

STUDIA LITTERARIA

2014/1–2.

LIII. évfolyam

SZÍNHÁZ ÉS DRAMATURGIA

TARTALOMJEGYZÉK

Bódi Katalin: *Szerkesztői előszó* 2

TANULMÁNYOK

MIKLÓS ESZTER GERDA: *„szalad a drót”*. Örkény István Macskajátékáról 7

KULIN BORBÁLA: *„Bent vagyunk a csapdában”*. A cselekvés és a szubjektum integritásának problémája Illyés Gyula Tiszták című drámájában 18

KRICSFALUSI BEATRIX: *Metadráma vagy színházi esemény?*
Peter Handke Közönséggyalázásáról 36

JÁSZAY TAMÁS: *Mit néz(etünk) az új néző(vel)?* Rekonstrukció és interpretáció:
a Krétakör Új néző projektje 54

SÁNDOR ZITA: *A közhízi és a független lét határán: Forte Társulat* 73

SIN EDINA: *Vázlat a Vidnyánszky Attila-féle költői színházról* 88

HEGEDÜS KATALIN: *„Merre van a magyar hazám?”* A kisebbségi identitás színházi diskurzusa 101

G. TÓTH ANITA: *Az irodalomterápiás csoporthelyzet mint színtér* 110

RECENZIÓK

BÓDI KATALIN: *A rejtőzködő Racine*
(JÁKFALVI Magdolna, *A félrenézés esetei (Jean Racine drámái)*,
Pozsony, Kalligram, 2011.) 130

VEISZ BETTINA: *Előadás-rekonstrukció, vagy amit akartok*
(A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása,
szerk. JÁKFALVI Magdolna, Budapest, Balassi Kiadó, 2011.) 136

LIKTOR ESZTER: *Térbe fordul a kép, vele fordul a néző*
(UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, *Képből van-e a színház teste?*,
Marosvásárhely, Mentor – UARTPress, 2011.) 141

NÉMETH LENKE MÁRIA: *Rockzenész, filmcsillag és cowboy. Sam Shepard,*
a „legamerikaibb” drámáiról
(VARRÓ GABRIELLA: *Mesterek árnyékában. Sam Shepard drámái és a hagyomány.*
Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013.) 149

Szerkesztői előszó

Borbély Szilárd emlékének

Egy 2012-es szerkesztőségi megbeszélésen merült fel a színházas lapszám terve, melyen Borbély Szilárdra és rám, az ötlet megfogalmazójára esett a választás mint szakmai szerkesztőkre. Aggályaim voltak, miként is tudjuk teljesíteni a feladatot, hiszen amellett, hogy mindketten már évek óta oktatói voltunk a magyar szakos drámaelméleti alapozó kurzusnak, tudósként nem voltunk jelen a színháztudományi diskurzusban – azonban Szilárd drámaírói tevékenysége, jelenléte a kortárs színházi nyilvánosságban erőteljes önbizalmat adott a feladat vállalásához. Talán éppen ez a valamiféle kívülállóság, de legalábbis határhelyzet adott elegendő merészséget a lapszám tervezéséhez, amelynek előkészítő, ötletelési folyamatában számot vetettünk a kortárs színházi kultúra megosztottságával, a színház és a politika kapcsolatáról való beszéd rendkívüli nehézségével, vidék és főváros, kőszínház és alternatív szintársulatok megosztottságával, a nemzeti színház mint olyan intézményével, egyáltalán: a színháztudomány mai magyarországi, valamint – ha csak minimális mértékben is – határon túli kereteivel. Nagy terveinkben előkelő hely jutott neves színházi írók, dramaturgok, rendezők megszólításának – mert mégsem tudtunk ellépni színház és irodalom kapcsolatának megértésétől, az ebből adódó dramaturgiai-esztétikai következményektől, így a magyar színház hagyomány modernségének problémáitól sem.

A Borbély Szilárd által megfogalmazott előszó azonban, amelyet a megszólított szerzőink megkaptak, mégsem elsősorban irodalom és színház kapcsolatának – irodalmi részről talán még mindig tisztázást igénylő – kérdését helyezte a középpontba, hanem egy másik, irodalomtörténeti és színháztudományi szempontból egyaránt lényeges szempontot, nevezetesen a magyar színház 20. századi, szinte fájoan felszabdalt, irodalmi kánonok, politikai rendszerek, intézményi struktúrák által rétegzett hagyományaival való számvetést.

A magyar színháznak és drámai-dramaturgiai hagyományainak forrása-it a mai színháztudomány és –kritika igen nagy figyelemmel kutatja, hiszen azok hatása a mai színházi kultúrára látványos. A kőszínházi hagyomány színházfelfogásának, műsorrendjének és rendezői gyakorlatának forrásvidékeit és alakulásrendjét kutatva a színház és a dráma kánonikus elkülönülését lehet sejteni. A „kőszínházak” (állami és önkormányzati mecenatúra által fenntartott intézményhálózat) és az „alternatívok” közötti feszültségek mára kiélesedtek. A feszültség forrása erősebbnek tűnik, mint a napi érdekek harca. A hazai kulturális szerkezetben mélyebben

megágyazottnak látszik az ellentét. A dramaturgiai hagyományokban veljük – részben – fellelni ezt az ellentétet.

A szám a tágon értett dramaturgiai hagyományokat szeretné fókuszba állítani. Az irodalmi kánonban elkülönülő színházi és drámai hagyomány eltérő dramaturgiát képvisel és valósít meg. A „köszínházak” által az elmúlt évtizedekben képviselt és érvényesített dramaturgia a színházi hatáskeltés, ami a színház társadalmi funkciójának preformálását teszi hozzáférhetővé. Szakmai vélemények szerint Herczeg Ferenc dramaturgiája nyomta rá bélyegét a magyar színházi dramaturgiára. A Kádár–Aczél-korszak „köszínházai” ennek a dramaturgiának a színházát tartották életben a meghatározó hazai drámák által (néhány sikeres színházi szerző nevét említve: Németh László, Illyés Gyula, Sütő András, Szakonyi Károly, Csurka István, Szabó Magda). Az ettől eltérő dramaturgiákat érvényesítő drámák epizodikus elemek maradtak a színház világában, mint például Füst Milán vagy Weöres Sándor művei. A színházi dramaturgia ekként kialakult „előíró” jellege miatt az írói életművek „szabálytalan” kísérletei járulékos, esendő elemei maradtak a kanonikus életműveknek, mint például Kosztolányi és Móricz drámai kísérleti.

A hetvenes-nyolcvanas évek alternatív dramaturgiái összekapcsolódtak a „köszínházak” modernizációs kísérleteivel. Örkény István színházi sikere és példának okáért Kornis Mihály drámái (lásd: Halleluja), Mészöly Miklós és Nádas Péter dramaturgiája az esztétikai lázadás színházai voltak. Hatásuk nem volt tartós. Az elmúlt egy-két évtized fejleménye a nemzetközi összehasonlításban egyre inkább anakronisztikussá váló „köszínházak” és hozzájuk kihívást intéző „alternatívok” elmérgesedő ellentéte és harca. A tágabban értett magyar nyelvű színházak között mindez másként mutatkozik meg, lásd például a román színházi kultúrában létező romániai magyar társulatok bemutatóit, vagy az orosz színházi dramaturgiát használó Vidnyánszky Attila rendezéseit. Informatívnak és szakmailag hasznosnak tartanánk egy olyan körkérdés megfogalmazását (bár rendhagyó, de a színházat érintő téma maga is rendhagyó a szövegtudományok felől nézve), amely az „alternatív” színházcsinálókat szólítja meg, a válasz kvázi kisesszé formáját ölténé, vagyis természetesen szerkesztett szövegek kerülnének a lapszámba. A teljesség igénye nélkül merül fel itt Bodó Viktor, Mundruczó Kornél, Pintér Béla, Schilling Árpád neve.

A terv, egy valamirevaló tervhez illően nem valósult meg teljes egészében, inkább inspirációként szolgált, mind újabb és újabb szerzők megkeresésében, mind a szerzőgázó témák befogási kísérletében. A szerkesztési folyamatban később Borbély Szilárd nem vett részt, ugyanakkor mindvégig ösztönző volt véleménye, segítő tanácsa – az elkészült lapszámot azonban már nem vehette kézbe.

A lapszám tanulmányai részben időrendi sorrendben, részben tematikus összefüggésükben vannak elhelyezve. A szövegek sajátos lenyomatát adják a színháztudomány és a színházművészet közelmúltjában és jelenében felbukkanó releváns teoretikus, illetve gyakorlati kérdéseknek, azzal együtt is, hogy jellemzően egy-egy pontosan meghatározott alkotást, szerzői vagy rendezői munkát járnak körül. Kulin Borbála, valamint Miklós Eszter Gerda tanulmánya a 20. századi magyar dráma két meghatározó szerzőjével foglalkozik: mind Illyés Gyula, mind pedig Örkény István drámájának elemzésében kiemelt értelmezői szempont az irodalmi szöveg és a színpadi adaptáció összetett viszonyrendszerének vizsgálata. A *Tiszták* című Illyés-dráma értelmezésében a cselekvés és a szubjektum integritásának problémája kerül a középpontba, kifejtésében így jól érvényesül a szöveg dramaturgiai és műfaji olvasása, ami végül elvezet annak a kérdésnek a megválaszolásához, hogy az Illyés-életmű kontextusaiból kiemelve, a történelmi dráma kizárólagos értelemadó keretétől elszakadva működhet-e a katharok parabolája színpadi alkotásként. Miklós Eszter Gerda tanulmányában is lényeges a drámaszöveg és színpadi műalkotás kapcsolata, annál is inkább, mert Örkény *Macs kajátéka* esetében még összetettebb az adaptációs láncolat: a polifonikus levélregényből Örkény drámát ír, amelyet 1967-ben állítanak először színpadra. A darabot az elemzés a magyar dráma- és színháztörténet fordulópontjának tekinti, az ugyanis hangsúlyosan fordul szembe a realista-naturalista színházi hagyományokkal, ami szorosan összefügg a levél- és telefondialógusok alkalmazásával, illetve az ettől nem független progresszív tér- és időkezeléssel. A *Tiszták* és a *Macs kajáték* elemzéseinek egymás mellé helyezése ráadásul sajátos metszetét mutathatja a magyar dráma történetének, hiszen a közel egy időben készült két darab fontos példája lehet az „egyidejű egyidejűtlenségek” jelenségének.

Kricsfalusi Beatrix Peter Handke *Közönséggyalázás* című darabját és annak első színpadra állítását elemzi, ami ráadásul kortársa Illyés és Örkény fent említett darabjainak. Handke vonatkozásában különösen fontos irodalom és színház mediális sajátságai vizsgálatának vizsgálata, ugyanakkor a tanulmány ettől a kérdéskörtől továbblépve mindenekelőtt azt járja körül, hogy a német szerző mennyire nyúlik vissza a drámatikus hagyományhoz, illetve mennyire mutat előre a posztdramatikusság felé. Handke elméleti szövegeinek elemzésében a tanulmányíró Handkének a brechti esztétikai és ideológiai örökséghez fűződő ambivalens viszonyát vizsgálja, majd a *Közönséggyalázás* előadásának elemzésében a darab metadramatikus vonatkozásainak következményeivel vet számot, ami drámatörténeti szempontból is mindenképpen lényeges belátásokkal szolgál.

Jászay Tamás, illetve Sándor Zita tanulmányában már a kortárs magyar színház jelenségeit járhatjuk körül kifejezetten színházelméleti szempontból a Krétakör Színház és a Forte Társulat példáján, tanulságos képet kapva a honi színházi élet intézményes megosztottságáról és esztétikai sokoldalúságáról. Mindkét írásban hangsúlyos az előadáselemzés, ami folyamatában is megmutatja a színházértelmezési gyakorlatban azokat a belátásokat, hogy a szöveg- és drámaíró-orientált színházon kívül

számos formája létezik a színháznak mint művészeti ágaknak, és hogy a szöveg csupán egyetlen komponense a hagyományos intézményi kereteknek sokszor ellenálló előadásnak. Jászay Tamás a Krétakör történetének bemutatása után a 2010-ben lezajlott Új néző projekt elemzésével ismerteti a Schilling Árpád és munkatársai által felvázolt új színházeszményt, amelyben alapvető a civil közösség aktív alkotótársaként történő bevonása a színházi eseménybe. A Szomolyán és Ároktőn létrejött produkciók elemzésében Jászay rámutat a kortárs magyar színház túlnyomóan szórakoztató karakterének éles kritikájára, illetve talán egy ennél is lényegesebb, Magyarországon jobbra előzmények nélküli szándékra, nevezetesen arra, hogy a színház miként mutatkozik meg úgy, mint a társadalom átalakításának, gyakorlati megváltoztatásának lehetséges eszköze. Sándor Zita, a Forte Társulat történetének ismertetését előkészítve, fogalomtisztázó szándékkal írja le a kortárs magyar színház intézményi összetettségét, ami különösen a színház és a kultúra bonyolult – többek között az identitásképzést szociokulturális folyamatként feltételező – kapcsolatrendszerének szempontjából lényeges. Dolgozatában a mozgás és a tánc jelentésképző folyamatai és a test antropológiai kontextusai köré rendeződnek az előadáselemzések.

Sin Edina tanulmánya hasonlóképpen hiánypótló a kortárs színházi tendenciák teoretikus megfogalmazásában: Vidnyánszky Attila költői színházának definiálása összetett feladatnak mutatkozik, hiszen nemcsak a színrevitel alapjául szolgáló irodalmi szöveg és a színdarabban létrejövő előadásszöveg közötti viszonyra kell figyelemmel lenni, hanem szükséges az előadás szövegkezelési metódusainak vizsgálata, illetve a *mise en scène*-t alakító filozófiai-gondolati perspektíva rekonstrukciója is. De hasonlóképpen nem kerülhető meg más előadásképző jelrendszerek, azaz a színészi játék, a kinezika, a sajátos térkonceptió, az auditív és vizuális jelek, valamint ezek specifikus kombinációjának tanulmányozása sem. A Vidnyánszky-féle költői színháznak ezt a fajta összetettségét a tanulmány második része a *Szarvassá változott fiú kiáltózása a titkok kapujából* című előadás elemzésével teszi láthatóvá.

Hegedüs Katalin a kisvárdai színházfesztivál egyik előadását, a Bocsárdi László által rendezett, s a sepsiszentgyörgyi társulat által színre vitt *Bánk bán* előadását elemmezve színház és identitás összetett kapcsolatára, nemzeti kánon és klasszikus szöveg határait és újraértelmezhetőségére kérdez rá. A tanulmány vállalt feladata kifejezetten bátor, hiszen arra kíván rámutatni, hogy a rendezés miként célozza meg a Trianon után létrejövő nemzeti kisebbségek identitásának elbeszélhetőségét, kulturális és nyelvi alaphelyzetét, ami ebben az elemzésben is világossá teszi a színház teljesítőképességét az aktuális társadalmi jelenségek vonatkozásában.

G. Tóth Anita színház és irodalom kulturális kontextusaitól némiképpen ellépve használja fel a teatrológia fogalomkészletét, ugyanis tanulmányában a biblioterápia (irodalomterápia) elméleti és gyakorlati bemutatását végzi el, amelynek kifejtésében illusztratív módon alkalmazza a színházi szókincset. A kórházi csoportterápia speciális formájaként ismerteti az irodalmi szövegek közös feldolgozását, amely a csoport résztvevőit közelebb viheti saját pszichés problémáinak felismeréséhez és feldolgozá-

sához. A metaforikusan értett szerepek, jelmezek és terek definiálása után egy csoportülés vázlatának ismertetésében követi végig Lázár Ervin egyik meséjének alkalmazását, ami a kívülálló számára a színházi fogalomrendszernek köszönhetően válik érthetővé.

A nyolc tanulmány után kaptak helyet a recenziók, amelyek hasonlóképpen csak szűk keresztmetszetét tudják adni a színház művészeti formájának, történetének, elméletének, ugyanakkor mégiscsak érzékeltethetik azt az élénk figyelmet, ami a színháztudományban aktuálisan jelen van. Jelen sorok írója Jákfalvi Magdolna Racine-monográfiáját ismerteti, amely a francia drámaíró életművéről vázol fel hiánypótló értelmezést: az elmaradt magyarországi recepciót a darabok dramaturgiai elemzésével, illetve színháztörténeti kontextusainak megnyitásával írja felül. Veisz Bettina recenziója többek között a 20. századi magyar színháztörténet szempontjából érdemel figyelmet: a Jákfalvi Magdolna által szerkesztett kötet tanulmányai a honi színháztudomány releváns kérdéseit, irodalom, politika és színház kapcsolatait, illetve a színháztörténet-írás elméleti problémáit járják körül, az előadás-rekonstrukciók pedig a közelmúlt meghatározó magyarországi színi előadásait dokumentálják. Liktör Eszter a marosvásárhelyi színháztudományi képzésben oktató Ungvári Zrínyi Ildikó tanulmánykötetét ismerteti, amely mindenekelőtt azt tárgyalja tanulmányok és előadáselemzések formájában, hogy miként igyekszik a színpad visszahódítani a látvány elsődlegességétől a test érzékiségét, illetve miként próbálja újratemetni azt a közösségi, szertartásos jelleget, amely szorosan kapcsolódik a testi jelenlét eleveenségéhez. Németh Lenke írása kiváló példája annak, hogy milyen nehéz helyzetben vannak a hazai tudományosságban a különböző modern filológiák kutatói, hiszen nehezen tudnak belépni kutatásaikkal a magyar nyelvű tudományos diskurzusba. Éppen emiatt fontos Varró Gabriella magyar nyelven kiadott Sam Shepard-monográfiájának ismertetése, hiszen az amerikai drámaíró műveinek elemzésén keresztül legalább képet kapunk a 20. századi amerikai dráma legfontosabb vonatkozásairól, ami mindenképpen gazdagíthatja a tudásunkat a nyugati típusú színház alakulástörténetéről.

Reményeink szerint a lapszám tanulmányai és recenziói mindannyian párbeszédképesek a hazai színháztudomány aktuális kérdéseivel.

BÓDI KATALIN

MIKLÓS ESZTER GERDA
„szalad a drót”
Örkény István *Macskajátékáról*

„... szalad a drót, és a drótban szalad a szó, oda és vissza,
pillanat ezredrésze alatt, emberi szó, mit érdekl a drótot?”
(Karinthy Frigyes: *Utazás a koponyám körül*)

„Örkény István műveivel kezdődik az írói látásmód új változata. Noha korántsem mindegyikkel.”¹ Bécsy Tamás felvetését követve az Örkény-szakirodalom terjedelmesebb része a *Macskajátékot* (1969) azon drámák csoportjába sorolja, melyek nem példázzák a magyar groteszk dráma megteremtőjeként számon tartott író újító szemléletét. Ugyanakkor a *Tóték* mellett a *Macskajáték* a legtöbbet játszott Örkény-darab: igaz, színpadi sikeressége kevésbé innovatív dramaturgiájának köszönhető, mint inkább annak, hogy nőalakjai színésznői „jutalomjátékot” jelentenek. Az 1971-es szolnoki ősbemutató idején a darab még progresszív idő- és térkezelése, illetve Székely Gábor rendező szcenikai megoldásai révén vonta magára a figyelmet. Az újszerű dramaturgiai eszközök alkalmazása – Örkény jól ismert kísérletező kedve és az irodalmi formák iránti fogékonysága mellett – elsősorban abból adódik, hogy a szerző a fiatal rendező színházi elképzeléseinek megfelelően dolgozta át drámává azonos című, 1965-ben megjelent kisregényét.² Elgondolásunk szerint éppen a realista-naturalista színházi hagyományokkal szembe forduló, a levél- és telefondialógusok alkalmazásával szorosán összefüggő progresszív tér- és időkezelés teszi a *Macskajátékot* jelentős magyar dráma- és színháztörténeti fordulóponttá.

P. Müller Péter meglátása szerint „a tárgyalt időszak [Örkény Istvántól Nadas Péterig] drámáiról született elemzések, amelyek folyamatokat, csoportokat, irányzatokat elemeznek, szinte kizárólag »tartalmi« nézőpontból indulnak ki”³ Annyi csupán a P. Müller által ideértett drámák és a *Macskajáték* közötti eltérés, hogy ez utóbbi esetében nem „a korabeli társadalmi-politikai valósághoz”⁴ kapcsolódó tematikáról van szó. Bár Földes Anna a dráma rétegeiről szólva külső rétegeknek tekinti a szerelmi háromszög történetét, illetve a magányos öregség témáját,⁵ az elemzések újra és újra megrekednek a szerelem és az öregség problematikájánál. Ez azonban nem lehet vé-

¹ BÉCSY Tamás, *Kalandok a drámával: Magyar drámák 1945–1989*, Bp., Balassi, 1996, 132.

² A kisregény nyomtatásban először a *Kortárs* folyóirat 1965. júniusi számában jelent meg, majd 1966-ban a szerző *Jeruzsálem hercegnője* című kötetében.

³ P. MÜLLER Péter, *Drámaforma és nyilvánosság: A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nadas Péterig*, Bp., Argumentum, 1997, 16.

⁴ *Uo.*

⁵ FÖLDES Anna, *Örkény-színház*, Bp., Szépirodalmi, 1985, 139–149.

letlen egy olyan drámaszöveg esetében, melynek 1971-es előszavában (*A Macskajáték élé*) az író így fogalmaz:

A darab arról szól, hogy két ember szereti egymást, de akadályok lépnek fel, s a csábító harmadik (akit ez esetben Paulának hívnak) minden női varázsát latba vetve magához láncolja a férfit, s a boldog pár oltár elé lép... Ez a szerelmi háromszög csak abban különbözik elődeitől, hogy szereplői nem tizen-, nem is huszon-, hanem hatvan-egynéhány évesek.⁶

Egy levélregény árnyékában

Szirák Péter a szerelmi tematikájú levélregények travesztiájaként tekint a *Macskajáték* kisregény-változatára, ahol az alapsémától való eltérés azon konvenció megtörése, hogy Örkénynél a szerelmesek nem jövőbe tekintő fiatalok, hanem a múltba révedő idősök.⁷ A levélváltásokból, illetve telefonbeszélgetésekből felépülő kisregény rendkívül kevés elbeszélő szakaszt tartalmaz (Orbáné balatonfüredi és nagybányai kirándulásáról szóló beszámolók), és ezek kivételével szinte teljesen azonos a dráma és a kisregény szövege. A jórészt dialógusos szerkezetű epikai változat dramatikus adaptációja első pillantásra akár problémátlannak is tűnhetne, a műnemváltás azonban sajátos hatást gyakorolt a polifonikus levélregényként is definiálható szövegre.

A dráma formájától hagyományosan idegen minden olyan kommunikációs aktus, amelyben a dialógusban résztvevő felek nem azonos térben és/vagy nem azonos időben vannak jelen,⁸ ily módon a levelezés és távközlés vívmányai természetükénél fogva feszültséget okoznak a dráma formai keretei között. Az ókori drámákból ismert hírnök az egyetlen olyan „professzionális kommunikációs mediátor”, aki jelentős szerepet töltött be a drámatörténetben, szoros összefüggésben az adott kor színházesztetikájával. Mivel ez utóbbi (és különösen az ezt tovább szabályozó klasszicista esztétika) nem engedte meg a véres jelenetek színpadi ábrázolását, a színre lépő hírnök elbeszélése tudósított a távoli helyszínen lezajlott eseményekről. A hírnök dramaturgiai funkciójáról meg kell jegyeznünk, hogy megkérdőjelezhetetlen hitelességű (el)beszélőként jelenik meg a színen, ahonnan az üzenet küldője explicit módon hiányzik, hiszen a hírvivő megbízója egyben az üzenet címzettje is. Az antik színházban és drámában az üzenet nem tárgyiasul, nem kommunikációs eszközök, hanem drámai alakok révén jut el a címzethez. A drámai jelenben mindig csupán az üzenet megérkezése kap helyet, a térbeli távolság megtételéhez szükséges időtartam nem válik reflektálttá, ily módon a tér és az idő egysége nem csorbul.

⁶ ÖRKÉNY István, *Macskajáték* = Ö. I., *Drámák*, Bp., Palatinus, 2004, 106. (A darabból származó további idézetek oldalszámait a főszövegben, az idézetek utáni zárójelben közlöm. – M. E. G.)

⁷ SZIRÁK Péter, *Örkény István*, Bp., Palatinus, 2008, 182.

⁸ Vö. Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete*, ford. ALMÁSI Miklós, Bp., Osiris, 2002, 77.

A drámatörténet későbbi szakaszaiban az üzenet levél formájában tárgyiasul, a feladó és a címzett explicitté válik, és a levéltárgy mint a kommunikációban résztvevő felekről fizikailag leváló információtöredék a drámai cselekmény egyik mozgatórugójává is válhat. A megírás és az elolvasás aktusa időben különválnak, és ezekben az esetekben különös jelentőséggel bír a levelezés azon sajátossága, miszerint a dialógus két résztvevője időben és térben távol vannak egymástól. A levél eljuttatása azonban egészen a posta intézményesüléséig futár segítségével történt, az üzenet tárgyiasulása mindeközben lehetővé tette, hogy a hír vivője ne ismerje az üzenet tartalmát. Ily módon a hírnök mint drámai alak dramaturgiai funkciója különválnak a levél elbeszélte tartalmától.⁹ Ahogyan a levéltárgyként megjelenő üzenet önálló dramaturgiai funkciót kap, a hírnök feladata többé már nem az események elbeszélése, hanem a levéltárgy eljuttatása lesz. A dramaturgiai funkcióhoz hozzájárulhat az is, hogy a megírásról csupán a didaszkáliák tanúskodnak, és a levél tartalmára csak a drámai cselekmény egy későbbi pontján derül fény. A levél tartalmának titokban tartása és az elolvasás aktusának késleltetése fokozza a drámai hatást.¹⁰

Dramaturgiai szerepet játszhat a levél abban az esetben is, melyben az olvasó ismeri a levél tartalmát, de a levél szállításának és célba juttatásának nehézségei (elkallódott, elcserélt levél) fokozzák a bonyodalmat, félreértések révén a címzettől eltérő drámai alakok is megismerik a levél tartalmát, és késleltetik annak a valódi címzetre gyakorolt hatását. A távirat és a telefon dramaturgiai helye sok tekintetben hasonlít a levéléhez, például a téves vagy célba nem ért hívások, táviratok esetén. A fentiek alapján megállapíthatjuk, hogy a levél a drámatörténetben elsősorban közvetítettsége révén jutott dramaturgiai szerephez, vagyis a cselekményben oly módon vesz részt, hogy a dialógus résztvevőiről fizikai értelemben leválnak az üzenet, illetve tárgyiasult és közvetített formában a levél kikerül a résztvevők ellenőrzése alól. A levélregény esetében azonban a kommunikáció elsődleges formája a levelezés, ahol a résztvevő felek dialógusának alaptermészete az időbeli és térbeli távolság, ily módon a levélforma sokkal inkább a kommunikáció megteremtésének lehetőségeként jelenik meg,¹¹ és kevésbé érvényesül a tárgyiasult üzenet résztvevőktől függetlenedő jellege, a dialogizáló személyeknek a levéltárggyal szembeni kiszolgáltatottsága.

⁹ Jellemző példaként említhető Shakespeare *Hamletje*: Claudius levelet küld az angol királynak, amelyben a levél átadójának (a hírvivőnek, vagyis a címszereplőnek) kivégzésére szólítja fel a címzettet. A levél tartalmáról a megírás pillanatában, a feladó megszólalásából értesülünk, és a hírnök a lepecsételt (vagyis a számára ismeretlen tartalmú) levelet viszi magával. A gyanakvó Hamlet azonban feltöri a pecsétet, kicseréli a levelet, és apja gyűrűje segítségével hiteles pecsétet üt rá.

¹⁰ Gondoljunk csak Ibsen *Nórájára*, ahol Krogstad megírja az adóslevél keletkezésének történetét Helmernek, és a levelet bedobja a címzett postaládájába. Csupán a zugügyvéd elbeszélése tanúskodik a levél létezéséről, amely a drámai cselekményre alapvető befolyást gyakorló információtöredéket testesít meg, de pontos tartalma nem ismert sem a néző/olvasó, sem a drámai alakok számára, illetve elolvasásának pillanata és a címzett reakciója is kiszámíthatatlan.

¹¹ Vö. „[...] a levél saját funkciójáról beszél, arról a kommunikatív szándékról, amelynek célja a hiány, a távollét megszüntetésére irányuló törekvés.” BÓDI Katalin, *A valóság poétikája a francia és a magyar levélregényben*, ItK, 2003/4–5, 501.

A *Macskajáték*ban a levelezéshez kapcsolódó hagyományos dramaturgiai funkciók csekély mértékben áttevődnek a távközlés egyéb módozataira: mikor a koncert előtti készülődés során Csermlényi előbb Erzsivel, majd Paulával is beszél telefonon. Utóbbi esetben a kezdőmondata árulkodik arról, miszerint abban a hitben vette fel a telefont, hogy korábbi beszélgetőpartnere van újra a vonalban. A levél célba juttatásának bonyolalmait példázza Orbánné Csermlényinek küldött, a szokásos vacsorát lemondó távirata is, melyet három egymást követő telefonhívással igyekszik a feladó lemondani. A telefonálás klasszikusnak mondható dramaturgiai funkcióival azonban egyetlen esetben sem találkozhatunk: nincs sem félretárcsázás, sem a rossz vonal nem tehető felelőssé a félreértésekért, és harmadik személy sem hallgatja ki a beszélgetőket.

A fentiekben láttuk a levél dramatikusan alkalmazásának egyik jellemzőjét, hogy csupán az egyik kommunikációs fél (vagy a feladó, vagy a címzett) van adott pillanatban jelen a drámai térben és időben. Ezzel összefüggésben vagy a megírás, vagy az elolvasás aktusa válik kiemeltté, és az írott üzenet mindig egyirányú, melyre a feladó nem írásos választ vár a címzettől, hanem valamilyen cselekvéses reakciót. A levél tehát nem a drámai jelenben zajló interperszonális kapcsolatot, vagyis a dialógust helyettesíti a dramatikusan személyek viszonyrendszerében, hanem perlokúciós aktusként egyirányú hatást gyakorol. A drámai formától hagyományosan idegen a levelezés mint dialógus alkalmazása, hiszen a kommunikációs felek egyidejű megjelenítése irreális tér- és időkezelést igényel. A *Macskajáték* „tere szétrobbantott szellemi tér. A játék tere. Nem pedig a valósággal egybevágó, természetutánzó díszlet.”¹² Értelmezésünkben ezen „irreális tér- és időkezelés” mint a realista-naturalista színházi hagyományokkal szembeforduló dramaturgia révén nyeri el a *Macskajáték* a magyar dráma- és színháztörténetben játszott kiemelkedő szerepét.

A távolsági kommunikáció jellemzői és hatásai

1. Tér- és időkezelés

A drámaszöveg térkezelésére erős hatással van a szerzői előszó, különös tekintettel az 1969-es változatra, amely szoros értelemben vett instrukciókat tartalmaz a színre állító számára: „Minden színhely elejétől fogva a színpadon van. Az tehát, ami látszólag Orbánné szobája – egy asztallal, pamlaggal, telefonnal, a rivalda előtt egy zongoraszékkel stb. –, a darab egyetlen színpadképe. Így például az asztal nemcsak Orbánnéé, hanem a leánya ebédlőasztala és egy eszpresszóasztal is.” (105.) Az egymásra montázsolt drámai terek alapvető feszültségbe lépnek a realista-naturalista színház illúzióra épülő alapeszményével, lévén a tér nem illúziókeltő háttérül szolgál a cselekménynek, hanem a szereplői megszólalásokba ágyazott megnevezés által történik a helyszín megha-

¹² MOLNÁR GÁL Péter, *Örkény, a drámaíró = Örkény István emlékkönyv*, szerk. FRÁTER Zoltán, RADNÓTI Zsuzsa, Bp., Pesti Szalon, 1995, 140.

tározása. Az Orbánné és Giza közötti levelezésbe ékelődött epizódokban az asztal csupán illusztrálja az eszpresszót, a vacsoraasztalt vagy bármely más helyszínt. A színdarab térre vonatkozó didaszkáliái nem a drámai tér megteremtésének igényével lépnek fel, hanem a stilizált kellékek funkciójának megnevezése révén a dráma teatralitására irányítják a figyelmet. Az egyes drámai terek megjelölése (például „A Nácisz eszpresszóban” – 138.) nem arra utal, hogy a virtuális színpadon egy eszpresszó látható (annak minden realista kellékével és miliőteremtő erejével), hanem a levelezésen belül elbeszélte epizód bevezetésére szolgál.

Mivel a szereplőkhöz mint a kommunikáció résztvevőikhez saját leveleik szövege tár-sul, azaz Giza megszólalása a Giza által írt levél, így nem az elolvasás időpontjai érvényesülnek, hanem a megírás pillanatai kapcsolódnak össze párbeszéddé. A levél megírása és megérkezése között eltelt időtartam figyelmen kívül hagyása olyan időkezelésre utal, amely nem számol a reális idővel. A kimondás/leírás fázisa azáltal is nyomatékos-sá válik, hogy bármelyik pillanatban megszakítható, a beszélő akaratától függően. („A Schwester hozza az altatómat, reggel folytatom.” – 110.)

A levél- és telefondialógusokhoz szorosán kapcsolódó, nem realista tér- és időkeze-lést az 1969-re datált paratextus oly módon hangsúlyozza, hogy egyben előírja a szín-re állító számára a feszültség feloldásának módját. Az a szerzői utasítás, mely szerint Gizának mindvégig a virtuális színen kell lennie,¹³ mintegy megszünteti a levelezés és a telefonbeszélgetések által tételezett tér- és időbeli távolságot.

A levelek és a telefonbeszélgetések témája elsősorban Orbánné élete, Giza erre rea-gál, ezt kommentálja, de sosem veszi át a kezdeményezést. (Ez jól látható abból is, hogy Egérke intéz kétségbeesett levelet a Németországban élő nővérhez, illetve Giza Ilusnak írt levele is csupán válasz.) Bár Giza számos információt közöl garmisch-partenkircheni életéről, a fiához fűződő kapcsolatáról, húga egyetlen alkalommal sem reagál ezekre.¹⁴ Ezzel szemben Giza folyton jelen van a húga életében, de csupán véleményezi azt, nem lehet valódi befolyással Orbánné cselekedeteire.

2. Interperszonális kapcsolatok

A két nővér kommunikációját vizsgálva arra a következtetésre juthatunk, hogy a *hős-nő* mellett Giza a klasszicista tragédiából ismert *bizalmas* szerepét tölti be. A *Macska-játék* cselekménye két szinten zajlik: az egyik szint az Erzsi és Giza között kibontakozó sajátos dinamikájú dialógus, amelynek végpontja Giza látogatása és a címbeli „macska-játék”, míg a másik szint a levelezés elsődleges témája, Orbánné szerelmi élete és csaló-

¹³ „Ettől a színpadi tértől elkülönítve csak a béna, tolókcocsiban ülő Gizának van állandó helye a szín bal első sarkában.” (105.)

¹⁴ Bécsy Tamás a két testvér konfliktusát úgy értelmezi, mint amelyben „egymás ellen, pontosabban egy-másnak a különböző életvitelből eredő különböző szemléletmódja és értékrendszere ellen küzdenek”. Meg-látásom szerint azonban kizárólag Giza az, aki saját értékrendszere alapján ítéletet mond húga életéről, és elsősorban azért, mert húga erre felhívja. BÉCSY Tamás, „E korunk nekünk szülők és megölők”: Az önís-meret kérdései Örkény István drámáiban, Bp., Tankönyvkiadó, 1984, 62.

dása. Giza minden, a *bizalmas* szerepköréhez kapcsolódó kritériumnak eleget tesz, hiszen a szerelmi háromszög történetében mint a kereten belüli cselekményben nem játszik önálló dramaturgiai szerepet, de a *hősnő*vel való bensőséges kapcsolata révén – elsősorban érzelmileg – részesévé válik. Dramaturgiai szempontból az expozíció elősegítése (Erzsi első levele) és a cselekmény későbbi kommentálása, illetve kontextualizálása a feladata. A *racine*-i hagyomány nyomán a szenvedély és a józan ész követelményei között hányódó hősnő mellett a mértékletesség képviselőjeként van jelen.¹⁵ Orbánné előbb „erkölcsi magaslattként”¹⁶ határozza meg nővére pozícióját, majd egy másik szerepet is kijelöl Giza számára: „Szép tőled, hogy *aggódsz*...” (125., kiemelés tőlem, M. E. G.) A hangsúly azonban nem is azon van, hogy Orbánné milyen funkcióban látja szívesen nővérét, sokkal érdekesebb az a mód, ahogyan a nővér később elfogadja a húga által megszabott pozíciót: „nem az irigység, hanem az *aggódás* beszél belőlem”. (131., kiemelés tőlem, M. E. G.)

Kettejük levelezésének dinamikájához az is hozzátartozik, hogy Giza esetében a levélírás rendkívül közel kerül a naplóíráshoz, hiszen a németországi életét és családját bemutató levélrészletek válasz nélkül maradnak. A levélforma tehát valójában napló-részleteket foglal magában, melyek csupán néhány kérdés révén utalnak egy feltételezett olvasóra.¹⁷ Jelen esetben azonban a levélbeli kérdés felfogható költői kérdésként is, hiszen egy új téma bevezetésére szolgál, és nem vár valódi választ a címzett részéről. Ez a válasznélküliség annál is inkább szembeötlő, mivel Orbánné szinte figyelembe sem veszi a Gizát valójában foglalkoztató problémákat, mikor testvéréről szól, egy képzeletbeli tökéletes életet tulajdonít neki: „Olyan élet, mint a tied, nagyon kevés akad. S olyan fiú, mint a te Misid, még kevesebb.” A napló-jellegű levélírás csupán az első részben érhető tetten, utána szinte egyáltalán nincs szó Giza kinti életéről. A szöveg elején megfigyelhető a (Giza részéről ugyan napló-jellegű) kölcsönös információközlés, de az események előre haladtával ezt előbb a fényképpel kapcsolatos emlékezés, majd a kizárólag Orbánné életéről szóló vita váltja fel.

Míg azonban a klasszicista drámából ismert *adjuvans* közvetlen kontaktusban van a *hőssel*, Giza a cselekmény jelentős részében csupán közvetett „szemlélője” az eseményeknek, mivel testvére beszámolóiból értesül az eseményekről. Ebből következően Giza nem közvetlenül Orbánné magatartását kommentálja, hanem azt a képet, amely kialakul benne az elbeszéltek alapján, vagyis a levélíró által – a címzett elvárásainak és feltételezett reakciónak ismeretében – teremtett „önarcképéhez” fűz megjegyzéseket.¹⁸

¹⁵ A hősnőnek a *bizalmas*hoz fűződő viszonyát jellemzi a Szirák Péter által Orbánné beszédmódjának jellegzetességeként meghatározott *captatio benevolentiae*, amely ellentétben áll Giza retorikájával. SZIRÁK, *i. m.*, 242.

¹⁶ „Néha, amikor a te erkölcsi magaslattodról lenézel az emberre, elvesztem a fejem. Szép tőled, hogy *aggódsz*, bár ki nem állhatom, ha *aggódnak* értem.” (125.)

¹⁷ „Emlékszel még apánk esti meséire?” (126.)

¹⁸ Vö. Szirák Péternek a levélváltással mint „elcsúsztatott dialógussal” kapcsolatos megállapításával. SZIRÁK, *i. m.*, 240.

A közvetítés szükségességéből adódik Giza mint *bizalmas* kiszolgáltatottsága is, hiszen véleménye és tanácsai megalkotásában a rendelkezésére bocsátott – hiányos, módosított, fragmentált – információkra, illetve a közös múltból származó tapasztalataira és ismereteire kénytelen hagyatkozni. Az adjuvánsi szerepkör dramaturgiai sajátossága, hogy a *hős* és a *bizalmas* dialógusai késleltetik a tragédia kibontakozását, így a *bizalmas*-nak alkalma nyílik még a tragikus vétség bekövetkezése előtt mértékletességre inteni beszélgetőpartnerét. A levelezésből mint kommunikációs formából fakadó időbeli elcsúszás hatására azonban a Gizával folytatott dialógus nem késlelteti a tragikus esemény-sorozatot, csupán kommentárjaival kíséri.

A fentiek alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy a Gizával való párbeszéd eltérő szinten folyik, mint Orbánné mindennapi életének kommunikációs aktusai. A drámai cselekmény egyik szintje a kerettörténet: Erzsi és Giza levelezése, a fényképpel kapcsolatos vitájuk, kettejük versengése, a másik szint pedig a szerelmi háromszög szoros értelemben vett története, amely sokkal inkább témát nyújt a levelezéshez, semmint, hogy annak oka lenne. Egérke Gizához címzett levele „kiszótlásként” érthető, és a szerelmi háromszög-történet keretéhez kapcsolódik. Ezúttal azonban nem a hagyományos értelemben vett, „félre” didaskáliával ellátott, a mindenkori nézőhöz/olvasóhoz forduló megszólalásról¹⁹ van szó. Egérke alakja a belső szinten Gizához hasonlóan a *bizalmas* szerepét tölti be, de elsősorban a közvetlen szemlélés révén vonódik be az eseményekbe. Gizának írt levelében – melyben az egyik bizalmas szól a másikhoz – feloldja Giza kiszolgáltatottságát, aki ezúttal nem csupán Erzsi „önarcképével”, hanem egy külső szemlélő benyomásaival is szembesül.

3. Ellenőrzött kommunikáció

A levél kézbesítésének időtartama csupán két alkalommal játszik szerepet: mindkét esetben a szokásos csütörtöki vacsorát akarja Orbánné lemondani, de míg először a levelet nem kézbesíti a posta, a második alkalommal Orbánné célja éppen az, hogy visszavonja a távirat szövegét a kézhezvétel előtt. A posta intézménye mint külsődleges hatalom, amely befolyással bír az emberi kommunikációra, mindkét esetben Csermlényi Viktorral kapcsolatban kap szerepet. Talán Orbánné szenvedélyének sorsszerűségét támasztja alá, hogy az első alkalommal az operaénekes nem kapja meg a lemondó levelet, míg második ízben már hiába vonja vissza az asszony a lemondást.

Ezen a ponton érdemes röviden kitérnünk a *Macskajáték*ban megjelenő posta és a *Tóték* Postás figurájának összevetésére. A posta (és alkalmazottja) természeténél fogva egyfajta közvetítő szerepet játszik, vagyis mediátorként alkalma nyílik beavatkozni az emberi kommunikáció folyamatába. A *Macskajáték* esetében a posta mint intézmény tételeződik: nem drámai személyként, hanem bürokratikus gépezetként jelenik meg. Orbánné nem egy drámai alakkal kerül tehát konfliktusba a vacsoralemon-

¹⁹ „Monologikus kiszótlásnak” azokat a megszólalásokat nevezzük, melyeket a drámai alakok nem „hallanak”, virtuális címzettjük az olvasó/néző.

dást tartalmazó sürgöny miatt, hanem egy állami intézménnyel, amelyben egy „kis-asszony” felveszi a kagylót, megadja az illetékes számát, majd egy harmadik – szintén láthatatlan és azonosíthatatlan – alkalmazotthoz továbbítja a telefonálót. A személytelenséget erősíti, hogy a dráma szövegében a postai dolgozók hangja nem jelenik meg, csupán Orbánné megszólalásaiból következtethetünk a vonal másik végén elhangzottakra. Ez esetben a posta beavatkozása nem tudatos manipuláció, hiszen nem személyhez kötött, ezáltal a sürgöny-lemondás jelene sokkal inkább Orbánnénak a „nem emberi” gépezettel szembeni groteszk harcát és kiszolgáltatottságát viszi színre.

Ezzel szemben a korábbi drámában a Postás be is vallja manipulációs tevékenységét: „Mondják még, hogy manipulálok a levelekkel. Ez viszont igaz.”²⁰ P. Müller Péter a *Tóték* epikai és drámai változatának összevetésekor meggyőzően érvel amellest, hogy míg a kisregényben a „félkegyelmű” Gyuri atyus a háborítatlanság fenntartásában érdekelt, addig a drámában a Postás megnevezésű alak „nem a harmónia megőrzésére ügyel, hanem [...] manipulátorként jelenik meg”, akinek célja egy „embertelen rend létrehozása”.²¹ Az adaptáció során a kisregényben szereplő, a külvilágból származó levelek és táviratok oly módon jelennek meg a drámában, hogy nem megírójukhoz (mint a *Macskajátékban*), hanem a Postás hangjához rendelődnek. Ezáltal nem csupán az olvasás ak-tusa válik hangsúlyossá a megírásával szemben, hanem a Postás kivételezett helyzete is megerősítést nyer, miszerint ő az első és/vagy egyetlen drámai alak, aki elolvassa ezeket az üzeneteket, és tetszése szerint dönt sorsukról. Az adaptáció másik jelentős módosítása a postással kapcsolatban az a tény, hogy míg a kisregényben a narrátor beszámol Gyuri atyus előtörténetéről, miszerint a behívott postás helyett önként vállalta a levélhordói teendőket, addig a drámaváltozatban a Postás alakja hivatalos alkalmazottként kerül bemutatásra, akit nem személynévvel, hanem funkciója révén azonosít a szöveg.²² Ez megerősíti azt a feltételezést, hogy a Postás ezúttal mint a kommunikáció feletti hatalom birtokosa jelenik meg.²³

A teatralitás próbája

A dráma műnemi sajátosságai és a *Macskajátékban* alkalmazott kommunikációs eszközök közötti feszültséget az Örkény-mű alapján készült színházi előadás scenikai megoldásaiban is érdemes megvizsgálni. Ahogy fent megállapítottuk, az „itt és most” drámai elvével szemben a levélváltás, a táviratküldés és a telefonálás a dialógus résztvevő-

²⁰ ÖRKÉNY István, *Tóték = Ö. I., Drámák, i. m.*, 13.

²¹ P. MÜLLER Péter, *A groteszk dramaturgiája*, Bp., Magvető, 1990, 19.

²² A funkció hangsúlyozása különösen szembeűnő a drámai alakok listáján, ahol az Örnagyon kívül a Postás az egyetlen, akit a foglalkozása határoz meg. Tomaji plébános, Cipriani professzor és Gizi Gézané esetében a személynév áll elől, melyet vesszővel elválasztva követ a státusz. Ez a megjelenítés szintén az Örnagy és a Postás párhuzamba állítását tükrözi.

²³ P. Müller Péter az Örnagy mellett a Postást sorolja a „hatalom gyakorló” közé, míg Tótot és Cipriant a hatalom elszenvetőiként és elutasítóiként azonosítja. P. MÜLLER, *A groteszk, i. m.*, 21.

inek fizikai és/vagy időbeli távolságára helyezi a hangsúlyt. Kérdésként merül fel, hogy a több mint száz különböző színházi rendezés hogyan oldotta fel a fenti feszültséget.

A színházi kritikák javarésze a hűség-hűtlenség oppozíciója felől közelít a tárgyalt előadás scenikai megoldásaihoz, mivel a *Macskajáték* szerzői előszava és a didaszkáliák jelentős teret szentelnek a díszlet és a kellékek kérdésének. A bevezető szöveg preskriptív jellegével szemben a didaszkáliák deskriptív jellegűek ugyan, de egyben határozott szerzői koncepciót is közvetítenek. E ténynek köszönhető, hogy a *Macskajáték* játszáshagyománya jórészt a szerzői utasításokat ülteti át a színpadra,²⁴ de ez a „hűség” legalább annyira szól az ősbemutatót jegyző Székely Gábor rendezésének, mint az örkényi szövegnek. A kisregényként ismert *Macskajátékot* előbb a Gyurkó László vezette Huszonötödik Színház akarta színre vinni, de a fiatal társulatban nem lehetett kiosztani az idős szerepeket, így Örkény az adaptáció után azonnal felajánlotta az ősbemutató lehetőségét a szolnoki *Tóték*-előadással átütő sikert elérő Székelynek. Radnóti Zsuzsa visszaemlékezése szerint²⁵ a premiert hosszas levélváltás előzte meg, melynek során Székely számos módosítást és betoldást igényelt a teatralitást szem előtt tartva. A *Macskajáték* színpadra adaptálása a szoros munkakapcsolatnak köszönhetően Székely színházesztétikáját tükrözik, így az azóta is érvényben lévő játszáshagyomány ezen esztétika lenyomatának is tekinthető. Amikor tehát a színikritikák a „hűség-hűtlenség” bináris párja felől értékelik az újabb és újabb előadásokat, valójában nem csupán az örkényi drámaszöveget (és annak tér- és időkezelésre vonatkozó didaszkáliáit) kérik számon, hanem az 1971-es szolnoki ősbemutató²⁶ scenikai megoldásait is. A szolnoki előadás kanonizálódását elősegítette az a tény, hogy Várkonyi Zoltán meghívására alig másfél hónappal az ősbemutató után (1971. március 6-i premierrel) Székely a Pesti Színházban is megrendezte a darabot. A budapesti előadás²⁷ a rendezés és a scenikai megvalósítás tekintetében minden szempontból követte a szolnoki előképet, amely szinte tökéletes összhangban volt a szerzői didaszkáliákkal.

A kommunikációs eszközöket illetően is pontosan meghatározzák a didaszkáliák, hogy milyen módon jelennek meg a színpadon a telefonbeszélgetés és a levélírás tárgyi kellékei:

²⁴ Vö.: „A *Macskajáték* esetében a szerző utasításaira is érvényes ez, amelyekben Örkény nagyon pontosan meghatározza a játék terét és módját, kevés szabadságot engedve a színrevivőknek. A szerzői utasítások persze mindenkor megpróbálják segíteni (avagy behatárolni) a képzeletet – ki hogyan értelmezi –, Örkény bevezető instrukciói azonban nem a világteremtés írói igényével, hanem a színházi ember nagyon is gyakorlatias szemléletével jelölik ki a kívánt tempóhoz és dinamikához szükséges térképzés megoldási lehetőségeit. Mintegy mentesítik a rendezőt a scenikai megoldások kitalálása alól, hogy minden figyelmét a helyzetek, az emberi tartalmak kibontására szentelhesse.” Szűcs Katalin Ágnes, *Két világ határára*, Jelenkor, 2004/6, 545.

²⁵ RADNÓTI Zsuzsa, *Az író és a város*, Eső, 2012/2. <http://esolap.hu/archive/entryView/1309> (Letöltés ideje: 2014. január 5.)

²⁶ Az ősbemutató 1971. január 15-én volt a szolnoki Szigligeti Színházban, a főszerepeket Hegedűs Ágnes és Koós Olga alakították.

²⁷ A budapesti közönség Sulyok Máriát és Bulla Elmát láthatta a Szkalla-testvérek szerepében.

Levelet ír. A levélírásnak *azonban* semmi látható jele sincsen, Orbánné a szöveghez illően mozog, tesz-vesz, s elejétől a végéig a közönséghez beszél. (110. – kiemelés tőlem, M. E. G.)

A következő jelenet tulajdonképpen egy interurbán beszélgetés, de ők *azonban* – most is, és a következőkben is – úgy folytatják ezeket a hosszú párbeszédet, hogy a készülékhez hozzá se nyúlnak. (115. – kiemelés tőlem, M. E. G.)

A két idézett szöveghely jól mutatja azt a szerkesztési sajátosságot, amely szembeállítja egymással a drámai cselekményt és a virtuális előadásra vonatkozó megállapítást. Az ellentétet mindkét esetben az „*azonban*” kötőszó érzékelteti, amely elválasztja az első részben definiált kommunikációs formát („levelet ír”, „interurbán beszélgetés”) és a második részben leírt virtuális szcenikai megoldást. A drámai cselekmény és a virtuális előadás közötti feszültség szembehelyezkedik a naturalista-realista dráma hagyományával és a polgári színház esztétikájával.

A kommunikációs eszközök mint kellékek mellőzése ugyanakkor kizárólag Gizához és a vele való kapcsolatteremtéshez köthető, legyen szó a Szkalla-lányok folyamatos párbeszédéről, vagy Egérke Gizának címzett leveléről. A Csermlényi koncertje előtti készülődés közben az operaénekes, Orbánné és Paula szüntelenül hívják egymást, és ebben a jelenetben a telefonálás együtt jár a készülék használatával: a telefonkagyló felvételével („felkapja a telefont” – 143.), a tárcsázással („izgatottan tárcsázza” – 143.) és a telefoncsörgéssel („csöngeni kezd a telefon” – 145.). A telefon használatához kötődő gesztusok jelen vannak minden olyan jelenetben, amelyben Orbánné a testvérén kívül mással kerül kapcsolatba. Tarján Tamás a Soproni Petőfi Színház 2010-ben bemutatott produkciójával kapcsolatban nehezményezi, hogy „ezeket az ellentmondásokat nem küszöbölte ki, a *Macskajáték* eléggé megcsontosodott játszáhagyományától alig mert ellavírozni”.²⁸ Anélkül, hogy a „rendezői kottával felérő” szerzői utasításokhoz való feltétlen hűség mellett érvelnénk, érdemes röviden körüljárni, hogy a Tarján által „ellentmondás-ként” érzékelt jelenség hogyan viszonyul a dráma szerkezetéhez és a drámai alakok viszonyrendszeréhez. Amennyiben a Gizával való kommunikációt egyfajta keretként értelmezzük, amely alkalmat ad az epikus jellegű történetmesélésre, akkor a dráma szerkesztési sajátosságaként jelenik meg a kommunikáció tárgyi eszközeinek mellőzése és használata közötti különbségtétel.

Nem jellemző, de különösen érdekes megoldás az Újvidéki Színház 2004-es bemutatójának rendezői döntése, amely szerint Giza csupán a legutolsó jelenetben jelent meg, míg korábban a színpadon kívülről megszólaló hangja mellett egy vetített állókép utalt jelenlétére. László Sándor rendezése ily módon nem csupán Orbánné dominan-

²⁸ TARJÁN Tamás, *Mintha skatulyából*, <http://revizoronline.com/hu/cikk/2337/orkeny-istvan-macskajatek-soproni-petofi-szinhaz-rivalda-fesztival-2010> (Letöltés ideje: 2014. január 10.)

ciáját hangsúlyozta, hanem a távollévő fél megfoghatatlanságát is színre vitte. A Gizát ábrázoló statikus kép mintegy kimerevítette a dialógus egyik résztvevőjét, és ellenpontként még hangsúlyosabbá vált az Erzsi életét betöltő pergő eseménysorozat. Bár technikai szempontból ez a scenikai megközelítés kétségkívül hűen tükrözte a dramatikus szövegben megidézett kommunikációs eszközöket, valójában éppen az örkényi progresszív térkezelést semlegesítette.

Kiemelkedő helyet kapott a *Macskajáték* színpadi történetében az Örkény Színház 2011-es bemutatója, mely alkalommal Mácsai Pál harmadszorra állította színpadra az Örkény-művet. A produkció egyik jelentős újítása, hogy Gáspár Ildikó dramaturg visszanyúl a kisregény-változathoz, és a színdarab egyes dialogikus részei helyére is visszaállította a monologikus leveleket. A kommunikációs eszközök tekintetében az előadás oly módon szakított a játszáshagyománnyal, hogy egyetlen tárgyi eszköz sem jelent meg kellékként a színpadon, azaz a rendezés nem tett különbséget az Erzsi és Giza közötti telefonbeszélgetés, illetve a szerelmi háromszög résztvevői közötti körtelefonok között, így a fent leírt két szint nem különült el.

Elgondolásunk szerint a kommunikációs eszközök didaskáliákban rögzített megjelenési és alkalmazási módjai részint a levélregény színpadra adaptálása kapcsán érdemelnek kitüntetett értelmezői figyelmet. A fent leírt, az örkényi koncepciót szorosan követő játszáshagyomány továbbélése és a kritikában jelen lévő „hűség-hűtlenség” opozíció miatt a kommunikációs eszközök és általuk a színpadi tér- és időkezelés vizsgálata azonban az elmúlt negyven év magyar színházesztétikai tendenciáiról is számot adhat. A realista-naturalista színházi hagyományokkal dacoló örkényi-szekelyi esztétika napjainkra elveszítette újszerűségét, de ez nem csupán a polgári színház normáinak háttérbe szorulásával van összefüggésben. A távközlés közelmúltbéli fejlődése a mai olvasó/néző számára nehezen teszi átélhetővé a postai levelezésre épülő dialógus tér- és időbeli elcsúsztatottságát. Az azonnali üzenetváltásra és a szinkron kommunikációra szocializálódott generáció számára nehezen dekódolható a *Macskajáték* máig érvényes dramaturgiai újszerűsége.

„Bent vagyunk a csapdában”

A cselekvés és a szubjektum integritásának problémája Illyés Gyula *Tiszták* című drámájában*

„Oly gyöttrő heteim voltak, hogy teljes öt percig, amíg a lapokat összerendeztem, még az is megkísértett: életem legjobb – legkevésbé rossz! – dolgát tartom a kezemben.”¹ „Leglényegesebb darabomnak a *Tisztákat* érzem.”² A szerzői nyilatkozatok alapján egyértelműen Illyés egész életművének központi darabját tartjuk a kezünkben a *Tiszták* című dráma olvasásakor, a szerző véleményét azonban nem minden tekintetben osztja a dráma recepciója. Egyfelől irodalomtörténészek és kritikusok sora tör lándzsát a *Tiszták* kivételes helye (vagy legalábbis létjogosultsága) mellett a magyar drámairodalmi kánonban. Tüskés Tibor a *Tisztákat* az „igazán nagy alkotások”, illetve Illyés három legjobb drámája közé sorolja.³ Hubay Miklós szerint „ritka nagy igényű drámája ez a huszadik századnak”,⁴ Kocsis Rózsa pedig így ír róla: „Az 1969-ben született *Tiszták* – véleményünk szerint – Illyés Gyulának a legnagyobb és a XX. századi magyar irodalomnak is az egyik legjelentősebb drámája.”⁵

Másfelől elbizonytalanító azonban, hogy Tamás Attila sajnálja a helyet monográfiájában „egy erőteljessége ellenére is egészében középszintű színpadi mű” részletes elemzésére, melynek gyengéjeként említi, hogy értékgazdagsága ellenére sem válik teljesen egységes alkotássá.⁶ A 2005-ben megjelent *A magyar dráma antológiája*⁷ című kétkötetes kiadványból, mely a legjelentősebb magyar drámaírók műveiből volt hivatva válogatást nyújtani Bornemisza Pétertől Örkény Istvánig, a *Tiszták* szintén hiányzik, s egyes vélemények szerint ma már pusztán a magyar „drámamúzeum”⁸ egy csupán korszaktörténeti érdeklődésre számot tartó, már születésekor avított darabja.⁹ Az utókor értékíté-

* A tanulmány a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0024 jelű pályázat támogatásával készült.

¹ ILLYÉS Gyula, *Az albigensek földjén* = I. GY., *Hajszálgökörek*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 405.

² Idézi ABLONCZY László, *Játék és történelem a színpadon*, Tiszatáj, 1979/10, 12.

³ Tüskés Tibor, *A Tiszták bemutatója Pécssett*, Kortárs, 1970/3, 413–414.

⁴ HUBAY Miklós, *A Tiszták írójáról – a tisztaság világinényéről*, Kortárs, 1987/4, 76.

⁵ KOC SIS RÓZSA, *A Tiszták példázata*, Napjaink, 1982/10, 11–12. – „A *Tiszták*, úgy véljük, ha bizonyításra nincs is terünk, a század legjelentősebb magyar drámái közé sorolható.” HAJDÚ RÁFIS GÁBOR, *Illyés Gyula: Újabb drámák*, Kritika, 1975/2, 20–21; „A *Tiszták* olyannyira tökéletes drámai építmény, hogy akár példa is lehetne Arisztotelész *Poétikájában*.” SIMON ZOLTÁN, *Illyés Gyula: Tiszták*, Alföld, 1972/2, 77; „Nem lehet kétségünk, Illyés ebben a számunkra Bánk báni jelentőségű műben [...] egyetemes emberi tragédiát alkotott.” PÁLFY G. ISTVÁN, *Újraélt történelem (Gondolatok a Kegyenc, a Különc és a Tiszták kapcsán)*, Alföld, 1977/12, 19.

⁶ TAMÁS Attila, *Illyés Gyula*, Bp., Akadémiai, 1989, 275.

⁷ *A magyar dráma antológiája I-II.*, szerk. KERÉNYI Ferenc, Bp., Osiris, 2005.

⁸ VÖ. TARJÁN Tamás, *Nézni is tereh: A magyar dráma antológiája I-II.*, Jelenkor, 2006/6, 673.

⁹ HIZSNYAN Géza, *Tisztázatlan Tiszták*, Kalligram, 1993/2, 112–118.

letét jelzi az a tény is, hogy a drámát 1993 óta nem játszották színpadon Magyarországon.¹⁰ Megítélése tehát szélsőséges, s e helyzeten az utóbbi évtized Illyés-szakirodalma sem változtatott, inkább a hallgatást választotta.¹¹

Nem csak a szélsőséges értékelések nehezítik az elemző dolgát: az olvasó úgy érezheti, a dráma paratextusai (a szerzői előhang, a vígszínházi bemutatóhoz készült műsorfüzet szerzői felvezetése, Illyés nyilatkozatai s a dráma kötetbeli kiadása az írói műhelytitkok felvillantásával) szinte kézen fogva kívánják vezetni a befogadás során. Mint ha felügyelet alatt kívánna tartani valamiféle „szerzői bábáskodás” a megértés – lényegénél fogva ki nem kényszeríthető – folyamatát.

Talán mégis e szerzői „bábáskodás” hatékonyságának köszönhető, hogy maradtak kiaknázatlan területek az elemzés számára. Illyés ugyanis darabjának – melyet ő maga tragédiaként határoz meg – értelmezési irányát két útra tereli: a *Tisztákat* főként mint a magyarság 20. századi történetének paraboláját adja kezünkbe: „A darab egy elpusztult népről szól, de még élő, küszködő népeknek, közösségeknek. S így személy szerint nekünk is. [...] Főlöleges tán hozzátennem, hányszor átsuhant írás közben gondolataim közt a magyar anyanyelvűek közösségének sok ügye-gondja is.”¹² Más helyütt pedig a darab egyetemes etikai és létbölcseleti vonatkozásait hangsúlyozza: „A múlt század humanizmusa ellustította az agyunkat. Annyit ismételtünk már szólamként az egykori követelményeket, hogy az igazságot nem lehet elfojtani, mert az eszme győz, s így végül is minden igaz ügy diadalmaskodik, hogy nem készültünk föl eléggé a védelmükre. Az albigensek tragédiája azt példázza, hogy az igazságot el lehet fojtani, hogy az eszme nem győz a pusztta létezésénél fogva, hogy utolsó szálig ki lehet irtani az igaz ügyért küzdő népeket, országokat, hogy egünkre az Értelmem nem megy föl olyan magaejűen, mint a Nap, hanem csak a többség buzgalma árán, s még akkor is pillanatonként tartani kell teljes erővel, teljes éberséggel. Ennek példázására készült az én tragédiám is.”¹³

A recepciótörténet azonban egyértelműen az előbbi értelmezési irányt követi fő csapásként, így a *Tiszták* helyét az életművön belül a történelmi drámák között jelölte ki. A katharok pusztulását felidéző művet elsősorban a 20. századi világtörténelmi és magyar események példázataként értelmezik: a vallási szabadság kérdésében általánosságban véve a másként gondolkodás szabadságát, a vallási elnyomás képeiben a politikai elnyomást, a kis felekezet eltűnésében a magyarság sorsát viszi színpadra Illyés. „A közösség

¹⁰ Az OSZK Színháztörténeti Tárának közlése szerint a darab eddigi utolsó előadása a Komáromi Jókai Színházban volt, 1993-ban.

¹¹ „Súlyos hiányossága a kötetnek – és a centenáriumi Illyés-képnek – a drámaíróról való szinte teljes hallgatás. A kötet szerkesztője Illyés legjobb drámáit a magyar drámairodalom értékes darabjaiként tartja számon, de tudomásul kellett vennie, hogy az életműnek erről a nagy fejezetéről 2002-ben nem volt a magyar szellemi életnek érdembeli mondandója.” GÖRÖMBEI András, *Előszó = Csak az igazat: Tanulmányok Illyés Gyula születésének centenáriumán*, szerk. GÖRÖMBEI András, Bp., Kortárs, 2003, 7.

¹² ILLYÉS Gyula, *Újabb drámák*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 11. A továbbiakban ezt a kiadást használom a drámarészletek idézésekor, az oldalszámot az idézetek után, zárójelben adom meg.

¹³ ILLYÉS Gyula, *Az albigensek földjén*, i. m., 405–406.

szolgáltatának eszméi és gyakorlata körül forgott a játék a *Különben* és a *Kegyencben* – ugyanez a tárgyért időben szintén messze visszanyúló *Tiszták* gondolati magva is” – írja Béládi Miklós.¹⁴ Tüskés Tibor, aki ugyan elismeri, hogy a *Tisztákban* „Illyés a művészi többértelműségnek olyan magas fokát teremti meg, ami csak az igazán nagy alkotásokban tapasztalható”, és rámutat a dráma filozofikus vonulatára is, mégis így összegzi a lényegét: „Talán nem járunk messze az igazságtól, ha a *Tiszták*-ban annak az »újfogalmú hazafiságnak« látjuk újabb példáját, amelynek ábrázolására Illyés már korábbi történeti tárgyú drámáiban is vállalkozott, s amelynek tartalmát és értelmezését most új oldalról és áttételesebben közelíti meg.”¹⁵

Az író lánya, Illyés Mária a közösségi és egyéni szabadság motívumát emeli ki: „Az 1956 utáni drámákban végigvonuló fontos motívum a szabadság és a függetlenség gondolata. A közösségé: a nemzeti szabadság és függetlensége, és az egyéni szabadságjogoké is. A vallási szabadságé, a másként gondolkodók szabadságáé a *Tiszták*-ban, a koncepciók perében fölörldődő egyéni szabadságjogoké a *Csak az igazat* két monodramájában.”¹⁶ Kulin Ferenc, aki elemzésében – Tüskés Tiborhoz hasonlóan – hangsúlyosan kitér a dráma létbölcseleti üzenetére is, szintén a politikai drámák közé sorolja: „Az 1961 után születő Illyés-drámák többsége – a *Kegyenc*, a *Különben*, a *Tiszták*, a *Testvérek* és *Az ünnepelt* – a zsarnokság természetét elemzi, immár az olyan típusú konfliktusokra és dilemmákra koncentrálna, amelyeket az 1960-as, 70-es évek Magyarországnak politikai tapasztalatai tudatosítanak az íróban.”¹⁷ A *Tiszták* tehát az életművön belül a *Kegyenc* és a *Különben* mellett a történelmi drámatriász harmadik darabjaként, a magyar drámairodalomban pedig Németh László és Sütő András történelmi drámáinak társaságában kapott helyet.

