

SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2022 • március

LV. évfolyam, 3. szám, megjelenik évente 10 szám

HU-ISSN 0039-8136

A Színház Alapítvány kuratóriuma: Barda Beáta, Forgách András, Králl Csaba, Nánay István, Orlai Tibor, Tompa Andrea (elnök). Szerkesztőség: Herczog Noémi, Kelemen Roland, Králl Csaba, Molnár Zsófia, Schuller Gabriella (www.szinhaz.net). Főmunkatársak: Boros Kinga, Gabnai Katalin, Proics Lilla. Olvasószerkesztő: Molnár Zsófia. Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Borítóterv: Nagy Gergő. Szerkesztőségi titkár: Váradi Nóra. Technikai munkatárs/közösségi média: Kelemen Roland. Felelős kiadó: Králl Csaba. A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

ÚJRATÖLTVE: ANTIK GÖRÖG DRÁMÁK

- 2 Karsai György: Dionüosz és a Rolling Stones
Avagy mit kezdünk ma a görög tragédiákkal?
- 8 Kovács Dominik – Kovács Viktor: Mind az Átreidáktól vagyunk
A görög drámák szerepe a kortárs színházban
- 11 Az emberiség belül nem változik
Enyedi Éva színész-dramaturggal, Tarnóczi Jakab színházrendezővel, Tasnádi István és Závada Péter drámaírókkal Bodor Panna beszélgetett
- 16 Darida Veronika: A tragédia újratelemzése
Gondolatok a Tragedia Endogonia kapcsán

LÁTHATATLAN SZÍNHÁZTÖRTÉNETEK: NŐI NÉZŐPONTOK I.

- 20 Anca Hațegan: Nacionalista kizsárolás
Francesca Rozan esete
- 25 Ungvári Zrínyi Ildikó: Bukott műfaj, láthatatlan primadonnával
Az operett terhe – Kovács Irén és Szabó Duci életútja
- 32 Boros Kinga: Rendszerből törölve
Eltűnt nők a kortárs erdélyi magyar színházban

XAVIER LE ROY

- 37 Králl Csaba – Rényi András: Egy spekulatív analitikus
Négykezes kritika Xavier Le Roy Tavaszi áldozatáról
- 41 Kricsfalusi Beatrix: A gondolkodás mint korporeális tapasztalat
Xavier Le Roy koreográfiáiról
- 44 Szökés a kézjegy elől
Xavier Le Roy-val Szabó-Székely Ármin beszélgetett

KÖNYV

- 47 Gajdó Tamás: Ahol a város egyben díszlet is
Ötven év története – nem „jubileumi” kötetben: Mások akartunk lenni. A Szentendrei Teátrum története az alapítástól 2020-ig

Címlapon: (fent) Isten, haza, család, r.: Tarnóczi Jakab, Katona József Színház (fotó: Dömölky Dániel); (lent) Oidipus király, r.: Robert Wilson (fotó: Lucie Jansch). Belső borítón: (elöl) (A)pollonia, r.: Krzysztof Warlikowski (fotó: Stefan Okołowicz); (hátsó) Szilágyi Csenge a Pentheszileia Programban, r.: Kincses Réka, Vígszínház (fotó: Gordon Eszter).

A Színház Alapítvány szerkesztősége: 1027 Budapest, Jurányi u. 1.

E-mail: szinhazalapitvany@gmail.com. Adószám: 19673776-2-43. Bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, www.posta.hu webshop-ban vagy hirlapelofizetes@posta.hu címen. A Színház Alapítvány külföldről is támogatott szervezet. Lapunkat támogatja az Emberi Erőforrások Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alap és a Petőfi Kulturális Ügynökség.

KARSAI GYÖRGY

DIONÜSZOSZ ÉS A ROLLING STONES

Avagy mit kezdünk ma a görög tragédiákkal?

Aki színházzal foglalkozik, jól tudja: az antik görög színháznak köszönhetjük, hogy létezik az európai – nyugati – színház, ez a korokon és társadalmi rendszereken átívelő kulturális entitás, amelynek szűkebb páttriája ma is Európa, de hatása kétségtelenül az egész világra kiterjed. Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész és Arisztophanész drámái a görög kultúra aranykorában, az i. e. 5. században születtek, s ezek alapozták meg a későbbi korok színházi kultúráit. Maguk a tragédiák is jelen vannak ma New York-tól Sidney-n, Moszkván, Berlinen és Londonon át Fokvárosig a színházak műsorán, sok közülük a repertoár állandó szereplője.

Evidenciaként kezeljük, hogy az európai színház görög földön alakult ki; hogy a *tragédia* és a *kómédia* mint drámai műfajok Dionüszoszhoz és a termékenységhez kapcsolódó szakrális cselekményekből alakultak ki. Az ünnepi felvonulásokon közösen énekelt *dithüramboszokból* (Dionüszosz – és talán más istenek, mitikus alakok, héroszok – szenvedéstörténeteiből), illetve *iamboszokból* (csúfolódó énekekből) nőtt ki a *tragédia*, illetve a *komédia*. Közösségi műfajok születtek, ami mindenekelőtt azt jelenti, hogy egy adott közösség tagjai együtt élnek meg egy olyan élményt, amely róluk, az ő problémáikról, kérdéseikről szól, s ebből az élményből megfajtásokat, válaszokat kapnak, ez az élmény – jó esetben – megváltoztatja az életüket. Ez volt és ez marad örökre a színház – egyik – feladata. A fennmaradt görög drámák, a hét-hét Aiszkhülosz- és Szophoklész-tragédia, a tizennyolc (vagy a kétséges szerzőségű *Rhészosszal* együtt tizenkilenc) Euripidész-tragédia, valamint a tizenegy Arisztophanész-ókomédia egy megközelítésben biztosan közös: bárhol játszódjék is a történet, bárkik legyenek is a szereplők, istenek, mitikus hősök vagy egyszerű halandók, mindig Athénról s az athéni polgárok számára fontos értékekről beszélnek. E drámák a kor athéni közösségéről, e közösség kisebb és nagyobb egységeiben – a családban, illetve a városban – érvényes morális értékekről szólnak: mindenekelőtt a közösséget irányító hatalom természetéről, a hatalom megszerzéséhez és megtartásához vezető útról, s azokról a jellemváltozásokról, amelyek ezen út bejárása során óhatatlanul bekövetkeznek. A család, a nő-férfi – feleség-férj, nővér-fivér, anya-gyermek – kapcsolaton keresztül éppúgy lehet a hatalom kérdéskörét vizsgálni, mint például a királyi hatalom megszerzéséről szóló vagy az isteni/félisteni szenvedés- és bosszútörténeteken keresztül.

Ugyanakkor ha arra a kérdésre keressük a választ, hogy mi közünk van nekünk *itt és ma* ezekhez a tragikus és komikus történetekhez, mi közünk a görög tragédiák és komédiák hősnőihez és hőseihez, röviden, összefoglalóan elég csak annyit mondanunk, hogy ezek a hősnők és hősök itt élnek közöttünk, ők talán éppen mi vagyunk. A saját, mindennapjainkat meghatározó morális kérdéseink, súlyos és kevésbé súlyos helyzetekben hozott döntéseink magától értetődő módon olvashatók ki Médeia és Andromakhé, Élektra és Helené, Antigoné és Iphigeneia, Thészeusz és Prométheusz, Kreón és Pentheusz történeteiből. „Mindössze” azt kell megérteni, hogy a görög tragédiák és komédiák nem vitrin mélyére súlyosztandó muzeális tárgyak, nem könyvdrámák, amelyek közül néhány nagyon szépnak tetszhet a távolból szemlélve, sőt még akár kötelező olvasmány is lehet (mert izgalmas, megindító vagy hátborzongató, vagy nagyon vicces történeteket tartalmaz), de amelyekhez semmi közünk. Ezek a tragédiák és komédiák kortárs szövegek, csupán a port kell lefújni róluk, s akkor olyan tükörbe nézünk, amely soha nem látott élességgel mutatja meg, hol és hogyan élünk, kik vagyunk.

Ősforrás

A történetet egy rövid kitérővel vagy inkább *bevezetővel* kell kezdenünk, hiszen a görög színházban színre kerülő drámák s azok szereplői maguk is olyan előzményekre épülnek, amelyek nélkül maga a színház sem jött volna létre. A görög színháznak tulajdonított, máig tartó hatás sem elemezhető anélkül, hogy legalább utalásszerűen ne beszéljünk a münemi és műfaji ősforrásról: a *homéroszi eposzokról*.



(A)pollonia, r.: Krzysztof Warlikowski. Fotó: Stefan Okołowicz

Mindössze egyetlen példa: a színház minden korszakából jól ismert kulcsszereplő a tragikus hős. Alakjának eredete, első irodalmi megjelenése az európai kultúrtörténetben az *Iliász* Akhilleusza. Ő szolgál majd műfajtól és kortól függetlenül a magányos, legyőzhetetlen hős toposzteremtő előképéül. Homérosztól azt tanuljuk meg, hogy Akhilleusz legyőzhetetlen, nincs az a létszámú és hadi felszereltségű ellenfél, amelynek akár csak szemernyi esélye is lehetne vele szemben. Ő az a *hérosz*, akinek ráadásul mindig *igaza van*, amikor büntet, amikor bosszút áll. Mi, egyszerű halandók soha nem mernénk, soha nem tudnánk megtenni mindazt, amit ő – és ez a *mi* itt jóval szélesebb kört jelöl, mint az eposz hallgatóságát alkotó befogadói közösséget, az Akhilleusz-történetek mindenkori közönségét: *minden halandó* beletartozik –, hiszen ez a hős más, mint mi vagyunk: csak majdnem pontosan olyan, mint a többi ember (az anyja Thetisz tengeristenő), mert ereje, bátorsága, indulatai mértéke kiemelik a halandók közül, s azt a benyomást erősítik, hogy ő a köztünk élő, földre szállt Zeusz. Helyettünk és a nevünkben cselekszik, legfőbb feladata, hogy a mi igazságérzetünknek megfelelően tegyen rendet a világban, és mindvégig azt kívánjuk, hogy az elszenvedett sérelmekért bosszúja sikeres és teljes legyen. Természetesen csak akkor tudunk szívvel és lélekkel kiállni mellette, bosszúja akkor lesz minket is felszabadító, *katharsiszt* okozó, ha a történet során megismerjük az igazságtalanul elszenvedett sértések és veszteségek listáját. Akhilleusz előbb Agamemnón, majd Hektór ellen fordul mindent pusztító haragjával. Az eposz dramaturgiája és költői ereje sokoldalúan árnyalja e harag kiváltotta jogos bosszúsorozatot. A hős ellen elkövetett bü-

néért Agamemnón (és a bűnben ártatlan görögök) büntetése a hős teljes passzivitása lesz. A hős harctól való elfordulása vereségre ítéli az egész sereget, s ez addig tart, ameddig ezt a haragot egy másik, erősebb harag el nem sodorja, s ez az új, nagyobb intenzitású harag arra nem kényszeríti Akhilleuszt, hogy egyszemélyes háborút indítson Hektór ellen. E háború során a hős megszámlálhatatlanul sok trójait gyilkol meg, mígnem végül eljut Hektór lemészárlásáig.

