

a valóságon és a dualista gondolkodáson túlra látni.[16] A zen-buddhista gyakorlat – legyen az a *seiza* 正座 meditáció vagy a kōanok vizsgálata – azt célozza, hogy a tanoncok elérjék a satori pillanatát. Az eszmélés, megértés és felismerés mozzanata idekapcsolható, hiszen az élmény a leírások alapján valami ilyesmi: a gyakorló „meglátja önmaga természetét" (*kenshō* 見性), és megérti (*satoru* 悟る) a buddhista igazságot. Izgalmas módon ez rendkívül közel áll a nyugati felismerés *(anagnoriszisz)* fogalmához, amellyel nem mást szokás leírni, mint Oidipusz eszmélését önmaga természetére, sorsára és büntetésére.

A zen-buddhizmusban körülírt harmadik szem érdekes analógiákat mutat a japán ősi vallás, a sintó egyes képzeteivel. A sintó szerint a világot folyamatosan jövő-menő[17] kamik lakják, akikhez imádkozni lehet, és akiknek megfelelve lehet kiegyensúlyozott, eredményes és boldog életet élni. Kiemelten fontos ezért a velük való kommunikáció, amely a szentélyben való imádkozás mellett a miko 巫女 papnők által bemutatott szertartások – például a kagura 神楽[18] táncok – révén válik lehetségessé. Ez utal a sintó sámánista gyökereire, hiszen a miko képes közvetíteni az emberek és a kamik között, akár egy sámán.[19] Hasonlóan „köztes", avagy liminális alakoknak[20] tekinthetők a *Heike monogatari*-t 平家物語 éneklő vak biwa hōshi 琵琶法師 előadók[21] és

[16] Suzuki megfogalmazásában ez a „satori szeme". Lásd Suzuki, *Zen Buddhism…*, *i. m.,* 100–101.

[17] A kamik jellegzetessége, hogy bár egy-egy szentélyhez, helyhez vagy tárgyhoz köthetők, képesek kirepülni a világba, sőt, vallási ünnepeken mozgó szentélyekben (*mikoshi* 神輿) viszik körbe őket a falvakban, városokban a helyi hívők. A szentélyek *torii* 鳥居 kapui jelzik, hogy merre járnak-kelnek az istenek.

[18] A műfaj történetéről és zenéjéről izgalmas monográfiáért lásd Kárpáti János, *Tánc a mennyei barlang előtt,* Kávé Kiadó, Budapest, 1998.

[19] Benito Ortolani, *Japanese Theater – From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism,* Princeton UP, Princeton, 1995, 90–93.

[20] Turner a „liminal *personae*" (kiemelés az övé), azaz „küszöbember" kifejezést használja rájuk. Lásd Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure,* Cornell UP, Ithaca, 1991, 95.

[21] Hasonló szerepet tölt be az *Odüsszeia* nyolcadik énekében fellépő Démodokosz, a vak énekes előadó Alkinoosz udvarában. „Ekkor a kedves dalnokot is bevezette a hírnök; / azt, kit a Múzsa kegyelt, s akinek jót s rosszat is osztott; / mert elvette szemét, de adott neki mézizü dallást." Lásd Homérosz, *Odüsszeia*, Interpopulart Könyvkiadó, Budapest, 1993, 103.

más elváltozásokkal és sérülésekkel élő – így például vak – vándorszerzetesek is.[22] Így bár a vak embernek a hagyományos buddhizmus szerint a vakság egyfajta büntetés egy korábbi életben elkövetett bűnért, ez a büntetés egyszersmind különös státusszal, a másfajta látás képességével ruházza fel őket a sintó hagyománya szerint. Valahogy úgy, mintha a két emberi szem elvesztéséért cserében egy harmadik nyílna meg számukra: az ilyen szereplők pedig leginkább vak látnokhoz vagy jóshoz lesznek hasonlatosak.

A vakság metaforikus olvasata a konfuciánus gondolkodásban részben hasonlít a hagyományos buddhizmuséhoz, tehát egyfajta tudás- és morális tartáshiányra, a logikus gondolkodás elvétésére utal. Ezzel együtt Konfuciusz (孔子, Kǒngzǐ, i.e. ?551–?479) *Beszélgetések és mondások* (*Lúnyǔ* 論語) című alapművében a vakság képzete szorosan összefügg a tisztelet és társadalmi kötelékek fontosságával is, hiszen a vak embereknek gyakran támasz nélkül kell megküzdeniük az állapotukból fakadó nehézségekkel.[23] A konfuciánus elveknek megfelelően tehát a vak felebaráttal szemben is együttérzéssel és kötelességtudóan kell viselkedni.[24] Nem véletlen, hogy az említett biwa hōshi-k Japánban céhszerűen szervezhették meg magukat,[25] vagy hogy a vak buddhista (vándor)szerzetesek is adományokat gyűjtöttek és kaptak. A ráutaltság, a közösséggel és a másik emberrel szembeni felelősség kiemelten fontos téma lesz a vakság kapcsán – mint ahogy az alábbi példákban látni is fogjuk.

---

[22] Itt a köztesség elsőre egyfajta általános „másság"-ként érvényesül, de közelebbi vizsgálat után a művészethez, a kreativitáshoz, az ihlethez kapcsolható, azaz a hétköznapi, jelenvaló világhoz képest távoli tartományhoz. A „liminalitást gyakran hasonlítják a halálhoz, a méhben levéshez, a láthatatlansághoz, a sötétséghez, a biszexualitáshoz, a vadonhoz, a nap- vagy holdfogyatkozáshoz." Lásd Turner, *i. m.,* 95.

[23] Konfuciusz a gyászolókat és a vakokat úgy említi, mint akikkel előzékeny tisztelettel kell bánni. (9. fejezet 10. mondás, 10. fejezet 25. mondás.) Lásd Confucius, *The Analects,* Penguin Books, London, 2014, 134 és 157. (Kindle Edition)

[24] Konfuciusz az őt meglátogató Mian vak mestermuzsikust kíséri, támogatja a 15. fejezet 42. mondásában, később pedig a 16. fejezet 1. mondásában a Ran Qui-vel való beszélgetés során Konfuciusz megkérdezi társát, hogy mi értelme volna egy vakot kísérő embernek, ha nem támogatná akkor, amikor az megbotlana vagy elesne? Lásd Confucius, *i. m.,* 267 és 270.

[25] Wei Yu Wayne Tan, *Blind in Early Modern Japan. Disability, Medicine and Identity,* University of Michigan Press, Ann Arbor, 2022, 78–80. (Kindle Edition)

## Vak hősök a hagyományos japán nó-játék színpadán

A Zeami Motokiyo (?1363–?1443) és apja, Kan'ami Kiyotsugu 観阿弥清次 (1333–1384) által alapított nó-játékban nemcsak a megelőző korszakok sarugaku 猿楽 és egyéb népi-szakrális színházi műfajok formái kerültek szintetizálásra, hanem e közös metszéspontban találkozott a korabeli hagyományos japán udvari kultúra – irodalom, képző- és zeneművészet –, valamint a sintoista, buddhista és konfuciánus gondolkodásmód is. A Zeami – és később a veje, Konparu Zenchiku 金春禅竹 (1405–1468/70/71?) – fáradságos munkája révén Ashikaga Yoshimitsu 足利義満 (1358–1408) sógun udvarának ízléséhez igazodó műfaj elsősorban az új, felemelkedő félben levő szamuráj közönségnek szólt, miközben támaszkodott a megelőző korszakok, így a Heian-kor 平安時代 (794–1185) és Kamakura-korszak 鎌倉時代 (1185–1333) műveltségére is.

Éppen ezért a hagyományos japán nó-játék esetében tematikájában rendkívül szerteágazó műfajról beszélhetünk, amelynek számos darabjában bukkannak fel vak szereplők is, sőt, a nó-játék komikus testvérében, a *kyōgen*ben 狂言 külön csoportot képeznek a *zatōmono*-k 座頭物 („vak ember darabok") avagy *zatōkyōgen*ek 座頭狂言 („vak ember kjógenek").[26] Említésekben gyakran együtt kezelik ezeket a kyōgen-játékokat a *shukke* 出家 („papnak állni") csoport darabjaival, amelyek buddhista szerzetesekről szólnak,[27] ezzel is utalva a vakság és a vallási témák közti mintegy közhelyszerű kulturális összefüggésre.

A mai, körülbelül 253 nó-játékból álló repertoárban azonban összesen három olyan maradt fenn, amelyek egyértelműen tematizálják és fókuszba állítják a vakság jelenségét és jelentését. A már említett *Yoroboshi*, *Semimaru* és *Kagekiyo* a kérdés különböző vetületeit mutatják fel, együtt viszont közel teljes komplexitásában tárják elénk a vakság jellegzetesen japán olvasatait.

[26] Yamanaka Reiko et al. (ed.), *A Companion to Nō and Kyōgen Theatre, Vol. 2*, Brill, Leiden – Boston, 2024, 731, illetve 738–739.

[27] Yamanaka et al., *i. m.,* 738., valamint Ōkura Toraakira 大蔵虎明, neves XVII. századi kyōgen-színész csoportosításáért lásd Yamanaka et al., *i. m.,* 802.

## **Yoroboshi** 弱法師

A versben a hold száll alá,
de most a napnyugta közeleg.
Elmerengnék e látványon,
de azt a felhők s hullámok rejtik előlem.
Én mégis ellátok Avadzsitól Edzsimáig,
Szumától Akasiig,
Kii tartományban a tengerig
mindent, mindent látok!
Ameddig a szem ellát,
én mindent látok![28]

Ellentétben a másik két vizsgált nó-drámával, Kanze Jūrō Motomasa 観世十郎元雅[29] (?1394/1401–1432) alkotásának címe nem egy nevet, hanem egy alakot jelöl: szó szerint egy „gyenge/beteg (vándor)szerzetest", aki külső szemlélők leírása alapján botladozva, pálcája segítségével járja a világot.[30] A hivatalosan *kyōranmono*-nak 狂乱物, azaz „őrült darabnak" tartott nó-dráma egy apáról, Takayasu no Michitoshiról és fiáról, Shuntokumaruról szól. Az előbbi hamis, világi csábításokkal kapcsolatos vádak nyomán száműzte otthonukból az utóbbit, aki éveken át tartó bolyongásai során megvakult és kéregető vándorszerzetessé vált. A nó-játék cselekményének helyszíne az oszakai Tennōji-templom,[31] ahol éppen alamizsnát osztanak a vétkes apa parancsára, hogy így vezekeljen hirtelen haragjáért és imádkozzon elvesztett fiáért. Ugyanide érkezik meg az ismeretlen, „Yoroboshi"-nak csúfolt vak vándorszerzetes, akinek nagy szüksége van erre az alamizsnára.

[28] Kanze Jūrō Motomasa: *Yoroboshi – A vak fiú*, kéziratos fordítás. Az általam fordított irodalmi szövegrészletek esetében a magyaros átírást követem.

[29] A nó-játék egyik alapítójának, Zeami mesternek a legidősebb fia. Sokáig apja szellemi és művészi örökösének gondolták, de tisztázatlan körülmények között meghalt.

[30] Részletes szinopszisért lásd Yamanaka et al., *i. m.,* 982.

[31] Szó szerint: „Mennyei déva-királyok temploma". A hagyomány szerint Japán első buddhista temploma, amelyet maga Shōtoku Taishi régensherceg 聖徳太子 (574–622) alapított a VI. század végén. Gyógyító erejéről volt nevezetes, ezért sok, betegségtől szenvedő ember zarándokhelye lett. Ma Shitennōji 四天王寺 néven ismert, és Oszaka egyik jelentős turisztikai látványossága.

A nó-dráma tétje egyértelműen az apa és fia közti kapcsolat, központi témái a családi szeretet, a buddhista vezeklés és a bűnbánat, tetőpontja pedig az a pillanat, amikor találkozásuk során Shuntokumaru felismeri bűnbánó apját. A felismerés különösen fontos mozzanat itt: az, ami egy átlagos ember számára „első látásra", magától értetődően adott, a vak fiatalember számára nem az. A gyenge alkatú Shuntokumaru vaksága révén azonban más (buddhista) igazságokat ismer, amelyeket a látó kortársai és apja nem – olyan igazságokat, amelyeket csak saját szerencsétlen sorsa folytán tanulhatott meg. Ez teszi érthetővé, hogy az apjával szemben nem haraggal vagy bosszúvággyal reagál, hanem szégyennel saját állapota felett.

A nó-játékban többek között fontos szerephez jut a *shite* oszlopa シテ柱[32] *(shite-bashira),* amely a nó négyzetes főszínpadának rendezői bal hátsó oszlopa. A Tennōji-templomba érkező Shuntokumaru pálcájával ráüt erre az oszlopra, és a templom kőből faragott torii kapujának nevezi – ezzel pedig sikeresen köti össze a templom buddhista gondolatvilágát a jóval régebbi, sintoista hagyománnyal.[33] A kapu jelentőségét azonban csak később értjük meg, amikor a vak fiatalember a buddhista Paradicsom látomását írja le, és már nem a templom keleti kapujaként említi a nó-színpad oszlopát, hanem a Paradicsom keleti kapujaként, ezzel illusztrálva a szent ember, a vak bölcs „másként látását". Shuntokumaru egyszerre van jelen az élők világában és a túlvilágon, mint ahogy maga is többször ismétli, „mindent lát", törékeny és beteg alakjában ezért érintkezhet álom és valóság.[34] A nó-játék műfaji meghatározását ez magyarázza: Shuntokumaru azért „őrült", mert olyan helyen áll a világban, ahol laikus ember ritkán állhat.[35]

[32] Az oszlop azért kapta a shite-ről a nevét, mivel gyakran itt állnak meg a nó-játék főszereplői bemutatkozó éneket előadni, esetleg *mondō* 問答 párbeszédbe keveredni a wakival ワキ, és így tovább.

[33] *Portals* című monográfiájában Lynne Hume az ajtók, átjárók és kapuk szimbolikus jelentéseit gyűjti egybe a világ különböző kultúráiból. Lásd Lynne Hume, *Portals – Opening Doorways to Other Realities through the Senses,* Routledge, London and New York, 2020, 25–29. (Kindle Edition)

[34] A hídútról a főszínpadra való belépés is izgalmas jelentést nyer ebből a szempontból, ha a nó-színpadon az agemaku 揚幕, a tükörszobát (kagami-no-ma 鏡の間, a nó-maszk felvételének helyét) a hídúttól elválasztó függönyre gondolunk.

[35] Mishima Yukio modern nó-drámái között *Yoroboshi*-átiratot is találunk. Lásd Yamanaka et al., *i. m.,* 695.

A nó-dráma végén az apa visszakapja fiát – az apai bűn viszont nem múlik el nyomtalanul, hiszen úgy térnek haza a Tennōji-templomból, hogy az egykor egészséges, bűntelen fiatalember immáron bűnös és vak.[36] Ezt a fájdalmat a megbocsátás, az apai és fiúi szeretet tudja ellensúlyozni, illetve a Buddha igazsága, amelyre mindketten ráébredhettek szomorú történetük során.

## **Semimaru** 蝉丸

Ó, az éjszaka milyen
magányos és elhagyatott!
„A világ olyan,
hogy bárhol teljék az élet,
sem palota, sem szalmakunyhó
nem lesz végső otthonunk."[37]

Második vizsgált nó-drámánk címét a főszereplő shite kísérője, a shite tsure, Semimaru adja.[38] A legenda szerint Ausaka 逢坂[39] közelébe élő, biwa lanton játszó alak nevében hangsúlyos szerepet kap a japán kabóca (*semi* 蝉), amelynek éneke jellegzetes hanghatás Japán nyári időszakában, egyúttal népszerű előtag hangszerek és más zenei fogalmak esetében.[40]

[36] A japán szöveget angolra fordító Kenneth L. Richard értelmezésében a kitaszított fiú nem tudott másból megélni, mint a saját testéből – vaksága így valójában valamilyen nemi betegség eredménye lehet. Lásd Kenneth L. Richard (ed.), *Pretty Boys in Noh,* 2004.

[37] Shimazaki, *i. m.,* 74–75. A harmadik sortól az idézet egy ismert költemény, amelyet a legendás Semimaru-nak, a vak biwa hōshi-nak tulajdonítanak, és amely számos mesekönyvben és a *Shin-kokinshū* 新古今集 versantológiában is szerepel. Lásd uo., 38-as lábjegyzet.

[38] Részletes szinopszisért lásd Yamanaka et al., *i. m.,* 953.

[39] A név megtévesztő, ugyanis nem a Kiotótól nyugatra található mai nagyvárosra utal, hanem a régi japán fővárostól keletre, a Biva-tó (Biwa-ko 琵琶湖) közelében található kisebb hegységre és a kelet-nyugati kereskedelmi és utasforgalmat bonyolító, rendkívül fontos szorosra. Az „Ausaka" (mai átírásban Ōsaka) kifejezés annyit tesz, hogy a „találkozás(ok) lejtője." Lásd Susan Matisoff, *The Legend of Semimaru, Blind Musician of Japan,* Columbia University Press, New York, 10–11.

[40] Matisoff, *i. m.,* 6.

Ezúttal is családi kötelék kapcsolja össze a főbb szereplőket: a nó-játékban Daigo császár két gyermeke lép fel, akiket az apa száműzött az udvarból. Semimaru herceget azért, mert szégyenteljes módon vakon született, és isteni leszármazottként így nem maradhatott a császár örököse, nővérét, Sakagami 逆髪 (szó szerint: „ellenkező, gonosz hajú") hercegnőt pedig azért, mert megőrült, és szintén nem lett volna helyénvaló az udvarban tartani.

A nó-dráma cselekménye három fő szakaszra osztható. Az elsőben Kiyotsura, udvari tisztviselő kíséri az Ausaka-hegyre (Ōsakayama 逢坂山) Semimaru-t. Itt a szöveg költői sorai alapján a vak herceget kopaszra nyírják, esőtől védő szalmaköpenyt és kalapot adnak rá, valamint átadják neki a vakok által használt pálcát. Ezeket és biwa lantját leszámítva semmi sem marad Semimaru-nak, akit így hagynak magára a hegyoldalon. Szerencsére a nó-dráma második szakaszában rátalál egy helybéli ember – az előadásban az ai-kyōgen –, aki épít neki egy kunyhót. Ezt követően némi idő telik el, mire útra kel Kiotóból a herceg nővére, az őrült Sakagami. A nó-dráma harmadik szakasza a testvérek találkozását mutatja be.

Ez a találkozás a családi kapcsolatok ellentmondásos tulajdonságairól szól, így érvényesül benne az öröm, a szeretet, a keserűség és a bánat érzése is. A *Semimaru* egyes kommentátorok szerint szintén kyōranmono, azaz őrült darab, ami ezúttal kevésbé metaforikus, mint inkább konkrét megjelölés, hiszen a főszereplő shite szerepkörű színész játssza az őrült Sakagamit, akinek tsure kísérője a színpadon Semimaru.

A testvérek helyzete különleges, hiszen egyrészt a császár gyermekei, tehát a sintó hitvilága szerint isteni leszármazottak, másrészt velük született tulajdonságaik révén száműzik őket. A sintó felől szemlélve isteni származásuk egyik jele a liminális, világok között közvetítő szerepük,[41] míg buddhista olvasatban – vélhetően – karmikus, öröklött bűnökért lesz osztályrészük az őrület és a vakság. A testvérek dinamikáját jól illusztrálja, ahogyan fogyatékosságaik kiegészítik egymást: míg Sakagami látja a fizikai valóságot, őrülete révén nem képes megfelelően megérteni azt, addig az ép elméjét megőrző Semimaru vakon tekint szét a valóságban.

[41] Matisoff kiemeli, hogy a vakság a sintó esetében a sámánista eredetet, sokáig az istenekkel való kommunikáció képességét jelentette, különösen a buddhizmus érkezését megelőző időszakban. Lásd Matisoff, *i. m.,* 20.

Mintha a *Yoroboshi* főhősének egyfajta kettőzéséről lenne itt szó, amennyiben a zavarodott és vak Shuntokumaru sajátos, kettős büntetését itt két külön szereplő kapja meg.

Kiemelt jelenet, amikor Semimaru herceg nincstelen vak remetévé változik – a Kiyotsura-val folytatott beszélgetése során számos buddhista utalás jelzi, hogy az előző élete során elkövetett bűnökben látja tragikus sorsának okait. Még ennél is fontosabb mozzanat azonban, amikor nővére a fiatalember lantjátékát hallva rátalál az esőben, és a zene, a művészet ereje lesz az a kapocs, amelynek révén egymásra ismerhetnek. A találkozás mégis tragikusan rövid, hiszen a bomlott elméjű, zilált hajú Sakagaminak nincsen maradása Semimaru remetelakjában: csak abban reménykedhetnek, hogy valahol még ebben az életben – esetleg a következőben – újra találkozhatnak.

## **Kagekiyo** 景清

A fenyőkapu mögött, magányba zárva,
saját szememmel
nem látom a tiszta fényt,
s így az idő múlásáról
sem tudok.[42]

A harmadik vizsgált nó-dráma címe a főszereplő neve: Fujiwara no Kagekiyo 藤原景清 (?–1196?)[43], a neves Taira harcos, aki a Genpei-háború 源平合戦 (Genpei kassen, 1180-1185) után, a dicstelen bukást követően vakon él száműzetésben Kjúsú szigetén.[44] Úgynevezett ninjōmono 人情物, azaz „emberi érzés darab", amely egyúttal egy apa és lánya története is. Két idegen találkozásáról szól, és egy férfiról, aki a legnagyobb vétket követte el: nem halt meg harcostársai nagy többségéhez hasonlóan, és mintegy magatehetetlenül, egy távoli szigeten tengődve kell leélnie hátralevő, reménytelen éveit.

Szokatlan cselvetéssel indul a nó-dráma, ugyanis az apját a messzi keletről látogatni érkező lány, Hitomaru (a tsure) előtt Kagekiyo (a shite) elsőre titkolja kilétét, és csak a helybéli Falusi ember (a waki) közbenjárására,

[42] Shimazaki, *i. m.,* 260–262.

[43] Másik, a nó-drámában is használt neve: Aku-shichibyōe no Kagekiyo 悪七兵衛景清.

[44] A szöveg rövid elemzéséért lásd Shimazaki, *i. m.,* 251–256. Rövid szinopszisért lásd Yamanaka et al., *i. m.*, 916.

a második látogatás alkalmával vallja be, hogy valójában kicsoda. A tagadás, a bujkálás, a szégyen fontos elemei lesznek a vak Kagekiyo jellemének, a nó-dráma cselekményének egésze pedig egyfajta szembesítésként értelmezhető, amely során nemcsak sosem látott, házasságon kívül született lányával találkozik, hanem ismét elmerül a dicső – de végeredményét tekintve dicstelen – múlt emlékei között.

A nó-drámák második kategóriájába, a *shuramono* 修羅物, azaz harcosokról szóló szövegekben nagy szerephez jut a *Heike monogatari,* amelynek számos szövegváltozatában rögzítették a Genpei-háború eseményeit. Eredetileg ezeket a történeteket nem írásban jegyezték le, hanem vak énekes mesélők, a már említett biwa hōshi-k adták elő őket Japán-szerte. A ma legismertebb lejegyzett verzió a Kakuichi-változat 覚一本, amely biwa hōshi iskola éppen Fujiwara no Kagekiyo-t tekinti legendás alapítójának.[45] Mint ahogyan a nó-drámában is szerepel, Kagekiyo biwa hōshi-ként élt a háborút követően, és az elsők között örökítette tovább a Heike-klán felemelkedésének és bukásának történetét.

A nó-játék tetőpontja éppen az, amikor Kagekiyo megemlékezik az 1185-ös yashimai csatáról 屋島の戦い (Yashima no tatakai), azon belül pedig a párbajról, amely miatt mind a mai napig ismert szereplő és harcos a *Heike monogatari*-ban. Amikor Kagekiyo összefeszült a Genji harcos Mionoya Shirōval 三保谷四郎 (é.n.[46]), a kiegyenlített küzdelemben egyik sem került fölénybe – egészen addig, amíg Kagekiyo megragadta ellenfelét a nyakvédőjénél fogva, és erősen tartotta. Ám Mionoya szintén erős volt, olyannyira, hogy ennek ellenére ki tudta szakítani magát Kagekiyo fogásából: eltörte a nyakvédőt, amelynek egy darabja így Kagekiyo kezében maradt. Eltávolodtak egymástól, egymás szemébe néztek, majd Mionoya kijelentette, hogy bizony erős karja van Kagekiyo-nak, mire ő válaszul annyit mondott, hogy Mionoya-nak pedig bizony erős a nyaka! Az ellenfelek jót nevettek a dolgon – majd különváltak.[47]

[45] Shimazaki, *i. m.*, 255.

[46] E harcosról kevés forrás maradt fenn, amelyek elsősorban a *Heike monogatari*-hoz és a Kagekiyo-történethez köti személyét. Lásd Shimazaki, *i. m.*, 286–287.

[47] A párbaj befejezésének több változata is ismert, amelyek közül néhányat kiemel Shimazaki. Lásd Shimazaki, *i. m.,* 254.