Elemzésemben az értelmezések második csapásirányát választom. Meglátásom szerint a *Tiszták* egyetemes etikai, létbölcseleti „üzenete” a mai napig sem kellő alapos-sággal kimerített téma: az erre törekvő tanulmányok ma már módszereikben, következtetéseikben sokszor kifogásolhatók, mivel vagy túlhangsúlyozzák a szerzői üzenetet, vagy pedig Illyés világtképének és vallásosságának dokumentumaként olvassák.¹⁸

¹⁴ BÉLÁDI Miklós, *Illyés Gyula*, Bp., Kozmosz, 1987, 80.

¹⁵ TÜSKÉS, *i. m.*, 414. – Szintén a *Tiszták* közösségi-politikai drámaként való értelmezését sugallja Máriás József felvetése: „Hogy hova is vezethet, mily súlyos következménnyel járhat az anyanyelvi, illetve nemzeti kisebbség elleni többségi fellépés, agresszivitás, arra Illyés Gyula *Tiszták* című drámája nyújt példázatot.” MÁRIÁS József, *Huszonöt éve hunyt el Illyés Gyula*, Hargita népe, 2008. április 12., 3.

¹⁶ ILLYÉS Mária, *Apám, Illyés Gyula tegnap és ma*. A 2007. május 6-án New Brunswickban (NJ USA) a Magyar Öregdiák Szövetség – Bessenyei György Kör – Hungarian Alumni Association rendezésében elhangzott előadásnak a szerző által kiegészített szövege, <http://www.mbk.org/Article635.html> (Letöltés ideje: 2013. november 30.)

¹⁷ KULIN Ferenc, *Ő mondja meg, ki voltál? Az Egy mondat és utóélete*, Magyar Szemle, Új folyam 2007/1–2, 7–25.

¹⁸ Tüskés és Hubay is összefüggésbe hozzák a *Tiszták* szerzői üzenetével Illyés e közlését: „Régóta már, ha elem került személyadat-fölvevő lap, olyan, amelyen »vallása?« rovat is volt, abba tollam mindannyiszor ösztönösen azt firkantotta volna: Kathár.” TÜSKÉS Tibor, *Illyés Gyula pályaképe*, Pécs, Pro Pannonia, 2002, 287; HUBAY, *i. m.*, 74.

Hubay Miklós például úgy véli, Illyést valósággal a „bűvkörébe vonta” ez az eretnek hit: „Különösnek tűnhetik, hogy ez az ellentéteket szintetizáló illyési szellem egy olyan hit (eretnek hit, kiirtott hit) bűvkörébe kerüljön, mint az albigenseké, akik – Mani tanítási nyomán – a világ teremtését két istennek tulajdonították: egy Jó és egy Rossz istennek. Én viszont éppen azt bámulom Illyésnek a *Tiszták*ról szóló drámájában (amelynek formába öntéséért, majd aztán az előadásért oly hosszú éveken át küszködött), hogy Illyés ebben tette próbára a maga univerzalizmusát: képes lesz-e a Jó és a Rossz legvégletesebb (legmanicheusabb) princípiumát is szintetizálni? A drámához írott sok előszó közül az egyikben mintha éppen erről szólna: »a kettősség legyőzése: az üdvösség útja. Rettenetes, de éppen az egyszerű elmék, a szenvedő szívek képesek rá.«¹⁹ Hubay így a *Tiszták*ban személyes drámát lát elsősorban, s a kathar dualista teológia lenyomatát Illyés más műveiben is felfedezi.

A szerzői üzenet keresése, s még inkább egy műalkotás szerzői credóként való olvasása, amint arra Kékesi Kun Árpád felhívja a figyelmet, „nemcsak súlyos »intentional fallacy« [...], hanem érdekes anakronizmus is a szerző funkciójának foucault-i, barthes-i átértelmezését komolyan vevő irodalomtudományos diskurzusban”.²⁰ Kékesi Kun drámaelemzési modelljét követve arra törekszem, hogy a szerzői üzenet helyett a szöveg intencióira hagyatkozva azokat a drámában „inherensen meglévő nézőpontokat” keressem, melyek a befogadót „az értékelés és megértés különböző pozícióiba helyezik”.²¹ Kékesi Kun *Hamlet*-elemzésének eljárását követve a darab történelmi vonatkozású „dramatikus ritmusa” helyett a szöveg „tematikus ritmusaira” kívánom helyezni a hangsúlyt. A cselekmény alakulása szempontjából jelentéktelennek tűnő²² dialógusokban és monológokban kibontakozó tematikus ritmust előtérbe állítva a *Tiszták* olyan műalkotásként tűnik fel, mely nem csupán az „értelmes cselekvés módzatait”²³ kutatja, hanem ennél általánosabb filozófiai érdekeltséggel az emberi cselekvés ontológiai státuszát vizsgálja: a cselekvés mint az emberi univerzumot fenntartó, immanens erő és a cselekvés mint az emberi identitásformák alapvető meghatározója tematizálódik a darabban. A drámát az emberi cselekvés ontológiai meghatározásának e két irányából fakadó kérdései mozgatják: a cselekvés lehetőségének és szabadságának, a világ megváltoztathatóságának, az élet és a halál értelmességének és az öngyilkosságnak a kérdése, valamint a történelem vagy sors metafizikus értelmezhetőségének és a transzcendens értékek *a priori* létének megkérdőjelezése.

E vonatkozásokra figyelve a szöveg új elhelyezést kaphat, nem csupán az életművön és a magyar drámatörténeten belül. A világirodalom olyan jelentős szövegeivel állítha-

¹⁹ *Uo.*

²⁰ KÉKESI KUN ÁRPÁD, *Tükörképek lázadása*, Bp., JAK–Kijarat, 1998, 44.

²¹ *Uo.*, 45.

²² A dramatikus és tematikus ritmus azonban nem független egymástól, a tematikus ritmusnak dramaturgiai funkcióval is bírnia kell. Lásd *uo.*, 55.

²³ GÖRÖMBEI ANDRÁS, *Illyés drámái* = G. A., *A szavak értelme*, Bp., Püski, 1996, 152.

tó párbeszédbe, melyek intencióik szerint hasonló kérdéseket vetnek fel, Szophoklész *Oidipusz királyától* kezdve a *Hamleten*, a francia és német romantikus drámán keresztül a 20. század olyan központi alkotásaiig, mint Camus *Sziszüphosz mítosza* című esszéje, valamint Brecht és Shaw egyes drámái.²⁴ A *Tiszták*nak a recepció által sokszor megkérdőjelezett modernsége és elevensége éppen ennek az intertextuális hálónak az ismeretében mutatkozhat meg, abban a hangban, amelyet szövegdrámaként a fent jelzésszerűen megemlített világirodalmi művekkel való párbeszédében képvisel. A dráma hőseit keresve az individuum-problematika dramatikus szervezőerejét mutatom fel tanulmányomban, mely további adalékkal szolgálhat annak a kérdésnek az eldöntésében, mennyire tekinthető korszerű drámának a *Tiszták*, s hogy valóban tragédiaként határozható-e meg. Az elemzés ugyanakkor nem kerülheti meg azt a kérdést sem, hogy a *Tiszták* mint színpadi mű miért nem teljesíthette a kortárs színjátszás újításait igénylő kritika várakozásait.

Történelmi hűség és fikcionalitás

A *Tiszták* című dráma ősbemutatóját 1969-ben tartották a Pécsi Nemzeti Színházban. A dráma nyelvezetét, a darab klasszikus szerkezetét és klasszicizáló előadásmódját tekintve²⁵ jogosan merül fel az összehasonlítás igénye a kortárs világirodalom színpadi alkotásaival. Mintha Illyés darabján egyáltalán nem hagytak volna nyomot a 20. század dráma- és színháztörténetének kísérletező újításai. Nincsen látható nyoma a műben annak, hogy a szerző a nyelv elégtelenségének tapasztalatával viaskodna, történelmi tematikájának klasszikus színrevitele pedig avítnak tűnhet a '60-as, '70-es években virágkorukat élő performanszok és egyéb olyan avantgárd színházi törekvések fényében, melyek a színpadi reprezentáció határozott elutasításával a teljes prezencia illúzióját kínálták.

Az avantgárd színházi törekvések a történelmi drámában „reális sorsok idegen kifecamodását”²⁶ látták, mely nem képes többé a kortárs közönséget megszólítani. Déry határozottan hangot adott annak, mennyire nem értékeli Illyés törekvéseit a történelmi dráma megújításában. Véleménye szerint Illyés drámái „maguk is kibeszélik – s elég

²⁴ George Bernard Shaw *Szent Johanna* című drámája történelmi témaválasztása, valamint a hitet és eretnokséget problematizáló tematikája miatt első olvasatra a *Tiszták* szoros szövegrokonának kínálkozik, azonban kérdéseit merőben más síkon fogalmazza meg, s kevesebb filozófiai gonddal, mint Illyés darabja.

²⁵ A legtöbb színikritika felrója az előadásmód túlzott ünnepélyességét: Tüskés, *A Tiszták bemutatója Pécsen*, i. m., 414; HIZSNYAN, i. m., 112.

²⁶ Déry Tibor fogalmazott így: „de mit kívánhat az ember attól a heterogén tömegtől, amelynek ahány részből áll, annyifele áll a keze és a szíve, s kit kollégáim arra szoktattak rá, hogy reális, de mennyire reális! sorsok idegen kifecamodását bámulja, mint egy panoptikumban, vagy legjobb esetben, mint egy múzeumban. Lehet, hogy »velük érez«, de nem ügye. Lehet, hogy »rekonstruál«, de nem konstruál.” DÉRY Tibor, *Elő- vagy utószó* = D. T., *Drámák*, Bp., Szépirodalmi, 1976, 103.

közérthetően – a hibáikat, nem kívánom azzal is tetézni a bajt, hogy egy előszóban még meg is magyarázom őket”.²⁷ A szerző részéről azonban mintha érezhető volna némi magyarázkodás. Különös mindenestre, hogy maga Illyés igyekszik dokumentálni és nyilvánosságra hozni, milyen inspirációt jelentettek számára a dráma írásakor a kortárs színházesztétikai törekvések: a *Tiszták* kötetbeli kiadásához mellékelte a téma korábbi megformálásán kísérletező megoldásait, melyek között egy „korszerű, már-már formabontó alakban”²⁸ formálódó színpadi mű is szerepel. A néhány dialógusnyi szöveg, mely a történelmi szint egy a jelenben játszódó, turisták közötti párbeszéddel próbálja felvezetni, érezhetően küszködő, sikertelen kísérletezés. A mű végső formájában azonban, mint arra az alábbiakban igyekszem felhívni a figyelmet, mégsem nélkülözi a 20. századi drámaírás néhány sajátos, modern jegyét.

A kiadás tehát jelzi, hogy a *Tiszták* hosszú évtizedeken át tartó írói készülődés eredménye. Az Illyés által összegyűjtött forrásanyagok közül a Simone Weil szerkesztette, katharokról szóló dokumentumgyűjteményt sikerült egyedül fellelni az Illyés könyvtárát őrző Illyés Gyula Archívumban.²⁹ A könyvben ceruzás bejegyzések, aláhúzások sokasága jelzi, milyen értékes támasz volt Illyés számára a darab megírásához. Az inkvizíciós dokumentumokon alapuló, Montségur ostromáról is rendkívül részletes leírást adó mű és az Illyés-dráma cselekményének összevetése azzal az eredménnyel járt, hogy Illyés alig alakított valamit a történeten, melynek még a szereplőit is név szerint őrizték meg a 13. századi egyházi feljegyzések. A dráma figurái három kivétellel mind történelmi: Vilmos, a molnár, Gérard, a francia lovag és Olivier, a trubadúr a költött alak a főbb szereplők közül, illetve Perella kisebbik lányának nevével alakított Illyés. Ami pedig a sorsokat illeti: Pierre-Amiel, a pápai legátus a dokumentum szerint nem az ostromban, hanem egy évvel Montségur eleste után halt meg betegségben, s Perella feleségével, Corbával való viszonya költői invenció. A dráma három felvonásának időpontjai (1243 tavasza, ősze, majd 1244 eleje) a várostrom valós történetének fordulópontjaihoz igazodnak, s ugyanilyen valóságú a békefeltételek szerepeltetése, s a végkimenet is: a várúr Perella felesége és kisebbik lánya a valóságban is a máglyahalált választotta, s a feltételezhetően nem kincseket, hanem szent iratokat tartalmazó ládának valóban nyoma veszett az ostrom után.

A történelmi forrással való összevetés nem öncélú: ebben az összehasonlításban mutatkozik meg ugyanis a szerzői fikció mértéke a cselekmény és a drámai *personnage*-ok megformálásában. A *Tiszták* szereplői tehát a fentebb említett három kivétellel referenciális *personnage*-ok, Vilmos és Olivier pedig *embrayeur personnage*-nak³⁰ tekinthetők, amennyiben nem személyiségükben, hanem valamilyen eszme vagy ideológ-

²⁷ Idézi TARJÁN, *i. m.*, 673.

²⁸ ILLYÉS Gyula, *Tiszták*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 5.

²⁹ *Les cathares*. [Dokumentumok.] *Avant-propos*: Simone WEIL, Paris, Éditions de Delphes. [é.n.] 455 p. [6t.] IGYGY 2586.

³⁰ JÁKFAJVI Magdolna fogalmai: *Personnage puzzle*, *Literatura*, 1997/3, 302–307.

gia képviselőiként vannak jelen (Vilmos a józan paraszti ész, Olivier a művészet „képviselője” a szövegben). A dráma főbb szereplői azonban szintén nem személyiségként mutatkoznak meg és válnak érdekessé: a *Tiszták* alakjai egy-egy ideológia vagy attitűd megjelenítői, ilyen értelemben szimbolikus figurák. Sakkfigurákhoz hasonlíthatók, akiknek a cselekmény során megtett lépései az alapszituációba kódoltak, mozgási lehetőségeik jellemeikből, ideológiai meggyőződésükből bomlanak ki.³¹ A *Tiszták* szereplői a 20. századi drámáirás igényei szerint megformált, a tárgyyszerűség jegyeit magukon viselő alakok.³² A dráma cselekményének ily módon – mint Bécsy Tamás megjegyezte³³ – nem annyira személyközi, hanem inkább ideológiai mozgatórugói vannak. A kifejtésben a drámának azonban mégsem csupán ideológiai, hanem individuális tétje is lesz.

A hős pozíciói

A dráma szereplői úgy helyezkednek el a főhős, Perella körül, hogy ideológiai, attitűdbeli vagy érzelmi vonatkozásban mind érintkezzenek vele, s így Perella mintegy közös metszete legyen az általuk képzett halmazoknak: mindegyikkel osztozó, ám lényegében mindegyiken kívül álló.

A dramatikusan ritmus szerint Perella fő ellenfele Pierre-Amiel pápai legátus. Ellentétük politikai és magántermészetű. Politikai, hiszen ő a Montségur elleni ostrom vezetője, s ellenfele magánemberként is, amennyiben feleségének, Corbának egykori szeretője. Ez utóbbi tényező – az asszony iránti féltő szeretetük – össze is kapcsolja őket. Corba szerepeltetése³⁴ mintha csupán azt a dramaturgiai célt szolgálná, hogy a darab főhőse, Perella, identitásának minden szintjén veszteséget és vereséget szenvedhessen, illetve, hogy az asszony fanatizmussá váló zavarodottsága erősítse azt a tematikus szólámot, mely az ember duális szemléletét jeleníti meg.

Mirepoix Péter, akinek alakja a *Bánk bán* Petúr bánját vagy Büchner *Danton halála* című drámájának Robespierre-ét idézi, a nyers erőszak, az ideológia nélküli cselekvés embere, akit egyedül a harc iránti szenvedélye fűt: „A katonának egy a dolga: győzni! Kitartani, ütni, minél alaposabban.” (57.) Bár megveti a katharok „puhánységát”, meg akarja védeni Montségur várát. Ám míg Perella a megfontoltság és a békés megoldás pártján áll, s az erőszak és a becstelenség csak mint utolsó lehetőség merül fel, Mirepoix

³¹ Bécsy Tamás „oszlopszerűnek” minősíti a *Tiszták* alakjait: BÉCSY Tamás, *Kalandok a drámával: Magyar drámák 1945–1989*, Bp., Balassi, 1996, 124.

³² A modern dráma individuumábrázolásáról lásd Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001. – *A nagy személyiség talánya* című fejezet.

³³ Bécsy vitatható összegzése Illyés drámáiról, hogy „gondolati vagy problémakörökbeli különbözőségek állnak egymás mellett, rendszerint interperszonális viszonyok helyett történelmi vagy attitűdbeli különbözőségekkel (például *Fáklyaláng*, *Orpheusz a felvilágban*), és drámabeli tét nélkül, csak gondolati téttel.” BÉCSY, *i. m.*, 124.

³⁴ Ezt Bécsy Tamás a darab egyik hangsúlyos tényezőjének tartja. *Uo.*, 122.

számára a cél minden eszközt szentesít. „»Harcolni kell« – hirdetted? Féligazság. Harcolni – tudni kell.” (88.) – veti oda Perellának a pápai legátus meggyilkolása után. Cselekvésvágyában indokolatlanul magabiztos. Kettejük érintkezési pontja tehát a gyakorlati cél, a vár megvédése, s közös bennük, hogy nem ideológiai megfontolásból motiváltak (Perella sem vallja magát hívőnek). Mirepoix azonban attitűdjében Perella teljes ellentéte. Hasonló szempontból érintkezik Perella alakjával Vilmos, aki szintén nem tartozik a beavatottak közé, s szintén a gyakorlat embere, mint Perella és Mirepoix, ám józan paraszti eszénél fogva Mirepoix-nál sokkal megfontoltabb, az ő figurája a leginkább rokon Perelláéval, rá azonban sokkal kisebb felelősség hárul.

En Marty, a kathar püspök Perella harmadik jelentős ellentéte a darabban. Szembenállásuk ideológiai. Minthogy a püspöké a kathar tanítások szólama a szövegben, kettejük ütközésében a dráma egyik fő ideológiai feszültségpontja képződik meg. A kathar hitvallás lényegi eleme, mint az a dráma során a dialógusokban kibomlik, a dualista világszemlélet, mely egy Jó és egy Rossz princípiumban (istenben) gondolkodik. E kettős felosztás egybeesik az anyagiság és szellem, forma és szubsztancia kettéosztásával: minden, ami anyagi, testi, azaz e világhoz tartozó, a Rosszé, a Jó pedig e világon kívül álló, transzcendens minőség, mely a rossz világon belül csupán emberi cselekvés által tartható fenn. Pierre-Amiel és Corba párbeszédében mindez így fogalmazódik meg:

PIÈRRE-AMIEL: Blaszfémia! Hogy mi vezetjük Istent, s nem ő minket?! Hogy ő teremődik az ember által, s nem általa az ember?! Tudod, mit szajkóz a szád?
CORBA: Hogy Ormuzd győzzön, és ne Ahrimán! (38.)

A rosszon úrrá levés útját azonban a fanatikus katharok a mártírhalál révén képzelik el, a testük, az anyagiságuk végső legyőzésével, a világból kilépéssel. Ellentmondásos tehát a világban történő cselekvés jelentőségének hirdetése és halálvágyuk, a világból való kivonulás eszméje. Ily módon Perella és a kathar vallás viszonya is ellentmondásos. Perella ateista cselekvésetikája, mely, mintha csak a sartré-i egzisztencializmus téziseit visszhangozná,³⁵ átfedésben van az eretnek tan cselekvésközpontúságával, ám, kizárólag az immanens erők létezését elismerve, elfogadhatatlannak tartja az öngyilkosságot, a mártírhalált. Ez az ideológiai ellentét a második felvonás harmadik jelenetében, kettejük dialógusában csúcsondik ki:

PERELLA: Évek óta élünk egy fedél alatt, atyám, és csak ezek az utóbbi évek mutatták meg, hogy természetünk kezdettől fogva mint jég és tűz. Igen: mint ég és föld! Az események sodortak össze. Élhetnénk így tovább is, de úgy fordult, hogy szembeszállhatunk az eseményekkel. Úrrá lehetünk rajtuk, mi magunk!

³⁵ Jean-Paul SARTRE, *Exisztencializmus*, ford. CSATLÓS János, Bp., Hatágú Síp Alapítvány, 1991. A mű eredeti francia nyelvű, 1946-os kiadása (*L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Éditions Nagel, 1946.) az Illyés Gyula Archívumban őrzött Illyés-könyvtárban is fellelhető, aláhúzásokkal. IGYGY 3140.

MARTY: Az Úr akaratából!

PERELLA: Akarhat mást, mint mi? Megmenteni bármi áron is ezt a mi árva népünket?

MARTY: Megmenteni? Kinek? Mert árat csak az Úr szabhat.

[...]

PERELLA: Itt vagyunk a csomónál. Hogyan élhetnek azok a szent eszmék, ha ti, a hordozói, majd nem éltek? Ha nem diadalmaskodtok például itt, rögtön, a „Rossz”-on?

MARTY: A fölény mosolyával. Tudod magad is! Előttünk a példa, hogy még a Jó Igét kapott egyház is mire jut, ha hite győzelmét erőszakról várja. Titok, mit tartogat Isten nekünk. Dolgunk, hogy felkészüljünk eleve bár a vértanúságra is! Csak hitelesebb, vonzóbb lesz így a fény, melyet a Hagymány százszor szent könyvei, most, épp jóvoltodból, innen sugárzanak a földi éjszakába.

PERELLA: „Jóvoltomból.” Nem kis felelősség. S ha a szent könyveitekkel is végez az erőszak?

MARTY: Az áhítat mosolyával. Kétezer éve adja már biztos helyről helyre őket az Úr, mintegy saját kezével.

PERELLA: Nem tudlak követni, atyám. Én szóló szájakba, dobogó szívekbe plántálnám: az ország eleven testébe azokat az örök ígéket. De legyen. Vállalom egyedül a harcot, s mindazt, ami vele jár. Föloldlak az „ellentét” alól.

MARTY. De nem én téged! (74–75.)

Perella és Marty világnézetében tehát a cselekvésetika jelenti az átfedést, Perella számára azonban ennek az etikának nincsenek transzcendens vonatkozásai. A dráma ezen tematikus szólamában Perella alakja Brecht *A szecsuaní jólélek* című darabjának Sen Téjével rokon figura. Sen Te trafikja ugyanúgy elesettek és kiszolgáltatottak mentsvára, mint Montségur sziklacsúcsra épült vára. Sen Te, Perellához hasonlóan a világban tapasztalható rossz ellen próbál a maga erejével harcolni. Brecht darabja a *Tisztákhoz* hasonlóan parabola,³⁶ a világ megváltoztathatóságára kérdez rá, s hőse elbukik, hiszen önereje nem elég a világ bajai ellen. A két dráma tematikus ritmusa számos helyen mutat rokonságot. Brecht darabjában az istenek tétlenségét felpanaszló közjáték Perella kérdéseivel cseng össze:

Minálunk

Szerencse nélkül nem használ a jóság.

Csak ha erős támogatót talál,

³⁶ „A történetben szereplő Szecsuan tartomány, amely mindazon helyeket képviseli, ahol embert ember kizsákmányol” – vezeti be a művét Brecht. Bertolt BRECHT, *A szecsuaní jólélek*, ford. NEMES NAGY Ágnes = B. B., *Drámák*, Kaposvár, Holló, 1996, 229. A további idézetek után megadott oldalszámok szintén erre a kötetre vonatkoznak.

Tud másokon segíteni.
A jó szív
Gyöngé egymaga, s az isteneknek nincs hatalmuk.
Miért nincs az isteneknek ágyújuk százezernyi,
Tank és bombavető, akna, csatahajó,
Megvédeni a jókat s a rosszakat leverni?
Nekik és minekünk bizony az volna jó. (*A szecsuaní jölélek*, 283.)

Az isteni beavatkozást így hiányolja a *Tiszták* hőse:

PERELLA [Martynak]: S az Úr – még az a csupa szeretet Úr is – miért nem védi meg? Legalább önmagának? [ti. a népet.] (74.)

Perella búcsúszavai a lányához szinte szó szerint csengenek egybe az Istenek tanácsával *A szecsuaní jölélek*ben:

PERELLA: Eredj, pihenj le. Hadd búcsúzzam egyszer én is a szokottal, dédanyád szavával: erősítsd a jót! Küzd le a rosszat! (78.)

ELSŐ ISTEN (Vanghoz, a vízárushoz): Biztasd jóságra [ti. Sen Te-t], mert senki nem lehet sokáig jó, ha nem kívánják tőle a jóságot. (*A szecsuaní jölélek*, 252.)

Brecht drámája parabolisztikusabb: a darab hőse önvédelemből „megkettőződik”, kitálál önmagának egy második identitást (a nagybáty, Sui Ta alakját), hogy másik énjé az önzés és a rossz képviselőjeként képes legyen életben tartani önmagát.

SEN TE: Régi parancsotok,
Hogy jó legyek és mégis éljek,
Kettőbe hasított, mint a villám!
...
Én vagyok a gonosz is! (*A szecsuaní jölélek*, 347–348.)

Perella monológjában szintén a „jó legyek és mégis éljek” feloldhatatlan ellentétének morális csapdáját ismeri fel:

PERELLA: Hanem az ő módszerük: a hitszegés, az erőszak, a gyilkolás. Ezzel kellett volna nekünk is élnünk, hogy megvédjük a szótartás, a szóértés, a barátság világát? Becstelennek kellett volna lennünk, hogy becsületesek maradjunk! (Nevet.) Úgy volna mégis, ahogy a vőm tudni véli, hogy a béke ára a háború, a szabadságé a zsarnokoskodás, az egyenességé az aljasság. [...] A tisztaság maga a halál; az élet maga a mocsok. S választani? Éppen – ésszel bajos. (107.)

Perellához hasonlóan, aki végül elveszíti a várat, a feleségét, a lányát, Sen Te is elveszít mindent:

SIN ASSZONY: Se férje, se trafikja, se maradása! Így van ez, ha valaki jobb akar lenni, mint a mifajtánk. (*A szecsuáni jólélek*, 309.)

Illyés darabjában azonban az emberi cselekvés etikai státusza bonyolultabb összefüggésben áll az identitással, s a jó és rossz mint etikai-morális minőség is problematizálódik Péter árulásában:

VILMOS: Vigyázzunk azért mégis a szóval.

PERELLA: Hogy árulónak mondjam az árulót?

VILMOS: Mert hátha csupán csüggedő?

PERELLA: Te látsz különbséget?

VILMOS: Az áruló jutalomért teszi, vérdíjért. A csüggedő, mert nem bírja tovább. (52.)

Cselekvés és identitás viszonya a *Tiszták* végkifejletében, Perella utolsó monológiájában tematizálódik, s mint látni fogjuk, nélkülöz mindenféle optimizmust, mely még Brecht-nél is elmaradhatatlan.³⁷

„Mindennel tehetetlen”

Hogy a *Tiszták* végkifejletének, Perella záró monológiájának lehetséges jelentéseit minél körültekintőbben kibontsuk, s ezáltal rámutassunk a drámának a világirodalmi kánonhoz való viszonyára, a dráma tematikus ritmusai közül a cselekvés problematikájának tematizálására kell fordítani továbbra is a figyelmünket. Mint fentebb, Perella és En Marty viszonyával kapcsolatban láthattuk, a drámában a cselekvés ontológiai státusza az emberi univerzum mozgatójaként határozható meg, az ember tehát cselekvőként a transzcendens isteni erők helyébe léphet. A transzcendens és immanens világ-

³⁷ „Aranyért sem találunk ideát.

Más főhősünk legyen? Vagy más világ?

Más istenek? Vagy jobb, ha nincsenek?

Nem játék ez, agyunk már szétreped.

E kínos ügyből egy ösvény vezet ki:

Őnöknek kell a megoldást keresni.

Tűnődjenek, jó emberünk miképpen

Juthat jó sorsra itt e földi téren.

Tisztelt közönség, kulcsot te találj,

Mert kell jó végnak lenni, kell, muszáj!” (*A szecsuáni jólélek*, 351.)

felfogás azonban nem sematikus, nem ebben az egyszerű dualizmusban kerül ábrázolásra, hanem bonyolultabb struktúrában. Több világkép ütközési és érintkezési pontját mutatja fel a darab: az ateizmus (Perella) szemben áll a vallásossággal (a katolikusok és a katharok vallásosságával), a transzcendens erőkben való hit a katolikus és a dualista világkép ellentétében jelenik meg. A kívülálló Perella eredetileg katolikus, elveiben ateista, cselekvés-etikájában a kathar vallás egyik legfőbb tanításának megvalósítója. A cselekvés másfelől mint identitásképző és -meghatározó erőként mutatkozik meg. Perella jellemét alapvetően beszédcselekvések rajzolják fel: tárgyalás (kompromisszumkeresés), ígélet, hadüzenet, ítélkezés, fogadalom. Döntései és tettei révén körvonalazódik jelleme. Perella mint a cselekvés világ- és identitásalakító erejénél fogva körülhatárolható figura számára éppen ezért megsemmisítő Pierre-Amiel gúnyos megjegyzése, mely a közösségi-személyes és a legintimebb egyéni identitásában sérti meg:

PIÈRRE-AMIEL: Mert mi a te vitézkedésed is? Hiúság, kapkodás. Hogy ne kelljen szembenézned azzal: ember se vagy. Tehetetlen! Mindennel tehetetlen! Még férfinak is – na, nem mondom tovább. (88.)

A cselekvés és tehetetlenség kérdésének tárgyalása és központi szerepeltetése Illyés darabját a *Hamlet*tal is párbeszédbe állítja. Hamlet híres monológja a cselekvés és az öngyilkosság alternatívája feletti töprengést viszi színre, mely a *Tiszták*nak is központi dilemmája. Míg azonban a *Hamlet*ben a dilemmát egy figura sűríti magába, Illyésnél az öngyilkosság, pontosabban az élet önként vállalt eldobása, a mártírhalál és a cselekvés-hit ütköztetése interperszonális viszonyokban jelenik meg. A beavatottak, a tiszták számára a mártírhalál vállalása problémamentes. Perellában nem az öngyilkosság és a cselekvés szándékának kettőssége viaskodik, sőt, Perella nem viselkedik vívódó alkatként egészen a vár elvesztéséig. Pierre-Amiel sértésével azonban – „Tehetetlen! Mindennel tehetetlen!” – megkezdődik Perella vívódása, a cselekvés értelmességébe vetett hitének megkérdőjelezése, hősi pozíciójának szétesése. Itt derül ki számunkra, hogy a dráma címe, „*Tiszták*” mint paratextus a darab dramatikus témájának is központi fogalmát jelöli: a *tisztaság* Perella önmeghatározásának is fontos kísérőszava. Perella a darab során azért küzd, hogy tiszta, integer személyiségként őrizze meg magát. Arra törekszik, hogy tiszta maradjon erkölcsi-etikai értelemben, s megőrizze magánélete érintetlenségét is: „Ne szennyezz be a bizalmasodással.” (kiemelés tőlem, K. B.) – válaszolja Pierre-Amielnek, amikor az a Corbához fűződő közös érzelmeik okán sorstársának titulálja. A cselekvés útja azonban nem vezethet tisztasághoz, a világban való cselekvés és küzdés szükségszerűen bemocskolódással jár. Perella elbukása azonban nem cselekedetei értelmetlenségében vagy sikertelenségében válik tragikus színezetűvé. Éppen a nem-cselekvés választása, tehát a tisztasághoz vezető egyetlen másik út vezet számára a tragikus veszteségekhez. Kvietizmusa, a háború, tehát a cselekvés elkerülésének keresése a vár elvesztésének pillanatában vétkes magatartásnak tűnik fel önmaga számára:

Leverték bennünket. Ez volna még az elviselhetőbb. S ha úgy igaz, hogy: levertük magunk? El akartam kerülni az ostromot. S lám, nem ez lett a helyes. Hanem az ő módszerük: a hitszegés, az erőszak, a gyilkolás. (107.)

Nem cselekszik, mikor a távozó pápai legátust megállíthatná, hogy így mentse meg az orvgyilkosságtól. Tétlensége így bűnrészessé teszi. Nem cselekszik, mikor felesége, Corba a tiszták közé áll és a máglyahalált választja (lásd a színpadi utasítást: „Meglepetés. Azon is, hogy Perella nem mozdul.”). S végül letesz a cselekvésről, az események irányításáról, és Mirepoix-ra bízva a vár átadását. Ennek lesz a következménye, hogy a szent iratokat tartalmazó láda, melynek örök megmaradásában bízva vállalták a máglyahalált a katharok, az inkvizítorok kezére kerül, s a hívók legfőbb reménye – tudtukon kívül – megcsúfolódik. Perella egy „ideológiai kísérlet” alanyaként áll előttünk, mely kísérlet a cselekvés és erkölcsi tisztaság viszonyát vizsgálja. Afféle brechti interszjektumként más és más oldaláról ismerjük meg, attól függően, melyik „ellenfelével” áll szemben. Mirepoix-val szemben a béke, a cselekvés halogatásának embere, En Martyval való párbeszédében a cselekvés fontosságát és etikai-morális kötelességét hangsúlyozza.

Perella tehát mintha egy személyben mutatná fel a kathar vallásosság belső ellentmondásosságát, az isteni jószág e világban való fenntartását célzó cselekvésmorált, a tisztaság keresésének igényét, valamint a világ mint eredendően rossz hely képzetét. A kísérlet eredménye így írható le röviden: az élni akarás cselekvést követel, és szükségszerű bemocskolódással jár. A cselekvés elutasítása egyben az élet elutasítása is lehet, ami vétkes értelmetlenség, de járhat szintén bemocskolódással, bűnös vagy hibás passzivitással. Ebben a tekintetben a *Tiszták* a hamletti nézőponton kívülre helyezkedik: ugyan a hamletti tragédia is „egyenlőségjelet tesz élet és tragédia közé”,³⁸ ám a halált heroikusnak, az önbeteljesítés egyetlen lehetséges útjának mutatja fel. Hamlet figurája azonban, mint arra Kékesi Kun Árpád rámutat, „csak szétesésében tudja magát meghatározni, hirtelen az isteni gondviselés determinizmusa felé fordul”.³⁹

Kékesi Kun Árpád hívja fel azonban a figyelmet arra is, hogy a *Hamlet* bizonyos szempontból éppen közös vonásokat mutat a 20. századi egzisztencialista irodalom egyik legmeghatározóbb szövegével, Camus *Sziszüphosz mítoszával*: „Mindkettőben abszurdként jelenik meg mindenféle emberi vállalkozás, és csak a halál az, amely az önbeteljesítés, a létezéssel folytatott heroikus küzdelem bizonyítékát kínálja az embernek.”⁴⁰ A *Tiszták* tehát nem csupán a cselekvést tematizáló legjelentősebb drámai szöveg, a *Hamlet* fölé emeli nézőpontját, de a 20. századi egzisztencializmus meghatározó esszéjének, a *Sziszüphosz mítoszá*nak következtetéseit is felül- vagy továbbírja. Míg a *Hamlet* az önbeteljesítés lehetőségét a halálban, a *Sziszüphosz mítosza* pedig a létezés jellemző abszurditás felismerésének méltóságában, sőt, e felismerés okozta boldogság-

³⁸ KÉKESI KUN, *i. m.*, 73.

³⁹ *Uo.*, 74.

⁴⁰ *Uo.*

ban jelöli meg, a *Tiszták* arra a gondolatra vezet, hogy nincsen út az „élet maximumához”. A tisztaság, az erkölcsi integritás keresése minden szálon ellentmondásba torkollik, megoldhatatlan paradoxonként mutatva fel cselekvés és tisztaság kapcsolatát. „Bent vagyunk a csapdában” – mondja ki Perella a filozofikus végkövetkeztetést.

Perella tehát nem romantikus értelemben vett tragikus hős, de az egzisztencialista hősökkel való rokoníthatósága is problematikus: identitását, „puszta én”-jét nem a szerepei lehámozásában, interperszonális viszonyai leépítésében, a történelemből való kiszállásban keresi, mint Büchner Dantonja vagy Katona Bánkja. Perella belül akar maradni az életviszonylataiban, és cselekvőként alakítani akarja azokat. S nem is csatlakozik abban a hitében, hogy a világot az emberi cselekvés irányítja.

AZALAIS: Merhette ezt Isten?

PERELLA: Isten? De melyik, valóban? Hogy egész nemzet csak úgy le, mint a hajó? Ha megfűrták, ha sziklának vezették? A pápa, a király: igen. Ők így akarták! (121.)

Perella alakjában a cselekvő ember helyzetének abszurditása nem transzcendens erők akaratával vagy a sors irányíthatatlanságával való szembenállásban mutatkozik meg, hiszen nem irányíthatatlan, külső erőkkkel szemben szenved vereséget. Az abszurditást a cselekvés és a tisztaság viszonya mutatja fel. A dráma végzavában tehát nem sors-ideológiai, hanem személyes tét fogalmazódik meg:

PERELLA: Ahol is a vigasz? A csöpp kis fény a szívbe?! Hogy nagyon-nagyon-nagyon akarva mégse ördögfi leszel tán: nem a kínozó, hanem a kínozott! De – fölnezz – segít ez *neked?* Dühvel. Mert ha még *ez sem?!*” (121., kiemelés tőlem, K. B.)

Camus filozófiai kisesszéjének, a *Sziszüphosz mítoszá*nak és a *Tiszták* zárójelenetének együtt olvasása azzal a felismeréssel jár, hogy Illyés drámája nem csupán történelmi, de filozófiai parabola is egyben. Helyszínében és hősében filozófiai szimbólumokra ismerhetünk: Montségur hatalmas hegyen álló sziklavára és a várat minden erejéből megtartani próbáló Perella a hegyre sziklát görgető Sziszüphoszt idézik. A két szöveg szoros gondolati és szerkesztési rokonságot mutat. Mindkét szöveg megidézi Szophoklész Oidipuszának alakját.

A valóságot vakon meglátó Oidipusz mitológiai alakja Camus-nél a sorsra való ráeszmélés pillanatát ábrázolva íródik a szövegbe:

Oidipusz eleinte nem tudatosan megy a sorsa elé. Akkor kezdődik a tragédiája, amikor már tud. Ám ugyanabban a pillanatban, vakon és kétségbeesetten, azt is fölismeri, hogy csak egyvalami kapcsolja a világhoz: egy fiatal lány hamvas keze. Hatalmas szó hangzik föl ekkor: „Annyi viszontagság után, hajlott korom és lel-

ki nagyságom hatására úgy ítélem, hogy minden jól van.” [...] Sziszüphosz [...] meggyőződven róla, hogy minden emberi az embertől származik, csak megy, megy tovább, mint a vak, ki látni vágyik, bár tudja, hogy sosem ér véget az éjszaka.⁴¹

Illyés szövegében Perella leányához, Azalais-hoz intézett mondatai szintén az oidipuszi vakságot idézik meg, ám Perella vaksága abszolút: „Vaksötét lett minden köröttem. Látok? *Mégse látok!* Csak a te gyermekarcod. Kicsi mécesem. Gyenge, tiszta lángocskám; vezesd a világtalan: az odatúli fényekre is világtalan apádat.” (121., kiemelés tőlem, K. B.) Camus írása a hegyen lefelé tartó, legördült sziklája után induló Sziszüphosz lelki attitűdjét állítja filozófiai mondandója középpontjába: a lét abszurditásának tapasztalata ellenére Sziszüphoszt boldognak nevezi: „A csúcokért vívott küzdelem maga is betöltheti az ember szívét. Boldognak kell elképzelnünk Sziszüphoszt.”⁴²

A *Tiszták* zárójelenetének képe ezzel párhuzamos szerkesztésű. A vár megadása, vagyis a fenntartására tett kísérlet kudarca után a sziklahegyről lefelé indulni készülő Perellát állítja elénk. Perella azonban, Sziszüphossal ellentétben a lét felismert abszurditásakor semmiféle elégedettséget és boldogságot nem fogalmaz meg, ezzel ellenkezőleg, lét és cselekvés abszurditásának személyes vonatkozásában a lelki ürességet, a nihilt ismeri fel.

Tragédia-e a Tiszták?

Görömbei András jegyzi meg Illyés drámaművészetével kapcsolatban, hogy „a hagyományos realista drámától a realista látszatú, de erőteljesen példázatérvényű művek felé halad”.⁴³ A *Tisztákban* a példázatosság – a realista keretek megtartásával – azonban mintha felül is írná a tragédia műfaji követelményeit. Illyés maga tragédiaként vezeti fel a darabját. A drámát elmarasztaló kritikák java része azonban a valódi tragédiát kéri számon a *Tiszták*on. A befogadástörténet arról tanúskodik, hogy nem egyértelmű, kinek vagy minek a tragédiáját kellene látnunk a darabban. Kétségtelen, hogy a *Tiszták* története két tragikus sorsot mutat fel: egyrészt egy közösség eltűnését, a katharok fizikai és szellemi pusztulását, másrészt Perella összeomlását. Kettejük tragikus sorsa között azonban különbséget kell tennünk. Az önként máglyahalált választó hívők tragédiája ugyanis – még ha meg is próbáljuk tragédiájukat az arisztotelészi végzetes tévedésre, a hamartiára visszavezetni – nem teszi őket tragikus *hőssé*,

⁴¹ Albert CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*, ford. VARGYAS Zoltán = A. C., *Válogatott esszék, tanulmányok*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Magvető, 1990, 315.

⁴² CAMUS, *i. m.*, 317.

⁴³ GÖRÖMBEI András, *Illyés drámái*, *i. m.*, 152.

hiszen tragédiájuk tudtukon kívül, haláluk után következik be, ők maguk nem szembeülnek értékvesztéssel, így nem történik jellemükben változás, mely a tragikum lényege. Reménységük, a szent iratokat tartalmazó láda megsemmisülésével a befogadó nem tragikus veszteséget él át, inkább szálnalmat érez. Oscar Mandel elmélete alapján a kathar közösség a tragédia két típusú szenvedője közül az *áldozat*, az erkölcsileg tisztá hős, akit sorsa végzetszerűen ér.⁴⁴

A dráma *hőse* egyértelműen Perella Raymond, hiszen a dráma viszonyrendszer az ő alakja köré épül, ő lesz a tragikus sorsfordulat igazi elszenvetője és szemlélője. Bár életben marad, ő az egyetlen, aki minden idegével felfogja és érzi a veszteséget. Joggal állapítja meg Tüskés Tibor: „Van a *Tiszták* szerkezetében valami, ami távolról Katona drámáját, pontosabban a *Bánk bán*-típusú drámai kompozíciót juttatja eszünkbe.”⁴⁵ A tragikum mibenlétét alapvetően problematikusnak tartja Hizsnyan Géza kritikája, aki számos tisztázatlan, következtelen szálát vél felfedezni a műben a szereplők motivációitól kezdve a cselekmény egyes elemeiig. Az általa felismerni vélt következtelenségek sokasága szerint „lehetetlenné teszi bármiféle drámai konfliktus világos kibontását”.⁴⁶ A dráma legfőbb hibájának a tragikus hős hiányát tartja, hiszen meglátása szerint Perella nem lehet az: „körülvéve drámaiatlan és tisztázatlan helyzetekkel és bizonytalan figurákkal. Ez a kétlábton járó tökély, a lovageszmény megtestesítője hőssé magasztosulhatna választásával, viselkedésével, talán annak is érezhetjük, de ez a sok bizonytalanság ugyancsak rontja a katartikus élmény esélyét, amit egy klasszikus tragédiának nyújtani kellene.”⁴⁷ A tragédia magvát próbálja a kathar vallásos kisebbség döntésének ábrázolásában keresni, ám, minthogy a tragédia követelményei szerint a tragikumnak egy személy, és nem pedig egy csoport helyzetében kell megmutatkoznia, ezt a megoldást is elveti.

Bécsy Tamás is hasonló értelmezési nehézségekkel küzd a dráma elemzésékor. A fő problémát abban látja, hogy a *Tiszták* szereplői nem állnak egymással interperszonális viszonyban, így nem érzékelhető a drámai tét, az alakok kontrasztjai „még csak nem is igazi, feszültséget támasztó drámai kontrasztok”,⁴⁸ így drámaelméleti értelemben kizárja a konfliktus lehetőségét. A *Tiszták* tragédiáját csupán egy tragikus történelmi esemény reprezentálására redukálja: „Mivel a *Tiszták* dráma-beszédében az eseménysor mint történelmi eseménysor jelenik meg, a mű tragédia voltát is csak a tör-

⁴⁴ Oscar Mandel elmélete szerint a tragédia szenvedőjének két típusa van. Egyik a *hős*, akit törekvése a köznapi emberek fölé emel, még ha ez a törekvés bűnös is. A pathosz elszenvetői közül ez a típus az, melyre a kritika így utal: a „tökéletlen” hősök. A másik típus az *áldozat*. Ő erkölcsileg tisztá, Hippolitosz-típusú hős, akit sorsa végzetszerűen, derült égből villámcsapásként ér. Oscar MANDEL, *Hős és áldozat*, idézi SZEMES Péter, *A tragédia ontológiai lényege*, <http://www.c3.hu/~prophil/profi031/szemes.html> (Letöltés ideje: 2013. 12. 01.)

⁴⁵ TÜSKÉS, *Illyés Gyula pályaképe*, i. m., 287.

⁴⁶ HIZSNYAN, i. m., 114.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ BÉCSY, i. m., 123.

ténelmi tény érzékeltetheti. De az is csak kognitíve.⁴⁹ Érdekes egyezés, hogy mindkét értelmezési kísérlet Corba és Pierre-Amiel szerelmi viszonyát érzékeli a darab leghangsúlyosabb elemének, ám ebből kiindulva nem sikerül messzebb jutniuk az értelmezésben. Hasonló értelmezői utat jár be Simon Zoltán: bár a *Tisztákat* „tökéletes drámai építmény”-nek nevezi, komoly szerzői következetlenséget lát abban, hogy a darab egyik fő szervezőerejét, a hit kérdését Illyés végül „elejti” a cselekmény során: „Hinni, egyáltalán, hogy ez mi: ez volna itt igazán a megvizsgálandó.”⁵⁰ A vélt hibát azonban rögtön meg is magyarázza a realista drámaszerkesztés igényével. Meglátása szerint, ha Illyés „a hit dolgát kutatja, a cselekmény tengelyébe a »tisztákat« kellett volna állítania, márpedig ők passzivitásukkal nem lehettek a tragikai konfliktus hordozói.”⁵¹ F. Komáromi Gabriella a tragikus vétséget hiányolja a darabban, hiszen értelmezésében alapvetően a közösség kerül megoldhatatlan helyzetbe, Perella alakja csupán arra szolgál, hogy a „tragikus sorsot egy személyben [...] egymaga is példázza”.⁵² Perella vereségét „az eszményített erkölcs és a korántsem ennek megfelelő valóság” konfliktusában érzékeli. Ablonczy László szintén a közösségidráma-olvasatot erősíti megállapításával, mely szerint „korábban a hősökhoz, személyiségekhez intézett nagy kérdéseket a történelem; a *Tiszták* az egészről, a közösségről beszél.”⁵³

Ahogy a fentebbi elemzési kísérletem mutatja, Perella figurájának középpontba állítása, s a dramatikus ritmus helyett a tematikus ritmusra irányuló figyelem visz közelebb a kompozíció intenciójának felismeréséhez és az azon alapuló értelmezéshez. Ezek ismeretében úgy látom, a *Tiszták* leginkább *problem play*ként (problémadarabként) olvasható. Frederic S. Boas terminusa,⁵⁴ melyet eredetileg Shakespeare egyes drámáinak meghatározására alkalmazott, s amely később a 19. századi realizmus drámáinak jellemzésében is elterjedt, olyan színpadi művet jelöl, melyben a karakterek egymással konfliktusban álló ideológiai álláspontokat képviselnek reális kontextusban. Kékesi Kun Árpád a *Hamletet* is *problem play*ként olvassa, nem pedig tragédia-ként, amennyiben a darab „nyitva hagy bizonyos kérdéseket”.⁵⁵ Úgy érzem, a *Tiszták* középpontjában inkább a drámai konfliktusok állnak, s nem a tragikum maga, a szöveg pedig sokkal inkább olvasható ideológiák ütköztetésének terepeként, semmint a tragikus hóst keresve.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ SIMON, *i. m.*, 76.

⁵¹ Uo.

⁵² F. KOMÁROMI Gabriella, *Tiszták: Gondolatok egy Illyés-drámáról*, Literatura 1981/ 3–4, 415.

⁵³ ABLONCZY László, *Illyés Gyula: Tiszták (Ősbemutató Pécsett)*, Alföld, 1970/2, 92–94.

⁵⁴ A Világirodalmi Lexikon iránydráma, illetve vitaszínház kifejezésekkel él. A vitaszínházokban „valóságos küzdelem helyett a néző olyan viták sorának tanúja, amelyeknek végső eredménye már az első pillanattól kezdve sejthető”. *Világirodalmi Lexikon*, V. kötet, Bp., Akadémiai, 1977, 106.

⁵⁵ KÉKESI KUN, *i. m.*, 46.

Összegzés

A *Tiszták* című drámát joggal tekinthetjük az illyési életmű egyik központi, szintetizáló alkotásának, mely egyszerre művészi lenyomata a szerző ötvenes-hatvanas években nyert történelmi-politikai tapasztalatainak, s összegzője azoknak a létbölcseleti és személyes üdvöt érintő problémáknak, melyek költői pályájának kezdete óta foglalkoztatták. Befogadástörténetének buktatóit részben téves elemzői megközelítések és műfaji elvárások magyarázzák, ám fő okát az a kettősség adja, hogy míg a *Tiszták* mint szövegdráma rendkívül erőteljes alkotás, színpadi műként azonban ellenáll a modern színház színreviteli kísérletezésének. Pontosabban: a *Tisztákat* eleve kőszínházi darabként kezelve a darab rendezői meg sem próbálkoztak a dráma nem-klasszicizáló, modernebb színrevitelével. Mint bizonyítani igyekeztem, korszerűségét legfőképpen az a sokféle irányba ható párbeszéd igazolja, melyet a magyar irodalom és a világirodalom kiemelkedő alkotásaival folytat.

A *Tiszták* a magyar irodalmi kánonban Vörösmarty *Szózatának* exclamatiójára („Az nem lehet...”) és Madách *Az ember tragédiájának* optimista végszólamára („Mondottam ember, küzdj és bízva bízzál!”) ad keserű feleletet. A világirodalomban legközelebből Sartre szövegeivel és Brecht *A szecsuanai jólélek* című darabjával folytat párbeszédet, cselekvés- és tehetetlenség-tematikája távolabbról a *Hamlet* felvetéseire rezonál. Ha pedig, Erika Fischer Lichtét követve, a *Tisztákat* is mint az „identitásról alkotott elképzelés”⁵⁶ művészi megformálását olvassuk, megállapíthatjuk, hogy hősében, Perella alakjában – a korszak világirodalmi dramatikussal alkotásaival egybecsengően – egy önmaga meghatározásáért küzdő, de csupán interszubsztivitásában megragadható individuumot visz színre: s az önmaga integritását cselekvései révén meghatározni próbáló szubsztumot a szétesés pillanatában mutatja meg. Ha a *Tiszták* lehetséges jövőbeli előadásai a „történelmi dráma” címkétől elszakadva a darab e tematikus vonulatára koncentrálnának, talán lehetséges lenne a dráma erejét és eredetiségét a színpadon is felmutatni.

⁵⁶ FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 15.

KRICSFALUSI BEATRIX

Metadráma vagy színházi esemény?

Peter Handke *Közönséggyalázásáról*

Egy debattőr fellépése

1966-ban Peter Handke nem kizárólag a „Gruppe 47” Princetonban rendezett tanácskozásán hívta fel magára a figyelmet, ahol – számos diszkurzív szabályt megszegve – gyakorlatilag az egész jelen lévő német irodalmi establishmentet (Martin Walser, Peter Weiss, Siegfried Lenz) „leírási impotenciával”¹ vádolta meg. Két évvel az első, pozitívan fogadott regénye után (*Die Hornissen*, 1964) egy másik műnemen is megpróbálkozott, és megjelentette első darabját a meglehetősen sokatmondó *Közönséggyalázás*² címmel, amelyet a kezdeti érdektelenség és a Suhrkamp kiadó fáradtságos marketingmunkája után végül az első frankfurti Experimentán, a Német Képzőművészeti Akadémia által megrendezett „Kísérleti színházi hét” keretein belül mutattak be Claus Peymann rendezésében.³ Handke színházi debütálása éppen olyan viharosra sikeredett, mint megjelenése az irodalmi nyilvánosságban: a szöveg egyértelműen provokatív jellege és a botrányos ősbemutató minden bizonnyal hozzájárult ahhoz, hogy a *Közönséggyalázás* a német színházi színtéren az elkövetkező tizenkét hónapban egyike lett az öt leggyakrabban játszott kortárs darabnak.

Indokoltnak látszik feltenni a kérdést, hogy sikeres elsőkönyvesként az irodalmi üzem megnövekedett érdeklődésével a háttérben, valamint a dramaturgiai tökéletesen felépített princetoni fellépés után miért fordult a színház felé.⁴ Egyrészt a színháztudományban konszenzuálisan kezelt tény, hogy Handke korai darabjai, különösen a *Közönséggyalázás* és a *Kaspar* az első markáns elmozdulást jelentik attól a konzerva-

¹ Vö. *Im Wortlaut: Peter Handkes »Auftritt« in Princeton und Hans Mayers Entgegnung* = Peter HANDKE, *text + kritik*, hg. Heinz Ludwig ARNOLD, H.24, 1989⁵, 17–20.

² Peter HANDKE, *Közönséggyalázás*, ford. GERGELY Erzsébet = *A játszma vége: Modern egyfelvonásosok*, 2. kötet, Bp., Európa, 1969, 359–387. A szöveget a továbbiakban e kiadás alapján idézem, a főszövegben zárójelben megadott oldalszámokkal.

³ Vö. Piet DEFRAEYE, *You! Hypocrite Spectateur: A Short History of the Production and Reception of Peter Handke's »Publikumsbeschimpfung«* = *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 2006/4, 415.

⁴ Nem mérvadó, mégis érdekes Handke válasza a színház felé fordulását firtató kérdésre, mert az sokkal inkább tűnik a hagyományos napnyugati esztétika alapjául szolgáló tartalom-forma dichotómia megerősítésének, mint a háború utáni német színház egyik legradikálisabb és leginnovatívabb alkotója szubverzív-művészi *statement*-jének: „Akadnak témák, bizonyos létformák, amelyeket az ember jobban el tud képzelni színházi feldolgozásban. [...] – minden, ami osztállyal, generációval, életkorral, vidékkel és várossal kapcsolatos: ezekről el tudom képzelni, hogy jobban lehet színházban beszélni, mint egy regényben.” Heinz Ludwig ARNOLD, *„Nicht Literatur machen, sondern als Schriftsteller leben“: Gespräch mit Peter Handke* = H. L. A., *Als Schriftsteller leben: Gespräche mit Peter Handke, Franz Xaver Kroetz, Gerhard Zwerenz, Walter Jens, Peter Rühmkorf, Günther Grass*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1979, 12.

tív poszt-brechtli pangástól, amelyben a háború utáni német színház a '60-as években vegetált. Két diskurzusképző tekintélyt idézve: Hans-Thies Lehmann a beszéddarabokat (*Sprechstück*) „a posztdramatikus színház genealógiájához”⁵ sorolja, Erika-Fischer Lichte pedig a *Kaspar* „néhány tekintetben a posztmodernre utaló *teatrális dramaturgiájáról*”⁶ beszél, melynek „bemutatója [...] (1968. május 11.) [...] fontos fordulópontot [jelöl] a német színháztörténetben”.⁷

Másrészt a korai Handke-próza és annak a nyelvkritikai hagyományhoz kötődő irodalomtudományos recepciója ismeretében felmerülhet a gyanú, hogy Handke esetében talán mégsem beszélhetünk igazi színházi gondolkodásról. Az *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* című esszékötetének korai írásai alapján úgy tűnik, hogy az ifjú szerzőt elsősorban az irodalom sajátos medialitásának feltárása érdekli. E felől érthető meg mindaz, ami akkoriban Handke „művészi védjegyévé” vált, jelesül a nyelv, annak a valósághoz és a beszélő szubjektumhoz fűződő viszonya iránti sokoldalú érdeklődés, a realizmus-vitában elfoglalt radikális álláspont, valamint az irodalmi elkötelezettség lehetőségének tagadása. A gyakorlatilag ugyanezeket a problémákat tematizáló első darabokat is inkább egy radikális és konzekvens irodalmi és nyelvi gondolkodás produktumainak tarthatjuk.⁸ Ilyeténképpen csak olyan mértékben képesek átrendezni a színházi kommunikációt és a színház meghatározó feltételrendszerét, amennyire ezek az összetett relációk megváltoztathatók egyetlen, noha elementáris paraméter, a nyelv funkciójának újradefiniálása által. Semmin sem lát-szik jobban Handkénak a szerzői színház koncepciója iránti elkötelezettsége, mint a *Közönséggyalázás* előadásain előforduló vehemens és tevőleges nézői reakciókra adott válaszában. Amikor ugyanis látta, hogy a színházi esemény a szerzői pozícióból nem uralható, 1969-ben saját maga tiltotta meg a darab előadását, és egészen 1983-ig csak indokolt esetekben oldotta fel a tiltást.⁹

⁵ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BEREZC Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix, SCHEIN Gábor, Bp., Balassi, 2009, 60.

⁶ Erika FISCHER-LICHTE, *Vom 'Theatertheater' zurück zum Theater: Aufführungsanalyse von Handkes Kaspar in einer Inszenierung des Theaters der Landeshauptstadt Mainz = Zeitgenössisches Theater in Deutschland und Frankreich*, hg. Wilfried FLOECK, Tübingen, Francke, 1989, 119–120.

⁷ Uo. Ez a megítélés már csak azért is érdekes, mert Fischer-Lichte a rendezést magát tévedésnek tartja: „Ahelyett, hogy Handke *Kasparjának* a jövőbe mutató teatrális dramaturgiáját termékennyé tenné a kortárs színház számára, a mainzi rendezés a darabot egy esztétikailag önmagát régen túlélt és elavult színház paradigmájaként prezentálja.” Uo., 131.

⁸ Épp ez okból kifolyólag az irodalomtudomány is többnyire műfaji differenciálás nélkül tárgyalja őket; lásd ehhez a legfontosabb műveket: Mireille TABAH, *Vermittlung und Unmittelbarkeit: Die Eigenart von Peter Handkes fiktionalem Frühwerk (1966–1970)*, Frankfurt/M – Bern – New York – Paris, Lang, 1990; Gunther SERGOORIS, *Peter Handke und die Sprache*, Bonn, Bouvier, 1979; Werner THUSWALDNER, *Sprache und Gattungsexperiment bei Peter Handke*, Salzburg, A. Winter, 1976; Hartmut KÖNIG, *Peter Handke: Sprechkritik und Sprachverwendung. Anmerkungen zu ausgesuchten Texten*, Hofffeld, Beyer, 1978; Dirk GÖTTSCHE, *Peter Handke – Die Dekonstruktion der Sprachskepsistradition = D. G., Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*, Frankfurt/M, Athenäum, 1987, 223–302.

⁹ Vö. DEFRAEYE, i. m., 423.

Ezzel korántsem azt állítom, hogy Handke a színház mediális sajátosságát nem ismerte fel, vagy teljesen figyelmen kívül hagyta, miközben irodalmi vagy nyelvfilozófiai problémákat erőszakolt a színházra. Nem nehéz belátni, hogy a dramatikusan színház esztétikája nem választható le az irodalmi diskurzus belső változásairól, különösen akkor, ha a realista ábrázolás vagy a nyelviség és szubjektivitás kérdéseiről van szó, amelyek a színház médiumában – annak szemiotikai sajátosságai miatt – sokkal kiélezettebben mutatkoznak meg, mint az irodalomban. Ez a belátás rajzolódik ki Handkénak a háború utáni német színház esztétikai és intézményes állapotát kritizáló elméleti írásaiban. Különösen a '60-as évek politikai színházát támadja, amely véleménye szerint a művészi ábrázolás két legfontosabb tévútját egyesíti magában: a saját kódszerűségét elrejtő realizmust és az irodalom elkötelezettségének hamis ígérését.

Dolgozatomban azt vizsgálom, hogy korai gyakorlati és elméleti színházi szövegeivel Handke mennyire nyúlik vissza a dramatikusan hagyomány felé, illetve mennyire mutat előre a posztdramatikusság irányába. Az elméleti szövegek olvasata elsősorban Handkénak a brechti esztétikai és ideológiai örökséghez fűződő ambivalens viszonyára koncentrál. Majd példaként a *Közönséggyalázást* elemzem, amely nemcsak időbeli elsősége, hanem metadramatikusan elméleti terheltsége miatt is különleges helyet foglal el a beszéddarabok közt.

Formalizmus és intézménykritika

A korai esszéket összegyűjtő kötetben Handke színházelméleti szövegei a második és egyben legterjedelmesebb, *Többé vagy kevésbé alapvető dolgok* című fejezet nagyobb részét teszik ki. A kritikai recepció inkább az első három, az irodalmi reprezentációról szóló esszét tüntette ki figyelmével,¹⁰ noha az itt közölt szövegek többnyire színházi problémákat feszegetnek. Kivétel nélkül mind 1968-ból származik, vagyis két évvel az első dramatikusan próbálkozás, a *Közönséggyalázás* után születtek. Ennek ellenére hiába keressük ezekben az írásokban a színházi apparátussal kapcsolatos saját szerzői tapasztalatok lecsapódásának nyomait. A színházat, „e letűnt korszak maradványát”¹¹ érintő kritikája jórészt strukturális szinten marad, és teljesen figyelmen kívül hagyja az egyes színházi folyamatok eseményszerűségét. Handke számára a színház mindenek előtt egy „művészi tér”, amely a tartalmakat a jelentéslétrehozás sajátos szabályai szerint munkálja meg: „a színház mint jelentést létrehozó tér olyannyira meghatározott, hogy benne minden *játékká* lesz, ami a színházon kívül komolyság, törekvés, egyértelműség, célszerűség”¹²

¹⁰ *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA* és *Die Literatur ist romantisch*.

¹¹ Peter HANDKE, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* = P. H., *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1972, 27.

¹² Peter HANDKE, *Straßentheater und Theatertheater* = P. H., *Ich bin ein Bewohner...*, i. m., 53.

Ez az érv képezi a Brecht-kritikája kiindulópontját, miként ez az oka annak is, hogy a színházat politikai tartalmak közvetítésére alkalmatlan médiumnak nevezi: „Mindenféle üzenet, vagy fogalmazzunk még egyszerűbben: minden megoldási javaslat *formalizálódik* a színpad játékterében. Egy beszédkórus, amely nem az utcán, hanem a színházban akar *hatni*, maga a giccs és a manír.”¹³ Nehéz nem észrevenni, hogy ezt a gondolatmenetet ugyanazok a bináris oppozíciók – forma vs. tartalom/jelentés, valóság vs. színház/irodalom vagy valós vs. fiktív – működtetik, amelyek Jean-Paul Sartre *Qu'est-ce-que la littérature?* című írásáról adott olvasatát irányították, és amelyek Handkét a *littérature engagée* nyilvánvaló félreértelmzéséhez segítették hozzá.¹⁴ A tartalom-forma dichotómia a brechti írásmód és színházi reform megítélésekor egyszer már különösen improduktívnak bizonyult – lévén Lukács György nemtetszését is elsősorban a tandarabok váltották ki. Annyi az 1930-as évek realizmus-vitájának hosszas rekapitulálása nélkül is kijelenthető, hogy Lukácsot és Handkét vélhetőleg a formalizmus eszményéhez való rigorózus – noha különböző előjelű – ragaszkodás akadályozta meg abban, hogy az apparátuselméletet a brechti színházi gondolkodás lényegéként ismerjék fel. Brecht szerint a színház nem forma, hanem társadalmi apparátus, vagyis olyan összetett mediális diszpozitívum, amely saját ábrázolási és észlelési hagyományokkal, részben rögzített szubjektum-pozíciókkal, részben sajátos szubjektumalkotó eljárásokkal rendelkezik. Vagyis a színházi üzem technikai, kulturális, társadalmi és politikai vonatkozásait lényegesen összetettebben ragadja meg, semhogy arról az irodalmi formalizmus eszközei és gondolkodási struktúrái számot tudnának adni. Az apparátus megváltoztatása tehát nem lehet sem a forma, sem a tartalom kérdése, hanem kizárólag – már ha egyáltalán – az alapvető változói (színpad, közönség, szöveg, előadás, rendező stb.) funkcionális összefüggéseinek újradefiniálása által valósítható meg.

Handke vádja, mely szerint Brecht marxista megoldásokat akart tartalomként közvetíteni a színházon keresztül, és ezáltal a valóságot „a rossz társadalmi helyen a rossz társadalmi eszközeivel”, attól „végtelenül távol, a színház hierarchikus rendjét felhasználva”¹⁵ megváltoztatni, szintén a bináris oppozíciókra lesűkített gondolkodásból származik, és annyiban mindenképpen cáfolható, hogy Brecht célja – legalábbis a színházi témájú írásaiból elméleti törekvésként ez rajzolódik ki – nem a színházban ábrázolt valóság, hanem a színházi apparátus valóságának átalakítása volt. Elsősorban ebben – és csak kis mértékben a politikai üzenetek művészi tematizálásában – áll a brechti színház politikussága, amely a legnyilvánvalóbban a játékosok és nézők addig megingathatlannak hitt pozícióját felforgató tandarab-elméletében mutatkozik meg.

Megállapítható, hogy Handke színházfelfogása egyértelmű visszalépést jelent Brecht mediális színházelméletéhez képest, amely azonban – tegyük hozzá gyorsan –

¹³ Uo.

¹⁴ Ehhez lásd TABAH, *i. m.*, 37–69; Christoph BARTMANN, *Suche nach Zusammenhang: Handkes Werk als Prozeß*, Wien, Braumüller, 1984.

¹⁵ Peter HANDKE, *Straßentheater und Theatertheater*, *i. m.*, 52.

csak az elméleti írásai alapos olvasatából lehet ismert, hiszen a teória gyakorlatba történő átültetése magának Brechtnek sem sikerült, nem beszélve a „legitim örököséről”, akik kezén az epikus színház időközben valóban pusztá formálisává vált. Annál pontosabban ismeri fel Handke az 1960-as évek végén – a turbulens politikai és társadalmi események hatására – a hétköznapi és a politikai cselekvés egyre növekvő teatralitásának megjelenését a nyilvánosságban: „Most van utcaszínház, előadótermi színház, templomi színház (hatásosabb ezer misénél), áruházi színház stb.”¹⁶ Hasonló felismerés mozgatta Brechtet, amikor az epikus színház alapmodelljét az *utcai jelenet*-ben igyekezett kimutatni, amely egyértelmű előadásjelleggel bír anélkül, hogy egyidejűleg művészi folyamatként definiálná önmagát.