Továbbélés

Ez tehát az az alaptörténet, amely korokon és műfajokon átívelően mindmáig itt van közöttünk: Akhilleusztól származnak az igazságtévő hősök, alakja a legkülönbözőbb változatokban él ed újra a kultúrtörténetben. E hős *közülünk való*, ám fizikai képességeiben és/vagy hatalomgyakorlási lehetőségeiben messze felülmúlja a hétköznapi halandókat. Néhány egészen triviális példa e toposz továbbélésének igazolására: regényben Alexandre Dumas *Monte Cristo grófia* vagy Jules Verne *Sándor Mátýása* pontosan ezt a sémát követi, csak ezekben az esetekben a jogos bosszú során a legyőzhetetlen fizikai erő helyét átveszi – ha tetszik: a nyers brutalitást *humanizálja* – a bosszúvágy, az ész és a mindent lehetővé tevő mérhetetlen vagyon. Ám végeredményben e hősök is éppúgy gyilkolnak – finomabban: *igazságot szolgáltatnak* –, mint tette egykor Akhilleusz. A filmipar is felfedezte az Akhilleusz-hőstoposz technikai trükkökkel feldúsított, elsöprő hatását. Itt valóban csak az alkotói fantázia szab határt a magányos bosszúálló igazságos pusztításának: Rambo (Sylvester Stallone alakításában), a mindig rendíthetetlen bosszú-ámokfutásait öt filmben vit-

ték vászonra (1982–2019), s ugyanerre az Akhilleusz-sémára épülnek a *Rambo*-sorozat darabjainak esztétikai, művészi minőségét nagyságrendekkel felülmúló, Quentin Tarantino rendezte *Kill Bill I-II.* filmek is (2003–2004). Az antik, eposzi gyökerekre való utalások itt még tisztábban jelennek meg: túl azon, hogy a hősnő (Uma Thurman) igazságos, tűzön-vízen át végrehajtandó, a nézői szimpátiát minden mozzanatában maga mellett tudó bosszújának motívumai tökéletesen kidolgozottak, még az eposz egy eleme – „az elvesztett fegyverek isteni segítséggel történő pótlása” – is átkerült e mára kultikussá vált filmbe. Akhilleusz vértjét és kardját Hektór rabolta el Patroklosz meggyilkolása után, s a bosszúhoz Héphaisztosz készít személyre szóló, új fegyvereket a hős számára (*Iliász*, 18. ének). Mutatis mutandis ugyanez történik Tarantinónál is: a fegyverkészítéstől már örökre visszavonult, titokzatos, japán kovácsmester tesz kivételt hősnőnk kedvéért, s készít neki egy új – s mint a következmények mutatják: legyőzhetetlenné tevő – kardot. Mert a bosszúsorozatot csak egy igazi Hattori Hanzo karddal lehet végrehajtani.

Amikor egy drámából készült színházi előadást nézünk, elemzünk, tisztában kell lennünk azzal, hogy minden előadás „átirat”, az eredeti szöveg élményt nyújtani hivatott átültetése, látvánnyá alakítása, utánzásos megjelenítése, amely éppen a műfaj pillanathoz kötöttsége miatt estéről estére, előadásról előadásra változik, alakul, más lesz. Az antik görög színházra ez hatványozottan igaz, hiszen ott nem is feltétlenül volt megírt szöveg, kész drámatextus, amelyet a színészek megtanulhattak volna. Amikor egy szerző „kart kapott”, a tíz hónapos próbafolyamat alatt – amelyben sokáig maga látta el a karvezető, a *chorégosz* szerepét – betanította az egyetlen példány-

ban létező szöveget (már ha ugyan legalább neki volt kész példánya). Ehhez még azt is hozzá kell tenni, hogy a klasszikus korban minden drámát abban a tudatban mutattak be, hogy mindössze egyetlen előadás lesz belőle. Kivétel ez alól csak Athén kikötővárosa, Pireusz jelentett, ahol a peloponnészoszi háború kezdetétől állandó katonai tábor állott, s az itt szolgálatot teljesítő athéni katonákat, athéni *polgárokat* természetesen nem lehetett megfosztani a színház élményétől, tehát a Dionüszosz Színházban eljátszott drámát egy előadás erejéig „vendégszerepeltették” Pireuszban is. Majd az i. e. 4. századtól kezdve elkezdődött a *reprízelés*, azaz a már korábban bemutatott drámák újrajátszásával is lehetett nevezni a drámai versenyre. A győztes drámákat pedig másolták – könyvtárak, magángyűjtemények díszei lettek. Azután az alexandriai könyvtárban, a Múzeionban összegyűjtötték és szisztematikusan kialakított, *katalogizált* gyűjteményben rendszerezték az akkor ismert mintegy hétszázötven (!) görög tragédiát és ókomédiát (kb. i. e. 320–280 között). Később a rómaiak felégették a könyvtárat (i. e. 48–47), s a könyvgyűjtemény nagy része a lángok martalékává vált: az utókor számára harmincnegyzolc (talán harminckilenc) tragédia, tizenegy ókomédia és viszonylag sok szövegtöredék maradt fenn. Önmagában tiszteletet parancsoló a tény, hogy e pusztítás ellenére a görög színház hatása a mai napig tart.

Rekonstrukció

Komoly csapdák leselkednek arra, aki a görög színház megismerésére és megértésére vállalkozik. A színháztörténet elmúlt kétezer-ötszáz éve azt mutatja, hogy sokan nem is tudták el-



kerülni ezeket a csapdákat. Az egyik legveszélyesebb, csábító csapda a klasszikus kori görög színházi előadások *gyakorlatának* megidézésére való törekvés. Így születtek – és születnek sajnos még ma is – az úgynevezett *rekonstruált* előadások. Pedig ez egyértelműen tévút, amely leginkább teljesen félrevezető eredményekhez vezet. A kudarcnak csak egyik oka, hogy a rendelkezésünkre álló információk egyszerűen nem teszik lehetővé, hogy hitelesen vagy legalább nagyjából hitelesen leírjuk, hogyan adták elő a Dionüszosz Színházban, mondjuk, i. e. 442-ben az *Antigonét* vagy i. e. 406-ban a *Bakkhánsnőket*. A vázakepek – mindenekelőtt a Pronomosz váza néven ismert, i. e. 400 körül készült borvegyítő edény (kratér)¹ – ugyan több, a színészi játékra (gesztusokra, mozdulatokra, tárgyhasználatra) vonatkozó részletről tájékoztatnak, de ezekből a töredékes információkból az egész előadást nem lehet rekonstruálni. Legyen elég csak arra gondolnunk, hogy a görög drámák előadásának két alapeleme a zene (pontosabban a hangszeres kísérettel előadott dalok: a *kardalok*) és a mozgás (a tánc, a *koreográfia*) volt. A műfaji megnevezések – a *tragédia* és *kómédia* – mindmáig tartalmazzák a *dal* (ódia, ódé) szót, vagyis nyilvánvaló, hogy az általunk ismert szövegek legalább részben énekesen hangzottak el. A kardalokat (a kar bevonulását kísérő *parodoszt*, a *kommoszokat*, a *sztaszimonokat* és a kivonulóéneket, az *exodoszt*) biztosan énekelve adták elő,

de arról, hogy ezeken kívül a párbeszédes, összecsapás-jellegű szövegrészek, illetve a monológok mely részét énekeltek, csak sejtéseink vannak. A mozgásról még kevesebbet tudunk, csupán feltételezhetjük, hogy a színházi előadásokhoz kapcsolható vázakepek valóságúen, fényképszerűen rögzítik a dalokat kísérő (?) koreográfia egy-egy kimerevített pillanatát. Ezért van az, hogy a „rekonstruált előadás” éppenséggel eltávolít a görög drámák értékeinek megismerésétől: hogy néhány itthoni példát említsünk, még az olyan, nyugodtan korszakos jelentőségűnek nevezhető előadások is az idegenszerűség hangsúlyozásával éltek, mint az *Oidipusz király* két, a múlt század hatvanas-hetvenes éveiben a Nemzeti, illetve a Madách Színházban készült színpadi feldolgozása.² Mindkét előadásban mindenekelőtt deklamáló, folyamatosan pátoszszal telített és vészjósló hangsúlyokkal operáló szövegmondás volt hivatott a dráma görög színházi jellegét kiemelni, minimálisra csökkentett mozgás és időnkénti széles gesztusok kísérték a mindig súlyosnak szánt mondatokat. A játéktípus azt sugallta, hogy ez a világ tőlünk mérhetetlen távolságra van, a megjelenített hősök történeteiben, szenvedéseiben és örömeiben egy idegen kultúra és értékvilág képviselőit kell tisztelettel és/vagy elborzadással, de mindenképpen távolságtartó áhítattal bámulnunk. Ennek a hamvába holt rekonstrukciós igyekezetnek legkárosabb példái – mert ez esetben sajnos több éven át tartó, a görög tragédiák és komédiák kárára folyamatosan

1 A kérdéshez alapirodalom az érdeklődők számára: T. B. L. WEBSTER, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, London, 1962; ERIC CSAPO, *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Oxford, 2010; OIVER TAPLIN–ROSIE WYLES, szerk., *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford University Press, 2010.

2 Nemzeti Színház, 1962, rendezte: Marton Endre, *Oidipusz*: Básti Lajos, *Iokaszté*: Tökés Anna, *Kreón*: Bitskey Tibor, *Karvezető*: Major Tamás; Madách Színház, 1970, rendezte: Ádám Ottó, *Oidipusz*: Gábor Miklós, *Iokaszté*: Psota Irén, *Kreón*: Huszti Péter, *Teiresziasz*: Pécsi Sándor.

...és Pompejiben, r.: Robert Wilson. Fotók: Lucie Jansch



elkövetett színrevitelekről kell beszélnünk – a Pécsi Ildikó által rendezett gorsiumi előadások voltak (1991–2005). A kitűnő színésznő a legtöbb esetben nemcsak rendezte, hanem maga is „alkalmazta színpadra” a görög tragédiákat és komédiákat (mellesleg mindvégig volt valami abszurd abban, hogy mindez abban az ókori római *limes*-városban, Gorsiumban történt, ahol – a régészeti kutatások alapján pontosan tudjuk – soha nem volt színház, ráadásul a sorozat a hangzatos *Ludi Romani* címet viselte). Deklamáló szövegfelmondás, a gondolatok, értékek megértésére való törekvés hiánya, „görögös” díszletek és jelmezek jellemezték évről évre ezeket az előadásokat. A görög színház végtelen szeretetével párosult hozzá nem értés kudarcszériához vezetett.³

Értelmezés

A görög tragédiák modern kori színpadra állításai során alig kihasznált terület a szereposztással való játék. Pedig ez egészen biztosan új utakat nyithatna e drámák gondolati rétegeinek, értékteremtő lehetőségeinek felfedezése felé. Mint Arisztotelész *Poétikája* óta tudjuk, a tragédia színpadán maximum három férfi színész állt a szerző/rendező (a *khóregosz*) rendelkezésére. Theszpisz találta ki az első színészt – ez az a döntő pillanat, amikor az addig egy tömbben éneklő karból kiválik egy ember, a *válaszolgató* (görögül: *hüpokritész*), és a történeteket ettől kezdve a kar kérdéseire adott válaszaiból, egy folyamatosan alakuló párbeszédből ismerjük meg –, majd Aiszkhülosz már két színészt léptetett fel, ezzel értelemszerűen tovább csökkentve a kar szerepét, végül Szophoklésznel és Euripidésznel megjelent a harmadik színész, s ezzel kialakult a tragédiákban külön-külön is megszólaló szereplők végleges létszáma. A kényszer, hogy három színész között kellett felosztani valamennyi szerepet, olyan, nagyon fontos, gondolatébresztő dramaturgiai megoldásokra vezette a tragédiaírókat, amelyek nyilvánvalóan messze túlmutatnak egy adott kor színházesztetikai megítélésén, s a görög drámákban rejlő örök értékek listáját gazdagíthatnák. Csak két példát mutatok be röviden: Szophoklész *Antigonéjának* főszereplője – első színésze, *prótagonisztésze*, vagyis az a színész, aki csak egyetlen szerepet játszik – Kreón (ez természetesen további, izgalmas elemzésekhez vezethetne). A második színész viszont már több szerepet játszik, s ezek közül az egyik nyilván Antigonéé. A másik pedig – s ehhez kell a szöveg szoros, pontos, elemző olvasata – Haimóné, Antigoné szerelmeséé, mi több, vőlegényéé, Kreón fiáé. Gyönyörű, költői megoldás, hogy a görög tragédia színpadán oly ritka szerelmet, vagyis az „egy test, egy lélek” gondolat két oldalról történő bemutatását ugyanarra a színészre bízta Szophoklész.⁴ Euripidész *Hippolitosz*ában a fiát Phaidra hazug vádjai alapján halálba küldő király, Thészeusz és a mostohafia iránt bűnös szerelemre lobbant Phaidra szerepét játszotta ugyanaz a színész, ami túl a feleség és a férj alakjának ugyanazon színész általi megjelenítésében rejlő lehetőségeken a bűnelkövetés különböző fajtáinak és fokozatainak jellemfestő ábrázolására is lehetőséget teremt.