A tisztelet, az elismerés emberi pillanata ez, amely révén mindketten túlélték ezt az ütközetet – egyúttal az az eset, amelyről Kagekiyo ismertté vált Japánszerte. A dicsőségét viszont kisebbíti az, hogy végül a Taira-klán elvesztette a háborút, minden Taira nemes meghalt, Kagekiyo pedig bukott harcosként, már vakon vonult száműzetésbe, hogy biwa hōshi-ként dédelgesse az elmúlt korok, a klánja és a saját hősi emlékét szánni való túlélőként. A *Heike monogatari* és az emlékezés témája kiemelten fontos itt, akárcsak az olyan más nó-drámákban, mint az *Ohara gokō* 大原御幸, a *Shunkan* 俊寛, az *Atsumori* 敦盛 vagy a *Tsunemasa* 経正.[48]

A társadalomból számkivetett, öreg Kagekiyo számára az idő megállt, azon kívülről szemléli a múlt eseményeit – ezért is akkora teher számára lánya látogatása. A családi kapcsolat, a szeretet érzése fájdalommal jár számára, mivel visszaköti őt a múló időbe, az itt és most jelenébe. A családi kötelék öröme, a közösség érzése hamar elmúlik: Kagekiyo jelen állapota, a bukás bűne és szánalmas állapota szégyenkezéshez vezetnek, akárcsak Shuntokumaru és Semimaru esetében. E bűnökért pedig nem marad más, mint az áldozathozatal, az elvonulás, a magány keresése: Kagekiyo és lánya újra elválnak, és sosem találkoznak többé.[49]

A szamuráj történetében a vakság és a vele járó megannyi áldozat valóban vezeklés a bukásért és a túlélésért. Kagekiyo elvesztette a látását – így megfosztották az emberi kapcsolatoktól, az időtől, és igen, a „világ"-tól. A magyar „világtalan" kifejezés itt különösen hasznos számunkra, hiszen nemcsak a fény („világ", „világosság") hiányára utal, hanem jelzi a külvilág, a világból és a társadalomból, a közösségből való kizártságot,

[48] A *Shunkan* című nó-drámában a Kikaigashima 鬼界島 szigetére száműzött szereplők korábbi életükre emlékeznek vissza, az *Atsumori* és a *Tsunemasa* is a Genpei-háborúban elhunyt ifjú hősökről szól, akik szellemként jelennek meg az élők álmaiban azért, hogy halálukról emlékezzenek meg, az *Ohara gokō* főhősnője pedig a Tairák bukását követően apácaként idézi fel saját tragédiáját, gyermeke és nemzetsége elvesztésével kapcsolatos emlékeit. Ezeket a nó-drámákat korábbi tanulmányokban már elemeztem, lásd a felhasznált irodalmat.

[49] William T. Vollmann mind a *Semimaru*-t, mind a *Kagekiyo*-t az elválás drámájaként értelmezi, elsősorban a buddhista ragaszkodás elvével összekötve ezeket a befejezéseket. Lásd William T. Vollmann, *Kissing the Mask. Beauty, Understatement and Femininity in Japanese Noh Theater,* Ecco – HarperCollins, New York, 2011, 354–362.

a száműzetést. A világtalan ember számára a valóság nem adja magát könnyen, azért küzdenie kell más érzékszervekkel, segédeszközökkel, emberek támogatásával.

Tehát ahogy Kagekiyo is tette a maga háborújában, a világtalanoknak is harcolniuk kell a „világukért."

## Őrület és emberi érzések a hagyományos japán nó-drámában

A három legjelentősebb, vak szereplőről szóló nó-játék az eddigiek alapján számos szempontból hasonlít egymásra. Mindegyik *genzai* 現在 nó-dráma, azaz jelen idejű cselekményt, a valóságban zajló történést mutat be a nó eszközkészletével. Ez azért különösen fontos vonásuk, mivel ellentétben a *mugen* 夢幻 nó-játékokkal, amelyek mind egy-egy álombéli találkozásról szólnak, itt hús-vér karakterek jelennek meg a nó deszkáin. Pszichológiai vizsgálat alá vethető mindhárom vak hős, ahogyan a hozzájuk érkező, velük érzelmi és családi kapcsolatban levő karakterek is. A néző tehát nem egy látomást, egy álmot lát a színpadon, hanem a valóság stilizált mását.

A vakság komplex jelentést nyer mindhárom nó-játékban. A testi hiányosság számos praktikus kihívást jelent a szereplők számára a hétköznapi életben, azaz átvitt értelemben megnehezíti számukra a tájékozódást a fizikai – naturális, evilági – térben. Mindhárom hősünk kelléke a vakok által használt pálca, amely az érzékelésük egyfajta kiterjesztéseként megengedi nekik, hogy óvatos járásuk és elkerülhetetlen botladozásuk közepette is biztonságosan kitapogassák a valóságot. A látás elvesztése mindeközben felerősíti a többi érzékszerv jelentőségét: Semimaru lantjátékkal, Kagekiyo énekkel ad hírt magáról látogatóik számára. A teret betölti a zene és a természet zaja – esőtől zúg a *Semimaru*-ban a hegyoldal, a *Yoroboshi*-ban a Tennōji harangja jelzi a nap végét –, és különös jelentősége lesz az illatoknak. Fontossá válik a kommunikáció, súlyos szerephez jut a szavak hatalma: a vendégek kilétére csak bemutatkozás után jöhet rá a három vak szereplő, saját belső valóságukról – így látomásaikról, álmaikról és emlékeikről is – szavaikon keresztül jutunk információhoz.

A tájékozódás kérdése metafizikai értelemben is rendkívül fontos mindhárom nó-drámában. A vak szereplő másként látó, a valóságot másként érzékelő és megélő karakter, aki liminális helyzete révén közvetíteni képes nemcsak darabbéli társai, hanem a nézőtéren ülők és az – elsősorban – buddhista igazság között. A köztes helyzet mindhárom esetben valamilyen bűnért járó büntetésként kerül értelmezésre, így pedig komoly társadalmi-szociológiai hátrányt jelent számukra, a közösség perifériájára sodorva őket. A *Yoroboshi* és *Semimaru* vak szereplői esetében egyértelmű a buddhista értelmezés: valamilyen előző életben elkövetett bűn miatt kell így vezekelniük (karma), míg a *Kagekiyo* esetében a Genpei-háborúban elszenvedett dicstelen vereségért járt a „világ"-tól való megfosztottság mind fizikai, mind társadalmi, mind pszichológiai értelemben.

Ezt az olvasatot erősítik mindhárom nó-dráma egyértelműen buddhista konnotációi. A buddhista igazságot eltévesztő vak teknős képét megidézik a *Yoroboshi*-ban[50] és a *Semimaru*-ban,[51] valamint nagy költői jelentőséget kap a Nap és a Hold. Ezek nemcsak a sötétségbe vetett szereplők időveszt ésére utalnak, hanem a szanszárában való elveszettségre is. A természet kiemelt szerephez jut, hiszen annak szépsége veszi körül őket, és a társadalomból kivetettként abban kénytelenek tájékozódni képességük szerint. Mint ahogy a kórus énekli a *Yoroboshi*-ban:

> Most a Tennódzsi
> harangjának hangja
> e messzi vidéken is visszhangzik,
> a Buddha esküje pedig úgy árad
> mint egy ragyogó pillantás
> a nanivai szilvafákra s a hegyekre,
> hol mindenre megvilágosodás,
> a Nirvána vár![52]

A nó-drámák sintó felőli értelmezése a terek liminalitása révén is lehetséges: mindhárom nó-drámában ugyanis egy-egy kapu, avagy ajtó választ

[50] Kanze, *i. m.*

[51] Shimazaki, *i. m.*, 56–57.

[52] Kanze, *i. m.*

el két világot egymástól. A *Semimaru*-ban és *Kagekiyo*-ban a remetelak be- és kijárata, a *Yoroboshi*-ban a Tennōji-templom kőből faragott torii kapuja tölti be ezt a funkciót. Az előbbiekben az egyéni magány zárt belső világát a társadalmi érintkezés nyitott külvilágától határolja el, az utóbbiban a templom szent területét a világi tértől, valamint az emberi világot a Paradicsomtól. A *Yoroboshi*-ban kiemelten fontos jelenet, amikor Shuntokumaru a templom nyugati kapuját téveszti össze – látszólag – a Paradicsom keleti kapujával, de hasonlóan jelentéses a *Semimaru* helyszíne: Kelet- és Nyugat-Japán határán, az Ausaka-hegy oldalán épül meg a vak herceg remetelakja, egy olyan helyen, ahol a hagyomány szerint nem csak a különböző irányokból érkező utazók és kereskedők, hanem a területek közt jövő-menő kamik is találkoznak.

A találkozás tehát szintén fontos téma mindhárom nó-drámában. A genzai nó-játékok jelenidejűsége és valóságossága révén a szereplők érintkezésének mélyen érzelmi és tág értelemben véve erősen pszichológiai jelentősége lesz. Az emberi érzelmek, a megértés fontos része mindhárom szövegnek: a vak karakterek sajátos, mások számára nehezen érthető nézőpontját próbálják megosztani a látókkal, közben pedig mindannyiuknál fontos kérdés lesz a száműzetéssel, fájdalmas emlékekkel és traumafeldolgozással kapcsolatos aspektus is. A vakság és a látás kérdése itt nem annyira az antik görög vagy shakespeare-i racionalitás és értelem metaforája lesz, mint inkább az empátiáé, az együttérzésé és részvété – különösen a családtagok, rokonok, vér szerint összetartozó szereplők között. Ehhez, akárcsak az antik görög tragédiában, itt is szükség lesz a felismerésre, mind dramaturgiai, mind eszmei értelemben: a hirtelen érzelmi megértés pillanata az, amikor Shuntokumaru felismeri apját, Semimaru felismeri nővérét, és Kagekiyo felismeri lányát – ezt követően pedig látomásaik és emlékeik révén tematizálják mind a buddhista igazságot, mind a konfuciánus kötelesség és felelősség gondolatát.

## Lehunyt szemek, vak színészek

Szimbolikus jelentőséget nyernek itt a szereplők által viselt nó-maszkok. A legtöbb nó-játék a site által játszott karaktertípusnak (kor, nem, lelki

állapot, isteni vagy démoni eredet és így tovább) megfelelően osztozik különféle maszktípusokon: ezek közül a legismertebb a fiatal lányt formázó, finoman mosolygó *ko-omote* 小面 maszk és a *hannya* 般若 vicsorgó-vigyorgó démonmaszk. A jelen tanulmányban vizsgált három nó-játékban ezzel szemben egyedi maszkokat használnak, amiket magukról a nó-drámákról neveztek el – így hát léteznek *Yoroboshi*, *Semimaru* és *Kagekiyo* maszkok is. Mindhárom férfiarcot mintázó maszk, bár korban a fiatalemberek érthető módon eltérnek a vén harcostól, ahogyan a fiatal herceg rendezetten festett frizurája is eltér a közember Shuntokumaru kócos hajától. Közös vonás azonban, hogy mindhárom maszk lehunyt szemű, vak arcot ábrázol.

A nó-maszk sajátossága, hogy a legtöbb maszktípus esetében igen szűk a látórés, így a nó-színészek mintegy „vakon"[53] adják elő a nó-drámák költői szövegeit és a koreográfiákat a színpadon.[54] Olykor a maszk orrnyílásán keresztül néznek ki, de minden esetben annyit még látnak, hogy a fényviszonyok, a nó-színpad oszlopai és más részinformációk segítségével képesek legyenek tájékozódni a nó absztrakt terében. Emellett mintegy csukott szemmel is elő tudják adni a betanult mozgásokat, mivel fiatalkoruktól fogva gyakorolják a koreográfiákat szoros összefüggésben a nó szövegével és zenéjével. Ezáltal költői szépség fedezhető fel abban is, ahogy a nézők számára a színész mozgása és vizuális jelentése együtt áll a színész belső állapotával, a vak karakter szerepével.

A lehunyt szemű maszkok mindemellett még egy fontos jelentéssel bírnak. Ellentétben a nyitott szemű nó-maszkokkal, amelyek az élet olykor hátborzongató illúzióját keltik a megfelelő játék mellett, a vak nó-maszkok halotti maszkoknak tűnnek. Ez sokszorosan beszédes ellentmondás a nó kapcsán, hiszen a mozgásba hozott, az előadás során jelentéssel felruházott maszk szó szerint vakon tekint szét a térben. Olyan ellentmondás ez, mint az alvó Buddha képe: a Buddha halálát megjelenítő ábrázolások ugyanis úgy mutatják meg a halott herceget, mintha éppen csak elszenderült volna. Mint ahogy D. T. Suzuki is kiemeli, a szent alak nem halt erőszakos halált, és nem áldozatként szállt mennybe, hanem békében, az övéi

[53] Monica Bethe – Karen Brazell, *Dance in the Nō Theater – Volume One, Dance Analysis,* Cornell University, Ithaca, 1992, 139.

[54] Uo.

között szenderült halálba.[55] Él-e még vagy halott a lehunyt szemű alak? A valóság (élet) és az álom (halál) határmezsgyéjén jár, köztes (liminális) térben, ahova kevesek követhetik.

## Visszanyerni a „világ"-ot

Ez a kettőség, a külső szemlélők számára nehezen eldönthető állapot a vak hősökről szóló nó-játékok lényegi hatása. A közönség, akárcsak a drámák cselekményében megjelenő többi alak, nem látja azt, amit a vak szereplő lát. A vakság itt másként látás, sok esetben lényeglátás lesz – az evilágon túli igazságok szemlélése, amelyre élettapasztalatuk, testi hiányosságuk és karmikus büntetésük folytán csak ezek a hősök képesek. A vakság révén sajátos világszemléletük lesz, amelyet nem korlátoz a fizikai valóság illúziója, hanem valami a fizikain túli, jelentősebb – egyszerre buddhista, sintoista és konfuciánus – igazságot fed fel előttük. Elvesztik két velük született szemük világát, de elnyerik a Suzuki által említett, az igaz valóságra rálátó „satori szem"-ét.[56]

E harmadik szem kinyitása független társadalmi rangtól és élethelyzettől, a felismerés pedig itt már nem csupán a rokon, az evilági családi kapcsolat hirtelen megértése lesz: a vak alakok az isteni misztériumra látnak rá, a racionális és logikus – értelmi – megértés helyett az intuitív, irracionális – érzelmi – megérzés révén. Amikor mindhárom vak hőst meglátogatja egy-egy rokona, az életre, az emberekhez kapcsolódó legerősebb kötelékre emlékeztetik őket. A családi kapcsolat lehetőséget ad arra, hogy kiragadják pár percre hőseinket a vakság időtlen, liminális magányából. Így e hősök új tudáshoz juthatnak mélyebb igazságokról, egyúttal kaput nyithatnak ezen igazságok felé rokonaik – és nézőik – számára. Ezzel pedig egy pillanatra lehunyt szemmel is visszanyerhetik a „világ"-ot.

## Felhasznált irodalom

Barasch, Moshe: *Blindness. The History of a Mental Image in Western Thought,* Routledge, New York – London, 2001. (Kindle Edition)

[55] D. T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture,* Princeton UP, Princeton and Oxford, 2010, 378.

[56] Suzuki, *Zen Buddhism…, i. m.,* 101.

Bethe, Monica – Brazell, Karen: *Dance in the Nō Theater – Volume One, Dance Analysis,* Cornell University, Ithaca, 1992.

Buddha: „The First Discourse about the Various Sectarians". *Sutta Piṭaka, Khuddaka Nikāya, Udāna, 6. Jaccandhavagga [Születéstől fogva vakok], 4. Titta Sutta*. [Ānandajoti, Bhikkhu] Hozzáférés: *SuttaCentral* felületén elérhető a szöveg licenszelt változata. https://suttacentral.net/ud6.4/en/anandajoti [2026.01.24.]

Buddha: „The Book of the Threes – 3.29. Blind". *The Numerical Discourses of the Buddha. A Translation of the Aṅguttara Nikāya*, Wisdom Publications, New York, 2012. [Bodhi, Bikkhu] Hozzáférés: *SuttaCentral* felületén elérhető a szöveg licenszelt változata. https://suttacentral.net/an3.29/en/bodhi [2026.01.24.]

Confucius: *The Analects,* Penguin Books, London, 2014, 134, 157. (Kindle Edition) [Chin, Annping]

Cseh Dávid Sándor: „A végső menedék keresése – A művészet szerepe a shuramono 修羅物 nó-drámákban az *Atsumori* 敦盛 és a *Tsunemasa* 経正 alapján". Doma Petra et al. (szerk.): *SZITU Kötet 2021*, ELTE Eötvös Collegium, Budapest, 2022, 93–109.

Cseh Dávid Sándor: „Áldozni az emlékezetnek – Az *Ohara gokō* 大原御幸 című nó-drámáról", *Theatron*, XX/2 (2026), 4–15. https://theatron.hu/theatron_cikkek/a-sacrifice-to-memory-about-the-no-play-ohara-goko-%e5%a4%a7%e5%8e%9f%e5%be%a1%e5%b9%b8/ [2026.08.19.]

Cseh Dávid Sándor: „Shunkan és a remény maszkja. A monomane fogalmának elemzése a *Sunkan* című genzai nó-játékban". Ruszkai Szilvia Éva et al. (szerk.): *Ütközéspontok V.*, JATE Press, Szeged, 2019, 43–53.

Gennep, Arnold van: *Átmeneti rítusok*, L'Harmattan, Budapest, 2007. [Vargyas Zoltán]

Homérosz: *Odüsszeia*, Interpopulart Könyvkiadó, Budapest, 1993. [Devecseri Gábor]

Hume, Lynne: *Portals. Opening Doorway to Other Realities through the Senses,* Routledge, London and New York, 2020.

Kanze Jūrō Motomasa: *Yoroboshi – A vak fiú*, kéziratos műfordítás, 2025. [Cseh Dávid Sándor]

Kemenczky Judit – Duró Győző (szerk.): *Nō-drámák,* Orpheusz, Budapest, 1994. [Kemenczky Judit]

Matisoff, Susan: *The Legend of Semimaru, Blind Musician of Japan. Studies in Oriental Culture 14,* Columbia UP, New York, 1978.

Miklós Pál (vál.): *Kapujanincs átjáró. Kínai csan-buddhista példázatok,* Helikon, Budapest, 1987. [Miklós Pál]

Misima Jukio: „A vak fiú". Misima Jukio - Jámbor József (szerk.): *Barátom, Hitler és Madame de Sade - Drámák,* Napkút Kiadó, Budapest, 2014, 167–183. [Cseh Dávid Sándor]

Ortolani, Benito: *Japanese Theater. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism,* Princeton UP, Princeton, 1995.

Richard, Kenneth L. (ed.): *Pretty Boys in Noh*, 2004. [Richard, Kenneth L.] Online elérhető archív változat: http://web.archive.org/web/20110718180418/http://www.genji54.com/four%20noh%20plays/Yoroboshi.htm [2026.01.22.]

Shimazaki, Chifumi: *Troubled Souls – From Japanese Noh of the Fourth Group. Parallel Translations with Running Commentary*, Cornell University, Ithaca, 1998. [Shimazaki Chifumi]

Suzuki, D. T. - Barrett, William (ed.): *Zen and Japanese Culture*, Princeton UP, Princeton and Oxford, 2010.

Suzuki, D. T. - Barrett, William (ed.): *Zen Buddhism. Selected Writings of D. T. Suzuki*, Three Leaves Press, New York, 2006.

Tan, Wei Yu Wayne: *Blind in Early Modern Japan. Disability, Medicine and Identity,* University of Michigan Press, Ann Arbor, 2022. (Kindle Edition)

*THE-NOH.COM* [2026.01.22.]

Turner, Victor: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure,* Cornell UP, Ithaca, 1991.

Vollmann, William T.: *Kissing the Mask. Beauty, Understatement and Femininity in Japanese Noh Theater,* Ecco – HarperCollins, New York, 2011.

Wyver, Kate: „Blindness review – blazing pandemic tale is brilliantly too close for comfort", *theguardian.com,* 2020.08.09. https://www.theguardian.com/stage/2020/aug/09/blindness-review-donmar-warehouse-london-juliet-stevenson-jose-saramago-pandemic [2026.01.24.]

Yamada Kōun (ed.): *The Gateless Gate. The Classic Book of Zen Koans*, Wisdom, Somerville, 2004. [Yamada Kōun] (Kindle Edition)

Yamanaka, Reiko et al. (ed.): *A Companion to Nō and Kyōgen Theatre, Vol. 2,* Brill, Leiden – Boston, 2024.

Kocsis Eszter Angéla

# Robotszínház mint a bábjáték új dimenziója – lehetőségek és kihívások

## Bevezetés

A XXI. század elején a technológiai fejlődés új színházi műfajokat teremtett, amelyek alapjaiban alakították át az ember és a gép, az élő és az élettelen viszonyainak felfogását. A mesterséges intelligencia és a robotika térnyerése a színházművészetben is új performatív formákhoz vezetett, amelyek közül az egyik legérdekesebb a robotszínház műfaja. Ez a kísérleti forma nem pusztán technológiai látványosság, hanem interdiszciplináris kutatási terep, ahol a dramaturgia, a mérnöki tudás és a technológia kritikája találkozhatnak. A robotszínház a bábművészet XXI. századi továbbgondolásaként is értelmezhető.

A bábművészet és a – színpadi kontextusban alkalmazott – robotika közös gyökerét abban az emberi törekvésben lehet keresni, hogy az élettelen tárgyakkal az élet illúzióját keltsük. A báb, ahogy Jurkowski és más teoretikusok megfogalmazták, mindig kettős természetű, egyszerre tárgy és olyan entitás, amelyet a néző képzelete kelt életre. A robot hasonló kettősséget hordoz, ám itt a mozgató művészt az algoritmus vagy a programozott logika egészíti ki. A mozgatás gesztusa technológiai szinten valósul meg, mégis nagyon hasonló pszichológiai és esztétikai folyamatokat idéz elő, mint amelyek a bábművészet alapját is képezik.

A tanulmány célja, hogy feltárja a robotszínház és a bábjáték közötti folytonosságot, és megvizsgálja, hogy miként válik a robot bábbá a posthumán színházi kontextusban. A robotszínház a kortárs színházi gondolkodás kísérleti terepe, egyszerre esztétikai és társadalmi tükör. A bábjáték

történeti és kulturális öröksége tovább él benne új médiumokon keresztül. Az írásom arra a gondolatra épül, hogy a robotszínház nem a bábművészet lezárása, hanem annak új dimenziója, amely a performativitás, az interakció és az emberi–mesterséges viszony újragondolásával a „high-tech bábjáték" korszakát jelzi.

## Bábok és automaták, animatronok

A bábok megjelenése az ókortól kezdve a vallási és rituális gyakorlatokhoz kötődött, a középkorban a népi kultúra és a misztériumjátékok fontos eszköze lett. Az automaták a reneszánsztól kezdődően a technikai csodák, a mechanika és a mérnöki tudás látványos megtestesítői voltak, gyakran uralkodói udvarokban mutatták be őket. Az automata a technológiai tökéletesség és az emberi képességek utánzásának szimbóluma lett, amely egyszerre keltett csodálatot és nyugtalanságot. A XVIII–XIX. században a gép és az ember viszonyáról szóló filozófiai viták hatással voltak báb és az automata fogalmainak értelmezésére. A modern színház elméleti vitáiban (például Kleistnél és Craignél) a báb szimbolikus jelentést nyert, az ember helyett álló absztrakt, tiszta forma lett, az automaták pedig a modern technikai fejlődésben a robotika és a mesterséges intelligencia előképeivé váltak.[1] Benkő Krisztián *Bábok és automaták* című munkájában párhuzamot von a báb és az automata között: mindkettő az ember önképének tükre, egyszerre kelt vonzalmat és félelmet. A bábjáték nem csupán a gyermekeknek szóló drámai játék, hanem mély kulturális és esztétikai jelentőséggel bíró műfaj, az automaták pedig nemcsak mérnöki látványosságok, hanem az ember-gép közötti határ újragondolásának eszközei is. Benkő arra jut, hogy a báb és az automata szimbolikus párbeszédben áll, az egyik inkább spirituális, a másik pedig inkább a technikai megközelítést képviseli, de mindkettő az emberi lét és identitás kérdéseit feszegeti.[2]

A bábok és az automaták mellett a bábművészet és a technológia összefonódásának fontos mérföldköve az *animatronikus* bábok megjelenése az 1950-es

[1] Benkő Krisztián, *Bábok és automaták,* Napkút Kiadó, Budapest, 2011, 111–166.

[2] Benkő, *i. m.,* 103–130.

évektől kezdve.[3] A főként filmekben használt technológia fejlődésének oka a realizmus iránti igény, amely lehetővé teszi a finomabb végtagmozgásokat vagy az arckifejezések élethűbb ábrázolását. A *mechatronika* tudománya olyan multidiszciplináris terület, amely kiemelkedő szerepet játszik a modern filmiparban, a fejlett animatronikus karakterek és gépek létrehozásában. Az animatronika mechanikai alkatrészeket, elektronikát és vezérlőrendszereket egyesít annak érdekében, hogy szinkronizált élethű mozgásokat érjen el, ezáltal fokozva a filmekben megjelenő (báb)karakterek realizmusát.[4]

Az animatronikus karakterek – vagyis animatronok – megjelenése a fejlett mérnöki technológia bevonásával egyesíti a bábművészet tervezési alapelveit és a robotikai fejlesztések eredményeit.

## Báb és autonómia

A robotszínház műfajának vizsgálata kapcsán a bábjáték és a robotika, a bábok és a robotok színházesztétikai, filozófiai és technológiai elemzése szükséges. A báb egyik definíciója szerint olyan színházi figura, amelyet a közönség tárgyként érzékel, és amelyet a tervezés *(design),* a mozgatás *(movement)* és gyakran a beszéd *(speech)* révén úgy keltenek életre, hogy a nézőközönségben azt a vágyat elégítsék ki, miszerint ők a bábot élőnek szeretnék elképzelni. Megszületik az „élet illúziója", és eközben egyfajta „kettős észlelés" *(double vision)* jön létre az érzékelésben és a képzeletben, vagyis a báb egyszerre élettelen tárgy és élő entitás, amely megkérdőjelezi azt, hogy a befogadó mit gondol a „tárgy" és az „élet" kapcsolatáról.[5] A mozgatás a báb egyik meghatározó tulajdonsága, célja, hogy a közönség elképzelhesse, az animált tárgy vagy báb élettel rendelkezik, miközben tisztában vannak vele, hogy ez nem igaz.[6]

---

[3] Kocsis Eszter Angéla, „Animatronika – bábművészet és technológia", *Theatron,* XV/3, (2021), 144-149.