A már végbement történésnek a szemléltető általi utánzó megismétlése a megmutatás elvén működik, egyszersmind kivonja magát a kőszínházak reprezentációs praktikái alól. A reprezentáció keretétől való megszabadulás és ezzel egyre inkább a performativitás hatósugarában tevékenykedés egyik lehetőségét Handke is az utcaszínházban látja, amíg az a létmeghatározását új ábrázolási lehetőségek után kutató metodológiai mezőként nem áldozza fel az intézményesülés érdekében.¹⁷ Ennek veszélye azonban nem egyszerűen az ismert ábrázolási módok vagy akár az üzemszerű működésmód átvételében áll, noha ez utóbbi a színházi szituáció határainak és lehetőségeinek feszegetése számára nem biztosít különösebben kedvező kontextust. Az intézményesülés folyamatában azonban egyszersmind kötelező strukturális kényszerként szerez magának érvényt a diszpozitívum-jelleg, ami egyebek mellett abban manifesztálódik, hogy az utcaszínházak is a fennálló színházi intézmények esztétikai és társadalmi funkciói felől válnak megérthetővé. Így ahelyett, hogy az utcaszínházak a hétköznapi teatralitását vagy a performativitásnak a politikai cselekvésre nézvést szubverzív erejét tennék közszemlére, alávetik magukat a polgári illúziószínház reprezentációs rendjének.

Brecht-hatás-izony

Handke korai irodalom- és színházelméleti szövegein vörös fonálként húzódik végig a szigorú, és néhány ponton legkevésbé sem jogos Brecht-kritika. Brecht színháza, jobban mondva az, ami az elkötelezett követők rendezői munkája alapján a kortársi szintéren akként mutatkozik meg, metonimikus képviselője annak az öröklött hagyománynak, melyről Handke el szeretne távolodni. Vagyis Peter Brook ebből az időszakból származó kijelentése, mely szerint Brecht kulcsfiguraként megkerülhetetlen a

¹⁶ Uo., 54.

¹⁷ Vö. Peter HANDKE, *Für das Straßentheater gegen die Straßentheater* = P. H., *Ich bin ein Bewohner...*, i. m., 56–62, különösen 59–60.

kortárs színház számára,¹⁸ ez esetben performatív megerősítést nyer. Handke olvasatában ugyanis a 20. század feltehetőleg legnagyobb jelentőségű és leginkább jövőorientált színházi tervezete olyan realista tanító színházként jelenik meg, amely a társadalmilag elkötelezett művész számára transzparens propagandaeszközként szolgál. E tényállást az irodalom perspektívájából ragadja meg az az igazságtalanul durva kijelentése, miszerint Brecht egy didaktikus „ponyvaszerző”¹⁹ volna. De még a brechti színházreformot is – amely koncepciója szerint az egész apparátus funkciójának átdefiniálására, vagyis az alkotás és befogadás körülményeinek átfogó megváltoztatására irányult,²⁰ – egyértelműen bukottnak értékeli, mivel az ugyan „megváltoztatta a színészek hozzáállását, de a nézőkét közvetlenül nem”²¹

Handke vehemens elhatárolódási kísérletei ellenére lényeges hasonlóságokat fedezhetünk fel kettejük színházfelfogása között. Az egyik alapvető kapcsolódási pont abban áll, hogy a drámának milyen szerepet tulajdonítanak a színházi kommunikáció struktúrájában. Aligha lehet véletlen, hogy mindkettő a hagyományos – ha tetszik arisztotelészi – dramaturgia meghaladásából indulnak ki. Az azonban, hogy pontosan mit is takar az arisztotelészi jelző, melynek ellentézeteként egyrészt a tandarab, másrészt a beszéddarab koncepciója megfogalmazódik, már jelentős eltéréseket mutat. Brecht, aki vonakodik elismerni a *Poétika* hatáseztétikájának reflexív mozzanatát, affektív identifikációként²² érti félre a katarzis fogalmát, és az arisztotelészi dramaturgiát az illúziókeltéssel teszi egyenlővé, miközben annak olyan alapvető eleméhez, mint a „dráma lélekét”²³ képező fabula elsődlegessége, továbbra is ragaszkodik. Handke kritikája ezzel szemben a *Poétika* alapvetését érinti, amennyiben a beszéddarab épp a dráma „teljes és egész cselekvés utánzása[ként]”²⁴ értett definícióját kérdőjelezi meg. Az arisztotelészi koncepció alapelemeinek tagadása nála – Brechtel ellentétben – nem a színházi gyakorlatból nő ki a színházi nézőség radikális újradefiniálásának igényével együtt, hanem logikus következményeként mindannak, amit Princetonban a valóság és irodalom kapcsolatáról, illetve a nyelv medialitásáról mondott.

¹⁸ „Senki sem foglalkozhat komolyan színházzal, ha egy kézlegyintéssel képes Brechtet elintézni. Brecht körünk kulcsfigurája, és manapság minden színházi munka egy bizonyos ponton az ő állításaiból és eredményeiből ered, illetve azokhoz tér vissza.” Peter BROOK, *Az üres tér*, ford. Koós Anna, Bp., Európa, 1973, 88.

¹⁹ Peter HANDKE, *Horváth und Brecht = P. H., Ich bin ein Bewohner...*, i. m., 63.

²⁰ Lásd ehhez Brechtet: „Két művészetet kell fejleszteni: a színművészetet és a nézőművészetet.” Bertolt BRECHT, *Neue Technik der Schauspielkunst = B. B., Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd. 16. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1967, 710.

²¹ HANDKE, *Straßentheater und Theatertheater*, i. m., 52.

²² A katarzis és megismerés szükségszerű összefonódásához lásd: Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Osiris, 2003, 320–325.

²³ Vö: „A tragédia alapja és mintegy lelke tehát a mese [...]” ARISZTOTELESZ, *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond, Bp., PannonKlett, 1997, 39. – A megfogalmazást Brecht-nél lásd *Kis Organon a színház számára*, ford. EÖRSI István = B. B., *Színházi tanulmányok*, Bp., Magvető, 1969, 409. A *müthosz* fordításaként dolgozatomban konzekvensen a *fabula* megnevezést használom.

²⁴ ARISZTOTELESZ, i. m., 41.

A realista irodalom (*új tárgyiasság*) instrumentalizált nyelvhasználatával és a reflektálatlanul használt narrációs sémák elvetésével összhangban Handke az akkoriban domináns realista színházi formák (utca- és dokumentarista színház) hagyományos mimetikus ábrázolási formáit támadja: hiszen a művészet mimetikus jellege az előadóművészetekben, így a színházban még az irodalomnál is sokkal erőteljesebben jelenik meg. A mimetikus színházban a valóságillúzió biztosítását a színházi jel ama sajátossága szavatolja – amely ráadásul a jelölők materialitásának hangsúlyozása által további megerősítést nyerhet –, hogy megduplázza az adott kultúrában talált dolgokat, vagyis mindig „jelek jeleként”²⁵ funkcionál.²⁶ A „referenciális illúzió”²⁷ – melyet Handke a princetoni beszédében a kortárs prózával kapcsolatban kifogásol – tehát a színházba strukturálisan és szemiotikailag is mélyebben íródik bele, mint a realista irodalomba.

A beszéddarabokkal arra tesz kísérletet, hogy a színpadi történet világszerűségét szövegszerű eszközökkel gyengítse, azaz leépítse az előadás alapját képező szövegben a koherens fabulát és a dialógus formáját öltő figurális beszédet. Azonban látnunk kell, hogy a zárt dramatikus univerzum ilyenét megszüntetése automatikusan magával vonzza a színházi kommunikációs rendszer egészének átrendezését. A dialógus feladása ugyanis nemcsak a pszichológiailag vagy szociológiailag dekódolható alakok létrehozását akadályozza meg, hanem egyszersmind át is helyezi a hangsúlyt a kommunikáció belső szcenikus tengelyéről a külsőre.²⁸ A két arisztotelészi alapkoncepció (a dialógus és a fabula) hatályaon kívül helyezése következtében a dramatikus színház paramétereiről – az illúziószerű természetesség, a történetyszerűség, a dialógus formáját öltő konverzáció cselekményalkotó képessége vagy az alakok megformáltsága – a fókusz áthelyeződik a nyelviségre, az eseményyszerűségre és az önreferencialitásra, amelyek általában a posztdramatikus színház jellemzőinek számítanak. A beszéddarabok összességében tehát elsősorban azáltal számolják fel a dramatikus reprezentáció zártságát és a referenciális illúzió létrejöttének lehetőségét, hogy lemondanak az összefüggő, világszerű történetről és a dialógus helyett a *monológia*²⁹ formáját öltik. Így mutatkozik meg „a »valóságnak« a színházi jel valóságaként”, azaz szemiotikai fenoménként „történet problématiszálása”³⁰

Brecht és Handke reformelképzeléseikben hasonlóan vélekednek a színház hatásmechanizmusáról: mindketten egy kognitív értelemben aktív nézőség megteremtését

²⁵ Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *Das System der theatralischen Zeichen (Semiotik des Theaters, Bd. 1.)*, Tübingen, Narr, 1988², 194–197.

²⁶ Vö. Gerda POSCHMANN, *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen, Niemeyer, 1997, 27–28.

²⁷ Patrice PAVIS, *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen, Narr, 1988, 53.

²⁸ Vö. LEHMANN, *i. m.*, 149–150.

²⁹ Vö. „Ahol a játékosok jelenléte és nézőkkel kialakított viszonya koncepcionálisan, nem pedig véletlenszerűen meghatározza a szcenikus történetét, ott a monológia a színház alapvető modelljévé lép elő.” *Uo.*, 150.

³⁰ *Uo.*, 60.

állítják a koncepciójuk középpontjába. A befogadó kognitív képességeinek kikapcsolásért Brecht közismerten a beleélést tette felelőssé,³¹ amelyet nemcsak a polgári illúziószínházban látott működni, hanem a fasizmus teátralitásának – korát megelőző – elemzésében a tömegek befolyásolásának legfontosabb eszközeként leplezett le.³² Éppen ez okból igyekezett minden eszközzel, elsősorban a nézőnek a színpadon látottaktól történő eltávolításával megakadályozni a szcenikus illúzió kialakulását. Ám abban, amit Handke saját nézői tapasztalatából a színpadi folyamatok hatásáról ír, úgyszintén Brecht elidegenítést szorgalmazó tézise visszhangzik: „minél eltávolítottabban és hermetikusabban adják elő a színpadon az eseményeket, annál világosabban és ésszerűbben tudja a néző ezeket az absztrakt dolgokat a saját külső helyzetére vonatkozólag konkretizálni”.³³ E megállapítás azonban különösen akkor tűnik megdöbbentőnek, ha tudjuk, hogy Joseph Beuysnak a 3. Experimentán látott performansa váltotta ki. Az *Iphigenia/Titus Andronicus*³⁴ című akcióról van szó, amelyben Beuys egy szürkésfehér lóval szerepelt együtt. A színpad egyik oldalán Beuys egy fehér prémmel és különböző anyagokkal (cukor, zsír) dolgozott, valamint egy mikrofonnal, amelybe verssorokat recitált vagy csak különböző hangokat hallatott, miközben Wolfgang Wiens és Claus Peymann egy magánfelfvételen monoton hangon ugyancsak Shakespeare *Titus Andronicus*-ából és Goethe *Iphigeniájából* idéztek. A színpad másik oldalán a ló békésen szénát falatozott. A nézők – éppúgy, mint három évvel azelőtt a *Közönséggyalázás* esetében – az ismétlődő, ritualizált, de legkevésbé sem történetyszerű akciókra tapssal, valamint pfujolással és bravózással reagáltak, amit Beuys sem hagyott figyelmen kívül: néha csak a nála lévő cintányérral válaszolt a forrongásra, néha azonban vissza is tapsolt.

Handke úgy véli, az ilyen típusú aktivizmus összetéveszti önmagát a kognitív nézői részvétellel, ezért kritizálja mind a produkció, mind a recepció oldalán, amennyiben – meglehetősen ironikus módon még egy fluxus-akciónál is – ragaszkodik a játékosok és a nézők közvetlen interakciójának megszüntetéséhez. A művészi folyamat hermetikus lezárásának követelése még akkor is *par excellence* modernista maradvány Handke gondolkodásában, ha az eltávolítás nemcsak a nézői beavatkozás megelőzésére szolgál, hanem egyszersmind a színházi önreferencialitás megerősítésére is. Mert a valós folyamatoktól való esztétikai és ontológiai elkülönülődésének fenntartása, valamint a spontán referenciális olvasatok megakadályozása érdekében a színpadi cselekménynek folyamatosan hangsúlyoznia kell saját művi jellegét.

³¹ Vö. „Aki átél egy másik embert, és pedig maradéktalanul, az feladja a kritikát vele szemben és magával szemben is.” Bertolt BRECHT, *A sárgarézvásárból*, ford. VAJDA György Mihály = B. B., *Színházi tanulmányok*, i. m., 392.

³² Ehhez lásd *uo.*, 384–392, valamint azokat a naplőbejegyzéseket, amelyekben újságokból kivágott fotók alapján elemzi Hitler figuráját: Bertolt BRECHT, *Arbeitsjournal 1938–1955*, Berlin – Weimar, Aufbau, 1977, 67–77, 122–123.

³³ Peter HANDKE, *Die Arbeit des Zuschauens* = P. H., *Ich bin ein Bewohner...*, i. m., 104.

³⁴ Vö. Johannes BIRINGER, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 1991, 12–14.

Brecht ezzel szemben az elidegenítést a beleérzés ellehetetlenítésén túl inkább azzal a céllal alkalmazza, hogy a már ismert a színház mediális keretezettségén belül más szemszögből jelenítse meg: „Az új elidegenítéseknek a társadalmilag befolyásolható folyamatokat csak a meghittség pecsétjétől kell megfosztaniuk, amely őket ma megóvja a beavatkozástól.”³⁵ Ez a felfogás – szemben a hosszú ideig a fázismodell³⁶ által uralt szakirodalom téves feltételezésével – nem egyszerűen azon a marxista meggyőződésen alapul, hogy a társadalom helyzete megváltoztatható, hanem a teatralitás médiumként való felismerésén, amely Samuel Weber szerint már Platón számára is „a fennálló rend, az áthagyományozódott autoritás és az azzal kapcsolatos hierarchiák megzavarásaként és átalakításaként”³⁷ mutatkozott meg. Ha azonban az elidegenítést már nem az eredeti meghatározása szerint (vagyis a történet időbeli folyásának a színházi médium térbeli dimenziói általi megszakításaként), hanem automatikusan és eszközszerűen alkalmazzák, s ezáltal valóban pusztá effektussá silányul, akkor nem lesz képes betölteni az ábrázolás és befogadás fennálló rendjének feltörésére irányuló eredeti funkcióját.

Ennek ellenére az úgynevezett elidegenítő effektusok szemiotizációja viszonylag gyorsan végbement: gondoljunk csak a címekre, a dalokra, a közönség megszólítására, a „függönyre”, vagy „a színpad terének fényes kivilágítására és a fényforrások láthatóságára”.³⁸ Erika Fischer-Lichte megállapítása szerint ezek az elemek Brecht színházának „márkajegyivé” váltak, és „a Berliner Ensemble előadásainak már az ötvenes években szilárdan rögzült konvenciói [...] közzé tartoztak”.³⁹ Tehát itt is megmutatkozik a színház sajtósági történetisége, melyet Benjamin Bennett a következőképpen fogalmazott meg: „Az elidegenítés technikája, amennyiben a színház történeti szituáltóságának megértését reflektálja – amely természetesen gyakorlatban nem alkalmazható kritérium – egyértelműen tagadja minden nem pusztán temporálisan fenntartható színházelmélet lehetőségét.”⁴⁰

Ezzel kapcsolatban azonban a jelek és a jelhasználat mechanikus konvencionálizálódása is megfigyelhető, amelyre Handke a korai kritikai-esztétikai írásaiban a jelentés irodalmi és színházi létrehozásával kapcsolatban folyton visszatér. Gondolatmenete szerint ha egy elem egy új dramaturgiai funkcióban integrálódik a néző elvárási horizontjába, akkor elveszíti idegenségét, és a befogadó már nem magát az elemet észleli a lehetséges jelentéseinek sokaságában, hanem csak a számára az adott mediális diszpozitívumon belül ismerőssé vált jelentését.⁴¹ Így a fent említett effektusok Brecht

³⁵ BRECHT, *Kis Organon...*, i. m., 425.

³⁶ Vö. Jan KNOPF, *Brecht-Handbuch: Lyrik, Prosa, Schriften*, Stuttgart, Metzler, 1984, 412.

³⁷ Samuel WEBER, *Theatrocracy; or, Surviving the Break* = S. W., *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press, 2004, 35.

³⁸ Erika FISCHER-LICHTE, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen – Basel, Francke, 1999², 353.

³⁹ Uo.

⁴⁰ Benjamin BENNETT, *All Theater is Revolutionary Theater*, Ithaca – London, Cornell University Press, 2005, 72.

⁴¹ Vö. HANDKE, *Für das Straßentheater*, i. m., 58.

érett munkáiban és különösen a Brecht utáni epikus színházban már nem a totalitás illúzióját keltő egész megszakításaként válnak értelmezhetővé, hanem – legalábbis a kód birtokában lévők által – pusztán az elidegenítés *jeleiként*. Mégsem igényel különösebb magyarázatot az, hogy az ismétlődés és konvencionalizálódás folyamatán nem másrt értünk, mint magát a jellé válás processzusát, azaz a reprezentáció lehetőségfeltételét. A beszéddarabok arra tesznek kísérletet, hogy a dramatikus színház kommunikációs struktúráját ne pusztán a dramatikus kategóriák (tér, idő, cselekmény, alakok, dialogikus nyelv) szintjén dekonstruálják, hanem arra is, hogy a jelentés színházi létrehozását alapjaiban megkérdőjelezzék, és egy avantgárd gesztussal a szemiotizáció lehetőségét aláássák. A *Közönséggyalázás* estében tehát a „Reprezentációgyalázás” cím találobb leírása volna e tényállásnak.

Mindezek fényében nem lehet csodálkozni azon, hogy Andrzej Wirth diskurzusalapító tanulmányában Handke jelentőségét a poszt-brechtli színházi színtéren „Brecht örökségének radikális folytatásaként és túllépéseként”⁴² határozta meg. A két színházkoncepció közös gyökere az arisztotelészi dramaturgia meghaladásában rejlik, amelyet azonban – a szükséges radikalitással – mindketten csak korai műveikkel, a tandarabokkal és a beszéddarabokkal valósítottak meg. Míg azonban Brecht a realista illúzióteremtő dráma ellenében az elidegenítést és a gesztikusságot veti be, valamint a dialógusról még a tandarabokban is csak néhelykor, a *Fatzer*-töredékben és *Az intézkedésben* mond le,⁴³ Handke már a *Közönséggyalázás*ban eliminálja a fabulát és a dialógust mint a dramatikus univerzum alapelemeit, és a valóságillúziót a kortárs színházi nyelvben elhasználnak tűnő elidegenítési effektusok helyett új eszközökkel próbálja felszámolni. Hogy pontosan hogyan, arra a továbbiakban térek ki részletesen.

A reprezentáció tagadása

A *Közönséggyalázást* „Peter Handke saját megfogalmazása szerint először a hagyományos színház elleni esszének tervezte”,⁴⁴ és ebben a formában a szöveg minden bizonnyal észrevétlen maradt volna. Azonban időben felismerte, hogy a polgári illúziószínház ábrázolási konvencióit jó eséllyel nem elméleti szinten, hanem csak a színpadi gyakorlatban lehet felszámolni. Nem avantgárd kiáltványra van tehát szükség, hanem egy olyan színházi szövegalapanyagra, amely a színházi reprezentáció struktúráját performatív módon képes felszámolni. Mivel ezt a rendet elsősorban a dráma zártsága tartja fenn, ezért a dramatikus kategóriák rendszerét kell hatályon kívül helyezni. Ez egyrészt a dramatikus forma megtartása mellett az egyes kategóriák integritásának megsértésével ér-

⁴² Andrzej WIRTH, *Vom Dialog zum Diskurs: Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte = Theater heute 1* (1980), 17.

⁴³ Vö. *Uo.*, 16.

⁴⁴ ТАБАХ, *i. m.*, 140.

hető el. Így kerül sor például a dramatikus cselekmény és az alakok kiüresítésére az abszurd színházban, de hasonló hatása van az intertextualitásnak és az önreflexivitásnak is, amelyek a zárt dramatikus fikciót más (dramatikus) szövegekre és/vagy a kijelentés-aktusok színházi szituáltságára való utalással nyitják meg. A másik lehetőség a dramatikus forma kötelmeinek teljes elvetése, ahogy azt például René Pollesch vagy Elfriede Jelinek a *Wolken.Heim.* óta teszik.

A *Közönséggyalázás* egyértelműen ez utóbbi utat járja, amennyiben nem egyszerűen lemond a dramatikus formáról, hanem a dráma alapelemeinek explicit tagadását tematikus szinten is elvégzi. Handke első darabját a drámához fűződő ellentmondásos viszony jellemzi, amennyiben a műnemhez fűződő metatextuális kapcsolódás kedvéért feláldozza az architextuális viszonyulást. A *Közönséggyalázás* kommentárként való olvashatósága azzal is alátámasztható, hogy direkt és indirekt módon számos ismert drámapoétikát és színházelméleti művet megidéz. Arisztotelész *Poétikájára*, illetve annak a klasszikus dramaturgia általi recepciójára utal: „Itt nem ismétlődik egyszer már megtörtént cselekmény.” (371.), valamint „A három említett körülmény együtt jelenti az idő, tér és cselekmény egységét. Ez a darab tehát klasszikus darab.” (377.); a diderot-i negyedik falra emlékeztet: „Az önök felé néző nyitott oldal nem egy ház negyedik fala.” (369.); Jacques monológja sejlik fel Shakespeare *Ahogy tetszik-jéből*, amely a *theatrum mundi*-koncepció leghíresebb példájának számít: „Ezek a deszkák nem jelentenek semmiféle világot.” (366.) és „Ez a színpad nem világ, aminthogy a világ nem színpad.” (374.); a pfisteri deskriptív-strukturalista drámaelméletre referál:⁴⁵ „Itt nem oszlik ketté az idő játszott időre és játékidőre.” (377.); Alexandr Tairov *Színház béklyók nélkül* című szövegéhez nyúl vissza: „A színház nem lesz megszabadítva béklyóitól. A színház meg lesz béklyózva.”⁴⁶ (368.). Végül pedig „A színpad üres” (366.) formula Peter Brook *Üres színpad*-át juttatja eszünkbe.

A dráma- és színházértés alapléteit *ex negativo* megidéző példák sora tetszőlegesen bővíthető, melyek a *Közönséggyalázást par excellence* metadrámává teszik. Mindennek ellenére helytelen volna azt a következtetést levonni, hogy itt a színházi médium mint olyan tagadása volna a cél.⁴⁷ Handke csupán azt az öröklött dramatikus hagyományt utasítja el, amelynek reprezentációs struktúrája kitaróan meghatározza a színházi ábrázolás és észlelés módozatait. Ez már az írásban rögzített szövegalap megformáltságán is észrevehető, hiszen az nem követi a hagyományos felosztást fő- és mellékszövegre. Az, hogy a két műnemkonstituáló szövegréteg ugyanazzal az írásmóddal jelenik meg, nem egyszerűen egy hagyományos tipográfiai különbségtétel eltörlését jelenti, hanem – hasonlóan Jelinek nyelvi felületeihez vagy Marlene Streeruwitz drámáihoz – egyszersmind a mellékszöveg funkciójának megváltoztatását, vagy akár megszüntetését is.

⁴⁵ Vö. Manfred PFISTER, *Das Drama*, München, Fink, 1977, különösen 369–374.

⁴⁶ A fordítást módosítottam. (K. B.)

⁴⁷ Vö. Günter HEINTZ, *Peter Handke: Analysen zur Sprache und Literatur*, München, Oldenbourg, 1974, 40skk.

Amennyiben tartjuk magunkat a mellékszöveg ingardeni kritériumához,⁴⁸ vagyis az előadás tárgyai valóságába történő lefordíthatósághoz, akkor Handke egyértelműen előre nem látható és nem befolyásolható tényezőkre – mint például a nézők ruházata⁴⁹ – vonatkozó „színpadi utasításait” nem tekinthetjük mellékszövegnek. Ráadásul Handke a dramatikus mellékszöveget e helyütt épp azáltal teszi ironikus játék tárgyává, hogy az abszurditásig fokozza annak az auktorialis előírásjellegét. Annyi azonban bizonyosan látszik, hogy a szöveg nem kimondott nyelvi szegmenseit már nem lehet másodlagos segédszöveggként kezelni, mint a dráma és színház ellentmondásokkal teli és történetileg változó kapcsolatának ama korszakában, amelyet a dráma uralma és a színház vizuális illusztrációs szerepe jellemezett. Az újabb dramatikus szövegekben a mellékszöveg egykor pusztán pragmatikus funkciója – már amennyiben egyáltalán még létezik – háttérbe szorul annak szövegszerűségével szemben. A *Közönséggyalázásban* ugyanis már nem lehet különbséget tenni a beszélők monologikus szövegblokkjai és az azok elé helyezett színpadi utasítások poétikai megformáltsága között.

Míg a színpadi utasítások a drámában hagyományosan a belső kommunikációs rendszerre, vagyis a fiktív univerzumra vonatkoznak (például a szín vagy az alakok nonverbális viselkedésének a leírása), addig itt a történet hiányában – néhány, a beszélők játékmódjára utaló mondat kivételével – a színpad és a nézőtér közötti kommunikációs viszony részletes leírását adják. Hiszen a dramatikus színház ábrázolási és észlelési konvencióinak dekonstrukciója előfeltételezi azok lehetőség szerint minél tökéletesebb (re)konstrukcióját. Handke színrevitelre vonatkozó utasításai szerint ugyanis nem elegendő az, ha a néző az előadás előtt pusztán véletlenszerűen találkozik egy ismerős színházi atmoszférával. Ehelyett a lehúzott függöny mögötti dolgozó színpadi munkások és az őket irányító színpadmester által keltett zaj, de legalább az erről készült magnófelvétel, az előkelő megjelenésű programfüzet, a méltóságteljesen viselkedő jegyzedők segítségével a polgári színházi üzem tökéletes *illúzióját* kell kelteni.

E tény legalább két szempontból tűnik lényegesnek. Először is itt az illúziókeltés a reprezentációs színházzal szemben nem a színpadi fikció lezárását és izolálását szolgálja, hanem a színházi szituáció felnyitását és kiterjesztését, mivel a nézők nem lehetnek biztosak a színrevitel kezdetét illetően. Másodszor mégis egy hagyományos eljárásról van szó, amely még a beszélők „tagadási listáján” is előkelő helyen áll: „Nekünk nincs szükségünk illúziókra, hogy önöket megfosszuk illúzióiktól.” (365.) Ha nem tudnánk, hogy Handke ezzel *ex negativo* Brecht darabjairól alkotott saját véleményét idézi, amelyeknek „újból és újból szükségük van illúziókra, hogy lehetővé tegyék a dezillúziókat”,⁵⁰ egyszerűen ama belső ellentmondások egyikeként kezelhetnénk, amelyek konstitutív játékjellegré a recepció többször rámutatott, és amellyel ez

⁴⁸ Vö. Roman INGARDEN, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Niemeyer, 1960, 220.

⁴⁹ „Öltözékével senki ne ríjon ki és ne szúrjon szemet a nézőtérén. A férfiak viseljenek sötét öltönyt, fehér inget és szolid nyakkendőt. A hölgyek kerüljék a harsány színeket.” (362.)

⁵⁰ HANDKE, *Horváth und Brecht, i. m.*, 63.

okból nem foglalkozom részletesebben.⁵¹ Ez esetben azonban felmerül a gyanú, hogy a mondat Handke irodalom- és színházkritikai írásaira jellemző sajtóságság vakság jeleként olvasható: nem egyszer fordul elő, hogy maga is észrevétlenül elköveti azt, amit másoknál hevesen kritizál.

Miután a színrevitel „nem-nyelvi” fázisában felépült a polgári illúziószínház ismerős horizontja, a beszélők színre lépésével – a cím által sugalmazottakkal szemben – megkezdődik annak lebontása nyelvi és részben performatív tagadáson keresztül. A beszélők sorra veszik az összes dramatikus kategóriát (tér, idő, cselekmény, alakok, dialogikus nyelv). Ez az első szövegrész a közönséget csak annyiban érinti, amennyiben a tagadó kijelentések közvetlen megszólítottjai a nézők, valamint elvárásaik, a látottakkal kapcsolatos állítólagos vélekedéseik és reakcióik folyamatosan szóba kerülnek. Mivel azonban az irodalmi színház mimetikus működésmódja abban áll, hogy egy, a dramatikus koncepció által előírt rendszert átültessen a színpadi valóságba, a dráma „elmaradásának”, illetve explicit nyelvi tagadásának következményeképpen megkérdőjeleződik a színházi jelek repertóriuma és ezzel egyszersmind a szemioticitás mint a színházi jelentésképzés alapja: „Ez a színpad nem ábrázol semmit. Más ürességet sem ábrázol. A színpad *üres*. Önök nem látnak tárgyakat, amelyek más tárgyak illúzióját keltik. [...] Nem látnak világosságot, amely más világosság illúzióját kelti. Nem hallanak zajt, amely más zaj illúzióját kelti. Nem látnak teret, amely más tér illúzióját kelti. Nem élnek át időt, amely más időt jelent.” (366–367.) A nézőtől elveszik annak lehetősége, hogy az addigi színházi élményei alapján az érzéki észleleteit egy – térben és/vagy időben – távoli univerzum jeleként értelmezze. Mert a jelek definitorikus helyzetítő és utaló funkciójának megszüntetéséből a színpadi folyamatokra nézvést egészen konkrétan az következik, hogy a látottak/hallottak önmagukon kívül nem rendelkezhetnek más referenciával. Lehetetlen nem észrevenni, hogy a *Közönséggyalázás* azt a dominanciaeltolódást kívánja véghezvinni a szövegalap tematikus szintjén, amely a napnyugati színházban a '70-es évektől kezdve elsősorban a performanszművészet hatására következett be, és amely a reprezentációról a prezentáció (önreferencialitás) érdekében történő lemondásként válik megtapasztalhatóvá. Hogy egy performatív fordulat milyen eséllyel hajtható végre (pusztán?) nyelvi negáció által, arra a későbbiekben térek vissza.

Állításom a beszélők saját helyzetükre vonatkozó állításaival is alátámasztható: „Nem vagyunk megjelenítők. Nem jelenítünk meg semmit. Mi nem viselünk fedőneveket. A szívdobogásunk nem jelent más szívdobogást. A velőtrázó sikolyunk nem jelent más velőtrázó sikolyt. Mi nem lépünk ki a szerepünkől. Nekünk nincs szerepünk. Mi *mi* vagyunk.” (367.) A szemiotizációs folyamat megszakításának további következményeként a játékosok színpadi létmódjának is alapvető változáson kell átmennie. A testük már nem a szerep megformálásának eszközeként, vagyis jelképző felületként funkcionál, hanem a prezentációs funkció megerősödése miatt egye in-

⁵¹ Ehhez lásd pl. ТАБАК, *i. m.*, 163skk.

kább fenomenális testiségükben kell megmutatkozniuk. Az ábrázolás vehemens elutasítása azt a benyomást keltheti, hogy a színpadi diskurzus még a színház közismert minimáldefinícióját („A színházhoz [...] egy A személy szükséges, aki megtestesíti X-et, miközben S nézi.”⁵²) is meg kívánja kérdőjelezni.

A látszat ellenére – még egyszer hangsúlyozom – a *Közönséggyalázás* tétje nem a színház megszüntetése, hanem épp ellenkezőleg, a színházi folyamat visszavezetése annak valódi eseményszerűségéhez a reprezentáció működésmódjának megszakítása által. A dramatikus kód kikapcsolása mellett a színház számára a kezdetektől fogva alapvetőnek számító megtestesülés fogalmának átertelvezése is erre a törekvésre utal. Ha a megtestesülésen – a dualista-karteziánus emberképpel szemben – nem a dramatikus szövegben előírt jelentések megjelenítését értjük, hanem azt, hogy „valami olyan jelenik meg a testen, illetve a test által, ami csak a test révén bír léttel”,⁵³ akkor az egyzersmind a dramatikus szerepjáték és az autentikus önprezentáció eleddig kizárólagosnak tartott dichotómiájának a végét is jelenti. A kettő között a különböző (szín)játékvariációk olyan széles mezeje tárul fel, amely a test szemiotikai és fenomenológiai aspektusainak folyton változó hangsúlyeltolódása révén válik bejátszhatóvá.⁵⁴

A színpadi folyamatok eseményszerűségének felmutatásával függ össze a színházi kommunikáció struktúrájának egészében bekövetkező dominanciaeltolódás is. Míg a reprezentáció dramatikus színházának középpontjában egy fiktív világ megteremtése és ezzel összefüggésben egy fikción belüli színpadi kommunikáció áll, addig e helyütt a hangsúly a kijelentések és cselekvések itt és mostjára, illetve ezáltal a játékosok és a nézők közötti megértésre helyeződik át. Ennek legjobb példája az a jelenet, amelyben a klasszikus dramaturgiában a színpadi cselekmény valóságillúzióját szavató arisztotelészi hármas egység a színpad és a nézőtér – a színházi folyamat következtében létrejövő – tér- és időbeli egységeként értelmeződik át:

Mínt hogy a színpad nem külön világ, odalenn önöknél is tiszteletben tartjuk. Mi és önök egységet alkotunk, mivel szüntelenül és közvetlenül önökhöz beszélünk. Önök helyett tehát bizonyos feltételek mellett akár mi-t is mondhatnánk. Ez jelenti a cselekmény egységét. A színpad idefenn és a nézőtér odalenn szintű egységet alkot, hiszen nem alkotnak már két síkot. [...] Itt csak egyes tér van. Ez jelenti a tér egységét. Az önök ideje, a nézők és hallgatók ideje, és a mi időnk, a beszélők ideje, egységet alkot, mivel itt csupán az önök ideje múlik. [...] Itt nincs más idő, csak amit mi, mi és önök a tulajdon testünkön megélünk. Itt csak egy idő van. Ez jelenti az idő egységét. A három említett körülmény együtt jelenti az idő, tér és cselekmény egységét. Ez a darab tehát klasszikus darab. (377.)

⁵² FISCHER-LICHTE, *Semiotik Bd.1., i. m.*, 16.

⁵³ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabirella, Bp., Balassi, 2009, 116.

⁵⁴ Ehhez lásd Michael Kirby „acting/not-acting”-sémájának Nicolette Kretz általi kibővítését: Andreas KOTTE, *Theaterwissenschaft: Eine Einführung*, Köln – Weimar – Wien, Böhlau, 2005, 195–200.

Amikor Handke a *Közönséggyalázást* „közvetlen színháznak”⁵⁵ nevezi, abban a dramatiszmedialitásról való tudatos lemondás momentumuma érhető tetten. E fogalom segítségével állítja szembe Mireille Tabah Handke darabját a Szondi-féle „abszolút drámával”, melynek alkotóelemeit a *Közönséggyalázás* egyesével dekonstruálja.⁵⁶ Ám ha jobban megnézzük, az abszolút dráma és a közvetlen színház ismérveit összevető táblázatból éppen az a különbség rajzolódik ki, amely a színház legújabb fejleményei, valamint ezek Hans-Thies Lehmann-i reflexiója révén a dramatisz és posztdramatisz ellentétéként egyre inkább a színháztudományi diskurzus középpontjába került. Ez már csak azért is érdekes, mert Lehmann ugyan maga is „a posztdramatisz színház genealógiájához”⁵⁷ sorolja a *Közönséggyalázást*, amely azonban „amennyiben a dramatisz színház minden kritériumát ex negativo témájává teszi, »metadrámaként vagy metaszínházként« – ahogy Pfister [...] állítja – elkötelezettje is marad ennek a hagyománynak”.⁵⁸ A továbbiakban az ősbemutatóról készült felvétel alapján – amely a Suhrkamp kiadónak köszönhetően 2008-ban végre kiszabadult a televízió archívumából, és széles körben hozzáférhetővé vált – annak igyekszem részletesen utána járni, hogy a darab valóban színre viszi-e azt, amiről *ex negativo* beszél.

A közönség uralma (theatrokrácia)

Ahogy arra már fentebb utaltam, a *Közönséggyalázás* ősbemutatóját a frankfurti Experimentán tartották, méghozzá botrányos sikerrel. Már az első előadás is heves reakciókat váltott ki a nézőkből: sokan elfogadták az új kommunikációs helyzetet és a hallottakra közbekiabálással reagáltak, néhányan még a nézőteret is elhagyták. Csak-hogy amíg ezek az akciók a színházi nézők szokásos mozgásterén belül maradtak, addig azok, akik a második este felmásztak a színpadra és úgy akartak beavatkozni a játékba, igencsak felfeszítették a színházi keret határait.⁵⁹ Szerencsére éppen ezt az estét rögzítették a televízió kamerái, noha ezzel kapcsolatban felmerül a gyanú, hogy a színpadot megrohamozó nézők túlzásba vitt önszínrevitele e tényről nem tekinthető teljesen függetlennek.

Ugyanis egy hagyományos tévéfelvétellel szemben, ahol a színházi illúzió megőrzése érdekében a technikai apparátusnak lehetőleg észrevétlennek kell maradnia, itt a mediatiszizáció folyamatát a kezdetektől fogva tudatosítják a nézőkben. Annak érdekében, hogy az archiválási eljárás a darab eredeti célkitűzésének, azaz a közönség tematizálásának meg tudjon felelni, az előadást megelőzően megjelenik az intendáns

⁵⁵ Peter HANDKE, *Zur »Publikumsbeschimpfung«* = P. H., *Stücke 1*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1972, 203.

⁵⁶ Vö. TABAH, *i. m.*, 151.

⁵⁷ LEHMANN, *i. m.*, 60.

⁵⁸ *Uo.*

⁵⁹ Vö. Henning RISCHBIETER, *Experimenta: Theater und Publikum neu definiert = Theater heute 7* (1966), 8–17, valamint FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája, i. m.*, 22–24.

az összehúzott függöny előtt, és felvilágosítja a nézőket arról, hogy róluk is felvétel készül: a legalább négy kamera közül kettő egyenesen a nézőterre irányul,⁶⁰ melyek beállításai a nagytotáltól a félközelen keresztül a premier plánig változnak. Az utóbbin a jelenlévők már nem rejtőzhetnek el egy anonim egység részeként, hanem egyenként felismerhetőek és azonosíthatóak (így maga Handke is). Akinek ez nem tetszik, felmehet a kameramentes karzatra (melyet egyébként egy rövid ideig szintén rögzítenek, amikor az egyik beszélő a néző- és játékkeret összekapcsolva felmegy, és ott folytatja a szóárdatát), vagy a kasszánál visszakaphatja a jegye árát. Továbbá az első sorban ülő nézőket az intendáns arra is megkéri, hogy húzzák be kicsit a lábaikat azért, hogy a kamera közvetlenül a színpad előtt is elférjen és mozogni tudjon.

A felvételtől sajnos nem derül ki, hogy mennyire sikerült a színrevitelnek az előadás megkezdése előtt felépítenie egy átlagos kőszínházi este auktorialisan előírt atmoszféráját. Ha volt is ilyen, azt minden bizonnyal már ez az előjáték lerombolta, noha ez eredetileg a beszélők diskurzusának a feladata lett volna. Az intendáns megszólalását a nézők úgy értelmezik, mintha az vitát akarna kezdeményezni, így olyan közbekiabálásokkal reagálnak a mondottakra, mint „Az erkély megtelt!” vagy „Televízió takarodj!”. A színpad és a közönség közötti kommunikáció – jöllehet, az intendáns akarata ellenére – tehát már a játékosok megjelenése előtt megkezdődik, még hozzá olyan hévvel, hogy annak a színház egyre feszültebb vezetője az „Akkor most kezdünk” kijelentéssel kíván hirtelen véget vetni.

A közönség tényleges, dialogikus aktivitása azonban ennek ellenére sem hagy alább, olyannyira, hogy a színrevitel keretén belül elhangzó első szót is egy néző mondja ki: amikor ugyanis a beszélők megjelennek a színpadon, és Handke előírásai szerint fel-alá járkálás közben először csak ajkukat mozgatják (363.), egy hang világosan kivehetően azt kiáltja: „Hangosabban!” (mire az egész nézőtér élénk nevetésben tör ki). A handkei szövegadaptól eltérően a színészek egy „Jó estét!” köszönéssel kezdik meg beszédüket, és a nézők ezt is hangosan viszonzozzák.⁶¹ A *Közönséggyalázás* ősbemutatója ékes bizonyítékát adja annak, hogy a dramatikus paktum felmondásával a színházi folyamat előreláthatatlan és kontrollálhatatlan eseménnyé változhat. A dramatikus rend fegyelmező erejének kiiktatása a saját nézés-aktusának tematizálásával együtt szemmel láthatólag radikálisan emancipatorikus hatással van a közönségre. Másrészt ezt az állapotot e helyütt nem lehet egyértelműen egy politikai értelemben vett felszabadítással azonosítani, mert egyszermind összekapcsolódik a folytonos megszólítotttság, nézettség és tematizáltság keltette „szorongással”: „Önök szoronganak, mint mindazok, akiket néznek, és akikhez beszélnek, bár arra készültek, hogy önök nézzenek majd a sötétben, és kellemesen érzik magukat. Az önök jelenléte benne van minden pillanatunkban és minden szavunkban.” (370.)

⁶⁰ Vö. DEFRAEYE, *i. m.*, 414.

⁶¹ Az első mondatnak eredetileg úgy kellene szólnia, hogy „Isten hozta önöket.” (364.)

A *theatrokrácia*,⁶² amelyet Platón szerint a szigorú szabályok hiánya hoz létre, nyilvánvalóan olyan szövegrészeknél mutatkozik meg, amelyek túlzottan magukon hordozzák egy valódi megszólítás jellegét, és ezért nem hatnak teatrálisan, és/vagy a nézői tapasztalatot vélik artikulálni. Ezzel szemben a voltaképpeni gyalázkodást a darab végén, amely rockkoncert-szerű színrevitele miatt ritmikus, ám deszemantizált énekbeszédnek tűnik, a közönség higgadtan fogadja. Amíg azonban a szöveg a hagyományos reprezentációs színház és a beszéddarab-színház által lehetővé tett észlelési tapasztalat közötti különbséget folyamatosan tematizálja, addig ez utóbbi és a saját tapasztalat konkrét realitása között az előadás egy olyan szakadékot látszik megnyitni, amely egyre hevesebb tiltakozást vált ki a nézőkből. Bizonyára nem lehet véletlen, hogy néhányan pont akkor próbálnak aktívan beavatkozni a játékba, amikor a színpadi diskurzusban a színházi befogadó testi diszpozíciójáról van szó:

Állva hatásosabban közbeszólhatnának. A test anatómiájának megfelelően, állva erősebben hangzana a közbeszólásuk. Jobban ökölbe szoríthatnák a kezüket. Megmutathatnák a lelkükben élő ellentmondás szellemét. Nagyobb volna a mozgási szabadságuk. [...] Egyik lábukról a másikra állhatnának. Hamarabb tudatára ébredhetnének testüknek. Műélvezetük csökkenne. Nem alkotnának mintát. Elvesztenék merevségüket. Elvesztenék geometriai formájukat. Jobban éreznék a szomszédos testek kipárolgását. Egymás lökdösésével jobban kimutathatnák egyetértésüket. Álló helyzetben testük nehézkessége nem tartaná vissza magukat a járásról. Álló helyzetben egyénibbek lennének. Állva állhatatosabbak lennének a színház iránt. (376.)

A beszélőket rögtön az első mondat után elnémítja a nézők heves tapsvihara. Ezzel egyidejűleg néhányan, akik a mondatot felszólításként értették, felállnak székekről és provokatív kiáltásokkal bombázzák a játékosokat. Nyilvánvalóan interakcióba akarnak kerülni a színpadon lévőekkel, legalábbis erre következtethetünk a csalódott és dühös kiáltásukból: „Most már aztán reagálj!” Ugyanis ez a reakciójuk arra, hogy a játékosok nem bocsátkoznak velük vitába, hanem épp ellenkezőleg, némán és türelmesen várnak arra, hogy csend legyen a nézőtéren. E felszólítás után azonban a beszélők hirtelen belemennek a játékba, és válaszként a „Jobban ökölbe szoríthatnák a kezüket...” szövegrészt kiabálják a nézőknek. Erre a felháborodott vitatkozó – ahelyett, hogy visszatérnének a hagyományosan passzív nézői szerepbe – megostromolják a színpadot, ezért (részben) rendezői erővel kell eltávolítani őket onnan (vagyis Peymann maga is részt vesz a kiűzésükben). A spontán közjátékot a közönség többi része heves pfujolással kíséri. Így a színházi este, amely eredeti célja szerint egy – noha nem-dramatikus – szöveg színrevitele akart lenni, a nézők aktív részvétele által kiszámíthatatlan eseményné válik. Pontosabban változna, ha a rendező és az apparátus többi tagja nem állítaná helyre azonnal a dramatikus színház rendjét.

⁶² Vö. PLATÓN, *Törvények*, ford. KÖVENDI Dénes, BOLONYAI Gábor, Bp., Atlantisz, 2008, 123–125.

A *Közönséggyalázás* alapvető ellentmondásossága abban mutatkozik meg, hogy a mindenkori előadás közönségét éppen azáltal kényszeríti passzivitásra, hogy az aktivitását már az alapul szolgáló szövegben nyelvileg megfogalmazza. Másként fogalmazva: Handke darabja a nézés mindenkori aktusának eseményszerűsége helyett csak annak narratív reflexiójával számol. A hangsúlyeltolódást – és itt kénytelen vagyok vitába szállni Andrzej Wirth véleményével – a belső színpadi kommunikációról a külsőre nem lehet pusztán az „itt önök az esemény» képletének⁶³ deklarációjával elérni. Mindent összevetve sokkal inkább Lehmann megállapítása látszik igazolhatónak, mely szerint a *Közönséggyalázás* annak ellenére marad a dramatikus hagyomány bűvkörében, hogy tematikus szinten elvégzi a dramatikus kategóriák tagadását.

⁶³ WIRTH, *i. m.*, 17.

JÁSZAY TAMÁS

Mit néz(etünk) az új néző(vel)?

Rekonstrukció és interpretáció: a Krétakör *Új néző* projektje

„Jó a színház, csak felzaklat.
Életteli történetek jönnek elő, kegyetlenül idegesít.”
(Egy helyi asszony az ároktői programról készült
dokumentumfilmben, 2010)

Bevezető megjegyzések az újrarajzolt Krétakörről

Mára a lassan mozduló kortárs magyar színháztörténet (és annak működő színtere, a színikritika) is regisztrálta, hogy 2008 elején a Krétakör Színház virtuális falain belül radikális esztétikai fordulat zajlott le. Miközben a színházi szakmán belül és kívül egyaránt nagy visszhangot, jó ideig többnyire értetlenséget kiváltó átalakulást-átalakítást sokáig megszűnésként címkézték, ez a megközelítés mostanra, hat munkával eltöltött év után tarthatatlanná vált.

Az alábbi tanulmány célja kettős: a bevezetőben a Krétakör irányváltásának legfontosabb pontjait rögzítem címszavakban, ezzel megteremtve azokat az értelmezési kereteket, melyek segítenek a dolgozat második részében kiragadott példa – a két észak-magyarországi, mélyszegénységben élő településen, 2010 nyarán lezajlott *Új néző* projekt célkitűzéseinek és eredményeinek – megértésében. Mindeközben rekonstruálni kívánom magát a települések életét alaposan felforgató eseménysort is.

1. Gyakorlatban

A változások áttekintésekor célravezetőnek látszik a társulatot vezető rendező, Schilling Árpád döntésének gyakorlati következményeit, illetve teoretikus előképeit és modelljeit külön vizsgálni. Az 1995-ös alapítása után fontos előadásával (pl. *W – Munkáscirkusz /2001/, Siráj /2003/, FEKETEország /2004/*) egy szűk évtized alatt Európa-, sőt világhírűvé vált magyar független színházi csoportot vezető Schilling döntésének talán legfájdalmasabb része volt a rendkívül népszerű társulat szélnek eresztése. Gáspár Máté akkori ügyvezető szerint az átalakulás után „[v]iszonylag gyorsan kiderült, hogy ebben a felállásban nincs szükség színészre. Emberre van szükség, olyanra, akinek vannak bizonyos képességei, bátor és kíváncsi.”¹ Mint látni fogjuk,

¹ KÖVÁRI Orsolya, *Most sok minden egyszerre ért véget: Kövári Orsolya Gáspár Mátéval beszélget*, Színház, 2010/10.

http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35830:most-sok-minden-ez-szerre-ert-veget&catid=47:2010-oktober&Itemid=7 (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

az új Krétakörben a színész valóban mást és máshogyan csinál, mint amit megszoktunk tőle: Schillinggel csak azok maradtak, akiket ez, a társulati formát mint a magyar színházi élet jelentékeny értékét leromboló és újragondoló szemlélet nem riasztott el.

Fontos, ám úgy tűnik, kevesek által észlelt változás, hogy a formáció nevéből az átalakulás során Schilling és újriformált csapata lemetszette a „Színház” szót: az, ami így megmaradt, pontosabban, ami így született, valamilyen formában természetesen a Krétakör Színház szellemiségét viszi tovább, ugyanakkor mást és máshogyan akar a világgal kezdeni, mint amire egy professzionális repertoárszínház képes. Gáspár Máté ügyvezető igazgató 2010-ben így foglalta össze a változás lényegét: „Ha dinamikus fejlődő közegben élünk, a mostani történések is lefordíthatóak lennének egyfajta működésmódra, hiszen éppen azt a flexibilitást üzenik, amiről mi mindig is beszéltünk. Egy élő alkotói organizmus így is változhat. Kiteljesedhet, visszametszőzhet, irányt válthat, kanyaroghat, eltűnhet, majd újra felbukkanhat. A mi tragédiánk, és az egész alternatív színházi szféra katasztrófája az, hogy a magyar színházi struktúra csak azt érti, amit ismer.”² A Krétakör 2008-tól fogva – mifelénk valóban szokatlan módon – repertoárral működő színházból *projekteket gondozó céggé* vált.

A folyamat részeként a nézők többé nem előadásokra vásároltak jegyeket, hanem események részeseivé válhattak. Ez indukálja a Krétakör „*médiúmvtáltását*” is: mivel az újabb események megismételhetetlenségük folytán eleve gyakran csak néhány tucat, legfeljebb néhány száz emberhez szólnak, ezért feltűnően fontossá vált a nem ritkán egyszeri happeningeknek mozgóképen történő professzionális megörökítése, dokumentálása, ennek révén pedig tágabb kontextusba helyezése, más, esetleg új közönségrétegekhez történő eljuttatása. Mint látni fogjuk, a bőséges videódokumentációval is rendelkező *Új nézőről* önálló tanulmánykötet³ is megjelent, továbbá értékelő konferencia is kapcsolódott hozzá szakemberek bevonásával.

A médiúmvtáltással párhuzamosan *műfajváltás* tanúi is lehettek a Krétakör rajongói: az itt csak címeikkel felsorolt 2008–2011 közötti új projektek már nem írhatók le kizárólag színházi előadásként. A programok részeként gyakran szerepel ugyan hagyományos értelemben vett színházi előadás, de sosem „főfogásként”, csupán a teljes, sokszor zavarba ejtően bőséges menü egyik opciójaként. A 2008-as párizsi *A szabadulóművész apológiáját* happeningként, egy évvel későbbi budapesti mutációját, valamint a 2010-es pécsi *Majálist* multidiszciplináris performanszként határozzák meg az alkotók. A Káva Kulturális Műhellyel közösen létrehozott *Akadályverseny* komplex színházi-nevelési program, a francia Centre National des Arts du Cirque hallgatóival készített *Urbanrabbits* cirkusz-színház. A 2010-es, *A szabadulóművész apológiája* című dupla DVD bemutatója alkalmából, illetve annak részeként előadott *Anyalógia* multimédiás lakásszínház, a borsodi kis falvakban lezajlott *Új néző* közönségfejlesztő program, s a kettő között még ott van a *Hol a határ?* című, a túlzott alko-

² Uo.

³ *Új néző: Társadalmi színházi kísérlet Magyarországon*, szerk. HORVÁTH Kata, Bp., L'Harmattan, 2012.

holfogyasztás káros következményeit fókuszba állító társadalmi kampány is. A 2011-es, az összegzés igényével fellépő *Krízis*-trilógia címe alá írt 'film – opera – színház' címke szándékolt egyszerűsége feltűnő a korábbi, nagy ívűnek ható meghatározási kísérletekhez képest. E felsorolásra azért volt szükség, hogy lássuk: a mindig megújuló, különböző közösségek eltérő problémáira más-más módon reagáló, a résztvevőket kisebb-nagyobb mértékben aktivizáló projektek szűkebb-tágabb műfaji meghatározásai is folyamatosan alakulnak és változnak. Ezzel egyfelől az alkotók látványosan tagadják a „tisza műfajok” létezését, másfelől önmaguk elé (is) újabb akadályokat gördítve minden egyes feldolgozott témához igyekeznek megtalálni a megfelelő (műfaji) kereteket; egy (vagy még gyakrabban: több) csatornát, melyen keresztül üzenetük a leghatékonyabban érhet célba.

Miközben a radikális, elhúzódo váltás lezajlott, természetesen nehéz volt objektíven tekinteni a történésekre, különösen a társulat tagjainak elküldésére vagy a sikeres repertoár jelentős lecsökkenésére. Mára azonban jól látszik, hogy csupán a hagyományos értelemben vett, az évek során rutinszerűvé merevedett színházi működés befejezéséről szólt Schilling Árpád akkori döntése, méghozzá azért, hogy a köré gyűlő új, megfiatalodott stáb és a lassan verbuválódó, teljesen kicserélődött közönség nyitottságára és kíváncsiságára apellálva a színház és nézője közötti kapcsolathálót újrarajzolja, s ezáltal a saját, színházról addig szerzett tapasztalatait is új alapokra helyezze.

Schilling döntésével kapcsolatban két dolgot fontos megértenünk. Egyrészt azt, hogy a társulatvezető nem tagadta meg a múltat, sokkal inkább alkotó módon próbálta meghaladni azt, amikor első ránézésre járatlan utakra csábított. Schilling ugyanis valószínűleg nem fordulhatott volna hitelesen a radikálisan leegyszerűsített formák színháza felé, ha előtte nem épít fel szinte a semmiből egy professzionálisan működő, ám minden deklarált és reflektált forradalmisága ellenére legvégül mégiscsak teljesen hagyományosan funkcionáló színházmodellt. Nincs szó arról, hogy a Krétakörrel megtett bő évtizedes út során Schilling mindvégig tisztában lett volna az utazás végpontjával, ám utólag egyértelműnek tetszik, hogy akció és reakció feltételezte egymást.

Másrészt ugyanis szó sincs az ismeretlen felfedezéséről: a professzionalizálódott működés gyökereiről az alkotótársak és a nézők a díjak és elismerések fényében talán megfeledeztek, ám Schilling korántsem. Az ő személyes fejlődésregényében, színházi szocializációjában meghatározó szerep jutott a rendszerváltás körüli-utáni amatőr és diákszínjátzó (illetve az ezekből közvetve kinövő drámapedagógiai) mozgalomban való aktív részvételnek. Az előadásokat gyártó társulatként eltűnt, ám „cégeként”, produkciós műhelyként, színházi laboratóriumként tovább működő Krétakör nagyobb projektjei pedig rendre vissza-visszatérnek erre a forrásvidékre. A visszatérés azonban sem nem a kényszer, sem nem a véletlen műve, hanem tudatos, megfontolt döntés eredménye: ahhoz, hogy a 2008-ban egy mozdulattal „feltöltött” krétakör újra kirajzolódjon, erre az útra kellett lépni.

2. Elméletben

Ami a váltáshoz szükséges elméleti alapvetéseket illeti, itt *A csillagász álma* (2006) és a máig játszott *hamlet.ws* (2007) előadások vonatkozó momentumaira térek ki röviden, majd a színésztől a(z új) néző felé forduló Schilling teoretikus modelljeiről szólok.

A 2006 júliusában és augusztusában a taliándörögdi Krétakör Űrbázison bemutatott *A csillagász álma* című, hét alkalommal játszott helyspecifikus előadás elméleti kiindulását az Eugenio Barba Odin Színháza által alkalmazott, a színházi és civil közösségek közötti kulturális cserét motiváló ún. barter-módszer jelentette.⁴ A horvát, litván, osztrák és magyar művészekkel kiegészült Krétakör-stáb a falu és környéke lakóinak történeteit feldolgozva hozta létre a különleges látványosságot: a helyi lakosok közé kommunikatív, azonos külsejűre maszkírozott úrlények alakjában érkeztek meg a színészek, hogy egy közel kéthetes időszak alatt általuk készített interjúk segítségével felmérjék az itt élők véleményét idegen és ismerős viszonyáról. A színészek számára is szokatlan „próba-folyamatot” nyilvános előadások zárták: a több száz néző közül minden este játékos formában kiválasztottak egyet, aki bebocsátást nyert az űrhajóba, ahol a földönkívüli krétakörösök garantálták neki, hogy felejtethetlen, a szó szoros értelmében személyre szabott élményben lesz része, miközben a közönség többi tagja kivetítőkön figyelhette, mi zajlik az építmény belsejében. A szerény kritikai visszhang csupán az előadás (Schillinghez képest) szokatlanságára hívta fel a figyelmet, holott a rendező valójában az ismeretlennel szembeni bizalmatlanság érzését tematizálta különös vállalkozásában.

Miközben a társulati tagok egynyári kalandnak tekintették *A csillagász álmát*, a társulatvezető ekkor már kizárólag ebben az irányban képzelte el a színházcsinálást.⁵ Ebből a szempontból igen értékes forrás az előadássorozat után 2006 szeptemberében lebonyolított stábbeszélgetés közel harmincoldalas „jegyzőkönyve”:⁶ itt Schilling a társulathoz intézett provokatív kérdésekkel próbálja kiszedni a színészekből, hogy milyennek látták szakmailag a kísérletet, mit gondolnak a civilekkel közösen végzett munka morális aspektusairól stb., azonban a válaszok rendre megakadtak a részproblémák aprólékos kitergetésénél. Schilling zárszava immár állításként, nem pedig hipotetikusán fogalmazza meg az új irányt: „Én mindenképpen szeretnék ezen az úton továbbmenni, mert van valami, amibe belefogtunk, és valamiről le fogunk maradni, ha nem vesszük komolyan. Nyilván sokkal problematikusabb egy ilyen természetű dolog, mint elővenni egy színdarabot, és jól megcsinálni. Nem kevesebb és nem több munka, csak nagyon más... biztos, hogy csináltunk olyat is, amit nem sikerült igazán megvalósítani, de ez az ügy kiszámíthatatlan jellegéből is adódott. Rengeteg a veszelő, rengeteg a kérdés, de nekem – pont ezért – nagyon tetszik. Járatlan út, de egy biztos, nagyon színház.”

⁴ Erről a részleteket lásd: <http://www.odinteatret.dk/events/barters.aspx> (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

⁵ A folyamatról lásd KÖVÁRI, *i. m.*

⁶ Letölthető innen: www.theater.hu/dl_win.php?type=csatolmany&id=117 (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

A fél év múlva, 2007. január 25-én bemutatott, azóta is játszott (2007 őszéig azonban kizárólag középiskolákban, középiskolásoknak előadott) *hamlet.ws* valójában a Krétakör új korszakának parádés nyitánya. Az előadás kifejezetten *jelen* idejű abban az értelemben, hogy a világ leghíresebb drámájának összes szerepét három férfiszínész (Nagy Zsolt, Rába Roland, Gyabronka József) játssza civil ruhákban, díszlet és kellékek nélkül egy üres térben, olykor a nézők „segítségére” is számítva. Az előadás tehát már a címben is szemben áll (*versus /vs/*) azzal, ahogyan a poros klasszikusokhoz általában nyúl a színház (vagy legalábbis ahogyan azt elképzei a középiskolai magyarórák hallgatósága). *Jövőorientált* is egyben a vállalkozás, hiszen az előadást követően nézők és alkotók egymással beszélgethetnek, s itt valóban párbeszédéről, nem pedig kinyilatkoztatásról van szó. Schilling üzenete egyértelmű: a színház nem a misztikus, ködös hitek terepe, hanem a dialógus otthona, s a következő generáció dialógusba hívása közös érdek. Schilling saját munkatársai azonban annak idején idegenkedéssel fogadták az előadást, ahogy arról Gáspár Máté is beszámol: „Mindenki rettenetesen kínosan érezte magát a házi bemutatón. Árpád megdöbben, hogy öt-nyolc-tíz éve együtt dolgozó emberek hogyan reagálhatnak ennyire értetlenül, amikor ő azzal áll elő: nézzétek, most ezt gondolom a színházról. A szemekben értetlenség és bizalmatlanság tükröződött: Mi ebben a jó? Milyen színház ez? Minek? Ūristen, mostantól ez lesz? Aznap este kétszázússzal szakítottuk át a szalagkorlatot.”⁷ A *hamlet.ws* egyfelől világosan megfogalmazta, hogy *milyen színházat nem akar* a társulatvezető-rendező, másfelől azt is, hogy *milyen irányok érdeklík még* egyáltalán.

A legfontosabb s tulajdonképpen minden további következményt megmagyarázó változtatás, hogy az eddig a színészre összpontosító színházcsináló hirtelen *észrevette a nézőt*. Mindez banálisnak tűnhet, ám ha az európai színház és közönsége közötti kapcsolatot történeti távlatban szemléljük, világossá válik, hogy a 19. század közepi meiningeni színházreform óta, az *ensemble*-játék és az illúziószínpad megerősödésétől fogva – némely extrém kivételtől eltekintve – szinte *ugyanúgy* nézünk színházat. A bevett színháznézés során – szándékosan leegyszerűsítve a folyamatot – a fényárban úszó színpadról készen csomagolt (értsd: könnyen-gyorsan fogyasztható s nagyjából ugyanilyen könnyen felejtethető) üzenet érkezik a nézőtér sötétjében üldögélő nézőhöz. A visszacsatolás egyetlen lehetséges és bevett formája a mindig egyforma intenzitású taps: a színházelméleti írásokban létező, de a gyakorlatban alig-alig tetten érhető, színpad és nézőtér közötti valóságos interakció és kommunikáció utópisztikus ábránd maradt csupán. Amikor tehát a Krétakör új útjait kételkedve fogadók radikális újításról beszélnek, azt legalábbis kétellyel illik fogadnunk, hiszen több értelemben is az alapokhoz (egyfelől Schilling saját gyökereihez, másfelől a ma is legszélesebb körben használatos színházfogalmunk alapjaihoz) való kreatív visszatérésről van szó.

Az egymástól eltérő tematikájú projektek közös nevezőjét az akaratán kívül, sőt annak ellenére is mindig a középpontban álló, sosem egyforma, sosem kiszámítható, ezért aztán magának vagy az alkotóknak biztonságot és kényelmet sosem nyújtó né-

⁷ KÓVÁRI, *i. m.*

zöben határozhatjuk meg. A jó színháztól elvárt szellemi frissesség és izgalom letéményese így aztán maga a néző lesz kiszámíthatatlansága, a színházi folyamatban való megjósolhatatlan részvétele révén: a hagyományos színházfogalomhoz köthető, lehetőség szerint minél tökéletesebb, emiatt aztán steril ismétléssel türelmetlenül száll szembe ez a felfogás, korszerűtlennek és ásatagnak minősítve mindazt, ami elsődlegesen a reprodukcióhoz kötődik.

De hogyan lehet a *nézőt résztvevővé tenni*, pontosabban azt elérni, hogy a néző maga *akarja* a saját résztvevővé válását-változtatását? Mindez a színházban megtanult és évszázadok óta gyakorolt hagyományos hierarchia eltörlését is jelenti egyben,⁸ s erősen emlékeztet arra, amit Erika Fischer-Lichte állapít meg Max Hermann-nak a 20. század első harmadában írott munkáiból *néző és játékos* lehetséges kapcsolatának tárgyában: „Az együttes testi jelenlét nem szubjektum és objektum, hanem »társzobjektumok« közötti viszonyt jelent. A néző ugyanis játékosárs, aki a játékban való részvétellel: fizikai jelenlétével, észlelésével, reakcióival hozza létre az előadást. [...] Vagyis az előadás a játékosok és a nézők *között* és *közösen* jön létre.”⁹

A szakmai és civil közbeszéd által – többnyire pejoratívan – interaktívnek bélyegzett és javarészt elutasított előadások gyakran kiforratlan és komolytalan kísérletek, melyeknek nincs komoly tétje: a nézőnek az élő, éppen zajló előadásba történő bevonására viszonylag csekély számú lehetőség létezik, s a színészek-alkotók kényszerítő akcióira is könnyen megjósolható számú nézői reakciót tudunk felsorolni. Schillinget ez a típusú, meglehetősen olcsó interaktivitás soha nem izgatta. Inkább az érdeklő, hogyan lehet a színházcsinálónak különböző történetek formájában elmesélt, jól-rosszul dekódolható üzeneteit személyre szabott, privát tartalmakká fogalmazni – mind a játékosok, mind a nézők számára – egy olyan esemény során, amely csupán kereteket, feltételeket biztosít, de a válaszok, a megoldások sosem előre borítékoltak.

Az „új típusú” Schilling-színész mindebből következően tud kérdezni, önállóan dolgozik, ha kell, problémákat vet fel és old meg, ám eközben mindvégig a rendező választotta tematikához igazodik.¹⁰ Terhes Sándor, aki a Krétakör váltása óta is folyamatosan dolgozik Schillinggel, így mutatta be a két módszer közötti fő különbséget: „[...] egy hagyományos színházi előadásnál [...] létezik az eseményeknek legalább egy partitúrája, míg itt bármi történhet, inkább csak »tömbpontok« vannak; olyan konfliktusgócok, amelyekhez el kell jutni, amelyeknél valamit ki lehet nyitni, meg lehet szólaltatni.”¹¹ Elengedhetetlen továbbá a nézőnek az eddiginél közvetlenebb rész-

⁸ „A művészek lemondanak arról a hatalomról, amely az előadás egyedüli alkotójává teszi őket, és késznek bizonyulnak arra, hogy (ha különböző mértékben is, de) megosszák a nézőkkel a szerzőség jogát és a definíció hatalmát.” Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Bp., Balassi, 2009, 66.

⁹ *Uo.*, 40. (Kiemelés az eredetiben – J. T.)

¹⁰ Vö. KÓVÁRI, *i. m.*

¹¹ Sz. DEME László, „Készen állni a változtatásra.” *Beszélgetés Terhes Sándor színésszel* = DEME János, Sz. DEME László, *Ha a néző is résztvevővé válna: Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására*, Bp., L'Harmattan, 2010, 120.

vétele: *tegyen a közös ügyért*, ami jó esetben eleve a saját ügye, s nem csupán áttételesen, közvetítőkön keresztül válik azzá. Különösen éles ez a helyi cigány-magyar konfliktust (is, de nem kizárólagosan) feldolgozni akaró *Új néző* projektben. A személyesség megteremtésének igénye a posztmodern színházakban világszerte körvonalazott törekvés: a nézőt résztvevővé avató előadások között tudunk számtalan „egyszemélyes színházról”, mely egyszeri, garantáltan megismételhetetlen élmény részesévé teszi az erre vállalkozókat, amikor gyakran technikai eszközök közbeiktatásával kizárja a külvilágot a néző észleléséből, beleértve a többi befogadót is.