A színpadon mindig is sokkal célravezetőbb volt a görög drámák gondolati gazdagságát kibontani, azokra az értékekre koncentrálni, amelyek minden korban és kultúrában érvénye-

sek. Egy-egy görög tragédia vagy komédia színrevitele kortól függetlenül általában akkor kecsegtetett sikerrel, ha az alkotók azért fordultak e drámákhoz, hogy segítségükkel a *mindenkori jelen* helyéhez és idejéhez, társadalmi környezetéhez szóljanak, az adott közösség – a *mindenkori polis*z – körülményeire, erkölcsi értékválasztásaira reagáljanak, vagyis tükröt tartsanak a közönségnek. Az igény, hogy a színházi alkotók a színház ezen küldetését a görög tragédiák segítségével tudatosítsák, szisztematikusan viszonylag későn, a 20. század első évtizedeitől kezdve formálódott előadásokká. Ugyanakkor elgondolkodtató, hogy miért nem lett folytatása annak a csodálatos eseménynek, amely 1585-ben Vicenzában történt: a kor sztár-építész, megannyi velencei és észak-itáliai palota tervezője, Palladio megépítette a Teatro Olimpícot, hogy benne eljátszassák az *Oidipusz királyt*. A bemutató megvolt – a „hétkapujú Thébai” díszlete ma is áll, használják is⁵ –, de az *Oidipusz király* egykori nyitóelőadását az európai színpadokon nem követte a görög színház reneszánsza, arra még jó kétszáz évet kellett várni. Az igazi áttörés a 20. század első évtizedeiben következett be: 1922-ben Jean Cocteau átíratában és Jean Dullin rendezésében – a korabeli beszámolók szerint – radikálisan új értelmezésben mutatták be az *Antigonét* Párizsban. Eleve az átírás gesztusa arra utalt, hogy Cocteau 20. századi kérdésekkel és gondolatokkal szándékozott saját korához kapcsolni Szophoklész szövegét, de az előadásról fennmaradt néhány fotó is bizonyítja, hogy a díszlet- és a jelmeztervezőnek⁶ valóban sikerült korokon átívelően kibontania ennek az *új Antigonének* az 1920-as évekhez szóló jelentésrétegeit, mindenekelőtt azt, hogy a közösséget fenyegető veszélyek közül a pestis, a bűnnel való szembenézés hiánya és a hatalommal való visszaélés lehetősége minden korban egyforma súllyal fenyeget. Később Jean Giraudoux átíratái – *Amphitryon* 38 (1929), *Trójában nem lesz háború* (1935), *Elektra* (1937) – és a rendezésben való aktív közreműködése mutatták az antik tragédiák továbbélésének, kortárs megszólalásának egyik lehetséges útját.

Interdiszciplinaritás

Az átírás és az önálló gondolatokat megjeleníteni képes díszlet- és jelmezterv igénye mellett mindig is szerencsés pillanatnak számított és számít ma is, amikor egy színházi előadás interdiszciplináris együttműködés eredményeként születik meg. Erre a típusú együttműködésre a múlt század első feléből magyar példát is hozhatunk, az 1910-es évekből. Csengery János klasszika-filológus – aki rendkívül szerteágazó tudósi és tanári pályája során, a magyar klasszika-filológia történetében mindmáig egyedülálló módon, lefordította az összes fennmaradt görög tragédiát, a töredékekkel együtt – a kolozsvári Nemzeti Színház igazgatója, Janovics Jenő felkérésére összeállított egy antikdráma-ciklust, s a hat görög tragédiából és egy Plautus-vígjátékból álló előadás-sorozat színpadra állításában mindvégig aktívan részt is vett. A Csengery és Janovics együttműködésével illusztrált megoldás Európában másutt is bizonyította létjogosultságát, működőképességét. Évtizedekkel később például a német színházban Bertolt Brecht az *Antigoné* színpadra állításához Hölderlin mellett a

³ Pedig Gorsiumban a korábbi évtizedekből tudunk ellenpéldát is: Karinty Márton 1977-ben kitűnő előadást rendezett Euripidész *Helenéjéből* (a címszerepben Pécsi Ildikóval).

⁴ Szophoklésznel még: *Trakhiszi nők* (Déianeira – Héraklész).

⁵ Színházi előadásokat, koncerteket tartanak e megváltoztathatlan díszletek között, előtt ma is: például Fischer Iván Operatársulata (FIOT) 2018-ban itt hozta létre a Vicenza Operafesztivált, s a társulat minden évben visszatér ide egy-egy új bemutatóval.

⁶ A díszletet Pablo Picasso, a jelmezeket Coco Chanel tervezte.

klasszika-filológus Wolfgang Schadewaldt kutatási eredményeit is felhasználta.⁷

Az egymástól időben és térben távol eső példák azonban csupán elszigetelt példák voltak – és maradtak is mind a mai napig. Szisztematikus, ha tetszik: határokon átívelő, általánosan elfogadott együttműködés a színház elméleti és gyakorlati szakemberei között nem volt, s tegyük hozzá, nincs ma sem. Ez természetesen nem feltétlenül baj, mindössze rögzítésre érdemes tény, miközben pontosan tudható, hogy ha a kultúra különböző területeinek szakemberei együtt dolgoznak, gondolkodnak, az együttműködés egyedülálló eredményekre, színházi nyelvre lefordítva: közönségsikerre vezet, de legalábbis vezethet. A már említett Franciaországban az 1970-es években elindult, s ha kisebb lendülettel, de még ma is tart az az interdiszciplináris munka, amelyben a legkiválóbb klasszika-filológusok és világhírű rendezők vállaltak, illetve vállalnak részt. Kiragadott példák: Antoine Vitez első rendezését, Szophoklész *Elektráját* (1966) Jean Bollack professzorral, Aiszkhülosz és a görög tragédia szakértőjével együtt dolgozva készítette el; Ariane Mnouchkine a kiváló klasszika-filológussal, a Collège de France tanárával, Jean-Pierre Vernant-nal nemcsak újrafordította az *Atreidákhoz* (1990) Aiszkhülosz *Oreszeiáját* és az *Iphigeneia Auliszbant*⁸, de az előadás képi világának kialakításához az antik művészettörténész François Lissarague tanácsait is kikérte.

E példákon túl is örömteli megfigyelés, hogy az elmúlt évtizedek során világszerte tendenciává vált, hogy a görög drámák mai színpadra állításai egyre több kiváló rendező keres kapcsolatot – olykor a színpadokon is feltüntetve – ókortudósokkal (ókortörténészekkel, színház- és művészettörténészekkel). Az előadásokat kísérő interjúkban általában elégedetten idézik fel a közös munka különböző fázisait. Az antik görög színház így megvalósuló színreviteleiben közös, hogy az alkotók egészen az alapokig nyúlnak vissza: a görög drámák történet-, szöveg- és látványélményeit külön-külön elemzik, újrafordítják, újraértelmezik a szöveget, önálló hatáselemként vizsgálják a díszletet és a jelmezt, mintegy szétszálazzák e szorosan összetartozó alkotóelemeket, majd ismét összerakják őket. E módszerrel olykor radikálisan új kontextus alakul ki. Néhány további kiemelkedő rendező, akik e munkamódszerrel hoztak létre emlékeztető előadásokat: Peter Stein,⁹ Robert Wilson,¹⁰

Krystof Warlikowski,¹¹ Wajdi Mouawad¹² – és a sor örventesen hosszan folytatható.¹³

Heiner Müller 1989-ben egy, a görög színház jelenkori szerepéről Párizsban rendezett pódiumbeszélgetésen¹⁴ – amelynek résztvevői rajta kívül Bernard Sobel és Philippe Lacoue-Labarthe voltak – így summázta több évtizedes tudományos kutatómunkája eredményét: „Nem vagyok benne biztos, hogy egy mai rock-koncertnek nincs-e sokkal több köze a görög színházhoz, mint bármelyik görög tragédia színrevitelének.” Vérmérséklet függvénye, hogy első hallásra ki-ki sokkolónak, nevetségesnek vagy nyeglének, felháborítónak véli e megjegyzést. Pedig Heiner Müller a görög színház egyik legfontosabb örök értékére mutatott rá: a közösség tagjai a színházi térben akkor is, most is azt keresik, ami róluk és nekik szól, mert a néző mindig érezni, tudni akarja, hogy ott, a *proszkénionon*, az *orkhésztra* körül, illetve a reflektorok kereszttüzeiben a színpadon az ő életéről, az ő problémáiról beszélnek/énekelnek/zenélnak. Aki belép a színházi térbe, az egy meghatározott időre elhagyja a hétköznapi világát, valamely szakrális esemény részese lesz. A bemutatott/elmondott/elénekel (röviden: mimétikus eszközökkel megjelenített, *performált*) történet befogadója – az előadás jellegétől függően mindenképpen alakítója is –, aki egy időhöz és helyhez kötött, konstruált valóság megélésére vállalkozik. Ez a színház örök alapszakralitása, amely kortól, társadalmi berendezkedéstől és színházi kultúrától függetlenül létezik. A színházi alkotók mindenkori feladata és felelőssége megtalálni azokat a megoldásokat, amelyek eredményeként a színházban (a *theatronban* = a *nézőtérben*) létrejön az a közösségi élmény – az oly sokszor félremagyarázott *katharszis* –, amely segíti eligazodni a nézőt a környező világ jelenségei, eseményei és értékei között, s végső, ideális eredményként elvezet önmagunk megismeréséhez.¹⁵

szetesen a Wilson-védjegy fénydramaturgia következetes, történetmesélő funkciója mindvégig központi szerepet kapott.

7 Bertolt Brecht, *Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone*, Frankfurt, 1965. Magyar példa: Eörsi István *Tragédia magyar nyelven Szophoklész Antigonéjából* című – messze értékén alul számon tartott! – tragédiája (Nemzeti Színház, Várszínház, 1989, rendezte: Csizsár Imre) elemi erővel szól 1956-ról, és az evidencia szintjén érzékelhetjük, hogy Antigoné harca a forradalom elhazudására irányuló hatalmi törekvés elleni tragikus lázadásá vált.

8 Egész pontosan az *Iphigeneia Auliszbant*hoz elsősorban Jean Bollack fordítását használta, az *Agamemnón* és az *Áldozatvivők* fordítójaként maga Mnouchkine szerepel, az *Eumeniszek* fordítója állandó munkatársa, Hélène Cixous volt. Ezek a szövegek soha nem jelentek meg Vernant neve alatt, aki *szóban* fordította Monouchkine-nak az egészet, ő pedig leírta és a tervezett előadáshoz igazította a szöveget, így alakult ki a szövegkönyv.

9 Az *Orestie* (Schabühne, Berlin, 1980) majd nyolcórás előadásában mintegy a Nagy Dionüsziai hangulatát idézte meg azzal, hogy egész napra a *theatronba* hívta a nézőt.

10 Például a 2021-ben Budapesten is járt *Oidipusz király*-rendezése (2019), ahol a szöveg néhány emblematikus mondat ismételt elmondására redukódott, miközben a szereplők jellemét és gesztusait a jelmezeik és az általuk használt színpadi tárgyak határozták meg, mindeközben termé-

11 (*A*)*pollonia*, Nowy Teatr, Varsó, 2009. Az előadást Európa-szerte bemutatták (Epidauros, Avignon stb.). Euripidész-hősnők (Alkésztisz és Iphigeneia), valamint a II. világháború idején zsidókat menteni akaró, életét áldozó fiatal lengyel nő, Apollonia Machczyńska történetét fűzte egybe Warlikowski, a görög tragédiák karát mint minden korban, folyamatosan e tragikus sorsokkal szembesülni kényszerülő közösséget ábrázolva.