[4] Riham M. Hilal – Haitham El-Hussieny – Ayman A. Nada, „Toward Realistic Cinema: The State of the Art in Mechatronics for Modern Animatronic" 2024. www.arxiv.org

[5] Steve Tillis, *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, London, 1992, 64–65.

[6] Tillis, *i. m.,* 24.

Jurkowski szerint a báb egy olyan kész struktúra, amelynek célja egyes drámai funkciók betöltése. A néző ruházza fel látszólagos *függetlenséggel* és *autonómiával*, bár a báb szubjektivitása az őt életre keltő művész akaratától függ. A bábművészet egyik legfőbb színházesztétikai kérdése a szubjektum és az objektum viszonya, amely természetesen vonatkozik azokra az esetekre is, amelyekben a bábot az előadásban egyéb tárgyakkal helyettesítik.[7] A báb nem más, mint médium, egy olyan színházban, amelyben ez a tárgy veszi át a szubjektum funkcióit. Kísérlet, amely a mesterséges lény megteremtésére irányul, tendenciája az animációtól az animizáció irányába történő elmozdulás.[8]

Napjainkban a mesterséges lény megteremtésére tett kísérlet, és az animizmus iránti igény nem tűnt el. A bábok és tárgyak „primitív ereje" a mai napig tovább él, egyesítve a hagyományos kulturális rítusokat és az újdonság iránti kíváncsiságot. Új lehetőségek, új anyagok, új tárgyak, új technológiák és új társadalmi környezetek jönnek létre a performatív aktusokban is. A primitív és a kortárs egyszerre van jelen a performatív kontextusokban, minden olyan tárgyban, ami valamilyen formában performatív életet kap.[9] Jurkowski Hegel esztétikájára hivatkozva rávilágít arra, hogy a bábfigura is olyan cselekvő alany a színpadon, amely bizonyos színpadi funkciókra van „beprogramozva", és ezek a tárgyiasult alakok a bábművészetben az előadó személyétől elkülönült szerepek.[10]

## Robot és autonómia

Az ISO-szabványok listáján a robot definíciója több hasonlóságot is mutat a báb fentebb említett felfogásával. Eszerint a robot nem más, mint olyan programozott vagy működtetett mechanizmus, amely bizonyos fokú *autonómiával* rendelkezik, és amelyet mozgás, manipuláció vagy pozícionálási feladat végrehajtására terveztek. Ebben az esetben az autonómia

[7] Henryk Jurkowski, „Bábok, tárgyak és emberek", *Színház,* XXIX/6 (1996), 2–5, 2.

[8] Jurkowski, *i. m.,* 3–5.

[9] John Bell, „The Persistence of Puppets, Masks, and Performing Objects", 2001. *www.theartsection.com*

[10] Jurkowski, *i. m.,* 2.

az a képesség, hogy a robot az aktuális állapot és érzékelés alapján emberi beavatkozás nélkül hajtja végre az előírt feladatokat.[11] Ez az autonómia technikailag is különbözik a báb „autonómiájától" nem csupán a néző percepciója révén jön létre, ugyanis míg a báb és mozgatója között közvetlen élő fizikai kapcsolat áll fenn, addig a robot és irányítója, programozója között már csak közvetett kapcsolat fedezhető fel.

A robotokat többféleképpen lehet osztályozni, de alapvetően két nagy csoportra oszthatóak, ipari-, és szolgáltatórobotokra. A szolgáltatórobotok személyes vagy professzionális használatra szánt feladatokat végeznek emberek vagy berendezések számára, és különböző fokú autonómiával rendelkeznek. Az alkalmazási területek különbözőek lehetnek, többek között turizmus, vendéglátás, oktatás, egészségügy és szórakoztatóipar. E robotok csoportosíthatók technológiai, iparági felhasználási vagy pedig *interaktivitás* szempontjából.[12] Az autonómia mellett az interaktivitás fogalma is kulcsfontosságú a robotok performatív megjelenése tekintetében, ugyanis lényeges, hogy milyen szerepet töltenek be az ember mellett. Ebből a szempontból lehetnek asszisztensi szerepben, amikor bár segítik az ember munkáját, nem végeznek vele közös munkát; lehetnek kollaboratív robotok (kobotok), amikor partnerként működnek közre a közös munkavégzés során; és lehetnek autonóm robotok, ebben az esetben pedig nincs szükségük az emberi felügyeletre, beavatkozásra.[13]

A mesterséges élet létrehozására tett kísérletek elkerülhetetlenné tették az autonóm rendszerek megértésének kutatását. E kutatások különbséget tesznek az autonómia biológiai és mesterséges értelmezése között. A biológiai a természetes élet jellemzője, míg a mesterséges a robottechnológiák sajátossága.[14] A báb mozgatása, animálása esetében az ember, a művész közvetlen, élő szándékától függ a tárgy mozgása és „viselkedése".

---

[11] ISO 8373:2021, *https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:8373:ed-3:v1:en*

[12] Pistrui Bence – Harmat Vanda, „A szolgáltató robotok definiálása és alkalmazási lehetőségei az üzleti szervezetekben. Szisztematikus irodalmi áttekintés", *Vezetéstudomány,* LIII/1 (2022), 58–68, 60.

[13] Pistrui – Harmat, *i. m.,* 61.

[14] Tom Ziemke, „Understanding Social Robots: Attribution of Intentional Agency to Artificial and Biological Bodies", *Artificial Life,* XXIX/3 (2023), 351–366, 352.

Itt a *szándékosság* olyan tudati állapotokat jelöl, amelyek valaminek a birtokában vannak (hiedelem), vagy irányulnak valamire (szándék, elhatározás). A robotok autonómiája, fizikai helyzete azonban nem jelenti azt, hogy perceptuálisan vagy szociálisan ugyanabban a világban vannak, mint az emberek. A szociális robotika iránti növekvő érdeklődés miatt egyre nagyobb figyelem irányul arra, hogy az emberek miért, mikor és hogyan tulajdonítanak szándékosságot és mentális állapotokat a robotoknak. A kutatások többsége arra utal, hogy az emberek a robotok viselkedését hasonló stratégiák mentén értelmezik, mint az állatok vagy emberek viselkedését. Ez az antropomorf értelmezés különösen akkor lép működésbe, amikor egy emberi vagy állati jellegű viselkedést gyorsan kell értelmezni, és más értelmezési módok nem állnak könnyen rendelkezésre.[15]

Amikor az emberek szociálisan interaktív rendszerekkel találkoznak, kétféle stratégiát alkalmazhatnak. Az egyik a „hitetlenség felfüggesztése" *(suspension of disbelief),* ami a művészeti alkotások befogadásánál is fellépő jelenség: a néző szándékosan félreteszi a logikus, kritikus gondolkodását, amely lehetővé teszi a hihetetlen történések elfogadását (például, hogy egy tárgyat egyszerre élettelenként és élőként érzékelünk, elhisszük, hogy a báb vagy robot valamilyen szándékos cselekedetet hajt végre). A másik stratégia a „hit felfüggesztése" *(suspension of belief),* amely azokban az esetekben léphet fel, amikor a megfigyelő emlékezteti magát, hogy például egy robot helyzetértékelése nem feltétlenül pontos, vagy amikor az interakció nem úgy zajlik, ahogyan az előre várható volt.[16]

[15] Ziemke, *i. m.,* 358.

[16] Ziemke, *i. m.,* 361.



Photo: Waseda Flutist , Waseda University, 2011, Japan[17]

## A robotok eredendő performativitása

A robot fogalma két fő kulturális kontextusban él, a mítoszok és a művészet területén, valamint a tudományos fantasztikum és a technológiai fejlődés területén. Ha a robotok eredendő performativitásáról beszélünk, meg kell említenünk, hogy a szó első előfordulása egy cseh drámában található, Karel Čapek *_Rossumovi univerzální roboti (R.U.R.)* című művében.[18] Čapek a robotokat az emberhez hasonló, de kifejezéstelen, mechanikus mozgású teremtményekként írta le, amelyek egyszerre eszközök a kemény munka elvégzésére, és a dehumanizált emberi lények szimbólumai. Itt a robotszerepkör az emberi állapotot mintázza a „gépkorban".[19]

[17] https://robotsguide.com/robots/flutist

[18] Jana Horáková, „The (Short) Robot Chronicle. On the 20th Century Cultural History of Robots". Rudas Imre (ed.) *15th International Workshop on Robotics in Alpe-Adria-Danube region.Proceedings,* Budapest Tech, Budapest, 2006, 241–248, 243.

[19] Horáková, *i. m.,* 245.

Čapek után Isaac Asimov optimistább vízióval lépett fel, mivel a robotokat nem fenyegetésként, hanem az emberekhez hasonló mesterséges tárgyakként képzelte el, amelyek eredete egészen az ókori görögöknél megjelenő mesterséges lényekig nyúlik vissza. Ő nem osztotta a robotokkal szembeni ellenérzéseket, hanem arra törekedett, hogy enyhítse az általa „*Frankenstein-komplexusnak*" nevezett jelenséget, amely az ember attól való félelmére utal, hogy az általa megteremtett lény legyőzi vagy elpusztítja őt. 1942-ben bevezette a robotika kifejezést, és a három törvényét, amelyek betartása megakadályozza, hogy a robotok kárt tegyenek az emberben.[20]

Vajon az alkotókat, művészeket és tudósokat mi inspirálja arra, hogy ezeket a lényeket létrehozzák? A mechanikus lények, valamint a robotok létrehozásának vágya nem csupán gazdasági vagy ipari megfontolások hatására alakult ki. Az egyik hajtóerő egyfajta filozófiai és technológiai kihívásnak köszönhető, miszerint a mesterséges élet megteremtésének víziója nem máson alapul, mint túllépni a technikailag megvalósítható dolgokon, és új technológiai megoldásokat keresni az addig megoldhatatlannak látszó problémákra. A robotfejlesztéssel foglalkozó mérnökök egészen a XX. század közepéig az élő organizmusok, vagyis a természet fizikai másolására összpontosítottak: például a repülő járművek létrehozásakor, vagy az ipari robotok emberi végtagokhoz hasonló működésében. Ezek a robotok az ipari forradalomra, a termelés gépesítésére adott válasznak tekinthetők. A mesterséges intelligencia fogalmának megjelenése új lendületet adott a robotikának, így napjainkban is népszerű a természet utánzásának vágya, azonban a mai robotok egy része távol áll a tisztán technológiai jellegű, hasznos alkalmazásoktól.[21] Ez a természet ihlette megközelítés különösen hangsúlyos a szórakoztatóiparban, ahol a robotok egyre gyakrabban lépnek túl az ipari eszköz szerepében. A közönség számára készített robotok – mint például az állatmozgásokat utánzó vagy emberi gesztusokat imitáló szerkezetek – már performatív minőséget is képviselnek, ami a színházi alkalmazás előfeltétele.

[20] Horáková, *i. m.,* 242.

[21] James H. Auger, „Why Robot? Speculative Design, the Domestication of Technology and the Considered Future", *Doctoral dissertation, Royal College of Art,* 2012. *www.researchonline.rca.ac.uk,* 50.

A Festo Bionic Learning Network[22] robotjai például a funkció és az esztétikum magas színvonalú ötvözetét nyújtják a nagyközönség számára, azokat a cég színházi vagy cirkuszi bemutatókhoz hasonlóan prezentálja. Itt, mint sok más robotikával foglalkozó vállalat esetében, a robotok előadóművészekhez hasonlíthatók, feladatuk, hogy magukkal ragadják, szórakoztassák a nézőket. A színpadon a robotok a technológiai jövő hírnökei lehetnek, mert itt nem korlátozzák őket a hétköznapi élet szabályai. Nem szükséges hasznos funkciókat betölteniük, a legfőbb szabály a látványosság, amely meggyőzi a közönséget a gyártó cég alkalmasságáról és képességeiről.[23]




Festo Bionic Kangaroo

## Robotművészet

A *robotkultúra* fogalma a robotokkal kapcsolatos kulturális képzelet és technológiai gyakorlat összetett területét foglalja magában, a *kulturális robotika* területe pedig az emberek és a robotok közti szociális és érzelmi kapcsolatokra

[22] https://www.festo.com/us/en/e/about-festo/research-and-development/bionic-learning-network-id_31842/

[23] Auger, *i. m.*, 56–61.

vonatkozik.[24] A *robotművészet* a robottechnológiát alkalmazó művészeti alkotások összessége, kiterjed a telerobotikára, a robotinstallációkra, vagy akár a posztbiológiai életformákra. Funkciója, hogy a technológia és az információs tudomány kapcsolatát vizsgálja valós idejű tevékenységgel. Ezek a művek etikai szempontokat is felvetnek a robotok társadalmi szerepével kapcsolatban. Az alapvető kérdések arra vonatkoznak, hogy *mi a kreativitás*, *ki a művész,* és hogy *mit jelent az alkotás* a robotika korában.[25]

Kibővítve ezeket a kérdéseket, további, komplexebb problémák merülnek fel. Például, hogy miként válhat egy gépi alkotás vagy robot társadalmi, kulturális vagy esztétikai szempontból művészeti értékűvé? Ebben az új helyzetben mi a művész, és mi a tudós szerepe? Valamint milyen filozófiai és jogi kérdéseket vet fel a gépek önállósága, tanulása és társadalmi státusza?[26]

A robotművészet határai nincsenek kijelölve, és elmondható, hogy nem pusztán technikai újításként működik, hanem az élő és gépi, művészi és tudományos, emberi és mesterséges összeolvadásaként. Az alkotás folyamata időközben változik, nyitott rendszerek és kiszámíthatatlanság jellemzik, a művészet ennél fogva nem statikus, hanem a folyamatos evolúciónak egyfajta megtestesülése. Ezen belül az interaktív színpadi kísérletek a média, a robotika és az ember hármasában dinamikus, intermediális folyamatokként jelennek meg.[27]

## Robotszínház

A robotmechanizmusok színpadi térben történő használata kísérleti kutatási platformként is működik. A projektek célja annak vizsgálata, hogy a robottechnológia milyen módokon működhet színházi terekben, hogy feltárja az emberi és gépi tevékenységek kölcsönhatásának sajátosságait, valamint hogy társadalmi és jövőkutatási kérdéseket tanulmányozzon. Feltételezik, hogy a robot képes lehet egy előadóművész technikai

[24] Bojana Romic, „Robotic Art and Cultural Imagination", *Politics of the Machines – Art and After,* 2018. *www.scienceopen.com*

[25] Romic, *i. m.,* 5–7.

[26] Luigi Pagliarini – Henrik Hautop Lund, „The development of robot art", *Artificial Life and Robotics,* XIII/2 (2009), 401–405, 401.

[27] Pagliarini – Hautop Lund, *i. m.,* 404–405.

invariánsaként funkcionálni egy művészeti produkcióban, amelyben a gépi mechanizmust technológiai partnerként lehet alkalmazni. Fontos, hogy itt a robotok önálló művészi, dramaturgiai funkcióval jelennek meg.[28]

A robotmechanizmusok színházi előadásokban végzett funkcionális tevékenysége alapján kétféle módja azonosítható a robotok színpadi alkalmazásának. Az egyik megközelítés az olyan *programozott androidok* használata, amelyek előre meghatározott mozgássorokat hajtanak végre vagy szöveget mondanak el. A másik fajtájuk az *autonóm vagy részben autonóm robotok* megjelenése, amelyek akár „improvizálva" is képesek egy-egy jelenetben valós időben reagálni az emberi partnerekre vagy a környezetre. Ilyenkor alapvetően a célt határozzák meg számukra, és algoritmikus elemzés segítségével önállóan tudnak választani több lehetséges megoldás közül.[29]

A robotszínház kulcsfogalmai közé tartozik Masahiro Mori által megfogalmazott „*uncanny valley*" (borzongások völgye) jelenség, ami azt jelenti, hogy a robotok akkor keltenek ellenérzést, ha majdnem teljesen, de nem tökéletesen utánozzák az embert. Ennek megjelenése izgalmas perceptuális és esztétikai problémákat vet fel az alkotás során.[30]

A robotszínház történetében mérföldkőnek mondható a 2008-ban bemutatott *I, Worker* című mindössze 20 perces előadás, amelyet Hiroshi Ishiguro az Osakai Nemzeti Egyetem robotikaprofesszora és Oriza Hirata drámaíró, színházi rendező közösen hoztak létre. Feltehetően ez volt az első olyan előadás, amelyben a robot szerepét robot játszotta. Két, Mitsubishi gyár által létrehozott *Wakamaru* robotot használtak a darabban.[31]
A robotszínház – amelyben robot játszik együtt a színpadon élő színészekkel – tekinthető a XXI. század olyan „marionettszínházának", amelyben a poszthumán és transzhumán gondolati tendenciák megjelennek. A részben előre programozott, vagy távvezérelt robot mozgatója nem

[28] Tetiana Sovhyra, „Robotic Theatre: Comparative Analysis of Human and Mechanized Activities in the Creative Process", *Creativity Studies,* XIV/2 (2021), 295–306, 304.

[29] Sovhyra, *i. m.,* 304.

[30] Sovhyra, *i. m.,* 304.

[31] Cody Poulton, „From Puppet to Robot". John Bell – Claudia Orenstein – Dassia N. Posner (eds.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance,* Routledge, Abingdon, 2014, 280–293, 282.

látható a színpadon, a pontosan kiszámított mozgását a paraván mögött ülő manipulátor „kényszeríti rá" a figurára. A Oriza Hirata rendezésében bemutatott *Átváltozás // Android* című robotszínházi darabot az alkotók tudományos, társadalmi kísérletként is alkalmazták. A robotot Hiroshi Ishiguro tervezte, és az emberi észlelést vizsgáló, rejtett Turing-tesztet tartalmazó kérdőívet osztottak ki a közönségnek, amellyel olyan kérdésekre próbáltak választ kapni, hogy mennyire érzik élőnek a robotot, illetve hogy elfogadják-e, hogy van lelke.[32]

## Új dramaturgiai lehetőségek

Érdekes probléma, hogy a digitális technológiák és kiemelten a robotikai rendszerek hogyan alakítják át a kortárs művészetet és a színpadi előadások dramaturgiáját, milyen módokon jelenhet meg a dramaturgiai gondolkodásban az ember-robot viszony, és miként válik a robot a narratívák, a tematikák, valamint érzelmi kapcsolódások eszközévé.[33]

A Peter Eckersall nevéhez köthető „újmédia-dramaturgia" (*NewMedia Dramaturgy*) elhagyja a szövegközpontúságot, felülírja az arisztotelészi mimézist, helyette a posztmimetikus interkulturális és folyamattudatos megközelítés kerül előtérbe. Eszerint az elmélet szerint a robot előadóként „dramaturgiai jelentéshordozó objektumfigura", amely képes érzelmeket kiváltani a nézőből. A robotok színházi történetei gyakran morális, érzelmi dilemmákat bontanak ki, és kulturális szempontból is változó, hogy sötétebb vagy optimistább képet mutatnak ezekről a kérdésekről.[34]

A mechanikus előadások, illetve akciók strukturálására alkalmas lehet a Marcel·lí Antúnez katalán művész nevéhez köthető „rendszerdramaturgia" (*systematurgy*). Az ő munkái a test és gép interakciójára, hibriditására, szimbiózisára épülnek. A rendszerdramaturgia jellemzői, hogy posztmimetikus (nincs szükség klasszikus drámai szövegre), interdiszciplináris (beépíthetőek például a videó, robotika, vagy az élő performansz elemei), valamint folyamatközpontú (a produkció minden szakaszát és technikai elemét integrálja).

[32] Hutvágner Éva, „Határesetek", *Art Limes,* XIV/6 (2017), 67–74.

[33] Carla Capeto, „Dramaturgy of Robots and Machines", 2020, 2. www.scienceopen.com

[34] Capeto, *i. m.,* 5–7.

A robotok dramaturgiájának tehát két fő aspektusa van: egyrészt a narratíva (empátia, érzelmi kapcsolat), másrészt pedig a folyamat (például a rendszerdramaturgia alkalmazása). Ezek a megközelítések segíthetnek tisztázni a robot „művész-előadó" státuszát, amely alapvetően eltér az emberitől.[35]

## High-Tech bábjáték

A fejezet címét Tim Sandwegtől kölcsönöztem, aki a robotok és a mesterséges intelligencia színházi beágyazottságáról szóló esszéjében arról ír, hogy a báb és a robot ugyanazon befogadási logikát követi, és a néző képzelete, fantáziája kelti őket életre. Szerinte a robotok kora a „világ bábszínházzá válásának" lehetősége, egyfajta új animizmus a technológiai korban, amelynek elterjedésében a japán robotkultúrának nagy szerepe van.[36] A robotika és a japán kutúra történetileg és a kortárs technológiai diskurzusokon keresztül is összekapcsolódik, egyesítik a hagyományos értékeket, a mesterségbeli tudást, a társadalmi elvárásokat és a modern technológiát.[37]

Japánban a robotika társadalmi elfogadottságához szorosan kapcsolódik a „*Kansei robotika*" fogalma, amelynek célja, hogy a robotokat érző, érzékelő, szubjektív entitásként fejlesszék, képesek legyenek az érzékelt adatokból érzelmeket és „*kokoro*"-t (japán lélekkoncepció) kifejezni. Ez alapvetően különbözik a nyugati racionalista, funkcionalista koncepciótól és egyfajta holisztikus szemléletként jelenik meg.[38]

A *kokoro* a japán nyelvben a szív-elme egységeként értelmeződik, és az emberi létezés esszenciáját jelöli, az érzés, a tudat, az akarat és az együttérzés belső forrását. A korábban már említett alkotópáros, Oriza Hirata és Hiroshi Ishiguro közös munkájában is megjelenik ez a fogalom mint a robotszínház egyik kulcskérdése. A szerzőpáros az ember–gép kommunikáció

[35] Capeto, *i. m.,* 7–8.

[36] Tim Sandweg, „El fogunk varázsolni titeket – összevissza elméletek arról, hogy miért mi vagyunk a jövő", Markus Joss – Jörg Lehmann (szerk.): *A dolgok színháza – Báb-, figura- és tárgyszínház*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2019, 213–219.

[37] Selma Šabanović, „Inventing Japan's 'robotics culture': The repeated assembly of science, technology, and culture in social robotics", *Social Studies of Science,* XLIV/3 (2014), 342–367, 342.

[38] Šabanović, *i. m.,* 355–357.

lehetőségeit vizsgálja, azt kutatva, képesek lehetnek-e a robotok legalább „látszatra" érzelmeket, akaratot vagy tudatosságot mutatni. Ebben a kontextusban a *kokoro* az ember és gép közötti „kapcsolati tér" metaforája is, a robot így nem csupán technikai entitás, hanem olyan színpadi lény, amely az emberi viselkedés tükörképe - vagyis egyfajta technológiai médium, amely az emberi szellem vonásait hordozza.[39]

Japánban a robotfejlesztésekbe a kutatók a helyi tradicionális kézműves hagyományokat, anyaghasználatot és minőségi elvárásokat is beemelik. Példa erre a *PARO* terápiás robot, amelyet születési bizonyítvánnyal is elláttak. Egy másik példa a kulturális minták robotikai tervezésbe való integrálására a *HRP-2* humanoid robot, amelyet Yutaka Izubuchi anime-művész tervezett.[40]

Japán társadalmi problémáira, mint amilyenek az alacsony születésszám, az elöregedő lakosság vagy a munkaerőhiány, a robotizációt az állami diskurzus egyfajta megoldásként igyekszik alkalmazni. A *monozukuri*, vagyis a kézműves hagyományok és a nemzeti robotkultúra diskurzusában gyakran összefonódnek a kézműves tradíciók, az ipari gyártás és a technológiai fejlődés ideái. Ezt a narratívát a jelenlegi ipari központok is részben átvették: Mateja Kovacic szerint Nagoya ipara például a régi (mechanikus szerkezeteket alkotó) bábmesterek örökségére épít. A szerző értelmezésében az állam és az ipar egy olyan, utólag konstruált lineáris technológiai fejlődési narratívát alakít ki, amely a *karakuri* báboktól a modern robotokig vezet.[41]

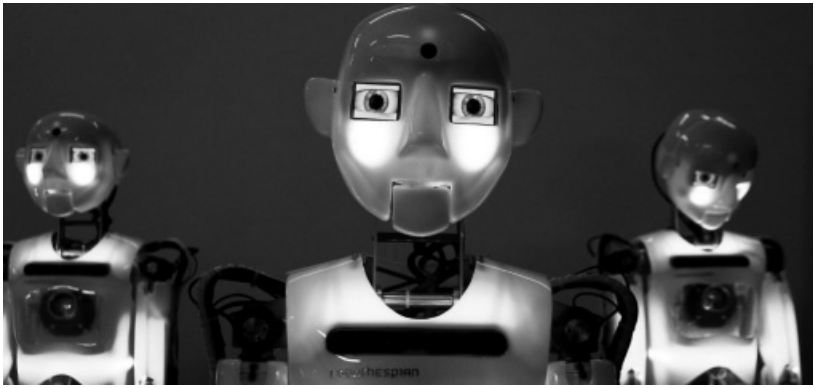
Ahogy a robotok egyre inkább integrálódnak a hétköznapi életünkbe, a szociális viselkedésük, társas interakcióik megértése és kutatása egyre fontosabbá válik. Azokat a személyes szolgáltatórobotokat, amelyek az intézményekben vagy a háztartásokban jelennek meg, és közvetlen kapcsolatban állnak az emberekkel, szociális vagy társas robotoknak nevezzük. Ezek olyan (fél)autonóm robotok, amelyek az emberekkel a társadalmilag elvárt normáknak megfelelően kommunikálnak és állnak interakcióban. Ezek a normák természetesen kultúrától függően eltérőek lehetnek. A szociális

[39] Poulton, *i. m.,* 283.