Az új Schilling-projektek nagyjából ezen a vonalon mozognak, amikor az élmény megismételhetetlensége felől igyekeznek meghatározni és feltérképezni az új, a társulatvezető és munkatársai által kívánatosnak és korszerűnek tartott színházfogalmat. A kreatív, közös játéknak azonban Schilling Árpád felfogásában komoly tétje van: brechti volumenű feladatot vállalt magára, amikor az elsődlegesen és köztudottan szórakoztató színházzal szembemelve a 20. századi világszínház történetében újra meg újra felbukkanó *hasznos színház* mellett tette le a voksát.¹² Brecht nem hitt a pártatlan színházban, csakis a társadalom alakítása iránt elkötelezett művészetben: szerinte a néző a színpadon látottakhoz kritikusan kell, hogy viszonyuljon, csak így szület meg az új típusú ember. Ez a fajta színház nem annyira a *nézőnek* szól, sokkal inkább a *nézőért* létezik.¹³ 2009 márciusában Schilling így írt erről: „Távlati elképzeléseink közé tartozik, hogy Magyarországon is meghonosítsuk a máshol már jól ismert szociálisan elkötelezett színház eszményét, amelynek formai keretei változóknak, de a tartalma állandó. Olyan akciók szervezésébe fogtunk, amelyek színházi eszközök segítségével igyekeznek *aktivitásra ingerelni* egy olyan ország állampolgárait, amelyet a Világgazdasági Fórum versenyképességi ranglistája jelenleg Botswana mögé sorol.”¹⁴

Mindez erősen összecseng a brazil színházi szakember, Augusto Boal (és az őt inspiráló Paulo Freire) által már a hatvanas-hetvenes években kifejtett, az 'Elnyomottak Színházáról' (*Teatro de Oprimido, Theatre of the Oppressed*) szóló elmélettel¹⁵ és a Boal saját Fórum Színházában folytatott gyakorlattal. Összecseng, de nem azonos. A különbségről a 2010-es *Új néző* projekt Schilling Árpád jegyezte rendezői koncepciójában olvashatunk, amelyben a brazil kezdeményezésre előképként hivatkozik, csak-hogy „az esemény színházi vetülete, illetve a civilek alkotói részvétele az ő [ti. Boal]

¹² A hasznos színház történeti gyökereiről rövid összefoglalást nyújt IMRE Zoltán, *Színház és teatralitás: Néhány kortárs lehetőség*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2003, 73. A színház mint erkölcsi intézmény történelmi gyökereiről beszél FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 236.

¹³ Vö. KÉKESI KUN Árpád, *Thália árnyék(á)ban: Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000, 15.

¹⁴ SCHILLING Árpád, *A szabadulóművész apológiája*, Bp., Krétakör Színház, 2010, 48. (Kiemelés tőlem – J. T.)

¹⁵ Augusto BOAL, *Theatre of the Oppressed*, London, Pluto, 1998.

kezdeményezésében irreleváns szempont”¹⁶ A Boal elméletét követő, a közönséget felnőtt, felelős partnernek tekintő mozgalom alapja a társadalom megváltoztathatóságába vetett hit, melyet a (színház)művészet eszközeivel vélnek elérhetőnek. A mozgalmat indító Boal szójátéka így fejthető meg: a néző helyett szerinte *néző-színészekre* van szükség: azaz ’spectator’ helyett ’spect-actor’-okra.¹⁷ A 2009. évi színházi világnapi üzenetében Boal szerint „[a] színház nem esemény, hanem életmód! Mindannyian színészek vagyunk: állampolgárnak lenni annyit jelent, hogy nem elégszünk meg az-zal, hogy társadalomban élünk, hanem megváltoztatjuk azt.”¹⁸

Az Új néző Ároktőn és Szomolyán (2010)¹⁹

A Krétakör 2008–2014 között lezajlott tucatnyi kisebb vagy nagyszabású projektje közül kiemelkedik a 2010 augusztusában Ároktőn és Szomolyán levezényelt *Új néző*. Hibaival és megoldatlanságaival együtt is olyan vállalásként tekinthetünk rá, amely komplex módon közelítette meg és teljesítette a Schilling és munkatársai által felvázolt új színházeszmény feltételeit. A továbbiakban a helyszínen átélt személyes tapasztalataimra támaszkodom, melyeket az események sajtóvisszhangjával szembesítek.

Nem törekszem a szó hagyományos értelmében vett, a drámaszöveget és a kritikát alapul vevő „előadás-rekonstrukcióra”²⁰ Már csak azért sem, mert ugyan a nyilvános előadások során hangzott el a szöveg, ám az sokkal inkább volt rögzít(het)etlen, az akciók során folyamatosan és kiszámíthatatlanul alakuló-változó előadásszöveg, semmint egy kézbe vehető formában rendelkezésre álló, szépirodalmi erényekkel rendelkező – s ebből következően (látszólag) az irodalomtudomány eszköztárával elemezhető²¹ –, máskor és máshol is elővehető textus. Az előadás-rekonstrukció másik feltételéül szabott kritikai visszhang pedig mind nyelvében, mind megjelenési fórumaiban szintén jelentősen eltért a magyar színházi életben megszokottól.

A Krétakör történetében nem ez volt az első alkalom, amikor egy civil közösség tagjaira nem csupán nézőként, hanem valódi partnereként tekintettek az alkotók. Legfontosabb előzményként a bevezetőben röviden bemutatott 2006-os taliándörögdi

¹⁶ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/rendkoncept.pdf (Letöltés ideje: 2012. november 20. – Az oldal jelenleg nem elérhető.)

¹⁷ A fogalomhoz lásd IMRE, *i. m.*, 18.

¹⁸ http://www.itihun.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=110:szinhazi-vilagnapi-uezenet-2009&catid=48:szinhazi-vilagnap-uezenetek&Itemid=63 (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

¹⁹ Az itt leírtakhoz felhasználtam és jelentősen kibővítettem a következő cikket: JÁSZAY Tamás, *Az élet (mint) játék*, <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/2620/kretakor-kava-anblook-uj-nezo-projekt-szomolya/> (Letöltés ideje: 2014. január 31.) – Az *Új néző* válogatott sajtóvisszhangját lásd itt: <http://ujnezo.hu/Sajtoanyagok> (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

²⁰ Vö. JÁKFAI Magdolna, *Színházolvasat*, Alföld, 1997/9, 23–54.

²¹ Uo.

projektet, *A csillagász álmát* említhetjük, valamint a 2009-es *A szabadulóművész apológiájának* az *Artproletariz* elnevezésű fejezetét, továbbá a 2010-es pécsi *Majálist*, melyeket civilek aktív bevonásával készített el a Krétakör.

A 2010-es *Új néző* bemutatása előtt érdemes elolvasni Gáspár Máté szavait, aki 2006-ban a taliándörögdi projektet értékelő stábeszélgetésen így vélekedett a színház-ak és a helyiek közötti lehetséges találkozási módokról: „[...] három lehetséges kimenete van a dolognak. Az egyik, hogy miután [...] belementünk vagy ráláttunk egy közösségre, az abból szerzett élményeket közvetlenül és kizárólagosan visszamutatjuk a közösségnek. Ennek során merülhetnek fel érzékenységi kérdések: meg kell vizsgálnunk, hogy mit is tudunk róluk, mi sértheti az érzékenységüket. A másik lehetőség [...], hogy valamit fölszívunk egy közösségből, elvisszük nagyon messzire, és ott mutogatjuk mint művészeti terméket [...]. Itt is lehetnek morális problémák. A harmadik lehetőség, amiről ez a Szputnyik-kísérlet [*A csillagász álma* – J. T.] szólt, [...] az, hogy valahol leszívjuk a történeteket, s azokat ott helyben meg is kell mutatni; de egy ismeretlen, vegyes (helybéli, pesti stb.) közönség előtt, aki azt előadásként nézi. Szerintem ez a három kicsepódási felület van. Mindhárom nagyon más.”²² Gáspár Máté itt valójában hierarchikus viszonyokról beszélt: míg Schilling szándékai szerint lemondott volna a színházcsinálók kezében lévő hatalomról, addig társai vonakodtak így tenni (s valójában alighanem a rendező sem látta még át ekkor a folyamatot teljességében). Erika Fischer-Lichte a hasonló szerepváltásokkal kapcsolatban fontos figyelmeztetést tesz, amikor azt állítja, hogy a sikert „csak az garantálja, ha a művészek képesek önként lemondani a hatalomról, illetve másokat önként felruházni hatalommal”.²³ A néző csak ezen az úton válhat társalkotóvá.

A Krétakör csapata szempontjából bevallottan pionír 2006-os bemutatót ugyan maguk az alkotók sem gondolták maradéktalanul sikeresnek, de ekkor egy olyan pályára kerültek, amely a következő évek munkájára nézve meghatározó jelentőséggel bírt. Hasonló kísérletekről a magyar színháztörténetben nemigen tudunk beszámolni, a Krétakör ilyen irányú próbálkozásai ezért is mutatnak túl önmagukon, hiszen egy olyan trendet igyekeztek a magyar viszonyok közé adaptálni, amely a nemzetközi színházi életben évtizedek óta sikerrel működik.²⁴ Ezt az elemet, tudniillik a *civil, helyi kisközösségek alkotó részvételét* bizonyos fokig tulajdonképpen az összes, 2008 utáni projektben megtalálhatjuk, de a 2010-es *Új néző* volt az első olyan vállalkozás, amelyet elmélyült és kiterjedt teoretikus kutatás előzött meg, szociológusok közreműködésével. A választott gyakorlati módszer, vagyis a drámapedagógia eszköztárának a bevonása is azt mutatta,

²² www.theater.hu/dl_win.php?type=csatolmany&id=117 (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

²³ FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 66.

²⁴ Gáspárnak és Schillingnek jelentős lökést adott ebbe az irányba a franciaországi Encausse-les-Thermes-ben 2006 telén rendezett utcaszínházi konferencia és műhelymunka, beszámolóikat lásd GÁSPÁR Máté, *Mi a Szitu?*, Színház, 2007/2, 4–8; SCHILLING Árpád, „...ami szabadon árad a lélekből”: *Konferenciajegyzetek*, Színház, 2007/2, 8–15.

hogy ezúttal sikerült megtalálni azt a kommunikációs formát, amely a különböző nyelvet beszélő szakemberek (társadalomtudósok, drámapedagógusok, színháziak), illetve a rájuk kíváncsi civilek között működőképes lehet.

Az *Új néző* színházi projektje kettős célt teljesít: egyrészt önkéntelenül is reflektál a magyar színház túlnyomórészt szórakoztató tendenciáira, élesen kritizálva is azokat, másrészt jóval messzebb megy a szociális tematika pusztá teljességénél, amikor a színházat a gyakorlati változtatás, a társadalom átalakításának lehetséges eszközeként látja és látatja. Az *Új néző* demokrácia-játék volt a javából, már csak azért is, mert a színházat nem mint a kevesek számára elérhető luxust, hanem mint mindenki által igénybe vehető *szolgáltatást* mutatta fel, egyben új szerepet kínálva fel a nézőknek: a résztvevőét. Schilling az *Új néző* projekt előkészítése közben lejegyzett rendezői koncepciójában erre így utal: „Közösen fogunk alkotni, vagyis minden résztvevőnek joga lesz ahhoz, hogy a végleges forma bármely eleméhez hozzászóljon, azt véleményezze, vagy éppen a megváltoztatására tegyen javaslatot.”²⁵

Mint említettük, Magyarországon ennek a fajta színházi gondolkodásnak alig vannak előzményei, így aztán nem meglepő, hogy színházi szaklapokban – néhány kivételtől eltekintve – nem esett szó a projektről, s az egyéb híradások nagy részében is csupán mint különös és/vagy különleges, „egzotikus” vállalkozás került szóba. Aligha túlzó az az állítás, hogy elsősorban Schilling, illetve a Krétakör közreműködése volt az, ami a helyszínre vonzotta az újságírókat. Az értelmezés alapvető hiányosságait (is) enyhíteni kívánta az a százoldalas, fotókkal és a releváns sajtóvisszhanggal kibővített tanulmánykötet, amely – a Krétakör segítségével szintén hozzáférhető audiovizuális dokumentáció mellett – a projekt elindításától a nemzetközi előképeken és a lebonyolításon át a lezárásig és értékelésig igyekszik teljes képet adni az Ároktón és Szomolyán történetéről.²⁶

Az *Új néző* projekt weblapjának²⁷ nyitó animációjában egy láthatatlan kéz szavakat rajzol fel krétával egy békebeli iskolai táblára: „*képzelet + gondolat + játék = Új néző*”. Kicsoda ő, és kik segítettek a megteremtésében? Közel egyéves előkészítés után, 2010 nyarán a Káva Kulturális Műhely, a Krétakör, az anBlokK Kultúra- és Társadalomtudományi Egyesület, illetve a Retextil Alapítvány együttműködésével két vidéki településen születtek színházi előadások, melyek alkotó módon igyekeztek reflektálni a helyi közösség problémáira.

A projekt fő kérdését így lehetne feltenni: „sikerül-e [...] a színrevitelen keresztül a helyiek számára megjeleníteni, felismerhetővé tenni és megmozdítani azokat a jelentéseket, amelyek mindennapjaikban konfliktusokat, feszültségeket, törésvonalat-

²⁵ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/rendkoncept.pdf (Letöltés ideje: 2012. szeptember 11. – Az oldal jelenleg nem elérhető.)

²⁶ *Új néző*, i. m.

²⁷ www.ujnezo.hu (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

kat hoznak létre.”²⁸ Másképp megfogalmazva: a többek között drámapedagógusokból, színészekből, rendezőből, filmesekből, szociológusokból álló, mind képzettségében, mind érdeklődésében igen heterogén összetételű, a minket körülvevő világot más-más szűrőkön át látó és értelmező szakemberek arra tettek nagyszabású kísérletet, hogy a mindennapos valóságot a művészet és a tudomány eszközeivel színházi előadásá formálják. Vállaltan úttörő vállalkozásról van szó, amit rokonszenvenessé tesz az is, hogy a projekt lezárultával összeállított „hibalistát” (valójában a – remélhetőleg – utánuk jövőeknek szóló javaslatokat) a résztvevők közzétették.²⁹

A lehető legtágabb értelemben vett „műfajok” keverednek itt: tudomány és művészet, pedagógia és színház hagyományosan külön-külön, nem ritkán egymás ellenében kezelt megszólalási módjai igyekeznek „szóba állni”, termékeny párbeszédbe lépni egymással. A létrejövő szokatlan keverék nem pusztán összegzése az önállóan is működőképes terminológiáknak és metodikáknak, hanem minőségében kíván mást és újat mondani a világról. A független szakterületeknek persze létezhet metszete, ami „[...] egy színházi eszközökkel dolgozó kulturális és társadalmi konfliktuskezelés, azaz egy alkalmazott színház-tudomány és alkalmazott társadalomtudomány lehet.”³⁰

Mivel a projektet összegző kötetben önálló fejezet foglalkozik a kevés hazai és a nagyszámú külföldi előzménnyel és mintával,³¹ így itt csak a legfontosabb vonatkozó fogalmakat sorolom fel. Az afrikai törzsek rítusait tanulmányozó Victor Turner antropológus által alkalmazott *társadalmi dráma* (*Social Drama*) fogalma magába sűríti a fent említett funkciókat, sőt a műfajt egyenesen a közösségeket terhelő feszültségek kiadásának nyilvános epizódjaként említi.³² A terminushoz az *Új néző* szervezői is visszanyúltak a projekt előkészítésekor.³³ Hasznosnak tűnik még a *társadalmi színház* (*Popular Theatre*) fogalma: „olyan sajátos színházi folyamat, amely intenzíven bekapcsolódik egy-egy közösség problémáinak azonosításába. Vizsgálja a közösség körülményeit és a jelenlegi helyzet kialakulásának okait, miközben rámutat a kitörési pontokra is; feltárja és elemzi, hogy a változás miként következhet be, és közreműködik a kínáló cselekvési lehetőségek megvalósításában is.”³⁴ A nemzetközi példák között

²⁸ <http://www.ujnezo.hu/kutatas> (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

²⁹ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/javaslatok.pdf (Letöltés ideje: 2012. szeptember 11. – Az oldal jelenleg nem elérhető.)

³⁰ N. KOVÁCS Tímea, *A színre vitt kultúra: Az esztétikai és a társadalmi dráma összefüggéseiről = Színház és pedagógia 2.: Társadalmi performansz*, szerk. HORVÁTH Kata, DEME János, Bp., Káva Kulturális Műhely, anBlok Egyesület, é. n., 6.

³¹ *Új néző*, i. m., 27–32.

³² VICTOR TURNER, *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, Cornell UP, 1974, 33.

³³ Vö. http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/koncept.pdf (Letöltés ideje: 2012. szeptember 11. – Az oldal jelenleg nem elérhető.)

³⁴ DIANE CONRAD, GAIL CAMPBELL, *A részvételi kutatás: A lehetőségek bővítése marginalizált csoportokkal*, ford. OBLATH Márton = *Színház és pedagógia 5.: A dráma mint társadalomkutatás*, szerk. HORVÁTH Kata, Bp., L'Harmattan, 2010, 43.

ott találjuk továbbá Paolo Freire (*kritikai pedagógia*) és Augusto Boal (*fórumszínész, Elnyomottak Színháza*), Bertolt Brecht (*politikai színház*), Richard Schechner (*társadalmi performansz, Environmental Theatre*) nevét és elméleteit is. Arra a jogosan felvetődő kérdésre, hogy Magyarországon miért nem jött létre hasonló részvételi színházi forma (sem a rendszerváltozás előtt, sem utána), a társadalomkutatók rövid válasza az, hogy az ilyen irányú igény sosem vált társadalmi mozgalommá, ahogy például Angliában vagy Hollandiában történt: „Nem fejlődött ez ki spontán módon a magyar színházi hagyományból, és nem jelent meg a civil szerveződések oldalán sem, akik importálhatták és adaptálhatták volna a társadalmi színház valamely módszerét.”³⁵

A mindvégig interdiszciplináris megközelítésnek, elmélet és gyakorlat összebékítésének³⁶ újabb látványos, az alkotók szempontjából nem elhanyagolható eredménye (amely különösen éles fényben tűnik majd fel a 2011-es *Krízis*-trilógia kapcsán): míg az egyes, meglehetősen speciális szakterületek képviselői általában csak saját „közönységüket” érik el, addig az itt megcélzott „kortárs Gesamtkunstwerk” természetes módon szólította meg például az anBlokk által szerkesztett – félévente-évente megjelenő – szociológiai folyóirat olvasóit, a Káva drámapedagógiai foglalkozásain közreműködőket és nézőket, valamint a régi-új Krétakör szimpatizánsait. Tette ezt annak ellenére, hogy a felsorolt, meglehetősen jól körülhatárolható csoportok között elméletben alig létezik átjárás.

Érdeemes figyelni továbbá a projekt honlapján is rögzített kezdeti célkitűzésekre: „Olyan színházi előadások elkészítésére vállalkozunk, melyek helyben, az adott közösség aktuális problémáit helyezik fókuszba, ezért azt reméljük, hogy a megjelenített, elemzett és továbbgondolt művészi alkotások hatással lesznek az egyénekre és a közösség egészére egyaránt.”³⁷ Az anBlokk által jegyzett háttér tanulmány által kitűzött cél valójában a program címében is megjelölt, s tulajdonképpen a Krétakör új projektjeiben is oly nagyon várt ’Új néző’ meghatározása: „Olyan nyitott színházi helyzeteket kell létrehozni, amelyben a néző [...] felismeri a megjelenített élethelyzetet, saját tapasztalatait tudja mozgósítani hozzá, és ötletelni kezd a viszonyok megváltoztatásának, a szituáció kimotozításának esélyéről.”³⁸

A Káva vezetője, Takács Gábor által írt koncepció tágabb kontextusba helyezi a vállalkozást, illetve egyben a már többször emlegetett ’hasznos színház’ terminust is tartalommal tölti meg, amikor azt állítja: „[...] abból a tapasztalatból indulunk ki, hogy mintegy húsz évvel a magyarországi rendszerváltás után, a demokratikus jogrendszer még nem »termelte ki« teljes mértékben a demokratikus társadalmi viszonyokat, ezen belül is óriási hiány mutatkozik abból, hogy a mikro- és makrotársadalmi problémák nyilvános közösségi vitákban mutatkozzanak meg. [...]

³⁵ *Új néző, i. m.*, 30.

³⁶ *Vö. Uo.*, 25.

³⁷ www.ujnezo.hu (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

³⁸ <http://www.ujnezo.hu/Hattertanulmanyok> (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

Célunk valódi mikrotársadalmi dialógusok kialakítása posztmodern közösségi színházi előadások/programok létrehozásával. Előadásaink újfajta nézői szerepet kínálnak: a résztvevőét, aki nem pusztán passzív megfigyelője egy fiktív történetnek, hanem adott esetben aktív résztvevője is a közös gondolkodási folyamatnak, melyet kortárs színháznak nevezünk.³⁹

A népes csapat valójában élesben próbálta ki a Schilling által egy 2010 tavaszán írott vitacikkében „demokrácia-játszóháznak”⁴⁰ kereszttel, szigorúan a jelenre fókuszáló, komplex működési, gondolkodási, művészeti, kutatási formát, melynek animátorai és katalizátorai a (színház)művészek. Vagy legalábbis azoknak kellene lenniük Schilling szerint, hiszen az általa megfogalmazottak még ma is inkább utópisztikus célkitűzésnek tűnnek, semmint a mindennapok tapasztalatának: „[...] színházcsinálóként a társadalom azon tagjai vagyunk, akik hivatásszerűen ostromoljuk a fennálló rendszert, leplezzük le annak hiányosságait, gerjesztjük a hozzánk ellátogatók felelősségtudatát, hívjuk fel a figyelmet alapvető problémákra, sőt akár javaslatokkal is előállunk azáltal, hogy a közönségünket aktív gondolkodásra, vitára ingerljük, ezeket a vitákat moderáljuk, minden erőnkkel szítjuk a társadalmi aktivitást, a demokratikus bevonódást, önképviseletet.”⁴¹ Szabó Veronikának a Krétakör és a Káva közös színházi nevelési programját, az *Akadályverseny*t értékelő írása folytatja és magyarázza a gondolatsort: „A demokratikus kultúra kialakulásához a demokratikus értékeknek a személyközi viszonyokban is meg kell jelenniük. Ehhez olyan felelős, aktív állampolgárookra van szükség, akik tájékozottságukkal, készségeikkel, képességeikkel, és attitűdjeikben is képviselnek olyan demokratikus értékeket, mint a kooperáció, a konszenzuseresés, az önálló véleménynyilvánítás és aktív részvétel. Ezeknek az értékeknek az átadása csak közösségben történhet, mert maguk is interaktívak, cselekvésekben működnek.”⁴²

A teljes *Új néző* program közel másfél évig húzódott:⁴³ előzetes tájékozódás után 2009 őszén a falvak kiválasztásának szempontjaival kezdődött a gyakorlati munka, majd a települések konkrét kiválasztása, a szociológusok terepmunkája következett. 2010 nyarán a közreműködő drámatanárok és a színészek előkészítő workshopja után jött az ároktői és szomolyai kiszállás – színházi előadásokkal, fotóműhellyel, filmfelvétellel. 2010 ősze és tele a tapasztalatok összegzésével, illetve a helyszínen készült dokumentumfilmek helyieknek való levetítésével telt, majd 2011 januárjában a résztvevők és a megfigyelők Budapesten egy zárókonferencián összegezték tapasztalataikat,

³⁹ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/koncept.pdf (Letöltés ideje: 2012. szeptember 11. – Az oldal jelenleg nem elérhető.)

⁴⁰ SCHILLING Árpád, *Demokrácia-játszóház*. <http://www.komment.hu/tartalom/20100504-velemeny-osszefugg-a-szinhez-es-a-demokracia-valsaga.html> (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

⁴¹ *Uo.*

⁴² SZABÓ Veronika, *Akadályverseny: Demokráciára nevelés színházzal Magyarországon = Akadályverseny*, szerk. HORVÁTH Kata, Bp., L'Harmattan, 2010, 61.

⁴³ A részletes időbeosztást lásd *Új néző, i. m.*, 17–24.

2012 végére pedig megjelent a már említett tanulmánykötet. A folyamat jól mutatja, hogy a társadalmi dráma „segítségével korrigálható a színháztudományának a szorosan vett előadásra koncentráló perspektívája, és a részlegesen vagy teljesen háttérbe szorított, egyéb fontos összefüggések értelmezhetővé válnak”⁴⁴

Az *Új néző* projektnek az érdeklődő külsősök által is látható-látogatható része az a színházi előadásorozat volt, amelyet 2010 augusztusában Ároktőn és Szomolyán vezényeltek le a csapat tagjai (mindkét helyszínen egy-egy hétnyi előkészület után egy-egy újabb héten át zajlottak az előadások minden este). Jómagam személyesen csupán egyetlen ilyen alkalmon vettem részt Szomolyán, s bár akkori írásomban⁴⁵ óvakodtam messzemenő következtetések levonásától, a látottak miatti hiányérzetemnek mégis hangot adtam. Ha azonban a Szomolyán eltöltött órákat egy komplex kutatási és művészeti program részeként rekonstruáljuk, máris új szempontok vetődnek fel az *Új néző* színházkritikai szempontú értékelésével (értékelhetőségével) kapcsolatban.

Először a két helyszínről néhány adat.⁴⁶ Mint már jeleztem, előzetes felmérések után szociológusok választották ki a két települést, feltérképezték a működésüket, majd kapcsolatot építettek ki a helyiekkel. A mintegy 1200 lakosú Ároktőn élők 40-45%-a cigány származású, a falu közvetlen környezetében előregedő, apró falvakat találni, az 1800-as lélekszám körüli Szomolyán viszont a lakosság mindössze 15%-a vallja magát cigánynak. Ez utóbbi ténnyel kapcsolatban fontos adalékkal szolgál Gulyás Márton: „A kutatás vezetője, Horváth Kata, 10 éve jár le rendszeresen Szomolyára. Saját megfogalmazása szerint a falu fő érdekessége az összlakosságon belül alacsony cigánypopuláció felülreprezentált megjelenése a magyarok mentális térképén, és az ennek nyomán kialakult merev és nehezen át- illetve felülírható kategóriái az egymásról történő gondolkodásnak.”⁴⁷ Az *Új néző* honlapján olvasható, már idézett háttér tanulmány szerint – az előzetesen elvégzett kutatómunka nyomán – lényeges cél lett a „cigány” lehetséges színpadi megjelenítésének a vizsgálata: „miképp jeleníthetjük meg úgy a »cigányt«, illetve a cigány-magyar relációt, hogy ne megerősítsük azokat a pejoratív, sztereotip és gyakran veszélyes jelentéseket, amelyek csak a konfrontációnak adnak teret és a fenyegetettség tapasztalatait erősítik meg.”

A kirekesztő, az idegenekkel és kisebbségekkel szemben széles körben ellenséges magyar társadalom egészen belül tehát vitán felül „hasznos” színházról van szó,

⁴⁴ N. Kovács, *i. m.*, 17.

⁴⁵ Jászay, *i. m.*

⁴⁶ A részletes, történelmi-társadalmi kontextust is pontosan felvázoló áttekintést lásd *Új néző, i. m.*, 33–47. További esettanulmányokat lásd az *anBlok*k folyóirat 2010/4., *Cigányozás* című tematikus számában.

⁴⁷ Gulyás Márton, *Intimitás és spektakulum: Faluszínházi kísérletek Borsodban*,

http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/ertelmezes.pdf (Letöltés ideje: 2012. szeptember 11. – Az oldal jelenleg nem elérhető.) Horváth Kata itt szerzett korábbi tapasztalatairól lásd HORVÁTH Kata, KOVAI Cecília, *A cigány különbségtétel alakulása egy észak-magyarországi faluban*, *anBlok*k, 2010/nyár (*Cigányozás*), 39–41; HORVÁTH Kata, *A ki nem mondás rendje: A cigány-magyar különbségtétel működése*, *anBlok*k, 2010/nyár (*Cigányozás*), 41–47.

amelynek hatásosságát több szinten és módszerrel lehet lemérni. Az azonnali, lokális hatásról az előadás lefolyásának rögzítésével kapcsolatban később kapunk képet. A két faluban végzett munkáról dokumentumfilm készült, melyet bő fél évvel később mindkét helyszínen levetítettek az érdeklődőknek. A hatások feldolgozását kívánta elvégezni a már említett konferencia is. Igaz, ez utóbbi értelemszerűen a pedagógiai/tudományos tapasztalatok összegzésére, vagyis inkább az alkotók épülésére szolgált, s kevésbé foglalkoztatta a nézőkre-résztevőkre gyakorolt hatás.

A tizennégy napos projektben az egyhetes előkészítő szakasz után egy szinten egyhetes második rész következik. (S bár itt csak a színházi fejezetre koncentrálnak, a közösségápoló és -teremtő akció többek között gyerekeknek szóló vizuális programokkal is kiegészült mindkét helyszínen.) A cél röviden: bórszíntől, nemtől, kortól, előítéletektől mentesen minél több embert megszólítani és/vagy megkérdezni egy meghatározott témáról, és nem utolsó sorban megteremteni egy olyan közeget, ahol bárki bátran elmondhatja a véleményét anélkül, hogy megtorlástól kellene tartania. Ároktón hat estén, Szomolyán három estén át mutatta meg a színházi alkotócsapat, hogy mit sikerült felépíteniük ezekre az alapokra.

Ároktón folytatásos családregényben vehettek részt a helyiek: egy fiatal, a faluba költöző pár házasságának kezdeti, „prototipikus” szakaszait dolgozták fel.⁴⁸ Az esemény sorozat kiindulópontjának tekinthető *Ároktői mese*⁴⁹ – ahogy a másik helyszínre „készült” *Szomolyai cseresznyefák*⁵⁰ című szöveg is – mesei elemekkel, hangütéssel és keretézéssel operál, ám eközben nagyon is hétköznapi problémákat jár körül. Az egész projekt „forgatókönyveként” szolgáló *Ásó, kapa, nagyharang*⁵¹ című írásban szóba kerül a magyar-cigány ellentét, a gazdag-szegény konfliktus, a nincstelenség, az öngyilkosság, a hűtlenség. Ez utóbbi írásnak emelkedő, fokozódó dramaturgiája van: jelenetről jelenetre súlyosabb szituációk, erősebb konfliktusok kerülnek a középpontba; igaz, egyre vázlatosabban, egyre kevesebb konkrétummal, vagyis szándékosan egyre nagyobb teret engedve a közreműködő résztvevőknek. A projektet értékelő kötet ezt így kommentálja: „E koncepció célja az volt, hogy az először talán szokatlan részvételi színház fokozatosan váljon egyre természetesebbé, használata egyre magától értetődőbbé a közönség számára.”⁵² Vállaltan didaktikus a szöveg felépítése, talán az alkotókat biztositandó minden eshetőségre, de mint a helyszíni beszámolókból kiderült, a közreműködők (nem a színészek, hanem a helyiek) gyorsan megér-

⁴⁸ Az itteni eseményekről alapos, a helyiek véleményét is kikérő riportot közöl CSERI Péter, *Az ároktői szappanopera*, Népszabadság, 2010. augusztus 17.

⁴⁹ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/arokto_mese.pdf (Letöltés ideje: 2012. szeptember 11. – Az oldal jelenleg nem elérhető.)

⁵⁰ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/szomolya_mese.pdf (Letöltés ideje: 2012. szeptember 11. – Az oldal jelenleg nem elérhető.)

⁵¹ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/mese.pdf (Letöltés ideje: 2012. szeptember 11. – Az oldal jelenleg nem elérhető.)

⁵² *Új néző, i. m.*, 48.

tették a játékszabályokat, és kellőképpen rugalmasan is kezelték, így aztán az eredetileg megírt forgatókönyv teljes egészében soha nem valósult meg.

A színészek tehát estéről estére felvetettek egy átélhető, könnyen érthető, ugyanakkor vitára ingerlő, a nézőket-résztvevőket akár szélsőséges álláspontok kifejtésére is indítható kérdést (például a lagzit követően autót vegyenek vagy házat?, mi a teendő a sok hitellel? stb.), s a nézőknek egyszerűen érvelniük kellett – a játékosok előtt feltétlenül, de olykor még akár saját maguk előtt is ismeretlen értékválasztásaikról vallva ezáltal. A játékosok a válaszokat felhasználva „írták tovább” a történetet (az idézőjel indokolt, hiszen hagyományos értelemben vett drámaíró szándékosan nem működött közre a projekt teljes ideje alatt). Az ötödik estén a felnőttek megtekinthették, hogy a gyerekek – akikkel közben külön csoportban, délelőttönként foglalkoztak az alkotók – hogyan képzelik el a jövő Ároktójét,⁵³ majd másnap este jött a legérzékenyebb téma: ha valaki érvényesülni akar az életben, vajon maradjon-e Ároktón vagy hagyja ott a falut? A falusiak kisebb csoportokban készültek fel, érveltek, majd szerepekbe állva képviselték saját igazukat. A hetedik estén levetítették az alkotók azt a közel egyórás filmet, melyet az azt megelőző egy hétben rögzítettek a faluban.

Szomolyán részben az Ároktón tapasztaltak, részben az új környezet és körülmények miatt jelentősen módosult a program: négy helyi fiatallal a cigány-magyar együttélést provokatív kérdéssel feldolgozó fikciós kisjátékfilmen kezdett el dolgozni a csapat egy része (az *Ilyen a popszakma* című huszonöt perces „részvételi filmben” egy szomolyai nem cigány fiú és cigány szerelme *Rómeó és Júlia* történetére erősen emlékeztető kálváriáját nézhetjük végig a privát és a publikus szféra, vagyis a család és a faluközösség szempontjait is játékba hozva), míg a felnőttekkel folytatott foglalkozások az előző helyszínhez képest gyorsabban jutottak el a lényegi kérdésekhez, így a cigányok és magyarok közötti feszültségekhez is.

Az általam látott, az előre rögzített forgatókönyv helyett inkább improvizatívra (s emiatt érezhetően kissé bizonytalanra és töredezettre) sikeredett estén az ifjú pár, Lilla (Sárosdi Lilla) és András (Sereglei András) már túl van a lagzin, és a falu lakóinak aktív közreműködésével arról is döntöttek már, hogy a menyasszonytáncsal összegyűjtött 540.000 forintot inkább lakásba fektetik az amúgy szintén csábító autóvásárlás helyett. Ám a férfi egy Miskolcon dolgozó rokonától, Jánostól (Kardos János) fülest kap: dupla fizetésért és biztos munkahelyért érdemes lenne beköltözniük a városba (ami az 1800 lelket számláló Szomolyáról nézve nyilvánvalóan a Város). A kérdés adott: mit tegyen most a házaspár? A kissé utópisztikusan a nyugalom szigeteként lefestett, a barátok és családtagok otthonául szolgáló, kilátástalan jövőt igen, ám munkalehetőséget nem kínáló Szomolya, vagy a faluhoz képest valóban nyüzsgő ’metropolisz’, a sok szórakozási és kikapcsolódási lehetőséget, valamint legfőképp biztos

⁵³ Érdekeség, hogy az egyik résztvevő fiatal két hosszú blogbejegyzésben számolt be arról, hogyan zajlott velük a munka: http://irasalgor.blog.hu/2010/08/28/it_begins_with_an_overture_part_i, http://irasalgor.blog.hu/2010/08/28/and_finish_with_a_grand_finale_part_ii (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

megélhetést ajánló Miskolc a nyerő? Mi legyen a Szomolyán vásárolt lakással: eladják, vagy (ha netán mégsem válnának be a túl jól hangzó miskolci ígéreték) bérbe adják? Hogyan hat a szabad(os)abb városi környezet a máris jó néhány konfliktussal küzdő páros férfi és női tagjára? Mi lesz velük egy hónap, egy év múlva?

Ha az általános iskola aulájában nem is záporoztak a nagyjából egyórás időtartam alatt az érvek és ellenérvek, a játékmester szerepét összeszedetten gyakorló Takács Gábor gyakran provokatív felvetései szinte mindig válaszra leltek a hallgatóság soraiban. A falu-város ellentét kétségkívül megérintette a színész és néző amúgy jól körülírható helyzete között valahol félúton megrekedt, ám a köztes pozíció ellenére (vagy épp azért?) magukat remekül érző helyieket. Jól megcsinált dráma helyett személyes, nem uniformizálható történetek, poénra kihegyezett dramaturgia helyett az életből elcsúszott pillanatok, kinyilatkoztatás helyett egy sereg kérdőjel.

„Minél biztosabb kézzel ajánljuk fel a játék kereteit, annál könnyebb helyzetet teremtünk az önkifejezésre – és most olyanokról beszélek, akikről a társadalom hagyományosan megvonja az önkifejezés jogát.”⁵⁴ Schilling a *Krisis-trilógiával* kapcsolatban fogalmazott így, de meglátása az *Új néző* esetében is érvényes. Az események videódokumentációja, illetve a helyszínen szerzett személyes tapasztalatok egyaránt arról győzték meg, hogy a helyiek részéről tapasztalható kezdeti gyanakvás az idegenek iránt gyorsan oldható. A civilek könnyen túltették magukat azon, hogy színészekkel van dolguk, amikor rájöttek, hogy estéről estére olyan problémák kerülnek szóba (hitelrészlet, számlákkal tartozás, kölcsön, a faluban maradni vagy elköltözni stb.), amelyek átélhetők és átérezhetők bármelyikü(n)k számára.⁵⁵ A jó érzékkel és jó ritmusban felvett témák pillanatok alatt érintetté tették a helyieket a közös játékban, az pedig a foglalkozások vezetőinek a felelőssége volt, hogy egyrészt sikerült-e a konkrét problémákat absztrahálni (lásd lentebb egy cigány és nem cigány ember közötti elmaradt kézfogás történetét), másrészt meg tudtak-e jelenni hiteles személyiségekként a helyiek előtt.

A megoldások az esetek többségében reális, életszerű, jó értelemben vett „földhözragadt” válaszok lettek: a helyi közreműködők közül többen is örömmel észlelték, hogy az ő hétköznapi életükről (is) szólnak az előre kitalált történetvázak. A játék során ahelyett, hogy bárki megmondta volna nekik, mit gondoljanak az egyes problémákról, maguknak kellett levonni a következtetéseket. A felnőtt, felelős állampolgári viselkedést propagáló projekt keretében a helyiek egy demokratikus közösség működését tapasztalhatták meg ahelyett, hogy egy kísérlet gondolkodás nélkül engedelmessé alanyai lettek volna.⁵⁶ A projekt egyik fontos tanulsága is az – és itt visszaülünk Gáspár Máté-

⁵⁴ CSÁKI Judit, *Pincétől a padlásig*, Magyar Narancs, 2011. október 20.

⁵⁵ Újra utalunk Boal éttermi jelenetére, s ezzel kapcsolatban a színház keretezésének problémájára, hiszen itt valójában ugyanazt az eseményt színházként és mindennapi cselekvésként is felfogták a résztvevők, vö. IMRE Zoltán, *Színházak – történetek – alternatívák: A színháztörténet-írás és -kutatás lehetőségei és problémái = Alternatív színháztörténetek: Alternatívok és alternatívák*, szerk. IMRE Zoltán, Bp., Balassi, 2008, 17.

⁵⁶ Vö. JOE NORRIS, *Az állampolgárság gyakorlatai: A „közösségi színház” és a „folyamat-dráma” és a „színházépítés” módszerei*, ford. GAGYI Ágnes = *Színház és pedagógia* 5., i. m., 27–34.

nak a fejezet elején *A csillagász álmával* kapcsolatban idézett mondataira –, hogy valódi párbeszédhelyzetben a helyiek túlteszik magukat az ideérkező idegenekkel szemben érzett zsigeri bizalmatlanságon.

Az ott-tartózkodásomat követő másnap esti áttörésről Gulyás Márton beszámolóját idézem: „[...] a harmadik színházi estén egy egyszerű köszönés elmaradásának illusztrálásával, miután végigvettük a jelenlévőkkel együtt, hogy mit jelent a helyzet, ha a két ember közül az egyik fél gazdagabb, mint a másik, mit jelent, ha az egyik fél idősebb, mint a másik, felvetettük a legégetőbb kérdést is: mit jelent a fenti jelenet, ha a két ember közül az egyikük cigány, a másikuk magyar? A pillanatnyi dermedt csendet követően, ami megszállta a közel száz fővel telített iskolaépületet, soha nem tapasztalt intenzitással özönlöttek a vélemények a döntően cigány résztvevők részéről. Akinek nem köszöntek, az sértse meg a másikat, próbálja lekenyerezni, üsse meg, kérjen tőle bocsánatot, állítsa meg, és beszéljenek! Az este során nem a spanyolviaszt találták fel a teremben ülők, de eljutottak az együttélés alapfeltételeinek közös megfogalmazásához, sőt kimondásához is.”⁵⁷

Ha ironizálni akarnánk, azt mondanánk, hogy a valódi problémák megfogalmazása és kimondása jobban ment a helyi civileknek, mint a falvakba ellátogató újságíróknak. A sajtóvisszhangot átolvasva feltűnik, hogy a széles közvélemény előtt is jól ismert, tekintélyes színikritikus nem, a fiatalabb generációba tartozó színházi szakírók közül is csupán néhány írt a programról, sőt a fontosabb színházi lapok többsége arra sem vette a fáradságot, hogy bármilyen más módon (interjú, riport stb.) megemlékezzen az eseményről. A lehetséges okokra maguk a szervezők világítanak rá kötetükben: „Hagyományos színházi szempontból e jeleneteket [...] nagy jóindulattal se tekintené senki színháznak. Pedig ha a jelenidejűség a színház legfőbb ereje és megkülönböztető sajátossága [...], akkor ennél eminensebben színházi eseményt nehezen lehetne elképzelni.”⁵⁸

Az egyetlen igazán elmélyült és terjedelmes elemzés a *Színház* című lap 2010. novemberi számában jelent meg.⁵⁹ A cikk hármas tagolást követ: először a Krétakör és a Káva „életművében” helyezi el az *Új néző* projektet, majd a szerzőtrío az ároktői és a szomolyai záróestéken szerzett tapasztalatait részletezi, végül pedig arra próbálnak választ találni, hogy színházi szempontból miben jelentett újdonságot a program. A to-

⁵⁷ GULYÁS, *i. m.*

⁵⁸ *Új néző, i. m.*, 49. Hans-Thies Lehmann a „valós behatolása” kapcsán arról ír, hogy „[a] valós tapasztalata, a fiktív illúziók elmaradása sokszor csalódást okoz redukáltsága és nyilvánvaló »szegényessége« miatt. Kritikusai általában a pusztá struktúraészleléssel járó unalmat róják fel ennek a színháznak... A valós esztétikailag és koncepciónálisan mindig kívül rekedt a színházon, pedig elkerülhetetlenül hozzátartozik.” Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZC ZSUZSA, SCHEIN GÁBOR, Bp., Balassi, 2009, 117.

⁵⁹ NYULASSY Attila, UGRAI István, ZSEDÉNYI Balázs, *Színház használata*, *Színház*, 2010/11. http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35866:szinhaz-hasznalatra&catid=48:2010-november&Itemid=7 (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

vábbi sajtóbeszámoló⁶⁰ vagy az újságíró által a helyszínen tapasztaltak értelmezéssel nem párosuló rögzítésében merültek ki, vagy a szöveg szerzőjének fejlett szociális érzékenységéről tettek tanúbizonyságot, de a színháztudomány fogalomkészletét meg sem próbálták felhasználni. A fenti ok mellett a kezdeményezés hazai gyökértelensége, „romaprogrammá” történő – esetenként kifejezetten jó szándékú – leegyszerűsítése sem tett jót az ügynek, még ha a szervezők számos, a program vezetőivel (Schilling Árpád, Takács Gábor) készített interjúban is igyekeztek tág kontextust helyezni az *Új néző* köré.

Az esemény visszhangja – jelentőségéhez mérten – mennyiségileg talán megfelelőnek mondható, a minőségen azonban még bőven akadt volna javítanivaló, mint arra Takács Gábor csalódott megjegyzése is utalt egy interjúban: „Az egyik napilapos riportnál, noha megkérdőjelezhetetlen a szerző jószándéka [*sic*], mintha akaratlanul is a káros sztereotípiákat erősítette volna, amit leírt, és ahogy leírta: borsodi falvakba mennek a fővárosi értelmiségiek »osztani az észet«, fentről dirigálni, mi legyen a »cigánykérdéssel«, miközben »ezek« lopnak-betörnek, a helyiek tehetetlenek. [...] Merthogy a cikk szerkezetében így követték egymást a témák.”⁶¹

* * *

Szubjektív utóirat.⁶² A szomolyai iskolakert kapujánál az este hét óras kezdés előtt jókora a tömeg. Az első, nem reprezentatív körbepillantásra úgy tűnik, főleg romák jöttek el az előadásra, a kicsiktől egészen az idősebb korosztályig. Az világosan látszik, hogy várják, folytatódjon az előző estén (és persze az elmúlt közel másfél hétben) felvázolt történet. Mintha pontosan értenék és éreznék, hogy ez egy esély, egy ígéret, aminek az értéke, a „beválthatósága” tőlük (is) függ, rajtuk (is) áll. Egy fiatal roma lány az udvarra épp babakocsit tolna be, benne csecsemő szunyókál. A kapuban összefut egy jól szituált, idős, nem roma párral, akik öt-hat éves forma unokáikkal „véletlenül” épp erre sétálnak. A lány kedvesen invitálja őket a „Színházba” – így, tisztelettel és örömmel mondja ki a szót –, de a nagymama zordan közli, hogy az ő unokái még kicsik ehhez, majd elviharzik a családjával. Akad még itt tennivaló.

⁶⁰ <http://www.ujnezo.hu/Sajtoanyagok> (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

⁶¹ BALOGH Attila, *Nem mindig találjuk a kulcsot: Beszélgetés Takács Gáborral*, Műút, 2010021, 46.

⁶² Az itt következőhöz nagyon hasonló történetet ír le az *Új néző* (i. m., 56.), de a szomolyai ellenséges közhangulatról tudósít a Színház folyóirat szerzői triója is: „A programról Szomolyán – külső ráhatásra vagy sem, nem tudni – elterjedt, hogy az »csak a cigányoké«, jobb, ha arra a magyarok be sem teszik a lábukat, és a lakók így is kezelték a színházat. A tanárok is távol maradtak az eseményektől, és a polgármester sem jelent meg, s bár konkrétan nem akadályozta a munkát, az időnkénti telefonhívásaiból érzékelhetően problémaként tekintett a színházásokra.” NYULASSY, UGRAI, ZSEDÉNYI, i. m.

SÁNDOR ZITA

A kőszínházi és a független lét határán: Forte Társulat

A magyar színház és annak drámai-dramaturgiai hagyománya vizsgálatában, a színháztudományi munkákban, az elemzésekben és a kritikák zömében is a színház és a dráma elkülönülése világosan tetten érhető. A 2000-es években több színháztudománnyal foglalkozó szakember (Imre Zoltán, Kékesi Kun Árpád, Kiss Gabriella, Jákfalvi Magdolna) igyekezett ezt a nem feltétlenül érvényes és egyre inkább elégtelennek bizonyuló megközelítési módot problematizálni, valamint felhívni a figyelmet egy, a színházművészet sajátosságaiból kiinduló nézőpont, vizsgálódó pozíció szükségességére.

Az elemző pozíciója

A „színmű és színház megkülönböztetése óhatatlanul is maga után vonja a következtetést, mely szerint a kettő közül az utóbbi elsősorban nem nyelvi képződmény. [...] A rendezés [a drámaszövegnek] nem a szemléltetésére, hanem önálló értelmezésére, mintegy újraírására hivatott”¹ – írja Szegedy-Maszák Mihály a 2008-ban megjelent, *Alternatív színháztörténetek* című tanulmánykötet bevezetőjében. Imre Zoltán a könyv elméleti alapozású bevezető tanulmányában fejt ki alaposabban a tételt, hangsúlyozva, hogy éppen ezért a színházművészet vizsgálata nem merülhet ki a drámatörténet tanulmányozásában. Színháztörténeti munkák struktúrájának, elemzési módszereinek áttekintésével szemlélteti, hogy a csupán szövegekre koncentráló dramaturgiai vizsgálatok túlzottan egysíkúan tekintenek a színházművészetre:

Az utóbbi felfogás [a szövegorientált tanulmányozás] pedig azzal a következménnyel járt, hogy a színháztörténeti munkákban a dramatikus szöveg olyan zárt, rögzített és egységes entitásként jelent meg, amelyhez képest az előadás, ha egyáltalán szóba került, csak másodlagos érvényű, a szöveg teljességéhez képest romlott derivátumként, azaz a szöveg végtelen lehetőségeinek részleges megjelenítőjeként értelmeződött. Ez a felfogás a színháztörténet-írás diszciplinájának egyik alapvető(en téves) premisszájára épül. Mégpedig arra, hogy a 19. század végén induló színháztörténet-írás átvette az addigra az irodalomtörténet-írás által kanonikusnak tekintett dramatikus szövegek kánonját, és ezen szövegek színházi környezetének kutatására irányította erőfeszítéseit. [...] Azok a színházi gyakor-

¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Előszó* = *Alternatív színháztörténetek*, szerk. IMRE Zoltán, Bp., Balassi, 2008, 9.

latok, amelyek elsősorban nem előre megírt szövegekre épültek, illetve nem hoztak létre irodalmilag elfogadható szöveget, csak úgy jelentek meg, mint az irodalomorientált korszakok előfutárai, illetve összekötői.²

Holott világosnak tűnik, hogy a szöveg- és drámaíró-orientált színházon kívül régebben is számos forma létezett (utcaszínház, vásári színház stb.), s hogy a kortárs színház is bővében van az ilyen jellegű produkcióknak – a performanszoktól kezdve egészen a posztdramatikus színházi formáig, mely utóbbinak egyik fontos ismérve, hogy a szöveg nem a legfontosabb, hanem csupán egyetlen komponense a számos más összetevőből felépülő színházi előadásnak.³

Színházi produktumok elemzéskor érdemes tudatában lenni ennek a színháztörténet- és -elméletírói hagyománynak és egyúttal fogyatékoságainak, illetve, hogy „[...] az adott esemény/jelenség megtapasztalásának megszervezése és meghatározása részben a megfigyelő által felállított kerettől függ, részben pedig attól a szemponttól, ahogyan a megfigyelő az adott keretet alkalmazza”.⁴ Vagyis tudatosítani kell, hogy a színház fogalma, egy-egy esemény színházként való érzékelése és értelmezése is a befogadó beállítódásától, az éppen aktuális társadalmi konszenzustól, kulturális, gazdasági és intézményi keretektől függ, s mindig van olyan forma, mely ezeket a meghatározott kereteket igyekszik átírni. „Az esszenciális, végleges, nem kultúraspecifikus színházértelmezés helyett a kortárs színháztörténeti kutatásokban a hangsúlyt egyrészt arra helyezik, hogy a színház hogyan *keretezhető* és ismerhető fel az adott politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális kontextusokban, másrészt pedig arra, hogy a hagyományosnak tekintett színház kereteit hogyan és miként próbálták/próbálják átértelmezni bizonyos előadások és alkotók.”⁵

A kontextus

A magyarországi színházi struktúra főként kőszínházi, állandó társulatok munkáján alapul, mely rendszerrel azért fontos tisztában lenni, mert a színház „társadalmi jelenség, összefügg a nemzeti identitással is, és az adott gazdasági, társadalmi, po-

² IMRE Zoltán, *Színházak – történetek – alternatívák = Alternatív színháztörténetek, i. m.*, 25–26. Imre Zoltán arra is felhívja a figyelmet, hogy az olyan szerző, mint például Aiszkülosz, a kortársai számára nem elsősorban drámaíró volt – Hérodotosz is színházi koreográfust látott benne. Hasonlót tapasztalunk Shakespeare esetében, aki a szonett- és eposzírással szemben a dramatikus műfaj esetében a szöveg nyomtatott megőrkítését nem tartotta fontosnak. (*Uo.*, 39.) Vagyis az irodalmi mű és a színház kettéválasztása nem szükségszerű, inkább az említett 19. századi történetírás bevett metodológiájából fakad.

³ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERECS Zsuzsa, SCHEIN Gábor, Bp., Balassi, 2009, 77–156.

⁴ IMRE, *i. m.*, 18.

⁵ *Uo.*, 19. (Kiemelés az eredetiben.)

litikai, ideológiai kontextus szorosan meghatározza”.⁶ A kőszínházak fontosságát a 2011-ben elfogadott előadó-művészeti törvény is megerősíti, mely az országban dolgozó színház-, zene- és táncművészeti szervezeteket három kategóriába sorolja (az előzőleg érvényben lévő hat helyett): nemzeti kategória (állami fenntartású vagy az állammal közszolgálati szerződést kötő szervezetek), kiemelt kategória (önkormányzati fenntartású vagy az önkormányzattal közszolgálati szerződést kötő szervezetek) és a pályázati csoportban regisztrált együttesek kategóriája. Normatív támogatást az első kettő kap, a harmadik csak pályázati támogatásban részesülhet. A minősítés kritériumai a fenntartó kiléte, a tagok százalékban mért szakirányú felsőfokú végzettsége, illetve a megfelelő számú fellépés.⁷ A jogszabály – működésük alapján – megkülönbözteti a független színházakat, a produkciós színházakat és a befogadó színházakat, a szabadtéri színházakat, valamint a nemzeti etnikai és kisebbségi színházakat.

Az előbbi száraz felsorolás azért fontos, mert a magyarországi tágran értelmezett kortárs dramaturgia ebben a környezetben működik, s „a kontextus az ideológiai erők komplex és nem szükségszerűen konzisztens játékaként befolyásolja bármilyen éppen tanulmányozásnak alávetett műalkotás vagy dokumentum létrehozását és értelmezését”.⁸ A jogszabály áttanulmányozását követően kitűnik, hogy a produkciós színházakon („kőszínházakon”) kívül a többi működési forma javarészt a pályázati csoportba regisztrált együttesek kategóriájába kerül, melynek legnagyobb egysége a független színházak csoportja.⁹ Ennek eredményeképpen sokféle és változó színvonalon működő, tisztán szakirányú felsőfokú végzettséggel rendelkező tagokat foglalkoztató formációk kerültek egyetlen kategóriába amatőr előadókkal dolgozó színházi konstellációkkal, s küzdenek pályázati pénzekért, játszóhelyekért, játszós lehetőségekért.

A színházi tapasztalat része az identitásképző (normateremtő) folyamatnak, ami „mindig a nézést meghatározó (szocio)kulturális térben és időben megy végbe, melynek következtében a színházelméletnek és az előadáselemzésnek is figyelmet kell fordítani a színház és kultúra (hagyományosan a színház-történetírás által kisajátított) viszonyára”.¹⁰ Gyakorta megesik, hogy a „független” és az „alternatív” kifejezések összekeverednek, egymásba csúsznak: sokan azonosítják a két fogalmat, illetve a hozzájuk társuló identitást és színházi gyakorlatot. Pedig az egyes társulatok működése, a létrehozott produkciók jellege nem engedi meg ezt a fajta fogalmi összemossást és az ebből

⁶ *Uo.*, 27.

⁷ Az EMMI rendelete a minősített előadó-művészeti szervezetek körének meghatározásáról: http://www.kormany.hu/download/4/de/80000/El%C5%91ad%C3%B3-m%C5%B1v%C3%A9szeti_servezetek_min%C5%91s%C3%ADt%C3%A9s_%C3%B6sszefoglal%C3%B3_honlapra.doc. (Letöltés ideje: 2013. december 15.)

⁸ IMRE, *i. m.*, 25.

⁹ „Az Emtv. lehetőséget teremt független előadó-művészeti szervezetek kiemeltté minősítésére is.” EMMI rendelet, *i. m.* A feltételeknek azonban a kis létszámú és kevés játszólehetőséggel rendelkező társulatok elszópró többsége nem tud megfelelni.

¹⁰ Kiss Gabriella, *A kockázat színháza*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006, 15.

adódó bizonytalanságot. Az alternatív jelző nem jelöl automatikusan független színházi produkciókat. „Alternatív létről önmagában nem, csak valamilyen hagyomány mentén lehet beszélni. A hagyomány és alternativitás nem kizárják egymást, mint azt gyakran feltételezik, hanem éppen ellenkezőleg, értelmezésük egymáson keresztül lehetséges. [...] Az alternativitásnak is létezik hagyománya. Következésképp, a hagyomány és az alternativitás fogalmi nem zárt és rögzített entitások, hanem viszonylagos, rugalmas keretek, amelyeknek meghatározása az adott szituációtól és egymástól való viszonyaiktól függ.”¹¹ Alternatívnek az számít, ami az aktuális kereteket, kódrendszert igyekszik megváltoztatni, a megszokottól és a könnyen értelmezhetőtől eltérő módon használja a színpadi (performatív) jeleket, alkotói és befogadói egyaránt újfajta kihívásokkal néznek szembe. Nem minden független társulat alternatív tehát, s nem minden kőszínház (vagy annak nem minden produkciója) jár jól ismert utakon. Kékesi Kun Árpád az újfajta kódrendszer kipróbálását, új műfajok kialakítását, a rögzült határok közé lépést, az ideiglenes formák kialakítását határátlépésként emlegeti, melynek következtében „nem tűnnek el, hanem áthelyeződnek a mezsgyék, és a művészetek topográfiája alkalmilag átrendeződik. Ha pedig valami folyamatosan határt sértve új formációba szerveződik, amely lassan kanonizálódik, akkor új határok képződnek.”¹²

Egy független, alternatív társulat

Horváth Csaba táncos-koreográfus 2005-ben alakította meg az eleinte Fortedanse névre hallgató társulatát, melyben alkalmi tagokkal dolgozott. 2008-tól több fiatal színész (Andrássy Máté, Földeáki Nóra, Kádas József, Krisztik Csaba, majd Sipos Vera és Simkó Katalin), illetve Blaskó Borbála táncos alkotta a már Forte Társulatként újjászerveződött, állandó tagokat is magában foglaló csapatot. Előadásait sajátos (és ennyi év távlatából már könnyedén felismerhető, beazonosítható) színpadi nyelv jellemzi, első (debreceni) bemutatóik „(A tavasz ébredése; Kalevala) még úgynevezett alternatív színjátszáson, posztavantgárdon, illetve kortárs tánc- vagy mozgásszínházak produkcióin edzett nézők számára is meglepőek voltak. Meglepő s rendkívül izgalmas volt látni a táncot mint színházat értelmező új minőség születését.”¹³ A független, alternatív társulat maga is egy új színpadi nyelv és műfaj megtalálását és kidolgozását látja legfőbb feladatának, a honlapjukon megtalálható ars poeticában a következőt írják: „A testekkel, hangokkal, táncsal, zenével és szöveggel egy új homogén nyelv megteremtése a cél. Az ily módon újrafogalmazott fizikai színházi műfaj megpróbál másképpen gondolkodni történetmesélésről, szituációról, jelenetezésről, szín-

¹¹ IMRE, *i. m.*, 29.

¹² KÉKESI KUN ÁRPÁD, *A határátlépés (színházi)kulturális fenomenológiája = Látvány/színház*, szerk. MESTYÁN ÁDÁM, HORVÁTH ESZTER, Bp., L'Harmattan, 2006, 75.

¹³ TÓTH DÉNES, *Tánc a színpadjainkon*, Debreceni Disputa, 2010/5, 29.

padi időről, játéktérről, hatásdramaturgiáról, és egy egészen izgalmas és eredeti színeszi játékot hív elő.”¹⁴

Különleges színházi nyelvük (és marginalitásuk) köztes (és komplex) pozíciójukból eredeztethető. Egyes színházak, társulatok működése sok esetben olyan színházi típusokhoz köthető, mint a prózai, a zenés, a tánc- és mozgásszínház, illetve báb- vagy figurális színház.¹⁵ A Forte Társulat nem tagozódik egyértelműen egyik kategóriába sem, hiszen a formáció tagjai színészek és táncosok, s munkáik sem egyértelműen prózai, tánc- vagy mozgásszínházi előadások, ráadásul olykor képzőművészeti alkotások is fontos szerepet kapnak alkotásaikban. A tánc, a hangok, a testek, a szövegek, a zene és a képek különböző arányban összeállított keverékéből áll össze egy-egy előadásuk; minden újabb bemutató alkalmával érzékelhetően más a komponensek aránya. A misztikusan hangzó (az újító, alternatív utat választó szándéknak nevet adó) *fizikai színház* fogalmát nem teljesen világítják meg a Forte előadásai.¹⁶ Maga Horváth Csaba vall arról, hogy művészetüket kár lenne, és nem is lehet a fizikai színház skatulyájába beleerőltetni: „Nem minden mű alkalmas arra, hogy a fizikai színház eszközeivel fogalmazzuk meg a színpadon. Én is többször hibáztam, amikor mindenáron egy-egy darab esetében ezt a színpadi nyelvet erőltettem. Ma már én sem szeretem, ha leszúkkítják fizikai színházra, amit mi csinálunk, legyen inkább simán színház.”¹⁷ (E belátás ellenére a társulat honlapjának ars poeticája nem frissül, s a fentebb idézett módon a fizikai színház műfaját helyezi előtérbe.)

1. A szöveg szerepe, formái: szövegtest és testszöveg

A Forte Társulat kortárs színházat csinál: előadásai ugyanúgy készülnek drámaszövegekből (*A tavasz ébredése; Godot-ra várva; Ó, azok a szép napok!; A fizikusok; Troilus és Cressida; Peer Gynt; A tiszta méz*), mint más műnembe tartozó irodalmi szövegekből: regénytől kezdve szövegtörödékeken, meséken és mondákon át az elbeszélő költeményig (pl. *Evangélium; Isteni vidékek; Kalevala; Sakk-játék; Toldi; A nagy füzet*). Előadástól függ, hogy a szöveg mennyire hangsúlyos vagy éppen hangsúlytalan: *A tavasz ébredésében* és a *Godot-ra várva*ban például a teljes drámaszöveg elhangzik (nem egyszer feldúsítva vendégszövegekkel), de a mozgásos szakaszok körülbelül ugyanannyi ideig tartanak és ugyanolyan hangsúlyosak. A *Peer Gynt* szövege is teljes

¹⁴ <http://www.fortecompany.hu> (Letöltés ideje: 2013. december 15.)

¹⁵ Kékesi Kun Árpád kategóriái, melyek gyakran ezekhez a formákhoz készített épületben működnek. KÉKESI KUN, *i. m.*, 69. Az előadó-művészeti törvény is hasonló logikát követ (a tevékenység jellege szerint megkülönböztet színházat, balett- és táncegyüttest, illetve típusmegjelöléseket is alkalmaz, mint többtagozatos színház, bábszínház, gyermek- és ifjúsági színház).

¹⁶ A fizikai színház mibenlétéről lásd FUCHS LÍVIA, *Mit nevezünk fizikai színháznak?*, Színház, 2011/4. http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36038:mit-nevezzenk-fizikai-szinhaznak&catid=53:2011-aprilis&Itemid=7 (Letöltés ideje: 2013. december 15.)

¹⁷ *Művészsors zöldségekkel: interjú Horváth Csabával*, Népszava, 2013. ápr. 17.

<http://www.nepszava.hu/articles/article.php?id=638368> (Letöltés ideje: 2013. december 15.)

terjedelmében megszólal, ám a mozgássorok kevesebb szerepet kapnak, *A tiszta méz* előadásában pedig talán legkevésbé hangsúlyos a mozgás, míg a *Sakk-játék* esetében néhány vers hangzik csak föl, az előadás meghatározó része tánc. A társulat munkája értelmezhetetlen egy pusztán drámaszövegeken, drámatörténeten alapuló vizsgálattal, vagy csupán a tánc vagy a koreográfia szempontjából megközelített elemzéssel. A színészek speciális nyelven játszanak, a szövegek és a mozgás, az egyes előadók testi jellegzetességeinek felmutatása hasonló funkcióval bírnak. Előadásmódjukra igaz az, hogy a „színész teste éppúgy értelmezhető szövegnek, jelprodukció, az írás egyik formájának, mint a díszlet, tágabban pedig a hely, ahol az előadást játsszák”¹⁸

A szöveggént viselkedő test nem a drámaszöveg irányítása alatt mozog, nem azt illusztrálja, kíséri vagy támasztja alá, hanem attól független jelentéseket (egy új szövegtestet vagy testszöveget alkotva), akciókat, síkokat nyit meg. Újfajta (például a posztdramatikussá váláshoz is szükséges) értelmezői attitűdöt kíván: „amikor a színházban helyzetet látunk a megszokott reprezentáció helyett, ha a megjelenés, a szituáció, s nem az akció válik az olvasat tárgyává, akkor az olvasási eszközrendszer is határainak átlépésére kényszerül”¹⁹ A színészek teste egy olyan szöveget (szöveget) alkot, mely a drámaszövegnek hol ellenébe megy (a szövegben elhangzó sírás vagy nevetés nem látszik a színpadon például a *Troilus és Cressidában* vagy a *Toldiban*), hol ráerősít (a *Peer Gynt*-ben Krisztik Csaba erős, kifejező arcjátékkal meséli kalandjait, a szöveg jelentését követve megrémül, örül), hol egyszerűen nem vesz a jelentéséről tudomást (szövegmondás fejenállás közben). Soha nem egy illusztrált, reprezentált történetet látunk magunk előtt lejátszódni (a lineáris cselekménnyel rendelkező művek esetében sem), hanem bizonyos helyzeteket, akciókat és hozzájuk tartozó gesztusokat vagy fizikai reakciókat, testekből felépített konstrukciókat, képeket. A színészek gyakran megmerevednek, beleállnak egy-egy képbe, testük hátteréül szolgál a színpad egy más pontján elkezdődő akciónak (például *Sakk-játék*; *Troilus és Cressida*; *Kalevala*), olykor közös koreográfiát járnak (*Toldi*; *A tavasz ébredése*), egymásra felkapaszkodva több emberből álló szobrokat alkotnak (*Kalevala*; *Így jár az, aki távoli ismeretlen hangtól megijed*), máskor egymás vagy saját mozdulatait, esetleg szövegeit ismétlik (*Ó, azok a szép napok!*; *Ruben Brandt*). Így mindig van egy töredezt, szaggatott, de mégis egységes és meghatározott ritmusú síkja az előadásoknak, mely a narratív száltól teljesen, a drámaszövegtől pedig részben független, s a lineáris-kronologikus fejlődéselvnek sok esetben ellenáll. Hegedűs Sándor ezt az élményt a következőképpen foglalja össze a *Peer Gynt* kapcsán: „Az általam látott Peernek nincs »története«, identitás-problémája: ezt csupán környezete kényszeríti rá, lineáris időben élők kemény agressziója.”²⁰

¹⁸ KÉKESI KUN Árpád, *Histori(o)gráfia = Alternatív színháztörténetek*, i. m., 65.