12 *A Des Femmes* (2011) hat és fél órás előadás, amely három Szophoklész-tragédia – az *Antigoné*, az *Elektra* és a *Trakhiszi nők* – szövegének felhasználásával készült. Mouawad itt Hans-Thies LEHMANN *Poszt-dramatikusszínház* (ford. BEREZC Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix, SCHEIN Gábor, Budapest: Balassi, 2009) című kötetének hangdramaturgia-elemzéseit – a *chora*-effektusnak nevezett jelenséget – használta fel az előadás teljesen egyedi hangzásvilágának kialakításához.

13 Például Barbara Frey (*Medea*, Berlin, 2005), Dimitij Gocsev (*Die Perser*, Berlin, 2006), Michael Thalheimer (*Orestie*, Berlin, 2005). A hazai rendezők közül itt csak Zsótér Sándort említem meg, akinek *Bakkhánsnőjke* (Katona József Színház, Kamra, 2001) és a hozzá közvetlenül kapcsolódó nemzetközi workshop eredménye, a *Getting horny* (2002), ahol mindekelőtt a térhasználat, a szereplők nemének megváltoztatása, tetszés szerinti kezelése volt az új, valamint az, ahogy a szöveg emelkedettségét provokatív eszköz- és gesztushasználattal ellenpontozta.

14 *Qu'y a-t-il donc à voir chez les Grecs?* (Mi keresnivalónk van még a görögöknél?) Pódiumbeszélgetés a *Libération* című napilap szervezésében, Párizs, 1989. július 19.

15 Két fontos könyv a kérdéskörben elmélyülni szándékozók számára: Wolfgang SCHADEWALDT, *Antike und Gegenwart. Über die Tragödie*, München 1966; Erika FISCHER-LICHTE-Matthias DREYER, szerk., *Antike Tragödie heute*, Berlin 2007.

KOVÁCS DOMINIK – KOVÁCS VIKTOR

MIND AZ ÁTREIDÁKTÓL VAGYUNK

A görög drámák szerepe a kortárs színházban

Kétezer-négyszázhatvannégy éve Athénban egy színdarab tomboló sikert aratott. 2022-ben két magyar színház is műsorára tűzi ugyanezt a művet. Régóta foglalkoztat bennünket az olümposzi rejtély: mi a görög dráma töretlen (sőt felívelő) népszerűségének oka? Az embert szabályosan megmosolyogtatja a sokat emlegetett kifejezés, amellyel általában az illet el szoktuk intézni, hogy „ma is aktuális”. Egy Csehov- vagy egy Bródy Sándor-darabot még azért könnyebben összekapcsolunk a mai korrallal, na, de lehet egy közel kétezer-ötszáz éves szövegre azt mondani, hogy „aktuális”, hovatovább: „korszerű”? A következőkben a kérdésre adott szubjektív válaszlehetőségeink olvashatók.



Rujder Vivien és Fekete Ernő az Isten, haza, családban, r.: Tarnóczy Jakab, Katona József Színház. Fotó: Dömölky Dániel



Kulcselemnek érezzük az ókori görög drámák mítoszhatárát. A szereplők szinte mindegyik esetben valamiféle öröklött traumát, sérelmet cipelnek magukban, akárcsak a 21. század társadalma. Az egyén sorsa mögött ott vannak az ősök tabusított cselekedetei, traumái, vereségei és vétkei. A múlt átokként nehezedik az utókorra, Oidipuszra, Antigonéra, Elektra és Oresztészre. A nagy nemzetségnarratívákban alig észrevehetően bújnak meg az elhallgatásalakzatok, azokban pedig a nemkívánatos történetek. Az utódgeneráció tagjai a legtöbbször nem is sejtik, mi az eredője fájdalommal teli sorsuknak. A múlt igazságának megtalálása aztán a szenvedélyükké válik. A felismerés pillanata pedig nem siker, hanem szinte törvényszerűen tragédia.

Ameddig Shakespeare a figurák jellemének végletességével, a jó–rossz skálájának karneválszerű bemutatásával nyugoz le bennünket (egy személyiség egyenlő egy figura), addig az antik opuszok a kételybe burkolják az egyes szereplők igazságát. Természetesen megtörténik az állásfoglalás: a kar elbeszélésében mindig az a hős, aki a polisz érdekeit védi.¹ Mivel azonban a kar – de a karvezető mindenképpen – szerves részét képezi a darabok cselekményének, az utókor mer vele vitatkozni. Meri idézőjelbe tenni a cselekmény fölötti elmélkedést. Nyugodtan kimondható, hogy nem, Agamemnónnak nincs igaza, amikor a háborús nyereség érdekében megnyomorítja a családját. Hiszen maguk a drámák adnak lehetőséget erre.² Ha nem is ugyanakkora mértékben és ugyanazoknak az eszközöknek a segítségével, de az emberi összetettség, az őszinte, nemes motiváció és az ezt sokszor meghiúsító gyarlóság bemutatása a tragikus triász mindegyik tagjának célja volt.³ Ungvári Tamás azt írja Euripidész darabjairól, hogy egy kisszerű – anakronisztikus megfogalmazásban –, groteszk világot ábrázolnak. Nem fogalmazódik meg bennük az igazság, csak az igazság vállalt keresése.⁴

A görög tragédiák kortárs népszerűsége azonban nem indokolható kizárólagosan a családstruktúrák és az összetett jellemek alapos ábrázolásával. Van még legalább egy tulajdonság, ami miatt ezek a darabok nagyon aktuálisak. Ez pedig az emberi méltósághoz való jognak a kérdése, amely úgy a tragédiákban, mint a kortárs társadalompolitikai diskurzusban folyamatos konfliktusokat szül. Antigoné egyet akar: tisztességgel eltemettetni a testvérét. Elrugaszkodott ambíció? Kreón államában igen. A határátlépés, a szabályszerűség fogalma napjainkban is kultúránként és világnézetenként változik. Nem hagyható ki a gondolatmenetből, hogy Antigoné nőként, nem teljes jogkörű thébai polgárként követi el a tettét. Az egyéni jogok felőli vizsgálódásban elérkeztünk egy

napjainkban kifejezetten sokszor előkerülő kérdéskörhöz, a társadalmi nemek jelenségéhez.

Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész munkássága a női sorsok bemutatásában változó tendenciát mutat. Ennek lényege talán a mindhármuk által feldolgozott *Elektra*-történeten keresztül ragadható meg a leginkább. Azért is, mert Oresztész és Aigiszthosz jelenléte ellenére ebben a szüzsében a konfliktus két végpontján nők állnak. A polisz érdekeit Elektra, az egyénét pedig Klütaimnéztra képviseli. Aiszkhülosz trilógiájában Klütaimnéztra az antagonisztikus oldal főalakjaként értelmezhető, legalábbis erről árulkodik a *Síri áldozat* gyilkossági jelenete. Oresztész az apja halálának megtorlása-kor könnyűszerral „átlép” a trónt a házassága révén bitorló Aigiszthoszon: egy pillanat alatt végez vele. A bosszú tetőpontja Klütaimnéztra meggyilkolása. A későbbi feldolgozásokban főszereplővé váló Elektra a vizsgált szakaszban nem jut jelentős szerephez. A végkifejlet során sem szólal meg, a trilógia második darabja Oresztész és a kar párbeszédével zárul.⁵

Szophoklész *Elektrájában* már egyértelműen előtérbe kerül a címszereplő tragédiája, a hatalmi ellentétben képviselt személyes álláspontja. A figura hangsúlyosabb szerepet kap a gyilkosság elkövetésekor is. Szemléletes viszont, hogy Elektra hőrosszá válásával a viselkedése is némelyest megváltozik az aiszkhüloszi mintához képest. Aktívabb, cselekvőképesebb lesz, de ezzel együtt a polisz apajogú rendszeréhez idomul. Nincs benne megértés Klütaimnéztra női-anyai traumái iránt. Ő az, aki egy szilárd erkölcsi értékrend nevében a gyilkosság végrehajtására buzdítja Oresztészt („Kétszer csapj le rá, ha tudsz!”).⁶

Euripidész *Elektrája* főszerepi pozícióban tartja Agamemnón bosszúvágó leányát, és Klütaimnéztra is megmarad erős ellenpólusnak. Mindazonáltal Elektra itt is végig az apja nevében beszél, és az apja patriarchális nézetrendszeréből kiindulva ítélkezik a bűnösök felett. Megvetéssel tekint Aigiszthoszra, akit az argoszi nép papucsférjnek tart Klütaimnéztra mellett („De szégyen az, ha a házban az úr nem a férfiú,/hanem az asszony”).⁷ Egy bátor, mai rendezés minden akadály nélkül vitatkozhat Elektrával és az agamemnóni örökséggel, felszínre hozhatja a „gyarló asszony”, Klütaimnéztra drámáját. Mert felszínre hozható, benne van az anyagban.

A görög drámák által felvetett kérdések természetesen nemcsak a rendezőket inspirálják továbbgondolásra, hanem a szerzőket is. „Ti sosem beszélgettek velem. Se te, se a húgod. Mindig csak az apátok seggét nyaljátok... Én nem érdekellek titeket” – Kincses Réka *A Pentheszileia Program* című drámájának anyafigurája szól így a címszereplő lányához.⁸ Bár a történet egy másik mondára reflektál, mégis úgy érezhetjük, akár a kilencvenes-kétezres évek Klütaimnéztrája is beszélhetne így. (Mert hát hogy van Euripidésznél? „Apádon csüngött mindig is szived, leány.”) A Kleist műve által inspirált darabot először 2014-ben Marosvásárhelyen mutatták be a szerző rendezésében. A generációkon átívelő sorstragédiák, az ábrázolásmódban felbukkanó képleírások, az ekfrázisszerű

1 Lásd részletesebben: Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001), 32.

2 Babits Mihály az *Antigonét* elemezve a következőképp méltányolja Szophoklész pártatlan alkotói hangját: „Nem Sophokles küzd itt, hanem Antigoné. Sophokles csak rajzolja a küzdelmet, egyszerűen tényként fogadja el a dilemmát, a nyomábanjáró végzetel együtt. Rajza pártatlanul gyengéd, meleg, s amellet igaz, s objektív.” BABITS Mihály, *Az európai irodalom története* (Budapest: Európa Könyvkiadó – Szépirodalmi Könyvkiadó, 1957), 38.

3 Ezt Arisztotelész úgy látja, hogy Aiszkhülosz még elsősorban az istenek és az emberek konfliktusát mutatta be, aztán fokozatosan az emberi természet őszinte feltárása vált a tragédia célkitűzésévé. A filozófus véleménye szerint Szophoklész a megszabott normarendszer szerint cselekvő ideális embert, Euripidész pedig már a hibákkal, gyarlóságokkal élő valódi embert állította a drámái középpontjába. Lásd ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János, in ARISZTOTELÉSZ – PLATÓN, *A bölcsesség szeretete*, 3–36 (Szentendre: Interpopulart Könyvkiadó, 1994), 35.

4 UNGVÁRI Tamás, *A tragikumról – Az ókoriaktól a modernkéig* (Budapest: Scolar Kiadó, 2013), 41–42.

5 AISZKHÜLOSZ, *Síri áldozat – Oreszteia II.*, ford. JÁNOSY István, in *Az örök Elektra – Három évezred drámái*, 7–36 (Budapest: Magyar Helikon, 1966), 31.

6 SZOPHOKLÉSZ, *Elektra*, ford. DEVECSERI Gábor, in *Az örök Elektra...*, 38–76, 73.

7 EURIPIDÉSZ, *Elektra*, ford. DEVECSERI Gábor, in *Az örök Elektra...*, 77–112, 102.

8 KINCSES Réka, *A Pentheszileia Program*, in *Látó*, 2014. augusztus–szeptember, <http://www.lato.ro/article.php/A-Pentheszileia-program/2959/>, hozzáférés: 2022. 01. 29.