[40] Šabanović, *i. m.,* 350–354.

[41] Mateja Kovacic, „The making of national robot history in Japan: 'monozukuri', enculturation and cultural lineage of robots", *Critical Asian Studies,* L/4 (2018), 572–590.

robotok tervezésének két fontos dimenziója a korábban már tárgyalt *autonómia* (milyen mértékben képes cselekedni emberi beavatkozás nélkül), valamint az *interaktivitás* (mennyire képes ok-okozati, valós idejű válaszokat adni az emberi interakciókra).[42] Mindkét dimenzió nagy jelentőséggel bír a robotszínházi alkotásoknál is, ezért is fontos terepe az ember-robot interakciók *(Human–Robot Interaction, HRI)* kutatásának a színházi tér.



RoboThespian[43]

## Autonómia és interakció a robotszínházban: előadások elemzése

Az alábbi táblázat tizenhárom robotszínházi előadás elemzését tartalmazza másodlagos források – interneten elérhető leírások, kritikák, tanulmányok – alapján mint módszertani példa a robotszínházi produkciók lehetséges összehasonlítására. Ezeket az előadásokat személyesen nem láttam, mivel a vizsgált 1998–2025 közötti időszak miatt ez metodológiailag kivitelezhetetlen lett volna. A videóanyagok korlátozott elérhetősége (többnyire csak részletek, trailerek vagy egyáltalán nincsenek nyilvános felvételek) miatt a pontos technikai paraméterek becslésen alapulnak. Kezdetben harmincöt előadást tartalmazott ez a lista, de a robot fogalmának túlságosan tág értelmezése miatt szűkítenem kellett a listát a szigorúbb ISO 8373:2021 robotdefiníció

[42] Christoph Bartneck – Jodi Forlizzi, „A design-centred framework for social human-robot interaction", *RO-MAN 2004. 13th IEEE International Workshop on Robot and Human Interactive Communication,* Okayama, IEEE, 2004, 591–594.

[43] https://robohub.org/robots-robothespian/

alapján. A közös robotdefiníció, amely az elérhető adatok alapján valószínűleg minden itt bemutatott előadás robotkarakterére alkalmazható, a „Robot és autonómia" fejezetben leírt ISO 8373:2021 szabvány szerinti definíció.

Az alábbi részletezés tartalmazza minden egyes előadás robotjának *becsült autonómiáját* az internetes információk alapján, a *Sheridan-féle* 1-10-es autonómiaskála (1992) szerint, amelynek az egyes végpontján a teljes mértékben az ember által vezérelt, irányított robotok találhatók, míg a tízes ponton a teljesen autonóm robotok, amelyek működéséhez emberi beavatkozás nem szükséges.[44]

A táblázatban feltüntettem a feltételezett *mesterséges intelligencia-használatot* is, amelyhez a következő definíciót vettem alapul: a mesterséges intelligencia a gépek vagy számítógépes rendszerek azon képessége, hogy az emberi intelligenciát utánozva tanuljanak, alkalmazkodjanak, döntéseket hozzanak és akár kreatív megoldásokat dolgozzanak ki. A robotikában az MI azt jelenti, hogy a robot nem csupán előre programozott mozgásokat hajt végre, hanem érzékelői alapján képes környezetét értelmezni, adaptálódni, és önálló döntéseket hozni vagy interakciókat létrehozni.[45]

---

[44] Kollár Csaba – Ványa László: „Szerethetők-e a robotok?: Az ember–robot interakció humán oldalának empirikus aspektusa", *Hadtudomány,* XXVII/1–2 (2017), 163–167, 165.

[45] Az előadásokban szereplő robotok mesterséges intelligencia-használata a következőképpen értelmezhető:
Nincs MI: A robotok kizárólag előre beprogramozott mozgásokat vagy viselkedést mutatnak be, teljes emberi irányítás vagy fix programok alapján működnek (például Captured! by Robots, Judy).
Alap MI: A robotok képesek egyszerű érzékelésre (például hő, távolság), és előre meghatározott viselkedési mintákat követnek egyszerű válaszreakciókkal, de nem tanulnak vagy igazodnak a környezeti változásokhoz. (például I, Worker, Mortal Engines, Waseda Flutist Robot, Techlab és De Robot esetén)
Interaktív MI: A robotok részt vesznek valós idejű interakciókban az emberi előadókkal vagy környezeti ingerekkel, képesek alap szintű adaptációra vagy visszacsatolásra, azonban fejlett, önálló tanulás vagy improvizáció nincs jelen. (például HERB-Drama, My Square Lady)
Fejlett MI: A robotok komplex döntések meghozatalára és adaptív magatartásra képesek, beleértve a környezetükhöz való alkalmazkodást és bizonyos szintű önálló cselekvést (például Unitree H1 humanoid robotoknál).
Kiemelkedő MI: A listán olyan MI nem szerepel, amely önmagában kreativitással vagy tudatossággal rendelkezik, és művészi döntéseket hoz.

| | Előadás címe | Bemutató helyszín (város, intézmény) | Bemutató év | Robot típusa | Autonómia becsült foka | AI használat (feltételezett) | Interakciós elemzés szempontjai | Közönség bevonásának becsült foka |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Captured! by Robots | Élő koncertek, helyszín nem specifikált | 1998 | Újrahasznosított alkatrészekből álló robotzenekar | 4-5 | Nincs AI | Egyirányú nonverbális (mozgás, zene) | Közvetett néző bevonás |
| 2 | Judy, or what is it like to be a robot? | Edinburgh, Appleton Tower | 2000 | Beszélő, fonetikai képességekkel rendelkező robot | 2-3 | Nincs AI | Egyirányú verbális (beszéd) | Teljesen passzív közönség |
| 3 | I, Worker | Japán, nemzetközi színházak | 2008 | Wakamaru humanoid robot | 3-5 | Alap AI | Multimodális (beszéd, gesztus, mozgás) | Teljesen passzív közönség |
| 4 | Sayonara | Japán, nemzetközi színházak | 2010 | Geminoid F humanoid android | 3-5 | Alap AI | Multimodális (beszéd, gesztus, mozgás) | Teljesen passzív közönség |
| 5 | Mortal Engines | Varsó, Kopernikus Tudományos Központ | 2010 | RoboThespian humanoid robot | 5-7 | Alap AI | Kétirányú multimodális (mozgás, hang, gesztus) | Közvetett néző bevonás |
| 6 | Waseda Flutist Robot | Japán, Waseda Egyetem | 2011 | Antropomorf, fuvolázásra képes fizikai robot | 6-7 | Alap AI | Egyirányú nonverbális (zenélés, mozgás) | Teljesen passzív közönség |
| | Metamorphosis, Android Version | Japán, KIAC | 2014 | REPLIEE S1 android | 3-4 | Nincs AI | Multimodális (beszéd, gesztus) | Teljesen passzív közönség |

| | **Előadás címe** | **Bemutató helyszín (város, intézmény)** | **Bemutató év** | **Robot típusa** | **Autonómia becsült foka** | **AI használat (feltételezett)** | **Interakciós elemzés szempontjai** | **Közönség bevonásának becsült foka** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | HERB-Drama | Pittsburgh, Carnegie Mellon Egyetem | 2014 | HERB, félautonóm inasrobot | 6-8 | Interaktív AI | Kétirányú multimodális (mozgás, beszéd) | Közvetett nézői bevonás |
| 9 | My Square Lady | Berlin, Komische Oper | 2015 | Myon humanoid robot | 7-8 | Interaktív AI | Kétirányú multimodális (hang, mozgás, látás) | Közvetett nézői bevonás |
| 10 | Robotia | Szöul, National Theatre of Korea | 2022 | EveR 6 android robot karmesterként | 6-7 | Alap AI | Egyirányú nonverbális (mozgás) | Teljesen passzív közönség |
| 11 | Unitree H1 Robots | Kína, Tavaszi Fesztivál | 2023 | Humanoid robotok | 8-10 | Fejlett AI | Egyirányú nonverbális (mozgás) | Teljesen passzív közönség |
| 12 | Techlab Making New Opera with a Robot | Amszterdam, Dutch National Opera | 2024 | Ipari KUKA robotkar | 5-7 | Alap AI | Kétirányú multimodális (mozgás, fény, hang) | Közvetett nézői bevonás |
| 13 | De Robot van de Rommelmarkt | Amszterdam, Concertgebouw | 2025 | Ipari KUKA robotkar | 5-7 | Alap AI | Kétirányú nonverbális (mozgás,gesztus) | Közvetett nézői bevonás |

A további elemzési szempontok az interaktivitás különböző megközelítési módjaira vonatkoznak. Az *interakció iránya* szerint lehet: *egyirányú*, *kétirányú* vagy *többszereplős*. Az *interaktivitás színházi kontextusban megjelenő típusai* szerint pedig: *verbális* (beszéd, párbeszéd vagy hangalapú kommunikáció), *nonverbális* (mozgás, érintés, gesztus, tánc vagy érzékelési reakció) vagy *multimodális* (többféle csatorna – például látás, hang, fény, mozgás együttesen építi fel a kapcsolatot).

Az utolsó elemzési szempont az *emberi részvétel foka* szerinti: teljesen *passzív közönség* (a robot előad, a közönség csak néző), *közvetett nézői bevonás* (a robotok reakciói befolyásolhatók, de a nézők nem közvetlenül irányítják), *aktív nézői részvétel* (a közönség beavatkozhat a történésbe, mozgással, hanggal, válaszadással).

A táblázat alapján a látható trendek a következőek. Az *autonómia foka* nem meglepő módon folyamatosan nő 1998 és 2025 között. Érdekes összefüggés, hogy a legmagasabb autonómia esetén csökken az emberi jelenlét dramaturgiai szükségessége a színpadon. A *mesterséges intelligencia* használatának tekintetében többnyire alapszintű, kísérleti alkalmazás történik, a fejlett MI még ritka, inkább demonstrációs funkciót tölt be. Az *interakció* szempontjából a multimodalitás kezd dominánssá válni, és a verbális interakció nem feltétlenül növeli a nézői bevonódást. Ez jelentheti azt is, hogy a bábszínházban is alapvető funkciót betöltő nonverbális gesztusok és mozgások határozzák meg a robotszínházi előadások legfontosabb nézői befogadási mechanizmusait. Az *emberi részvétel* a technológiai komplexitással ellentétes irányban változik, az ember–robot színház paradox módon távolítja a nézőt a cselekvéstől. A *robotok típusa* szerint pedig alapvetően a humanoidok az uralkodóak, de az ipari robotkarok is szereplővé válhatnak művészi kontextusban.

## Összegzés

Összegzésképpen elmondható, hogy a robotszínház a bábművészet hagyományait követi, annak technológiai és konceptuális kiterjesztése, a bábművészet egyfajta metamorfózisának tekinthető. A báb és a robot közös esztétikai gyökere az élettelen tárgy életre keltésének vágya, az animáció aktusa, amelyben a néző egyszerre érzékeli a tárgyat mechanikus

szerkezetként és élő entitásként. Ez a fajta „kettős észlelés" a bábművészet alaptapasztalata, amely perceptuális paradoxonnak a továbbgondolása jelenik meg a robotszínházban, a mesterséges intelligencia és az autonóm rendszerek közegében. A robotszínházban a „bábjáték" új technológiai jelentésszintekkel bővülhet, mint amilyenek például az autonómia másfajta felfogása, valamint az interaktivitás új szintjeinek megjelenése.

A korai produkciók esetében a robot a „manipulált figura" szerepében jelent meg, az autonómiája és az MI-használat minimális volt. A 2010 utáni előadásokban már látható a részben önálló döntéshozatal és az interaktív viselkedés, vagyis a figura életre keltésének illúziója már algoritmikus szinten kezd megvalósulni.

Míg a báb látszólagos autonómiáját a mozgató művész adja, addig a roboté a programozott vagy tanuló algoritmusokból fakad. A nézői élmény mindenesetre nagyon hasonló, a tárgyat cselekvő, érzelmi entitásként értelmezzük, miközben tisztában vagyunk vele, hogy nem él. A robot tekinthető a digitális korszak bábujának, amely az emberi projekció révén válik élővé.

A trendek alapján látható, hogy a robotszínház az autonómia növekedésével egyre kevésbé igényli az ember közvetlen irányítását, ugyanakkor továbbra is az emberi jelenlétre épít, mind nézőként, mind pedig a partnerré váló, az emberrel interakcióban álló gép tekintetében.

A „high-tech bábjáték" nem csupán metafora, ugyanis a robotszínház megőrzi a bábjáték strukturális sajátosságait a mozgató-tárgy-néző hármasában, de kiterjeszti az élet illúzióját technológiai síkra a mesterséges intelligencia és az autonóm viselkedés révén. Újfajta performatív jelentést adhat a manipuláció fogalmának, amennyiben az emberi akarat kiegészül az „algoritmikus szándékkal". A robotszínház tehát a bábművészet digitális korszakbéli egyik új ága lehet, amely a klasszikus bábtechnikák és a bábművészet XXI. századi innovációi mellett párhuzamosan egyedi művészi lehetőségeket kínál. Társadalmi-politikai reflexióként pedig a technológia és a társadalom közötti viszonyról szóló előadásokat inspirál, ezekre a kérdésekre, problémákra reflektál.

## Felhasznált irodalom


Auger, James H.: „Why Robot? Speculative Design, the Domestication of Technology and the Considered Future", *Doctoral dissertation, Royal College of Art, https://researchonline.rca.ac.uk/id/eprint/1660* (2012) 50. https://www.festo.com/us/en/e/about-festo/research-and-development/bionic-learning-network-id_31842/ [2023. 01. 07.]

Bartneck, Christoph – Forlizzi, Jodi: „A design-centred framework for social human-robot interaction", *RO-MAN 2004. 13th IEEE International Workshop on Robot and Human Interactive Communication,* Okayama, IEEE, (2004) 591–594.

Bell, John: „The Persistence of Puppets, Masks, and Performing Objects", *https://www.theartsection.com/john-bell,* 2001. [2025. 08. 18.]

Benkő Krisztián: *Bábok és automaták,* Napkút Kiadó, Budapest, 2011.

Capeto, Carla: „Dramaturgy of Robots and Machines", https://scienceopen.com/hosted-document?doi=10.14236/ewic/EVA2020.60, 2020. [2025. 08. 22.]

Hilal, Riham M. – El-Hussieny, Haitham – A. Nada, Ayman: „Toward Realistic Cinema: The State of the Art in Mechatronics for Modern Animatronic", 2024. https://arxiv.org/abs/2411.02102 [2025.08.20]

Horáková, Jana: „The (Short) Robot Chronicle. On the 20th Century Cultural History of Robots". Rudas Imre (szerk.): *15th International Workshop on Robotics in Alpe-Adria-Danube region.Proceedings,* Budapest Tech, Budapest, 2006, 241–248.

Hutvágner Éva: „Határesetek", *Art Limes,* XIV/6 (2017), 67–74.

Jurkowski, Henryk: „Bábok, tárgyak és emberek", *Színház,* XXIX/6 (1996), 2–5.

Kollár Csaba – Ványa László: „Szerethetők-e a robotok?: Az ember–robot interakció humán oldalának empirikus aspektusa", *Hadtudomány,* XXVII/1–2 (2017), 163–167.

Kocsis Eszter Angéla: „Animatronika – bábművészet és technológia", *Theatron,* XV/3, (2021), 144–149.

Kovacic, Mateja: „The making of national robot history in Japan: 'monozukuri', enculturation and cultural lineage of robots", *Critical Asian Studies,* L/4 (2018), 572–590.

Pagliarini, Luigi – Hautop Lund, Henrik: „The development of robot art", *Artificial Life and Robotics,* XIII/2 (2009), 401–405.

Pistrui Bence – Harmat Vanda: „A szolgáltató robotok definiálása és alkalmazási lehetőségei az üzleti szervezetekben. Szisztematikus irodalmi áttekintés", *Vezetéstudomány,* LIII/1 (2022), 58–68.

Poulton, Cody: „From Puppet to Robot". John Bell – Claudia Orenstein – Dassia N. Posner (eds.): *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance,* Routledge, Abingdon, 2014, 280–293.

Romic, Bojana: „Robotic Art and Cultural Imagination", *Politics of the Machines – Art and After,* 2018. *https://scienceopen.com/hosted-document?doi=10.14236/ewic/EVAC18.48* [2025. 08. 20.]

Sandweg, Tim: „El fogunk varázsolni titeket – összevissza elméletek arról, hogy miért mi vagyunk a jövő". Markus Joss – Jörg Lehmann (szerk.): *A dolgok színháza – Báb-, figura- és tárgyszínház,* Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2019, 213–219. [Szilágyi Bálint]

Šabanović, Selma: „Inventing Japan's 'robotics culture': The repeated assembly of science, technology, and culture in social robotics", *Social Studies of Science,* XLIV/3 (2014), 342–367.

Sovhyra, Tetiana: „Robotic Theatre: Comparative Analysis of Human and Mechanized Activities in the Creative Process", *Creativity Studies,* XIV/2 (2021), 295–306.

Tillis, Steve: *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art,* Greenwood Press, London, 1992.

Ziemke, Tom: „Understanding Social Robots: Attribution of Intentional Agency to Artificial and Biological Bodies", *Artificial Life,* XXIX/3 (2023), 351–366.

Gyárfás Orsolya

# Az elkövető tanúságtétele Weinberg *Az utas* című operája és két kortárs német rendezése

„Becsületes német voltam… Büszke vagyok arra, hogy a kötelességemet teljesítettem."[1] A mondat Mieczysław Weinberg szovjet–lengyel zeneszerző *Az utas* (Пассажирка) című 1968-as operájának hetedik jelenetében hangzik el a főszereplő, Lisa szájából: a *kötelesség*, amire a német nő hivatkozik, az SS tagjaként, Auschwitz női lágerében végzett szolgálat volt. Weinberg operája (illetve annak irodalmi forrása, Zofia Posmysz lengyel írónő az operáéval azonos című, 1962-es regénye) az elkövető alakját középpontba helyezve, rajta keresztül vizsgálja az emlékezés, a tanúságtétel és a felelősségvállalás kötelességének kérdéseit. A jelen tanulmány a szerző és az opera bemutatását követően röviden elemzi azt, ahogyan *Az utas* az elkövető alakját és a tanúságtétel kötelességét megjeleníti, végül az opera kortárs német – pontosabban Nadja Loschky 2020-as grazi és Tobias Kratzer 2024-es müncheni – rendezéseit vizsgálja, a láger színpadi reprezentációja problematikájának kezelését, valamint a német társadalom önbírálatának, a náci múlttal való szembenézés hiányosságainak kérdését elemzi.

## Szerzők és műveik: Zofia Posmysz, Mieczysław Weinberg és a *Pasażerka*

Zofia Posmysz lengyel írónőt (1923–2022) 1942-ben, mindössze 18 évesen tartóztatta le a Gestapo egy földalatti tanulócsoportban való részvételéért.

[1] A tanulmányban idézett librettórészleteket (az eredeti orosz nyelvű librettó hiányában) a partitúrában rögzített szövegből idézem: Mieczysław Weinberg, *The Passenger* op. 97, Peermusic, Hamburg, 2017, 334–335. A tanulmányban felhasznált orosz és lengyel nyelvű szövegek lefordításáért hálás köszönettel tartozom Dr. Balogh Magdolnának.

(Posmysz későbbi elbeszéléseiben – részben az időskori visszaemlékezések érthetően problematikus volta miatt – nem egyértelmű, hogy további ellenállói tevékenységben is szerepet vállalt-e.) Politikai fogolyként 1942 májusában Auschwitz Budy nevű altáborába deportálták, ahol 1945 januárjáig raboskodott, a láger kiürítése után végül Ravensbrück Neustadt-Glewe nevű altáborában szabadították fel. A háború után, egyetemi tanulmányainak elvégzését követően újságíróként, szerkesztőként, 1952-től a lengyel rádió riportereként és szerkesztőjeként dolgozott. Az 1962-es *Pasażerka* volt első és meghatározó irodalmi műve, noha a láger témájához később is többször visszatért (1970: *Wakacje nad Adriatykiem* [Vakáció az Adrián], 1981: *Ten sam doktor M* [Ugyanaz a doktor M.], 2008: *Chrystus oświęcimski* [Auschwitzi Krisztus]).[2] 2005-től[3] élete végéig előadóként működött együtt az oświęcimi Nemzetközi Ifjúsági Találkozó Központtal.

Posmyszt egy különleges élmény ihlette a kisregény megírására: egy külföldi úton, Párizsban egy német turistacsoport mellett elhaladva azt hitte, egykori auschwitzi felügyelője, Anneliese Franz hangját hallja. Noha tévedett, az élmény nem hagyta nyugodni, e lehetséges találkozás gondolatából született meg később a regény cselekménye. A történetet Posmysz 1959-ben még rádiójáték formájában dolgozta fel,[4] melyet 1960-ban Andrzej Munk először tévéfilmként adaptált, majd 1961-ben nagyjátékfilmet forgatott belőle (a forgatókönyvet Munk és Posmysz közösen jegyezte). A film Munk halála miatt befejezetlen maradt, Lengyelországban végül 1963-ban mutatták be, nyugati premierjére 1964-ben, a Cannes-i Filmfesztiválon került sor. A könyvet összesen tizenhat nyelvre fordították le, a megjelenések jellemzően a keleti blokkon belülre korlátozódtak (magyarul *Egy nő a hajón* címmel már 1962-ben kiadták).[5] Angol fordításban a későbbi adaptációk sikere ellenére a mai napig nem jelent meg.

---

[2] Andrzej Kaczyński, „Zofia Posmysz", *Culture.pl,* 2022.08.08.

[3] Joanna Klęczar, „Krzyż Zasługi na Wstędze dla Zofii Posmysz", *Oś – Oświęcim – Ludzie – Historia – Kultura,* 53 (2012), 6–7, 6.

[4] A rádiójátékot 1971-ben Magyarországon is leadták, Kerényi Grácia fordításában, Bánki Zsuzsa és Benkő Gyula részvételével. Ld. az *ELTE Rádiójáték Adatbázis* jegyzékében: *Zofia Posmysz. Egy nő a hajón*.

[5] Zofia Posmysz, *Egy nő a hajón,* Európa Kiadó, Budapest, 1962.

A mű egy egykori SS-felügyelőnő szemszögéből mutatja be a lágerbeli létet. A kerettörténet középpontjában egy nyugatnémet diplomata házaspár, Anneliese („Liese")[6] és Walter Kretschmer áll, akik 1960 körül Brazíliába hajóznak, a férj új követségi posztját elfoglalni. Liesét a hajón megrémíti az egyik női utas megjelenése, Waltert pedig feleségének a számára érthetetlen felzaklatottsága arra sarkallja, hogy vallomást kényszerítsen ki hitveséből. Így derül fény arra, hogy Liese fiatalon önként jelentkezett az SS-be és egyenesen az auschwitzi szolgálatra is. Az utas egyik lengyel foglyára, Martára emlékezteti, akit, mint később kiderül, Liese maga küldött – tudomása szerint – a halálba. Az auschwitzi eseményeket a regény folyamán Liese visszaemlékezésein keresztül ismerhetjük meg, míg a jelenben azt követhetjük nyomon, ahogy a házaspár próbálja Liese múltját feldolgozni. Az emlékezet, a vallomástétel és a múlttal való szembesítés–szembesülés problematikáját megkettőzi egy, az operából később kihagyott párhuzamos szál, Walter és egy amerikai újságíró, Bradley diskurzusa a német egyéni és kollektív bűnösségről.