¹⁹ JÁKFAI Magdolna, *Hangképés – nyelvetremtés – beszéd = Látvány/színház*, i. m., 28. Jákfalvi ebben a szakaszban Lehmann-t idézi (Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre Postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, 239–240.)

²⁰ HEGEDŰS Sándor, *Peer – momentán*, Ellenfény, 2013/1, 6.

A színészi játék minden előadás alkalmával előre megtervezett, pontos és apró elemekből (mozdulatok, gesztusok, hangsúlyok, hangjátékok, zörejek) áll, ám nem a szöveg interpretációs kísérletei, nem érzelmet és szándékot fejeznek ki, sokszor formálisak, s elidegenítő hatásuk van. Az akció és a dikció egymással szoros kapcsolatban lévő, de különböző előadásszöveget képez, mint ahogyan Kiss Gabriella megjegyzi Robert Wilson, Andrea Breth, Luc Perceval esetében: „formanyelveik szerves részét képezi az a színészi technika, amely éppen, hogy egymásba tudja játszattani a szerep »citolásának« és »re-citolásának« eszközeit. Ez a játékmód viszont permanens határátlépésként értelmezi a »beleélés« és »elidegenedés« (»természetes« és »művi« játék) közötti, hagyományosan dichotomikusnak tekintett különbséget. Elfogadja, hogy a határátlépés egy »labilis létet« definiáló performatív aktus, melynek során (Turner szavaival élve) »a cselekvés új módjai, a szimbólumok új kombinációi kerülnek kipróbálásra, hogy eldőljön elutasításuk vagy elfogadásuk.«²¹ Ez az elidegenítő, az egy előadásban hol „citáló”, hol „recitáló” játéknyelv garantálja a szerepjátszók identitásának konstruált, különböző szerkezeti elemekből megalkotott (nem mimézis útján keletkezett) voltát, annak tudatosítását – ami a színészek számára egymás vagy önmaguk idézését (Ó, azok a szép napok!), hangok, testtel keltett zajok összecsengését (*Troilus és Cressida; Így jár az, aki távoli ismeretlen hangtól megijed*) is lehetővé teszi.

A stilizálás és az absztrahálás ezeknek az előadásoknak egytől egyig sajátjuk, s ilyenkor – mint a látvány tekintetében történő aktualizálás, modernizálás esetében – „a néző pluszmunkára kényszerül”.²² A nézőnek, a teoretikusnak és az elemzőnek „szembe kell néznie azzal a ténnyel, hogy a nézőség nem merül ki a látott és hallott dolgok szerepre (egy virtuális – papírszagú – másokra) vonatkozásában”.²³

2. Mozgás- és táncszínházi irányok

A *Godot-ra várva* című előadásban Vladimir és Estragon (Kádas József és Krisztik Csaba) egy szürke, sárga vonalakkal jelzett út kanyarulatában járják bonyolult, ismétlésekkel teli és irányát, célját vesztett gesztusokkal teletűzdelt koreográfiájukat. Egy pöttös labdával dekázgatnak, fejelgetnek, passzolgatnak, egyensúlyozgatnak; cirku-szi előadásba illő mutatványokkal szórakoztatják magukat (és a közönséget). A reménytelen várakozás csupa sokszor ismételt és egyre ismerősebbé váló mozdulatok, ügyességi feladatok megoldásával töltődik ki; a sötétbe vesző falba rúgott labda rend-

²¹ Kiss Gabriella, *Határátlépés – idézőjelben: Gondolatok a magyar színházi hagyományról = Látvány/színház, i. m.*, 155. Kiss itt Victor Turnert idézi (Victor TURNER, *Variations on a Theme of Liminality = Secular ritual*, ed. Sally Foh MOORE, Barbara G. MYERHOFF, Assen, Van Gorcum, 40.)

²² KÉKESI KUN, *A határátlépés...*, i. m., 73. Továbbá: „És a szöveg- illetve alakértelmezés szempontjából tökéletesen inkoherens testjáték tanítja a nézőt is: azzal és ahogy »fogva tartja a pillantást, de frusztrálja a jelentésre való éhséget«, arra kényszerít, hogy a színház teatralitására figyeljünk.” – idézi Kiss Gabriella Lehmann, Kiss, i. m., 163.

²³ Kiss, *A kockázat színháza, i. m.*, 23.

re visszapattan. A két fiú mellett álló fa helyett egy, a magasból az útra belógatott kötelet látunk. „Azt mondta, egy fa előtt várjunk. Látsz más fát?” – kérdezi Kádas József, és rámutat a kötéltre, majd Krisztik Csabával együtt, egymás mellett és mögött/előtt még a színpad huszonkét (!) másik, üres helyére is rámutatnak egy vagy két kézzel, a labdát kettejük teste közé szorítva. Ha beszélgetnek, a legritkább esetben néznek egymásra. Egymásnak háttal vagy oldalazva, egymás mellett, egymásba kapaszkodva, egymásra rámászva beszélnek és zsonglórködnék a labdával, vagy az idő közben levetett cipővel. Pozzo (Andrássy Máté) és Lucky (Horváth Virgil) megjelenését egymásba csimpaszkodva és a labdára állva figyelik: az öltönyös férfi csettintgetve érkezik, a fehér ruhás (szoknyás) alak a földre feküdvé előre lépő mozdulatba merevedik. Andrássy Máté széttárt karokkal osztogatja utasításait, majd kempingszékére telepedve, végtagjai pozícióját hirtelen át- meg átrendezve különböző görnyedt tartásokban, szétvetett lábakkal tesz úgy, mintha a markába összegyűjtött levegőt falná óriási étvágygal. Krisztik Csaba és Kádas József a terpeszben álló Horváth Virgil feje felé dobálják a labdát, de az orra előtt, az utolsó pillanatban elkapják, majd mellkasán pattogtatják nagy erővel.

A *Godot-ra várva* első félórájából vett jelenetek, mozgások, koreografikus elemek felidézése talán elegendő arra, hogy lássuk, mennyire test- és táncközpontú a Forte egy előadása – ezt a hatást erősítik a később végrehajtott ugrások és emelések, s hogy a hírt hozó Fiút Blaskó Borbála balettcipőben, spicben lépkedve jeleníti meg. A hatásos és jellegzetes, Horváth Csaba által kidolgozott színpadi nyelvnek valószínűleg a tánc- és mozgásszínház felőli értelmezése a legkézenfekvőbb – annak ellenére, hogy minden egyes előadás irodalmi szövegekre támaszkodik, melyek el is hangoznak a színpadon. „A zenés színház a szószínház felől elgondolt megújításával párhuzamosan hatolt be a szó a táncszínházba, jóllehet az épp ekkortájt igyekezett függetleníteni magát a prózai színház fő konvenciójától, a scenírozott formában elmesélt történet súlyától. S miközben a tánc narrativitása csökkent, az önreferencialitás viszont nőtt [...], a szó nem metasztiként került bele/rá, hanem vele konfrontálva. A szavak tehát nem interpretációs »kíséretet« kínáltak, hanem a mozdulatok mellett/ellenében kerültek kijátszásra, behatolásuk pedig maga után vont a mozgásszínházzá alakuló táncszínház zenéléssel, hétköznapi cselekvéssel, cirkuszi akrobatikával stb. való telítődését.”²⁴ Ezzel az általános, mozgásszínházra (fizikai színházra) jellemző formaváltással mégsem lehet körülírni a Forte munkáját, mert az önreferencialitás, a zenélés, a hétköznapi cselekvések és a cirkuszi akrobatikus elemek ugyan valóban rendkívül hangsúlyosak, de a narrativitás és az irodalmi szöveg ugyanúgy fontos szerepet kapnak (s ha mégis valamelyik oldal túlsúlyba kerül, olyankor születnek a kevésbé jól sikerült előadások – *A tiszta méz* és *Sakk-játék* képviseli a két végpontot).

A társulat előadásait a drámaszöveg szintjén való (vagyis részleges) elemezhetőség ellenére táncprodukciónak tekintik, s (szinte csak) a testszöveget vizsgálják. Ez,

²⁴ KÉKESI KUN, *A határátlépés...*, i. m., 71.

a körülírhatóság (és az értelmezés) nehézségeiből, problémáiból adódó jelenség Kiss Gabriella javaslatának megfontolására késztet. Patrice Pavis *Előadáselemzés*²⁵ című könyvének egy fejezetét elemezve Kiss Gabriella arra a következtetésre jut, hogy a test nézése kapcsán felmerült „partitúra” és „partitúra alatti” jelenségek vizsgálatára szolgáló „vektorizációs elvet és módszert” érdemes lenne nemcsak egy-két előadás-szekvenciára alkalmazni, hanem teljes előadásokra, egy-egy *mise en scène* egészére. Így kialakulhatnának olyan helyzetek, melyekben az erőterként értelmezett kijuttatott szövegben a vektor több irányba mutat, vagyis nem egyetlen célba érkezik, s egy ideiglenes, egységes megértés felé vezetne a – jelen esetben a szöveg és a fizikai akciók, testi reakciók által szakadozottá tett előadásszöveg eredményeként – szétszabdalt alaphelyzetből.²⁶ Az pedig nem véletlen, hogy a vektorizációs megközelítési mód egy táncszínház területéről vett példa alapján merült fel Pavisnál: itt olyan táncos-színésről gondolkodik, akinek teste ingadozik „a táncolt gesztus és mimetikus gesztus között [...], hol hagyja, hogy izmai mozgása vigye magával, hol utánozza és kodifikálja a reprezentált világot”, s aki „csak egy irányító testtel dolgozhat, amely nem is annyira struktúrájában, mint intenzitásszervezésében határozható meg”.²⁷

3. Arányok, fokozatok

A Forte Társulatban színészek és táncosok egyaránt dolgoznak, munkájuk nem válik szét külön színészekre és táncosokra szabott feladatokra, hasonló és ugyanolyan színpadi koreográfiát járnak, ugyanúgy beszélnek a színpadon, végzettségüktől függetlenül. Lőrinc Katalin táncos-koreográfus, táncpedagógus (aki maga is szerepel a társulat *Isteni vidékek* című, kevésbé sikerült előadásában, illetve a *Csak a felhőkben*), a 2012-es Pécsi Országos Színházi Találkozó egyik válogatója sem táncosként, inkább színész-táncosként/táncos-színészként, mondhatni performerként tekint a társulat tagjaira. A POSZT-ra jelölt műveket drámaszöveg-alapúnak tekinti, s „a test jelenlétének minőségét”, intenzitását vizsgálja „a szó színpadán”.²⁸ Három kategóriát alakít ki: az első csoportban a színész teste illusztrációként szolgál és statikus hatású; a második csoportban a rendező megmozgatja a térben a színészt (nem a verbális kiszolgáló szándékkal, itt a mozgásnak önértéke van); „a harmadik csoport előadásait nemcsak a test körüli térben, de önnön testének tereiben is megmozdított (vagy megmozduló) színészi jelenlét jellemzi – hatás: komplex élmény”.²⁹ A Forte Társulat 2012-es Shakespeare-előadását, a *Troilus és Cressidát* a harmadik csoportba sorolja, mivel színészek által is teljesíthető, fizikai (mozgás)színházi mozzanatok kísérik végig az előadást.

²⁵ Patrice PAVIS, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFA LVI Magdolna, Bp., Balassi, 2003.

²⁶ KISS, *A kockázat színháza*, i. m., 65.

²⁷ PAVIS, i. m., 115.

²⁸ LŐRINC Katalin, *Testek a Szó színpadán*, Ellenfény, 2012/2, 28.

²⁹ *Uo.*, 28–29.

Hogy a Forte Társulat munkájába bekapcsolódhasson egy színész (performer), arra van szükség, hogy az érthető szövegmondás, megfelelő mimika használata mellett tudjon uralkodni izomtónusai felett, tudatos testtartással rendelkezzen. „Ehhez adódik a gesztusok minősége, valamint a test szabadságának és kontrolljának finom egyensúlya. [...] [A] ritka plusz: a mozdulatok megrajzoltsága: koreográfia a szó eredeti értelmében.”³⁰ A táncosból avanszált rendezők (Horváth Csaba mellett például Bozsik Yvette, Pintér Béla, Goda Gábor) így közelítenek a színházhoz, a táncból indulnak ki – s az már a választott színházi nyelvtől függ, hogy használnak-e szöveget, s azoknak milyen szerepet szánnak a színpadon. Bozsik Yvette például kevés szöveggel dolgozik, míg Pintér Béla maga is drámaíróvá vált. Kettejük között helyezhető el Horváth Csaba, aki „saját”, szinte állandó költő-drámaíróval működik közre: Szálinger Balázs számos alkalommal dolgozott már át irodalmi szöveget, vagy írt saját drámát, verset a társulat számára (*Kalevala; A tiszta méz; Sakk-játék; Evangélium; Pesti kabaré*). A Forte előadásaiiban közreműködő színész-táncos performer képes az Erika Fischer-Lichte fogalmai szerinti jelenlét és reprezentáció között oszcilláló játékra,³¹ ami jelen esetben erősen táncos, koreografikus bázisú.

A testek összekapaszkodásából létrejött álló és mozgó testkonstrukciók, testszobrok mellett gyakoriak a félmeztelenül, mozgás közben mondott etűdök, szakaszok (*Így jár az, aki távoli ismeretlen hangtól megijed; Godot-ra várva; A nagy füzet*), egy-egy (esetenként testfestett) hát izmainak mozgása pedig „interpretál” vagy éppen „alámond” egy távolabbról érkezett hangot (*Troilus és Cressida; Godot-ra várva*). Horváth Csaba a fejre húzott, arcot eltakaró jelmezektől sem idegenkedik (*Troilus és Cressida; Így jár az, aki...*), egy-egy meztelen hátsó villantása is előfordul (*Ruben Brandt*). A legújabb bemutató, *A nagy füzet* esetében a koreográfia és a mozdulatok megrajzoltsága az eszközhasználatban ismerhető fel. A táncos szakaszokat nélkülöző előadásban különböző zöldségek szerepelnek: az előadók hatalmas sütőtököt egyensúlyoznak a hátukon vagy éppen a lábuk alatt, hálóskrumpli-csomagokon másznak, az ikerfiúk spagettivel és póréhagymával ütik egymást, a csendőr egy zsákyi krumplit vág a falhoz kihallgatásukkor. A tárgyak át- meg átrendezése folyamatos, így változik a helyszín; a spagettiket a hajukba szúrják, és a jegyzetfüzetüket is kirajzolják belőle az ikrek; a felhalmozott krumpliszákok hol pajzsot, búvóhelyet, hol a deportáltak vagonjait jelentik; az előre dagasztott nyers tészta halotti lepelként, takaróként, ruhaként is funkcionál. A kellékek, tárgyak állandó mozgásban vannak, s ennek az invenciózus, cirkuszi trükkökhöz hasonlítható, az előadó fizikumát próbára tevő, sokat gyakorolt, folyamatos és erős koncentrációt igénylő elemekből felépülő koreográfiának az elsajátításához kétségkívül speciális tréningre van szükség.

4. Testiség és érzékletesség

³⁰ *Uo.*, 30.

³¹ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Bp., Balassi, 2009.

A speciális tréning biztosítja az ügyességet, az ellenálló képességet és a Lőrinc Katalin által említett testtudatot, valamint a néző számára az érzéki, fizikális élményt. A (vektor)testtel dolgozó, az intenzitás kanalizálásra törekvő, az energiáit a színpadon elégető táncos-színész „felmutatja azt a tényt, hogy a mozgó (vágykeltő) test természeténél fogva ellenáll a szimbolikus folyamatoknak. A Merleau-Ponty-i fenomenológia terminológiájával élve: a test abszolút ismerete és professzionális használata azon az áron ad(hat)ja meg a hús színrevitelének lehetőségét, hogy a megTESTetlenítés során vállalja a realitás kockázatát.”³² A „realitás kockázata” ez esetben abban áll, hogy a néző az emberi test, az izmok, a hús működését közlő, szinte felnagyítva tapasztalja meg. Horváth Csaba az érzékekre, testtapasztalatra való hatást azzal fokozza, hogy minimálisra csökkenti a jelmezeket: egyetlen alkalommal sem láthatunk állig begombolkozott előadókat. Ha ingben, pólóban vagy zakóban is jelennek meg, biztosra vehetjük, hogy az előadás közben a férfiak felsőtestéről lekerülnek a ruhák, s hogy izmaik az izzadságtól egyre inkább fénylő, vállaltan sajtós testalkatot, formájukat láttató felsőtestet mutatnak. Nők esetében sem ritkaság a félmeztelenség, s kis testfelületet takaró, testre tapadó jelmezeket, testfestést viselnek akkor is, ha nem meztelenek – ám ez nem jelent szándékolt erotikus utalásokat.

5. Zeneiség

A Forte színész-táncosai különleges kapcsolatban állnak a ritmussal. A társulat eleinte felvételtől bejátszott zenére mozgott, idővel azonban egyre fontosabbá (és egyre kizárólagosabbá) vált az élőzene. A közreműködő művészek, zenészek között találjuk Dresch Mihályt és zenekarát (*Így jár az, aki...; Toldi*). A családi színház műfajmegjelölést kapó *Koto és Kaori* esetében Dés András nemcsak oldalt ülve zenél, kelt mindenféle hangot és zörejt, hanem olykor a színpadi akciókban is szerepet vállal, s *A nagy füzet* esetében is hasonló történik: Ökrös Csaba hegedűs a szereplők között sétálva vagy leguggolva, törökülésben zenél. A *Ruben Brandt* hangjait egy-egy előadó (Vati Tamás/Csere Zoltán) állítja elő, a *Troilus és Cressida* kortárs operettre emlékeztető zenéje bejátszott hangeffektusokból és a szereplők xilofonjátékából áll össze. A *Sakk-játék* kedvéért Krisztik Csaba számos, Erkel Ferenc által írt zongoraművet tanult meg és el is játssza őket élőben (miközben deklamál, mielőtt vagy miután a színpadon táncol). Az élőzene, a különböző tárgyak, a színész-táncosok testének ütözéseiből születő zajok, az ütések hangja, a különböző hangmagasságokon, torzított formában előadott szövegek nemcsak egy-egy produkció ritmusát, zeneiségét határozzák meg, hanem az előadók fizikalitására, testük ritmust követő és ritmust alakító, hang- és zajalkotó képességére hívja fel a figyelmet. Közelítenek ahhoz az Artaud által tett javaslatához, mely szerint „az irodalmi nyelvet (a textuális olvasatot) csak az újíthatná meg, ha a hangot másként fognák fel, [...] a hang performatív aktusként mű-

³² Kiss, *A kockázat színháza*, i. m., 67.

ködne”, légzéstechnikára kiterjedő mozgásrendet kapcsolnának a hangformáláshoz.³³ Ez a testközeli és testekből származó zene, mely a logikai és értekező tulajdonságokat szinte eltünteti a fizikai és érzelmi tulajdonságok mögött,³⁴ beleíródik a testek által létrehozott szövegbe (testszövegbe).

Kulturális környezet, társadalmi beágyazottság

„A színház mint a kultúratudományok kulturális modellje” arra a történeti tapasztalatra kíván reagálni, hogy „[n]apjaink színháza már nem a pszichológia, de még csak nem is a szociológia, hanem elsősorban az antropológia iránt mutat érdeklődést”.³⁵ Ugyanide, ehhez az antropológiai aspektushoz jutunk akkor is, ha a Forte Társulat munkáját a tánc, a mozgásszínház felől közelítjük meg. Újabban a táncot antropológiai módszerekkel igyekeznek értelmezni, mint ahogy Christoph Wulf is teszi: „A táncok mozgó testeket mutatnak és testiséget adnak elő, a testiség történeti és kulturális meghatározottságait. [...] [A] táncok olyan mintázatok, amelyekben a kollektív tudást és kollektív tánc tapasztalatokat-szokásokat visznek színre és adnak elő; így bizonyos közösségi rend önmegjelenítése és önértelmezése történik meg bennük.”³⁶

A Forte előadásai talán éppen antropológiai érdeklődése (és a társadalmi rétegek bemutatását mellőző volta) miatt válhatnak (válhattak) jelentőssé. Az egyes előadások egyszerű, és számos jelentésréteget magába sűrítő, kisszámú kellékei (minden esetben legfeljebb néhány tárgy kerül a színpadra) szembeötlővé teszik az ember, az emberi test központba helyezését. A színészek testéből és ruházatából épül fel a környezet, a díszlet – például a sás a *Toldiban*, a kandeláber a *Kotó és Kaoriban*, a hajó a *Peer Gyntben* – így a színészek érzékletes módon segítenek minket környezetünkkel való kapcsolatunk megfigyelésében, az emberi test és az ember alkotta tárgyak vagy környezeti elemek közötti viszony értelmezésében. Az élőzene térnyerésével együtt felerősödött a produkciók népzenei és néptáncos ihletettsége, így ezt a típusú kollektív tapasztalatot-szokást is – igaz, egy-egy produkció jellegzetességeihez idomítva, nem néptáncszerű mozdulatokkal vegyítve és kombinálva – megfigyelhetjük a színpadon.

Ez, a közösség kollektív tudásával kialakított kapcsolat vezethet el a Wulf által említett jelenség tudatossá válásáig, vagyis addig, hogy a társulat táncmintázataira a „községi rend önmegjelenítéseként és önértelmezéseként” tekintünk. Talán ezzel ma-

³³ JÁKFALVI, *i. m.*, 25.

³⁴ Antonin ARTAUD, *Negyedik levél (Jean Paulhannak)*, ford. BETHLEN János = A. A., *A könyörtelen színház: Esszék, tanulmányok a színházról*, szerk. VINKÓ József, Bp., Gondolat, 1985, 179.

³⁵ KISS, *A kockázat színháza, i. m.*, 23. A szerző itt Erika Fischer- Lichtére hivatkozik (Erika FISCHER-LICHTE, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen-Basel, Francke, 434.)

³⁶ Christoph WULF, *A tánc antropológiai dimenziói*, ford. SZABÓ Csaba, Debreceni Disputa, 2010/5, 4–5.

gyarázható az is, hogy a Horváth Csaba és a Forte által kidolgozott színpadi nyelv az intézményesülés, az „iskolaalapítás” útjára léphetett annak ellenére, hogy kísérletező formai megoldásokkal dolgozik és intézményi-strukturális szinten marginális helyzetben van, hiszen a már említett, jogszabályban rögzített kategóriák szerint a társulat a pályázati csoportban regisztrált együttesek, vagyis nem a normatív alapból támogatottak közé tartozik. Horváth Csaba (Lukáts Andorral együtt) az osztályfőnöke annak a színházrendező–fizikai színházi koreográfus-rendező szakirányon tanuló osztálynak a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, amely 2009-ben kezdett és 2014-ben végez. Az osztályból már többen is szerepeltek a Forte Társulat előadásában (*Troilus és Cressida*), az osztály egyik vizsgaelőadása, a *Toldi* teljes egészében az osztályfőnök évek óta érlelődő formanyelvét vette kölcsön. Az intézményesülés elindulását és a társulat kortárs színházi szcénában elfoglalt helyének – vagyis a csapat közösségi önreprezentációs tevékenységének – elismerését jelzi az is, hogy miután 2011-ben, a XIV. Tánc Fesztivál megszított fődíjában részesült a *Godot-ra várva* (valamint Kádas József és Krisztik Csaba előadói díjat kapott), Krisztik Csaba 2013-ban Junior Prima díjas lett.

Gondok és megoldási kísérletek

A társulat tagjai és Horváth Csaba szerint is legnagyobb problémájuk az állandó játszóhely hiánya.³⁷ A társulat igyekezett kőszínházakkal, befogadó színházakkal együttműködni: az első két bemutatójukat még a debreceni Csokonai Színházban és a MODEM-ben tartották (*A tavasz ébredése; Kalevala*), később, a fővárosba települve a József Attila Színházban találtak partnerre (*Éjjeli menedékhely; A tiszta méz*), illetve a Gyulai Várszínházzal is volt több közös projektjük (*Sakk-játék; Troilus és Cressida*). A társulat láthatóan minden adódó alkalmat kihasznál, akad precedens egyetlen bemutató erejéig tartó együttműködésre is: *A fizikusok* a Sanyi és Aranka Színházban és az Operában, az *Így jár az, aki...* a West-Balkánban készült, a *Peer Gynt* a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház színészeivel együtt jött létre. A múzeumokkal, vagyis a MODEM-mel és a Múcsarnokkal közös munkák képzőművészeti szempontból mindig izgalommal szolgáltak. *A tavasz ébredését*, melyben a drámaszöveg

³⁷ Nagyszerű csapat érlelődött: interjú Horváth Csabával: „Próbatermünk van, de problémát jelent és katasztrofális, hogy nincs egy állandó hely, ahol folyamatosan játszhatunk, legalább havonta kétszer. Ez gátolja az életünket, pedig rengeteg munkát fektetünk egy-egy bemutatóba.” <http://szinhaz.hu/interjuk/38978-nagyszeru-csapat-erlelodott-interju-horvath-csabaval>, 2009. december 2. (Letöltés ideje: 2013. december 05.) – Ugyanerre panaszkodik Andrassy Máté is: „A legrosszabb a játszóhely hiánya. Mert ha lenne állandó játszóhelyünk, akkor életben lehetne tartani a repertoárt. Akkor lehetne 10-et, 15-öt játszani havonta. Akkor nem lenne szükség arra az elképesztő mennyiségű energiára, amit beleölünk abba, hogy az aktuális előadásra újrapróbáljuk a darabot.” *Találkozni a közönséggel: interjú Andrassy Mátéval, Kádas Józseffel, Krisztik Csabával*, Ellenfény, 2011/2, 15.

szerint iskolás fiúk és lányok, kamaszok szerepelnek, Kis Varsó *Tulajdonságok* című szoborcsoportja előtt, illetve a szobrok között is mozogva adták elő – a tornasorban, lehunytt szemmel álló szoborfiúk a Wedekind művében is megjelenő fájdalmat, félszegséget, félelmet, kiszolgáltatottságot sugározták, s így a környezet különös jelentéstartalommal és hangulattal tette gazdagabbá az előadást. A Műcsarnokban készült *Ruben Brandt* egy, a világ legnevezetesebb múzeumainak, galériáinak, magángyűjteményeinek kirablásával foglalkozó műgyűjtő csoport portréját, működését feldolgozó előadása – erre jobb helyet nem is lehetett volna találni egy múzeumnál. Előadásaiuk másikkal felét a bérelt próbatermükben hozták létre, és a Trafóban mint befogadó színházban mutatták be, majd igyekeztek más befogadó színházakba is eljutni vele (*Isteni vidékek; Ó, azok a szép napok!; Godot-ra várva; Koto és Kaori*). A nagy füzet pedig már a Szkénével kooperálva született.

Ebből az állandó helyváltoztatásból, mozgásból nemcsak egyfajta (lét)bizonytalanság, a ritka játéklehetőségek miatti nagy erőket felemészttő felújító próbák sora következik, hanem ebből származik a társulat kiváló csapatszellem, összetartása és alkalmazkodóképessége, sokoldalúsága is. A József Attila Színházzal való kapcsolatuk idején például a színház saját prózai darabjában, a Zsótér Sándor rendezte *Egy olasz szalmakalapban* főszerepet játszottak, vagy a Sínben próbatermet bérelve alkalmuk adódott Nigel Charnockkal, a DV8 Fizikai Színház alapító tagjával egy előadást készíteni (*Revolution*). Nem csak a társulati tagok találkoznak alkalmanként más (színpadi) nyelvet beszélő rendezőkkel és koreográfusokkal, de Horváth Csaba stílusával is gyakran ismerkednek más művészek, hiszen nem ritkák a vendégelőadók (például Tompos Kátya és László Zsolt a *Troilus és Cressida*ban; Krausz Aliz, Vati Tamás az *Így jár az, aki...*-ban stb.). Horváth Csaba egyetemi osztályából Nagy Norbert számos alkalommal dolgozott együtt a társulattal (az egyetem elvégzése után helyet kaphat a csapatban): a *Troilus és Cressida* mellett a *Peer Gynt*ben is szerepelt, illetve a nagy füzet főszereplő ikerpárjának egyikét is ő alakítja. A társulat tagjai így gyakran találkoznak új alkotótársakkal, ami minden alkalommal más és más kihívások elé állítja őket, s így válik az alkotó folyamat és a színpadi nyelv is kicsit mindig mássá.³⁸

Horváth Csaba látványosan (és néhány kritikus szerint túlságosan is) kerüli a közéleti aktualizálást. Az alkotásaiban megfigyelhető és tapasztalható felfokozott fizikalitás, érzékekre hatás nem is hagy helyet semmiféle aktualizálásra törekvő interpretációnak. Az egyetlen alkalom, mikor közéleti-kulturális (és politikai) állásfoglalást vállalt, az a Bozsik Yvette-tel közösen a Trafó igazgatói posztjára beadott pályázat volt 2011-ben. A nagy port kavart (és talán minden fél számára valamiképp szerencsétlenül végződő) ügybe Horváth Csaba valószínűleg azért kapcsolódott be,

³⁸ „Mert ha azt látom, hogy egy színész nem fog úgy mozdulni, akkor visszaveszek a táncból és mozgásból, hogy olyat kérjek tőle, amit meg tud csinálni. Egyrészt nem szeretném, ha kényelmetlenül érezné magát a színpadon, mégis azt akarom, hogy szervesen működjön az előadásban.” *Kreatív energiák: interjú Horváth Csabával*, Ellenfény, 2011/2, 28.

hogy könnyítsen valamelyest társulata helyzetén. Ez a könnyítés talán 2013-ban sikerült, amikor Horváth Csaba a székesfehérvári Vörösmarty Színházba szerződött, s vele együtt a társulat magja is: Krisztik Csaba, Kádas József, Andrásy Máté és Blaskó Borbála. Ez a lépés jelentős változásokat hozhat a társulat életében, a nagyobb biztonság mellett szerkezeti (szervezeti) változásokat is, hiszen szerződött művészként több kőszínházi produkcióban kell részt venniük (például a Bagó Bertalan rendezte *Lear királyban*), illetve mert más, szorosabban a társulathoz kötődő tagok távol kerültek a csapattól (Simkó Katalin ugyanebben az évben a Miskolci Nemzeti Színházba szerződött).

A sajátos nyelvet kialakító Forte Társulat tehát elindult egyfajta kanonizálódás útján, s úgy tűnik, hogy Horváth Csaba is egyre nagyobb rutinnal és biztonsággal választja ki azokat az irodalmi műveket, amelyek alkalmasak az általa kikísérletezett módszeren, nyelven történő interpretálásra. Izzalmas kérdés, hogy megmarad-e a társulat független és alternatív jellege, vagy a székesfehérvári színházzal való együttműködés új irányba löki majd a formációt.

Vázlat a Vidnyánszky Attila-féle költői színházról

A magyar színházi élet aktuális történéseiből következően egyre többször fordul elő szakmai és szakmán kívüli fórumokon a *költői színház* kifejezés. A terminus elsősorban Vidnyánszky Attila rendező nevével kapcsolatban merül fel, aki alkotói *ars poeticaként* vallja az előadás- és/vagy színházteremtés ilyen irányú létjogosultságát. S bár az alkotó(k) által költői színházi előadásokként, a költői színház legtisztább megnyilvánulásaiaként definiált darabok némelyikét legalább egy évtizede mutatták be először, a fogalmat máig homályos értelmezések övezik. Továbbra sem egyértelmű ugyanis, hogyan írható körül, hogyan karakterizálható a költői színház. Kérdés, hogy a színrevitel alapjául szolgáló irodalmi szöveg és a színrevitelben megvalósuló előadásszöveg közötti viszonyt kutatva, vagy az előadás szövegkezelési módszereit vizsgálva kapható-e válasz. Esetleg a *mise en scène*-t alakító filozófiai-gondolati perspektíva alapján? Vagy más előadasképző jelrendszerek, azaz a színészi játék, kinezika, sajátos térkonceptió, az auditív és vizuális jelek vagy mindezek specifikus kombinációja határozza meg a költői színházat mint stílust és mint iskolát?

Egy, a Csokonai Színházban bemutatott Vidnyánszky-előadásokról írt elemzés bevezetőjében azt olvassuk, hogy a „»költői színház« nem illusztrál, nem ábrázol, azaz szembehelyezkedik a naturalista-realista színházi hagyományokkal és a polgári színház esztétikájával. Mindenekelőtt sajátos, teremtő nyelvet hoz létre. Ez a nyelv önálló egységként működő világot teremt a színpadon, mely elemelkedik a mindennapoktól, s ezáltal alkalmassá válik arra, hogy nézőként egy másik világban a sajátunkra ismerhessünk, egy addig ismeretlen nézőpontból tekinthessünk önmagunkra – azaz antropológiai tanulmányútra hív.”¹

A 2008-as debreceni DESZKA Fesztivál szakmai beszélgetésén elhangzottak alapján maga a rendező ezt az antropológiai tanulmányutat az egyén önazonosításában, azaz identitáskeresésében, s ezzel egy időben a gyökerek keresésében látja. A „teremtő nyelvet” pedig a költői szöveg felé való elmozdulásban véli felfedezni, ezért az olyan szövegeket preferálja, „amelyek teret nyitnak, összhangban vannak az előadás-sal”.²

A Vidnyánszky-féle költői színház teoretikus jellemzéséhez újabb aspektusból kerülhetünk közelebb, ha nemcsak színháztudományi-színházpoétikai (a dramatikusszöveg színpadi metamorfózisa, verbalitás és szövegkezelés, a teatralitás megterem-

¹ LUKOVSKZI Judit, MIKLÓS Eszter Gerda, *Eppur si muove: Vidnyánszky Attila két előadása a Csokonai Színházban, 2007–2008*, Debreceni Disputa, 2009/1, 57.

² A szakmai fórumon elhangzottak összefoglalása: *El-beszélések: Sárból poézis – beszélgetés a költői színházról*, Litera, 2008. 02. 20., <http://www.litera.hu/hirek/el-beszelesek> (Letöltés ideje: 2013. augusztus 10.)

tésének módozatai felől) s antropológiai vonatkozásban igyekszünk megérteni a jelenséget, hanem a színpad és a valóság viszonyára rákérdező ontológiai perspektívából is. „Más a vers viszonya a valósághoz, és más a prózáé. A vers sűrű, szimbólumok, metaforák, jelek szövete. Ilyennek gondolom a költői színházat is, amely a valóságnak nem egyszerűen a tükre, hiszen a földi életet úgy próbálja megragadni, hogy mindig jelen legyen a metafizikai dimenzió is.” – fogalmaz Vidnyánszky a debreceni színház elmúlt hét évadát bemutató, 2013-as kötetben.³ Eszerint a költői kifejezőeszközök segítségével érhető el, hogy ne a földi viszonyrendszerben leragadva meséljen el vagy mutasson be valamit egy-egy alkotás. „Az elrugaszkodáshoz szükség van azonban a valóságra. Hiszen a költői színház nem szakad el a valóságtól, onnan rugaszkodik el, és oda érkezik vissza – egy minőségileg más világba”⁴ – véli Vidnyánszky Attila.

A felsoroltak közül egyik sem kizárólagos megközelítési útvonal a színrevitel értelmezéséhez. További marginális, mégsem elhanyagolható szempont, hogy a költői színrevitelt befolyásolja az irodalmi textus műneméből, műfajából származó implicit tárgyiasság, s számolni kell a posztmodern elméleti trenddel is. Utóbbin nem (csak) a posztmodern színházesztétikai jegyek esetleges megjelenését értjük, hiszen a költőiség nem kritériuma – igaz, nem is kizáró tényezője – a különböző posztmodern színpadi struktúráknak. Sokkal inkább a posztmodern kor töredezett, partikuláris világszemléletére, az értékek vélt relativizálódására adott válasz lehet az érdekes a költői színház megnyilvánulásaiban.

A jelző problematikussága

Az általunk használt jelentésben a színházi költőiség vagy a *költői színház* fogalmának jelenléte, valamint a színház és a költészet kölcsönhatásával foglalkozó magyar színház történeti fejezetek gyakorisága és terjedelme elenyésző a magyar szakkönyvekben, a téma legtöbbször egyáltalán nem is szerepel azokban.⁵ Az a tény, hogy a

³ KORNIA István, *Pátosz, nagyság, költőiség: Vidnyánszky Attila a Csokonai Színház hét évadjáról = A költői színház: Hét évad a Csokonai Színházban, 2006–2013*, szerk. KORNIA István, Debrecen, Csokonai Színház, 2013, 17.

⁴ MOLNÁR Klára, *Térbeli költészet: Gondolatok a Halotti pompa és a Mesés férfiak szárnyakkal című előadásokról (Interjú Vidnyánszky Attilával és Rideg Zsófiával) = A költői színház..., i. m., 30.* (A Vörös Postakocsi 2009/nyári számában megjelent interjú szerkesztett változata.)

⁵ A költő, költészet, költőiség kifejezéseket – az irodalmi műfaj történet ismert konvencióival összhangban – nem a lírikus, líra, líraiság szinonimáiként, hanem szerző, író, írás vagy mű, művészi értelemben találjuk. Ez az állítás vonatkozik a *Magyar Színművészeti Lexikon: A magyar színháztörténet és drámairodalom enciklopédiája* című munkára is (szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Bp., Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, 1929–1931, I–IV). A háromkötetes *Magyar Színház történet*et vizsgálva szembetűnik, hogy a szót főként műfaji, drámapoétikai meghatározásként színiköltészet, drámaköltészet összetételekben használták – korántsem a számunkra releváns értelemben. Például: „A mi költőinktől követeljük, hogy mélyedjenek be a céltudó akarat és erély forrásaiba és annak tüzeivel kereszteljék meg az újonnan születendő nemzeti drá-

költői színház fogalma hiányzik a magyar szakkönyvek színháztörténeti szócikkei közül, összhangban áll azzal, hogy ez a fajta színházfelfogás ma is csak szűk körben ismert, sőt, sokszor idegen a magyar szakmai és laikus közösség számára egyaránt. Ebből konzekvens módon következik, hogy ennek a színházi formának nincsenek jelentős előzményei, vagy ha voltak is, csupán epizodikus jellegűek maradtak a magyar színházi hagyományban.

Nemzetközi viszonylatban a jelző – *költői* – többértelműségéről és a szókapcsolat konnotációinak gyakran tapasztalható esetlegességéről meggyőződhetünk például Francis Fergusson *A színház nyomában* című tanulmánykötetének *A színház költészete és a költészet színháza*⁶ című, elsöre sokat ígérő fejezetében. A szerző a rész bevezetőjében – zavaróan tisztázatlanul hagyva a költészet fogalmát – arról ír, hogy az 1920-as, 30-as évek elején Párizsban folytak a legfigyelemreméltóbb próbálkozások, hogy a színháznak a nagy régiekkel összemérhető költészetét teremtsék meg. A megújulást a cselekvés és a látásmód olyan közvetlenebb módjaitól várták, amelyeket „napjainkban a legtágabb értelemben vett költészettel szoktak társítani, más korokban pedig a mítosszal, a rituállal és (a nem gyárilag előállított) hagyományos népművészettel”⁷.

A költészet színházi szerepéről a legteljesebb kortárs leírást Patrice Pavis *Színházi szótár*-ának⁸ *Költészet a színházban* alcímmel megjelent szócikkei tartalmazzák. A szerző hangsúlyozza: nem a vers és a színház lényegi vagy történeti kapcsolatát vizsgálja, hanem a költészetnek a kortárs dramaturgiában és a rendezésben elfoglalt helyét. Ugyan itt sem artikulálódik a *költői színház* mint színháztörténeti iskola vagy stílus, azonban Pavis nyomatékosítja: a költészet helye „igen jelentős a XX. századi színházi termésben, mintha a költészet egy elvesztett területet próbálna visszahódítani”⁹. Pavis a *költői nyelvezet*, a *költői helyzet*, a *színházi helyzet*, a *költői hang kiejtésének nehézségei*, illetve a „*Miért arat sikert a költészet a színházban?*” kérdés alapján bontja ki a problémakört.¹⁰ A *költői nyelvezettel* kapcsolatban elsőként arra hívja fel a figyelmet, hogy a *költői szöveg* alapvetően a referenciális. Ez kétélű fegyver, melyet

mát.” (SILBERSTEIN ÖTVÖS Adolfot idézve: *Drámaelméletek a századfordulón = Magyar Színháztörténet 1873–1920*, II., főszerk. SZÉKELY György, Bp., Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, 351.) A színház- és drámatörténet összefoglaló vizsgálatakor Bécsy Tamás az irodalmi fogalmak 1920–1949 közötti színházkritikai legitimációjáról szólva jegyzi meg 2005-ben megjelent írásában, hogy gyakran került elő a költő, a költészet fogalma is, „amin a manapság már bizonytalan, de az ebben a korszakban (ti. 1920–1949 között – S. E.) sem konkretizált művészetet, művészi értéket értettek”. Bécsy Tamás, *Történeti és elméleti munkák drámáról, színházról = Magyar színháztörténet (1920–1949)*, III., főszerk. BÉCSY Tamás, SZÉKELY György, Bp., Magyar Könyvklub Rt, 2005, 108–168.

⁶ Francis FERGUSSON, *A színház költészete és a költészet színháza*, ford. FÖLDÉNYI F. László = F. F., *A színház nyomában: A dráma művészete változó perspektívában*, Bp., Európa, 1986, 255–297.

⁷ *Uo.*, 256.

⁸ Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn, Bp., L'Harmattan, 2006, 250–252.

⁹ *Uo.*, 250.

¹⁰ *Uo.*, 250–252.

ahelyett, hogy negatívumként kezelnék, érdemesebb úgy értelmezni, hogy a közlésre vonatkozó konkrét szerzői utalás hiánya a rendezői instrukció számára biztosít nagyobb teret. A költői szöveget a forma hangsúlyozása és a hétköznapi nyelvtől való eltávolodás teszi különlegessé, a hallgató számára pedig az a tudat, hogy külön neki szóló rejtéllyel áll szemben.¹¹

Pavis megkülönbözteti a költői szöveget, azaz a verset, illetve a szöveg költőiségét, vagyis poétikus jellegét a szó általánosan használt értelmében. A színház számára nem az a releváns, hogy verset játszanak-e, hanem az, hogy a konkrét textus hordoz-e költőiséget, s ha igen, az hogyan hat a színpadi reprezentációra.¹² A költői és színházi helyzet differenciáját elsősorban a szöveg külső illusztrálásának szükségtelen vagy szükséges voltában látja.¹³ Míg a költői szöveg mentális térként jelenik meg a hallgatóban, s ezért nem igényli a külső ábrázolást, addig a színház – evidens módon – enélkül nem létezik. Ellentmondás alakul ki a kétféle szituáció: a vers „statikussága (finomsága)” és a dráma „dinamizmusa (brutalitása)” között. A másfajta textusokhoz képest nagyobb rizikófaktort jelent az, ha a költői szöveget, a mentális tér fehér lapját kettőzik meg és konkretizálják a színpad révén. Kérdéses ugyanis, a receptív oldal tud-e azonosulni a testet öltött szöveggel, a költő és az objektív eszközök, jelrendszerek segítségével megelevenedő szöveg közötti kontaktus jellemzőiről már nem is beszélve. A színház tradicionális formájában a dráma objektív, ezzel szemben a költői szöveg esetén a költő „személyes” énje hallható – fogalmaz Pavis.¹⁴

A színházi és költői szituáció viszonyát a költői szöveghez Janus-arcú jelenséggént definiálhatjuk. A rendezés számára a költői szöveg determinálatlansága, mondhatjuk: szabadsága egyben a legnagyobb veszélyforrás is az előadás koherenciájának szempontjából. A költői hang kiejtésének nehézségeiről szólva Pavis Decroux szó- és gesztusadagolási törvényét idézi: a költői szövegek intimitását a befogadás számára megzavarhatja a túlzott színészi munka, a gesztikuláció. A szót és a *mime*-et ezért csak akkor érdemes elegyíteni, ha azok szikraként hatnak egymásra.¹⁵

Végezetül a „*Miért tartózkodik a színház attól, hogy verset vigyen színre?*” kérdéssel Pavis egyben fontos állítást is közöl: a színházi gyakorlat jellemzően óvakodik a költészet színházi megjelenésétől. A vers ugyanis a konvencionálistól eltérő befogadói magatartásra készíti a nézőt, és arra, hogy „felhagyjon természetes lustaságával, kényelmes azonosulásra vagy oltalmazó távolságtartásra készítő hajlamával”.¹⁶ Mindennek célja, hogy a hallgató elgondolkodjon a benne zajló folyamatokon, érzéseken, s hogy szabad asszociációk induljanak útjukra. Az előadásban így előtérbe kerül a belső mo-

¹¹ *Uo.*, 251.

¹² *Uo.*

¹³ *Uo.*

¹⁴ *Uo.*

¹⁵ *Uo.*

¹⁶ *Uo.*, 252.

nológ, a kevert hangok, a polifónia.¹⁷ A teatralizálódással, közösségivé tétellel új út nyílik meg a költészet előtt: rátalál gyökereire a szóbeli költészetben. A már említett antropológiai aspektus az esetleges témabeli, konkrét megnyilatkozáson kívül így ölt testet absztrakt módon is a költői színházi előadásban.¹⁸

A költői színház magyar kontextusban

A klasszikus magyar színháztörténeti és -elméleti munkákat vizsgálva tehát látható, hogy a magyar dramaturgiai hagyományok között nem rajzolódik ki a költői színház formájának erőteljes vonala. A Vidnyánszky nevéhez köthető stílus eredetére, s annak napjaink magyar színházi gyakorlatába kerülésére a rendezői életút és a beregszászi társulattal eltöltött évek ismerete ad magyarázatot. A mindenkori rendezés legfőbb jellemzője Vidnyánszky Attila számára az alkotás (teremtés) mozzanata. Ezért érdemes röviden áttekinteni a rendezőre és a társulatra ható szakmai impressziókat.

Kijelenthető, hogy a kárpátaljai társulat által képviselt művészi irányvonalat, ha úgy tetszik, iskolát tekintve a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház (2009 óta az intézmény hivatalos neve: Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház¹⁹) az alapokról indult, helyi hagyományokra nem támaszkodhatott. Kárpátalján hivatásos magyar színházi társulat ugyanis sohasem létezett. Az előtte itt működő népszínház a szórakoztatásra helyezte a hangsúlyt – erről a repertoár, pontosabban a sikerdarabok is tanúskodnak.²⁰ Csupán 1989-ben indítottak önálló magyar csoportot a kijevi Karpenko-Karij Film- és Színművészeti Főiskolán a „kárpátaljai magyar nemzetiségű színházi életének fejlesztése érdekében”. (A másoddiplomás Vidnyánszky Attila még 1987-ben került a főiskolára.) 1993 nyarán ebből a 16 fős osztályból kerültek ki Kárpátalja hivatásos magyar színházának alapítói.²¹

Az itt végző művészek olyan multikulturális közegben léteztek, amelynek impulzusai meghatározták az alapokról induló társulat művészi arculatát. Amellett, hogy találkoztak a szorososan összefonódó orosz–ukrán színházi hagyományokkal, magukkal vitték magyar identitásuk s a kisebbségi etnikumokra jellemző, szociokulturálisan meglehetősen zárt közösség vonásait. Az orosz–ukrán kulturális hatás számos csa-

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo.

¹⁹ 2009-től az intézmény fenntartási költségeit Kárpátalja megyei költségvetéséből finanszírozzák. Ennek feltételül az illetékesek a névváltoztatást szabták. Az indoklás szerint a színház nevében nem szerepelhet a magyar nemzeti jelző. Az erről megjelent sajtóanyagot lásd: <http://www.karpatinfo.net/hetilap/kultura/2009/02/05/szinhaz-hatar-szelen> (Letöltés ideje: 2013. augusztus 9.)

²⁰ SCHÖBER Ottó, *Színfalak előtt, mögött, nélkül: Epizódok a Beregszászi Népszínház történetéből*, Ungvár – Bp., Intermix, 1996, 177.

²¹ A színház indulásáról bővebben lásd <http://beregszinhaz.fw.hu/tortenet3.htm> (Letöltés ideje: 2013. július 29.)

tornán érkezett a beregszászi társulathoz. A szakmai együttműködés a kijevi intézményben végzett tanulmányok után is nyomon követhető: akár a számtalan fesztivál-meghíváson, színházi találkozón, akár a meghívott vendéglőadók és -rendezők névsorán is.²² Az orosz–ukrán képzési forma és a közös munka természetesen rányomta a bélyegét a kárpátaljai magyar színház munkájára. Jelzésértékű, hogy a mindössze két alkalommal, nagy nehézségek árán megrendezett beregszászi színházi fesztivál is a Sztalker nevet kapta. Andrej Tarkovszkij orosz filmrendező *Sztalker* című, 1979-ben bemutatott emblemikus filmje és annak világa, művészi hitvallása vált a Vidnyánszky vezette színtársulat kvázi mottójává, amelynek hatása a rendezői megnyilvánulásokban is tetten érhető.

A 2005. március 18–22. között szervezett első Sztalker fesztiválról *Piknik az Út szélén* címmel dokumentumfilm készült. A filmben – a Tarkovszkij-alkotásra reflektálva – a művészet és a művészeti vezető szerepéről vallanak a fesztivál szervezői és a meghívott színházi alkotók: többek között Vidnyánszky Attila, Kozma András dramaturg, Alekszander Belozub díszlettervező, Vlad Troickij rendező, a kijevi DAH kortárs művészeti központ művészeti vezetője, Vlagyimir Klimentov orosz drámaíró, rendező és Szergej Maszlobojcsikov rendező.²³

Vidnyánszky Attila arról vall, miért választották a fesztiválnak a *Sztalker* nevet. A sztalker vezető, aki „a lelket vezeti önmaga teljes megismeréséhez, a titkok kapujáig, a fantasztikus szobába vagy annak a bejáratáig [...]”²⁴ A rendező szerint a művésznek föl kell ismernie ezt a missziót, minden művész misszióját. Ugyanakkor a művésznek nemcsak vezetnie, hanem egyszersmind „vezetődni” kell – még ha ez a kijelentés patetikusan hangzik is. Kézen kell fognia a nézőt, és a lélek titkaiig vezetni őt, mert így tud a művész is megnyilatkozni, és „így tudunk mi magunk is magunkra ismerni. [...] Pusztán szórakoztatni előadásokat csinálni gyáva”²⁵ A feladatot pedig minden körülmények között, meg nem értettség, kirekesztettség, nehézségek esetén is fel kell vállalnia a vezetőnek.

A messianisztikus szerepvállalás, a művészember felelősségének megélése a költői színház teoretikus fundamentuma, origója. Ez a fajta színházfelfogás a szakrális sík irányába vezeti a befogadót azáltal, hogy a reprezentációban rendszerint apoteózis valósul meg. Esztétikai szempontból azonban csak akkor értékelhető művészi a teljesítmény, s jut túl a naiv, olcsó hatásvadászat vagy a giccs szintjén, ha az előadásban megjelenik az apoteózis és a földi valóság dialektikája, s ebből az oppozíció-

²² Példaként említhető a szevasztopoli Herszoneszi Játékok, a leMBERGI Arany Oroszlán Fesztivál, a kijevi nemzetközi GogolFest, a lengyelországi, toruni Kontakt Fesztivál stb. Vidnyánszky Attila 2002-ben Ukrajna Érdemes Művésze elismerésben részesült, 2009-ben pedig a moszkvai Vszevolod Meyerhold-díjat vehette át.

²³ *Piknik az Út szélén... – Sztalker nemzetközi színházi fesztivál*, Beregszász, kész. BARAKAFILM Kft., operatőr: MESTER Olga Livia, rendező: OLÁH László Olivér, 2005.

²⁴ Uo.

²⁵ Uo.

ból a konzekvens rendezői építkezésnek köszönhetően az előbbi kerül ki győztesen. Egy-egy előadás csak így mutathat túl a vallásos rituálén, s juthat el a valóság, a mindennapok „megszenteléséig”. A színrevitel arra biztat, érdemes próbát tenni, s elrugaszkodni a valóságtól, különösen, ha figyelembe vesszük Daniel Mesguich meglátását, aki *Pillanatnyi örökkévalóság* című írásában így fogalmaz: „A színházban a »realisták« naivitása, hogy nem veszik észre: maga a realizmus mindig csak a valóság metaforája és nem imitációja, és még kevésbé maga a valóság. A színházban egy valódi ló egy ló metaforája. Az élő ló, ott a színpadon, nem egy ló: megjelenít egy lovat. Egy valódit. Ez a ló, a maga teljes jelenlétében azt mondja nekünk: emlék vagyok.”²⁶

A Vidnyánszky munkásságára ható orosz–ukrán költői színházról precíz jellemzést ad a Karpenko Karij Főiskola (ma egyetem) szakembere, Valentina Zabolotna *A költőiség mint az ukrán színház alapvető jellemzője* című, ukrán nyelvű tanulmányában.²⁷ A költőiség fogalmának tisztázásával, az ukrán költői színház eredetének, forrásának bemutatásával, a dramaturgiára, rendezésre, színészi játékra vonatkozó tipizálással, rövid kronológiai áttekintéssel jellemzi az ukrán költői (poétikus) színházi formát. Zabolotna így határozza meg a jelenség esszenciáját: „A költői (poétikus) színházban a rendezői elgondolás előfeltétele a világos koncepció, a filozofikus telítettség s az alkotás tartalmi mélységeit szimbólumok, jelek, tettek és a *mise en scène* egészének segítségével bemutató vizualizáló képesség. Mindez megköveteli az általános, de mindenekelőtt a nemzeti kultúra, a népszokások, a hitélet és a rituálék, a népi élet zenei és plasztikus sajátosságai, történelme és költészete alapos ismeretét.”²⁸

A költőiség jellemzőit sorolva kifejti, hogy az szemben áll a destrukcióval, a fiziológiával, a „mocskokkal” és a nihilizmussal. Eszköztárából hiányzik a rosszmájú ironia, a szarkazmus, ezzel szemben jelen van a pozitív szemléletet transzferáló könnyed humor. A költőiség befogadására nem minden néző képes, csak – amint írja – a lelkileg szabad, empatikus, emocionálisan fejlett, a ritmus, a zene, a tónusok iránt érzékeny s kreatív, ezzel egy időben a sztereotípiáktól és az általánosítástól mentes befogadó, aki nyitott az újra és a szokatlanra.²⁹ Tehát a költőiség a lélek arisztokratizmusa, amely kevésbé függ a befogadó képzettségétől és szociális státuszától, annál inkább meghatározó például a veleszületett adottság; és az oktatás, a kultúra is csupán csiszolja, fejleszti a költőiségre való hajlamot.³⁰

Végül Zabolotna kitér az ukrán költői színház történeti áttekintésére is. Eszerint

²⁶ Daniel MESGUICH, *Pillanatnyi örökkévalóság*, ford. FREYTAG Orsolya, MIKLÓS Eszter Gerda, Debreceni Disputa, 2007/1, 5.

²⁷ Valentina ZABOLOTNA, *A költőiség mint az ukrán színház alapvető jellemzője (Поетичність як родова риса українського театру)* = A Kijevi Karpenko-Karij Nemzeti Színház- és Filmművészeti Egyetem tudományos közlönye, Kijev, 2008/2–3, 26–36. http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Nvkkarogo/2008_2-3/1_2.pdf (Letöltés ideje: 2013. augusztus 15.).

²⁸ *Uo.*, 35–36. [Ha külön nem jelölöm, akkor a szövegrészleteket a saját fordításomban közlöm – S. E.]

²⁹ *Uo.*, 29–30.

³⁰ *Uo.*, 30.

a totalitárius szovjet diktatúra idején – amely a szocialista realizmus sematikusságát erőltette a nemzeti színházakra – az ukrán színház poétikus tradícióinak visszaszorulása volt jellemző, majd rövid időre, a „hruscsovi enyhülés” alatt szó szerint be-robbantak a költői előadások és darabok az ukrán színházi életbe (a Kulis, Kocserha, Levada, Sijan nevével fémjelzett színpadi alkotások).³¹ A 70-es, 80-as években a költői színházi irány lecsendesedett, de Danilo Lider, a korszak neves művésze és tanítványai konstrukcióikkal továbbra is az előadások költői-filozofikus atmoszféráját szorgalmazták.³²

Ukrajna függetlenné válásával (1991) új lendületet vett a költőiség az ukrán színházi világban. Ugyan nem olyan mértékben, ahogy az (el)várható lett volna – véli Zabolotna –, de megfigyelhető (volt) Anatolij Kancedajl, Ihor Borisz, Olekszand Dzekun, Fedor Sztihun és néhány fiatal alkotó munkásságában.³³ A költői színházat emeli ars poeticájába két lemergi társulat, az U kosiku (Irina Volcika rendező) és a Lesz Kurbasz nevét viselő színház (Volodimir Kucsinszkij), valamint a zaporizzsjai Hortica szigeten működő Vie színház (Viktor Popov), az Akademija Ruhu (A Mozgás Akadémiája) Krivij Rihben (Olekszandr Bjelszkij), s Ukrajna-szerte különböző költői előadások születtek.³⁴

Az ukrán költői színház Zabolotna által összefoglalt paradigmatis jellemezői és a Vidnyánszky által meghirdetett művészi program fent vázolt vonásai között analógiát vélek felfedezni, melynek bizonyítására az alábbiakban egy olyan előadás elemzésére teszek kísérletet, amely a költői színház eszméjéből született.

A költői színház legfontosabb ismérvei a Szarvassá változott fiú – kiáltás a titkok kapujából című előadás példáján

A Vidnyánszky-féle költői színházra is igaz Jákfalvi Magdolnának a posztmodern színházi gyakorlatra vonatkozó azon állítása, miszerint dramatis szöveggént szinte bármilyen típusú textus funkcionálhat. Tehát a dramatis szöveg nem feltétlenül dráma, de dramatiszálható vagy dialogizálható mozzanatokot tartalmaz.³⁵ Egy-egy előadásban helyet kaphat hagyományos drámai alkotás, annak szabad felhasználása az irodalmi alkotás értelmi koherenciájának megtartásával (Csehov: *Három nővér*³⁶),

³¹ *Uo.*, 28–29.

³² *Uo.*, 29.

³³ *Uo.*

³⁴ *Uo.*, 28–29.

³⁵ JÁKFALVI Magdolna, *Posztmodern glosszárium: dramatis szöveg*, Színház, 1998/3, 7.

³⁶ *Három nővér*, bemutató: 2003. 08. 14., Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, rendező: Vidnyánszky Attila, díszlet: Alekszander Belozub, jelmez: V. Csolti Klára. <http://beregszinhasz.fw.hu/szinlapharomnover2.htm> (Letöltés ideje: 2013. június 7.)

költemény vagy teljes verseskötet (Borbély Szilárd: *Halotti Pompa – Szekvenciák*,³⁷), hivatalos dokumentumok (*Mesés férfiak szárnyakkal – Gagarin*)³⁸.

A költői színházzal kapcsolatban már sok esett³⁹ a *Szarvassá változott fiú – kiáltás a titkok kapujából*⁴⁰ című előadásról, melynek alapjául Juhász Ferenc *A szarvassá változott fiú kiáltása a titkok kapujából* című hosszúverse⁴¹ szolgált. Az Anya és Fia közötti, rapzodikusan életre keltett dialógus több mint két órán keresztül fenn tartja a színpadi izzást. Az Anya konvencionális, régi és a Fiú modern, új világa egyre távolodik egymástól, s a feloldhatatlan ellentétekkel küzdő két világ ütköztetése krízishelyzetet teremt. A régi és az új társadalmi berendezkedés oppozícióján túl az elmúlás-születés fájdalmát és örömet egyaránt hozó örökös körforgására, az ismeretet, tudást megszerző teremtmény régi létformájából való kitaszítottságára, az új utáni fékezhetetlen kíváncsiságára is rámutat az előadás. A színrevitel filozófiai gondolatvezetése, az állandó határátlépésekből fakadó metamorfózis, a felnőtté válás problematikája párhuzamba állítható a Juhász-mű mítoszteremtő szándékával, hiszen a költemény „ősi beavatási motívumai – mint a szarvassá lényegülés és a titkok kapujának átlépése – az egyetemes szakrális hagyomány megidézésével a költői-emberi újjászületés személyes és egyetemes érvényű vallomásává teszik”⁴² az előadást. A *Szarvassá változott fiú... felfogható úgy, mint az elmúlás-haldoklás folyamatát bemutató alkotás, amely azonban nem a várható szorongást, félelmet váltja ki a nézőből, hanem a kíváncsiságot, amelyet az a bizonyosság táplál, hogy „az egész létünk majd ott – a halálban – fog értelmet nyerni. [...] Madách azt mondja, hogy a titkot Isten óvó keze eltakarja a szemünk elől”⁴³ – fogalmaz Vidnyánszky.*

Ahogy az Isten óvó keze eltakarja az ember elől a tudást, úgy próbálja eltakarni az Anya is a Fiú elől a másik világot. A Teremtő–teremtmény és az Anya–Fiú relációk közötti hasonlóság megfigyelhető a Fiú „születésének” jelenetében. A Fiút meg-

³⁷ *Halotti pompa*, bemutató: 2009. 01. 30., Csokonai Színház, rendező: Vidnyánszky Attila, díszlet, jelmez: Ondraschek Péter, dramaturg: Rideg Zsófia, rendezőasszisztens: Sóvágó Csaba, koreográfus: Oleg Zsukovszkij, zenei közreműködő: Pál István.

³⁸ *Mesés férfiak szárnyakkal (Gagarin)*, bemutató: 2010. 11. 26., Csokonai Színház, Oleg Zsukovszkij, Szénási Miklós, Lénárd Ödön szövegei alapján rendezte: Vidnyánszky Attila, díszlet, jelmez: Alekszander Belozub, dramaturg: Kozma András.

³⁹ KORNIA, i. m., 17.

⁴⁰ *Szarvassá változott fiú – kiáltás a titkok kapujából*, bemutató: 2003. 07. 02., Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, rendező: Vidnyánszky Attila, rendezőasszisztens: Kozma András, dramaturg: Szász Zsolt, koreográfus: Horváth Csaba, díszlet és jelmez: Alekszander Belozub.

<http://beregszinhaz.fw.hu/szinlapszarvasfiu2.htm> (Letöltés ideje: 2013. június 7.).

⁴¹ A Digitális Irodalmi Akadémia (DIA) Petőfi Irodalmi Múzeumának adatbázisában *A szarvassá változott fiú kiáltása a titkok kapujában* cím szerepel.

<http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000000116&secId=0000010817&mainContent=truerue&mode=html> (Letöltés ideje: 2013. június 10.).

⁴² SZIRÁKI Mariann, *Beavatás a Szarvas-énekbe*, Napút, 2008/07, 22–31.

⁴³ MOLNÁR, i. m., 27.

formáló Trill Zsolt a színpad közepén nagy halom könyv alól bújik elő meztelenül, mezítelenségét szégyelli, s az Anyja (még) nem érti ezt. Az átalakulással járó fájdalom bemutatásának emlékezetes képe, amikor a Fiú – egyik lábán még a könyvekből álló koturnussal, a másikkal már szabadon – verejtékben úszva, tántorogva, küszködve próbál járni.

Az előadás különböző jelei, színpadi szegmentumai a szüzsét alig vagy egyáltalán nem viszik előre: hiányzik a történet diszkurzív elbeszélése. A fabula *vázlata* azonban nyomon követhető. Vidnyánszky vallja, hogy „[a] történetre mindenképpen szükség van, melyhez eseményeken keresztül jutunk el. A fontos fordulópontokon szükség van arra, hogy a néző értse, mi történik; és ekkor nem a történetet kell értenie, hanem a folyamatokat kell tudnia lekövetni.”⁴⁴

A rendezés tehát nem a nyelv eszközeivel átadható logikus történetmondásra törekszik. A különböző vizuális-auditív elemek a teatralitásukkal és pontos megkomponáltságukkal részesítik különös érzéki élményben a nézőt, miközben a dramatiszusz szöveg társadalmi-szociális vetülete, „realitása” háttérbe szorul a befogadói kreativitással és asszociációval szemben. A költői színház lényege ennek a perceptuális élménynek a biztosítása, melynek a befogadói magatartást meghatározó jegyek mellett másik releváns feltétele a nézői szabadság „megteremtődése”. Ahol nincs klasszikus értelemben vett történet, ahol „egy létezés, egy állapot, egy hangulat jelenik meg a színpadon a történet helyett”,⁴⁵ ott válik lehetővé a néző legnagyobb szabadsága.

A szüzsében így keletkező hézagokat a rendezés a metaforák, szimbólumok, jelek sűrűn szőtt, komplex referenciahálójával pótolja az értelmezés megkönnyítése céljából. A *Szarvassá változott fiú...*-ban szerepe van többek között a színszimbolikának: az első részben az otthon képeinél az alkotók „fekete-fehér”, visszafogott színekkel operálnak, a nagyváros képeinél viszont szembetűnő a piros dominanciája. Hamarosan megtudjuk, miért: a *Jelenések könyvéből* (17,3–4) hangoznak el részletek: „Lélekben elvitt a pusztába. Ott láttam egy asszonyt, skarlátvörös vadállaton ült, amely tele volt káromló nevekkel, s hét feje és tíz szarva volt. Az asszony bíborba és skarlátba öltözve, arannyal, drágakövel és gyöngyökkel ékesítve. Kezében undoksággal és tisztátalan kéjjel telt aranyserleg.” Majd a 18. vers hangzik el: „Az asszony, akit láttál, az a nagy város, amely a föld királyain uralkodik.” Ebben az esetben a színpadkép is elénk tárja az elhangzottakat, az apokaliptikus látomást. A montázs- vagy kollázstechnikával létrehozott színpadi képeket a szimultanizmus, a különböző helyeken és időben végbemenő események párhuzamos megelevenítése kapcsolja össze. A határozott, precíz megszerkesztettség révén a Vidnyánszky-víziók látszólagos, sőt, direkt kaotikusságából egyszerre csak összefüggő értelmezési háló, polifonikus jelrendszerek kompozíciója olvasható ki. A totális előadásra való törekvés nagyfokú koncentrációt igényel a befogadótól. Igaz, „néha veszélyesen nagy a káosz a színpa-

⁴⁴ Uo., 26.

⁴⁵ Uo.

don, ahol minden mozgásban van: ömlik, folyik, csúszik, tekereg, lángol, de a társulat uralja ezt a káoszt, és megtartja a rendet, ahogy az előadás végén megtartják a bizonytalan alkotmányon, egy keskeny pallón a magasban a legnagyobb magabiztossággal mozgó-létező Trill Zsoltot is.”⁴⁶

A *Szarvassá változott fiú...* nem szakít a színház logocentrikusságával, de a dramatikusság szöveg nem privilegizált egyeduralkodója a színrevitelnek, hanem a struktúra egyik középpontja. Mellette előtérbe kerül a mozgás, a gesztus, de akár egyetlen rezdülés is jelentéssel bírhat. Nánay István úgy fogalmaz, hogy „[z]enei kompozíció formálódik a szövegből: az egyszólamú megszólalás átúszik többszólamúba, szólók és kórusok váltják egymást. A félhomályban nehéz kivenni, ki mikor mozdul meg, csak azt érezni, hogy a térben valami élő, lüktető massa létezik, amelyből egyre többen válnak ki, emelkednek fel [...] Ebből a közösségből válik ki a Fiú: Trill Zsolt. Olyan, mint a többiek.”⁴⁷ Olyan, mint bárki más, mert az Ember, minden ember története van jelen a színpadon – nevük sincs a szereplőknek, csak Anya és Fiú van.