9 EURIPIDÉSZ, *Elektra*, 106.



A Pentheszileia Program, r.: Kincses Réka, Vígszínház. Fotó: Gordon Eszter

részletek szintén a görög műfajokkal való kapcsolattartásra utalnak. Závada Péter 2018-ban a Trafóban bemutatott *Je suis Amphitryon* című drámája (rendezte: Geréb Zsófia) ugyancsak egy Kleist-darabból kiindulva használja fel a görögségtől származó őstörténetet, igaz, ahogyan Kleist is, a mitológiai figurákat a római nevükön szerepelteti. A szöveg olyan széles világirodalmi utaláshálózatot mozgat meg, hogy a darab befogadása közben azt érezzük, az antik szereparchetipusok tényleg mindenhol ott vannak, és tetszés szerint kicsinyíthetők vagy nagyíthatók.

„Honnan lehet tudni... hogy szerelmes az ember?” – dilemmázik a *Fédra Fitness* Hippolitosza a hetedik jelenetben.¹⁰ Igazi antik probléma, igazi mai probléma. Tasnádi István színműve nagy feladatot vállal, amikor olyan, súlyos társadalmi jelenségeket mutat be egymással párhuzamosan, mint a kamaszkori frusztrációk, a testi önkép okozta küzdelmek, a szexuális zaklatás vagy a stigmatizáció. Mintha Euripidész és Racine fennköltége mellett Wedekind és Sarah Kane vad és kérérlhetetlen őszintesége is felbukkanna a szövegben.

A Pintér Béla és Társulata *Vérvörös Törtfehér Méregzöld* című *Oidipusz*-átirata a Pintér-színház korábbi előadásaira is jellemző provokatív módon helyez a cselekmény középpontjába egy elterjedt rasszista társadalmi sztereotípiát. Mi több, a dráma játéktérévé, a cselekmény bennfoglaló univerzumává fejleszti azt. Semmi moralizálás, semmi etikai útmutató, csak a sztori és a befogadó. A nézőn a felelősség, hogyan igazodik el, hogyan nyugtatja meg a saját lelkiismeretét ebben a szándékoltan inkorrekt, groteszk világban. A 2210-es években játszódó utópisztikus színjáték helyszíne egy képzelt roma nagybirodalom. A *Vérvörös Törtfehér Méregzöld* ugyancsak kifordítja az *Oidipusz király* nemek mentén rögzített szerepeit. Az eredeti darab tragikus hőse egy női figurában, a Roszik Hella által alakított Lában Köteles Chiarában értelmeződik újra, aki a saját apjával, Leonárdóval (Pintér Béla) folytat vérfertőző viszonyt. Az antik nyomozástörténetet idéző dramaturgia aztán sikeresen leválik Szophoklész művéről, és önálló életre kel. Erről sokat elmond az utolsó szakasz, ahol a jellegzetesen görög helyett egy jellegzetesen magyar lezárást kapunk.

A Katona József Színház *Isten, haza, család* című, 2021. októberi bemutatója Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész műveiből kiindulva ugyancsak az Átreida-mitoszt használva

épít fel egy kortárs magyar családtörténetet. A második felvonás helyszíne Norvégia, vagy ahogy Gergics Enikő írja az előadásról szóló kritikájában: a „skandináv Trója”.¹¹ Éghajlatváltás ide vagy oda, érzelmi hőfokcsökkenés nem tapasztalható a darabban, sőt. Amíg Pintér Béla *Oidipusz*-átiratában a figurák az események párhuzamain keresztül azonosulnak a görög hősökkel, addig Tarnóczy Jakab és Varga Zsófia művének alakjai jellemükben is hordozzák az antik sorsokat. Dolgozik bennük egyfajta ítéletkényszer, hol mások, hol saját maguk fölött. A családi ház börtön, de nem egy külső erő, hanem a benne lakók teszik azzá, például Árpád (Fekete Ernő), aki teljes embergyűlöletben él, elszánt küzdelmet folytat minden derűs pillanattal szemben. Az ábrázolt família zárt struktúrája a leosztott szerepeken túl a depressziót is konzerválja. A történet széles interkulturális mítoszhalózatot mozgat meg, az ókori görög mellett skandináv és ősi magyar tematikus elemek is felbukkannak benne. Klütaimnésztra helyett itt Emese álmodik.

Arisztotelész a drámák fő erényének a megfelelő nagyságot, a rendet tartja.¹² Az esszé egy tipikus kérdéssel kezdődik: mi van a görög tragédiában, ami örökérvényűvé teszi? Most megfordítjuk a felvetést: mi nincs? Hiszen ott van benne a társalgási színjáték, az analitikus dráma, az epikusposzt-dramatikus színház, a színjátéktörténet összes nagy újításának magva mind. A szövegek arányossága pedig lehetőséget ad arra, hogy a cselekmény, a konfliktus mindig az adott kornak és a kortárs problémakörnek, ízlésnek megfelelően jelenjen meg a feldolgozásokban.

A posztmodern, illetve poszt-dramatikus irányzatok határátlépési kísérleteit követően a kortárs magyar színpad számára ismét nagyon fontos az aránytudatosság. Ez természetesen nem a szabályoknak való feltétlen engedelmisséget jelenti, hanem a szabályokkal való szándékos játékot. És ennek igen jó alapja tud lenni a görög dráma. Mert minden kornak megvan a saját vagányságreceptje. A nyolcvanas-kilencvenes évek világszínháza úgy lázadt, hogy tudatosan félrelökte a formát. A mai alkotók inkább a drámagépezet szétbontásában és modernebb összerakásában találják meg magukat. Kétségtelenül bátor dolog szabadalmaztatni az újat. De korszerűsíteni a régit, és megjelenni vele a piacon ugyancsak az.

11 GERGICS Enikő, „Családi mítoszok”, *színház.net*, <https://szinhaz.net/2021/11/02/gergics-eniko-csaladi-mitoszok/>.

12 ARISZTOTELÉSZ, *Poétika...*, 11.

10 TASNÁDI István, *Fédra Fitness*, *Színház* 42, 3. sz. (2009): 1–12, 5.

AZ EMBERISÉG BELÜL NEM VÁLTOZIK

Hogy lesz az antikból kortárs? Honnan lopnak a Marvel-filmek és a Netflix? ENYEDI ÉVA színész-dramaturggal, TARNÓCZI JAKAB színházrendezővel, TASNÁDI ISTVÁN és ZÁVADA PÉTER drámaírókkal BODOR PANNA beszélgetett arról, hogy miként merít a kortárs színház és dráma az antik görög mítoszokból.

– *Mi volt az első élményetek, találkozásotok antik mítosz-szal? Ki tudnátok olyat emelni, amelyik mélyen megérintett benneteket?*

Závada Péter: Én a gimnázium alatt még mással voltam elfoglalva, de később, amikor elkezdtem újraolvasni az antik görög drámákat, nekem a legmeghatározóbb az *Oidipusz király* volt. Hihetetlenül kompakt szöveg, a görög sorstragédia essenciája. Ráadásul a hatástörténete is jelentős: Freudra és a pszichoanalízisre, valamint számos irodalmi műre is nagy hatással volt.

Tasnádi István: A Gázgyárban volt egy Stúdió K-előadás a nyolcvanas években, vagy az *Oesztész*, vagy az *Elektra*.¹ Suliba jártam, és akkor láttam életemben először mászkálós előadást. Elképesztő és sokkoló volt az antik szöveg hatása az industriális térben. Érdekes, hogy már valahogy az első pillanatban sem az archaizáló vagy klasszikus érintett meg, hanem a tény, hogy egy több ezer éve íródott szöveg mennyire mélyen szól hozzánk még ma is. A mítoszoknak erős közüik van a tudattalanhoz, és ezért tudnak évezredekkel később is működni. Az emberiség belül valahogy nem változik, ezért reagálunk rájuk ilyen erősen még ma is. Tehát amikor ez a testvértörténet megszólalt hatalmas erővel azon a régi és varázsos nyelven, az mélyen megérintett. Aztán az iskolában még az *Odüsszeia* volt nagy találkozás. Meg kellett írunk egy kihagyott éneket hexameterben, azzal nagyon sokat bíbelődtem. Óriási élmény volt.

Enyedi Éva: Nekem is az *Oidipusz* az első és visszatérően nagy élmény. A mi előadásunk is (Pintér Béla és Társulata: *Vérvörös Törtfőhér Méregzöld*), amelyben színészként és dramaturgként vettem részt, Szophoklész remekműve nyomán készült. Az ókori mitológia már általános iskolás koromban nagy hatással volt rám, a drámákat gimnáziumban olvastam, viszont a színházi találkozás csak jóval később következett. A Vígyszínházban rendezett Ács János egy *Oidipuszt*, amelyben az Arvisura társulata volt a kar, és a koncepciónak megfelelően végig jelen volt, zenei alapot szolgáltatott a drámához. A nyelvezet, a zeneiség magával ragadó volt. Tehát ugyan közsínházban, de mégis egy újító, alternatívabb koncepcióval

próbálkozó rendezésben lehetett látni az ókori drámát. Ezt az előadást látta Béla (Pintér Béla – *a szerk.*) is egyébként, aki akkor már nem volt az Arvisura tagja. Aztán volt még egy nagy korszak, amikor a Színművészetire jártam Karsai György tanár úr óráira. Az ő filológusi és színházértői elemzései még közelebb hozták számomra ezeket a szöveget.

Tarnóczi Jakab: Nekem egyáltalán nincsen koránról nagy színházi élményem a témában. Még gimnáziumban rájöttem, hogy az *Antigoné* és az *Oidipusz* összefügg, aztán szépen lassan arra is, hogy mindegyik különálló történet összefügg a többivel. Azóta is ez izgat a legjobban a mítoszvilágon alapuló drámákban. Az évad elején mutattuk be a Katona Kamrájában saját kreációnkat, a több görög dráma alapján készült *Isten, haza, családot*. Ebben az esetben is ez érdekelt, hogy hogyan függ össze minden mindennel. Szóval nekem ez inkább olvasmányélményből indult, és aztán tizenkilenc évesen rendeztem egy *Antigonét*.

– *Mi az oka annak, hogy ezek a történetek újból és újból előkerülnek valamilyen formában?*

T. I.: Mindannyian rengeteg mesét hallunk, amíg gyerekek vagyunk, aztán valahogy kifordulunk ebből, mert cikivé válik. És ekkor megszólít valami veretesebb, valami komolyabb, valami nehéz – legalábbis azt mondják rá, hogy nehéz, de valójában értjük, mert a kódok ugyanazok, mint a mesében –, valami mélyreható, archetipikus képekkel fogalmazó. Megkerül minden felső védelmi vonalat, kognitív rendszert, és a lélek legmélyén kezd el munkálkodni.

Ezek megérintik a kamaszt, velem is ez történt. Ahogy Jakab tizenkilenc évesen *Antigonét* rendezett, én az első darabjaimat a gimnáziumi színjátszó körnek drámai jambusban írtam, görög karakterekkel. Érdekes ennek a miértje. Azt gondolnám, hogy az abszurdra jobban mozdul egy tinédzser, vagy egy modernre, netán posztmodernre, de mégis, valami van ebben a nagyon régiben.

E. É.: Az *Oidipusznál* ott a nyomozás, a krimi is mint az egyik legszórakoztatóbb műfaj, ami nem vesztett az erejéből. Az meg, hogy valaki saját maga után nyomoz, hatalmas találmány lehet egy kamasznak.

T. J.: Meg iszonyú nagyszabású. Gyilkosságok, vérfertőzések, háborúk, bosszú. Azok a klisék jelennek meg bennük, amelyekkel máig dolgozik az összes netflixes sorozat és film – nem véletlenül. Nagyszabású és teátrális, miközben olyan

¹ FODOR Tamás: *Elektra* (drámai kollázs, ősbemutató), 1986. január 11., Fővárosi Gázművek Művelődési Háza, Aquincum, lásd <http://www.studiokszinhaz.hu/historia/>. *A szerk.*

alakokkal azonosulhatok, akik nagyon ismerősek. Jelen van az emberi lélek finomsága, a család, a politika, és mindez egy ilyen vérgőzös és izgalmas, utazásokkal, háborúkkal és gyilkosságokkal és leszálló istenekkel teli világban.