A regényt megzenésítő Mieczysław Weinberg Varsóban, egy zsidó zenészcsaládban született 1919-ben. Tizenkét éves korától a Varsói Konzervatóriumban tanult zongoristaként, Józef Turczyński növendékeként. 1939-ben, Lengyelország megszállásakor családjából egyedül ő menekült el keletre, Varsóban maradt családtagjait a nácik Trawnikibe deportálták és a lágerben meggyilkolták. Weinberg két évig Minszkben élt, a Minszki Konzervatóriumban Rimszkij-Korszakov egykori tanítványánál, Vaszilij Zolotarjovnál tanult, 1941 júliusában szerzett zeneszerzői diplomát. A náci betörés után Taskentbe menekült tovább, végül 1943-ban Moszkvában telepedhetett le, majd 1996-ban bekövetkezett haláláig a fővárosban élt és alkotott. A világháborús évek után a sztálini antiszemita terrort is megszenvedte: apósát, a Zsidó Antifasiszta Bizottságot vezető Szolomon Mihoelszt 1948-ban meggyilkolták, a gyilkosságot követően öt éven át családját titkosszolgálati megfigyelés alatt tartották, majd 1953 februárjában Weinberget magát is letartóztatták és másfél hónapra

[6] Posmysz regényének magyar fordításában a főszereplő neve „Anneliese", illetve „Liese", Weinberg operájában következetesen „Annalisa", illetve „Lisa". A két mű eltérő névhasználatát a tanulmány is követi.

bebörtönözték.[7] Pályája a hruscsovi olvadással párhuzamosan ívelt fel, az 1960-as évek markánsan termékeny korszaka (Weinberg saját meghatározása szerinti „csillagos évei") után 1971-ben kapta meg a Szovjetunió Érdemes Művésze kitüntetést.[8]

Weinberg zenei pályafutásában és alkotói munkásságában egyaránt meghatározó volt Sosztakoviccsal kötött barátsága. Sosztakovics több művének előadásában is közreműködött, saját munkáit pedig olyan zenészek adták elő, mint David Ojsztrah, Leonyid Kagan, Msztyiszlav Rosztropovics és a Borogyin Vonósnégyes. Termékeny és sokszínű, 154 darabot magába foglaló életművét a gyakorlatias igényekből fakadó műfaji eklektika jellemzi: a klasszikus komolyzenei műfajok – hét opera, huszonegy szimfónia, tizenhét vonósnégyes és számos kamarazenei mű, köztük Shakespeare, Julian Tuwim, Gabriela Mistral és Petőfi verseire szerzett dalok – mellett számos film és sorozat (többek közt az 1958-ban Arany Pálmát nyert *Szállnak a darvak*, illetve a *Micimackó*-rajzfilmsorozat) zenéjét komponálta, pályája elején pedig cirkuszi előadások számára is szerzett kísérőzenét.[9]

*Az utas* Weinberg első operája volt – a szerző saját megítélése szerint életműve legfontosabb alkotása[10] A regény megzenésítésének ötlete Sosztakovicstól származott, aki Alekszandr Medvegyev zenetudósnak javasolta, hogy Posmysz művéből írjon librettót. (Medvegyev a regény adaptációja során két további túlélő, Krystyna Żywulska és Ilja Konsztantinovszkij műveit is felhasználta.)[11] Noha Posmysz regénye sikert aratott a keleti blokkban, Medvegyev pedig igyekezett eleget tenni a hivatalos esztétika követelményeinek (például azzal, hogy beillesztett egy, Posmysz által később

[7] Első feleségén, Natalja Vovszi-Mihoelszen keresztül Weinberg maga is rokoni kapcsolatban állt az úgynevezett „orvosperek" antiszemita kirakatperében megvádolt, a Sztálin elleni állítólagos összeesküvés egyik vezéralakjának kikiáltott Miron Vovszival. Natalját Weinberggel ellentétben nem tartóztatták le.

[8] David Fanning, *Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom,* Wolke Verlag, Hofheim, 2010, 7–143.

[9] A művek katalógusáért ld. David Fanning, *Mieczysław Weinberg, i. m.,* 189–211.

[10] Fanning, *Mieczysław Weinberg, i. m.,* 117.

[11] Verena Mogl, *»Juden, die ins Lied sich retten« – Der Komponist Mieczysław Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion,* Waxmann, Münster, 2017, 295–305.

túlzottan ideologikus jellegűként megbélyegzett[12], a foglyok barakkjában játszódó jelenetet, valamint kiegészítette a lágerben játszódó cselekményt az „antifasiszta ellenállás" narratívája értelmében egy orosz partizánlány, Kátya alakjával), az opera a bemutatót sem érhette meg. *Az utas*t 1968-ban még próbafolyamata alatt letiltották, a szocialista realizmus esztétikai előírásait nem kellően követő művek elítélésére használt „absztrakt humanizmus" gumifogalmának vádjával.[13] Noha a mű 1977-ben zongorakivonatban megjelenhetett, a színpadi ősbemutatóra csak 2010-ben, másfél évtizeddel Weinberg halála után kerülhetett sor; a Bregenzi Fesztiválon David Pountney rendezésében, Teodor Currentzis vezényletével mutatták be.[14] Ez a rendezés az ősbemutató óta *Az utas* legnépszerűbb formájának bizonyult, a varsói Lengyel Nemzeti Opera (2010, 2026), a londoni Angol Nemzeti Opera (2011) és a madridi Teatro Real (2024), illetve Houston (2014), Chicago (2015) és Miami (2016) operaházai tűzték műsorukra. Noha az opera eredeti formájában orosz nyelvű, a bregenzi ősbemutató többnyelvű fordítást használt, mely a szöveget a szereplők nemzetiségéhez igazította (ennek megfelelően orosz mellett lengyel, cseh, jiddis, német és angol fordításokkal élt), ez a mai előadások számára meghatározó változat.

Az opera zenei anyagát Weinberg Sosztakovicséval rokon zenei nyelve határozza meg. A vokális szereposztás konvencionálisnak mondható (Marta – szoprán, Lisa – mezzoszoprán, Walter – tenor, Tadeusz – bariton), a két páros szólamai azonban plasztikusan megformáltak és érzékletesen állítják szembe a négy alakot. Marta és Tadeusz egyértelműen líraibb, bensőségesebb hangzású zenei anyaggal (ráadásul szabályos operai számokkal, így az opera egyetlen szerelmi kettősével, valamint Marta két áriájával is) bírnak, míg Lisa és Walter deklamáló stílusának ridegségét fokozza az őket kísérő zenekari szólamok – a fafúvósok *staccato*i és a vonósok *pizzicato*i – durva, száraz hangzása.[15] A vezérmotívumokkal átszőtt

[12] Manfred Sapper – Katarzyna Wróbel, „Die Passagierin: Zofia Posmysz über Auschwitz, ihr Buch und Weinbergs Oper", *Osteuropa,* LX/7 (2010), 146–155, 152–153.

[13] Fanning, „»Was aber zählt, ist die Musik« Mieczysław Weinbergs Leben und Werk", *Osteuropa,* LX/7 (2010), 5–23, 19.

[14] Az opera koncertszerű bemutatójára ugyanakkor már 2006-ban sor kerülhetett Moszkvában.

[15] Mogl, *i. m.,* 325–331.

partitúrában karakterisztikus szerepet kapnak az ütőshangszerek és a rézfúvósok (a központi vezérmotívumok egyike az üstdoboknak az operát nyitó, Mogl olvasata szerint „az autoriter, erőszakos náci magatartást" reprezentáló kvintolái).[16] Weinberg ezenkívül előszeretettel alkalmaz zenei idézeteket, melyek közt jelentős szerepet kap a német zeneirodalom két óriásától, Beethoventől és Bachtól átvett zenei anyag: az Ötödik szimfónia sors-motívumát kifacsarva intonáló, szintén a foglyokkal szembeni brutális erőszaknak és a foglyok pillanatnyi ellenállásainak megjelenítéséhez egyaránt kötődő vezérmotívum,[17] valamint a mű drámai csúcspontján elhangzó *d-moll partita* (BWV 1004) *Chaconne* tétele. Komoly drámai szerepet kap a színfalak mögül, mintegy görög kórusként működő férfi-, majd vegyeskar.

*Az utas* a kortárs operajátszásban egyértelműen különleges helyet foglal el. A holokausztot megidéző vagy róla megemlékező jelentős komolyzenei műveknek ugyan egész sora jól ismert, Arnold Schönberg *Egy varsói menekült*jétől (1947) Luigi Nono *Ricorda cosi ti hanno fatto in Auschwitz*éig (1965) és Krzysztof Penderecki *Dies Irae – Auschwitz-oratórium*áig (1967), de az operaszínpadon ritka szüzsének számít: Ben Arnold muzikológus 1991-es, a holokausztot feldolgozó zenei művekből összeállított listáján[18] mindössze két egyfelvonásos opera szerepel.[19] Noha a XXI. század során a holokausztot feldolgozó operák száma érezhetően megnövekedett, ezek – az Arnold által feljegyzett két műhöz hasonlóan – rövid kamaraművek.[20] Weinberg *Az utas*a mint nagyoperai apparátusra írt, egész estés mű

[16] Mogl, *i. m.,* 321.

[17] Mogl, *i. m.,* 342–344.

[18] Ben Arnold, „Art Music and the Holocaust", *Holocaust and Genocide Studies*, VI/4 (1991), 335–349, 343–347.

[19] David Amram *The Final Ingredient* című 1965-ös és Grigorij Frid *Anne Frank naplója* című 1969-os művei. Amram operája, amely 1944-ben Bergen-Belsenben, Pészah ünnepe alatt játszódik, az amerikai ABC televízió egy műsora számára született, tévéoperaként, amely a mű formátumát érthetően szűk keretek közé szorította. Frid operája a szüzséjének megfelelően monodráma.

[20] Ld. Jake Heggie és Gene Scheer Gad Beck és Krystyna Zywulska holokauszt-túlélők visszaemlékezéseit feldolgozó *For a Look or a Touch* (2007) és *Another Sunrise* (2012) című operáit.

– melynek témája a holokauszt emlékezete, helyszíne pedig részben maga Auschwitz – mind e szűkebb, mind a bővebb, bevett operai repertoáron belül is különleges alkotásnak mondható. Az opera előadástörténete egyszersmind jól mutatja azt, hogy a művet egyedi pozíciója a német operajátszás számára egyre relevánsabbá teszi, az operai *Erinnerungskultur* központi alkotásává formálva *Az utas*t. Weinberg operája az elmúlt másfél évtized során látványosan népszerűvé vált a német nyelvterület vidéki kisszínházaiban: 2010 és 2026 közt Graz, Innsbruck, Karlsruhe, Gera, Braunschweig, Gelsenkirchen, Mainz, Krefeld–Mönchengladbach és Lübeck színpadjain fordult meg, míg a weimari Német Nemzeti Színház 2025-ös bemutatóját Buchenwald felszabadításának 80. évfordulója alkalmából egy tematikus fesztivál keretei közt tartották meg.

## Emlékezet és tanúságtétel mint erkölcsi kötelesség

„Erkölcsi kötelességemnek tekintem, hogy a háborúról írjak, a szörnyűségről, ami az emberekkel a századunkban történt."[21] Weinberg egy 1988-as interjújában tett kijelentése egyaránt vonatkoztatható általában az életműre (különösen az 1970-es évek végén megszülető, családtagjai emlékének szentelt művek sorára),[22] és tekinthető *Az utas* létrejöttét motiváló és a mű egészét átható alkotói elvnek. (Az opera kéziratának címlapján a következő, Paul Éluardnak tulajdonított idézet olvasható, mely az opera epilógusában is elhangzik: „Si l'écho de leur voix faiblit, nous périrons."[23]) A tanúságtétel mint a *túlélő* számára belső kényszerként–kötelességként adódó, megkerülhetetlen aktus jól ismert és gyakran tárgyalt jelenség a túlélők memoárjaitól kezdve (melynek paradigmatikus példái Primo Levi művei) az olyan történészek és filozófusok munkásságáig, mint Annette Wieviorka vagy Giorgio Agamben.[24] Weinberg operájának legizgalmasabb

[21] Irina Zsmodjak, „Мечислав Вайнберг. Честность, правдивость, полная отдача [Mieczyslaw Weinberg. Őszinteség, igazmondás, teljes odaadás]", *Szovjetszkaja muzika,* 1988/9, 23–26, 23.

[22] Antonina Klokova, „»Meine moralische Pflicht« Mieczysław Weinberg und der Holocaust", *Osteuropa*, LX/7 (2010), 173–182, 180.

[23] Mogl, *i. m.,* 417. Nyersfordításban: Ha a hangjuk visszhangja egyszer elhal, elveszünk.

[24] Ld. Primo Levi, *Ember ez? – Fegyvernyugvás*, Európa Kiadó, Budapest, 1994; Annette

aspektusa – egyszersmind elemzésem fókuszpontja – az, ahogy Posmysz regénye nyomán az emlékezés és a tanúságtétel kötelességét az *elkövetőre* is kiterjeszti, mintegy a felelősségvállalás első lépéseként tételezve a visszaemlékezés gesztusát.

Míg a regényben a visszaemlékezés Lisa belső, érzelmi folyamataként, ébredező lelkiismeretének nyomására megy végbe, az operában ez egy exteriorizálódó, szükségszerű feltárássá válik, melynek kiindulópontja éppen az, hogy Lisa elutasítja a saját múltjával történő szembenézést. Auschwitzi szolgálatáról ugyan kénytelen férjének vallani, azonban mikor az első vallomástétel után az egyik *cabin boy* arról tájékoztatja a házaspárt, hogy a Martának hitt nő brit, vagyis nem fenyegethet azzal, hogy Lisa múltját leleplezze, a történetet mindketten lezártnak tekintik. Walter az első örömkitörés után még egyszer kérdőre vonja feleségét, hogy mindent elmondott-e neki. A színfalak mögül megszólaló, a mű során részben mintegy kísértetként, részben a cselekményt görög kórusként kommentáló férfikar ekkor lép először párbeszédbe a színpadi cselekménnyel: további beszédre sarkallja Lisát, majd a nő igenlő, hazug válaszára elutasítóan csattan fel („Nem, nem, nem, ez féligazság volt, nem mondtál el mindent").[25] Lisa megismételt hazugságával („Mindent, mindent") egy időben végül átveszik az irányítást a cselekményfolyam felett, színpadra hívva az első auschwitzi színt: „Beszéljenek most mások".[26]

Az opera így egyszerre ad teret az elfojtani és megtagadni igyekezett *személyes* múlt boncolásának, és működik deklaráltan a láger foglyairól való *kollektív* megemlékezés eszközeként. Marta és rabtársai (a regénnyel ellentétben) nem kizárólag Lisa emlékezetén keresztül, hanem saját jogukon jelenhetnek meg, az auschwitzi színek tendenciózusan a foglyok közti „emberiességet és együttérzést, bátor szolidaritást" hangsúlyozzák, „visszaadva az áldozatok identitását és egyéniségét".[27] A megemlékezés kötelessége

Wieviorka, *The Era of the Witness*, Cornell University Press, Ithaca, 2006; Giorgio Agamben, *Ami Auschwitzből marad*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2019, 11–34 (*A tanú* című fejezet).

[25] Weinberg, *i. m.,* 91.

[26] Weinberg, *i. m.,* 92.

[27] Sergio Morabito, „»Wenn ihre Stimmen verhallen, gehen wir zugrunde«. Einige Anmerkungen zur wechselhaften Rezeptionsgeschichte von Jacques Fromental Halévys

egyben nagy, tételmondatszerű megnyilatkozásokban is többször felmerül: ilyen az első jelenet említett férfikórusa, a hatodik jelenet szelekciójában az orosz partizán, Kátya felszólítása az elgázosításra még ki nem jelölt társainak („Ne felejtsetek el minket, soha ne bocsássatok meg nekik!"),[28] majd Marta záró monológjában is („Ha egy nap elhallgat a hangotok, mindannyian elpusztulunk. … Soha, soha nem feledlek el titeket").[29]

Ezzel párhuzamosan a mű érzékletesen artikulálja, ahogyan az elkövető elutasítja az emlékezést és az abból fakadó felelősségvállalást. Amennyiben a túlélőből vált tanú magatartását (Agamben megfogalmazása értelmében) a szélsőséges beszédkényszer, az elkövetőt a szélsőséges (el)hallgatás jellemzi: ahogyan Christopher R. Browning írja: „a lehető leggyorsabb és legteljesebb felejtés és elfeledettség"[30] igénye. Lisa folyamatosan, következetesen hazudik a saját múltjáról, igyekszik bűnrészességét minimalizálni és magát a lehető legjobb színben feltüntetni: első, kényszerű vallomása során alkalmazza az összes, az elkövetők vallomásaiban rendszeresen előforduló retorikai panelt (csak parancsra cselekedett, emberséges volt a foglyokkal, lehetőség szerint segítette őket).[31] Tetteiről ködösítve beszél: amikor az opera legelején azt mondja, hogy Martát szabálysértés miatt halálra ítélték (ezzel nyugtatva magát és Waltert is, hogy az ismeretlen utas nem lehet azonos egykori foglyával), azt természetesen elhallgatja, hogy ő maga írta meg a jelentést, ami alapján meghozhatták az ítéletet. A „tisztes polgár" külleme alól pedig folyamatosan kivillan az 1960-ban is hithű náci: az első felvonásban

»La Juive« und Mieczysław Weinbergs »Die Passagierin«", *Opernwelt – Jahrbuch 2024,* 2024.

[28] Weinberg, *i. m.,* 314.

[29] Weinberg, *i. m.,* 385–388.

[30] Christopher R. Browning, „German Memory, Judicial Interrogation, Historical Reconstruction". Saul Friedländer (ed.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution",* Harvard University Press, Cambridge, 1992, 22–37, 28.

[31] Vö. Gitta Sereny Fritz Stangllel, Sobibor és Treblinka egykori parancsnokával készített interjúival: „Az érvei, a kifejezésmódja, a szavai maguk mind bántóan ismerősek voltak már az ellen és más náci bűnösök ellen folytatott perekből: ő nem tett semmi rosszat; mindig álltak mások felette; ő nem tett mást, mint parancsokat hajtott végre; nem ártott egyetlen embernek sem". Gitta Sereny, *Into That Darkness,* McGraw–Hill Book Company, New York, 1974, 22.

elhangzó „csak parancsot teljesítettem”[32] mondat a második felvonásban már így módosul: „büszke vagyok arra, hogy a kötelességemet teljesítettem”.[33] Elvakultságát mutatja, hogy többször említi nehezményezve azt a nyilvánvaló gyűlöletet, amit a lágerben minden fogoly az SS-őrökkel szemben táplált, ahogyan sérelmezi azt is, hogy Marta egykor hazudott neki, amikor Lisa felszólítására egy Kátyánál talált, a tábori ellenállók közti üzenetváltást tartalmazó levelet egyszerű szerelmeslevélként fordított le – mintha normális emberi élethelyzetben utasították volna vissza az ő jóhiszemű közeledését és éltek volna vissza bizalmával.

Ez az az alapanyag tehát, amire a két rendezés épít. Egymás melletti elemzésüket számomra több tényező is indokolttá teszi. 2024 márciusában egymás utáni napokon láttam Münchenben és Mainzban a két előadást, a rendezéseket azonban időbeli közelségükön kívül értelmezéseik hasonló szemszöge és szellemisége is összeköti. Mindkét előadás nagy hangsúlyt fektet arra, hogy kiemelje a Lisa által megkonstruált múlt alapvető hamisságát – Lisa minden olyan megszólalását, melyben saját auschwitzi „munkájának” humánus végzését hangoztatja, jellemzően olyan jelenet előz meg, melyben plasztikusan láthatóvá válik a foglyokkal szembeni, fizikai erőszak alkalmazása nélkül is szadisztikus, megalázó, saját hatalmi pozíciójával visszaélő bánásmódja. Az elemzés fókusza szempontjából kulcsfontosságú mindkét rendezésben az emlékezésfolyamat megkettőzése és egy kortárs idősík beemelése egy új, néma szereplő, az idős Lisa alakjával, akinek a visszaemlékezéséből kibomlik az opera cselekménye. Ezzel lehetőséget teremtenek az opera „rendes” cselekményének felülvizsgálatára, kommentálására, nemcsak a német társadalom múltjával szembeni, hanem jelenjét is érintő kritikai álláspont megfogalmazására is.

## Nadja Loschky: A felelősségvállalás

Nadja Loschky rendezése 2020-ban, a Grazi Operában került először színpadra (az előadásról a Naxos kiadásában DVD-felvétel is készült), a 2023–24-es évadban a Mainzi Állami Színház tűzte műsorára (élőben

[32] Weinberg, *i. m.,* 50.

[33] Weinberg, *i. m.,* 334–335.

ez utóbbi előadást láttam magam is). A fent röviden említett értelmezői stratégiák mellett a rendezés fontos, az opera előadástörténetében meghatározó fordulatot is jelző gesztusa az, hogy elzárkózik a David Pountney által az ősbemutatón bevezetett (és koprodukcióiban számos operaház színpadán megtartott), szorosan realista reprezentációtól.[34] Egyszersmind meg is kérdőjelezi annak a koncepciónak a koncentrációs tábor színpadi megjelenítésére való alkalmasságát. Loschky részben ugyan megtartja a láger-ikonográfia meghatározó elemeit (csíkos rabruha, kopaszra borotvált fej, SS-egyenruhák), ezek azonban egy olyan groteszk, szürreális, lidércnyomásos, és alapvetően szubjektív nézőpontból megidézett színpadi világ részeként jelennek meg, melynek esztétikája tompítja azt a feszültséget, mely egy realista-naturalista megközelítésben a színész és az általa alakított szerep testi megjelenése közti látványos távolságból fakadna. (Loschky rendezése nem az első, amely ilyen megközelítéssel dolgozik: hasonló eszközökkel élt Dirk Schmeding 2019-es braunschweigi előadása.)

Loschky rendezésében az opera színtere maga az emlékezet, az idős Lisa emlékeinek tere. Étienne Pluss díszletterve polcokkal, rekeszekkel, ki- és bejáratként is szolgáló szekrények sorával szegélyezett üres teret teremt, melyben az idős Lisa tesz-vesz. Ebbe a térbe robbannak be a nyitány alatt egymás után a korábbi idősíkok szereplői: a hajó utasai, majd Lisa rémületére egy SS-katona. A librettó által meghatározott színpadkép helyett, mely egy horizontálisan kettéosztott díszletet vázol fel, felül a hajóval, lent pedig a „pokollal", az auschwitzi lágerrel, Loschky rendezésében így egymásra omlik a két (illetve három) idő és tér.

Az idős Lisa jelenlétét az első felvonás alatt a folyamatos, kényszeres tisztogatás és rendezés ösztöne határozza meg: igyekszik az üres teret üresen is tartani, a múlt betüremkedő, *kínos* lenyomatait minél gyorsabban eltüntetni. (A középkorú Lisa vallomása alatt lejátszódó rövid jelenetet követően, melyben az SS a terembe új foglyokat terel be, alsóneműre vetkőztet, majd tovább hajtja őket, a padlón hagyott ruhák, cipők sorát

[34] Pountney képviseli ennek az értelmezői irányzatnak a paradigmatikus formáját, de számos rendező követte a realista szcenírozás elvét: Anselm Weber (Frankfurt, 2015; Drezda, 2017), Taddeus Strassberger (Jekatyerinburg, 2016), Johannes Reitmeier (Innsbruck, 2022; Toulouse, 2026), Bernd Reiner Krieger (Lübeck, 2024).

az idős Lisa hajtogatja össze és pakolja el sietve.) Az elfojtás kényszerének és kilátástalanságának paradigmatikus példája, amikor Lisa az „utas" első megpillantása után visszavonul a kabinba és magát győzködi, hogy nincs miért félnie: „ez már elfelejtődött",[35] mondja, miközben az idős Lisa a színpadi teret elfelező függönyt húz el mögötte. A függöny azonban, amint behúzza, vissza is lebben, felfedve egy vitrinben az előbb civil, majd rabruhás Marta kitörölhetetlen alakját.

Loschky olvasata nem az elkövetőnek a múlttal való szembenézésre és az önvizsgálatra való krónikus képtelenségéről szól, hanem e folyamatok lassú és fájdalmas, de *sikeres* végbemeneteléről. Míg az opera cselekménye szerint Lisa egyre vehemensebben zárkózik el az önvizsgálattól, az idős Lisa ugyanerre a folyamatra visszaemlékezve feldolgozza a múltját és felelősséget vállal tetteiért. Ennek egy első, plasztikus pillanata az első felvonás vége. Az Auschwitz-jelenetekben itt még a fiatal Lisát fiatal színésznő játssza, a középkorú Lisa a hajó terét jelképező asztal mellett ül mereven. Az említett levél-epizódot követően Lisa rövid, prózai monológban panaszolja el férjének a foglyok elfogadhatatlannak tekintett magatartását: „Később megtudtam, hogy Marta hazudott nekem. Mind gyűlöltek minket, Walter! Én… Mi, akik a lágerben szolgálatot teljesítettünk, sose tudtunk ebbe beletörődni".[36] Lisa beszéd közben feláll, leveti kardigánját, felfedve alatta bal karján egy vörös, az SS-ekével egyező karszalagot. Ezzel egy időben az idős Lisa az egyik szekrényből SS-egyenruhát vesz elő, és utasító gesztussal középkorú, egykori énje felé nyújtja. A gesztus megismétlődik még egyszer a második felvonásban, a szelekció jelenete után (a „koncert" és Tadeusz meggyilkolása előtt): ekkor az idős Lisát egykori SS-felettese öltözteti be az egyenruhába. A második felvonás során már a középkorú Lisa tűnik fel a hajón játszódó jelenbeli és az auschwitzi színekben egyaránt. Az idős Lisa pedig már nem eltüntet, hanem berendezi az addig üresen tartott teret, asszisztálva az addig elnyomott emlékezetfolyam felszínre hozatalához. Többször visszahelyezi magát az auschwitzi felügyelő pozíciójába: ő osztja ki a szelekció előtt a rabok számát feltüntető táblákat, a szelekció során a rabok nekik adják majd azokat vissza, az ő szeme előtt esnek össze

[35] Weinberg, *i. m.,* 28.

[36] Weinberg, *i. m.,* 188–189.

holtan – az idős Lisa így egyszerre foglalja el az elkövető és a szemtanú pozícióját. A koncertjelenetben végül az addig tisztán és üresen tartott rekeszekben meztelen holttestek tűnnek fel, teljes súlyában láthatóvá téve Lisa „munkásságának" eltüntetni kívánt következményét.

Az idős Lisa kapcsolata elfojtott–elhallgatott múltjával az opera során átalakul: ennek legfontosabb eleme a második felvonástól kezdve a bűntudat súlyából fakadó önkorrekció igénye. Ezt jeleníti meg érzékletesen a felvonás legelején a Tadeusz és Marta első lágerbeli találkozása alatt az idős és a fiatal Lisa viselkedésének éles szembenállása. A jegyesekre rábukkanó Lisa (a férfi SS-őrök egymás közti durva hecceiből ellesett, megalázó gesztussal) a padlón egymást átölelő párra önti pezsgőspoharának tartalmát, az idős Lisa fájdalmasan, szégyenkezve fordítja el a fejét, fiatalkori énje távozása után a megrettent, ledermedő Tadeusz és Marta kezét aztán ő fűzi újra össze. Az önkorrekció igényének, a korábban elfedett–elsikált múlt teljes felvállalásának folyamatához a finálé szcenírozása ad katartikus zárlatot. Az idős Lisa Marta záró monológjának egyetlen hallgatójaként marad a színen: a kaotikus, felforgatott színpadon SS-egyenruhában, megtörten, szégyenteljes csendben hallgatja végig Marta megemlékezését egykori fogolytársairól.