A darab létrejöttében Horváth Csaba, az úgynevezett „fizikai színház” (*physical theatre*) magyarországi képviselője⁴⁸ működött közre koreográfusként (vagy ahogy Nánay fogalmaz találóan: a rendező társalkotójaként).⁴⁹ A meg-megjelenő mozgás-kórus mint kollektív gesztusnyelv kiegészíti a szöveget, de nem válik annak szolgái illusztrációjává vagy egyszerű dekoratív hangulati aláfestésévé, még kevésbé fölösleges színészkedéssé. A kórus megelevenítheti az elemi indulatok, a nyers tisztaságú tömegérzések dinamikáját, a kozmikus természeti alakulásokat és az energiák ritmusát, a mindennapi élet eleven motívumait: az utca, a gyár mozgalmát, a gép- és munkamozgásokat stb.⁵⁰

Palasovszky Ödön, a jelentős magyar avantgárd művész és teoretikus egész tanulmányt szentel a kórusműfajnak, s bár tette mindezt még 1930-ban, megállapításai minden időbeli távolság ellenére párhuzamba állíthatóak a Vidnyánszky rendezte előadás művészi megoldásaival. A kifejezőeszközök alapján Palasovszky a kórusművészet három típusát különböztette meg.⁵¹ A szövegmondáson alapuló beszélőkorrussal, a parlando- és indulathang-kórusokkal és ezeknek mozgással, játékkal összefüggésbe hozható fajtáját alkalmazza a *Szarvassá változott fiú...* is. Palasovszkynak a mű-

⁴⁶ TURBULY Lilla, „Gyere vissza édes fiam”, 7óra7, 2011/1, <http://7ora7.hu/programok/szarvassa-valtozott-fiu/nezopont> (Letöltés ideje: 2013. augusztus 16.).

⁴⁷ NÁRAY István, *Költészet és valóság Gyulán*, Színház, 2003/10. http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=13019&catid=1:archivum&Itemid=7 (Letöltés ideje: 2013. augusztus 16.)

⁴⁸ SZEMESSY Kinga, „Minden lében kanál”: a fizikai színházról mint a nézői fizikum próbatételéről, Színház, 2013/6. http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36728:minden-leben-kanalq&catid=83:2013-junius&Itemid=7 (Letöltés ideje: 2013. december 15.)

⁴⁹ NÁRAY, i. m.

⁵⁰ PALASOVSZKY Ödön, *Kórusok* (Színház és Film, 1930) = P. Ö., *A lényegretörő színház*, Bp., 1980, 37, 38, 42, idézi LENKEI Júlia, *Színházi kezdeményezések a struktúrán kívül: A mozdulatművészet = Magyar színháztörténet (1920–1949)*, III, i. m., 920–966.

⁵¹ PALASOVSZKY, i. m., 32.

fajjal kapcsolatos kísérleteiben szintén fontos szerepet kap a szöveg nem diszkurzív használata; a megnyilatkozás értelme helyett a hangoztatás aktusa, a hangzás minősége válik fontossá.⁵² „A szövegmondással párhuzamosan – vagy a szöveg elhalkulásával és megszakadásával – megszólaltatjuk a spontán tömeghangokat. A kacagás, jajszó, sikoltás, gúny, jeladás, a felcsattanó, harsanó kiáltások, panaszos morajok, a hívogató, játékos vagy ösztönző hangfoszlányok és zsvajok, melyek szavakat nem tartalmaznak, a kórus egyik legőszintébb, legerősebb művészi eszközét jelentik.”⁵³

A *Szarvassá változott fiú*... esetében a szövegtömeg szinte minden variációjával találkozunk, hiszen a teljes irodalmi szöveg ebben a formában hangzik el. Ötletekben pedig nincs hiány: egy-egy szakasznál például a kar adja a hangot a főszereplők által némán tátogott szavakhoz. „Palasovszky számára a kórusműfaj fő értékét kollektív volta adja, továbbá az, hogy művészi képzettséggel nem rendelkezők is részt vehetnek megvalósításában.”⁵⁴ A *Fiú* és a kórus viszonyában újabb feszültségteremtő forrásként az individuális és a kollektív tér oppozíciója artikulálódik. A kórusok ebben a vonatkozásban is megmaradnak mindkét térben: a maga közösségi hangján nemcsak a falu szólal meg, hanem a város is. A változás (technikai-gazdasági fejlődés) szülte közegnek is megvannak a sajátos közösségei.

A kórus szerepeltetésének van egy másik fontos szerepe is a *Szarvassá változott fiú*...-ban: mégpedig a liturgikus jelleg biztosítása. A liturgia a transzcendens világfelfogás rítusgyakorlata. A kórus mint tömegjáték hangsúlyozza az előadás rítusjellegét, s ezáltal erősíti a színpadi aktus miszeszerűségét.

A keresztény utalásrendszer szerint (is) teljes egészében értelmezhető előadás, a „vertikális irány” megjelenítése (például az előadás végén a *Fiú* villanypóznákon elindul az égbe, a csillagok felé) arra enged következtetni, hogy a transzcendens szemlélet a költői színházi alkotások organikus részét képezi. „A vertikális irány arra kell, hogy befolyásolja a horizontális történetet [...] megtapasztalhatjuk általa, hogy milyen erős az isteni jelenlét, ha nekirugaszkodunk. Majd mikor újra földet érünk, fölfedezzük ugyanezt a jelenlétet lent is, ott, ahonnan elindultunk. Azért fontos a vertikális irány, mert segít belátnunk, hogy a hétköznapokban is jelen van a költészet – mindaz, ami isteni, ami igazán igazi az életünkben.”⁵⁵

A jóformán jelmez nélküli előadásban a kommunikáció feladata a színész testére, a színészi játékra és jelenlétre nehezedik. A díszletezés szintén visszafogott, különösen az első részben. A második színben életre kelnek a tradicionális, zárt közösség rekvizitumai. A népköltészeti szövegek, játékok, néphagyományok beemelésével a nemzeti

⁵² KÉKESI Zoltán, SCHULLER Gabriella, *Művészetközöttiség és jelszerűség: 1926. Megjelenik a Tisztaság könyve és a Dokumentum = A magyar irodalom története: 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY–MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 113–124.

⁵³ Uo.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ MOLNÁR, i. m., 30.

sajátosságok teret kapnak az előadásokban, részben a milió megalkotásának a szerepét töltte be. A zárt, paraszti közösség a néphagyományok (szóbeli) felidézésével, archaikus népdalok megszólaltatásával elevenedik meg, így válik kézzelfoghatóvá, organikussá az Anya világa, a múlt hangja. A már említett transzcendens aspektus színre hozásával a csupán nemzeti vonatkozásban interpretálható jelentések is felerősödnek, felmagasztosulnak, s a rendezés egy, a kultúrákon átívelő, univerzális értékeket felmutató *mise en scène* létrehozására vállalkozik.

Ezek a részek szervesen kapcsolódnak az előadás alapkoncepciójához: a létértelmezéshez, identitáskereséshez oly módon, hogy a halált s annak biológiai-fizikai lefolyását emlegetik naturalisztikus hitelességgel. Az előadásban fellelhető intertextusok „szellemi oázisok” a sűrű, gazdag, ezért a figyelmet megterhelő költői szövegek között, melyek magukban hordozzák annak a veszélyét, hogy a néző bizonyos idejű koncentráció után elfárad. A sajátos, nem csak verbális történetvezetés miatt a logikai koherencia is sajátos módon jön létre. Az előadás empirikus, vizuális és auditív síkjai nincsenek racionális ok-okozati viszonyban egymással. Éppen ezért a szöveg és cselekvés hordozhat egymástól eltérő előzményt és következményt.

A *Szarvassá változott fiú...* című előadás – mint a Vidnyánszky-féle költői színház reprezentatív alkotása – a dramatikusan és az előadásszöveg között létrejövő redukálatlan feszültségnek, termékeny ontológiai felvetésének köszönhetően egyedi és izgalmas tapasztalattal gazdagítja a befogadót. Emblematikus jegye, hogy a feszültség, az alaphelyzet szülte krízis az előadás végén sem oldódik fel. Sajátos a zárókép hangulatvilága. Az Anya egyre hívja Fiát: „*Gyere vissza!*”, eközben a Fiú – látszólag – végleg elszakad tőle, s elindul a lámpák (csillagok) szegélyezte égbolt felé egy másik világba. A léptei ünnepélyesek, nyugodtak, s a Fiú „*Csak neked fáj, édesanyám!*” válaszából azt érezzük: ellentét feszül aközött, amit a szöveg érezhetően mondani szándékozik, és aközött, amit végül mondani kényszerül.

A költői színház kaotikusnak tűnő, sokszor nehezen értelmezhető „foszlánydramaturgiája” kihívást jelent a befogadás számára. Ezért továbbra is kérdés, hogy a magyar színházi gyakorlattól, hagyománytól idegen költői színházi forma képes-e szélesebb körben kivívni az elismerést, s hogy a magyar színházjáró közönség elég nyitott-e egy ilyesfajta színházi világ megismerésére. Ha újabb izgalmas, az eddigiekhez hasonló nívós alkotásokon keresztül mutatja meg magát az irányzat, akkor minden bizonnyal igen lesz a válasz.

HEGEDÜS KATALIN

„Merre van a magyar hazám?”

A kisebbségi identitás színházi diskurzusa

Kultúratudományi vizsgálódásainkhoz, így a színházi előadások értelmezéséhez meghatározó jelentőséggel bír az identitás korántsem egyszerű diskurzusa. A kulturális jelenségek igen hangsúlyosan artikulálódnak a színház művészetében, hiszen ez az a terület, amely a különféle szociális folyamatokat „élő”, művészi előadássá alakítja, illetve további generációkat (nyelv, művészet, társadalom) is bevon kérdésfeltevéséibe. A színpadképek látványelemei tulajdonképpen identifikációs tényezőkné is minősülnek, amelyek lehetővé teszik, hogy a lét elemeiből bizonyos jelenségekre következtessünk, vagyis azt feltételezzük, hogy az identitás reprezentatív módon kerül közvetítésre.¹ Vizsgálódásom tárgyául egy sepsiszentgyörgyi előadást választottam (*Bánk bán*, rendező: Bocszárdi László²), melynek elemzésében a színház plurális nyelvezetére alapozva a kisebbségi identitás kérdésére fókuszálok.

Abból az előfeltevésből indulok ki, hogy a több területet magába foglaló színház-tudomány interdiszciplináris jellegéből adódóan válik kultúrák és művészetek közvetítő terepévé és médiumává. A kisebbségben működő magyar nyelvű társulatok előadásai egyidejűleg közvetítenek az ott élő magyarság önazonosságáról, valamint a színházi műhelyek társadalmi-kulturális közösségének művészi mibenlétéről. A színházi textus jelentésképző folyamatában a különböző kontextusokban történő recepció, a színrevitel és a drámai szöveg egymásra hatása egyszerre hozhat létre nyitott és termékeny olvasatot. Erre alapozva végezhetünk vizsgálódást a *Bánk bán* klasszikus irodalmi szövegében, amelynek tartalmát, történelmi vonatkozásait az irodalmi kánonban elfoglalt kitüntetett helye miatt a magyar kultúra olvasói jól ismerik. Katona József műve ezzel egyfajta elvárást alakít ki a befogadókban: így színpadra állítása mindig rendkívüli kihívások elé állítja az adaptálót. Az eredeti drámaszöveg keletkezése és az előadásban történő színházi kommunikációja közötti időbeli távolság mind a klasszikus, mind a kortárs művek esetében színházi kísérletezést tesz lehetővé, ugyanis a mindenkori reprezentáció jelen idejűvé változtatja az alapjául szolgáló drámát, a benne hordozott kulturális örökséget. A mindenkori valóságot leképező színpadképek látványelemei tulajdonképpen identifikációs tényezőkné is minősülnek a néző vonatkozásában, ami lehetővé teszi, hogy a színrevitel elemeiből bizonyos jelenségekre következtessünk. Azt feltételezzük tehát, hogy az identitás reprezentatív módon kerül közvetítésre.

¹ *Értelmezés és Alkalmazás: Hermeneutikai és alkalmazott filozófiai vizsgálódások*, szerk. TONK Márton, VERESS Károly, Kolozsvár, Scientia, 2002, 89.

² BOCZÁRDI László, *Bánk bán*, bemutató: 2011. 09. 30., Sepsiszentgyörgy, Tamási Áron Színház.

A több kultúrát ötvöző kisebbségi magyar színházi befogadása az otthoni tér és az abból kimozdított új befogadói kultúra közegében eltérően alakul. A nemzetiségi magyar színházak művészi folyamatában tulajdonképpen az emberről, közösségről, hagyományról vallott nézetek tükröződnek, melyek percepciója és értelmezése során egymás mellé helyeződik a saját és a másik közönség, a lokális közeg és a távoli, anyaországi milő színtere.

A kisebbségi magyarság és kultúra világban való létezésének kérdését a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház *Bánk bán* című előadásának értelmezésében vizsgálom. A közös múlt örökségében rejlő magyar nyelv színházi megnyilatkozása a színpadon mint a cselekvés jelen idejű szférájában realizálódik, s a nemzetiségi magyar kultúra kollektív önazonossága szimbolikus leképeződésének is tekinthető. A színi alkotások segítik feltérképezni a közösség kulturális és egzisztenciális hátterét, a különböző egyének szociális kapcsolata és egymáshoz való tartozása a viselkedésmódon keresztül értelmeződik, egyidejűleg kor- és világot olvasatot is lehetővé tesz.

A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház rendezője, Bocsárdi László a 2011/12-es évadban állította színpadra Katona József művét, s ezzel (akár akaratlanul is) a magyarságról vallott nézetével szembesítette a nézőket. A nemzeti dráma színpadra vitele nem csekély kihívásnak minősülhet egy kisebbségi környezetben működő magyar színtársulat számára. A rendező drámaválasztása impliciten felveti a nemzeti kulturális hagyomány folytonosságának a kérdését a színház társadalmi vetületében megvalósuló kortárs kontextusokkal. A magyar irodalom egyik jelentős alkotása magában foglalja (az akkori) Magyarország legtöbb pregnáns, lényeges társadalmi, politikai, kulturális problémáját,³ s klasszikusként képes arra, hogy a történelmi környezetből kilépve kétszáz évvel később is diskurzusába vonja azokat a gondolatokat, amelyek az előadás történéseiben aktuálissá válhatnak. Katona művéből a nemzet létének, élethelyzetének és fennmaradásának kérdésköre kerül fókuszpontba Bocsárdi rendezésében. A múltból felszínre hozott kulturális örökség egyúttal annak a leképeződése vagy manifesztuma, hogy a jelenben milyen emlékezet tud továbbélni, áthagyományozódni nemzedékeken keresztül. Az erdélyi környezetben készült *Bánk bán* színházi előadásának értelmezése tulajdonképpen a kulturális identitás rekonstruálása is egyben, azáltal, hogy a színház a kulturális tartalom bemutatásán túl mit közvetít a 21. század társadalmának. A produkció különlegessége, hogy végleges formáját magyarországi környezetben, a kisvárdai színházi fesztiválon nyerte el.⁴

³ Katona a drámájába belesűríti a fokozódó nemzetiségi ellentétekből adódó kellemetlenségeket, a nemzet különböző részei között lévő érdekkülönbségeket, a parasztságra nehezedő súlyos terheket; illetve Bánk személyében ötvözi a magánember (apa, férj) és a közéleti ember (a király helyettese, nagyúr) szerepkonfliktusait.

⁴ Bocsárdi László azt nyilatkozta, hogy az előadás a bemutatója (2011. október) óta sokat változott, tömörebb, feszesebb és fél órával rövidebb is lett, amely a kisvárdai fesztiválon nyerte el végső változatát. *Újra műsoron a Bánk bán Sepsiszentgyörgyön*, Színház.hu, <http://szinhaz.hu/hatarontul/48998-ujra-musoron-a-bank-ban-sepsiszentgyorgyon> (Letöltés ideje: 2013. december 15.)

A Kovászna megyei kisvárosban, Sepsiszentgyörgyön készült előadás műfaja egy sajátos esszészínház jellegű rendezői látásmódról tanúskodik, amelyben a rendező magyarságról vallott gondolatait a magyar történelem „zivatáros századaiból” vett eseményekből válogatva tárta a közönség elé. Bocsárdi László műfaji meghatározása szerint színpadi tanulmányt készített, előre vetítve ezzel a produkció rendhagyó jellegét. A következőkben öt nagyobb egység köré építve teszek kísérletet a sepsiszentgyörgyi *Bánk bán* színpadi olvasatára, figyelemmel a darabban megmutatkozó nemzeti és kulturális emlékezet múltmetszeteire.

Kulturális-történelmi örökség

A nyelv határtalansága az előadásszöveg komplexitásában tükröződik, amely retorikai és metakommunikációs jellegzetességben ölt testet, továbbá megfigyelhető a nagy történelmi elbeszélések összekapcsolódása, amelyek mindenkor tudatunkban nyerne értelmezést. A dráma szövegkorpuszába szervesen elegyednek a más irodalmi alkotásokra történő utalások, részletek, kihallható „szövevek”. József Attila *Altatójára*, Adyra (*Lázár a palota előtt*), valamint a magyar nemzeti imára (*Himnusz*) történő verbális-képi utalás által a régmúlt veretes textusai, emlékei a közös kulturális identitás leképeződését mutatják a kisebbséggé lett erdélyi magyarság számára. A magyar irodalmi kultúra egyetemes elképzelése jelenik meg a klasszikus kánonnal. Ugyanakkor a darab nem rendelkezik koherens cselekményszállal, sokkal inkább az egységes történet megfogalmazásának hiánya érhető tetten. A műsorfüzet színészlistáján ugyan a szereplők között található II. András neve, azonban a színpadon egyszer sem jelenik meg, Endre király hazaérkezése ugyanis kimarad Bocsárdi rendezésében. A Katona-szöveg tulajdonképeni felnyitása-boncolgatása történik meg, amely az erős színészi jelenlét és a vizuális hatások révén nyer különös hangsúlyt a színpad térbeliségében. A kiinduló anyagot képező színpadi művön kívül más irodalmi textusokat idéző és integráló előadás művészi koncepciója különös hatást és távlatokat nyit meg. A múlt örökségének jelenbeli megvalósulása az esztétikai tapasztalat furcsa játékát eredményezi a nézőközönségben, hiszen az ebből adódó konfrontáció az idegen és az ismerős horizontját képezi.⁵ Katona közel kétszáz éves színműve különös mércéül szolgál a kisebbségi magyar színtársulatnak, amely ambivalens társadalmi környezetben szól az aktuális magyar sorshelyzetről.

Történelmi tanulmány a színpadon

A magyar drámaklasszikus adaptációjában, az említett kisvárdai színházfesztivál közegében bizonyosan felerősödik egy olyan értelmezési lehetőség, amely arra keres választ, hogy „mit jelent 2012-ben Sepsiszentgyörgyön magyarnak lenni, van-e telítettsége ma-

⁵ KÉKESI KUN Árpád, *A színház és a posztmodern*, Theatron, 1998/ősz, 29.

napság a haza, hazafiság, nemzet fogalmaknak”⁶ Bocsárdi válaszkérésére a klasszikus dráma és a kortárs színrevitel tanulmányozásával a posztmodern színház jelenségében értelmezhető, amely a régmúltban írt textus termékeny, a jelenbe átemelt konfrontációjára törekszik, a temporális distanciával pedig az újraolvashatóság és a produktív reprezentáció aspektusát mutatja.⁷

Az előadás közvetetten Trianon kérdéskörét állítja fókuszpontba, amely a kisebbségben élő magyarság helyzetével, nemzeti mibenlétével kapcsolatban releváns, ugyanakkor bizonyosan nehezen elbeszélhető, tiltásokkal övezett diskurzus. A magyar nemzethez tartozás szempontjából lényeges eszköz a közös szimbólumrendszer (anyanyelv), a történelmi-irodalmi tapasztalat, továbbá a kanonikus irodalmi-kulturális szövegek ismerete, ami jelképesen összeköti egy náció tagjait. A rendező intenciója, úgy vélem, a kisebbségi magyarság nemzeti hovatartozásának kérdésére összpontosul, melynek tanulmányozását, a magyar közgondolkodás számára traumatikus,⁸ ugyanakkor a színpadi térbe helyezett élményt általánosan emberivé, közelállóvá teszi: többek között azért, hogy a színészek a nézőtérre is kiterjesztve játsszák be a teret. Mindez azt jelzi, hogy ugyanahhoz a világhoz tartozunk, részei vagyunk a produkciónak, amelynek csupasz terét mindenki egyéni szellemiségének, gondolatosságának virtuális térbeliségével tölti meg.

Színterek

Az előadás egy hatalmas üres térben játszódik, melyet néhány bútordarab (asztal, székek) és a színpadon lévő mikrofonállványok egészítenek ki. Az üres tér kifejezheti a magára maradt ember világát, ugyanakkor a kiüresedett forma által az idegenség jelenvalóságát is jelezheti, amit a rendező a minimálisra szabott információs helyzettel teremt meg.⁹ A térszerkezet tartalmi elemei az emberi alaphelyzet, az idevetettség titkának megfejtéséhez járulhatnak hozzá. Az erdélyi szintársulatra olyannyira jellemző sallangmentesség, az emelvényrendszer, valamint a fekete-fehér színek dominanciája itt is megfigyelhető, amelyek a nagyszabású képi-hangi megkomponáltságban egészülnek ki. A színekben is leképeződő ellentétesség és a mikrofonok látványa az erőteljes kontraszt és a dehistorizálás jelenségét mutatja, ahol a történelmi kontextusból kilépve a mai társadalom valósága uralkodik. A nézőtér bal oldalán kiemelkedő, mintegy a magasba emelt „zenekari árok” magasles jellegű közege egyszerre teremt mély és magas távlatokat a produkciónak. A színpadi tér állványokkal és a magasba

⁶ BALOGH Tibor, *Doberdo cimbalomra-két részben*, Kisvárdai Lapok, 2012. 06. 29., 7.

⁷ BÓNUS Tibor, *A travesztia mint újraolvasás: Kísérlet egy dichotómia fölszámolására*, Theatron, 2001/ősz, 86.

⁸ LOVASSY CSEH Tamás, *IFESZT 6. – Bánk Bán – Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy*. <http://teatroblog.wordpress.com/2012/12/01/ifeszt-6-bank-ban-tamasi-aron-szinhas-sepsiszentgyorgy/> (Letöltés ideje: 2013. december 15.)

⁹ UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, *Látványolvasás*, Kolozsvár, Komp-Press – Korunk Baráti Társaság, 2004, 52.

emelt árokkal való felosztása analóg viszonyt teremt az ország felosztásával. Ugyanakkor tátongó ürességével egy csatamező képét is elménkbe idézheti, amit a katonanóta és az idős veterán arcélei is megerősítenek. A képi környezet előre vetíti az előadásban rejlő Trianon-szindrómát, amelyet az audiovizuális hatások még inkább alátámasztanak. A színészek folyamatosan ki-be járkálnak a színpadon, mintha bolyonganának; ahogy Petur a közönség soraiban ül, a játszóhely tere a nézőterre is kiterjed, amivel lebontják a színész-néző közötti határokat, és közelebb hozzák a társadalmi valóságban érzékelhető jelentéseket a résztvevőknek. Az ember bárhová is néz, körbe van véve színészekkel, minden helyzetben szembesül velük, ami egyúttal azt is jelzi, hogy nem menekülhet önmaga elől.

Kibeszélt elbeszélések

Az összmagyarságot érintő kérdések mellett az egyetemes emberi értékek diskurzusaként is olvasható a szentgyörgyiek *Bánk bánja*. A magyar történelem nagy eseményei szervezik a „színpadi tanulmányt”: a II. András (12–13. század) korabeli történetet tartalmazó, 19. században keletkezett drámaszövegen túl a rendezés más történelmi korokat, eseményeket is tudatunkba idéz. Az előadás elején és végén megjelenő fekete-fehér képkockák tartalmi elemeikkel (I. világháború, Horthy Miklós bevonulása 1919-ben) is erősítik ezt a jelenséget. A különböző historikus elbeszélések révén a Katona-dramához kapcsolódó történelmi korszakon messze túlmutató múltidézésekre kerül sor a 21. század világában. A történelmi törést felidéző esemény értelmezési alakzata a résztvevők figyelmét szembenézésre ösztönzi, ezáltal nyerhet historikus mélységet és időbeliséget az előadás. A rendező világlátása nagy történelmi elbeszélések felvázolásával egyúttal az egységesség elvesztésének tudatát is közvetíti, ahogyan az előadásból kibontakozó világkép a színre vitt önazonosság vizuális-verbális lenyomataként tükröződik. A mikrofonba mondott szövegek a közölnivaló auditív felerősítésével a diskurzusokat nyomatékosítják. A dramatikus szöveg színpadi megnyilvánulásába beékelődő audiovizuális narratíva arcot ad egy korábban végbement történésnek (világháború, a magyar hadsereg elpusztulása), így a színrevitelezésben Bánk bán olyan kontextusban jelenik meg, amely az összmagyar történelmi gondolkodás számára tragikus, traumatikus élményt jelent.

A magyar nemzet történelmének sorsfordító eseménye az ország feldarabolása, a történelmi Magyarország pusztán névleges létezése – a területi átrendeződések, a kialakuló kisebbségi helyzet ténye így önmagában is a megosztottságra hívja fel a figyelmet. A színpadon széles vetítőlapon található, amelynek centrális helyzete is jelöli, hogy elsődleges jelentősége van a színrevitelben, mindemellett interpretatív keretet biztosíthat a rendhagyó feldolgozás értelmezéséhez. Az első képkockán egy erősen ráncos, idős férfiarc látható, a háborús veterán a *Ha kimegyek a doberdói harctérre* kezdetű I. világháborús nótát recitálja; míg a végén ugyanezt énekli a Bánk bán szere-

pét megformáló Mátray László az árkosi fúvószenekar élő kíséretében, mindeközben pedig a vászonfelületen a tönkrevert magyar hadsereg képkockái futnak.¹⁰

A világháborút idéző audiovizuális szöveg a Katona-dramától való elrugaszkodás mellett az egyedi rendezői megközelítést is jelzi. Az előadás kiegészülése a filmes fogalmazásmóddal nemcsak más dimenziót ad a játéknak, hanem alkalmi szereplővé is válik a vizuális térben, ahol kiemeléssel, közelítéssel vesz részt a produkcióban. A nemzeti kánonból merített historikus távlatok a színpad realitásában jelen idejűvé teszik a múltat, de a szereplők mai öltözékei is a kortárs világra fókuszálást mutatják. Erre a rendező nyilatkozatában is utalt: „[...] azzal a merész elhatározással vágunk bele a munkába, hogy egy valóban kortárs, a mai kor szellemében fogant előadást fogunk létrehozni”.¹¹ Az előadás elején az élő cimbalmos zene rövid szűkített hangközeinek konfliktust sejtető ütemezése teszi még kísértetiesebbé a sötét színpadteret: ebben a fénytelen környezetben jelenik meg Bánk bán. A nagyúr szerepét megformáló Mátray László kimagasodik a többi szereplő közül, izmos, erős alakjával kissé szoborszerű lényvé válik, ám drámaiságot hordozó figurája (hazafi és édesapa) nagyon is hús-vér szereplővé teszi alakját. Bánk bán fiatalabb és legalább egy fejjel magasabb is társainál; szemmel láthatólag különbözik tőlük. A ráirányított fénysugár kiemeli és egyben nyomatékosítja személyét, nem történelmi hősrost alakít, hanem egy olyan figurát, aki nem érti a körülötte lévő világot, s ezt a színpadi közegnek idegen hatást kölcsönző mikrofonok látványa is igazolja.

A produkcióban rejló feszültség a térbeli viszonyokon kívül az akusztikus-vizuális látványelemekben is manifesztálódik. Kiemelt szerepe van a világítás és a hangerősítő készülékek alkalmazásának, ugyanis ezek hangsúlyozzák az előadás szubsztantív mozzanatait. A fénypartitúra felépítése, a színészeket megvilágító fényforrások erőssége és gyengesége, illetve a ráirányított világítás az előadás intenzitását képezik le nonverbálisan. Az aktorok mikrofonba mondott szövegei, azontúl, hogy felerősítik közlendőiket, a nézőtéri frontalitás miatt elidegenítő effektusként nehezítik a közönséggel való közvetlen kapcsolat kialakítását.¹² A hangos proklamáció segítséget nyújthat a rendezés gondolatosságának megfejtéséhez, hiszen a fontosnak vélt szövegek mikrofonokban kerülnek kikiáltásra, és ezzel kulcsot adhatnak a darab értelmezéséhez.

Bocsárdi László interkulturális színpadi közegben létrejövő művészi műhelymunkája során a fizikai színházat preferálja. A klasszikus dráma historizáló vetületei, valamint az előadás szimbolikus képei mutatják a rendező komplex viszonyulását a kisebbségi hagyomány diskurzusához.¹³ A közös nyelv, a közös történelmi és kulturális tradíció lehetővé teszi a szembesülést. Az előadás témájában a magyar múlttal való szembe-

¹⁰ NÁRAY István, *Kihangosítva*, 2012. 08. 03. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4094/katona-jozsef-bank-ban-sepsiszentgyorgyi-tamasi-aron-szinhaz/> (Letöltés ideje: 2013. december 15.)

¹¹ *Újra műsoron a Bánk bán Sepsiszentgyörgyön*, színház.hu, <http://m.szinhaz.hu/item.php?id=454> (Letöltés ideje: 2014. 03. 18.)

¹² *Uo.*

¹³ Iulia POPOVICI, *Idegen a saját hazájában*, ford. SZÁNTÓ Judit, Színház, 2012/10, 27.

nézés-szembeállítás a színpadon történő színészi ki-bejárás folyamatos és ismétlődő kinesthetikussága által térbelileg is leképeződik. A produkciót a kulturális pluralizmus jellemzi, amely a nyelvi kavalkád (magyar, francia, német) révén érhető tetten az előadásban. Ezt erősítik Biberach megszólalásai, amikor a lázongó rittert alakító Pálffy Tibor mondandóját idegen (francia és német) nyelven interpretálja a közönségnek.

Mozaiknemzet

A Kárpát-medencei kisebbségi magyarság helyzetében az azonosságtudat megőrzése, az anyanemzethez tartozás szimbolikus kifejeződése nyelvi, kulturális tartalmak révén történhet, amely a színházi előadás médiumában kulminálódik Bocsárdi rendezésében. A művészi perspektívában benne lévő többségi–kisebbségi viszony a másik megértésére, megértetésére irányuló kifejezőképességet célozza. A történelem folyamán kialakult kisebbségi nemzetek külön színeket képeznek, a térbeli széttagoltság¹⁴ következtében egyfajta mozaikképződményként is tekinthetőek. Egy kisebbségben lévő magyar nyelvű színház esetében bonyolult mechanizmusként működik a színpadi alkotás inszenírozása, hiszen önkéntelenül is magán viseli történelmének örökségét. A kiterjesztett kisvárdai színtér vegyes nézőközönségével a Kárpát-medencei sorsközösség képzetét idézheti, egy háborúktól sújtott terep örököseinek életét ábrázolva. Bánk bán a sötét színpal mögül lép elő a színpadra, bizonytalanságot és nyugtalanságot sugalló színpadi mozgása egyedül is képes megjeleníteni a magyar nép évszázados elesettségének tudatát, amióta minden magyar elárult, sokszor nem tudva, hova is tartozik, örökös hányattatásban vált hontalanná, „szellemi bujdosóvá” hazájában. A nyitójelenetben Bánk hazajövetelének okát Petur teszi nyilvánossá, aki mikrofonba deklamálja az indokot: „Sokat fogsz te még itt találni, ami akkor nem volt, midőn elmentél.” (Katona, *Bánk bán*, I/5.)¹⁵

Dialógusuk megalapozza a nagyúrbán keletkező feszültséget, amit felesége nevének említése még inkább fokoz: „a jelszónk: Melinda”. A két szereplő fejponos megvilágítása és rávetülő árnyékai kísértetiessé teszik a történeteket, amelyek nyomasztó közegében tragikussá válik minden és mindenki. Nemes Levente Tiborca némi bizonytalanságot kölcsönöz figurájának, kinézetét tekintve a hontalan, hajléktalan képét idézi, hosszú fekete kabátban, kalapban és sportcipőben lopni érkezett a „királyi udvarba”, ami Bánkkal folytatott párbeszédéből derül ki: „Lopni jöttem ide, mivel a szegény anyja s gyermekek velem. [...] nem ért még a lopáshoz ősz Tiborc apátok.” (I/6.)

Bocsárdi tanulmányában a színre lépő éhes nyomorult, Tiborc, nem kóstol bele az eledelekbe, fényképezőgéppel pusztán dokumentálja azokat; karakterében ezzel a

¹⁴ GÖRÖMBEI András, *Irodalom, nemzet, harmadik út: esszék, tanulmányok*, Bp., Nap Kiadó, 2012, 47.

¹⁵ Az idézetek Katona József *Bánk bán*jának elektronikus kiadásából származnak a Magyar Elektronikus Könyvtár oldaláról: <http://mek.oszk.hu/00700/00723/00723.htm> (Letöltés ideje: 2013. december 15.) Az idézetek után zárójelben minden esetben a felvonás/jelenet számát adom meg.

média kiszolgálójává, médiamunkássá válik. Felfedi, majd lefényképezi a jómódot jelképező letakart elemőziát (malachús, comb, csülök), amit Biberach is lát, majd hadonászik is a húsfélesekkel telerakott asztalon. Tiborc képe a bibliai Lázár személyére reflektálhat; a császári asztal bőségéből lehulló falatokból kívánt volna részesülni, de a színpadi közegben csak a dokumentáció maradt számára. A palota környezete, valamint az adott szociokulturális közeghez kapcsolható teríték színházi jelekként utalnak a társadalmi differenciákra, az egymástól való különbözőzésre, vagyis impliciten jelölik a kisebbségi kérdést a valamiből való kirekesztődés jelenségéeként. A sivár színpadkép a tanulmányt keretező, pusztító háborús környezethez illeszkedik; az előadás a töredezett képszerűségével és idézeteivel fragmentálja a klasszikus drámát, mely csupán kiindulópont az összetett jelrendszer működésében.

A továbbiakban megpróbálom a nemzeti kérdéssel foglalkozó Bocsárdi-rendezés központi magvát megkeresni, amelyet a látvány elemeinek és a szereplők viszonyrendszerének leírásával igyekszem analizálni, koncentrálv a címszereplő magánemberi (édesapa) és tisztségviselői (a király helyettese) szerepének interferenciájából adódó feszültségcokra. Az egyéni és a közösségi sérelmek általi megközelítés humánussá teszi a bánki értelmezést. A konfliktusok az emberi kapcsolatok területén szemmel láthatók, leginkább az erősen kifestett és ékszerekkel ékesített ruhában lévő Gertrudist alakító Gajzágó Zsuzsa emelhető ki, aki üzletasszony kinézetével egy magas hierarchikus helyzetben lévő domina típusát képviseli; valamint a fekete-fehér öltönyös, üzletember hatású Petur figurája Szakács László alakításában, aki a nézőtér soraiban ülve érintkezik a közvilágával is. Figurája azt sugallja, mintha a publikum érdekeinek védelmében lépne fel képviselőként, ezt igazolja mikrofonba deklamált követelése is: „Tulajdonunkat elvev s odaadta hazájabeli cinkosinak, s kihúzta szegény magyarnak a kezéből a kenyért...” (II/1.)

Az idegenség központi megtestesítője a merániai származású Gertrudis, akinek szuggesztív tekintetéből áradó (húvös) nyersesége félelmetessé teszi a királyné alakját. Ékekkel kiegészített díszes öltözete idegen testként hat a magyar környezetben. A hatalom személyes megtestesítőjének ellenpárja a nagyúr, aki természetben és vakító kék szemével jól ellensúlyozza sötétbarna szemű feleségét. A közöttük lévő összekötő kapocs a szent korona nemzetet összekötő szimbóluma, a hatalom materiális jelölője felveti a haza-hon és a történelmi múlt kérdését, mely konfliktusforrás lesz a király felesége és a király helyettese között. Gertrudis a királyi jelvényt igyekszik fejére helyezni, s ezzel méltóságot szerezni személyének, de tette inkább szentségtelenítésnek minősíthető, ami a nagyúrral való összetűzés látványos indokát mutatja. Bánk megfontolt jellemére utal hitbeli meggyőződése, miszerint: „Előbb való a hit parancsolatja, Istennek a kenettje egy királyi felség” (II/2.)

A körutjáról visszatérő Bánkban az országban látott szétszakítottság, a hallott panaszok nyomán az egyéni és közsérelmek kulminációja eredményezi a véres korona látványt. A királynégylkosság sorsdöfő mondata Gertrudis szájából hangzik el, amelyet a nagyúrnak intéz: „Bánk, ne bánts hazámat!” (IV/7.) A homályban történt gyilkos tettere való utalást Bánk vércseppektől pirosuló fehér inge mutatja, ami metaforikusan értel-

mezve is megtisztította, tisztára mosta a haza becsületét az idegen hatalomtól, szennyezéstől. A királyi ékszer a korábban ételekkel borított asztalra kerülve kiüresedett jelképpé válik. Bánk zavarodott tekintete az üldözött ember képét fejezi ki, s nemzeti imánk sorait idézi az emlékezetbe: „Bújt az üldözött s felé / kard nyúl barlangjában, / szerte nézett, s nem lelé / honját a hazában.”

A királyné megölésének ténye és Endre király hazatérésének elmaradása egyaránt a király nélküli állapotot fejezi ki, ahogyan az 1918-as háborús események vetítése is azt a helyzetet idézi, amikor megszűnt Magyarországon a királyság mint államforma. II. András személybeli hiánya azt sugallhatja, hogy ez az állapot nem egy nevesített uralkodóhoz köthető, sokkal inkább századokon átívelő problémáról van szó. A szinte minden érzékszervre ható, különleges élményt az ismerős nyelvi és történelmi-kulturális narratívák, szövegek teszik egyetemesé és időtlenné. Bocsfárdi László ebben a rendezésében az összmagyarsággal kapcsolatos problémákat „tanulmányozza”, melyeket, a középpontba állított Katona-opus alapszövegén túl, a magyar kulturális kánon más szövegeinek evokálásával, valamint a történelem meghatározó eseményeire reflektálva közvetíti. Az előadásból kibontakozó kvázi historikus-textuális utazás a közös emlékezet függvényében a magyar nép anyanyelvének, kulturális azonosságának diskurzusával mellett a magyar nemzet egységének változékonyságára mutat az idegennel folytatott párbeszédben. A sepsiszentgyörgyi színházi előadás az 1920. június 4-étől megváltozott állapot feldolgozhatatlanságát, bizonytalanságát sugallja, folyton jelenlévő tényként, problémaként mutatva fel a történelmi csapást mint sorsfordító döntést.

A határon túli magyar nemzeti közösségek létrejöttét a trianoni békediktátum alakította ki, amelynek következtében kisebbségi létformába került a magyar náció egy része. A kisebbségi magyarság terminusának negatív jelzője állandóan utal, figyelmeztet a trianoni tragédiára. Az anyanyelven kívül az összetartozás pillérei a közös szellemi, kulturális kánon alkotásai, a múltban megfogalmazódó kollektív tapasztalat felszínre hozása, ami tulajdonképpen a jelenben megvalósuló emlékezethez való hűség, hiszen a múltban történt események hatása áthagyományozódik. A színház művészete által a társadalom aktuális kérdéseit állítja színre, így lehetővé válik az azonosságtudatra és léthelyzetre vonatkozó reflexió.

A Katona-opus színrevitele egy régi szöveg újraolvasását teszi lehetővé a kortárs kulturális élet jelenségében, ezáltal nyitottá válik a klasszikus szöveg interpretációs játéka a mindenkori színpad terében. A sepsiszentgyörgyi színi közösségről közvetített művészi fogalmazásmódban a magyar irodalmi és történelmi utalások, vonatkozások is percepcionálhatók voltak, amelyek a közös eredetre, kultúrnemzeti identitástényezőkre reflektálva a magyarságtudatot erősítik. A hazáját kereső Bánk a bujdosó magyar képét mutatja, s egyúttal azt is jelzi, hogy a mai napig tartó folyamatról van szó, amely a történelem csapásaival (háborúk, departíció) kíséri az embert. A jelentős történelmi események felidézésének köszönhetően az emlékezetkultúra fogalmával minősíthető a sepsiszentgyörgyi produkció (*Bánk bán*), amely egyúttal a magyar nemzeti öntudat megrendítő olvasata is egyben.

G. TÓTH ANITA

A csoportterápiás helyzet mint színtér

Az irodalomterápia jellegzetességei

„Im szólal az ének.
Ti néztek, én nézlek.
Szemünk pillás függőnye fent:
Hol a színpad: kint-e vagy bent,
Urak, asszonyságok?”¹

Hangolódás

Életünk során számos formális, deklarált, de még több tudatosan számon nem tartott csoport tagjai vagyunk. „Csoporttagságunk” időtartama változó. Az óvoda, az iskola, a munkahely csoportjai hosszabb ideig állnak fenn, nem beszélve az olyan determinált csoportokról, mint a szűkebb és tágabb család, társadalmi környezet, amelyekben a változás inkább hömpölygő, egyéni szinten egy adott generáción belül többnyire reflektálatlan: drasztikus váltások általában nemzedékek során felgyülemlett tudattalan indulatokat, kompenzációs törekvéseket mozgósíthatnak. Más csoportok részévé csak rövid időre válunk: az utazás vonaton vagy villamoson a csoporthoz tartozást csak akkor hozza felszínre, ha váratlan, a megszokottól eltérő esemény (például hóakadály vagy egy utastárs szívinfarktusa) késztet állásfoglalásra. (Ha nem reagálunk ilyen esetekben, természetesen az is állásfoglalás.) Vannak helyzetek, melyek alapvetően feszültséget hordoznak, ilyen az orvosi rendelő előtti várakozás, melyben az idő teltevel a tehetetlenségre kárhoztatottak jelentős részének viselkedéséről lefoszlik a „kulturlepel”. Ha az időtartamot választjuk rendezési elvnek, egy társasutazás buszközönsége vagy egy kórházi kezelés során a kórteremben fekvők a fentiekhez képest a középkeletre sorolhatóak.

A viselkedés tanulmányozásában fontos szempont lehet az önkéntesség is. Máshogy viselkedünk-e az előbb említett társasutazáson, mint a kórházban? Attól eltekintve, hogy az előbbi lényegesen pozitívabb kicsengésű és áldozatot hozunk érte, nem nehéz belátni, hogy hasonló lemezletlenítő inger éri a személyiséget: idegenek túlzott, már-már az intimitást sértő közelsége. Ebben a helyzetben szocializációs sémáink hamar csődöt mondanak, és nem autonóm szubjektumként mutatkozunk meg, hanem elfoglaljuk a többi csoporttag viselkedéséhez viszonyítva a nekünk legmegfelelőbb szerepet.

Ha a csoport nagyságát tekintjük, ritkán kerülünk az iskolai éveinket követően 15 főnél nagyobb létszámú csoportba, és gyökeresen eltérő élményeink vannak egy 40 fős osztályban, egy 8-10 fős csoportbontásban megtartott órán, vagy egy 150 főt befogadó te-

¹ BALÁZS Béla, *A regös prologusa* = B. B., *A kékszakállú herceg vára*, <http://www.tarjanz.eu/libretto/> (Le-töltés ideje: 2014. január 30.)

remben lezajlott előadás hangulatáról, a társas kapcsolatainkról nem is szólva. A csoport létszámának növekedésével együtt az interperszonális dimenzió zsugorodik, az elköteleződés és a személyes felelősségtudat eltűnik, a személytelenség, az elidegenedés kap teret.

A csoportviselkedésről, csoportnyomásról, konformitásra való igényünkről született számos szociálpszichológiai vizsgálat ismertetésétől eltekintve ezúttal egy speciális helyzetre irányítjuk a figyelmünket: a csoportterápiára.

A csoportterápiás helyzetet valamennyi pszichológiai, pszichoterápiás irányzat alkalmazza, természetesen más alapokra építve, más módszerekkel. Csoportterápiának nevezhetjük az önismereti céllal létrejött csoportokat is, elsősorban azért, mert szintén csoport-pszichoterápiás elemeket használnak, és hatótényezőik sokban megegyeznek. Önismereti csoport személyiségfejlesztés céljával alakul, és általában a társaskészség-fejlesztést is magában rejt. A csoportvezető szakmai képzettségétől, orientációjától függ, hogy milyen eszközökkel támogatja ebben a csoportját. Az önismereti csoportba általában mentálisan egészséges – vagy még nem diagnosztizált – egyének lépnek saját elhatározásukból. A csoport optimális működése bizonyos fokú rendet követel, így az önkéntes csatlakozás után a normakövető, a csoportszabályokat elfogadó magatartás szavatolja a csoport fennmaradását. Ez a követelmény magától értetődően teszteli a tag frusztrációtűrését, valamint az elköteleződéshez szükséges stabil személyiségjegyeket.

Egy korábbi példánk a kórházi kezelés során egy kórterembe kerülők véletlenszerűen létrejött csoportjára vonatkozott, bármely kórházi osztályon. Csoportterápiát kórházi körülmények között is vezethetünk, ennek résztvevői természetesen nem véletlenszerűen kerülnek a csoportba. Pszichiátriai osztályokon, szakkórházakban pszichoterápiás részlegek is működhetnek, amelyeken nemcsak a személyzet pszichoterápiás szemlélete és működése elengedhetetlen, hanem az is, hogy a kezeltek ezzel tisztában legyenek: ne csupán és ne elsősorban kívülről, gyógyszerektől vagy mások hathatós közreműködésétől várják pszichés állapotuk javulását, hanem az egyéni és csoportos terápia során „dolgozni akarjanak magukon”, még ha ez sok nehézséggel, erőbefektetéssel, fájdalommal is jár. Ha a kezelés nem a pszichoterápiás részlegen történik, a csoportterápia megszervezése elsősorban a motiváció megteremtésén, vagyis az önkéntesség problémáján áll vagy bukik. Közel száz kórházi irodalomterápiás csoport vezetésének tapasztalata alapján ez valójában nem is a csoportidőhöz tartozó mozzanat, a tájékoztató és tájékozódó beszélgetés nélkül a különféle élethelyzetekből érkező sérült és sérülékeny – hiszen pszichiátriai osztályon kezelt – emberek halmaza nem válik csoporttá. Kórházi osztályon végzett csoportterápia előtt tehát kívánatos, sőt inkább kötelező az előkészítés, mely során a csoportvezető – ha nem saját pácienséről van szó – valamelyest megismeri a tagjelölt problémáját, csoporttal kapcsolatos attitűdjét, a jelölt pedig információt nyer arról, mi fog a csoportban történni. Irodalomterápia esetén ez azt jelenti, hogy egy irodalmi mű felolvasása, meghallgatása után benyomásainkról, gondolatainkról, érzéseinkről beszélgetünk, és reagálunk a többiek felvetéseire. Ebben a beszélgetésben válaszolhatunk azokra a kérdésekre, amelyek nyugtalaníthatják a leendő résztvevőt, amelyek miatt a csoporthelyzettől esetleg idegenkedik.

Tanulmányom a csoportterápiás helyzet működés módjának azon aspektusaival foglalkozik, amelyek kapcsolatba hozhatóak a színházzal; majd a tárgyalt jellemzők alapján a pszichiátriai osztályokon szervezett irodalomterápiás csoport munkáját mutatja be. Az irodalomterápia verbális csoport, elsődleges gyógyító közege a védett környezetben – amit a vezető aktív közreműködésével kialakuló csoportkultúra, csoportnorma szavatol – egymás között zajló kommunikáció. A dramatikus elemekre direkt módon építő csoportterápiás módszerekre, így a pszichodramára, bibliodramára, dráma-terápiára nem térek ki.²

Az irodalomterápiás csoport

Az irodalomterápiát a hazai gyakorlatban hivatalosan biblioterápiának nevezik – a csoport tartására jogosult szakirányú végzettség elnevezése is biblioterapeuta –, míg a szakmai önmeghatározásra inkább az előbbi fogalom használatos. Biblioterápia végezhető pszichés zavarral küzdőkkel kórházi és ambuláns körülmények között, valamint önismereti jelleggel, utóbbit általában könyvtári keretek között szervezik, és fejlesztő biblioterápiának nevezik. Jeney Éva a biblioterápiát tágabb jelentésű fogalomként értelmezi, amely bármely könyv által elérhető hatást magában foglal, míg az irodalomterápia kifejezetten a szépirodalmi művek által kíván hatást elérni.³ A fogalomhasználat természetesen szakmai megegyezés kérdése, és tükrözheti a módszer művelőinek szemléletét, irodalomfelfogását is.

Zavaró lehet azonban, hogy mindkét elnevezés tartalmazza a terápia szót, amelynek jelentése sokrétű, kultúrtörténetileg is gazdag. A szó ógörög alapja, a *therapon*, 'szolgáló, kísérő' jelentésű.⁴ Ebben az értelemben természetesen helye van nemcsak a pszichés zavarok kezelésére vonatkozó szóösszetételekben, hanem az irodalom- és biblioterápiában is, csak hogy a korábban említett önismereti csoportot mégsem nevezük terápiának, noha a pszichoterápiában is használt módszerekkel, hatótényezőkkel dolgozik. A terápia szó mai, akár szakmai szóhasználatban is kezelést jelent, és ez óhatatlanul elijesztheti azokat, akik irodalmi csoportba pusztán azért járnának, mert szeretnek olvasni, és az irodalmi műveken keresztül szeretnék jobban megismerni önmagukat, jobban érteni emberi viszonyulásait, önreflexióra képesek, és a szövegek

² A témával kapcsolatban lásd: *A pszichodráma csoport: Válogatás a hazai szakirodalomból*, szerk. VIKÁR András, SÁFRÁN Zsófia, Bp., Animula, 1999. – A pszichodráma alapú bibliodramáról, amely valóban arról szól, amit a neve sugall, vagyis bibliai történeteket dramatizál: *Bibliodráma*, szerk. NYÁRY Péter, SARKADY Kamilla, Bp., Harmat, 2008. Inspiráló drámaterápiás leírást olvashatunk a korábban a miskolci Csanyik-völgyben, jelenleg a Szent Ferenc Kórházban működő Pszichoterápiai Rehabilitációs Osztály mindennapi életét bemutató *Lélekgyógyászatról jelképekben* című kötetben, VARGA Gábor és ZIVÁK Ildikó tollából: *Lenni vagy jelen lenni? Helyzet, szerep és választásuk szimbolikája drámaterápiás csoportokban = Lélekgyógyászat jelképekben*, szerk., VAS József, RUTTKAY Helga, HARCSÁR Magda, Bp., Balassi, 2000, 33–37.

³ JENEY Éva, *Nyitott könyv: Irodalom, terápia, elmélet*, Bp., Balassi, 2012, 23.

⁴ BÚZÁSI Miklós, *Írások a zeneterápiáról: Jegyzetek, előadások*, Pécs, PTE Művészeti Kar, 2003, 18.

konfrontáló erejét is elviselik. A 'fejlesztő' jelző nemhogy enyhítené, hanem még inkább aláhúzza a lelki segítségnyújtás szükségességét, így nem szerencsés. Összefoglalva: a biblioterápia honi öndefiníálásához megnevezésének újraértelmezésére is szükség van, nyilvánvalóan a nemzetközi szakirodalom fogalomhasználatával összevetve.

Kultúránk évezredek óta megkívánja, hogy a cselekvés helyett verbalizáljunk: az inger és a reakció közé beiktassuk a szóhoz kötött intellektuális mérlegelés tartományát. De ezzel ellene dolgozunk mindannak, ami spontán, és egyre inkább sablonokat, sztereotípiákat hozunk létre. Ha viszont a spontaneitás útját követem, könnyen sodródom a gátlástalanság felé, s egyre inkább fenyeget a cselekvéssel járó agressziók veszélye. Ha ezt ellensúlyozni akarom, és a cselekvésbe beiktatom a mérlegelő verbalitást, akkor megint a sablonossá válás fenyeget. De van a valóságnak egy olyan tartománya, amely nem a cselekvéshez vezet, hanem a cselekvésnek egy sajátos másához; realizál ugyan, de mégis helyettesíti a realizálást. S ez a megszelídített, mégis indulattal telt valóság: a színház, a játék „olyan, mintha” mechanizmusa.⁵

Mérei kissé sarkított felosztását az irodalomterápia a következőképpen árnyalja: lehetőséget teremt a szónak, a verbalitásnak kitörni a sztereotípiákból, és ezt azzal éri el, hogy válogatott szövegekkel provokálja a résztvevők nyelvi világát, akár még fel is függeszti annak érvényességét, hogy megmutassa fonákságait, értelmetlen vagy károsan kitaposott útjait.

Az alaphelyzet egy kiscsoportnyi, vagyis kb. 6-12, legfeljebb 15 ember: ettől kisebb létszám az intimitás fenyegetését, több pedig éppen ellenkezőleg, az egyéniség eltűnését, az önfeltárási ellehetetlenülését jelentheti. A résztvevők bevonódása alapján zárt és nyitott csoportokról beszélhetünk. Az előbbi esetben több alkalommal találkozunk ugyanazzal a csoporttal, új tag nem csatlakozik. A csoportmunkát egy-egy téma köré is tervezhetjük, mélyebb önfeltárási, akár viselkedés- és személyiségváltozásra is lehetőség nyílik. Zárt csoport létrehozása olyankor lehetséges, ha a tagok részvételének stabilizálása – figyelembe véve a kiszámíthatatlan változásokat – megvalósítható: pszichoterápiás csoport akár hat hónapig vagy még tovább is igénybe veheti a tagok idejét, ezért komolyabb elkötelezettséget kíván. Kórházi osztályokon a magyar egészségügy jelenlegi kereteit figyelembe véve optimálisan négy, maximum hat találkozásra érdemes tervezni, ez azonban szoros terápiás együttműködést tesz szükségessé – a páciens már a kezelése kezdetén kapcsolódjon be a csoportterápiákba, és a terápiás terv szerves részét képezze a csoportokban zajló folyamat –, de valódi realitása a nyitott csoportoknak van, melyek alkalomról alkalomra változó tagokkal és létszámmal működnek, néhányan szerencsés esetben több ülésen is jelen vannak. Könnyen belátható, hogy elmélyült terápiás munka inkább zárt csoportban végezhető.

⁵ MÉREI Ferenc, *Expresszivitás és lélektan* = M. F., „...és vett a füvekből édes illatot”, Bp., Múzsák, 1986. Részleteket idéznek: *A pszichodráma csoport, i. m.*, 16–17.

Szerepek

A csoporthelyzetben mindenki bejelentkezik. Aki nem szól, csak végigüli a foglalkozást, az is. Bejelentkezik – színre lép. Ez a színre lépés az első találkozáskor a legbeszédesebb, mert kijelöl egy pozíciót, amely a későbbi mozgásteret is determinálja. Milyen szerepeket osztanak, és ki osztja azokat? Vállalt vagy kényszer szülte szerepekkel találkozunk? Változhatnak-e ezek a csoport működése folyamán?

Egy csoporthelyzetet strukturálisan elemezve két alapvető szerep létezik: a csoporttagé és a csoportvezetőé. Mindkét szerephez több deklarált és még több tudattalan szerepelvárás kapcsolódik, elsősorban a csoporttagoktól a vezető irányába, de a tagok egymás felé is kifejezhetik, mit tartanak kívánatosnak, és mit utasítanak el egymás viselkedésében. Ezen túl azonban egyénileg is vannak elképzeléseik: milyenek a csoportba érkezésükkor, milyenek szeretnének lenni, és milyenek kell lenniük, hogy a csoport elfogadja őket. Kiemelt szerepe van a csoportvezetőnek, akit emiatt a legtöbb elvárás terhel. Őt nemcsak fizikailag követ minden szempár, hanem projekciós felületként is szolgál, és sokszor karakterének hasonlósága miatt, de attól függetlenül is indulatáttételi reakciókat kap, vagyis lehet apa- vagy anyafigura, más emberi kapcsolatokból hozott indulatok, fantáziák „tárgyává” válhat. Különös figyelmet kell fordítania arra, hogy a rávetülő pozitív és negatív érzelmeket ne „vegye magára”, hanem azokhoz mint a csoporttagból fakadóhoz viszonyuljon, és a terápiás munkába visszaforgatva segítsen azokat átdolgozni. A vezető kitüntetett helyzetére még többször visszatérünk.

A csoportban kialakuló szerepeket több szempontból is megközelíthetjük.⁶ A szerepelvárásokról, vagyis az elvárt viselkedések összességéről már ejtettünk szót, a másik az eljátszott, a harmadik az érzékelt szerep, ez utóbbi kettő, mint ahogyan a szerepelvárások is saját és csoportelvárásokra különíthetők el, nem mindig esik egybe. Egy egyszerű szemléltető példával élve: a koncentrált figyelem kívülről nézve olykor elmerengő bambulás benyomását is keltheti, különösen, ha bizalmatlanság vagy csökkent önértékelés jellemző az éppen beszélőre, tehát arra, aki érzékeli – és saját szemüvegén keresztül torzítva látja – csoporttársa viselkedését. Csoportba kerülve korábbi tapasztalatai alapján mindenkire jellemző egy egyéniségéhez leginkább közel álló viselkedésmód, melyről az az előzetes tudása, hogy közösségben „működik”. Így színre léphet valaki bohócként, ügyeletes viccmesélőként; tájékozottságát fitogtatóként, okoskodóként; lehet empatikusan figyelő, bátorító megjegyzéseket téve; a meghökkentésre vágyó nagyotmondó; a díva; a szende; a gyámolításra szoruló, sőt a minden helyzetben legszerencsétlenebb; a csoport bikája, tyúkanyója, a pszichológiában jártas, emiatt a csoportvezetővel összekacsintani igyekvő, és a sor a végtelenségig folytatható.

Ezekkel a szerepekkel azokat a játszmákat készülnek behívni a csoporttagok, amelyekből életük során vagy profitáltak, vagy élettörténetüket levezetik. Csakhogy ezt a

⁶ RUDAS János, *Delfi örökösei: Önismereti csoportok – elmélet, módszer, gyakorlat*, Bp., Lélekben Otthon, 2007, 41–44.

„darabot” – ha a színház analógiájánál maradunk – nem ugyanazokkal a szereplőkkel együtt írják és játsszák, mint az életüket. Ez a csoportmunkában rejlő legnagyobb lehetőség, amely a lelki működést meghatározó diszfunkcionális sémák, hiedelmek – mint például a fenti önbizalomhiánnyal küzdő tudattalan sémája: „amiről ÉN beszélek, az úgysem érdekes” – tudatosításán túl korrekatív tapasztalatot is jelenthet, a viselkedés megváltozását eredményezve. A szerepeknek tehát elsősorban a társas interakciókban van értelmük, ilyen helyzetekben nem tudunk nem szerepelni, vagyis viselkedésünknek üzenetértéke van. Az egyén minél inkább tudatában van szereprepertoárjának, vagyis annak, hogy bizonyos helyzetek, személyek miért éppen azt a viselkedést váltják ki belőle, minél inkább képes előre számolni a szerep következményeivel, és ha káros vagy nem hatékony egy adott probléma megoldásában, módosítani rajta vagy elhagyni, annál mélyebb az önismerete, belátási képessége, annál flexibilisebb a személyisége.

[...] a csoporthelyzet nem pusztán a kétszemélyes kapcsolati minták érettebb sémáit, hanem egyúttal a legkorábbi énefejlődési szakasz többszörös reprezentációs és kapcsolati mintáit teremti újjá. [...] A csoportmódszerek jellegzetes többlete a kétszemélyes technikákkal szemben az, hogy a résztvevők érzéseiket, konfliktusaikat, személyiségük részeit a többiekén keresztül sokszoros tükröződésben tapasztalhatják meg.⁷

Az első, egymás viselkedésére adott reakciók azonban nem feltétlenül kellemesek, sőt legtöbbször feszültséget szülnek; nehéz szembesülni azzal, hogy a korábban untig ismételt szerep zavaró vagy terhes a többieknek, esetleg nincs szükségük rá. Az ezt követő találkozások során „termelődnék ki” azok a szerepminták, amelyeket a csoport szolidaritásával, figyelmével vagy elismerésével jutalmaz, ekkor derül ki, kell-e minden komoly téma kapujában megtorpanni a bohóc háritó viccei miatt, és szüksége van-e a csoportnak mindenkinél ügyesebb vagy épp ügyetlenebb csoporttagra. Előfordulhat, hogy valamely tulajdonságának erőteljes jellege miatt egy csoporttag akarátán kívül más szerepbe „kényszerül”, mint ahogyan először fellépett a képzeletbeli színpadra: csendes szemlélőből nyugodt lényeglátása miatt így lehet csoportbizalmi. Ha több díva, szakember, szerencsétlen jelentkezik, rejtettebb vagy nyíltabb rivalizálás indulhat, amit általában a csoport visszajelzései oldanak meg, egyeseket megerősítve, másokat elutasítva. Ez múlhat azon, mennyire hitelesen játssza az adott tag a szerepét, milyen a kapcsolata a többiekkel, mennyire csapatjátékos: egy magányos díva hamar elszigetelődik. Itt kell megemlítenünk két fontos szerepet: a *deviánst* és a *bűnbakot*.

A deviancia viszonylagos fogalom, viszonyítási pontot igényel, ez pedig minden társadalmi csoport esetében a csoportnorma, vagyis azoknak az íratlan szabályoknak az összessége, amelyeket a csoport tagjai elfogadnak. A csoportnormát kezdetben a veze-

⁷ B. KÁDÁR Judit, ECSEDI Éva, *Prehistorikus képek: A hasítás két jellegzetes formája serdüülők pszichodráma csoportjaiban*, Pszichodráma Újság, 1996. április, idézi: *A pszichodráma csoport, i. m.*, 133.

tő alakítja, és később is rajta a csoport szeme, hogyan viselkedik és kommunikál normasértő helyzetekben, az általa verbálisan és non-verbálisan képviselt normákat azonban a csoport finomítja, árnyalja, kiegészíti – egy nem mindig tudatos folyamatban. A csoportterápiával foglalkozó szerzők kiemelten foglalkoznak a gyakori késés, hiányzás okozta csoportdinamikai jelenségekkel.⁸ Yalom szerint „az, amit nem teszünk meg, ugyanolyan fontos, mint az, amit megteszünk”.⁹ Ha a vezető nem reagál a késésre, a csoport komolyságát aláássa, nemtörődöm, bizonytalankodó csoport jön létre, egyre több késéssel, távolmaradással, akár csoportelhagyással. Az sem mindegy, hogyan teszi szóvá, hiszen szankcionáló reakció félelmet, majd dühöt ébreszthet, ami feldolgozás nélkül szintén a csoport működését ássa alá. Szóvá tenni a vezető hitelességének megőrzésével lehetséges: kifejezni azt, hogy ő maga ezt problematikusnak látja, teret adni a csoportnak, hogy szintén megfogalmazhassák érzéseiket, és nem utolsósorban a későnek, távolmaradónak is érzelmi túlfűtöttségtől mentes lehetőséget adni az őt zavaró körülmények feltárására.

Egyéni jellegzetességek alapján bárki lehet deviáns, akár mert ő a legfiatalabb, mert ő az egyetlen nem házas stb., vagyis a csoportrésztvétel szempontjából releváns területen eltér a többiektől. Ez azonban csak az alapja a deviánsná válásnak, lényege a csoportban mutatott kapcsolati magatartás, vagyis a többiek érzelmi, gondolatai felé irányuló érzékenység hiánya, merevség, a viselkedése által keltett negatív indulatok semmibe vétele. Ezekkel a csoporttagokkal kapcsolatban a csoport azt éli meg, hogy túl sok energiát igényelnek, lassítják a folyamatot, elveszik a teret a többiektől anélkül, hogy valódi változásban, interakcióban érdekeltnek lennének vagy egyáltalán mást is meghallanának. Mint említettem, nem a csoportnormától mutatott eltérés a fő oka a deviánsná válásnak, hanem a csoporttag kommunikációja, amivel akadályozza a csoportfeladat végzését, és így a csoportélmény számára is negatív lesz. Ez azonban olykor az éremnek csak az egyik oldala, az is kérdés, milyenek a csoport reakciói, tehát mindenképpen dinamikus kölcsönhatás jön létre. A csoport általában kommunikációs szinten kitesztálja a deviánst, nem veszik komolyan, oda nem illő megjegyzéseinek mosolyognak, ami dühöt, dacot szülve megerősítheti a deviáns magatartást. A deviancia azonban labilis jelenség, valamilyen irányban elindul a deviáns szerepbe került tag. Vagy elfogadja a csoportnormákat; vagy valamennyit módosít azokon, amennyiben a csoport és a vezető nyitott, valamint a változtatások a csoport már megszilárdult identitását alapjaiban nem kérdőjelezik meg; vagy elhagyja a csoportot. A csoport elhagyása újabb dinamikai vihar, elsősorban a vezető számára, aki személyes kudarcaként élheti meg, a csoport is őt hibáztathatja, főként, ha azt érzi, hogy a vezető nem gyakorolta felelősségteljesen a tőle elvárt szülő-szerepet, vagy valamilyen más okból nem hiteles a számukra. Olykor azonban a csoport saját büntudatát is kivetítheti, háríthatja a vezetőre, ha nem akar azzal szembeülni, hogy holding funkcióját a gyenge csoportkohézió miatt nem volt képes ellátni.

⁸ RUDAS, *i. m.*, 45.

⁹ Irvin D. YALOM, *A csoportpszichoterápia elmélete és gyakorlata*, Bp., Animula, 1995, 99.

A fenti esetben nem eléggé átgondolt, transzparens vezetői kommunikáció miatt a vezető válhat bűnbakká. A bűnbakképzés nem szűkebb értelemben vett csoportdinamikai, hanem szociálpszichológiai fogalom, és társadalmi csoportokban egyértelműen kohéziót növelő, negatív identitásképző folyamat, vagyis „mi nem vagyunk olyanok, mint ő”. A felgyülemlett frusztrációs feszültség hatására az egyik csoporttag valamely tulajdonságát irreálisan felnagyítják, amely így arányban lesz az indulati feszültséggel, ezáltal az agresszió már ráirányítható, „ellenségé válik”, kiközösíthető, mivel a csoportot „veszélyezteti”.¹⁰

A bűnbakképzés alacsony szintű integrációt biztosít, hiszen labilis egyensúlyt teremt egy valójában önerő híján lévő, bizonytalan csoportnak. Terápiás légkörben nem is szabad a csoportfolyamatnak idáig eljutni, hiszen ez javában zajló markáns hatalmi játszmákat jelent, és a jó szemű csoportvezetőnek ilyen esetben már a tendencia megjelenésekor mögé kell néznie a felszínen zajló kommunikációnak, milyen frusztrációkat él meg a csoport, okolható-e esetleg a vezetési stílus, vagy bármilyen más hatalmi összetevő, vagyis kik birtokolják a véleményformáló kontrollt a csoportban. A bűnbaknak sokkal kevesebb a mozgástere, mint a deviánsnak, hiszen neki komoly ellenszélben, indulatokkal szemben kell definiálnia önmagát, így szinte biztos a csoportból való kilépése, hacsak a vezető a hatalmi erővonalak teljes felbolygatásával elejét nem veszi ennek – ekkor azonban a korábbi „hangadók” kényszerülhetnek távozásra.