Z. P.: Van egy ősbűn, amely végighullámszik a családokon generációról generációra, miközben a fiatalabbak nem is tudják, hogy tulajdonképpen ki követett el hübriszt az istenek ellen. Öröklődik a bűn, a tragikus hős pedig lázad a sorsa ellen, és szembeszegül. Ez maga a tragikus ritmus. Szóval tényleg olyan, mint a pszichoanalízis: az ember elkezd a saját múltját kutatni, és analitikus dramaturgiával kibomlanak a miértek. Szert teszünk egyfajta önismeretre, miközben megpróbáljuk felfejteni és jó esetben kijavítani az örökölt sémákat. Mindközben lesz valamiféle katarziszélményünk azáltal – és itt most a legegyszerűbb arisztotelészi katarziszelméletekre gondolok –, hogy felismerünk bizonyos igazságokat, amelyek fordulatokhoz vezetnek az életünkben. Ez egy univerzális hatásmechanizmus, s éppen ezért lehet ilyen jól cserélni körülötte a díszletet. Amikor anno elkezdtem a Phaidra-történettel foglalkozni, találkoztam István darabjával, a *Fédra Fitness*-szel. Nagyon izgalmasnak találtam, hogy ennyire át lehet írni, maivá lehet tenni egy görög mítoszt. Én alapvetően a szövegek felől közelítettem a mítoszokhoz, és nem színházi előadások felől. Meghatározó volt még Heiner Müller *Hamletgépe*, amely a *Hamlet*-történetet írja újra mindössze kilenc oldalban. A szöveg végén Ophelia szólal meg a tenger mélyéről, s azt mondja, hogy „itt Elektra beszél”. Megjelenik tehát ebben a rövid, igen sűrű szövegben is, hogy hogyan működnek az előképek, a pre-figurák, hogy igenis meg lehet találni minden mai, modern karakterben az ősi, jól ismert alakokat.

T. I.: A mitologikus történetek kiválóan újrafogalmazhatóak kortárs környezetbe. Hiszen nincs bennük semmi porlandó, végig a lényegről beszélnek. Azt mondják, hogy csodálatosan, gyönyörűen fogsz elbukni. Fantasztikus nagy tett, és lássuk be, azért nem mindegy, hogy az ember hogy nyalja fel a padlót, még akkor is, ha egy borzalmas rémdrámát lát. Ez pedig megemeli az nézőt. A nagy formátum itt együtt van az esendőséggel.

Z. P.: Ha megnézzük a legkorábbi színházi szövegeket, például Aiszkülosz *Oreszteiáját*, még a hagyományosan dra-

matikusnak tartott párbeszéd sincs jelen benne, az egész egy kórusmű, és mint ilyen már a posztdramatikusság szövegek irányába mutat. Tehát vissza lehet menni a legkorábbi szövegekhez, hogy megtaláljuk azt, amit jelenleg a dráma utáni korban drámának hívunk.

T. I.: Az is egyébként a posztdramatikusság felé tolja őket, hogy mindenki tudta, miről szólnak ezek a történetek, tehát nem a sztori elmesélése volt az izgalmas, hanem az, aki ott ült, és megnézte három feldolgozásban – a részletek érdekelték, a dikció, az érvelés minősége, a nyelvi fogalmazottság, a karakter. Persze az is érdekes, hogy mennyire vakok vagyunk, hogy itt nyomozunk magunk után, de a nézőt nem a krimi érdekeltte, hanem valójában a külső szemszög. A görög dráma nem belerángat valamibe, hanem megadja azt az élményt, hogy te isteni pozícióból ránézel ezekre a nyomorult kis férgekre, akik egyébként királyok, hogy hogy kepesztenek, hogy nyomoznak, hogy pöffeszkednek, hogy képzelik magukat valakinek, hogy esnek a hübrisz bűnébe, és te ezt kívülről, analitikus módon látod.

T. J.: Engem az nagyon foglalkoztat, hogy igen, ez oké, de mit kezdhetünk mindezzel ma. Ezeket a drámákat olyan közegben adták elő, ahol ismerték a történeteket, és adott esetben a közönség azt mondhatta, ezek rólam is szólnak, a mi háborúnkról, a mi háborúnk másik oldaláról, például Aiszkülosznál a *Perzsák* esetében. Tehát előttünk a mi történetünk, történelmünk, és azt nézzük, hallgatjuk emelt formában, sajátos dikcióban. Csodálatos. Ez viszont ma már nem elvárható. Mert mindebből könnyen egy értelmiségi, intellektuáliskodó furcsaság lesz. Talán ezért is láttam nagyon kevés igazán jó olyan előadást a témában, ami a szöveget fordításban, az eredeti szöveghez közelítően használja. Azok az előadások erősebbek, amikor történik valami a szöveggel, vagy amelyek újragondolják magát a történetet – mert úgy egyszerűen nem ugyanaz a hatás. Ha most az előválasztásokról csinálnánk kórusszínházat, amelyben nincsen dialógus, az igen, az érdekes lehetne, hiszen megjelenne valami, amit mindannyian ismerünk, és azt újraélhetjük egy nagyon különös és expresszív katartikus formában. De úgy, ahogy van, most nehéz megcsinálni a *Perzsákat* háttértudás nélkül. Mondjuk, erre pont van ellenpélda is. Ott vannak a német Ulrich Rasche előadásai,

Enyedi Éva. Fotó: Buk Miklós



aki gyakorlatilag változtatás nélkül használ antik szövegeket, és ütközteti azokat egy nagyon expresszív kórus-színházzal, de mindehhez olyan hatásos színházgépezet társul, ami itt-hon megfizethetetlen lenne. Épp a *Perzsákat* is megcsinálta így pár éve Frankfurtban. Magyarországon kevésbé látok erre példát. Itt inkább a feldolgozások, újragondolások hatnak érdekesebbnek.

Az is nehéz kérdés az archetipikus, mitologikus történetek színrevitele esetében, hogy az akkori néző ismerte a neveket és utalásokat, miközben ma a nagymamám – teljesen természetesen – nem tudná elmondani, hogy ki az az Iphigénia. Nem szabad evidenciaként kezelni ezeket a tényezőket. Ebbe a problémakörbe a Katonában rendezett *Prométheusszal* futottam bele, ahol nagyon ragaszkodtunk az eredeti szöveghez, és mi Bodnár Erikával és Dér Zsolttal mindent nagyon kielemeztünk, minden utalást értettünk, és jól szórakoztunk, de más nem értett belőle semmit. Érdekes volt, hogy ott van Dér Zsolt bezárva egy plexikockába, érdekes volt a színészi teljesítmény és bravúr, de a történet finomságaiból nehéz volt elkapni bármit is.

Z. P.: Lehet, hogy az is csak egy mítosz, hogy akkoriban ezeket az alakokat mindenki ismerte. Ha keresünk egy mai párhuzamot, itt vannak például a Marvel-mítoszok, amivel az amerikaiak tettek egy kísérletet arra, hogy egy új – a göröghöz hasonló – mitológiát hozzanak létre. Ha azt mondják nekem, hogy Thor, akkor tudom, hogy Loki testvére a germán mitológiában, de egyébként nem emlékszem, hogy Pókembernek hányadik csaja volt ez és ez a hősnő. És szerintem nem is biztos, hogy ezt mind szükséges frissen tudni a történet befogadásához. Elég, hogy az archetipikus történet – amiről István is beszélt – átviláglik a szövevényen, amelyet nem ismerünk egészében.

T. J.: Lehet, de az antik nevek már jórészt semmit sem mondanak, mert nem részei a mindennapi kultúránknak, és nagyon sok kortárs anyag valamiféle intellektuális fölnyéből evidenciaként kezeli őket. Ha valaki azt mondja, hogy Agamemnón, azzal mit tudunk kezdeni a kortárs színházban?

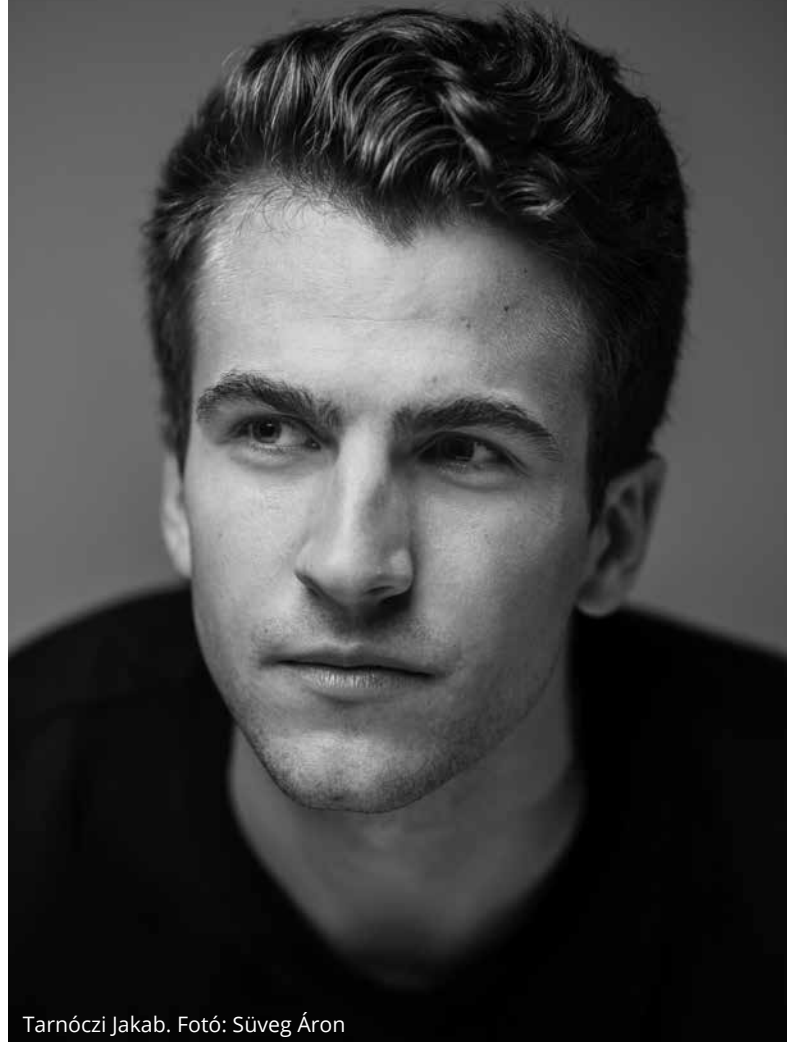
T. I.: Én szívesen vitatkoznék Péterrel, mert szerintem nem lehet összehasonlítani azt a világot és a multikulti jelent. Képzelnék el egy Salgótarján méretű közösséget. Vagy egy tradicionális keresztény közösségben egy passiót mint eseményt. A polgárok ismerték, nyilván nem a legapróbb részletekig, de az alapokat biztosan. Az a pár ezer ember, aki kulturáltan ott szórakozott. Az egész mitológia a mindennapok része volt, oltárok álltak az utcákon, áldoztak az isteneknek.

Z. P.: A mából nagyon nehéz elképzelni, hogy valami ennyire be legyen épülve a köztudatba.

T. I.: Igen, ez egészen biztos. Egyébként azt, hogy ezeket a nézők már nem ismerik, gátlástalanul ki is használják olyan, különböző feldolgozásokkal, mint például a *Trónok harca*, ami egy az egyben megcsinálja Iphigénia feláldozását Stannis lányával. Semmi lábjegyzet vagy csillagocska. Elfogy az ötlet, és akkor kész, ehhez nyúlnak.

Z. P.: Szerencsére van példa a sikerült feldolgozásokra is, mint például Lanthimostól az *Egy szent szarvas meggyilkolása* – az is kendőzetlenül az Iphigénia-mítoszhoz nyúl vissza, de ezt érdekesen és izgalmasan teszi.