## Tobias Kratzer: A társadalmi csőd

Tobias Kratzer 2024-es müncheni rendezése több szempontból is fordulópontot jelent *Az utas* előadástörténetében. A 2023–24-es évad előtt a német nagyvárosok közül mindössze Frankfurt és Drezda operaházai állították színpadra Weinberg operáját (2015-ben, illetve 2017-ben): *Az utas* megérkezése a Bajor Állami Operaházba, a német operajátszás egyik legjelentősebb központjába így szimbolikus jelentőségűnek tekinthető. (A rendezésnek kiemelt pozíciót biztosít kritikai fogadtatása is: az *Opernwelt* magazin évadértékelője a 2023–24-es évadban – négy másik rendezéssel megosztva – „Az évad legjobb előadása" címével tüntette ki.[37])

Az intézményi presztízs puszta tényénél azonban sokkal jelentősebb a rendezés által képviselt új, a recepciótörténetben radikális irányváltást jelző

[37] Jürgen Otten, „Wege ins Freie. Was bleibt von 2023/24?", *Opernwelt – Jahrbuch 2024,* 2024, 56.

értelmezői megközelítés. *Az utas* problematikáját, melyet Loschky koncepciója még alapvetően személyes konfliktusként kezelt, Kratzer társadalmi szintre emeli, vehemens kritikát fogalmazva meg a német társadalommal szemben a múlttal való érdemi szembenézés és felelősségvállalás hiánya miatt. A rendezés koncepcionális kiindulópontját Auschwitz színpadi reprezentációjának problematikája, a realista ábrázolásmód elégtelensége – Kratzer számára deklaráltan „elfogadhatatlan" volta[38] – adja. A Loschkynál még „töredékek és visszhangok"[39] formájában megtartott láger-ikonográfia elemeit Kratzer egészében elveti. A színpadi idő a rendezésben kizárólag az 1960-as évekig nyúlik vissza: Loschkyéhoz hasonlóan kettős visszaemlékezés folyamatát láthatjuk, ám itt az idős Lisa már a XXI. századi jelenben *vissza*utazik Európába, férje hamvaival, az egykori út pedig mintegy rémlátomásként elevenedik meg számára. Az idősíkok egymásra torlódnak, összeolvadnak, a hajón egymást váltják az egykori frakkos-kosztümös vendégek és a XXI. századi, flip-flopos, telefonjukat babráló turisták. A lágerbeli alakok mind civilben jelennek meg: az SS-őrök az óceánjáró közegének hétköznapi tagjaiként (az első felvonásban utasokként, a második felvonásban hajótisztekként), a női foglyok egyszerű, fekete dresszben, leengedett, hosszú hajjal, lidércszerű, túlvilági alakokként. A színpadot az első felvonásban a Lisát és Waltert szállító óceánjáró, a második felvonásban hatalmas fekete terem uralja, melyben a szabályos, végtelenbe nyúló, fehér terítős asztalsorok rendkívül erős, metaforikus színpadi képével az óceánjáró ebédlője és a láger tere olvad össze.

A vizuális distancia a rendezés mondanivalójának kulcselemét szolgája: a társadalmi felelősség és a náci rendszer velünk élő örökségének mindig aktuális vizsgálatát, és az emlékezés kötelességét (és implicite a német *Erinnerungskultur* csődjét). A láger és az óceánjáró terének és szereplőinek összeolvasztása olyan színpadi szituációkat eredményez, melyek egyszerre hatnak disszonánsan és félelmetesen hihetően, a „velünk élő nácizmus" tablóképeit jelenítve meg: az idős Lisa által hallucinált auschwitzi SS-őröknek

[38] Markus Thiel, „Im Kopf der Täterin: Tobias Kratzer über seine Inszenierung der »Passagierin«", *Merkur.de,* 2024.03.07.

[39] Marlene Hahn, „Wie erinnern wir? Im Gespräch mit Regisseurin Nadja Loschky, Kostümbildnerin Irina Spreckelmeyer und Bühnenbildner Etienne Pluss". Staatstheater Mainz, *Die Passagierin. Oper von Mieczysław Weinberg,* Mainz, 2024, 14–19, 14.

a naponta likvidálandó milliókról és az emberek ipari mértékű megsemmisítésének precíz tudományos mivoltáról szóló eszmefuttatásai rövidnadrágos-napszemüveges fiatal turisták, Lisa egykori feljebbvalójának rövid megszólalásai egy fürdőruhás, idős nő szájából hangzanak el. A náci hagyaték nyolcvan éven keresztüli továbböröklődésének alapját pedig a második, immár kizárólag az 1960-as évek idősíkjában maradó felvonás mutatja fel. A rendezés egyik legbeszédesebb pillanata az, amikor az utolsó előtti jelenetben az óceánjáró díszvacsorájának tisztes polgári közönsége bevonul és asztalhoz ül – azokhoz az asztalokhoz, amelyeken és amelyek körül az előző jelenetben a szelekció során az elgázosításra kiválogatott foglyok holttestei fekszenek. Ugyanez a közösség szinte rugóra járva, egy emberként fordítja a fejét Lisa felé, amikor a nő mintegy a szalonképes társalgás szabályait megsértve hangosan kiejti az *Auschwitz* szót a vacsoránál. Pár perccel később egy emberként ugranak talpra, poharukat emelve, mikor Walter pohárköszöntőként, felesége SS-múltjára adott válaszában azt énekli, hogy „Ez már mind rég volt, a háború a múlté, mindenkinek joga van elfeledni azt”[40] – a Walter által képviselt, csak önös érdekeit védő *bystander* gerinctelen reakcióját a német társadalmi irányelv szintjére emelve.

A rendezés e társadalomkritikai olvasata mellett az elkövető egyéni szintjén is kiélezett marad a felejtés erkölcstelensége és az emlékezés kötelessége. Mint a bevezetésben említettem, Lisa saját ártatlanságát, jólelkűségét bizonygató kijelentéseit olyan lágerjelenetek előzik meg, melyekben brutalitása, aljassága érzékletesen nyilvánul meg; ezek közt különösen hatásos Marta és Tadeusz feletti hatalmának szexuális erőszakba torkolló fitogtatása. A tanúságtétel és az emlékezés motívumai hangolják át az opera csúcspontját, Tadeusz nagyjelenetét is, melyben a férfinak az SS-őrök azt parancsolják, hogy a lágerparancsnok kedvenc keringőjét játssza el. A *Kommandant* szórakoztatása helyett Tadeusz Bach *Chaconne*-ját kezdi játszani, az ellenálláson felbőszülő őrök agyonverik a férfit. A Lisa hatékony közreműködésével eltervezett, Tadeusz megszégyenítésére és Marta kínzására kitalált esemény súlypontja a jelenet folyamán átfordul: Marta, akit Lisa közvetlenül Tadeusszal szemben ültetett le a „koncerten”, felkel és Lisát ülteti saját helyére, kényszerítve, hogy az *Aufseherin* végignézze

[40] Weinberg, *i. m.,* 339–340.

Tadeusz meggyilkolását. A jelenet zárlatában Lisa összetörten ül az egyik asztalnál: az egyik idős utas egy tévét hoz be, amin a lágereket dokumentáló, a rendezésben Auschwitz egyetlen közvetlen képi megjelenítéseként szolgáló film megy, és teszi utasító gesztussal Lisa elé. Az elkövetőnek a szembesítés elől menekülő, felejteni igyekvő attitűdjének erkölcstelensége és lehetetlensége egyszerre mutatkozik meg az opera záró képeként szolgáló jelenetben – végkifejletében a Loschky rendezésében ábrázolt emlékezés sikerfolyamatának tökéletes antitézisét alkotva. A folyamat logikus–szükségszerű végpontját már az első felvonás végén ábrázolja: az áldozatai emléke által nyolcvan évvel később is kísértett Lisa öngyilkos lesz.

## Konklúzió

A tanulmányban, az itt felvázolt elemzésekkel csak érintőlegesen tudtam Posmysz és Weinberg műveit a maguk komplexitásában bemutatni. Csak röviden tértem ki a regény és az opera között fellelhető jelentős különbségekre (mindenekelőtt Lisa férje, Walter alakjának megformálásában), de le kellett mondanom az opera és annak a közelmúltban bemutatott rendezései kapcsán egy sor további, meghatározó aspektus elemzéséről is: ilyen Marta és Lisa viszonya és Lisa szexuális identitásának kérdése, melyet már Loschky és Kratzer rendezései is előtérbe helyeztek, s amely Jossi Wieler és Sergio Morabito 2025-ös weimari rendezésében az előadás sarkalatos pontjává is vált. Loschky és Kratzer rendezései ugyanakkor egyaránt úttörőnek tekinthetők, mivel az interpretációtörténet új útvonalait jelölték ki: a láger realista reprezentációja helyett az absztrakt, szimbolikus megjelenítésmódot követi Dedi Baron rendezése is (Krefeld–Mönchengladbach, 2025). Baron, valamint Wieler és Morabito szcenírozásában is összeolvad a két idősík, a weimari rendezés pedig Kratzeréhez hasonlóan a (nyugat)német emlékezetpolitika, az önvizsgálat és az igazságszolgáltatás elmaradását rója fel, a Posmysz és Weinberg műveinek születésével nagyjából egy időben, 1963 és 1965 közt zajló frankfurti Auschwitz-perek tárgyalótermébe helyezve át a cselekményt. Az elmúlt évek rendezéseinek intellektuális sokszínűsége az opera összetettségéről, Weinberg művének kritikai értékéről és maradandó aktualitásáról tanúskodik.

## Felhasznált irodalom


Agamben, Giorgio: *Ami Auschwitzből marad,* Kijárat Kiadó, Budapest, 2019. [Darida Veronika]

Arnold, Ben: „Art Music and the Holocaust", *Holocaust and Genocide Studies,* VI/4 (1991), 335–349.

Browning, Christopher R.: „German Memory, Judicial Interrogation, Historical Reconstruction". Saul Friedlander (ed.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution"*, Harvard University Press, Cambridge, 1992, 22–37.

ELTE Rádiójáték Adatbázis: *Zofia Posmysz. Egy nő a hajón, radiojatek.elte.hu*. https://radiojatek.elte.hu/radiojatek/26024/

Fanning, David: „»Was aber zählt, ist die Musik« Mieczysław Weinbergs Leben und Werk", *Osteuropa,* LX/7 (2010), 5–23.

Fanning, David: *Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom,* Wolke Verlag, Hofheim, 2010.

Hahn, Marlene: „Wie erinnern wir? Im Gespräch mit Regisseurin Nadja Loschky, Kostümbildnerin Irina Spreckelmeyer und Bühnenbildner Etienne Pluss". Staatstheater Mainz, *Die Passagierin. Oper von Mieczysław Weinberg,* Mainz, 2024, 14–19. (Programfüzet)

Kaczyński, Andrzej: „Zofia Posmysz", *Culture.pl,* 2022.08.08. https://culture.pl/en/artist/zofia-posmysz [2025.10.30.]

Klęczar, Joanna: „Krzyż Zasługi na Wstędze dla Zofii Posmysz", *Oś – Oświęcim – Ludzie – Historia – Kultura,* 53 (2012), 6–7.

Klokova, Antonina: „»Meine moralische Pflicht« Mieczysław Weinberg und der Holocaust", *Osteuropa,* LX/7 (2010), 173–182.

Levi, Primo: *Ember ez? – Fegyvernyugvás,* Európa Kiadó, Budapest, 1994. [Magyarosi Gizella]

Mogl, Verena: *»Juden, die ins Lied sich retten« – Der Komponist Mieczysław Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion,* Waxmann, Münster, 2017.

Otten, Jürgen: „Wege ins Freie. Was bleibt von 2023/24?", *Opernwelt – Jahrbuch 2024,* 2024, 56.

Posmysz, Zofia: *Egy nő a hajón,* Európa Kiadó, Budapest, 1962. [Mészáros István]

Sapper, Manfred – Wróbel, Katarzyna: „Die Passagierin: Zofia Posmysz über Auschwitz, ihr Buch und Weinbergs Oper", *Osteuropa,* LX/7 (2010), 146–155.

Sereny, Gitta: *Into That Darkness. From Mercy Killing to Mass Murder,* McGraw–Hill Book Company, New York, 1974.

Thiel, Markus: „Im Kopf der Täterin: Tobias Kratzer über seine Inszenierung der »Passagierin«", *Merkur.de*, 2024.03.07. https://www.merkur.de/kultur/die-passagierin-bayerische-staatsoper-tobias-kratzer-premiere-interview-weinberg-zr-92876628.html [2025.10.31.]

Weinberg, Mieczysław: *The Passenger* op. 97, Peermusic, Hamburg, 2017. (Partitúra)

Wieviorka, Annette: *The Era of the Witness,* Cornell University Press, Ithaca, 2006. [Jared Stark]

Zsmodjak, Irina: „Мечислав Вайнберг. Честность, правдивость, полная отдача [Mieczyslaw Weinberg. Őszinteség, igazmondás, teljes odaadás]", *Szovjetszkaja muzika,* 1988/9, 23–26.

Borbíró Aletta

# „Adok egy lemezt, legyen mit copyzni újra”: Dzsúdló és Beton.Hofi lemezbemutató koncertjei

Az elmúlt években a könnyűzenei koncertek eseményleírása gyakran egyedi narratívát kínált a fellépésekhez. Különösen igaz ez a rap-, a trap- és a popszcénára, amelyek a különleges tematikák által a koncertek egyszeriségét hangsúlyozzák, újrakeretezve az élőzenét. Például Dé:nash rendszerint aktuálpolitikai eseményekre reagált, bongor 2024 decemberében újévi tematikát követett. A magyar közegben kiemelkedő volt Krúbi koncertsorozata (2023-2025), amely a *III. Krúbi* című album megjelenéséhez, bemutatásához és az album érájának lezárásához kapcsolódott, és a fiktív uralkodó, III. Krúbi történetét mesélte el aktuálpolitikai és biografikus utalások segítségével.[1]

Ez a tendencia nem a kortárs magyar közegben kezdődött. Egyrészt azért, mert a koncerteknek abban az értelemben mindig köze volt a színházhoz és performanszokhoz, hogy ha

> valaki kiteszi magát mások tekintetének, akkor ebben a „nézve levésben” ott rejlik a színházi(as) helyzet lehetősége. Vagyis a test eleve hordozza magában a performativitás adottságát, vetületét.[2]

A koncerten az előadó teste hangsúlyosan a nézés tárgya, amit többek között jelez a tér kialakítása, a fények használata, a műfaji konvenciók megjelenítése vagy a fellépők ruházata. Vagyis a koncert színpadi körítése

[1] Ld. Bárány Tibor – Borbíró Aletta, „Mit keresnek a koncertszínpadon a faszágyúk?”, *színház.net*.; Borbíró Aletta, „Mielőtt a Disney-herceg pihenni tért. III. Krúbi és a végső leszámolás, Budapest Park”, *revizoronline.com,* 2025.10.20.

[2] P. Müller Péter, *Test és teatralitás,* Balassi, Budapest, 2009, 34.

is a látvánnyá válást támogatja. Másrészt, például az identitáshoz, a politikához vagy a kultúrához kapcsolódó üzenetek is meghatározhatják a test és a színpad látványát, ezzel tudatosabb és átgondoltabb előadást hozva létre. A nemzetközi színtéren meghatározó David Bowie és Madonna ebben a tekintetben, de akár a Rammstein, Marilyn Manson vagy Lady Gaga látványos show-i is illeszkednek ebbe a sorba az identitásjátékok és/vagy az ideológiakritika révén. A magyar viszonylatban a Kádár-korszak jellemzően tűrt vagy tiltott zenekarait jellemezték olyan fellépések, amelyek a szimbólumhasználaton keresztül a politikai ellenállást fejezték ki. Ilyen volt a CPg híres csirkés koncertje, ahol széttéptek egy állatot, amely végül a zenekar bebörtönzéséhez vezetett.[3] Terjedelmi okokból nem térek ki részletesen arra, hogy miként alakult a nemzetközi vagy magyar színtéren a koncertek története a színházi elemek egyre tudatosabb és látványosabb használatában, azonban fontos, hogy a politikai, társadalmi, kulturális, mobilitási és mediális változások is hatnak a koncertek változásának alakulására, hiszen a tekintet, a befogadás módja, valamint a koncertek technikai lehetőségei is változnak ennek fényében.

Az írásomban kortárs magyar lemezbemutató show-kra fókuszálok, és arra keresem a választ Beton.Hofi *0* (2024) és Dzsúdló *Kincugi* (2023) című albumának segítségével, hogy miért válnak a koncertek tematikussá, és az előadók miként jelenítik meg a színpadon a lemezeket, ezáltal adaptálva és értelmezve annak motívumait. Több megközelítést is termékenynek és lehetségesnek tartok, úgymint a gazdasági szempontokat vagy a figyelempiac működését, azonban a reprezentáció kérdését helyezem előtérbe.

Először röviden vázolom azt az elméleti keretet, amely választ adhat a teátrálissá váló koncertek sikerére, illetve az aura fogalmát, és értelmezem azt a streaming platformok vonatkozásában. A koncertet olyan szekularizált, de látszólag szakrális eseménynek tekintem, ahol az előadó teste mint kultikus tárgy jelenik meg, és reprezentálja a zenei brandet és az albumhoz kötődően kialakult előadói perszónát. Az előadói jelenlét esetében amellett érvelek, hogy az előadó teste a koncert során a zenei brand megtestesülése, ezáltal pedig a brand aktuális arculatát viszi színre

[3] Ld. Takács Tibor, „Punk's Not Dead – But the Chicken Is. Egy 1983-as budapesti punkkoncert olvasatai", *Betekintő,* 3 (2021), 65–93.

a show. A tanulmány második részében vázolom Beton.Hofi és Dzsúdló munkásságát, bemutatom az albumok főbb toposzait, majd a koncerteket elemzem a tér, a díszlet, a ruházat, a vetítések és a mozgás vonatkozásában.

## Aura: feloldódás az Itt és Mostban

Egy koncert recepciója nem egységes, hiszen értelmezői változatok alakulnak ki, tehát különböző megközelítési útvonalak nyílnak meg egy-egy jelenség esetében. Éppen ezért a gondolatmenetem nem terjeszthető ki az összes résztvevőre, így annak a csoportnak a helyzetéből indulok ki, akik az előadó legelkötelezettebb rajongói. Ezeket a fanokat olyan közösségnek tekintem, akiknek viszonyulása az előadóhoz (a sztárhoz) hasonlónak tekinthető a szentek és hősök kultikus, rituális és vallási tiszteletéhez.[4]

Walter Benjamin az aura fogalmán keresztül a technológia és a műalkotás viszonyát vizsgálja. Az egyik fő tézise, hogy „a lehető legtökéletesebb reprodukció esetében is elvész valami: a műalkotás Itt és Mostja",[5] mert a „reprodukciós technika" az „egyszeri előfordulását *a tömegessel váltja fel*".[6] Benjamin több művészetet is összehasonlít, azonban jelen gondolatmenetben csupán az aurára és a színházra vonatkozó állításait összegzem. Az aura a műalkotás egyediségét jelzi, „egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen bármilyen közel."[7] Korábban beágyazódott a hagyományba, és összekapcsolódott a kultusszal és a vallási rituálékkal: a kultikus műalkotások (mint az ereklyék) a távollévő isteni, a talentum vagy a szentség materiális hordozói és jelképei. A reprodukció azonban felszámolja az egyszeri előfordulást, hiszen állandó, tömeges hozzáférést biztosít.[8] Benjamin szerint a műalkotások befogadását a kultikus és a kiállítási érték határozza meg, amely pedig két viszonyulást alakíthat ki (sőt, oszcilláció is megvalósulhat közöttük):

[4] Povedák István, Álhősök, hamis istenek?, Gerhardus, Szeged, 2011, 19, 41.

[5] Walter Benjamin, „A műalkotás a technikai reprodukció korában". Walter Benjamin, *A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások,* Open Books, Budapest, 2024, 216.

[6] Benjamin, „A műalkotás…", *i. m.,* 219. (Kiemelés az eredetiben.)

[7] Benjamin, „A műalkotás…", *i. m.,* 221.

[8] Benjamin, „A műalkotás…", *i. m.,* 221, 223.

> A kultikus érték mint olyan, ma mintha egyenesen megkövetelné, hogy a műalkotás rejtve maradjon: bizonyos istenszobrok csak a szentélyben tartózkodó pap számára megközelíthetők.[9]

Mivel a művészi alkotás távolodik a rituális funkciótól, az Itt és Most háttérbe szorul, így egyre gyakrabban és (a reprodukció következtében) akár több helyen is kiállíthatók egyidőben.

Benjamin szerint a színházban a színész a művészi teljesítményt a saját jelenlétével biztosítja, míg a filmszínész az apparátuson keresztül jelenik meg, így játéka a technikához igazodik, és nem a jelenlévő közönséghez. A színházi színész az Itt és Most miatt aurával rendelkezik, „[n]em létezik róla másolat".[10] Ezzel szemben a filmszínész sokszorosítható és tömegessé válik, amellyel kiszolgálja a fogyasztót, így árujelleggel bír:

> A film az aura elsorvadására úgy válaszol, hogy a műtermen kívül mesterségesen felépíti a „personality"-t. A filmtőke által támogatott sztárkultusz konzerválja a személyiségnek azt a varázsát, amely már régen nem több, mint puszta árujellegének rothadó varázsa.[11]

Ez a personality a kortárs zenészek esetében is felépül, mint azt Beton. Hofi és Dzsúdló esetében később bemutatom.

Benjamin elmélete termékeny a kortárs zene vizsgálata szempontjából is. A streamingen hallgatható zene és a koncert hasonló ellentétet képezhet, mint a film és a színház. A streamingen elérhető zene bárhol és bármikor hozzáférhető, ezért az Itt és Mostból fakadó aura elveszik. A koncert ezzel szemben látszólag visszaadja a zene auráját, miközben kiállítási értékkel is felruházza, látvánnyá és térré teszi az előadón keresztül. Mivel a kisebb koncertek nagyjából hasonló setlist és kiszólások mentén épülnek fel, így az egyszeriség illúziójának megteremtése az egyedi tematikájú koncertekre jellemző, ahol az előadók új vetítéssel, öltözékkel és díszlettel egészítik ki a show-t. Amellett, hogy az előadói kommunikáció az unikalitást sugallja, maguk a koncertek a már bevett formulákra épülnek, hiszen gyakori,

[9] Benjamin, „A műalkotás…", *i. m.,* 227–228.

[10] Benjamin, „A műalkotás…", *i. m.,* 235

[11] Benjamin, „A műalkotás…", *i. m.,* 239.

hogy adott dalok hasonló felvezetést kapnak, alig változó sorrendben hangzanak el, kiforrott táncsorok tapadnak egy-egy zenei részhez. Vagyis alapvetően ismételnek, de az újszerűség és az újraeladhatóság érdekében újabb keretet kapnak.

Benjamin personality-építésről szóló meglátása ugyancsak helytálló. A különböző virtuális platformok olyan kiterjesztett hozzáférést kínálnak, amelyek az én szétszóródását és fragmentált megjelenítését teszik lehetővé. Az előadói perszónák több felületre is kiterjesztik a nyilvános én megformálását, ezáltal komplex karaktert rajzolva meg. A virtuális platformokhoz való gyors hozzáférés (amely a technikai reprodukció következménye) látszólag felszámolja a rajongó és az előadó közti távolságot, rámutatva a materiális jelenlét és az aura hiányára. A koncertek a színházhoz hasonlóan az aura lehetőségét, pontosabban az aura utáni vágyat teremtik meg, miközben a több mint tízezer fő befogadására képes helyek képtelenek biztosítani az előadó jelenlétéhez való tényleges hozzáférést, így az alkotó közelségének illúzióját teremtik meg a tematikus keretezés által. A kivetítők és nézők a kamerázással a tényleges hozzáférést (lényegében a birtokolhatóságot) hidalják át, hiszen az aurával rendelkező „tárgy" megfoghatatlan és távoli marad. Vagyis a koncerten az előadó Itt és Mostjából létrejövő aura valójában új keretek közti újrajátszása egy, a médiában és kultúrában előre létrehozott élményformának, ezáltal maga az aura, illetve az Itt és Most szimulációvá válik. „Szimulálni annyi, mint úgy tenni, mintha lenne az, ami nincs."[12] A szimulákrum „nem váltható át többé a valóságra, hanem csak önmagára, egy megszakítatlan körforgásban, amelynek sem a referenciája, sem a kerülete nem létezik sehol."[13] Ebben a kontextusban érdemes Jean Baudrillard Disneyland-analízisével párhuzamot vonni:

> Disneyland tökéletes modellje minden szimulákrum szövevényének. Először is játék az illúzióval és a képzelgésekkel: Kalózok, Határ, Future World stb. E képzelt világ rendeltetése, hogy sikerre vigye a működtetést. De a tömegeket kétségkívül sokkal inkább a szociális mikrokozmosz, a valódi Amerika korlátjainak és örömeinek *vallásos*, miniatürizált

[12] Jean Baudrillard, „A szimulákrum elsőbbsége". Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor – Odorics Ferenc (szerk.), *Testes könyv I.*, Ictus és Jate, Szeged, 1996, 162.

[13] Baudrillard, *i. m.,* 164.