Korábban említettem, hogy a terápiás csoport létrejötte, összetétele nem véletlenszerű, a vezető állítja össze, általában inkább szűrve, mint válogatva,¹¹ vagyis a csoportfolyamat színpadára alkalmatlannak tartott szereplőket kihagyja, elsődlegesen a csoport jellegének szempontját mérlegelve. Irodalmi szövegekkel foglalkozó csoportban a tagok értelmi képessége, absztrakciós készsége, iskolázottsága az első kritérium. Klinikumban zajló irodalomterápiában az egyéni jegyek és a diagnózis mellett még hangsúlyosabb annak a kérdése, hogy kik vannak *együtt*, tehát egymáshoz képest milyen képességű szereplők kerülnek össze. Egy-egy kiugró kivételnél azt is mérlegelnünk kell, hatással lesz-e a többi tagra a jelentősebb különbség, lassítja vagy facilitálja a közös munkát, maga az eltéréseket hordozó tud-e majd profitálni a csoportfolyamatból, vagyis nem fog-e deviálódni. Deviánssá válhat egy kiváló műveltségű, és azt fölényeskedve csillogtatni akaró dáma éppúgy, mint egy másik csoportban az átlagos intelligencia alsó határát súroló szende, nem elsősorban a szépirodalmi ismeretek hiánya miatt, hiszen ez egyébként sem lehet kritérium,¹² hanem a megfelelő szókincs, az árnyalt önkifejezés deficitje miatt. Mindkét esetben fontosak természetesen a viselkedésszempontok is – amelyek a legtöbbször szorosan kapcsolódnak a pszichés zavarokhoz –, így helye van a műveltségét nem demonstráló szendének, és a csoport szórakoztató színterévé válhat a magát pongyolán kifejező dáma. Itt is a lehetőségek óriási tárházával találkozunk,

¹⁰ MÉREI Ferenc, *Közösségek rejtett hálózata: A szociometriai értelmezés*, Bp., Osiris, 2001, 238–239.

¹¹ YALOM, *i. m.*, 182.

¹² Az irodalomterápiás csoportülésekkel kapcsolatban erre még visszatérünk.

amely persze a csoport összeállításánál számos rizikófaktort jelent. A vezetőnek összetartó, teherbíró csoport létrehozására kell törekednie, amelyben többnyire – pozitív vagy negatív, katartikus, felkavaró, elgondolkodtató, megnevettető, görbe tükröt tartó – élmény éri a résztvevőket.

A tagok felvételénél hasznos szempont lehet az is, hogy milyen szerep felvétele várható tőlük a csoportban. A csoportvezetőnek a szereprepertoár szélesítésére kell hangsúlyt fektetnie, és arra, hogy a szerepek kiegészítsék egymást, illetve amennyire lehetséges, a csoportból származó előnyökből és terhekből mindenki nagyjából egyformán részesedjen.

A csoportösszetételt elemezve DeVito nyomán Rudas kiemeli, hogy a homofília mint az interperszonális kommunikációban résztvevő partnerek közötti hasonlóság fontos mutató a csoportban, hiszen minél több a csoporttagok között a hasonlóság, annál nyíltabbak egymással, annál jobban érzik magukat egymás társaságában, empatikusabbak, kevésbé kerül előtérbe a hatalom kérdése, az egyenrangúság légköre alakul ki. A homofília elsősorban társadalmi státuszon, iskolázottságon, politikai nézeteken, vallási hovatartozáson alapuló fogalom. Ugyanakkor egy csupa homofil tagból álló csoportban nincs motiváció arra, hogy az eltérő véleményeket ütköztetve, a másik attitűdjét, hiedelmeit mérlegelve a saját szemléletünket megvizsgálva változtassunk. A túlságosan nagy különbségek elidegenítőek, így az optimális heterofília elérését kell kitűzni célul.¹³ Bár ez nem túl konkrét kívánalom, és minden csoport esetén egyedi számításokat igényel, sok bizonytalansággal: mindez igaz a résztvevők korára, nemére, arra, hogy mennyire viselik jól azt az intimitást, melybe a csoport „sodorhatja” őket, és mennyire viselik jól azt az önfeltárást, melyet esetleg a másik csoporttag felől érzékelhetnek.

Yalom a hosszú távú intenzív csoportok esetében konkrétan rögzíti, mire figyeljen a terapeuta: maximális homogenitásra törekedjen sérülékenységi és szorongástűrési, valamint maximális heterogenitásra konfliktusminták és megküzdő képesség tekintetében.¹⁴

A csoportfolyamat során felvett szerepeket jelenségszinten is vizsgálhatjuk, ami azt jelenti, hogy adott szituációban az egyes tagok jellegzetesen viselkednek. Ez a szerep tehát nem az a rögzült karakter, amelyet a külvilág felé mutatnak, hanem problémamegoldási, megküzdési stratégiáik megjelenése, ilyen értelemben több karakter jellemző vonása is lehet. A feladatorientált szerepek irányulhatnak a csoportmunkára, kezdeményezve azt – az első hozzászóló –, információt kérve és adva, a személyességet sem nélkülözve, lehet tisztázó és összegző, a felmerült vélemények összehangolásával, ellentétek közelítésével. Vannak szerepek, amelyek a csoport összetartását, a munka zavartalanságát biztosító légkör megteremtését tartják szem előtt. Ilyen a bátorító, békítő, kompromisszumkereső, feszültségoldó attitűd. Végül az úgynevezett önirányultságú szerepek irányulhatnak annak a feszültségnek az oldására, melyet a csoporttag csoportbeli identitásával, helyzetével kapcsolatban érez. Ezek a szerepek az előző két csoporthoz képest

¹³ RUDAS JÁNOS, *Önismereti csoportok*, Bp., Animula, 2001, 62–63.

¹⁴ YALOM, *i. m.*, 210.

a csoportmunka szempontjából kevésbé hatékony, maladaptív szerepek, viszont éppen a csoportmunka révén visszatükrözhetőek, tudatosíthatóak, átdolgozhatóak. Ilyen az anekdotázás, humorizálás, amely kitér a tulajdonképpeni – esetleg megterhelő – téma elől, a szövetséges keresése a többiekkel szemben, a visszahúzódság, passzivitás. Legutoljára az alárendelődség, az ellenszegülő és a rivalizáló szerepet emelem ki, amely nemcsak és nem elsősorban másik csoporttaggal szemben, hanem a vezetővel szemben nyilvánul meg. Ezek a magatartásmódok többnyire a szülővel kapcsolatos konfliktusokat jelenítik meg, és megjelenésük jó alkalmat teremt arra, hogy az elsődleges tárgykapcsolatokban felgyülemlett sérelmek, indulatok védett környezetben, artikulált módon megfogalmazódjanak, és a kapcsolati minta ismétlési kényszere kioltódjon.¹⁵ A vezetőnek nem az a dolga, hogy ezekből az áttételekből „kimagyarázza magát”, hanem hogy hiteles, transzparens és személyes kommunikációja révén valóságos személyként kezeljék, nem a múltbeli rossz élmények kivételéseként. Tudattalan konfliktusai azonban – bármilyen mély önismerettel rendelkezék – neki is vannak, így viszontindulat-áttételek nélkül nincs vezetői munka.

A vezető szerepe rendkívül összetett, és általánosságban elmondható, hogy ahány személyiség, annyi vezetői stílus, attitűd létezik. A vezető sokrétű feladatai közül a legelső, melyre fentebb már utaltam: ő dönti el, milyen módszerrel fog dolgozni a csoport, úgy is mondhatnánk, ő szabja meg a csoport nyelvét, ő kínál fel egy világot, amelyben a csoport kultúrája létrejöhet. Ha a csoportmunkát a következő kifejezésekkel jellemezzük: előkészítés, találkozások, szerepek, interakciók, konfliktusok, szerepkonfliktusok, viharzások, rendeződés, közös játék, produktivitás, lecsengés, lezárás, akkor a vezetőt egyfajta játékmesternek, moderátornak tarthatjuk, aki segít kijelölni az egyértelmű kereteket, a játék szabályait. Kommunikációjával példát mutat, vagyis megalapozza a csoport kultúráját. Szabad játékteret, kibontakozási lehetőséget biztosít a tagoknak, ez azonban nem okozhat anarchiát: az ő feladata vigyázni arra, hogy senki mozgástere ne sérüljön az interakciókból származó feszültségek során. Nemcsak a közös munkára, de az egyes szereplőkre is gondot fordít. Ugyanakkor a vezető nem tekinthető rendezőnek, mert senkinek nem szabja meg a szerepkörét, a szövegét, és megakadályozza, ha bizonyos tagok erre a hatalomra igyekeznének szert tenni. A közösen létrehozott történetnek, a csoport történetének nem ő írja a végét, és a darab vége, a csoport lezárásának ideje is előzetes közös megállapodás eredménye.

A vezető egyéniségétől függően eltolódhat a hangsúly egyik vagy másik szerepaspektus felé. Szakember, szakértő, példamutató résztvevő, narrátor a szónak abban az értelmében, hogy esetenként verbálisan is tudatosítania kell a csoportban a lezajló folyamatokat, a csoportdinamikát. Kezdetben ő a híd, az összekötő kapocs a tagok között, akik egymást többnyire nem, csak a vezetőt ismerik, a megnyilatkozások is felé irányulnak, majd a csoportmunka előrehaladásával az egymás közötti interakciók egyre gya-

¹⁵ Indulatáttétel természetesen egy csoporttárrsal szemben is jelentkezhet: például egy nő a számára gyűlöletes férfi összes negatív tulajdonságát „szétszórhatja” a csoportban.

koribbá válnak. Irodalomterápiás csoportban később is megmarad közvetítő szerepe a csoport és a szöveg között, hiszen találkozásukat ő készíti elő, segít, figyelő visszatükrözéseivel kíséri az olvasás élményének megfogalmazhatóvá, befogadhatóvá válását. A műről való beszélgetés során nemcsak azt a kérdést nehéz figyelmen kívül hagyni, hogy mit akart mondani a szerző, de azt is, hogy a jelenlévő tekintélyszemély, a vezető mit akart mondani azzal, hogy most épp ezt a művet olvastatja. A vélt elvárásnak megfelelni vágyó értelmezéseket nem megerősíteni, és azoktól élő, a jelenben érvényes saját értelmezésig segíteni a csoporttagot – ez a vezető legfontosabb és legnehezebb feladata, a legmélyebb értelemben vett kísérés az irodalomterápiában.

„Jelmezek”

Van-e egyáltalán, és ha igen, milyen jellegzetes öltözék egészíti ki a csoportban zajló kommunikációt? Ambulánsan szerveződő csoportban természetesen mindenki saját ruhájában jelenik meg, amellyel társadalmi státuszát, anyagi helyzetét, ízlését, világnézeti preferenciáit demonstrálhatja, de testi jegyeit is hangsúlyozhatja vagy elrejtethi. Sokkal beszédesebb azonban a kórházi csoportban látható öltözetek által hordozott információ. A kórházi, főleg a hosszabb bennfekvéssel járó miliőben a gyógyító és ápoló személyzet tükörképére a páciensek is hierarchiába rendeződnek, még ha ez nem is deklarált, és egészen más szempontok is alakítják, mint az előzőt. Minél inkább tekintélyelvű a terápiás rezsim, ez a jelenség annál markánsabban észlelhető. Az elrendeződést befolyásolja, hogy ki milyen osztályon, részlegen fekszik, ki a kezelőorvosa, de – jóllehet az ambuláns csoportokhoz képest kisebb mértékben – az is, milyen a „kinti” világban elfoglalt helye. A hierarchiában elfoglalt helynek a viselet fontos identitásképző eleme. Legalul a kórházi pizsamát viselők állnak, akiknek a megjelenése vagy azt sugallja, hogy számukra váratlanul kerültek be, és hamarosan megérkeznek valódi kielétükhöz illő holmijaik, így a nekik járó pozícióba kerülhetnek; vagy arra utal, hogy az illetőnek nincs saját kórházi ruhája, vagyis a társadalom peremén él, segítők hozzártatózók nélkül. A kórházi hierarchia „csúcsa” a vadonatúj márkás melegítőt, diszkréten vagy kevésbé diszkréten arany ékszereket viselő, általában nőkből álló hangadók csoportja, egy-egy bólogató sármőrrel.

Nem igaz tehát, hogy a kórházi viselet uniformizál, bár a különbségek olykor nem túl szembeötlőek, hiszen szabály, hogy az utcai ruha nem megengedett. A kényelmet, a pihenés elősegítését célzó – és természetesen az elkülönülést is jelző – öltözet akkor válik valóban jelmezzé, amikor a viselője gyökeresen más szerepet kíván játszani, kihasználva azt, hogy valódi státuszát senki vagy csak kevesen ismerik. Különleges vágyteljesítő szerep a díváé, a következmények nélküli kapcsolatokra, a csodálatra, a középpontba kerülésre vágyakozó nőé, akire újra a „mindenki cselédje” szerepköre vár, ha hazatér.

Csoporthelyzetben a viselet által jelzett jegyek a kezdetekkor, a bejelentkezéskor nagyobb súllyal esnek latba, így a csoporttagokban az ekkor egymásról egyéb információk

híján kialakított kép a közös munka során teljesen átalakulhat, bár az első benyomást felülírni nem könnyű. A csoport ennek a tanulási helyzetnek is lehet a gyakorló terepe: annak a megtapasztalása, hogy előítéleteink torzíthatják észleléseinket, és ezzel tévesen befolyásolhatják döntéseinket, a múlt eseményeire vonatkozóan belátást, a jövőben elővigyázatosságot, átgondoltabb döntési szituációkat eredményezhet.

A csoporttagokon kívül a vezető öltözete is üzenetet hordoz, különösen egy nő esetében. Nem mindegy a szoknyája hossza, divatossága, sminkje, mindezekkel befolyásolja a női tagok saját külsejükkel kapcsolatos komplexusait, és azt is, mennyire erőteljes indulatátételi folyamatok indulhatnak el személyére irányulva. Kitüntetett helyzetét a fehér köpennyel jelezheti, melynek viselése csoporthelyzetben a hatalmi, hierarchikus helyzetet, szerepei közül nem a példaadó résztvevőét, inkább a szakember, szakértő szerepkörét hangsúlyozhatja. A fehér köpeny levételének gesztusa a csoport számára az egyenrangúságot jelölheti, de mivel a köpeny pajzsként is funkcionálhat, így a védelem elhagyását, a támadhatóság felvállalását is jelezheti. Ez erősítheti hitelességet, hiszen azt sugallja, hogy a vezető személyes erőforrásaira, képzettségére, személyiségére épít, nem bújjik intézményi szerepe mögé.

Tér – színtér?

Csoporthelyszín bárhol lehet, ahol a zavartalanság és az intim légkör biztosítható. A rendszeresen találkozó zárt csoport bensőségességét az állandó tér növeli, hiszen ez a tér stabilitást jelent, szimbolikus otthonná válhat egy elmélyült csoportmunkában. Fontos, hogy a tagok körben foglalhassanak helyet, lehetőleg kényelmes ülőalkalmatosságokon, és hogy mindenki mindenkit lásson. A tér ne legyen túl tágas, a nagy kör elidegenítő hatású lehet, ha viszont nagyon közel kell elhelyezni a székeket, a testközelség szintén ellenállást szülhet, különösen a kezdetekkor. Ezek az alapkövetelmények azonban nem feltétlenül teljesülnek könnyen, főleg kórházi körülmények között. Még pszichiátriai osztályokon sincs mindig megfelelő csoportszoba kialakítva, az pedig csak illúzió, hogy a rendelkezésre álló terekben kizárhatóak a zavaró tényezők (zajongás, váratlan kopogtatás stb.).

Szolgálhat-e a csoport tere nyilvános térként, magyarul: elképzelhető-e nézőközönység? Terápiás közösségekben működnek drámacsoportok, színjátszó csoportok, amelyek időről időre színdarabot adnak elő, és a szakmai érdeklődők, családtagok ezeket megtekintve követhetik a szociális és kognitív funkciók alakulását egy-egy szereplő esetében. Míg ezekre az előadásokra a nyilvános szereplés igényével készülnek, terápiás csoportülésre azonban külső megfigyelők csak a résztvevők külön engedélyével hívhatók be. Általában az adott csoportmódszer, esetünkben az irodalomterápia képzésének hallgatói csatlakozhatnak, illetve a módszerrel ismerkedő vendégek, olykor szakmai közönség, akikkel a csoportvezető az ülés végeztével megbeszélést tart, benyomásaikat megosztják, és kérdéseket tesznek fel. A megfigyelők optimálisan a körön kívül fog-

lálnak helyet, csendben, egymásnak tett megjegyzések és non-verbális jelzések nélkül, „mintha ott sem lennének”. Persze ott vannak, ez a jelenlét pedig érződik, és ebben nem elhanyagolható térbeli elhelyezkedésük: a legsemmesebb a körön kívüli kör alakzata.

Ha a megfigyelők többen vannak, szinte egy másik csoportot alkotnak, és egy tömbben ülnek le a körben helyet foglaló tagokkal szemben, óhatatlanul egy előadás megtekintésének az érzetét keltik, a többiekkel ezzel szereplési szituációba kényszerítve. Ez azonban egészen más szereplés, mint a fenti színdarab előadása, és más, mint a csoportdinamikában megjelenő, interakciókban formálódó szereprepertoár. A csoportbéli megnyilatkozások már nem a tagok között zajlanak – jóllehet, ez együttlétük célja –, hanem megjelenik a tetszeni vágyás motívuma. Volt alkalmam részt venni megfigyelőként egy ilyen elrendezésű irodalomterápiás csoporton, ahol az interakciók helyett monológok hangzottak el, félszemmel kilesve vagy teljesen a nézők felé fordulva, a kiváltott hatást figyelve. A csoport kohéziója alacsony volt, a tagok csoport iránti elköteleződése szintúgy, így a fenti jelenség nem meglepő. A csoportdinamikában a külső megfigyelés csak összeszokott, régebben együtt dolgozó csoport esetében nem okoz interferenciát.

Szépirodalmi művek, terápiás művek

Szakirodalmi közhelynek számít, hogy a biblioterápia meggyorsítja a pszichoterápiás folyamatot, de nem kellően világos az ennek a miértjére adható válasz. Valószínű, hogy azok az alkalmazott szövegek szép, jó és igaz mivoltában keresendők. [...] Nincsenek a biblioterápiában „egyszerű” és „bonyolult” művek, csak jó művek, vitathatatlan esztétikai értékű alkotások, amelyek ennél fogva alkalmazhatóak, és fércművek, amelyek magukhoz hasonló, alacsony színvonalú, hamis tartalmú terápiás beszélgetéseket indukálnak, alkalmazásuk tehát mindenképpen kerülendő. [...] Az irodalmi szövegek strukturált komplexitása olyan magas fokú, hogy a célzott műválasztás előtt/mellett/helyett megbízhatunk ebben a művészi megformáltságú komplexitásban: a páciens/kliens mint olvasó meg fogja találni a maga legégetőbb problémájának legalább egy fontos pontját az adott szövegben, amelyre reflektálhat és ezzel a terápiás folyamat megindul (panacea-hatás).¹⁶

A fenti idézet a gyerekcipőben járó magyar biblioterápiás szakirodalomban a mérvadó álláspontot képviseli: az irodalomterápia hatékonyságát az alkalmazott mű értéke határozza meg, amely így már nemcsak irodalmi, hanem terápiás érték is. A vázolt út ideális esetet feltételez, amelyben a változtatni akarás, a szenvedésnyomás olyan fokú, hogy az olvasó az olvasott szöveg bármely szavába kapaszkodni szeretne, mint fuldokló a men-

¹⁶ Hász Erzsébet, *A biblioterápia oktatásának elméleti és gyakorlati kérdései II.* = *Szocioterapeuta képzés elméleti szemináriumához szöveggyűjtemény*, szerk. NÉMETH László, Bp., Magyar Művészet- és Szocioterápiás Közösségépítő Egyesület, 2004, 330.

tőöbve. Ez azonban nem a mű értékéből, hanem az olvasó helyzetéből fakadó körülmény. Ha azonban ezt általános törvényszerűségként tételezzük, akkor nincs más dolgunk, csak rábízni mindent a műre, amit még csak gondosan sem kell kiválasztanunk, lényeg, hogy értékes szépirodalmi mű legyen, és az csodaszerként találja meg a résztvevőkhöz az utat, akik tükön ülve alig várják, hogy égető problémájukra utalást lelhesenek a szövegben. Az ironia azt hivatott érzékeltetni, mennyire figyelmen kívül hagyjuk ebben a megközelítésben azokat az elhárító mechanizmusokat, amelyek nemcsak az egyénre, hanem a csoport működés módjára is jellemzőek lehetnek – a projekcióról, az indulatátvitelről és az ellenállásról érintőlegesen már esett is szó. Az emberi lélek hatalmas energiákat képes befektetni, hogy kikerülje a problémájára irányuló megoldási, tisztázási kísérleteket, persze általában nem tudatosan szokik az elkerülhetetlen elől. Nem felejthetjük el, hogy egy csoportban a résztvevők szociális mikrokozmoszt¹⁷ alkotva hatnak egymás értelmező, értelemkereső tevékenységére, amelynek során dialógus alakul ki a szöveggel és egymással is – a szöveg pillanatnyi mondanivalója számukra közös munka eredményeképpen születik meg.

Az egyszerű–bonyolult oppozíció valóban nem állja meg a helyét, értelmezhetetlen is. Itt térek vissza arra a korábbi megállapításra, hogy az olvasottság, az irodalmi műveltség nem szelekciós szempont a csoport összeállításánál, és ezt minden csoport elején nyomatékosítani szoktuk, vagyis hangsúlyozzuk, hogy az irodalmi csoport nem irodalomóra, tehát nem műelemzést végzünk, és nem is műveltségi vetélkedő, hogy a mű és/vagy szerzője irodalomtörténeti jelentőségét vitassuk meg. Az irodalmi csoport központi témáját a műnek azon vonatkozásai jelentik, amelyekhez a résztvevők személyes élményekkel, véleményük, gondolataik, érzéseik, emlékeik megosztásával kapcsolódnak. Ha irodalomtörténeti érdekességeket kívánnak megosztani, arra igyekszünk irányítani a figyelmüket, miért fontos számukra, hogy ezt tegyék; ha a hangoztatott adatok tévesek, nem a kijavításukra törekszünk, saját jól értesültségünket fitogtatva – ezzel csodálatot, de dühöt, félelmet is kiváltva, a nyitott légkört elsöpörve –, hanem azon kérdés felé tereljük a beszélgetést, hogy a csoporttag miért ragaszkodik az álláspontjához.

Az irodalmi érték fogalmának viszonylagosságára és a viszonyítási pontok egyértelmű meghatározására figyelmeztet Jeney Éva nemrég megjelent irodalomterápia-elméleti vázlatában: „Mielőtt bármely irodalmi mű értékét bárki megállapítaná, szükséges előbb meghatározni, miben jelöli ki ezt a normát, s aztán megvizsgálni, hogyan és mennyire valósul meg az a kiválasztott műben.”¹⁸ A kánont ő is fontos vezérelvnek tartja: „A kánonban elfoglalt hely, mint egy belső minőségellenőr védelmezi a művet, a műben megjelenő érték pedig segíti az irodalomterápia résztvevőit.”¹⁹ Azt azonban hozzátesszi, hogy a kánon dinamikus változásai elég gyakran kulturális politikai indíttatásúak, és nem irodalmi értékszemléletből fakadnak, és ha csak a veretes művekhez ragaszkor-

¹⁷ YALOM, *i. m.*, 36.

¹⁸ JENEY, *i. m.*, 73.

¹⁹ *Uo.*, 65.

dunk, bizonytalankodni fogunk a kortárs szövegek alkalmazhatósága felől, noha mindennapi tapasztalatunk, hogy főként a fiatalabb korosztály nagyobb kedvvel merül alá egy nyelvi világához közelebb álló, megmerevedett értelmezésektől mentes szövegben.

Ugyanakkor le kell szögeznünk, hogy az irodalomterápia fő kérdése elsősorban az olvasott szöveg terápiás értéke. Ez arra irányítja a figyelmünket, hogy az irodalom fogalma is viszonylagos, tehát a releváns kérdés nem az, hogy milyen irodalmi szöveget olvassunk, hanem az, hogy mikor irodalom az, amit olvasni és olvastatni szándékozunk.²⁰ Irodalmi művé válhat tehát egy bulvárhír,²¹ de egy kórházi zárójelentés sablonja is, ha rétegzettségét, többértelműségét meglátjuk és megmutatjuk, vagyis irodalomként olvassuk.

Ha a terápiás folyamatban irodalommal váló művek sokaságát nézzük, a szépirodalmi kánonhoz képest „funkcionális” hangsúlyeltolódásokat vehetünk észre. Egyrészt bekerülnek szövegek peremterületekről, így például a már említett kortársaktól, de ugyanígy „lektúr” kategóriába sorolt olvasmányok, a gyerekirodalomként olvasott népmesék és műmesék, és érdekes színpontot jelenthetnek a hagyományosan értelmezett irodalomtól messze eső szövegek. Az irodalomterápiában nincsenek jó és rossz művek, de vannak olyan csoportülések, amelyekre készülve a csoportvezető pontosan tudja, milyen terápiás cél érdekében választotta éppen azt a szöveget vagy szövegeket, felméri, hogy a mű az általa feltételezett intención kívül milyen más témákat hívhat elő: ám a csoportfolyamatra hangolódva nem esik kétségbe, ha az említettekhez képest más irányt vesz a beszélgetés. Vannak olyan foglalkozások is, amelyeken hiába áll vitathatatlan remekmű a beszélgetés középpontjában – maradjunk Arany János *Családi kör* című költeményénél, amelyet Hász is említ²² példaként –, ha a csoport nem tud megküzdeni azzal a fájdalmas szakadékkal, amely a versbeli idill és saját családi helyzete között tátong, és a letaglózó élmény hatására senki nem szólal meg, a csoportvezető pedig nem tudja átsegíteni őket odáig, hogy megkíséreljék megfogalmazni a kimondhatatlant. „Nem elképzelhetetlen olyan értelmezés, amely a terapeuta irányításával, a csoportdinamika ideális működésének következtében olyan hatású lehet, hogy a kiinduló szöveg minőségét messze meghaladja, és inkább tarthat igényt arra, hogy műalkotásnak nevezzék, mint a választott szöveg.”²³

Felmerülhet a kérdés: kívánatos-e a terápiás kánon fogalmának meghatározása? Mindaddig, amíg csak sejtéseink vannak arról, milyen kapcsolat jön létre a pszichés zavarral küzdő és az irodalomként olvasott szöveg között, csupán az irodalmi terápiát vezető szövegrepertoárjáról beszélhetünk, amely empirikusan alakuló szövegtest. Egy-egy terápiás ülés egyszeri és megismételhetetlen, még akkor is, ha ugyanazzal a

²⁰ *Uo.*, 62.

²¹ Lásd ÖRKÉNY István, *Hírek és állhírek*, <http://mek.niif.hu/06300/06345/06345.htm#40> (Letöltés ideje: 2014. január 30.)

²² HÁSZ, *i. m.*, 330.

²³ JENEY, *i. m.*, 65.

művel foglalkozunk, amely korábban katartikus hatású volt: a csoport összetétele, az adott pillanat, a csoporttagok aktuális hangulata, közös rezonálása, a vezető csoportléggörre való hangolódása mind-mind alááshatja a terapeuta ismétlődés utáni vágyódását, felkészültsége legfeljebb a bizonytalansági faktorok kedvezőtlen kimenetelének veheti elejét. Így nem tekinthetjük a terápiás hatást a szöveg rögzült tulajdonságának, hiszen az csak a csoporttényezők kontextusában értékelhető.

Egy csoportülés vázolata

Kórházi körülmények között tartott irodalomterápiás csoport indulásakor nemcsak a csoportfolyamattal szemben általában tapasztalható ellenállást próbáljuk feloldani, hanem a speciálisan az olvasással, az irodalommal szembeni attitűdökkel is dolgozunk kell.²⁴ Egy csoportfolyamatot elindítani, irodalomterápiás csoporthelyzetben először részt vevők bizalmatlanságát feloldani, nyitott csoport munkáját elgondolkodtatóvá vagy katartikussá tenni – mindezek a kihívások az első csoportfoglalkozás műválasztásának jelentőségét még inkább kiemelik. Mely műfajok alkalmasak arra, hogy az eltérő műveltségű, érdeklődési körű, az irodalommal esetleg iskoláskoruk óta nem foglalkozó tagok is, ha a csoportidőben érdemben nem is nyilvánulnak meg, de a mű és a beszélgetés által inspirálva továbbgondolják, továbbvigyék a csoportélményt, és ezáltal az életükre – és az irodalomra – másként nézzenek? Sokféle követelményt megfogalmazhatunk az indító művekkel szemben, de a legfontosabbak, hogy felkeltsék és végig fenntartsák az érdeklődést, intellektuálisan és emocionálisan is megmozgassák a jelenlévőket, ugyanakkor érzelmileg ne legyenek megterhelők. Az érzelmi megterhelést ebben az esetben annak szem előtt tartásával kerülhetjük el, hogy jelentős életeseményekről szóló műveket – veszteség, ünnepek, családi és párkapcsolat stb. – a csoportkohézió kialakulását követően mutatunk meg, amikor a csoport megtartó, holding funkcióját ellátva egy-egy tag mélyebb megérintődését, kitarulkozását tapasztalva elfogadó, megértő visszajelzésekkel, konstruktív, őszinte beszélgetéssel reagál. A másik szempont lehet, hogy a szöveg az énfeltárás milyen mélységébe hívja olvasóját, hallgatóját. Egymást nem vagy alig ismerő emberek általános alannyal, névmásokkal, egyes szám harmadik személyű igékkel fogalmazzák meg nyilatkozataikat, melyek óvatosak, kimértek. A kö-

²⁴ Az ellenállás egyik szimbóluma az *olvasószemüveg*. Bár a csoport szervezése és az előzetes ismertetés során, valamint a csoport kezdetén is elhangzik, hogy a szöveget a csoportvezető felolvassa, mégsem kezdődhet úgy csoport – nyitott csoport esetén, hiszen kórházi osztályokon ez a gyakoribb csoportforma –, hogy ne csattanna fel a tiltakozás a szöveg kiosztásakor: nincs szemüvegem. Többéves tapasztalatom ezt a mondatot úgy fordítja le, hogy hadd maradjak kívül, nem tudom, mi fog következni, inkább lennék külső szemlélő, „néző”, semmint aktív részt vállaló szereplő. Nem törvényszerű, de figyelemre méltó mozzanat, hogy ezek a tiltakozók aztán mégis több személyes észrevétellel előremozdítják a csoportfolyamatot. Az ellenállás ebben a formájában, ha nem is minden esetben, megjelenhet a szereplési és a visszajelzések utáni vágy hátrítása, az esetleges kudarcotól, elutasítástól való félelem.

vetkező szint már a személyesebb vélemények, gondolatok megosztása, és még tovább haladva az érzelmek, élmények, indulatok legmélyebb, legszemélyesebb kifejezésével találkozunk, amit általában egy összeszokott csoportban láthatunk.²⁵ Az első csoporton tárgyalt irodalmi mű tegye lehetővé a megfogalmazódó gondolatok, érzések, tapasztalatok egyes szám első személyű megfogalmazását anélkül, hogy a beszélő úgy érezné, túl sokat árult el magáról.

A fenti kritériumokat szem előtt tartva a csoportkezdést és a pszichiátriai osztályon zajló irodalomterápiás csoportülést Lázár Ervin *A kalapba zárt lány* című meséjén alapuló lehetséges csoportülés vázlatával, illetve ezt a mesét feldolgozó több csoportülés tapasztalatainak összefoglalásával mutatjuk be.

A vezető számára a csoport a felkészüléssel kezdődik, amely – amint erre többször utaltunk – a tagok megismerése mellett a mű keletkezéstörténetét, irodalomtörténeti helyét, szerepét, irodalompszichológiai elemzését jelenti, valamint azoknak a témáknak a számbavételét is, amelyeket az adott csoportban a szöveg meghívhat. A bemutatni kívánt szöveggel tehát alapos értelmező munkát kell végeznie, hogy kialakuljon egy olyan saját olvasata, mely a szöveg világán belül nyitott, és rá tud hangolódni a csoport egyéb értelmezési irányaira is. Ezek azok a háttérismeretek, amelyek a csoportfolyamatban deklaráltan nem hangzanak el, hanem a csoportdinamikai események megértésében és a kísérő szerep ellátásában segítik a vezetőt. (Különösen kerülendő, hogy a vezető tájékozottságát fitogtatva életrajzi adatokkal, esetleg szakszavakkal „vágja fejbe” az ezt követően síri csendbe burkolózó tagokat.) A Lázár Ervin-mese irodalompszichológiai elemzésétől most eltekintve azokra a folyamatokra irányítjuk a figyelmet, melyeket az általánosan a csoportterápiával foglalkozó részben már felvázoltam.

Az ülés elején a vezető köszönti a csoportot, bemutatkozik, rövid bevezetőjében ismerteti a foglalkozás menetét, várható időtartamát, és mindig elhangzik az is, hogy a felolvasott műről folyó beszélgetés nem irodalomóra és nem műveltségi vetélkedő, minden hozzászólás személyes véleményt, gondolatot, érzést fogalmaz meg. Elhangznak az alapvető csoportszabályok, instrukciók: ami a csoportidőben személyes közlésként megfogalmazódik, az csoporttitoknak minősül, mindig végighallgatjuk egymást, és lehetőség szerint a csoportot nem hagyjuk el. A tagok rövid bemutatkozása után van lehetőség esetleges kérdések tisztázására, ezt követően a vezető kiosztja a szöveget.²⁶ A csoportkezdés az egyetlen olyan szituáció, amelyben a vezető frontálisan, a szakember szerepében lép a tagok elé, biztosítva a közös munka lehetőségét megteremtő körülményeket. A mű bemutatása is mindig az ő feladata, még akkor is, ha valamelyik csoport-

²⁵ Örkény István *Meddig él egy fa?* című novellája egy közel két éve együtt dolgozó csoport egyik nőtagjában nővére elvesztésének tragédiáját hívta elő, mellyel a többieket is az elmúlással kapcsolatos félelmeikkel való szembenézésre sarkallta. A csoportot ez az ülés még jobban összekovácsolta, kommunikációjukat mélyítette.

²⁶ Tematikus csoport esetén a témáról való rövid beszélgetés vezet be az aktuálisan olvasott művet/műveket.

tag erre a „feladatra” jelentkezik. Ennek legfontosabb oka, hogy a szöveg tartalmának megismerését a hangos olvasásra fordított koncentráció zavarja, a többiek számára pedig nem feltétlenül jelent élményt. A felolvasás kifejező, de nem színészi átélésű, elsősorban a szöveg megértését kell megkönnyíteni.

A szöveg nem mindig kerül már a csoport elején a tagok „birtokába”: az adott művet egységekre bontva is felolvashatjuk, a részek között megállva lehetőséget kell adni az értelmezések megbeszélésének, megosztásának. Ez a technika intenzívebb, a részletekre is odafigyelő, szövegértést fejlesztő értelmező tevékenységet eredményez, de nem minden műfajban hatékony – leginkább a történetbonyolítást hangsúlyozó, erőteljesebb fantáziatevékenységre serkentő, csattanóval végződő rövidprózában, mesében működik. Ezt a módszert klinikai körülmények között elvétele alkalmazzuk – önismereti csoportokban népszerűbb –, hiszen a szöveg birtokba vétele, írott és olvasható volta, „megtestesülése” a szöveg nyomán támadt gondolatok szöveghelyekkel történő alátámasztásában, az érvelésben, a szó erejének átélésében rendkívül fontos, de bizonyos szempontból edukatív célzatú is, különösen olyan csoporttagok számára, akik szépirodalmat egyáltalán nem olvasnak, és a szóbeliség kap nagyobb teret az életükben.

Lázár Ervin meséiben az empirikus és az azon túli, mágikus világ között nincs éles elhatárolódás, ami elsősorban az elbeszélés módjának, természetességének tulajdonítható.²⁷ Ez a jellemző fontos az irodalomterápia szempontjából, hiszen a szöveget hallgatók és a felolvasóval együtt olvasók azelőtt kerülnek be a szöveg által alkotott világba, hogy felfognák, ez a szöveg egy mese. Gyakran tapasztalható népmesék olvasásakor, hogy a jól ismert fordulatok hallatán megjelenik az a kognitív „fék” vagy szűrő, hogy a mese gyerekeknek való, nem komoly felnőtteknek. Lázár Ervin meséi előkészítik a népmesékkal való találkozást is, hogy azoknak a szimbólumokkal sűrített világát a csoporttagok mindennapi problémáikhoz közel engedjék.

A mű elhangzása után az első hozzászólók által felvetett benyomásokkal indul a beszélgetés. A csoportvezető ekkor már inkább moderátor, aki figyel, kérdésekkel, visszautkrözésekkel támogatja a résztvevőket: véleménykülönbségek, konfliktus esetén óvja a csoportmunka zavartalanságát. Nemcsak egyféle értelmezést támogat, hanem közreműködik abban, hogy az eltérő vélemények egyenrangúan elhangozhassanak; a csoportvita kérdésekben együtt dönt.

A kalapba zárt lány főhőse büszke arra, hogy nincs kalapja, és mindig hajadonfőtt jár. A váratlanul fejére szálló kalap aztán minden tiltakozása ellenére is ragaszkodik hozzá, és maga alá temeti. A kétségbeesett lány először megbénul a sötétségben, aztán hozzálát felfedezni, milyen meglepetéseket rejt a kalap alatti világ: forrásra bukkan, majd egy rendetlen, elhanyagolt kertre. A kerti munkákat elvégezve, a forrás környékét is megtakarítva varázslatos virágokat lát, különleges fény ragyogja be kertjét; a fák gyümölcseivel csillapíthatja éhségét. A kinti szokásos lárma nagyon messziről jut el hozzá,

²⁷ POMPOR Zoltán, *A hétfejű szeretet: Hagyomány és újítás Lázár Ervin elbeszélő művészetében*, Bp., Kiss József Könyvkiadó, 2008, 121.

a kalap tájékoztató kommentárja mellett, „aki” arról is megnyugtatta, hogy visszatérhet régi életébe. A kert kitakarításából visszatérő lány ugyanazt az utcát látja, mint ahol a kalap rátelepedett, de valami mégis megváltozott: az utca fényesebb lett.

Az első bátor hozzászólók a szöveg hangulatának a megragadására törekedtek, a pozitív, derűs végkicsengés a beszélgetés elindulását is megkönnyítette. Míg az utcai történetek, a realitás felett elsiklottak, a kalap alatt a lányra boruló sötétség sokak számára ismerős élmény volt, melyet bénítónak, félelmetesnek, magányosnak írtak le, amikor hiába vártak segítséget. Az egyik csoporttag szerencsésnek nevezte a lányt, hogy egyáltalán tudott kiáltani, mert visszaemlékezve legmélyebb depressziós periódusaira, annyira elszigetelődött, hogy meg sem tudott szólalni. „Elhagyott a hangom” – fogalmazta meg. Végül a kezelésem kívül mindig, akár némaságában is mellette álló lánya segítette át a legnehezebb szakaszon, amikor már meg tudott mozdulni, és elkezdett rendet rakni a szobájában, „mint ez a lány a kertjében”. Lelkünk kertjének fáradságos művelése, a szimbólumok olykor szinte szó szerinti megfeleltetése, vagy épp nagyon is konkrét értelmezése került valamennyi csoport beszélgetésének középpontjába. Egy csoporttag a saját kertjében való foglalatosság lélektisztító, megnyugtató hatását emelte ki. Az aktív cselekvés nehézségei többek által felszínre kerültek. Nyilván nem véletlenül, a legtöbben úgy gondolták, hogy az egyéni lelki kincsek felfedezése és a belőlük való feltöltődés segítség nélkül lehetetlen számukra. A vezető a lelki kincsek konkrét megfogalmazására, a lehetséges segítők vagy segítő tényezők számba vételére buzdított. Hosszabb csendek után az egyik csoportban az istenhit, a család fogalmai kerültek a válaszok középpontjába. Az ehhez hasonló elakadások a csoporttagok többségének legfőbb problémáját jelzik, ebben az esetben azt, hogy körülményeiket csak egyféle narratívában mesélik maguknak és másoknak, ezzel a tehetetlenség csapdájába zárva magukat.

A szöveg rengeteg kérdést indít el. Mi is történik a lánnyal? Milyen tulajdonságait ismerjük meg? Mihez kezd a sötétséggel? Mit jelképezhet a kalap? Hogyan jellemezhetjük a kalap szerepét? Hogyan változik kettejük kapcsolata? Mi változik a mese kezdetéhez képest? Ezeket a jelenségeket jóval könnyebben meglátták a történetben, mint azt, hogy a kalap által okozott sötétséget a lány elfogadta, és a javára fordította, a kalapot is társává téve. A kalap a tagok szerint jelenthet egy tragédiát, de jelentheti saját szomorúságukat, félelmeiket, sérülékenységüket okozó tulajdonságaikat, amelyektől annyira vágnak megszabadulni, pedig lehet, hogy inkább elfogadni kellene őket. A változást az okozta, hogy a lány valóban erőssé vált, de nem azzal, hogy elzárkózott, hanem azzal, hogy szembesült a lelke jó és rossz oldalával is.

Az egyik csoporton, amelyen ezt a mesét olvastuk, részt vett egy asszony, aki az osztály szerencsétlenül szerepét játszotta. Két kamaszkorú gyermeke genetikai rendellenességben szenvedett, és hosszú évek aggodalmait követően próbáltak teljes életet élni, továbbtanultak, beilleszkedtek kortárs csoportjaikba. Édesanyjuk azonban beleragadt a fájdalomba, és míg a gyerekek a betegség ellen küzdöttek, ő időről időre pszichiátriai kezelésben részesült elkeseredettsége, alvászavara miatt. Néhány nappal a csoportülés

előtt egy incidens zavarta meg szokásos központi helyzetét, a törődést, a sajnálatot, és így a társas létben maximális előnyöket biztosító „forgatókönyvet”: egy nálánál fizikailag, lelkileg és szociálisan is jóval elesettebb került a kórtermükbe, egy igazán szerencsétlen. Az osztály szerencsétlenül hirtelen kitörő agresszivitással reagált – ilyenek az elhaló hangú, csendes asszonyt még senki nem látta –, nem volt hajlandó egy légtérben maradni betegtársával, kivonult a társalgóba, hogy ő inkább ott alszik. A konfliktus a „betegb” beteg kimenekítésével végződött. A csoporthelyzetbe az osztály szerencsétlenül sértődött, méltóságteljesen, de összetörten érkezett. A szöveg olvasása közben már megváltozott az arckifejezése. Nem szólalt meg rögtön, meghallgatta a többieket, aztán elmondta, hogy nagyon szereti a virágokat, és most rájött, mennyire elhanyagolta a sajátjait, a gyermekeit, nem merített belőlük erőt, és főként nem adott nekik erőt, pedig neki is van belső erőforrása, csak azt hitte, hogy nincs. Ez a villanásszerű tisztánlátás a szöveg befogadásának fényében természetesen nem feltétlenül jelent tartós viselkedésváltozást, esetleg rosszmájúan azt is mondhatnánk, hogy csak egy új szerepvariáns íródott, amely az osztály jólelkű szerencsétlenülje nevet kaphatja. Más szempontból azonban elmondhatjuk, hogy ez az asszony, aki csak fájdalmának hangsúlyozásával remélte, hogy megkapja a számára szükséges figyelmet, egy óra hosszáig képes volt más nézőpontból nézni életútjára, szembesülni eddig reflektálatlan életfelfogásával, és egy új identitást próbálgatni – ez pedig nem kis teljesítmény.

A csoportok lezárásaiban a vezető arra kérte a tagokat, hogy emeljék ki a számukra legtöbbet jelentő kulcsszót vagy kulcsmondatot a meséből. Többen a lány igazán szabaddá válását emelték ki, vagyis azt, hogy nem az a szabadság, ha mindentől és mindenkitől elzárkózva megingathatatlanok vagyunk vélt igazságainkban, hanem ha váratlan kihívásokban is tudunk belső erőforrásainkra támaszkodni, merünk szembesülni ezek nyomán a „sötétségeinkkel”, és új tapasztalataink szerint tudunk elgondolásainkon változtatni.

Lezárás

„Hol a színpad: kint-e vagy bent?” – hangzik a mottó kérdése. Belső történések és külső szerepek, a kórházi és a mindennapi világ, a körben és a körön kívül, belső káosz helyett az erőforrások feltárása a nehézségekkel szemben: oppozíciónk többféle kontextusban megjelenik. Ezek a fogalmak viszonyítási pontként szolgálnak egymás számára, a közöttük lévő feszültségek megtermékenyítően hatnak a csoportfolyamatokról való gondolkodásunkra. Amennyiben a csoporthelyzetet mint színpadi szituációt vesszük szemügyre, ráirányíthatja a figyelmünket számos érdekes összefüggésre, mint például a szerepek sokszínűségére, rétegzettségére, az interakciókban való alakulásukra: ettől még a csoportterápia csoportterápia marad, a színház pedig színház.

BÓDI KATALIN

A rejtőzködő Racine

JÁKFA LVI Magdolna, *A félrenézés esetei (Jean Racine drámái)*,
Pozsony, Kalligram, 2011.

A magyarországi színházelméleti és színháztörténeti hagyományok ismeretében legalábbis meglepő Jákfalvi Magdolna monográfiájának témaválasztása, hiszen – mindamelllett, hogy a középiskolai oktatásban és a színházi hagyományban nyomaiban még jelen van a francia klasszicista dráma fontosságára való rámutatás, illetve az általános műveltség mégiscsak őrzi Jean Racine nevét – maga a racine-i életmű gyakorlatilag hiányzik az olvasói és a színházi nézői köztudatból. A hiánypótlás feladata így bizonyosan összetett, amivel a szerző éleslátóan vet számot a kötet bevezető tanulmányában (*A félrenézés esetei: az alexandrinus és a szcenikai interpretáció*). A kötet címben és a bevezető fejezet címében egyaránt hangsúlyos *félrenézés* fogalma különleges vezérmetaforája a kötetnek, amely a félreértelmezések és a félreolvasások zsákutcáinak megmutatásával, a recepciótörténet sarokpontjainak ismertetésével párhuzamosan hangsúlyossá teszi a drámák korabeli kulturális közegéből eredő, a megértéshez Jákfalvi szerint elengedhetetlen nyelvi-dramatikus-színházi stb. tényezőket. A félrenézés a monográfia vonatkozásában is érthető hétköznapiabb értelemben, vagyis elhallgatásként, a szégyenkezés sajátos megnyilatkozásaként, ahogyan nem nézünk szembe, nem merünk szembenézni bizonyos jelenségekkel, jelesül a Racine-életmű hatástörténetével, szerteágazó, többek között színház- és irodalomtörténeti belátásaival. Nem veszélytelen ez a döntés, hiszen Racine (nem vitatható) felmentését sejteti a rossz, az érthetetlen, az olvashatatlannal jelzők alól, illetve feltételezi a helyes, a jó, a megfelelő értésmód létezését is. A monográfia azonban kikerüli ezt a csapdát annak nyomatékosításával, hogy a francia klasszicista dráma meghatározó alakjának körvonalazásában mindvégig kiemelt marad a néhez hozzáférhetőség alaphelyzete, illetve az értelmezés lehetőségeinek tudatos keresése.

Adott tehát egy vitathatatlan jelentőségű szerző, aki a francia nemzeti irodalmi kánon kiemelt figurájaként mára sajátos emlékezethellyé vált a kultúrában és a kultúra történetiségének felismerésében, kapcsolódik hozzá egy markáns rendezői-dramaturgiai-színjátszási hagyomány, valamint a 20. századtól egy jelentős irodalmi és irodalomkritikai figyelem, ami folyamatosan idézi és értelmezi az életművet. Illetve adott a magyar recepció majdhogynem teljes hiánya, amit az 1963-ban magyar nyelven közreadott, kritikai kiadás helyett használatos összes drámái és a diákkönyvtári kiadványok¹ készíthettek volna elő, s amit azonban eleve megnehezít az alexandrinus mint nyelvi-zenei forma, a 20. századi, jellemzően lélektani realista játszásmód, és egyáltalán a Racine-

¹ *Jean Racine összes drámái*, ford. Illyés Gyula et al., Bp., Magyar Helikon, 1963.; *Corneille és Racine drámái*, ford. NEMES NAGY Ágnes, SOMLYÓ György, VAS István, Bp., Európa, Európa Diákkönyvtár, 1993.

rendezések teljes hiánya a megelőző évszázadokból. Vannak természetesen kontextusok, kapcsolódási pontok, sajátos bejáratok a Racine-drámák olvasásához, amelyeket ismerhetünk vagy lehetőségünk lenne ismerni magyar nyelvű olvasóként is. Ilyen (lehetne) például Proust többszörös *Phaedra*-idézete *Az eltűnt idő nyomában* regényfolyamában (például a *Guermantes-ék* című részben a párizsi Opéra-Comique *Phaedra*-előadásáról), vagy Lucien Goldmann *A rejtőzködő isten* című (magyarul 1977-ben kiadott) monográfiája Pascal és Racine tragikus látásmódjáról. Ismert lehet még a Roland Barthes életművében elementáris jelentőségű Racine-vita, amelyet kontextusával és hatástörténetével részben Angyalosi Gergely Barthes-monográfiájából ismerhetünk,² illetve a *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből* című kötetből,³ amely közli Barthes *Sur Racine*-jének (1963) két hosszabb részletét, illetve George Poulet tanulmányát a *Phaedráról*. Az utóbbi évek (évtizedek) színházi bemutatói közül egyedül Tasnádi István *Fédra fitness* című, 2009-ben bemutatott darabja tekinthető Racine kísérletező és innovatív színrevitelének Magyarországon.

Azt, hogy Racine olvasása mégsem nyomasztóan fehér folt, esetleg bizarr egzotikum a szakmai olvasó számára, nemcsak az elősorolt, egyáltalán nem távoli vagy idegen értelmezések biztosítják, hanem Jákfalvi Magdolna két alapvető döntése is: a részben magától értetődő, a klasszikus szöveg újraolvasásának gyakorlatát választó interpretáció hangsúlyozása, részben pedig az ezzel szorosan összekapcsolódó, de a magyar értelmezői hagyományban rendre háttérbe szoruló másik apparátus, a dramaturgiai olvasás alkalmazása. Utóbbival nemcsak azt a nem elégszer hangsúlyozott színházelméleti közhelyet rögzíti, hogy a drámaszöveg és a színpadi műalkotás nem ekvivalensek, hanem azt is, hogy az irodalmi szöveg a színházi kontextus nélkül hiányosnak, nehezen hozzáférhetőnek mutatkozik, s veszélyesen kínálja fel magát a *félrenézésnek*, amely a francia klasszicista dráma kánonjának időbeli, radikális halványodásával folyamatosan adott. Az interpretációs módszer, amelynek egyik vezérfonala a darabok keletkezési sorrendjükben történő elemzése, az egyes szövegek vonatkozásában ráadásul felidéz a „félre” színházi fogalmát, vagyis színpadi gyakorlatát, amennyiben rámutat azokra a szöveghelelyekre, amelyeken keresztül a drámák metaforikusan közvetlenül az olvasóhoz/nézőhöz fordulnak – egyfajta önreflexív magyarázatként saját értelmezésükhöz.

A bevezető tanulmányban is kiemelten kezelt játékhagyomány, illetve a darabokhoz kapcsolódó paratextusokkal (előszavak, viták, színházi dokumentációk – például az előadásokról, a díszletekről fennmaradt metszetek) való számvetés az egyes fejezetekben is nagy hangsúlyt kap: ezeknek a rendre rejtve maradó kontextusoknak a megmutatásával Jákfalvi sajátos nyomozásba vonja be az olvasót, akinek legalább két fontos belátása adódik. Egyrészt világosan megmutatkozik, hogy miként hat a szerteágazó kulturális (színházi, irodalmi, társadalmi, politikai stb.) és technikai tényezőknek alávett játékhagyomány az írott szövegre, a drámairodalomra. Másrészt pedig – és ebben ki-

² Roland Barthes, *a semleges próféta*, Bp., Osiris, 1996;

³ *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerk. SZÁVAI Dorottya, Bp., Kijarat, 2007.

emelt szerepe van a Racine-életműre vonatkozó 20. századi figyelemnek – a klasszikus problémájával és a hagyományozódás jelenségeivel történő számvetés fontos módszertani példát mutat gyakorlati szempontból: mindez jól kamatoztatható nemcsak szaktanulmányok, hanem a kritikák írása során, illetve a tanításban egyaránt. Az egyes dráma műveket elemző fejezetek címe egy-egy jól megválasztott metaforával irányítja figyelmünket az interpretációk olvasásában, amelyek jellemzően kibontják a drámadiskurzusok dramaturgiai szerkezetét, a darabok színház- és irodalomtörténeti kapcsolódásait, de sosem maradnak elfogultak vagy naivak abban a tekintetben, hogy ne tennék világossá adott esetben egy dráma hozzáférhetlenségét, érthetlenségét a mai, kortárs közegben.

Racine első darabját, *A testvér-ellenfeleket* Jákfalvi a thébai mondakörtől és a hozzá kapcsolódó antik drámatradíciótól (Szophoklész, Euripidész, Seneca) való távolságában vizsgálja, rámutatva az antik örökség adaptálásának nehézségeire. A francia klasszicista színházi szerzőknek ugyanis számot kellett vetniük a hagyományozódó történetek rövidségével, amelyek a kar énekeinek és egyáltalán a kar funkciójának kiiktatásából adódtak. A dramatikus egyszerűség megőrzése érdekében Racine Iokaszté karakterét erősíti meg, ez az egyik alapja a darab különleges szenvedély-diskurzusának, ami az érzelmek visszafojtása és kirobbantása alapján rendezi el a cselekményt. *A testvér-ellenfelek* előszavában Racine Arisztotelészre hivatkozik a tragikus téma lehetőségeinek megítélésében, így a darab elemzésében kifejezetten lényeges az a filológiai felfedezés, amely Jákfalvi bevezető tanulmányának tanúsága szerint az 1980-as évektől átrendezte azt a hagyományosan elfogadott elgondolást, miszerint az antik drámapoétikai tudás Racine számára csak közvetítőkönyv, elsősorban Boileau-n keresztül volt hozzáférhető. Egy Racine hagyatékából előkerült Arisztotelész-kiadásból ugyanis az vált világossá, hogy Racine fordította, illetve kommentálta is a tragédiára vonatkozó passzusokat, ami a szerző tudatos és alapos elméleti felkészültségét, tragikum és dramaturgia közötti kapcsolat kimunkálásának igényét jelzi. *A Nagy Sándor* című darab dramaturgiai elemzése viszont azt mutatja meg pontosan, hogy a történelmi téma a klasszikus hőszemlényvel mennyire sérülékennyé válik az aktualizálás folyamatában, vagyis a korabeli udvari kultúrának való megfelelni akarásban: a darabban mára zavaró a gáláns beszédmód és a szerelmi történetzsal mellett a dicsőséges uralkodó alakja, míg XIV. Lajos udvarának mikrokörnyezetében még elsődleges értelmezési mintaként működhetett az abszolút monarchia legitimizálása. Az azonosítás automatizmusának megszűnésével azonban Nagy Sándor sokkal inkább a kulturálisan és érzelmileg barbár (Jákfalvi szavaival: „alien”) figurájává válik, ami nem feltétlenül a darab esendőségét, hanem sokkal inkább a színház mint olyan időbeli és kulturális beágyazottságát és a jelentések változásának dinamizmusát teszi érzékelhetővé.

Az *Andromaché* című darab elemzésében is jól látható a kötet egészében finoman jelenlévő sajátos metaolvasás, ami folyamatosan számot vet mind Racine, mind a klasszicista színház idegenségével, rákérdezve és rámutatva egyáltalán azokra a kulturális szokásokra, amelyek az újkortól kezdődően a színház intézményéhez kapcsolódnak:

„Minden olvasó előtt a legerősebb és legelriasztóbb drámaolvasási hagyomány a klasszicista szabályrend.” (66.) A Racine-tragédiákban meghatározó antik inspiráció mint témaadaptáció és mint színházi forma átvétele, ahogy azt fentebb is láthattuk, már eleve feladatként értendő a szerző számára, s ezekre az értelmezői konstrukciókra rakódik rá az elmúlt háromszáz év színházi-dramaturgiai-olvasói stb. gyakorlata, ami különösen hangsúlyossá teszi a klasszicizmustól való radikális eltávolodást. Jákfalvi az *Andromaché* mellett más Racine-darabok újraértelmezésében is kiemelkedően értő példaként tekint Antoine Vitez 1970-es évekbeli rendezéseire, amelyek az aktivista és közösségi alkotást helyezték az előtérbe. Nem lehet azonban félreérteni: nem az egyetlen, a „helyes” autentikus kortárs színpadra állításra mutatnak rá ezek a hivatkozások, hanem arra a potenciálra, ami a Racine-darabokban rejlő teatralitás kibontását teszik lehetségessé.

A „nagy” tragédiák elemzését előzi meg az egyetlen vígjáték, a *Pereskedők* értelmezése. Ez a dráma – azzal együtt, hogy a fejezetcím szerint „csak” próba, hiszen Racine-t már kortársai is elsősorban tragédiászerezőként tartották számon – a szerző legtöbbet játszott műve a 17. században. Ez a darab ad alkalmat a francia klasszicista dráma magyar fordításhagyományával való számvetésre: Illyés fordítása Racine vígjátékát a többi 17. századi komédia mellé helyezi, s ebben az esetben is ugyanazt a kulturális fordítást alkalmazza, amit Molière-nél, vagyis „a tizenkilencedik századi magyar vidék rekonstruált nyelvi stilizációját választotta”. (85.) Petri Györgynek az 1980-as években Székely Gábor Molière-rendezéseire készített fordításai egyértelműen eltávolítják a paraszti témától a francia klasszicista drámát, s egyúttal arra is élesen rámutatnak, hogy Illyés nyelvi-kulturális fordítói gyakorlata Racine komédiájához végképp nem illeszkedik – s amint látni fogjuk, a magyar olvasó számára ez csak tovább bonyolítja a darab egyébként is agyafűrt összetettségének értelmezési esélyeit. Az elemzés folyamatában Jákfalvi ezután éleslátóan vet számot a komédia (Molière által továbbvitt) menandroszi, illetve (a háttérbe szoruló) arisztophaneszi hagyományával a klasszicista színházban, rámutatva a jellemkomédia, az erkölcskomédia és a cselkomédia kényszerítő kereteire. Azzal, hogy végeredményben dramaturgiai gyakorlatként értelmezi a darabot, rávilágít, hogy Racine működő színházi eseménnyé formálja az ó- és újkomédia kettős antik hagyományát. A konklúzió megint csak olvasható egyfajta kiterjesztésként, ami tehát nemcsak Racine és nemcsak a *Pereskedők* vonatkozásában érvényes belátásokat fogalmaz meg, hanem a komédia mint színházi forma tanulmányozásához is keretként szolgál: „hiszen a vígjáték mindig kortárs reakciókra épít, bár a komédia-szerkezet a legmervebb dramaturgiai váz, figurái a legstabilabbak, a kontextus nyelve és humora mégis gyorsan elavul. Ez történt itt is.” (96.)

Úgy vélem, hogy a bevezetőben és az első tanulmányokban hangsúlyozott kontextusok s a pontosan érzékelhető metadiszkurzív teljesítményű elemzési egységek (például az arisztotelészi hagyományról, a dramaturgiai olvasásról, a hagyomány rétegzettségéről stb.) mintha a további fejezetekben már átadnák a helyüket az interpretáció játékosabb – vagy más jelentéseket integrálva –, szinte nyomozói izgalmakat generáló tevé-

kenységének, nem nélkülözve továbbra sem természetesen a legmélyebb szakmaiságot és az értelmezői hagyománnyal történő folyamatos számvetést. A *Britannicus*-fejezet a látás (szem, tekintet, színlelés, megfigyelés, megértés, igazság) metaforája köré rendezi a szerelem, a hatalom és az örület dramatikusan folyamatának megértését. A *Bérénice*-t elemző szakasz az átmenet fizikai és metaforikus jelentéseit használja fel, miközben a lírai alaphelyzet dramatizálási lehetőségeivel is számot vet a sírás nézőtéri és színpadi (szövegbeli) végigkövetésével. A *Bajazid*, illetve a *Mithridates* dramaturgiai elemzésében a férfinősként által színre vitt hatalom válik középponti fogalom: magán és köz, politika és erőszak, szimbolikus és tragikus bonyolult és egymást olvasó hálózata lesz látható, többek között a corneille-i hagyomány, a *coup de théâtre* és a színpadi beszéd teljesítőképesége kontextusában.

Adott szerző műveiről azok keletkezési sorrendjében olvasni óhatatlanul megnyitja a fejlődéstörténetként értelmezés veszélyét, ahogyan a tökéletesség (látszólagos) ígérete felé visz az elemzett szövegek sora. Az ilyen típusú struktúrában ugyanakkor mégiscsak hangsúlyos lehet az egységesítő értelmezői narratívától való mentességnek a szándéka, ahogyan tehát nem választ az interpretáció hangsúlyos kulcsfogalmakat az életmű egészének értelmezéséhez, „csupán” az időrendre hagyatkozik – ez utóbbi látszik érvényesülni Jákfalvi Magdolna Racine-monográfiájában. Éppen ezért rendkívül izgalmas, ahogyan ezek az egymásra következő drámák egymásra (is) felelnek: Bajazid és Mithridates férfinősként-uralkodóinak tragédiájára két olyan dráma következik, amelyekben női figurák köré rendeződik a tragikum. Az *Iphigénia* elemzésében a mitológiai és színháztörténeti apparátussal való szükségszerű számvetés folyamatában nemcsak a felismerés és a bűnhődés, hanem az identitás (keresésének, rögzíthetlenségének) problémája is megmutatja az újraértés lehetőségét.

A *Phaedra* státusza azonban egyértelműen más minden eddig elemzett Racine-darabhoz képest, hiszen a kötet előszava (és valószínűleg az olvasói várakozás is) kiemelten figyel a darab recepciótörténetére. Ennek különlegessége abban is rejlik, hogy a mű „átmentése” Adrienne Lecouvreur és (*Az eltűnt idő nyomában* Marceljének emlékezetében is hangsúlyosan kezelt) Sarah Bernhardt színpadi sikereinek, illetve romantikus költői estekre rövidített szerepléseiknek köszönhető. Racine ráadásul maga is a legjobb darabjának tekinti a *Phaedrát*, ami „a legfenségesebb dolog, amit színpadra vitt”. (203.) Jákfalvi Magdolna a szóban, a kimondásban rejlő bűnösség problémáját állítja elemzése középpontjába, azt megmutatva, hogy a beszédaktusok miként válnak a teatralitás működtetőivé és a bűn jelölőivé a kimondások és az elhallgatások következtében. Rendkívül lényeges, hogy számot vet Barthes 1963-ban megírt *Sur Racine*-jének hatástörténetével, aki a kegyetlen Racine-t a középpontba állítva az el nem követett bűn tragédiájaként elemzi a darabot – ez az interpretáció pedig majd Antoine Vitez 1975-ös rendezésében megjelenik, s az olvasásban bizonyosan azóta is meghatározó. Ebben a fejezetben kiemelt hangsúlyt kap a számvetés a színházi-rendezői és irodalomtörténeti hagyománnyal, ami bizonyítja, hogy a hagyományosan irodalmi szöveggént szá-

mon tartott drámák színpadra állítása mindig a jelentések keresésének színreviteleként is érthető.

A kötet utolsó tanulmányának kiindulásában a színháztörténeti vonatkozások a leginkább lényegesek: az *Idill*, az *Eszter* és az *Atália* az életművet lezáró, sőt, már csak az életmű függelékeként kezelt szövegek a recepciótörténetben, ami elsősorban a szövegek műfaji besorolásának nehézségéből ered. Az *Eszter* és az *Atália* egy lánynevelő intézet számára készült darabok, amelyekben egyszerre hangsúlyos az erkölcsi és az irodalmi nevelés. Mivel a témájukat a zsidó-keresztény hitvilágból merítik, az értelmezői hagyomány elsősorban Racine valláselméleti téziseire korlátozza a figyelmét, s nem vet számot a színházi kommunikáció módozataival. Ebben persze akadályozza a *théâtre religieux* kontextusának idegensége, illetve az opera udvari tradíciója, amely az *Idill* esetében is az értelmezés egyik kerete lehet – összekapcsolódva az ismét gyümölcsözőnek bizonyuló dramaturgiai olvasással.

Az egyes fejezetek metaforikus címei és frappáns lezárásai, valamint a bevezető tanulmány erősen koncipiáló jellege miatt nem hiányolható a kötet végéről az összegző utószó: a két lezáró fejezet inkább „kivezetőként” működik. Egyikben a Racine-darabok magyarországi bemutatásáról olvashatunk, csekély számuk miatt Racine valódi hatástörténetéről mégsem beszélhetünk; a második szöveg pedig az appendix-drámák között elemzett *Idill* librettójának fordítása. Kísérlet lenne ez is az ismeretlen Racine megmutatására? A szöveg mindenesetre nem olvasható függetlenül Jákfalvi Magdolna monográfiájának szakmai szándékaitól, amelyek egyszerre mutatnak komoly belemélyedést, az értelmezés sokszor játékos-ironikus kísérleteit, s tagadhatatlanul egyfajta ünnepélyes tisztelgést a francia drámaszerző előtt.

VEISZ BETTINA

Előadás-rekonstrukció, vagy amit akartok

A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása,
szerk. JÁKFAI Magdolna, Budapest, Balassi Kiadó, 2011.