T. J.: Meg abban az a szép, hogy az Iphigeneia-mítoszra alapozva születik egy új történet, amely nem feltételezi az eredeti ismeretét, viszont a történetben a gyerekek éppen Iphigeneiáról tanulnak, így a film nyíltan vállalja is azok számára, akik mégis ismerik, hogy mi volt az inspirációs forrás.



Tarnóczy Jakab. Fotó: Süveg Áron

T. I.: Az is érdekes még, ahogy a popkultúra használja a mítoszokat. Nem csak mi, bölcsészek ülünk felette, hogy hú, de jók ezek a szövegek. Ott vannak a már említett Marvelben is.

– Az, hogy mennyire építünk arra, hogy a nézők mit tudnak, nem csak rendezéskor lehet kérdés. Az átiratoknál szoktak ezzel kalkulálni?

E. É.: Mi sokat gondolkodtunk azon, hogy mikor nevezhető az adott mű önállóan vagy inkább átíratnak vagy adaptációnak. Mennyit áruljunk el a címmel, a szórólapon? De talán az a legfontosabb, hogy ha az az eredeti mű ismerete nélkül is érvényes, akkor már valami önálló született. És itt nem a minőségről, csak a kategóriáról beszélünk. A *Vérvörös Törtfehér Méregzöldnél* én megidézték kiindulópontnak, inspirációnak látom az *Oidipuszt*. A közönségnek nyilván van egy szűk rétege, amelynek tagjai szinte sorról sorra ismerik, fel tudják idézni az eredetit, az ő számukra az alapvető hatáshoz adódik valamiféle intellektuális élmény, de ha valaki semmit sem tud az eredetiről, az előadás akkor is működik. Miközben nagy vonalakban követjük az alaptörténetet, a darab mégis a mai Magyarországról szól, és a hatása is teljesen más, mint ahogyan az eredetét elképzeljük. Nagyon erős a jelen idejű politikai szál, amelyet mindenki azonnal felismer és értelmez. Tehát bekerült ez az információs bázis. Viszont amitől teljesen elrugaszkodtunk, az maga a tragédia. Miközben egy olyan tragédiát vettünk alapul, ahol a következményről van szó, mi egy olyan világról, egy olyan hatalmi elittről beszélünk, ahol semminek sincs következménye. Az *Oidipusz* megsemmisítő és felemelő tragikumuk ugyan elveszett, de a következmény nélkülség fájdalmát remélhetőleg át lehet



Tasnádi István. Fotó: Szirbek Anita

érezni. Viszont az kérdés maradt, hogy vajon meg lehet-e tartani ma ezt a nagyszabású tragikumot. És ha igen, hogyan?

Z. P.: Az antik görög drámák tökéletes dramaturgiai érzékkel vannak megírva: minden hatás és ellenhatás patikamérlegesen van bennük kimérve. Amikor ezeket újraírjuk, akkor a végeredmény értelemszerűen csak gyengébb lehet. Talán nem is érdemes ilyen szemmel nézni az átírásokat. A Jelinek-szövegek ugranak be, amelyek szintén teljesen más-ként fordulnak a mítoszokhoz, mégpedig a polifonikusság igényével. Elfriede Jelinek fogja ezeket a jól behatárolható dramaturgiai alakokat, fölbontja őket, és csinál belőlük egy kórusművet, egy költői szöveg- és tudatfolyamot. És itt a nyelv az, ami alapjaiban különbözik az eredetitől, és teljesen más-ként működik. Magával sodor, elandalít, az ember leragad képek-nél, úszik a mítosztengerben, amelynek ismerősek ugyan a szigetei, de megint csak nem a cselekmény a lényeg, hanem az elbeszélés módja. Tehát én nem tudom, hogy meg lehet-e menteni az eredeti dramaturgiát, hacsak az ember nem az eredeti szöveg fordulataival dolgozik.

T. J.: Az *Isten, haza, család* esetében mi az eredetileg országok vezetőiről, királyokról szóló történetből egy családtörténetet kreáltunk. Azt éreztem, hogy így fájdalmasabb, tragikusabb tud lenni az új történet, mert kisemberekről szól.

T. I.: Nem gondolom, hogy azt a fajta katarzist, amit klasszikusan elvárunk tőle, újra kell teremtsük, hiszen azzal, hogy kiemeljük, és csinálunk belőle egy átíratot, már szekularizáljuk ezt az alapvetően szakrális szöveget. Kivesszük abból a dimenzióból, ahol bejöhét egy isten, sőt, maga az isten dönti el, hogy veled büntetésből mi történik. A Péter által már említett darabomban, a *Fédra Fitness*ben az eredeti képlet úgy van

megtartva, hogy Thészeusz nem az alvilágban reked, hanem a fekvőpadon megpattan egy ér az agyában, aztán szégyen ott fekszik kómában két hosszú évig, miközben a felesége összejön a mostohafiával.

Az egész egy aerobikteremben játszódik, és Phaidra, aki halálosan szerelmes a nála húsz évvel fiatalabb srácba, egész nap kegyetlenül küzd az ugrókötéllel, mert csodálatos, ifjú nő szeretne ismét lenni a szerelme számára. Mindez egy ironikus „kifogalmazása” az alapvető történetnek egy olyan közegben, amiben kuncogósan ismerős lehet, viszont természetesen pont a nagy formátumát és a tragikumát veszítjük el.

Z. P.: Igen, és épp ez az, amit az átíratokkal szemben fel is szoktak hozni kritikaként. Hogy banálissá teszik a nagyszabású mítoszt. Vannak rendezők, akik pont ezért inkább a klasszikus szövegekhez szeretnek nyúlni, mert azt érzik, hogy az átíratok leegyszerűsítik, lebutítják a szöveget. Ebben ugyan van némi igazság, de közben meg kezdenünk is kell valamit aktívan a drámahagyományunkkal. Újra kell értenünk azt. Szerintem nagyon fontos, hogy újra és újra, más-más szemszögből elmeséljük ezeket a történeteket. Nekem az egyik legizgalmasabb módja ennek az, amit Jelinek Ibsen *Nórájával* csinál. Egy olyan színdarabot ír tovább, ami az eredeti szövegben nincs kifejtve, ami elvarratlan: mi történik Nórával, miután elhagyta a családját. Így végül is létrejön egy önálló mű, de vissza tudja magát írni egy olyan mítoszhoz is, amit meg valamelyest ismerünk.

E. É.: Mi azzal, hogy ennyire közel hoztuk a történetet az aktuálpolitikai szálal, mintha egy kis Arisztophanész-vonalat is belecsempésztünk volna: három tragédia után jön a komédia. Csak egy manapság fogyasztható másfél órában, egybe-egybe teremtettük meg az ünnepi játék egységét. Nagyon erős társadalomkritikát vázoltunk fel, amin tényleg lehet nevetni, hiszen a paródia felé is elmozdul, ugyanakkor megkapjuk a történetet is.

T. I.: Arisztophanész nál az is érdekes, hogy ő már sokkal inkább a kortársi környezetre reagált, és nem az istenire. Ettől az ő darabjai nehezebben dekódolhatóak és sokkal nehezebben játszhatóak. Fura módon pont az, ami a nagyobbra céloz, az az időtállóbb.

Z. P.: Az antikapitalista Mark Fischer szerint a késő kapitalizmus az újrahasznosítás korszaka, hiszen gyakorlatilag semmi újat nem tudunk kitalálni, és folyamatosan csak a régi történeteket meséljük újra. És valóban, mintha egyre ritkább lenne a törekvés az eredetiségre. Ugyanakkor az, hogy vissza lehet-e követni, minek mi az eredetije, és hogy létezik-e abszolút „eredet”, nagyon problematikus kérdés. A *Rómeó és Júlia* sem Shakespeare találmánya, hanem egy vándortörténet. Az viszont tény, hogy manapság bemelegyek a moziba, és azt látom, hogy az összes film valaminek a feldolgozása, amire még én is emlékszem. Lehet, hogy ez mindig is így volt, de mintha tényleg lenne most egy erős nosztalgia-kultúra. Például a *Stranger Things* a Netflixen, amivel visszajötték a gyerekkorom, a kilencvenes évek B-kategóriás horrorfilmjei, hatalmas siker. Van egy folyamatos termelési kényszer, hogy egyre szaporábban és egyre nagyobb tömegeket kell történetekkel ellátni. Vajon ez a gazdasági modell megengedi egyáltalán, hogy leüljünk, és kitaláljunk valami újat?

T. I.: Egyetértek, hatalmas a termelési válság. Már akkor is adaptálnak valamit, ha csak három ember olvasta, nem beszélve a klasszikusokról. De a kérdés kapcsán, hogy újat kell-e kitaláljunk, vagy inkább érdemes nyúlni valami régihez: a *Fargo*-sorozatnak van három évada, és messze a legjobb az

első. Rá kellett jöjjek, hogy ugyan erősen el van takarva, de az első évad egy középkori *Akárki*-történet. Megjelenik az ördög a kis középnagyvároskában, és megkérdezi a kisembert, akit Martin Freeman zseniálisan játszik, hogy kit szeretnél eltenni láb alól. Fantasztikus, mert nagyon sokáig észre sem veszed, hogy ő maga az ördög, nem játszanak rá egy picit se. Nagyobbat szól, amikor egy nagyon régi, alapvető műfajhoz nyúlunk.

Z. P.: Lehet, hogy ezeket a nagy történeteket mind megírták már. Hogy véges számú a kombináció.

– *Mitől lesz valami valóban kortárs? Pusztán az átírástól, a kulisszától?*

Z. P.: Bodó Viktorral csináltuk a *Kertész utcai Shaxpearemosót* az Örkényben, ami radikális átírása volt az eredeti darabnak, a shakespeare-i nyelv teljesen elveszett belőle. Ez Viktor külön kérése volt, hogy semmi se maradjon Shakespeare-ből. Íróként egyszerre volt idegen és rendkívül szórakoztató feladat. Féltem, hogy egy vacogó csontváz marad csak a lecsupaszított dráma helyén, hogyha az összes húst és bőrt letépjük róla... De aztán rá kellett jönnöm, hogy azért történik mindez, mert Viktor a színpadi jelekkel akarja a nyelvet helyettesíteni. Tehát ezt ilyen radikálisan is lehet csinálni. Az aktualizálásnál szerintem nagyon kell vigyázni, ha az ember megpróbál mindent átültetni a mába – gondolok itt a nyelvre, a családi viszonyokra, az egyéni motivációkra. A társadalom megváltozott: ma már nem lehet vegytiszta reneszánsz királydrámát írni, legfeljebb úgy, ha az ember a királyi dinasztia helyére odaképez egy NER-es oligarchacsaládot vagy egy maffiózófamíliát. Ugyanakkor ha mindent áthelyezünk a mába, az sokszor szájbarágós is lesz. Ha túl könnyen dekódolható az allegória, hamar megérti a néző, és meg is unja. Ungár Júlia fordításai remekül zsonglőrködnek ezzel. Van bennük egy nagyon erős igény, hogy megtartsák a patinás, irodalmi szöveget, de közben olyan friss kifejezések jelennek meg bennük – ez jelenthet egy-egy jelzöt vagy direkt szövegrontást is –, amik hihetetlenül modernné és mondhatóvá teszik a szövegeket.

T. I.: Van egy egészen friss élményem erről. Csináltuk most a Budapest Bábszínházban a *Helló, Héraklész!*-t, ami egy kísérlet volt a részünkről, és hát a gyerekek iszonyatosan

szeretik. Ez a mítosz az eredeti formában számukra emésztetlen lett volna, de többet akartam annál, mint hogy én most cenzúrázom például a családirást, és adok az ifjúságnak valami jólfésült verziót. A történet mutat egy olyan családmodellt, ami rímel a sok mozaikcsaládra korunkban. Minden elem szerepel az eredetiből, mégis teljesen olyan, mintha egy mai történetet néznénk, mai módon beszélnek a szereplők, ám közben óriási hozadék, hogy a tizenéves néző megismer egy olyan történetet, ami az általános műveltségnek is a része, és egy következő történetben felismeri majd a szereplőt, hiszen ezzel egy ponton belemarkoltunk a hatalmas mitológiai kapcsolati hálóba. Héraklésztől pedig mindössze kettő lépés a *Phaidra*. Pillanatok alatt összeérnek a szálak. Valójában olyan ez az egész, mint egy óriási sitcom.