> élvezete vonzza. Az ember kívül leparkol, belül végigállja a sort, és teljesen magára van hagyva a kijáratnál. Az egyetlen káprázatos dolog ebben az elképzelt világban a tömeggel járó gyengédség és meleg, s azoknak a szerkentyűknek elégséges és fölös száma, melyek a tömegeffektus fenntartására hivatottak. Teljes a kontraszt a parkoló – igazi koncentrációs tábor – tökéletes magányával. Vagy még inkább: odabent szerkezetek egész skálája tereli a tömeget irányított folyamokba, míg kint a magány egyetlen szerkezet felé irányul: az autó felé.[14]

Míg Disneyland a különböző szerkezetekkel és figurákkal több lehetőséget kínál a tömeg figyelmének irányítására, addig egy koncert esetébe kevésbé szórt, a frontember kap fókuszt, a többi zenész és a díszletek a sztárimázs felépülését segítik. Viszont az a tömeg- és magánytapasztalat, amiről Baudrillard ír, a koncertre is igaz: a zárt térbe való megérkezés, a dramaturgiailag megtervezett, közönséget irányító, előre kalkulált katarzis, majd a magányos távozás része az élménynek, miközben az eseményt úgy kínálja fel fogyasztásra, mintha egyszeri, megismételhetetlen és kontrollálatlan lenne.

A kapitalizmus és vallás közötti párhuzam, amelyre Baudrillard is utal, Benjaminnál is megjelenik:

> A kapitalizmusban vallást kell látnunk, vagyis a kapitalizmus lényegileg ugyanazoknak az aggodalmaknak, gyötrelmeknek és nyugtalanságoknak a csillapítását szolgálja, amelyekre egykor úgynevezett vallások adtak választ.

Benjamin szerint „a kapitalizmus tiszta kultuszvallás".[15]A koncertek valóban a kapitalista logikába tagozódnak a magas jegyárakkal, illetve az eseménnyel szorosan összefonódó vendéglátással és merch-kínálattal, amelyek a profit maximalizálást célozzák úgy, hogy egyrészt a rajongó fizet azért, hogy reklámfelületté váljon, másrészt egy felkínált identitást vásárol meg, az elkötelezett rajongói (kultikusan működő) csoporthoz való tartozást.

[14] Baudrillard, *i. m.,* 169. (Kiemelés az eredetiben.)

[15] Walter Benjamin, „A kapitalizmus mint vallás". Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások,* Open Books, Budapest, 2024, 18.

Egy előadó koncertje az elkötelezett rajongók számára szent térré válik. A belépőjegy ellenőrzése azt a küszöbhelyzetet jelzi, amikor a hétköznapiból a szent térbe lép a zarándok, és közelebb kerül az istenséghez vagy az ereklyéhez. A küszöbön való átkelés gyakran összekapcsolódik az áldozathozatallal,[16] ami jelen esetben a megváltott jegy: minél magasabb a pénzügyi áldozat, annál jobb hely vár a rajongóra, annál közelebb kerülhet az előadóhoz. Az előadó teste tehát ereklyévé válik az elkötelezett fanok számára. Kulturálisan az ereklyék tisztelete szorosan összekapcsolódik a szentek tiszteletével, akik valamilyen különleges tulajdonsággal rendelkeznek vagy a hétköznapit meghaladót cselekednek. A szent meghaladja az emberit, és az isteni nyilvánul meg általa, ezért a hozzá kapcsolódó tárgyak és a földi maradványaik relikviának minősülnek, tehát az ereklye a távollétet, az immateriálist teszi jelenlévővé. A szent teste illeszkedik abba a hagyományba, mely szerint „a lélek és a szellem az anyagban ölt formát, találja meg kifejeződését",[17] vagyis materialitása kerül előtérbe, tárggyá válik, amely a távollevő szentség felsejlését kínálja. A színészi test sem szubjektumként jelenik meg, hiszen instrumentalizálódik azáltal, hogy a nézés tárgyává válik. Vagyis az előadó teste tárgyiasított hordozó és mediátor, akárcsak a szentek teste: mindkettő a megfoghatatlant hozza közelebb. A zenész teste a távol lévő zenei talentumot teszi közelivé azáltal, hogy a szimulákrummá vált Itt és Mostba helyez egy korábbi zenei performanszot, a stúdiófelvételt, így a koncert a tehetség és az alkotói zsenialitás megnyilvánulása és kinyilatkoztatása. A színpadi jelhasználata, a ruházat vagy a díszletek ugyanezt az újrabemutatást teremti meg, miközben éppen a re-prezentáció elfedésére hivatott.

## Antropomorfizmus: a zene arca?

A kortárs termelés egyik stratégiája, hogy a tömegest látszólag egyedivé tegye, amit például tükröz a telefonok személyre szabhatósága, illetve az, ahogyan a legújabb termékeket unikális példányokként állítják ki a boltokban. Ez a reprezentáció auraadásnak, az aura illúziójának tekinthető,

[16] Mircea Eliade, *A szent és a profán,* Helikon, Budapest, 2019, 19.

[17] Török József, „Az ereklyetisztelet története", *Magyar Egyházzene,* 3–4 (2003/2004), 253.

vagyis az aura szimulákrummá válik, a kapitalizmus valláshoz hasonló működésének logikáját követi. A zenei előadók színpadi jelenléte hasonló, hiszen unikális, látszólag individualizált termékként állnak ki a színpadra.

Az egyes zenei műfajok különböző markerekkel rendelkeznek például a hangzás és az öltözködés révén, az egyes előadók pedig részben ezekhez a konvenciókhoz igazodva viszik színre a perszónájukat. A perszóna kiegészül egyedi, állandó és kismértékben változó attribútumokkal, ezáltal olyan brandet hozva létre, amely egyszerre kínál állandóságot és kisebb változások révén az újdonság ígéretét. Olyan ez, mint amikor a Coca-Cola vagy a Coop arculata modernizálódik, hogy újra megragadja a figyelmet. A zenei előadó tehát a zenei brand megtestesülése, a koncert a zene arcadásaként értelmezhető, megszemélyesül, vagyis antropomorfizálódik. A koncert így nem elsősorban a zenéről, annak újraelőállításáról vagy annak Itt és Mostjáról szól, hanem a zene mögött meghúzódó perszónáról, aki az antropomorfizáció következtében jellé válik a színpadon. Az énekesek által tehát a zene testet ölt a színpadon, amit tükröz Philip Auslander elmélete is, aki a zenei előadók esetében három szerepréteget különít el.[18] Az első a privát én, aki rejtett a közönség elől (Juhász Márton és Schwarcz Ádám). A második egység a nyilvános én, vagyis az a perszóna, aki a befogadók számára érzékelhető, és aki a biografikus adatokból és a közönség elvárásaiból megkonstruálódik. Ez az előadói névvel megjelenő perszóna: Dzsúdló és Beton.Hofi. A harmadik eleme az a karakter, akit a zenész az adott dal közben megformál. Mivel mindkét előadó dalszövege alanyi, az életrajz és a fikció elegyedik egymással, így Dzsúdló és Beton.Hofi változatok jönnek létre. A szövegek biografikus utalásai kialakítanak egy perszónát, aki a fotók és videóklipek által arcot kap, a koncerten pedig kilép a virtuális létezésből, megtestesül.

Mint Jákfalvi Magdolna írja:

> A néző – nézett Test azonosulásában az idol szerep ugyan a színész testének jut, e testet mégis a nézői közösség elvárásai alakítják. A Tökéletes, a Sztár, az Idol viszont éppen a sokszorosíthatóságot, a reprodukálhatóság lehetőségét igényli, vagyis a színházi Jelenlét szükségszerűségében

[18] Philip Auslander, „Musical Personae", *TDR/The Drama Review,* 1 (2006), 101.

> megvalósíthatatlan tényezőket. A színész teste így egyszerre a vágy művi tárgya és a vágy képe.[19]

Vagyis a színész, jelen esetben az előadó teste, vonzza és irányítja a néző figyelmét, eközben pedig a nézői tekintet vissza is hat rá. Az előadó teste például az öltözködés, a hajviselet, az ékszerek, a tetoválások által reprodukálódik a közönség tagjaiban, igazodnak a felkínált arculathoz, átveszik a vizuális mintázatot.

Az előadó teste azonban csupán a vágy (szexualizált) tárgya lehet, a birtoklása és megszerzése nem lehetséges úgy, mint egy doboz kóláé, hiszen egyedibb, nem birtokolható tömegesen. Éppen ezért az előadó idollá válik a színpadon, miközben megjelenése (és éneklése) reprodukálódik a közönségben, akik a vágy művi tárgyával és a vágy képével való azonosulásra törekednek. Meglátásom szerint a lemezbemutató koncertek fellépőinek változó ruházata, egyszer felépített díszlete, vetítései vagy éppen narratív, dramaturgiai elemei egyszeri immerzív élményként kínálják fel az aurától megfosztott, mindig hozzáférhető dalok és lemezek kiterjesztett és aktualizált változatát, elfedve a reprodukálhatóságot. A merchek pedig a birtoklás ígéretét kínálják ebben a struktúrában. A közelség és egyszeri show ígéretét hordozza a zenekari kíséret is. Dzsúdló mögött Schmidt Gergő (Tembo), Ádám Donát és Papp Attila játszik, többnyire Varga Zsófia és Várhegyi-Lucas Palmira vokálozik. Beton.Hofit hangszeren általában Kovács Gerrison, Gyányi Marcell és Pándi Balázs kísérik, DJ-je Txy Bandi. Az arénakoncerteken azonban mindkét előadó nagyobb zenekarral lépett fel, amely az esemény Itt és Mostjának kiterjesztését szolgálja a FOMO-ra építve.

## „Táncolgatok a sok nulla között": Beton.Hofi

2024 tavaszán jelent meg Beton.Hofi harmadik nagylemeze, a *0*. A 2021-es *comic sins*re, a 2022-es *Playbánia*ra és a *0*-ra az előadó egyfajta trilógiaként tekint. Az albumokat összeköti, hogy az alanyi utalások mellett visszatérő toposza a városreprezentáció, az én mitologizálódása, a társadalom, a politika és a bűn. A témák összessége profetikus figurát rajzol meg, olyan

[19] Jákfalvi Magdolna, „A színész teste", *Theatron*, 2000/nyár–ősz, 33.

előadói perszónát, aki a saját történetét a közösségével ötvözi.[20] Schwarcz Ádám több olyan performanszot, happeninget is megvalósított az előadói perszónája révén, amelyek a közösségre helyezték a fókuszt. Ilyen volt például az előadó Fonogram-díjának kiállítása a budapesti Kálvin-téren található Manna boltban, illetve a happening jelleg ötvöződött a hagyományos koncertek struktúrájával az *I. Országos citromail gang találkozó* koncerten. A Budapest Parkban tartott koncert szimbolikusan a politikai megosztottságra reagált: nem számít, ki milyen emailfiókot regisztrált, ez nem kibékíthetetlen ellentét. A koncert során a vendégfellépők a színpad hátterében főztek, amely a kiszámítottság és megtervezettség ellenében az alakulást, a folyamatot és a spontaneitást szimbolizálja. Ez a színpadi gesztus Beton.Hofi karakteriszitkájának a leképződése is.

Az albumtrilógia többször előtérbe helyezi Schwarcz focis múltját, aminek egy sérülés vetett véget, és ez indította el a zenei karrierjét. Vagyis a privát én is történetté válik a Beton.Hofi-univerzumban. A zenész rendszeresen lép fel mezben a koncertjein, és egy-egy költői képpel gyakran utal a futballra, jelezve a szereppé válást. A *0* című lemezen is központi motívum a foci, a *DAY 0* című dalban a focikarrier és a zenei pálya összeérését is tematizálja. A *0* cím (a dalokkal együtt) több értelmezési lehetőséget is felkínál: kezdet és vég, Krisztus születése, nulla köze van valakinek valamihez, emberileg nulla, vagyon mértéke. A koncert kiegészíti a meccseredmény jelentéssel, ami vizuálisan többször is visszatér.

A *0* albumborító a futballra kevésbé játszik rá, azonban a kör fontos szervezőegysége, hiszen keretezi a törtfehér háttér centrumában a Beton. Hofiról készült képet. A 2024. április 13-án a könnyűzenei koncerteknek és sporteseményeknek is otthont adó MVM Dome-ban tartott koncertet *Beton. Hofi x MVM Dome - 0:0* címmel hirdették meg. A cím mellett az esemény szövege is előrevetítette a mérkőzéstematikát, akárcsak az előadó Instagram storyjában megosztott képek és videók, illetve a koncerten kapható merch.[21]

[20] Borbíró Aletta, „»Bevonulok, úgy, Mint Jézus, Ez a város Jeriko.« Önmitizálás Beton. Hofi albumtrilógiájában", *TNTeF*, 1–2 (2025), 166–87.

[21] Az elemzés során a koncertfilmre támaszkodom, amelyért köszönettel tartozom Pándi Balázsnak. A kimaradt elemek esetében a videómegosztókon elérhető felvételekre és a koncertrészvételemre támaszkodom.

Már a koncerttér kialakítása játékba hozza a sport motívumát: a focipályára emlékeztető színpad középen kapott helyet, amelyet a küzdőtérre érkező rajongók körbeállhattak. A színpad két végébe egy-egy focikaput állítottak, a színpadot zöld anyag borította, a pálya centrumában a középkör önálló mozgóelemként a koncert két pontján felemelkedett. A tér elrendezése demokratikusabb, kevésbé hierarchizálta a nézők elhelyezkedését. Ezt a jelentést erősítette fel a kivetítőkön gyakran visszatérő szöveg a *közöd – közöd*, a *Magyarország – Magyarország* és a *Citromale Gang – Beton. Hofi* mérkőzésfeliratok, amelyek esetében az állás *0 – 0.* Vagyis a korábbi Citromale/Citromail találkozók üzenetéhez hasonlóan a koncert fő tematikája is a mérkőzés toposzát kínálta fel különböző jelentésváltozatokban. A *közöd* egy vizuálisan megjelenő szójáték a mérkőzés állásának jelzésével (0), amely a „nulla közöd” frázisra és a *NULLAKÖZÖD* című dalra utal, miközben megteremti az én és a másik szembeállítását, amely az újabb szövegvariációkat is meghatározza. A *Magyarország – Magyarország* párosítás az aktuálpolitikára és a szavazók megosztottságra utal, amelynek kritikája rendszerint meghatározza Beton.Hofi dalait. A harmadik variációban a politikai üzenet helyett az előadó és a közönség kerül egymással szembe, azonban mivel egyenlő marad az állás, azt sugallja, senki nem rúg labdába. Vagyis a három variáció a Beton.Hofi motívumokat és témákat képezi le vizuálisan.

A jelentésáthelyezés nem csupán a *0 – 0* szövegvariációiban jelenik meg, hanem a helyszín esetében is. A koncert díszlete és térkialakítása felidézi az MVM Dome sportaréna funkcióját, majd a koncert újra előállítja és színre viszi a meccseket jellemző helyzeteket: a rajongók a szurkolók szerepébe helyeződnek, Beton.Hofi a mezben játékosként lép színpadra, a kollaboráció miatt fellépő előadók közül többen névre szóló, egyforma Beton.Hofi-merchben énekelnek, mintha egy focicsapat tagjai lennének. A póló alapszíne fekete, a hátán a 0 szerepel, viszont úgy duplikálódik a szám, hogy a két nulla összefonódik és szinte egymás árnyékaivá válnak, felidézve ezzel a végtelen jelét.

A jelentésáthelyezés abban is megjelenik, hogy a politikai, társadalmi és kulturális referencia mellett alanyi olvasata is van a térnek és a ruházatnak. Mint a *DAY 0* című dal is jelzi, Schwarcz focipályafutásának lezárulása

nyitotta meg a teret Beton.Hofi megszületésének, a kezdet és a vég ebben az értelemben összeér, akár a merchpólón, és ahogyan a színpadon a múltbeli privát én és az előadói perszóna. Ahogyan az előadói perszóna, úgy a privát én is történetté válik a színpadon. Schwarcz Beton.Hofi szerepébe bújik, Beton.Hofiként pedig megidézi és reprezentálja Schwarcz Ádámot. Az előadó nem csupán a koncerten játszik a szerepekkel, hanem a *HOLNAP MEGÁLLNAK AZ ÓRÁK* című dalban is, amelyben Beton. Hofi retrospektíven megszólítja Ádit:

> Én vagyok a zene
> És a te esetedben ez
> Minden csicska mc-nek
> Hadüzenet
> Ádi, hagyjad
> Had űzzenek
> Ezek darabokra szednek
> A maradékod után
> Megint maradékot esznek
> Idő lesz majd Ádi
> Majd míg a nehezén átjutsz
> De te leszel a fekete
> Éjszakában az éjfekete párduc[22]

A megszólítás beszélőként kijelöli a zenészperszónát, viszont nem azonosul nyíltan a privát énnel, hanem új szerepet kínál fel Ádinak, az éjfekete párducét, amivel a *BAGIRA* című dalra és turnéra utal. Utóbbin egy fekete, fülekkel is rendelkezdő símaszkban kezdte el a koncertet Schwarcz, vagyis maszkot viselt, azonosult az azóta az előadó totemállatává vált fekete (nagy) macskával. Tehát a *0* lemezen megszólaló előadó a korábbi alkotói szakasz szerepét kínálja fel a megszólított magánembernek, amely így ugyancsak szereppé és az önmitizálás eszközévé válik.

A Dome-ban Beton.Hofi színpadi ruhája szimbolikus: először magyar mezben lép színpadra, amely reflektál azokra a nemzeti témákra, amelyek megjelennek az albumokon, a videóklipekben, egyúttal megelőlegezik

[22] Beton.Hofi, „Nullaközöd", *0*.

a 2025-öt domináló színpadképét, a piros-fehér-zöld ledfalat. A ruha hozzájárul az említett szerepjáték létrejöttéhez, a közönség/szurkoló és az előadó/játékos analógiájának megteremtéséhez, miközben a biografikus értelmezést is felkínálja, Schwarcz focista múltját. A futballal és a magyar mezzel színre viszi a kormánykritikát is: a kormánypárt regnálása alatti időszakban a stadionok építése és a futball a hatalom jelképeivé váltak. Az elmúlt évek során a focisikerek nem csupán a jobboldali közösség számára jelentőségteljesek, hanem nemzeti szinten is szimbolikussá vált az ország közös szurkolása. Vagyis Beton.Hofi futball reprezentációja a helyszínnel és a ruházattal a tér visszafoglalása és újrafogalmazása a jobb- és baloldalt is jellemző „mi és ők" politikai szemléletével szemben, hiszen a *0 – 0* állás éppen a világnézeti ellentéteteket oldja fel szimbolikusan, azt jelezve, hogy a szembenállók egyenlők.

A lemezbemutató koncert kevés dramaturgiai elemet vagy narratív átvezetést tartalmazott, azonban a koncert közepén félidőt hirdettek. Beton.Hofi levonult, de a színpad nem maradt üresen: egy pomponcsapat érkezett, illetve előzetesen jelentkezhetett néhány versenyző, akik tizenegyest rúghattak egy televízió megnyeréséért. A félidő az amerikai sportversenyek hangulatát idézte, amelyet a koncert eseményének borítóképe is sugallt, hiszen az Amerikai Egyesült Államok zászlaját újraszínező alakzat jelenik meg rajta. Az USA-ra tett utalás a *Playbánia* albumot idézi meg, aminek egyik inspirációja Schwarcz amerikai utazása volt. A félidő hirdetése tehát illeszkedik a futballtematikába, ahogyan a gólrúgás is, viszont az amerikai utalás egy újabb belső Schwarcz Ádám/Beton.Hofi referencia, ezáltal hommage egy korábbi élet- és alkotói szakasz felé, vagyis mitizálás, önkanonizáció.

A félidőt követően Beton.Hofi fekete sportruházatban érkezik vissza, a hátán egy fehérrel festett, graffitit idéző nulla látható. Míg a korábbi ruházat a nemzeti identitást is kifejezte, addig a fekete ruházat elfedi a lehetséges identitásokat, csupán a nullát hagyja meg orientációként. A félidő előtt egy kiadatlan, halált is tematizáló szöveget mondott el: „Egyszerre vettük be mi a baszott pirulákat / Temetésemen szagolják majd a violákat." Majd a félidő után a *HOLNAP MEGÁLLNAK AZ ÓRÁK* csendült fel. Az előadó több szövege tartalmaz Jézus-párhuzamot,[23] és azzal a mesterséges

[23] Borbíró, „»Bevonulok…", *i. m.,* 177–184.

cezúrával - amit az időszámításunkban a nulla jelöl, és amely Jézus születéséhez kapcsolódik - is analógiát teremt. A focista halála a zenész születése, ez a nullpont. Beton.Hofi koncertjének dramaturgiájában szimbolikus halál áll be, amelyet a pirulás kiadatlan szöveg is jelez, és amely a színpadról való távozással jön létre. Az előadó, Beton.Hofi a néző tekintetek révén születik és konstruálódik meg, visszatérése a show terébe újjászületés, új idő ígérete. A második szakasz nyitódala is a megálló, átalakuló idővel a már tárgyalt önmegszólító, retrospektív narratívát kínálja fel. A félidő az átöltözés miatt a focista Schwarcz Ádám szimbolikus halálaként értelmezhető, aki a fekete ruha által újjászületik Beton.Hofiként, és az éjfekete párduccá válik. Az átalakulást, az összeérő pontot jelképezheti a nulla a hátán, a fekete ruha pedig a gyász szimbólumaként értelmezhető, vagyis a lezárás, az elengedés jeleként. Az új öltözet a közösségi nemzeti identitástól való távolodás jelzése is, már nem Magyarország a hangsúlyos, elveszik az identitásmarkere. A *HOLNAP MEGÁLLNAK…* közben az előadó leveszi a hosszú ujjú felsőt, alatta fekete pólót visel, hátán egy áthúzott nullával. Mivel graffitihez hasonló a festés, ezért a hiphop szubkultúra felől is értelmezhető a ruházat. Eszerint a műfaj egyik fontos toposzát képezheti le vizuálisan, mégpedig a sikert, azt, hogy társadalmi értelemben nem számít nullának. Egyúttal a koncert első szakaszában elhangzó *NULLAKÖZÖD* című dalt is felidézi, amelyben a nullához a siker, a magánügy, illetve a pénzösszeg nagyságának jelölése kapcsolódik. A dal nullához kötődő jelentésváltozatai alapján az áthúzott számjegy a sikeressé válás és a privát, a zártság („mit kezdek vele, ahhoz nulla közöd") jelentést hordozza.

Az utolsó előtti dal során kiemelkedik a színpad középkör része, Beton. Hofi pedig onnan énekli a *LUCYD* című dalt, amelyben az apává válás vágya is megjelenik. A dal közben a rapper leveszi a fekete pólót, alatta egy fehér atlétát visel, ami illeszkedik ahhoz, hogy a dal új, jövőbeli szerepet fogalmaz meg. A fehér atléta a remény, az írhatóság és a lehetőség szimbólumává válik, egyfajta megtisztulást sugallva, miközben az ezzel ellentétes képzeteket generáló „asszonyverő" jelentés is megteremtődik. A dal után bemutatja a zenekart, majd elmondja a *LUCYD* és így a *0* album zárómondatát („A nevem Ádám"), vagyis a privát ént viszi színre az előadó. Az utolsó dal a *BAGIRA* mulatós verziója, amely éppen az eredeti és a módosulás,

az identikusság kérdését veti fel, tükrözve a Schwarcz/Beton.Hofi szerepek közti oszcillálást. Vagyis a koncert során a ruhák egy metamorfózis történetét kínálják fel, azokat a szerepváltásokat mutatva be, ahogyan Schwarcz Ádám létrehozza Beton.Hofit, és ahogyan a rapper mögött jelen van a privát én. A ruhák levetése az egyes szerepek egymásra rétegződését reprezentálja, miközben az öltözet kiterjeszti azokat a kulcsdalokat a *0* albumról, amelyek éppen a privát én és az előadói perszóna viszonyát tematizálják. Ahogyan az album politikai reflexiókkal és társadalmi kérdésekkel töltődik fel, úgy egészül ki az előadóvá válás reprezentációja a kivetítés és a térberendezés által újabb jelentésekkel és jelentésáthelyezésekkel. A koncert vizuálisan és materiálisan bemutatja azt az előadói figurát, Beton.Hofit, aki a trilógia során (és különösen a *0* által) megképződik, vagyis a zenei brand megtestesül, és színre viszi a saját, a lemezen is tematizált és a rajongói körökben már ismert keletkezésének történetét. Röviden, a lemezbemutató koncertet a mitikus történetek struktúrája szervezte: a hős/előadó a halállal és a feltámadással átlép a mitikus, kimerevített időbe, a siker dimenziójába, amely a társadalmi és közösségi témák reprezentációja által előre is vetíti azt a profetikus és szent szerepet, amely több, a *0* óta, 2025-ben megjelent Beton.Hofi dalt (*BE VAGYOK ZÁRVA*, *POKOL*, *ANGYALOK*) jellemez. A Beton.Hofi által használt színpadi jelek és dramaturgia jól láthatóan újrarendezi és egyszeri eseményként kommunikálja a show-t. Az Itt és Mostban az előadó (a megtestesült brand) egyedülálló látványként reprezentálja magát, akinek mítoszába beleíródik az MVM Dome közönsége is.