Mi történhetett a múlt század magyar színpadain? Hogyan zajlottak azok a szóbeli emlékezet szerint legendás előadások, melyek a mai napig hatással vannak a színházi kommunikációra? Rekonstruálhatjuk-e őket, azaz emlékezeti, írásbeli vagy képi adatok alapján megidézhethetjük-e a színpadon történeteket? Illetve, ha a kellő mennyiségű dokumentumok ezt lehetővé teszik, milyen mértékben lenne véghez vihető a folyamat? Összeállítható-e a fellelt mozaikokból a teljes kép? *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása* című kötet önmeghatározása szerint a színházi múlt megírásának lehetőségeivel, dilemmáival foglalkozik, az elmúlt évtizedek emblematikussá vált előadásait veszi górcső alá. Elsősorban az 1970–80-as évek színpadi történéseit vizsgálja kiemelt figyelemmel, miközben próbát tesz a színi események és hatásmechanizmusaik rekonstrukciójára. A rekonstrukciók megkísérlői olyan húszas, harmincas éveikben járó szakavatott dramaturgok, színháztörténészek, akik a „legendás” előadásokról szóló szóbeli emlékezet tapasztalói, ám személyes élménnyel az adott színpadi eseményekről nem rendelkeznek. Ezáltal teremtenek meg egy sajátos vizsgálódási szerepvállalást, megpróbálnak objektív pozícióba helyezkedni a produkciók tanulmányozása során. A kötet a múltat idézi, ám szól a jelen színházának is, mivel felhívja a figyelmet a múltta íródás mikéntjére, az archiválódás módszerére. Igaz, így némileg ellentmondásba kerül a színház alapvető természetével, jelenlétélményen alapuló pillanatnyiságával, ám a történeti perspektíva megköveteli ezt a módszert.

A kötet olyan lényeges kérdések válaszlehetőségeivel foglalkozik, mint például hogyan lehet színháztörténetet írni, továbbá hogyan és milyen mértékben lehet egy színházi előadást rekonstruálni. Jákfalvi Magdolna, a kötet szerkesztője kiemeli, hogy a rekonstrukciót elvégző szerzők elsődleges forrásnak az előadásokról készült mozgó- és állóképeket, továbbá a hanganyagokat tekintették, ám figyelembe vették a szóbeli történeteket, memoárokat, a színházi ügynökök jelentéseit, valamint a kritikai beszámolókat is. A gyűjteményes munka a vizsgálódások során magát az előadást tekinti alapegységnek, s célja, hogy ne az alkotók, hanem maguk a színrevitelek lépjenek párbeszédbe. Ezt az elgondolást már maga a kötet szerkezete is remekül érvényesíti, hiszen az elemzések címadása egyértelművé teszi: az adott fejezet például nem Shakespeare, hanem Paál István *Hamletjét*, nem Csehov, hanem Ascher Tamás *Három nővérét* taglalja – így értelemszerűen a rendezői koncepciók kerülnek előtérbe.

A kötetben elsőként a programadó előszót olvashatjuk, amelyben Jákfalvi összegzi a főbb felvetéseket, célkitűzéseket, majd ezt három színházelméleti tanulmány követi, legvégül, a harmadik egységben pedig tizennégy előadás-rekonstrukció kap helyet.

A második szegmens tanulmányainak sorát Jákfalvi *A dráma- és színháztörténet-írás, a kánon* című írása nyitja. Véleménye szerint a színházelméleti kutatások során történelem és fikció elemei összemosódnak, hiszen amennyiben egy előadásról nincs felvétel, megfelelő mértékű dokumentáció (amely önmagában sem volna elég, hiszen maga az előadás legfőbb „kelléke” a személyes tapasztalat), akkor sokkal inkább működik a képzelet révén megalkotott konstrukció. Gondolatmenetében – a magyar drámatörténeti munkákkal történő számvetés során – említést tesz többek között Solt Andor, Hegedüs Géza, Galamb Sándor, Szigligeti Ede és Paulay Ede drámatörténeti elgondolásairól. Jákfalvi hosszasan elemzi Galamb drámatörténeti munkáját (Galamb Sándor, *A magyar dráma története 1867–1896*, I-II, Bp., MTA, 1973), hangsúlyozza a kötet legfőbb erényét, miszerint a drámák vizsgálata során a szerző figyelembe vette a teátrum közvetítő funkcióját, elsődleges kontextusba emelte azt, így teremtett kapcsolatot a színrevitelek között. Jákfalvi véleménye szerint a drámatörténeti munkáknak nem csupán elsődlegesen és helyenként kizárólagosan a szövegkiadást kellene vázolniuk – mint ahogy ez a metódus működött általánosan az 1980-as évekig –, hanem vizsgálódásuk során kiemelt figyelmet kellene fordítani a színrevitelekre is. Tanulmányának következő egységében Jákfalvi az európai drámatörténet-írásra ható négy kánonalkotó műről ad összefoglalást (Peter Szondi: *A modern dráma elmélete*; Manfred Pfister: *Das Drama*; Eric Bentley: *A dráma élete*; Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*). Olyan drámatörténet-írási módszert tart követendőnek, mely tudatában van annak, hogy archiválási tevékenysége már választást generál, a jelen szempontjából vizsgálja a múltat, továbbá történelemalkotásában fikcióképző. Végezetül pedig a dráma definíciói, drámaszöveg és színház kapcsolatai kerülnek összefoglalásra.

A kötet tanulmányainak sorát folytatja Kovács Krisztina *A színész mint megfigyelő (A cenzúra működése és a hatalomgyakorlás szintjei a magyarországi kőszínházakban 1956 és 1962 között)* című dolgozata. Kovács egy 1971-es, ismeretlen szerzőjű, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben (OSZMI) található dokumentumot választ gondolatmenete vezérfonalául. Az említett mű az 1956 utáni, a hatalom által megfigyelt magyar színházi állapotokat taglalja. Kovács többek között bemutatja a színházi élet résztvevőinek '56-os tevékenységeit, azok következményeit, a kategorizálás rendszerét a színészek alkalmazhatóságát illetően, valamint a hatalom által kontrollált műsorpolitika mechanizmusát. A korszak színészügynökeinek jelentéseit elemezve arra a következtetésre jut, hogy a vizsgált időszakban a hatalom tekintete nem a színpad eseményeire, az előadások kettős beszédére szegeződött, sokkal inkább a színészek teátrumokon kívüli aktivitását, nyílt véleményformálását figyelte. Így a színpadon történtek nem kerültek dokumentálásra, az előadások rekonstruálására a jelentések nem hasznosíthatók. Kovács különös hangsúlyt fektet három színészügynök tevékenységére. Kiemeli a Cyránó fedőnévvel azonosított Szakáts Miklósnak a színházi kollégáiról és a nyugati országok követségeinek dolgozóiról, továbbá Bihari Éva álnévvvel dolgozó Romhányi Gertrúdnak a disszidens színészekről, végezetül „Egri Dénesnek” a kecskeméti Katona József Színház alkalmazottairól készített jelentéseit.

Boronkay Soma az 1930-as évek ünnepelt, ám a szocialista kultúrpolitika által fedtetett drámaírójáról, Meller Rózsiról szóló esettanulmányának kezdő sorai szerint „Meller Rózsi halott szerző. Nemcsak fizikai értelemben véve, hanem irodalomtörténetileg is.” (41.) A tanulmány e tétel okait vizsgálja, és kísérletet tesz azok felszámolására, ahogyan portrét alkot a drámaíró személyéről, munkásságáról, illetve taglalja szövegeinek színreviteleit, azok nemzetközi és hazai kritikai fogadtatását. Boronkay elsődleges feladatának tekinti, hogy rekonstruálja Meller életművét, részletesen taglalja az *Írja hadnagy*, *A zoinsdorfi asszonyok*, *A vallomás*, a *Dr. Barabás Irén* és az *Egy bála rizs* című drámáit, továbbá előadásaikat.

A kötet harmadik szegmense tartalmazza az elmúlt század színpadi eseményeit idéző tizennégy előadás-rekonstrukciót. A vizsgált teátrumi produkciók időtávlati skálája 1930-tól 2004-ig terjed, kiemelve az 1970–80-as évek legendás produkcióit. Az elemzett előadásokra többnyire jellemző a szokványostól eltérő, újításra törekvő koncepció, Grotowski szegény színházának hatása, távolodás a hagyományos kőszínházak Brechtet és Sztanyiszlavszkijt idéző módszerétől. Kiemelt figyelemben részesülnek a kaposvári Csiky Gergely Színház és a kecskeméti Katona József Színház alkotásai, továbbá a meghatározó amatőr színházi csoportok, műhelyek. Az elemzések a fellelhető dokumentumok lehetőségeihez mérten különböző fokú rekonstrukciót hajtanak végre, valamint egy-egy hangsúlyozott vizsgálati szempont alapján idézik a színpadi történéseket az olvasó elé. Az alábbi bekezdések megpróbálják nagy vonalakban taglalni az elemzések főbb irányvonalait.

Első rekonstrukciós kísérletében Vincze Gabriella Madzsar Alice *Bilincsek* című mozdulatművészeti előadását vizsgálja, amely 1930-ban került bemutatásra. Vincze Madzsar alkotói stílusát, a személye köré szerveződő mozdulatművészeti csoportot jellemzi, majd a produkciót a létrehozás, nem pedig a befogadás szempontjából taglalja. Mozgóképes dokumentáció a *Bilincsekről* nem készült, így elemzésében az alkotók visszaemlékezéseit, a létrehozás folyamatának dokumentumait használja fel, többek között a tornajegyzeteket, a koreográfia leírását, illetve Kozma Józsefnek a táncra vonatkozó jegyzeteket is tartalmazó kottáját. A rekonstrukciós folyamatban részletesen vizsgálja a mozgásdráma jeleneteit, a táncmozdulatokat, a szimbólumokat, a jelmezeket, a zene, a fény és a színek jelenlétét, továbbá a térhasználatot.

Szabó-Székely Ármin Paál István *Kőműves Kelemenjének* 1973-as előadását tanulmányozza. Gondolatmenetében a rendezőnek és a Szegedi Egyetemi Színpad tagjának, Duró Győzőnek az alkotási folyamatot rögzítő visszaemlékezésére alapoz. Taglalja Grotowski szegényszínházának hatását Paál műveiben, és ennek megnyilvánulását a *Kőműves Kelemenben*. Elemzi többek között a színrevitel fény- és térhasználatát, a jelmezeket, a kellékeket, a hangok – a zajok és a zene – alkalmazását, a nézők helyzetét és számát, a színészi szereposztásokat. Lehetséges értelmezési távlatokat hoz létre a domináns jelenetek kiemelésével. Vizsgálja továbbá az általa lehetségesnek vélt politikai olvasatot, a kiváltott pszichikai hatást és a kritikai visszhangot.

Boronkay Soma Ruszt József 1974-ben a kecskeméti Katona József Színházban

évadnyitóként bemutatott előadását, a *Don Carlost* a rendező munkásságának mesterműveként kezeli. Rekonstrukciójában hosszasan vizsgálja Ruszt szertartásos színházának elemeit, a vallás, a kereszténység auditív és vizuális megjelenítésének módszereit az adott darab példáján keresztül. Elemzi többek között a Grotowski-módszer hatásait, a nyitójelenet felépítettségét, a szerepértelmezéseket, a főbb szimbólumokat, a szereplőket, a térhasználatot.

Boross Martin a Szőke István rendezésében 1976-ban Kaposváron bemutatott *Erdő* című előadás fekete-fehér videofelvételét követi végig szakavatott figyelemmel. Kiemeli a scenika lényegi elemeit, továbbá a színház a színházban technikát, ezáltal az önreflexió mechanizmusát.

Zsámbéki Gábor 1977-es *Ivanov* előadásáról két gondolatmenetet követhetünk nyomon, Kálmán Mária és Marsalkó Eszter rekonstrukcióját. Kálmán kiemelt figyelemmel kezeli a szuicid motívumot, a karakterek vizsgálatát, a drámaszövegtől való eltéréseket, Zsámbéki realista formanyelvét, továbbá az előadásban megjelenő rendszerkritikát. Marsalkó az előadás kritikai reflexióinak szempontjait követi, elemzését pedig a Magyar Televízió felvételére alapozza. Említi többek között a térhasználat újszerűségét, kiemeli a díszletet, a lélektani realista játékmódot és a színen felsejlő abszurditást.

Schandl Veronika Paál István 1981-es szolnoki *Hamletjét* elemzi: tanulmányában elsőként rövid körképet kaphatunk a Kádár-korszak színházi cenzúrájáról, majd az amatőr színjátszó körök előadói szabadságát, Ruszt József és Paál István újító törekvéseit vizsgálja. Schandl gondolatmenetét a színház által kiadott rendezőpéldányra alapozza. A drámaszövegtől való eltéréseket a politikai rendszerre irányuló reflexiókként kezeli. Schuller Gabriella tanulmányában görcső alá kerül az 1981-es *Marat/Sade* című darab színrevitele Ács János rendezésében. Schuller bevezetésként a korabeli színházi műsorterv hatalom általi elfogadtatásának procedúráját tárja az olvasó elé, majd hosszasan elmélkedik az előadás politikai olvasatáról, továbbá arról a mechanizmusról, amely által az '56-os eseményeket idéző produkció „politikai misévé” (128.) vált. Kristóf Borbála rekonstrukciója Gothár Péter 1984-es kaposvári *Diótörő*-előadását választja témájául, mely a rendező szavait idézve: „tökéletesen infantilis színházi téboly”. (135.) A tanulmány a színrevitel politikai kettős beszédének lehetőségeit elemzi, s a lezárásból visszatekintve jól kirajzolódik az 1980-as évek előadásainak rekonstrukcióiból a rendezések politikai értelmezésének lehetősége.

A múlt évtized előadásai közül Zsótér Sándor *Csongor és Tündéjének* (2004) színpadi világát idézi Timár András a kötet utolsó tanulmányában. Fókuszba emeli azt a lényegi kérdést, miszerint hogyan lehetséges Vörösmarty szövegének kiszabadítása a kanonizált könyvdramai fogságból, mi módon alkotható újra a dráma a színpadon.

A *20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása* című kötet hiánypótló mű, amely egy átfogó színháztörténeti kutatás kezdeti lépéseinek eredményeit rögzíti. Az elmúlt század kánonalkotó előadásaiból válogatva próbálja a felelhető információrészletek összeillesztésével megidézni a korszak újító színpadi történéseit. Lehető-

ségeihez mérten a mű a fókuszba állított előadások minél teljesebb történetét követi nyomon a próbafolyamatoktól kezdve egészen a kritikai fogadtatásokig. Az alkotók személyes beszámolóit használva teszi élővé a múlt színpadi történéseit. A kötet úttörő jelleggel vázol fel és működtet elemzéseiben egy lehetséges színháztörténet-írási metódust: re/konstruálja a múlt színházát.

LIKTOR ESZTER

Térbe fordul a kép, vele fordul a néző

UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, *Képből van-e a színház teste?*,

Marosvásárhely, Mentor – UARTPress, 2011.

Ungvári Zrínyi Ildikó *Képből van-e a színház teste?* című kötete tulajdonképpen korábbi tanulmányok és előadáselemzések – véleményem szerint néhol kissé laza – egybefűzése, ahogyan azt a szerző az olvasót megszólító másfél oldalas bevezetőben jelzi is. Az egymás után következő, gondosan fejezetekbe rendezett szövegeket összefűző gondolatmenet azon alapkérdést igyekszik körüljárni, hogy mi módon és milyen következményekkel lehetséges, hogy a színész testi jelenléte a térben egyszerre gesztikus természetű és képszerű.

A szerző már a bevezetőben jelzi, hogy nem paradoxon ez a kettősség, hiszen a színház eleve komplex jelrendszer, mégis érdemes megvizsgálni, hogy vajon a globálisnak nevezhető képiséggel szemben (vagy épp azzal párhuzamosan) végbemegy, végbement-e az a „performatív fordulat”, amelyről „egyre többet beszél a szakma”. (7.) A kötet tehát egyrészt azt vizsgálja, hogyan igyekszik a színpad visszahódítani „az elvont képtől a test érzékiségét”, másrészt pedig azt a közösségi, szertartásos jelleget, amely Ungvári Zrínyi szerint szorosan kapcsolódik a testi jelenlét elevenségéhez.

Fejezeteit úgy építi föl, hogy előbb sorra veszi az elméleti kérdésfelvetések lehetséges aspektusait, esetleges válaszlehetőségeket is kínálva, ezt pedig előadáselemzések követik. Utóbbiak – a szerző ígérete szerint – nem pusztá példatárként szerepelnek, hanem inkább az elméleti felvetések sajátos kontextusát teremtik meg.

Az első, *Gesztus-narratívák* címet viselő fejezet abból a színháztörténeti tényből indul ki, hogy az 1945 után sokáig egyedülként kanonizált Sztanyiszlavszkij-színjátszással szemben véghezvitt avantgárd kísérletek voltak az elsők, amelyek előtérbe tolták a testi és gesztikus eseményeket, szemben a mindennapok jelrendszerét alkalmazó és azt a negyedik fal konvenciója által megmutató realista színjátszással. A gesztus és a mindennapiság mint minőség persze – mindannyiunk napi tapasztalata szerint – nem állnak eredendő ellentétben. Maga a szerző is kitér az ezzel kapcsolatos elméleti bizonytalanságokra: a testi jel teátrálissá válásának (eleve teátrális természete érvényesülésének?) feltételeit, útjait veszi sorra, s így igyekszik feloldani gesztus és mindennapiság dilemmáját.

Ehhez pedig a narratíva fogalmát hívja segítségül („Hogyan alkotatók narratívák a gesztusokból?” – 9.), ám a fogalmat sajnos nem tisztázza, nem illeszti hozzá a saját elképzeléseéhez. Ez azért kelthet zavart, mert kevéssel ez után azt olvassuk, hogy a posztdramatikus színházat a testművészetek felől kell értelmezni, ez szabadjára ugyanis ki a logosz rendjéből. (10.) (Meg kell jegyezni, hogy a *posztdramatikus színház* fogalmát a szerző sokszor a *kortárs színház* szinonimájaként alkalmazza, véleményem sze-

rint nem következetes és egyébként sem problémamentes módon.) Miután ezt kijelentette, mégis gesztus-narratíváról beszél, amelyet történetként, vagyis valamely, a logos rendjébe tartozó képződményt elbeszélő gesztusok láncaként definiál.

Könnyebb lenne az olvasó dolga, ha már itt tisztázódna, hogy narratíván – ebben az összefüggésben – nem egy fiktív, elbeszélésre váró történetet, eseménysort értünk, hanem valamiféle – akár konceptuális, akár érzéki természetű – logika szerint egymásba fűződő mozzanatok sorát. Érdekes kérdés azonban, hogy amennyiben mégiscsak beszélhetünk a posztmodern színpad narratívájáról – bármit is értünk ez alatt –, akkor az vajon egyfajta emlékezetből, a gesztus emlékezetéből táplálkozik-e? Vagyis van-e a gesztusnak – megkerülhetetlen módon – narratív háttere? (11.) A gesztus ezt követő meglehetősen széles meghatározásából (amelyben benne foglaltatik a taglejtés, a kézmozdulat, a testmozgás) azt sejthetjük, hogy igen, a gesztusnak van narratív háttere, mégpedig éppen abból adódóan, hogy a korábban emlegetett mindennapiságtól nem tud megszabadulni.

Ha azonban ez így van, akkor a gesztusnak – úgy gondolom – nem a háttere narratív, vagyis adott gesztus nem eredendően egy bizonyos történetelemet „beszél el”, sokkal inkább a szerveződése mondható narratívának: a gesztusok egymásutánisága áll össze történetté a mindennapokban, éppen úgy, mint a színpadon. A szerzővel együtt tehát vissza kell térnünk ahhoz a kérdéshez, hogy mi is adja a teatralitás minőségét. Erika Fischer-Lichte és Helmar Schramm teatralitás-konceptióját alapul véve Ungvári Zrínyi Ildikó úgy határozza meg a teatralitást, mint a kulturális energia három tényezőjének, az *aisthesis*nek, a *kinesis*nek és a *semiosis*nek a konvergálását. (12.)

További magyarázat helyett a gesztusjelenségeknek a performansz modelljével történő leírásába kezd, amihez először elkülöníti a szemiotikai és az antropológiai/művészi performanszot. (12.) Utóbbinál az átváltozás tartós állapota a cél, vagyis a test energikus (tehát nem szemiotizált) használata, jegyzi meg a szerző. Ne feledjük azonban, hogy az energikusan használt test sem áll le a jeltermeléssel, még ha az általa termelt jelek nem is úgy alapulnak megegyezésen, ahogyan a szemiotizált test egyes megnyilvánulásai. Színházi kontextusban üzenetképző jelleggel bír nem csupán a mozgás – legyen az improvizatív vagy koreografált –, hanem minden olyan testi megnyilvánulás is, amelyet a színész nem intelligenciájával épít föl, így például valamilyen fárasztó mozgássor után a szapora levegővétel. Erre a szerző kevésbé reflektál, sőt, azt írja, hogy „a gesztus diszkontinuus, nem kíséri állandó jelleggel az ember verbális megnyilvánulásait, amelyek viszont kontinuumot alkotnak”. (13.) Természetesen a verbális megnyilvánulások esetében is csak akkor beszélhetünk kontinuumról, ha a csendet is a folyamat szerves részének tekintjük. Meglátásom szerint, akárcsak a verbális szemiózisonál, úgy a gesztusok esetében is tekinthetnénk a szemiózis szünetét kifejezett gesztuscsendnek, így könnyebb lenne megértenünk a szerző azon későbbi – és az előbbivel némileg ellentétes – megállapítását, hogy „a nem emblemikus gesztusjelek a mindennapi életben is folyamatos mozgási kontinuumot alkotnak” (14.), illetve könnyebb lenne belátnunk, hogy valójában a színházi jeltermelés is ilyen. Akár

energia-, akár szemioziszalapú, mindenképpen folyamatos, és mint ilyen, elsősorban nem az analízisre, hanem az átélésre szólít föl.

Feltehetően erről a töről fakad a gesztus és a kép közötti elméleti különbség is, amely – zavarba ejtő módon – kétféleképpen is megközelíthető. Gondolhatjuk egyrészt azt, hogy a kép szemlélése megbízhatóbb forrás, hiszen a kép a gesztusnál több időt hagy a nézőnek a vizsgálódásra, másrészt viszont – a gesztusszemiozisz folyamata felől nézve – a (gesztus)pillanat kimerevítése elbizonytalaníthatja a jelentést, ha a szemlélő nem nézi és nem éli végig a gesztusképzés egész folyamatát. A szerző Arthur Dantótól kölcsönzi Krisztus felemelt karjának látványát mint példát, amely lehet áldó vagy feddő – ezt csak a gesztus egész kinetikus folyamatának ismeretében dönthetjük el.

Érdekes az, ahogyan a szerző a kommunikatív (társas interakciókra épülő és kommunikációban közvetített, 3-4 nemzedékre kiterjedő) és a kulturális (az ősi eredetre vonatkozó, megalapozó jellegű) emlékezet Assman-féle modelljét szem előtt tartva az utóbbihoz tartozó, ún. „megalapozó gesztusokat” vizsgálja. Ezek példáján mutatja be, hogy a gesztus és annak tárgyi vagy térbeli kiegészítői mennyire sűrű nyelvet alkotnak, s végül arra a megállapításra jut, hogy a „színpadi gesztus esetén [is] mindig több háttér van készenlétben, a színészi improvizáció mint az alakítást segítő folyamat éppen ezeknek a háttereknek az előmunkálását jelenti”. (21.) Ezzel azonban ismét problematizálódik a gesztus és a narratíva (ezúttal történetmesélés értelemben) viszonya, hiszen – noha számos scenárió lehetséges – a gesztus jelentéssel való ellátása elsősorban attól függ, hogy milyen szándékot tulajdonítunk neki, sőt, azt a néző saját látványértelmezési kompetenciái is befolyásolják.

Erről a gondolatmenetről némileg leválik az, ahogyan a szerző a gesztus identitásképző voltát tárgyalja, habár a színpadon megjelenő alakok identitása kétségtelenül alakító eleme az akár klasszikus narratíva formájában, akár másképp kibontakozó színházi eseménynek. Fontos megállapítás, hogy „a szertartásszínházban, valamint a posztdramatikus előadásokban az őmagaság gesztusai építenek egy nem fiktív és energetikus testet”. (27.) A ricoeuri *őmagaság* fogalmán a személyiségnek egy olyan szerveződését értjük, amelyben nincs időbeli állandóság, vagyis az individuum úgy azonos önmagával, hogy képes a változásra, amely – teszem hozzá – a realista színpadon úgy jelenne meg, mint erényként elismert jellemfejlődés, a szerző által elemzett *Antigoné*-előadásban pedig mint az energia cirkuláltatásának módja.

A Bocsárdi László által rendezett *Antigoné*-előadás elemzésének ugyanis – úgy tűnik – kulcsszava az energia(átadás), amely közösséget igyekszik teremteni a színészi és a nézői testek között (31.), függetlenül attól, hogy a gesztus tartalma esetleg nem minden ponton világos (29.): így például az a jelenet, amikor Antigoné markából hamut kínálva hívja a nézőt. Az energia tehát tulajdonképpen magában a mediális gyakorlatban (kínálásban) termelődik, és csak hatása (a néző reakciója) alapján azonosítható.¹ A szerző

¹ Stephen GREENBLATT, *A társadalmi energia áramlása*, ford. BOCSOR Péter = *Testes könyv I.*, szerk. Kiss Attila Atilla, KOVÁCS Sándor sk., ODORICS Ferenc, Szeged, ICTUS–JATE, 1996, 33.

alaposan körüljárja az előadás kapcsán az energia fogalmát, míg végül Fischer-Lichte nyomán arra a következtetésre jut, hogy az energia egyfajta ritmus révén fejt ki hatását, de csak akkor, ha a Másik (a néző) teste érzékeli azt. Nyilvánvalóan valamiféle együttes testi jelenlét képződik meg és lép működésbe: ám a szerző nem engedi, hogy ezt a fajta energikus jelenlétet a képképződés jelenségéről leválasszuk, mert hozzát teszi, hogy a kép valójában áthajlik a térbe, mégpedig a test mozgása által. (35.)

Ezen a ponton kezdi az olvasó érezni a feszültséget az energikus-rituális esemény és a képi minőség között, hiszen úgy tűnik, egy-egy előadás egyszerre hordozója mindkettőnek, noha a két fogalom kétségkívül más és más természetet hordoz és jelöl. A feszültség így voltaképpen nem is a két minőség egymásnak feszüléséből adódik (ahogyan a szerző is megfogalmazta a bevezetőben: nincs szó paradoxonról), hanem abból, hogy a kép fogalma a kötet során eddig nem került tisztázásra. A „kép” nem definiálódik, viszont valamilyen módon mindig az „esemény” ellenpontját képezi, noha a szerző mindig rámutat, hogy a kettő együtt létezik egy-egy előadásban. E fontosnak gondolható definíció hiányát szerencsésen oldja föl a szerző azzal, hogy a fejezet végén, mintegy összegzőképpen így fogalmaz: „[...] a két tér (a képi és a rituális-participatív, illetve a látott és megélt) állandó egymásba játszása sajátos energiaminőséget eredményez, megengedve a távolságot, amely a kép szemléléséhez szükséges, [...] majd újra elevenné teszi a testeket a gesztus energiája által”. (39.) Egyszerre megkerüli és megválaszolja tehát a kérdést, miért érez az elemző folyamatos készletet arra, hogy a képet és az eseményt elkülönítse egymástól, még ha azok egymásba hajlása nyilvánvaló is. Teszi ezt úgy, hogy a képet is egyfajta térként tételezi, mint ahogy az esemény térbelisége nyilvánvaló. A különbség tehát két *tér* különbsége, és a továbbiakban valóban térvariánsokról, látvány-, illetve szertartásszerű terekről, térhasználatról beszél a szerző.

Mielőtt a második, *Test-képek* című fejezetben a kép, a látvány problémájának egy újabb aspektusa, a nézőség mibenléte fölvetődhetne, néhány oldalas értekezést olvashatunk még az első fejezet végén a hiány narratívájáról a késő avantgárd drámában. Ez az egyik olyan pont, ahol kissé lazának érzem a kötet szerkesztettségét, hiszen hiába születnek Ionesco színházáról – egyébként teljesen helytálló és fontos – megállapítások (például arról, hogyan hagyják el a szavak a logosz rendjét, és lesznek a testi valóság önkényének játékszerévé), ez a szakasz valahogy leválik a fő gondolatmenetről, amely a látvány mibenlétét taglalja.

A második fejezet szerkesztése már következetesebb. A nézőséget először mint folyamatos dinamizmusban lévő alakzatot tételezi, amely egyszerre (nézése tárgyát) tárgyiasító pozíció és tárgyiasultság (a színészi hódítás célpontja) (55.), és mint ilyen, a színházi kísérletezés feltétlen terepe. Lehet a sartré-i értelemben vett testetlen *voyeur*, aki reflexió nélkül „tapad rá” a látványra (58.), de – amennyiben az előadás kapcsolatot igyekszik vele teremteni – saját testének egyediségében, fizikai helyként is funkcionálhat. Később a néző úgy jelenik meg, mint az a pont, amelyben végbe megy a *par excellence* vizuális esemény: a kép megalkotása. Ez úgy történik, hogy a mozgás látványa (ami a szerző szerint nem más, mint képáradat, egyenlő távolságú képek reproduk-

ciója) először rizomatikus (nyitott, hierarchiától mentes) módon szerveződve kér bebo-csátást, majd pedig az ún. punctumokból (63.)² kialakulnak a narratíva csomópontjai. Mindezt hasznos és érvényes különbségtétel követi a rituális közönség, a perspektíva-közönség, valamint az avantgárd közönség jellemzői között, hiszen mindegyik más- és másfajta képet tanul meg használni, és ezáltal maga is másként funkcionál: egészen a provokatív posztmodern színházig, amely nem csupán kognitív felismerésre képes, hanem érzéki történés helyeként működteti a nézői testet, felbontván az érzékelés konvencióit. (67.)

Talán érezvén, hogy erre a fajta végletességre a korábban emlegetett *Antigoné*-előadás nem a legjobb példa, néhány oldalas fejtegetés után a szerző két *Lear király*-előadás példáján mutatja be részletesebben, hogyan vezet különféle dramaturgiához, és persze igényel különböző nézői attitűdöt a szertartásszerűség és a képi/filmes szerkesztésmód. Ebbe a komparatív elemzésbe igyekszik belevinni az eddig fölmerült összes szempontot: intertextus, hipertext és intermedialitás, narratíva, tér-kép-test kapcsolata és az energia fogalma. (71.) Az eredmény egy igen olvasmányos, és – amiért én egyébként csak dicsérni tudom – kevéssé kielezett és bizonyítani vágyó elemzés; egyfajta érdeklődő, figyelmes vizsgálódás.

Megtudjuk, hogyan teremt Tompa Gábor 2006-os rendezése Brook, Stehler és Beckett formanyelvének megidézésével színházi szövegek közti teret, hogyan folytatnak az előadásban képi vagy auditív párbeszédet a különböző médiumok anélkül, hogy homogén művészi anyagot képeznének stb. Ez azonban még általában véve a posztmodernnek is jellemzője lehetne, ezért én azt a különbségtételt emelném ki, amely a térhasználatra vonatkozik. Tompa előadásában a közönség felé szerveződő képek látvány-tereket építenek, míg Bocsárdinál a történés a fontos. Hangsúlyozottan a *történet*, és nem a *történet*, hiszen „Bocsárdi színházi nyelvében a történetmondást a bennünk szereplő testek állapota határozza meg”. (80.) Ezen összehasonlítás nyomán juthatunk ugyanis arra a megállapításra, hogy az esetlegesen képi eszközökkel történő, de alapvetően epikus természetű történetmondás már biztosan nem szerepel a kortárs színház törekvései között. (Már amennyiben elfogadjuk a szerzőtől, hogy a mai színház állapotára nézve emblematicusnak tekinti ezt a két előadást.) Egyfajta új, energia-alapú drámaiság jön létre a történetmesélés ambíciójának (kényszerének) elhagyásával. A színházi alkotó (azaz a rendező) egyéni formanyelve pedig az a mód, ahogyan ezt az energiát cirkuláltatja: szervezheti képpé (Tompa) vagy tarthatja a folyamatos metamorfózis állapotában (Bocsárdi), ennek megfelelően igényelve vagy távol-ságtartó, a felmutatás nyelvét olvasni képes, vagy részvételre hajlandó nézőt. Ehhez a szépen végigvezetett érveléshez és példabemutatáshoz képest ötletszerűnek hat a fejezetet záró két elemzés (Michael Thalheimer *Oreszteiája*, illetve Schilling Árpád *Előt-*

² Barthes fogalmait használja itt a szerző. Roland BARTHES, *Világoskamra: jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda, Bp., Európa, 1985. A *punctum* a képnek az a részlete, amely vonz vagy megsebez, ezzel szemben a *stúdium* a képfelületen ábrázoltak konvencionális megmutatása.

te-utána című rendezése), habár utóbbi érdekes kísérletét írja le a néző színpadi térbe történő bevonásának. Amikor azonban az elemzés utolsó előtti bekezdése úgy kezdődik, hogy „Két dolog lenne még – az élmény és a struktúra” (94.), akkor az olvasó úgy érezheti, hogy a szerző ezen a ponton már nem szánt elég időt valamely felmerült probléma vizsgálatára: inkább egyfajta ötletjegyzéket csatolt az egyébként kerek egész fejezet végére.

Az olvasónak minden bizonnyal hiányérzete támadna, ha nem kerülnének szóba a harmadik fejezetben a szertartásra és a látványra ható (kultur)politikai, illetve (kultur)antropológiai tényezők. Példának Ungvári Zrínyi Ildikó *A kopasz énekesnő* 1967-es, sajátos ideológiai környezetben született erdélyi bemutatóját hozza, amely alapvetően nem engedte a mítoszok és az azokat működtető rítusok (assmanni fogalomhasználat: a hideg emlékezés aktusainak) működését, hanem éppen hogy új mítoszokat, nevezetesen az élet forradalmi fejlődésének mítoszáat igyekezett megteremtteni (a forró emlékezés kultúrájára jellemzően) a szocialista ember- és művészeteszmény jegyében. Ilyen környezetben nemcsak a rítus, hanem egy olyan, rítusparódiának (is) szánt színpadi szöveg sem tud saját természetének megfelelően működni, mint *A kopasz énekesnő*, amelyet realista eszközökkel, szalonvígjátéki díszletek között játszottak. Tompa Gábor 1992-es, maszkok és marionettbábuk felhasználásával játszott *A kopasz énekesnő*-je [a szerző végig így idézi a Ionesco-darab címét, ehhez próbáltam tartani magam – L. E.] újabb lépés ebben a folyamatban, amely voltaképpen egy kérdésben végződik, nevezetesen, hogy a rituálé, a ceremónia milyen formája, lehetősége hagyományozódott át a 21. század emberére.

Ennek megértéséhez, megértetéséhez a szerző a szertartás-, illetve a látványszínház közegében formálódó szerep- és identitáskonstrukciókat hívja segítségül. Sajátos színészi viselkedés és jelentés tartozik ugyanis azokhoz a művészi, illetve színházi performanszokhoz, amelyek valamilyen kulturális performanszból (azaz mindennapi kultúrgeisztusból, például az evés szertartásából, rítusából) indulnak ki, de művészivé transzformálják azt. (111.) Ilyenkor ugyanis a színész/performer teste nem mint saját alkotói test jelenik meg, hanem mint semlegesített test, a kollektív szereplő általános teste, és mint ilyen, nem szerepet játszik, hanem egyszerűen kiteszi magát a történéseknek. (114.) A szerző biztos kézzel vezeti végig olvasóját a *Pantagruel sógornője* című Purcárete-előadás elemzésén egészen addig a pontig, ahol az ember mint amorf tömeg „szertartásosan beleolvad az anyagi világba”. (115.) Habár véleményem szerint ez az egybeolvadás ebben az esetben az előadás tematikájából is adódik, amely éppen az evés rituális cselekménye, vitathatatlan, hogy a kortárs színházi törekvések nagy részére igaz az, hogy ember és tárgy kapcsolata egyre kevésbé hierarchikus, és egyre inkább egyfajta tárgyi egyenrangúság jellemzi, amennyiben a színész teste is „olyan térbeli jel, amely közvetlen hatást tud kiváltani, és elkerüli a lélektani realizmus nyelvét”. (119.)³

Talán a negyedik, *Tér-kép-médiium* című fejezet viszi az olvasót a legközelebb az

³ Ungvári Zrínyi Ildikó az artaud-i hieroglifa fogalmát használja a jelenség leírására.

olyan kortárs színházi kísérletek megértéséhez, amelyek a „hagyományos”, *voyeur* nézői pozícióból biztosan befogadhatatlanok. Persze a problémátlan befogadáshoz lehetetlen kulcsot adni, és a szerző nem is erre tesz kísérletet: csupán arra, hogy a tér használatának és a képképzés módozatainak sokszínűségét legitimálja, valamint az olvasó (potenciális néző) szolgálatába állítsa. Ehhez abból indul ki, hogy a színpadi tér alapvetően heterotóp természetű, vagyis lehetővé teszi a különböző jelentésrétegek egymás mellett/fölött élését. (127.) Ha pedig lebomlik az a bizonyos konvencionális, „egycsatornás” érzékelés, és a néző utat enged a színesztéziás összefonódásoknak, akkor a tér metonimikusan összetetté válik.

Az idejétműltnak tételezett egycsatornás nézői érzékelés természetesen csak egy szelete, jobban mondva terméke egy bizonyos elméleti színházi modellnek, illetve egy nagyon is gyakorlati intézményrendszernek. Ezt az intézményrendszert igyekszik Ungvári Zrínyi Ildikó kötete negyedik fejezetében legitimitásától, vagy legalábbis megkérdőjelezhetetlen hatalmi pozíciójától megfosztani azáltal, hogy elemeire egyenként rákérdez. A válaszokból kiténik, hogy a műalkotás státusza annyit változott az elmúlt évtizedekben, hogy immár „használatatlanok a totalizáló kísérletek, amelyek legtöbbjének alapja az arisztotelészi dramaturgia”. (131.) Szisztematikusan végigveszi a színházi művész ellenazonosulását (az avantgárd művész elitizmusától az egyedi és egyszeri megtestesülésekben gondolkodó performerig), a narráció és a figuráció elvének eltűntét a posztmodern színházból, a kortárs előadás radikális, felvállalt jelen idejét (néha ciklikus időkezelését), amely megtagadja az artefaktumként való létezését, illetve a rendező „hátrálásait”, amelyek mind azt jelzik, hogy a színház tere és a dráma műfaja egyaránt centrumvesztést élnek meg. (136.)

Az előbbiekhöz látszólag nem kapcsolódik szervesen, valójában mégis egyfajta magyarázó-gondolkodtató kiterjesztésként szolgál az az alfejezet, amely a *tér* és a *hely* fogalmi megkülönböztetésével („a tér használt, beszélt hely” – 142.), és a kettő összejátsztatásával mutatja meg a centrumvesztés történeti-antropológiai alakulását.⁴ A kortárs színház lényegi törekvésének tűnik tehát, hogy a színházi helyet (amely stabil entitás volna) térré (mozgó elemek kereszteződésének terepévé) változtassa, ne pedig fordítva, sőt némely esetekben odáig megy, hogy a *khóra* visszaállítására törekszik.⁵ A fejezet és így a kötet Silviu Purcărete *Faust*-rendezésének elemzésével zárul, amely tulajdonképpen arra irányuló kísérlet a szerző részéről, hogy az olvasónak működés közben mutassa meg azt a fajta, egyszerre testi és képi természetű, illetve semmiképpen sem logocentrikus színpadi világot, amelyben „látvány-szövegek hipertext-szerűen kapcsolódnak össze” (161.), és amelyben a nézés egyfajta beavatás, hiszen az így jelenlévő képek megtapasztalásra szánt materiális hálót képeznek.

⁴ Lásd a *Helyek, terek megfigyelése és a Tér, hely és kép a színházban* című részeket, 142–147.

⁵ „Julia Kristevának a költői nyelvről szóló tanulmányában egy megértő, befogadó teret jelöl, az anyaság konnotációjával bíró és nem logikusan felfogható teret, amely előszobája, titkos pincéje és megalapozója a nyelv logoszának.” (149.)

Azzal a bizakodással zárom be a kötetet, hogy talán a kortárs színházi előadások – immár képfogyasztáson szocializálódó – nézőjének egyre kevésbé fog gondot okozni, hogy a képet szemlélő, illetve a ritmikus-résztvevő énjét akár egyszerre hozza működésbe. Hiszen a képek, olyan tömegben és olyan szerveződésben, ahogyan a mindennapok során elérnek bennünket, valósággal elringatnak: ritmusukat belső ritmusunkká tesszük. Gondot talán inkább az a fegyelem jelenthet, amelyet a lacani Tekintet uralma alatt már ugyancsak belsővé tett a (potenciális) néző. Mindenesetre a lehetőség, hogy a *camera obscura* öröksége olyan terepen – a színház közegében – forduljon át valami másba, amely minden más tulajdonságánál előbbre valóan *humán*, nos, ez a lehetőség mámorító.

NÉMETH LENKE MÁRIA

Rockzenész, filmcsillag és cowboy: Sam Shepard, a „legamerikaibb” drámaíró

VARRÓ GABRIELLA: *Mesterek árnyékában. Sam Shepard drámái és a hagyomány*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013.

A legendás színpadi alakítások még elevenen élnek az amerikai drámát kedvelő magyar színházlátogatók emlékezetében: James Tyrone-t Várkonyi Zoltán hívta életre, Mensáros László Willy Lomant tette feledhetetlenné, Tolnay Klári játéka Blanche DuBois szerepében pedig máig maradandó élmény. Ugyanakkor az O’Neill–Miller–Williams triumvirátust követő új amerikai drámaíró nemzedék műveiről igen csekély ismerete van/lehet az érdeklődő magyar színházrajongónak és olvasónak, így nincsenek felidézhető szerepek sem. Jóllehet, az 1960-as években New York bohém- és művésznegyedében (Greenwich Village) kibontakozó alternatív színházi mozgalom fiatal írók sorát indította el a pályán, akik közül a legnagyobbak – Edward Albee (1928–), Sam Shepard (1943–) és David Mamet (1947–) – immár több mint fél évszázada meghatározó alakítói és megújítói az amerikai színház és dráma világának. Mégis, egyedül talán Albee neve cseng ismerősen Magyarországon.¹ Ma már méltán nevezhetjük az Albee–Mamet–Shepard hármast a modern amerikai drámát megteremtő és világszínvonalra emelő „óriások”, Eugene O’Neill, Arthur Miller és Tennessee Williams örökösének, hiszen az ifjú nemzedék – új és sajátos eszköztárral – ugyanolyan felelősséggel és mélyrehatóan ábrázolja az amerikai ideálok elvesztését, ostorozza az amerikai lét és identitás zavaró és lefokozó vonásait, ahogy elődeik tették.

Varró Gabriella *Mesterek árnyékában: Sam Shepard drámái és a hagyomány* című, 2013 karácsonyára megjelent könyve a „kanonikus ősapák” és a nemzedékváltó drámaírók keresztmetszetében helyezi el az egyik legeredetibb alkotó, a Pulitzer-díjas Shepard drámaíró művészetét és rajzolja meg drámaírói portréját. A kötetben közreadott, korábban angolul már publikált tíz tanulmány Shepard hét színművének sokoldalú elemzését tartalmazza a nagy elődök és a kortárs drámaírók egy-egy művének kontextusában. A hagyomány és eredetiség, a kontinuitás és megszakítottság vezérfonalára felfűzött egységes szempontrendszer érvényesítésével Varró azt vizsgálja, hogyan öröklődik át és újul meg Shepard alkotásaiban az elődök és a kortársak tematikája, formanyelve, ikonográfiája, illetve mennyiben volt termékenyítő hatású a beckett-i látásmód és dramaturgia a műveire. Az elvégzett komparatistikai vizsgá-

¹ A Színháztudományi Intézet adatai szerint magyar színházakban 1945 után az említett amerikai szerzőktől bemutatott darabok száma a következő: O’Neill: 12; Miller: 15; Williams: 17; Albee: 11; Mamet: 3; Shepard: 5.

latok módszertani elve az intertextualitás, mely a szerző értelmezésében nem szorosán vett szövegek közeli elemzéseket jelent, hanem inkább a drámai, irodalmi, kulturális, mítoszi, pszichológiai vonatkozások és a társadalmi hagyományok tettenérését, melyek a kiválasztott Shepard-szövegekben átalakulnak és új értelmet nyernek. A választott értelmezési keretnek köszönhetően Varró egy sajátos 20. századi amerikai drámatörténetet (is) felvázol, amely mintegy végigköveti a tipikusan amerikai témák (nemzet- és identitásalkotó mítoszok hanyatlása, mitikus régiók eltűnése, család szétesése, Hollywood álomvilága, másságkonstrukciók), valamint karakterek (az ügynök archetípusa, a *clown* típusalakzata, a *trickster* alak, hősök és ellenhősök) bűvópatak-szerűen ismétlődő felbukkanását.

A szakmai-tudományos igénnyel megírt munka fontos forrásként szolgál az angol és amerikanisztika szakos főiskolai és egyetemi hallgatók számára, az amerikanisztika-kutatásokat végzőknek, de haszonnal forgathatják a színházi szakma képviselői, valamint a kortárs amerikai kultúráról és irodalomról tájékozódni kívánó szélesebb olvasóközönség is. Magyar nyelvű amerikai drámatörténet hiányában a téma iránt érdeklődők mindeddig csupán Ország László és Virágos Zsolt *Az amerikai irodalom története* (1997) és Bollobás Enikő *Az amerikai irodalom története* (2005) vonatkozó részfejezeteiből, valamint a 2012-ben Cristian M. Réka szerkesztésében megjelent *A fattyú művészet nyomában: Írások amerikai drámáról és színházról* című e-könyvből tudtak tájékozódni. Az utóbbi kiadvány magyar amerikanista kutatók tollából származó kilenc tanulmányt közöl a 20. századi amerikai dráma legkiválóbb íróiról.

A magyar olvasó számára hasznos adalékokkal és háttérinformációkkal szolgáló bevezetést a tényleges összevetéseket tartalmazó három nagy fejezet követi, világos elrendezésben. A bevezetés erénye, hogy tömören és irányok kijelölésével igazít el a külföldi és hazai Shepard-recepcióban, ugyanakkor kevésbé szerencsés kézzel kidolgozott Shepard bemutatása és a vizsgálat elméleti alapvetése. Figyelembe véve, hogy a több mint ötven – zömmel sikeres és díjakkal elhalmozott – színművet tartalmazó Shepard-korpuszból a kötet csupán hetet elemez (igaz, mélyrehatóan és sokoldalúan), bővebb kifejtést érdemelt volna Shepard kezdeti, kísérletező drámáiról természetnek vázlatos áttekintése. Miként építi be az amerikai rockvilág, a cowboy-, horror- és westernfilmek motívumait ekkori műveibe? Hogyan hozza létre, alkotja meg önmagát ezekben a művekben? Shepard ugyanis egyszerre jazzdobos, rockzenész, filmszínész és drámáíró, majd forgatókönyvíró, film- és színházrendező, és méltán lehet a „legamerikaibb” művésznek tekinteni énfelmondása, sokszínűsége és a színműveiben különösen megmutatkozó, az amerikai ideálok újraélesztésébe vetett rendíthetetlen hite okán. Ezek az ismeretek különös jelentőséget kap(hat)nak a zárófejezetben tárgyalt *Kicking a Dead Horse* (2007) szintetizáló, önvallomásszerű darabjának még árnyaltabb megértéséhez. A darab egyetlen szereplője a vadnyugati sivatagban kóborló magányos Hobart Struther, egykori műkereskedő, aki a szerző értelmezésében Shepard alteregója, és „tehetetlenül nyugtázza, hogy saját szerzői, művészi terrénjának szélére sodródott”. (208.) Ráadásul hiába keresi az igazi értéket és hitelességet,

ennek állandó ismételtetése a „saját maga szubverzív visszhangjává alakul át, melynek érvényességét ironikusan kérdőjelezi meg a kényszeres ismételtetés kontextusa”. (210.) Ebben az összefüggésben, azaz az indulás (az 1960-as évek) és vég (a 2007-es darab) tükrében számos kérdés felmerül tehát Shepard személyes életművére vonatkozóan, de – tágabb értelemben – a posztmodern mint stílussal, művészi eljárási móddal kapcsolatosan is, melyek kidolgozása elmaradt.

Amerikai drámakritikára vállalkozó irodalomtörténész mindig szembesül azzal, hogy az irodalomelméletek vagy egyáltalán nem tárgyalják a drámát mint műfajt, vagy a közlés csupán érintőleges. Jóllehet, léteznek historikus és ahistorikus alapú drámaelméletek, de az alkalmazásuk nehézkes, mert ezek vagy egy adott korhoz kötöttek, vagy meglehetősen bonyolult, elvont formák leírását követelik meg. Shepard és az elődök, valamint Shepard és a kortársak kiválasztott szövegeinek az elemzéséhez ezért Varró sem választ drámaelméletet, ehelyett megtalálta a számára leghatékonyabb módszertani eljárást: „az összehasonlító irodalomtudomány eszköztárát”. (19.) A rendkívül alapos és sokrétű elemzések alátámasztják a vizsgálat módszertani helyességét. Ugyanakkor a szerző adós marad a drámakritikában alkalmazott komparatistikai vizsgálatok elhelyezésével és jogosságának megindoklásával. Bár jelzi, hogy bizonyos irodalomelméleti iskolák eredményeit beépítette a vizsgálataiba, az interdiszciplinaritásról nem tesz említést. Az elméleti alapvetésből kitűnik, hogy a szerzőnek nem kifejezett célja drámai stílusok, irányzatok és műfajalkotó elemek behatárolása, mégis szinte elkerülhetetlenül minden elemzés hozadéka (lesz) a Shepard-szövegek posztmodern jegyeinek meghatározása, valamint a modern és posztmodern dráma közti különbségek definiálása. Shepard „posztmodern mivoltának” meghatározása tehát mintegy mellékterméke a komparatistikai vizsgálatoknak, de maga a szerző elkerüli az állásfoglalást Shepard és a posztmodernizmus viszonylatában.

Az első fejezet a nagy amerikai drámai elődök, O’Neill, Miller és Williams hatását vizsgálja Shepard egy-egy művében; a második tömb Shepardot a kortárs Chaikin, Van Itallie, Mamet és Albee írókkal állítja párba; míg a harmadik Beckett „árnyait” tárja fel. Az elemzésre kiválasztott hét alkotás lényegében tükrözi a drámaíró pályájának jól elkülöníthető három szakaszát, a kezdeti kísérleti időszakot (*Csörgőkígyó hadművelet*, 1970), melyet a hazai és a nemzetközi hírnevét megalapozó, ma már klasszikusnak tartott drámai követnek az 1980-as években (*Az elásott gyermek*, 1979; *Hamisítatlan vadnyugat*, 1980; *Szerelembolondja*, 1983; *Hazug képzelet*, 1985), és a harmadik, az utóbbi évtizedben született művei (*A pokol istene*, 2004; *Kicking a Dead Horse [Döglött ló rugdosása]*, 2007).² Az elemzések érveléseiben utalások történnek az életmű egyéb darabjaira, így a *Cowboy Mouth* (1971), *The Tooth of Crime* (A bűn méregfoga, 1972), *Angel City* (1976), *Curse of the Starving Class* (Az az átkozott éhezés, 1978), *Eyes for Consuela* (Szemeket Consuelának, 1998), *The Late Henry Moss* (A néhai Henry Moss, 2000) című művekre.

² A dátumok az amerikai bemutatót jelzik, kivéve a dublini Abbey Theatre-ben színrevitt *Dead Horse*-t.

A kiválasztott művek szembeállításában Varró igyekszik elkerülni a Shepard recepciójában gyakorta tárgyalt színműveket és azok szempontrendszerét. Így az o'neilli örökség feltárására szánt két esszében nem a széthulló és a lelki traumáktól szenvedő amerikai család vizsgálata áll a középpontban,³ hanem a férfi és a női karakterek tudati folyamatábrázolásának sajátosságai (O'Neill *Vágy a szilfák alatt* és Shepard *Hazug képzelet* című darabjának párba állításában); míg az *Emperor Jones* (Jones császár – 1920) és a *Csörgőkígyó hadművelet* a kulturális másság konstruálását tanulmányozza. Varró érvelése szerint O'Neill és Shepard egyaránt beépítik az adott kor pszichológiai ismereteit, valamint személyes traumáikat a szereplők mélylélektani ábrázolásába, viszont lényeges különbségek észlelhetők a férfi és a női psziché és ösztönök közötti polarizáltság kifejezésében. Az „elme nem-esítésének” (31.) dramaturgiai megjelenítését a „tér, a téma és a kulturális mítoszok szintjein” (32.) végzett részletes szemiotikai vizsgálat mutatja be. Ennek eredményeképpen jól elkülönül a modern és a posztmodern identitás felfogása: míg „O'Neill esetében az identitás teljes egész és körülhatárolt, addig Shepardnál az identitás darabokra szakadt, és minden rész belsőleg tartalmazza a több fajta gender-azonosság potenciálját”. (38.)

A tér pszichológiai töltése ugyancsak hangsúlyozza a modern és posztmodern identitás, valamint a gender megképzettségének jellegét: a *Vágy a szilfák alatt*ban vertikális osztású lesz, hiszen „a felső szoba a tudatos én, az alsó tudattalan, az ösztön birodalma”, ezzel szemben „a posztmodern dráma a pszichét inkább horizontális tagozódással jeleníti meg”. (41.) A *Hazug képzelet*ben a házaspár (Beth és Jake) közötti szakadékot, „ezeket az erőket, archetípusokat, pszichológiai ösztönöket két teljesen különálló pódiumra helyezi el” Shepard (42.). Varró érvelése szerint a fényhatásokkal és a párhuzamos jelenet-kompozíciókkal kiegészített pódiumelkülönítés jól szimbolizálja „az egyetlen énen belüli hasadást is [...], csakúgy, mint a két teljesen különálló identitást” (43.), így a széttördelt személyiség szcenikai megjelenítését állítja a középpontba. A látszólag pszichológiai dráma mindkét szerzőnél igen mély társadalomkritikát rejt, azaz közvetlen kapcsolat van a szereplők belső világa és az őket körülvevő társadalmi közeg között. A férfi psziché torzulása és perverziója összeköthető „a mítoszi tudat hanyatlásával”, az olyan amerikai mítoszok eltűnésével, melyekben „a férfiak hősök [...] voltak”. (52.)

A komparatistikai vizsgálatához kiválóan összeillő drámapárnak bizonyul a *Jones császár* és a *Csörgőkígyó hadművelet*: olyannyira, hogy a szerző Shepard művét az O'Neill-darab átíratának tekinti. A másság térbeli, időbeli és ideológiai konstruálásának Michael Pickering szerinti értelmezése adja a keretét Varró mélyreható elemzésének. Végső megállapítása, hogy a másság nem rasszban fogant kérdés a darabokban, hanem az 1920-as és 1970-es évekre konkrétan vonatkozó társadalomkritikát

³ Tipikus példa a széteső család vizsgálatára Henry I. SCHVEY tanulmánya (*The Master and his Double: Eugene O'Neill and Sam Shepard*, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 1991/2, 49–60), amely a *Hoszszú út az éjszakába* és *Az elásott gyermek* című darabokat veti össze.

hordozó dramaturgiai eszköz, mellyel mindkét író az amerikai idealizmus és demokrácia „sarokkövének számító” Amerika „kiválasztottság-mítosának” (61.) letűnését ábrázolja. Valójában az USA expanziós politikáját kritizálják, hiszen a művek pontosan elhelyezhetőek az USA történelmi, reálpolitikai közegében: a *Jones császár* Haiti 1915-ös elfoglalására utal, míg a *Csörgőkígyó hadművelet* a vietnami háborúra és a hidegháborús fegyverkezési versenyre. Az „átirat” fogalma tehát jogos, hiszen mindkét művet áthatja a politikai ironia és pesszimizmus.

The God of Hell (A pokol istene, 2004) című Shepard-darabban felbukkanó ügynök, Welch alakja kiindulópontul szolgál ennek a típusalakzatnak a tanulmányozására az amerikai drámában. Kitekintéssel a 20. századi amerikai regényirodalomra, Varro átfogó és sokszempontú elemzést ad a „házaló vagy vándorkereskedő” (65.) megjelenéséről és változatairól Theodore Dreiserrel kezdve Sinclair Lewison át F. Scott Fitzgeraldig, majd részletesen taglalja az ügynökfigura transzformációit O’Neill, Miller, Mamet és Shepard vonatkozó műveiben. A milleri életművön belül felbukkanó ügynökfigurákból viszont kimaradt egy igen fontos Willy Loman ügynök-reinkarnáció, Lyman Felt a Londonban bemutatott *The Ride Down on Mt. Morgan* (Lefelé a hegyről, 1991) című drámából. Mivel a szerző Lomant nevezi meg alapmodellnek az ügynökfigura további drámai megformálásához, *Az alku* (1968) Solomonját az archetípus felelevenítésének tartja, az 1980-as évek önző lelkületű Amerikáját megtestesítő gátlástalan bigámista biztosítási ügynök nem hagyható ki a sorból. *Az ügynök halála* Lomanje 1949-ben erkölcsi értékekkel még rendelkező tragikus sorsú hős, aki ön maga vet véget az életének, a harminc évvel későbbi Lyman viszont Loman minden hájjal megkent, erkölcstelen mutációja. Lyman túlélő, ugyanolyan „manipulatív szélhámos” (76.), mint Shepard antihőse, Welch *A Pokol istenében*.

Shepard *Hamisítatlan vadnyugatának* tematikai gazdagságát, sokrétűségét bizonyítja, hogy különböző szemszögből a kötet három tanulmánya is foglalkozik ezzel a művel. Az első nagy fejezetben a szerző Miller *Alkujával* veti össze az árulás és cserbenhagyás témakörébe építve. A szülő, a testvér és a múlt elárulása a szereplők személyes életében menthetetlenül összekapcsolódik az egykor volt nagy nemzeti mítoszok kiüresedésével és eltűnésével. Az egyéni kórkép jelzi és egyben tükrözi is a társadalmi kórképet, így aláhúzza az egyén társadalmi felelősségét, mely mindkét írónál visszatérő téma. Finomításra szorul viszont Miller drámairodalmi kötődésének sommás leírása, miszerint őt „inkább a realista [...] irányzathoz szokás csatolni” (79.), ami igaz, ugyanakkor az amerikai drámakritikában a drámai realizmus igen sokféle és tág értelmezésű: gyakran a ’pszichológiai’, ’naturalista’, ’költői’ jelzőkkel társul, sőt – még az önmagában ellentmondásos formula – a posztmodern realizmus is előfordul a jellemzésekor. Miller maga a realista dramaturgia egyik megújítója, hiszen éppen ikonikus alakjának, Willy Loman belső küzdelmeinek, lelki válságának dramaturgiai ábrázolása kérdőjelezi meg a realizmusát. A megtört állapotba került ügynök látomásai, múltbeli emlékei megelevenednek a színpadon és egyidejűleg szerepelnek a jelen eseményeivel, így érzékeltetve a múlt állandó jelenlétét a jelen döntéseiben, va-

lamint a belső világának kivetítődését. A térbeli és időbeli szinkronitás technikáját a *Ride*-ban még gyakoribb kép- és szövegváltásokkal fejleszti tovább Miller Lyman ket-tős identitásának megjelenítésében.

Tennessee Williams költői realizmusa, szimbólumokkal telített drámája, valamint szereplőinek mélylélektani ábrázolása könnyen kínálkozik Shepard hasonló jegyekkel rendelkező drámáinak összevetéséhez. Varró azonban a két író műveinek szimbolikájában, utalási rendszerében állandóan visszatérő régió-specifikus mítoszok (Dél, Nyugat és Közép-Nyugat) keletkezését, változását követi és értelmezi James Clifford kontaktzóna fogalmának és Virágos Zsolt mítoszelméletének felhasználásával, több darabra vonatkoztatva: Williams *Üvegfigurák* (1944), *A vágy villamosa* (1947), Shepard *The Tooth of Crime* (*A bűn méregfoga*, 1972), *Hamisítatlan vadnyugat*, *Sze-relembolondja* és *Az elásott gyermek*. A kontaktzóna alkalmasnak tűnik a mítoszok térbeli mozgásának megvilágítására és a drámai karakterek sorsának felvázolására, a rendszerezett mítoszelmélet segítségével viszont a régiókhoz kapcsolódó különböző jellegű mítoszok tartalmi vonatkozásait, életciklusukat, kulturális kódokká változást lehet feltérképezni. A vizsgálódás végső következtetése a modern és posztmodern kor mítoszmentésének különbözőségét emeli ki: a modernista Williams a mítoszok visszaállítására törekszik, a „karakterei még kísérletet sem tesznek arra, hogy átlépjenek a zóna másik oldalára”. (104.) Ugyanakkor Shepard igyekszik a régi mítoszokat átmenteni egy új korszak új diskurzusába és a „mitikus Nyugatának [...] hősei mind arra törekednek, hogy a másik oldal túlélő eszköztárát magukévá tegyék, [...] a hősei képesek kódot vagy helyet cserélni”. (105.)

A könyv második nagy egysége a kortársak – Chaikin, van Itallie, Mamet és Albee – Shepardre gyakorolt hatását vizsgálja. Itt további két alfejezet foglalkozik a *Hamisítatlan vadnyugattal*; a Jean-Claude van Itallie *The Serpent* (*A Kígyó*, 1969) című szövegével való összehasonlítás a bibliai Káin és Ábel történet újraírásának kétféle megközelítését vizsgálja, míg Mamet *Segíts minket, Urunk!* (1987) című színművel történő összevetés Hollywood demitizálásának drámai megvalósítását állítja a középpontba. Az első elemzés a posztmodern kompozíciós stratégia, az intertextualitás működésének elve szerinti szövegtranszformációk létrejöttét követi, azt, hogy miként módosulnak a karakterek és íródik át az ősi mítosz a Joseph Chaikin vezette Open Theater (Nytott színház)⁴ és van Itallie együttműködésén alapuló performanszban. Ez a rész közvetve igen fontos adalékokkal szolgál az 1960-as évek alternatív színházi törekvéseinek megértéséhez, melyek célja a visszatérés a rituális közösségi színházhoz – a realista irányultságú polgári illúziószínházzal való szembefordulás jegyében. A színházi reprezentáció megkérdőjelezése együtt járt a szerző, a színész, a szöveg és a befogadó/néző szerepének radikális átértékelésével. A fejezet kiváló lehetőséget ad

⁴ Bár a Sheparddal együtt dolgozó alternatív színházak nevei már korábban előfordulnak a kötetben (14, 24, 34.), csak a 119. oldalon jelenik meg a magyar fordítás is: Nyitott Színház (Open Theatre) és Eredet/Te-remtés Színház (Theatre Genesis).

annak a megmutatására, hogy Shepard milyen módon használja fel a kísérletező színházak karakterépítő gyakorlatát, hogyan viszonyul az eredetiség, utánzás és szerzőség kérdéseihöz, azaz miben áll posztmodernségének esszenciája.

A *Hamisítatlan vadnyugat* és a *Segíts minket, Urunk!* összehasonlításában a kulcsszó Hollywood, ahová mindkét dráma szereplői igyekeznek bejutni, mindenféle becstelen, erkölcsstelen, manipulatív, sőt erőszakos eszközzel. A drámaírók maguk már többféle funkcióban (rendező, forgatókönyvíró és színész) megtapasztalták Hollywoodot, ezért is különösen éles a bírálatak az amerikai szórakoztatóipar fellegváráról. A szerző értelmezésében Hollywood mitikus határvidék, „az amerikai álom egyik verziója”, az ígéret földje, ahol mindenki megcsinálhatja a szerencséjét. Ezt a mítoszt kíméletlenül bontja le mindkét író, és Hollywood „a valóság, az emberség, az igazi érték tagadásává” (151.) válik.

Az amerikai nemzet- és tudatformáló alapító mítosz, az amerikai álom személyes felemelkedési, valamint család- és otthonteremtő vetülete áll a vizsgálódás középpontjában a ma már klasszikusnak számító Albee *Az amerikai álom* (1961) és Shepard *Az elásott gyermek* című műveinek összevetésében. A szerző meglátása szerint mindkét „tematikus szál szövegbeli megjelenéseiben a csonkítás, megcsonkolás toposzai dominálnak”. (25.)

Az *Ír kapcsolat: Beckett árnya* című befejező rész két alfejezete egyetlen Shepard-darab, a dublini Abbey Theatre-ben 2007-ben bemutatott, kifejezetten Stephen Rea ír színész számára írt *Kicking a Dead Horse* több szempontú tanulmányozására vállalkozik. Az első esszében a szerző egyrészt igyekszik megindokolni Shepard új keletűnek tűnő vonzódását az ír színházi gyökerekhez, másrészt igen alapos történeti áttekintést ad a clown típusalakzat keletkezéséről, színpadon és filmen egyaránt. Ezt követi ennek az archetípusnak a részletes elemzése, transzformációinak és funkcióinak áttekintése Beckett *Godotra várva* (1952) és Shepard *Kicing a Dead Horse* című darabjaiban. Varró meggyőző érveléssel hangsúlyozza a kitaszítottnak ábrázolt bohócok társadalomkritikai szerepét: „a maguk módján mindkét darab bohócai kritikus kommentárt fogalmaznak meg helyzetükkel kapcsolatosan és azzal a rendszerrel kapcsolatban, mely őket fogva tartja.” (196.)

A *Zárszó: Kicking a Dead Horse, temetések és feltámadások* címet viselő kötetzáró fejezet a könyvben kirajzolódó Shepard-portré keretéül szolgál, mivel a dráma fő vonalát alkotó szembenézés a múlttal és az újrakezdés rímel a könyvben használt hagyomány és eredetiség vezérszálára felfűzött vizsgálódási elvvel. A tragikomikus hangvételű darabban Shepard megteremti önmaga alteregóját Hobart Struther egykor sikeres New York-i műkereskedő alakjában, és egyfajta leszámolást végez. A shepardi kánon minden eleme megjelenik a földrajzi régióktól kezdve a szokásos ikonikus motívumokon át a mítoszokig. A mesterek közül visszatérnek Shakespeare, Beckett és Miller árnyai. Vitázva az uralkodó kritikai nézettel, miszerint Shepard „végső leépülését” mutatja a darab, Varró úgy véli, ez a „paródia tárháza”, és a megújulást sejteti Shepard ironikus, öngúnnal teli hangja, valamint az intertextuális játékok sora. A

dráma végén Struther maga is bemászik a döglött lovának ásott sírba, de a ló feje – sokat sejtetően – kimaradt.

Varró Gabriella a *Mesterek árnyékában: Sam Shepard drámái és a hagyomány* című kötete lényegi szempontokra támaszkodva, hiteles elemzésekben mutatja be Shepard hagyományok tiszteletére épülő, mindig megújuló dráma művészetét, így méltó módon ünnepli a drámaírót születésének 70. évében.

* * *

Drága Gabi!

Hálásan köszönöm Neked, hogy mint kollégád és barátod beavattál a Shepard-könyved megálmodásába, és megosztottad velem – kevéssel 2013 karácsonya előtt – a megvalósulásakor érzett határtalan örömet. Külön köszönet a megtiszteltetésért, hogy még akkor felkértél a recenzió megírására. Mérhetetlen most a fájdalom, mivel már nem olvashatod az elismerő szavakat. A kutatói fegyelmed és a téma iránti rajongásod azonban örökre itt marad velünk, és az írásodban mindig fogjuk hallani a világosan érvelő és mosolygós „varrógabis” hangot.

Németh Lenke