## „Az én szemem attól szép, hogy sosem látta a tiéd": Dzsúdló

A *Kincugi* Dzsúdló harmadik nagylemeze, amit 2023. december 29-én mutatott be a Papp László Budapest Sportarénában. A show-ról készült egy koncertfilm, ami elérhető a YouTube-on.[24] Dzsúdló zenéje gyakran érint párkapcsolati kérdéseket, a vidékről Budapestre költöző első generációs tapasztalatot, illetve a traumák és a terápia is megjelennek a zeneipari reflexió mellett. A korábbi lemezekhez képest a *Kincugi* vizuálisan és hangzásban is kísérletezőbb, és komplexebb, összetartóbb vizualitás kíséri

[24] A felvétel elérhető: https://youtu.be/bkk0p7C7wfI?si=qH2hvO3Tg1S7Svfu

a dalokat. Egy, a piercingek és hajviselet miatt Dzsúdló alteregójának tekinthető cuki animált figura válik az album motívumává (a videókban és vizuálokon megjelenő énekes mellett), másrészt pedig egy újradesignolt Lancia Dacia határozza meg a képi világot.

A lemez címe, a *Kincugi*, arra az ázsiai technikára utal, amikor a széttört tárgyakat arannyal forrasztják össze, így növelve a korábban sérültnek tartott tárgy értékét és díszítettségét. Az album borítóját a fémes színek és a narancssárga határozzák meg. Utóbbi szimbolikusan illeszkedik az orientalista címhez, utalva a napkeletre, ezáltal pedig az új kezdetre, amelyet az arannyal összeforrasztott tárgyak is szimbolizálnak. A borító egy belső teret ábrázol, hatalmas ablakokkal, ahol a napfény narancssárgára festi az eget. A kelet mint jelkép a kelet-magyarországi származás és identitás kiterjesztéseként is értelmezhető, hiszen Juhász egy borsodi kis településről származik. Azonban a napfelkelte és a kincugi a dalszövegek, a klipek és a vizualizerek ismeretében a traumák felől is olvasható, úgymint az identitás széttörése és újra összeillesztése.

A borítón a hatalmas ablak mögött egy építés alatt álló város sziluettje bontakozik ki, amely megelőlegezi Dzsúdló egyre indusztriálisabb és urbánusabb színpadképeit. A belső térben jobb oldalon egy fotelben Dzsúdló ül – mintás kezeslábast visel, amelynek felső részét levetette, alatta mintás kötött mellényt hord, a nyakában fehér gyöngysor. A bal oldali kanapén egy női alak látható, a feje lelóg a kanapéról, testének elhelyezkedése inverze az ülő Dzsúdlóénak. A nőn áttetsző fehér ruha van, a melle az anyagon keresztül is látható, arcát viszont egy narancssárga bukósisak fedi, miközben egy piros anyagon fekszik, akár egy hulla. Nemcsak az elhelyezkedése az énekes inverze. Egyrészt az öltözete: az előadó mintás ruhájával szemben a nőt fedő anyag fehérségét az átsejlő mellbimbó töri meg. Másrészt Dzsúdló arca hangsúlyos, határozott, ezüst bukósisakja kilóg a fotel mögül, a másik alak arca azonban nem látszik. A földön játékautók, a Lancia Dacia másai hevernek, ezáltal a szexualizált és tárgyként ábrázolt női test mellett a tér infantilizáló jelleget kap. Dzsúdló bal kezét csillogó aranyozás fedi, a keze alatt a földön hajlott CD-lemezek és egy összetört tál, amelyek együttesen a *Kincugi* lemezre utalnak. A zenei pályára és kapcsolatokra reflektál az ablakpárkányra helyezett fotó, amely Tembót ábrázolja. A belső

tér kompozíciója úgy értelmezhető, mintha Dzsúdló megölte volna a nőt, hiszen az aranyozott kéz (a színétől eltekintve) véresnek tűnik, a nő hullapozíciója, és a testet keretező vörös anyag ugyancsak a halál képzetét kelti. Az autók azonban azt az olvasatot kínálják fel, hogy csupán játékról van szó, és nem a valóságról. Eközben a nő és az énekes ellentéte össze is köti a két figurát, doppelgängerként kínálva fel őket a nézőknek, darabokban mutatva fel valami egységest. A gyöngysor Dzsúdló nyakában feminizálja az előadót, a nő kanapéja alatt pedig férficipő látható, maszkulinabbá téve őt, amely így egymás komplementereként mutatja a két alakot. Az aranykéz és a borítón olvasható cím együtt azt az érzetet kelti, hogy az eltört dolog (talán identitás) javításra vár.

A *Kincugi*t bemutató koncert setlistje és dramaturgiája több szempontból is tükrözi az előadó korábbi és azóta megtartott koncertjeit. Ilyen például a nyitódal, a *TÚL SOK A TUNE*, amelyet egy motor zúgása előz meg, vagy a *Virágok*, amelynek előadása során az énekes rendszerint leül, illetve a *Spanom*, amelynek kezdése előtt Dzsúdló a közönség soraiból kiválaszt valakit, aki a refrént előzetesen elénekli vagy a mikrofonba kiabálja. A koncert azonban újabb rétegeket és színpadi elemeket csatol a hagyománnyá vált elemek mellé, ezek az új motívumok pedig a *Kincugi* lemezt kísérő vizualitásból és témákból merítenek. Például már a Facebook-esemény beharangozó szövege is az autóhoz kapcsolódik, amely így a zenei siker és pálya allegóriájává válik:

> Épp itt volt az ideje, hogy kedvenc faszitok beparkoljon a Papp László Sportarénába a legendás Lanciával, ugye? […] Dzsúdló december 29-én minden eddiginél komolyabb show-val teszi fel az arany bukósisakot erre a top időszakra. […] biztonsági öveket becsatolni, pattanjatok be a mitfahrer helyére, és turbó fokozat![25]

Az esemény borítóképe egy autó részletét mutatja, illetve az autó színét és mintáját tükröző, a lemezborítón is látható kezeslábasban a füvön fekvő Dzsúdlót. A képen a ruha nem tartalmazza az olyan nagy márkák logóját, mint például a Media Markt vagy a Martini, amelyek a Sziget Fesztiválon, az album megjelenése előtt néhány héttel tartott koncertjén viszont jól

[25] Dzsúdló, „Dzsúdló – Aréna”, facebook.com.

kivehetők voltak. A ruházaton viselt logók a színpadon hirdetési plakáttá transzformálják az előadó testét, így a különböző márkák arcot kapnak, Juhász Márton megszemélyesíti őket Dzsúdlóként. Az előadó teste az albumbemutatón is hirdetési felületté vált, elvégre a zenekari tagok és az előadó is a BOGA márka ruháit viselték, amely az alkotó saját divatprojektje, tehát Juhász a zenei és a divatbrandje termékkapcsolását kínálta fel. Ebben az esetben a koncert nem csupán a zenész perszónájának bemutatásaként és megtestesüléseként értelmezhető, hanem a ruhamárka is arcot kap, életre kel, vagyis a különböző énrétegek egymás mitizálását segítik, sokoldalú, több azonosulási pontot felkínáló idolként reprezentálva az előadót.

A koncert egy vetítéssel kezdődött: Juhász Márton (jobb kivetítő) terapeutánál ül (bal kivetítő), a siker megéléséről beszélgetnek. A színpad két oldalán párhuzamosan futó vetítés megosztja a figyelmet, fragmentáltan kínálja fel a jelenet befogadását a nézőknek. Amikor az alkotó és a megfelelési kényszer kerül szóba, egy ponton eltorzul a terapeuta képe és a hangja, majd az albumborítón látható narancssárga sisakban és fekete motorosruhában jelenik meg, és Juhász félelmeit és szorongását mondja ki, mintha Márton rá projektálná ezeket, vagy ő maga lenne Márton egy része. A torzulás során a kép színe és világítása a színpadi fényeket idézi, vagyis a videó szerepkonfliktust jelez Dzsúdló és Juhász Márton között. Mint Schwarcz/Beton.Hofi, Juhász Dzsúdló szerepét veszi fel, a vetítésben pedig Dzsúdló úgy formálja meg Juhász Mártont, mint akit kísért az előadói perszónája. A vetítés azáltal, hogy az előadó a polgári nevet használja, az autentikusság illúzióját teremti meg, és azt a narratívát kínálja fel, hogy a koncert során az előadó betekintést enged a privát én traumáiba és félelmeibe. Ezzel a dramaturgiai fogással az előadó megkísérli elnyerni a közönség empátiáját és figyelmét, azonosulásra hívja őket, amely a koncert során fennmarad, hiszen az előadó dinamikus mozgása mértékadóvá válik a közönség bulizásához és táncolásához. Éppen ezért az előadó a színpadon egyszerre hordozza magán a színészi test jellemzőit, hiszen nyilvános perszónát formál meg, és eközben táncosként is jelen van, akinek mozgáskultúrája hat a tömeg mozgására.

A vetítésre visszatérve, a motoros, sisakos női figura a *KERINGŐ* című animációs dal klipjében tűnik fel először, ahol ugyancsak az előadó

félelmeit jelzi. Amikor az animált Dzsúdló a sisakot viselő nővel találkozik, önmagát látja visszatükröződni a sisak üvegén. Az animáció és a koncert nyitánya értelmezi a lemezborítót, és az én szorongásait állítja előtérbe, az elnyomott és elfojtott gondolatokat. A jelenet után fémes-, metálhangzás következik, és fentről egy hatalmas, fehér bukósisak ereszkedik le. A sisak nem sokáig marad a színpadon, ahogy felemelkedik, láthatóvá válik az alatta rejtőző előadó, akit fehér füst ölel körbe. A sisak színe és redőzése eleve felhőre emlékeztet, a füsttel együtt pedig azt az érzetet kelti Dzsúdló megérkezése, mintha az ég küldte volna. Öltözéke az égi szimbolikát erősíti, hiszen a *BOGA* és a *Bois Garden* felirat mellett felhők díszítik, amelyek a földöntúlival és az égivel kapcsolják össze szimbolikusan, megteremtve a szent és az előadó analógiáját.

Bár a sisak felemelkedik, és Dzsúdló láthatóvá válik, a tekintete továbbra is rejtett, napszemüveg takarja. Az énekesre jellemző, hogy koncerteken az első három-négy dal alatt szemüvegben marad, a dalok ilyenkor többnyire szöveges átkötés nélkül követik egymást, a szemüveg pedig akkor kerül le, amikor először megszólítja a közönséget. Az előadó fokozatosan teremti meg a hozzáférhetőség és megismerhetőség illúzióját. Mint a talentum birtoklója és megtestesülése jelenik meg, majd az individualizáció gesztusaival (mint a kiszólások, a személyes történetek vagy az érzelmi állapotra vonatkozó kijelentések) fokozatosan személyesíti meg a Dzsúdló-márkát, perszónát helyez a zene mögé. A tekintet eltakarása egyúttal az azonosulást se teszi lehetővé, illetve látszólag közel van az előadó, azonban növeli a távolságot a közönséggel.

Már a *TÚL SOK A TUNE* nyitódal alatt felvonulnak az előadó táncosai, akik az albumon látható női figurával szemben nem átlátszó, testre simuló öltözéket, hanem bő, fehér ruhát viselnek, elrejtve a nemi jellegeket. Emellett fekete sisakot viselnek, darabos mozdulatokkal táncolnak, és a külsejükhöz hasonlóan a mozgásuk is uniformizált, amely az individualizáció és az én színrevitelének lehetőségét veszi el. A centrumban, a divatbemutatók kifutóit idéző színpadon egyetlen unikálisként reprezentált test kerül kiállításra: Dzsúdlóé. Ahogy az albumborító az inverz helyzetekre épül, úgy jelen esetben a táncosok és Dzsúdló válik egymás ellentétévé: a mintás ruhában, fehér sisak alól megjelenő, szabad és energikus mozgású

zenész teste kontrasztba kerül a robotikus mozgású, letisztult ruházatú, fekete sisakos táncosokkal szemben.

A maszkok használata, a stilizált látvány összekapcsolódhat a keleti színházi hagyománnyal, így a maszkok használata a *Kincugi* címválasztást, a keleti inspirációt hangsúlyozza. Eközben pedig a maszk elfedi az érzelmeket, elidegenít, így a rejtett/látható játékát helyezi előtérbe. A maszkok le- és felkerülése a különböző szerepek közötti váltást jelzik, míg a lecsupaszítás a közvetlenség illúzióját teremti meg, kialakítja a kapcsolatot a közönséggel, épít a kultikus viszonyulásukra: amikor Dzsúdló leveszi a szemüveget, arról beszél, hogy a koncert ünnepség. Ezzel kiragadja a showműsort a hétköznapi előadások sorából, és olyan ismétlődő eseményként aposztrofálja, amelynek bizonyos elemei kvázi-rituálisan ismétlődnek. Egy későbbi megszólalása esetén az egyik rajongótól megtudja, mennyi időt várt a helyszín előtt, hogy beengedjék, majd jutalmul átadja neki az egyik gyűrűjét, amely így ereklyévé válik, és amellyel a rajongóival törődő előadó perszónáját építi tovább, mitizálva saját magát.[26] Amikor jelzi, hogy több arc már ismerős számára, szintén a közönséggel való kapcsolatát hangsúlyozza, előtérbe helyezve az emlékezés kérdését, mely után az *ERNŐ* című dalt adja elő, amelyben emléket állít egy elhunyt barátjának. A zene során a háttérből előresétál egy feketeruhás, narancssárga sisakos fiú. Így a színek közül a fekete a gyászt jelképezi, a narancssárga sisak pedig a személyes traumák és múlt jelképévé válik. Ezt jelzi az is, hogy a CD-lemezen Dzsúdló viseli a narancssárga sisakot, ebben az értelemben pedig a lemezborítón a gyilkosság/összeforrasztás kérdése összefonódik egymással, és az én töredékeihez való viszony jelképévé válik. A személyesség színpadi megnyilvánulása a kultikus viszonyulás építését segíti, ahogyan a hasonló kinézetű figurák közül való kiemelkedése is az egyediség konnotációit teremti meg.

A sisak és a szemüveg tehát az autó révén a siker szimbólumává, és így a nyilvános én szerepének jelképévé válik. Egyúttal jelzi azt a transzformációt, amely során Juhász Márton és Dzsúdló mint szerep látszólag összeér és összeforr a színpadon. Az arc láthatóvá válása az individualizáció

[26] A budapesti koncertjei előtt a rajongók gyakran már előző éjjel a helyszínre érkeznek, és várakoznak, hogy az első sorba állhassanak.

illúzióját kínálja, miközben a sisak és a szemüveg viselése az én megóvásának, lezárásának gesztusát is magában hordozza. A sisak/szemüveg dramaturgiailag az individualizációt segíti elő, lehetővé téve a rajongók számára az azonosulást: másokat letakar, így Dzsúdló látszólag egyedi és reprodukálhatatlan lesz, miközben a takarásból fokozatosan lép elő és lassan kezd kapcsolódni a rajongókhoz. Vagyis az összeforrasztás, amelyre a *Kincugi* utal, ebben az esetben a privát én és az előadói perszóna közti szerepek (illuzórikus) összekapcsolása a színpadon. A borítón használt jelek megelevenedése a rajongók által tisztelt alkotás közel hozása, amit olyan egyszeri eseményként keretez a koncert, amellyel az Itt és Most és aura szimulákrumát hozza létre, elfedve a kapitalizmus működését.

## Összegzés

Mint Kérchy Vera írja, „a színházban sem jellemző, hogy a voyeur elérne vágya tárgyához és egyesülne vele",[27] viszont ennek az illúzióját igykeszik megteremteni a koncert. Az írásomban vázolt értelmezés nem terjeszthető ki a közönség egészére, viszont meglátásom szerint a koncertekre elsősorban arra a fogyasztói rétegre építenek a jelhasználat során, akik a legelkötelezettebb rajongóként az életmű minden részében beavatottak, és törekednek minden merch beszerzésére, a lehető legtöbb koncerten való részvételre. A felépített és színre vitt perszóna jellemzőivel a zenei brand arculatát személyesíti meg az eladó, miközben az előadói perszóna a privát ént is látvánnyá, ezáltal szereppé és történetté formálja a színpadon. Mindezt a lemezek alanyi megszólalása és az album köré szövődő motívumkészlet és vizualitás teszik lehetővé, hiszen ezek színpadi kiterjesztése Beton.Hofi és Dzsúdló perszónáját építik fel, miközben a szerepkonfliktust is tematizálják. Míg Dzsúdló esetében a márkamegtestesülés több szintje jelenik meg a koncerten, és az egyes márkák köré kiépíti a személyesség, a megnyílás és az elérhetőség illúzióját, addig Beton.Hofi a jelentésáthelyezések, illetve a tér és a jelmezek révén a Beton.Hofi

[27] Kérchy Vera, „A látás színházi és filmes terei". Balassa Zsófia – Görcsi Péter – Pandur Petra – P. Müller Péter – Rosner Krisztina (szerk.), *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a kortárs színházban és drámában,* Kronosz, Pécs, 2015, 50.

perszóna megszületését viszi színre, a privát éntől a profetikus szerepvállaláson át a jövőbeli szerepek megfogalmazásával. A színrevitel, az albumok motívumainak és szimbólumainak színpadi adaptációja azonban nem tudja azt a jelenlétet és immerziót biztosítani, amely támogathatná a rajongót a vágy tárgyáig való eljutásban – ami lehet a gyönyörködés, vagy éppen az előadó „megismerése". Ezáltal pedig függőviszonyt hoz létre, fenntartja a vágyat az újabb eseményeken való részvétel iránt, hiszen az újrakeretezések az egyediséget szimulálják, és a tematikus helyzetek és albumadaptációk kínálhatják a zenei brand legfőbb ereklyéjéhez, a perszónát és a zenei talentumot reprezentáló előadóval való kapcsolatot. A koncertek jelhasználata tehát az albumok megtestesülését, az Itt és Most, illetve az aura szimulákrumát kínálja fel, amellyel elfedi a kapitalizmus működését, és látványként reprezentálja a zenei brandet.

## Felhasznált irodalom


Auslander, Philip: „Musical Personae", *TDR/The Drama Review,* 1 (2006), 101–119.

Bárány Tibor – Borbíró Aletta: „Mit keresnek a koncertszínpadon a faszágyúk?", *színház.net*. https://dossziek.szinhaz.net/14/mit-keresnek-a-koncertszinpadon-a-faszagyuk [2025.10.31.]

Baudrillard, Jean: „A szimulákrum elsőbbsége". Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.,* Ictus és Jate, Szeged, 1996, 161–194.

Benjamin, Walter: „A kapitalizmus mint vallás". Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások,* Open Books, Budapest, 2024, 18–25. [Fogarasi György]

Benjamin, Walter: „A műalkotás a technikai reprodukció korában". Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások,* Open Books, Budapest, 2024, 211–262. [Erhardt Miklós – Mélyi József]

Beton.Hofi: „Nullaközöd", *0*.

Borbíró Aletta: „»Bevonulok, úgy, Mint Jézus, Ez a város Jeriko.« Önmitizálás Beton.Hofi albumtrilógiájában". *TNTeF,* XV/1–2 (2025), 166–87.

Borbíró Aletta: „Mielőtt a Disney-herceg pihenni tért. III. Krúbi és a végső leszámolás, Budapest Park”, *revizoronline.com,* 2025.10.20. https://revizoronline.com/iii-krubi-es-a-vegso-leszamolas-budapest-park/ [2025.10.30.]

Dzsúdló: „Dzsúdló – Aréna”, facebook.com. https://fb.me/e/2KjaYKpx1 [2025.11.01.]

Eliade, Mircea: *A szent és a profán,* Helikon, Budapest, 2019.

Jákfalvi Magdolna: „A színész teste”, *Theatron,* II/2–3 (2000 nyár–ősz), 32–37.

Kérchy Vera: „A látás színházi és filmes terei”. Balassa Zsófia – Görcsi Péter – Pandur Petra – P. Müller Péter – Rosner Krisztina (szerk.): *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a kortárs színházban és drámában,* Kronosz, Pécs, 2015, 49–60.

P. Müller Péter: *Test és teatralitás,* Budapest, Balassi, 2009.

Povedák István: Álhősök, hamis istenek?, Gerhardus, Szeged, 2011.

Takács Tibor: „Punk’s Not Dead – But the Chicken Is. Egy 1983-as budapesti punkkoncert olvasatai”, *Betekintő,* XV/3 (2021), 65–93.

Török József: „Az ereklyetisztelet története”, *Magyar Egyházzene,* XI/3–4 (2003/2004), 253–266.

# Affiliations

**Bálint Zsófia**, magyar – dráma- és színházismeret tanár, a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájának másodéves PhD hallgatója.
**Zsófia Bálint**, Hungarian literature – drama and theater teacher, second-year PhD student at the Doctoral School of Literature and Cultural Studies, Faculty of Arts and Social Sciences, University of Szeged.

**Borbíró Aletta**, doktorjelölt, Szegedi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola. borbiroaletta@gmail.com
**Aletta Borbíró,** PhD Candidate, Doctoral School of Literary Studies, University of Szeged. borbiroaletta@gmail.com

**Cseh Dávid Sándor** (PhD), egyetemi adjunktus, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Látványtervező Tanszék. cseh.david@mke.hu
**Dávid Sándor Cseh** (PhD), Assistant Professor, Department of Scenography, Hungarian University of Fine Arts. cseh.david@mke.hu

**Cselle Gabriella,** Pécsi Tudományegyetem, Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola. cselle.gabriella@edu.pte.hu
**Gabriella Cselle**, Doctoral School of Literature and Cultural Studies, University of Pécs. cselle.gabriella@edu.pte.hu

**Fazakas Réka**, doktorandusz, Debreceni Egyetem, Irodalom-, Kultúra- és Nyelvtudományok Doktori Iskolája.
**Réka Fazakas**, PhD Student, Doctoral School of Linguistics, Literary and Cultural Studies, University of Debrecen.

**Fekete Norbert** (PhD), igazgatóhelyettes, Magyar–Ukrán Két Tanítási Nyelvű Általános Iskola és Gimnázium. feketenorbert1986@gmail.com

**Norbert Fekete** (PhD), Deputy Headmaster, Hungarian-Ukrainian Bilingual Primary and Secondary School. feketenorbert1986@gmail.com

**Gyárfás Orsolya,** Eötvös Loránd Tudományegyetem, Filozófiatudományi Doktori Iskola, Esztétika Program. gyarfas.orsolya@gmail.com
**Orsolya Gyárfás,** Aesthetics Doctoral Program, Doctoral School of Philosophy, Eötvös Loránd University. gyarfas.orsolya@gmail.com

**Jákfalvi Magdolna** (DSc), egyetemi tanár, Pécsi Tudományegyetem. jakfalvi.magdolna@pte.hu
**Magdolna Jákfalvi** (DSc), Professor, University of Pécs.
jakfalvi.magdolna@pte.hu

**Karácsony Szilvia** (PhD), doktori fokozatot szerzett hallgató, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola. drkaracsonyszilvia@gmail.com
**Szilvia Karácsony** (PhD), PhD graduate, Doctoral School of Literary Studies, Pázmány Péter Catholic University.
drkaracsonyszilvia@gmail.com

**Katona Eszter** (PhD), egyetemi docens, Szegedi Tudományegyetem, Hispanisztika Tanszék. katonaeszter@gmail.com
**Eszter Katona** (PhD), Associate Professor, Department of Hispanic Studies, University of Szeged. katonaeszter@gmail.com

**Kékesi Kun Árpád** (PhD), egyetemi docens, Károli Gáspár Református Egyetem, Színháztudományi Tanszék; egyetemi professzor, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskola. kekesi.kun.arpad@kre.hu
**Árpád Kékesi Kun** (PhD), Associate Professor, Department of Theatre Studies, Károli Gáspár University of the Reformed Church, Budapest; Professor, Doctoral School of the University of Arts, Târgu-Mureş, Romania, kekesi.kun.arpad@kre.hu

**Kocsis Eszter Angéla**, doktorjelölt, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Művészettudomány PhD.
**Eszter Angéla Kocsis,** PhD Candidate, Art Theory PhD, Moholy-Nagy University of Art and Design.

**Kovács Dominik,** doktori hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar. kovacsdominik960407@gmail.com
**Dominik Kovács,** PhD Student, Faculty of Humanities, Eötvös Loránd University. kovacsdominik960407@gmail.com

**Kovács Viktor**, abszolvált doktori hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar. kovacsviktor960407@gmail.com
**Viktor Kovács**, absolved PhD Student, Faculty of Humanities, Eötvös Loránd University. kovacsviktor960407@gmail.com

**Oláh Tamás** (PhD), tudományos segédmunkatárs, ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja, Irodalomtudományi Intézet. olah.tamas@abtk.hu
**Tamás Oláh** (PhD), Assistant Research Fellow, Institute for Literary Studies, ELTE Research Centre for the Humanities. olah.tamas@abtk.hu

**Reuss Gabriella (**PhD habil.), egyetemi adjunktus, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Angol-Amerikai Intézet, Angol Irodalmak és Kultúrák Tanszék; docens, Katolikus Egyetem, Rózsahegy, Szlovákia. reuss.gabriella@btk.ppke.hu
**Gabriella Reuss (**PhD habil.), Assistant Professor, Department of English Language Literatures and Cultures, Institute of English and American Studies, Pázmány Péter Catholic University; Associate Professor, Catholic University, Ruzomberok, Slovakia. reuss.gabriella@btk.ppke.hu

**Schandl Veronika** (PhD), egyetemi docens, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Angol-Amerikai Intézet, schandl.veronika@btk.ppke.hu

**Veronika Schandl** (PhD), Associate Professor, Institute of English and American Studies, Pázmány Péter Catholic University. schandl.veronika@btk.ppke.hu

**Varga Kinga** (PhD), Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományok Doktori Iskola. varga.kinga.work@gmail.com
**Kinga Varga** (PhD), Doctoral School of Literary Studies, Faculty of Humanities, Eötvös Loránd University. varga.kinga.work@gmail.com