T. J.: Szerintem azt fontos látni mindig a kortársi közegbe emelés kapcsán, hogy milyen rendezői szándék van mögötte. Hogy én csak fitogtatom azt, hogy ez bizony ma is meg tud történni, és belegyömöszölöm a jelen kelléktárába, vagy a lényegére mászom rá, amivel ténylegesen kezdek is valamit, és létrejön egy új egység. Szóval nem önmagában a kortárs közeg a kérdés, hanem hogy az milyen szempontból fontos az alkotóknak. Mi például arra jutottunk Varga Zsófia dramaturggal, hogy levonulunk a Kamrába a színészekkel közösen, és felépítünk a nagy történetekből inspirálódva egy magyar családot. Nehéz munka volt, de valamiképpen autentikus lett minden ügyetlenségével együtt, hiszen kimászott az agyunkból valami új, ami mögött közben mégis ott az a nagyon erős sorvezető és mankó, amit a nagy görög tragédiák nyújtanak.

Z. P.: Ez nagyon izgalmas! Nekem is volt egy meghatározó élményem, amikor egy színésszel együtt dolgoztam egy mítoszon. Megkeresett Eke Angéla, hogy szeretne egy monodramát csinálni. Közösen kezdtünk el azon gondolkodni, hogy melyik klasszikus mítosz az, amelyik a leginkább kapcsolódhat az ő privát családtörténetéhez. Végül mi is az Iphigénia-mítosznál kötöttünk ki, de egyértelműen Angéla történetét meséltük el, gyakorlatilag egy dokumentum-mítoszt kreáltunk, amelyet csupán egy-két ponton feleltettünk meg az eredeti görög történettel. Fel akartuk villantani, hogy mennyire ősi problémák a gyerekek és a szüleik közötti konfliktusok.

Závada Péter. Fotó: Máté Péter



DARIDA VERONIKA

A TRAGÉDIA ÚJRATEREMTÉSE

Gondolatok a Tragedia Endogonia kapcsán

Giorgio Steiner 1961-ben megjelent könyvében a tragédia haláláról,¹ pontosabban a tragikus életérzés eltűnéséről, a tragikus hang elhallgatásáról beszél. Ez a változás azonban nem a 20. században kezdődött, hanem még a 17. században, Isten csendjének vagy az emberektől való elfordulásának pillanatában, mivel „a tragédia olyan művészeti forma, amelynek szüksége van Isten jelenlétének elviselhetetlen terhére. A tragédia azért halott, mert többé nem vetül ránk az Ő árnyéka, mint valamikor Agamemnonra, Macbethre vagy Atáliára.”² Azt ugyanakkor Steiner is elismeri, hogy a tragédia talán csak megváltoztatta korábbi (klasszikus) stílusát és konvencióit. Számára ezt a *Kurázi mama* előadásának egy tragikus erejű jelene igazolta, ahol az anya (Helene Weigel alakításában) néma sikolyt kifejező gesztusa Kasszandra sikolyával vált azonossá, mely megjósolta Atreusz házának bukását. A könyv epilógusa szerint „számon kell tartanunk azt a lehetőséget – bár én ezt nagyon távolinak ítélem –, hogy a tragikus színház előtt esetleg jövő és új élet áll”. A 21. század színházi törekvései mintha ez utóbbi állítást igazolnák, hiszen számtalan példát idézhetnénk a klasszikus görög drámák újraértelmezésére: Robert Wilson képszínházzá változtatott *Oidipusz királyától* Milo Rau politikailag elkötelezett *Oresztész Moszulban* című előadásáig, Wajdi Mouawad a görög drámákat újraértelmező dramaturgiájától (mint a Magyarországon is bemutatott *Futótűz*) Phia Ménard *Trilógiájáig* (az *Anyaház* a Trafóban is látható volt), de ugyanígy említhetnénk Jeles András *Bakkhánsnők*-rendezését (Melis László operája nyomán) vagy Josef Nadj *Omma* (ógörögül 'szem', 'látvány') című új koreográfiáját. Ez utóbbi zárójelene, afrikai táncosokkal, mintha Steiner könyvének utolsó kérdését gondolná tovább: „Azon tűnődöm, háromezer évvel ezelőtt, Argosz síkságain, nem a dac és a holtaknak szóló tiszteletadás hasonló szertartásával kezdődött-e a tragédia?”³

Mostani tanulmányunkban azonban nem a kortárs színházban újjáéledő tragikumot, hanem csak egyetlen művet és annak közvetlen előzményeit vizsgáljuk: Romeo Castellucci és a Societas Raffaello Sanzio *Tragedia Endogonia* című előadásciklusát, melyet most húsz éve mutattak be, és mely napjainkig a tragédia eszméjének a legradikálisabb színpadi végiggondolása.

Előttörténetek

Az 1980-ban megalakult Societas Raffaello Sanzio (Raffaello Sanzio Társaság)⁴ névválasztása gesztusértékű. A társulatalapító Romeo Castellucci szerint az olasz reneszánsz festészet egyik legnagyobb alakja műveiben tökéletes külső forma mögé rejtje a formáért folytatott belső, gyötrelmes harcot. Nietzsche *A tragédia születésében*⁵ szintén felidézi Raffaello egyik vatikáni festményét: a *Krisztus színeváltozását*, mely egyszerre mutatja az apollóni álom- és szépségvilágot és szűkszerű alapját, a dionüszoszi mámort és szenvedést. Míg a kép alsó fele „az örök ősfájdalmat” tükrözi („a megszállott, őrzöngő fiúval, a kétségbeesett kísérőivel, a tétova, szorongó tanítványokkal”), addig a felső részben látomászerű látszatvilág tárul elénk („fénylő lebegés ez a tiszta gyönyörben és a fájdalom nélküli, tágra nyílt tekintetű szemlélődésben”). Ehhez hasonlóan a társaság minden előadásában megjelenik az egymástól elválaszthatatlan apollóni és dionüszoszi világ.

A Societas Raffaello Sanzio a tragédiaciklust megelőző előadásai közül érdemes azokat kiemelni, melyekben már feltűnik a *Tragedia Endogonia* néhány fontos motívuma. Ide sorolható az 1990-ben bemutatott *Gilgames*, az 1992-es *Hamlet*, az 1995-ös *Oreszteia* vagy az 1997-es *Julius Caesar*. A görög tragédia újraértelmezése kapcsán a legérdekesebb az *Oreszteia*, mely már zárójelezett alcímében: „(egy organikus komédia?)” határozottan elszakad az eredeti műtől, és az arisztotelészi *Poétikában* kevéssé tárgyalt komédiaként aposztrofálja magát. Ugyanakkor az aiszkhüloszi trilógiát (*Agamemnon*, *Áldozatvivők*, *Eumeniszek*) egy műbe sűrítő előadás nagyon is tragédia, csak még a klasszikus görög tragédia előtti állapotot mutatja: egyfajta őstragédiát. Egy olyan, barbár tragédiát, mely leplezetlenül tárja elénk a kezdet erőszakát, anarchiáját, káoszát. Célja pedig (szintén az arisztotelészi elmélet ellenében) nem a félelem és a részvét által kiváltott megtisztulás.

1 Giorgio STEINER, *A tragédia halála*, ford. SZILÁGYI Tibor, Budapest: Európa, 1971.

2 Uo., 312.

3 Uo., 313.

4 Romeo Castellucci és húga, Claudia Castellucci barátaikkal együtt alapítják meg társulatukat A képzőművészeti tanulmányokat folytató Castellucci ugyanakkor nem rendezőnek, hanem festőnek vagy díszlettervezőnek készül, míg hűgát az írás és a színházelmélet érdekli. Első bemutatójuk az 1980-as *Cenno* ('hír', 'jelzés'), mely egyértelmű bukás. Ezt követő darabjaik is visszhang nélkül maradnak, azonban kezdetektől fogva nem a siker, hanem a színházi kutatás foglalkoztatja őket.

5 Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, ford. KURDI Imre (Budapest: Helikon, 2019), 42.

A „katharszis” Castellucci szerint csak Arisztotelész találmánya, semmi köze nincs ahhoz az eredeti, felkavaró, elemi hatáshoz, melyet a tragédia születésének pillanatában kiváltott. Az *Oreszteia* nem a logosz, hanem a látvány (opszisz) színháza, ahol a szépség és a rútság egymástól elválaszthatatlan, és egyaránt sokkoló erejű. A színpadi képek meghatározó színe a fehér, ahogy fehér a tragédia őszáldozata, a megnyúzott kecske is. Vagy ahogy szintén fehér az előadásban szereplő nyúl, mely mintha Lewis Carroll *Alice Csodaországban* című regényéből lépett volna át, hogy itt a majmok kórusvezetője legyen. Az egyszerre archaikus és meseszerű képek 20. századi képzőművészeti utalásokkal keverednek, Marcel Duchamp és Francis Bacon festményeit idézik. Olyan elektrosokk-hatásnak kitett Alakokat látunk,⁶ akik Antonin Artaud elmegyógyintézeti szenvedéstörténetét imitálják. Ebben az új, organikus *Oreszteiában* meghatározhatatlan elegyet alkot Aiszkhülosz, Carroll és Artaud világa, a néző pedig nem tudja kivonni magát az egyszerre lenyűgöző és félelmetes idegenség bűvköréből.

A *Tragedia Endogonia* legmeghatározóbb előzménye mégsem ez, hanem az 1999-es *Genesis. From the Museum of Sleep* (Teremtéstörténetek – Az álom múzeumából) című előadás. A színház ekkor a múzeumba helyeződik át, mely a művek eleven tapasztalatától való elválasztottság, az életidegenség és a bezártság helye. Ugyanakkor a múzeum a képek őrzője, és a *Genesis* három epizódja (*Kezdetben – Auschwitz – Káin és Ábel*) evidens módon képszínház. Mindhárom rész a teremtés kudarcát tematizálja. Castellucci szerint a művészet problémája nem a teremtés, hanem az újrateherelés, melynek során a művész nem a semmiből, hanem a káoszból teremt. Ezt igazolja saját rendezői munkamódszere: előbb hosszasan jegyzetel, vázlatokat készít, majd ezekből különböző irányvonalak bontakoznak ki, melyeket a művészek már csak követnie kell. Elindul az anyag önszerveződése, amiből váratlan konstellációk születnek.

6 A Bacon-festményeken és Artaud kegyetlen színpadán megjelenő Alakokról lásd Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Az érzet logikája*, ford. SEREGI Tamás, Budapest: Atlantisz, 2014.

A *Genesis* „legbotrányosabb”⁷ része az *Auschwitz*, mely az ábrázolhatatlan ábrázolására tett kísérlet. Castellucci az ikonoklasztia színházát hozza létre. Üres térbe, vakító fehérségbe helyezi el a jelenet gyerekszereplőit (saját gyerekeit), akik fehér ruhában, álomszerű lassúságban játszanak. A játék a mese birodalmába, Alice Csodaországába vezet, ahol az egyik gyerek fehér nyúlnek öltözik, míg a háttérben elhelyezett tükrön (fordított írással) az ÁLOM szó olvasható. Egy gyerek által celebrált teaszertartást látunk, Artaud utolsó hangjátékának (*Istenítélettel végezni*) kíséretében. A jelenet legvégén a gyerekek egy fehér zuhanyrózsa alá állnak, alakjuk a vakító fehérségben árnyékká változik, míg az artaud-i mondatokból („Őn delirál M. Artaud – maga bolond. Nem delirálok. Nem vagyok bolond”) csak a tagadás marad fenn és visszhangzik szüntelen: „nem vagyok”.

Talán ebből a pár felidézett képből is nyilvánvaló, hogy a *Tragedia Endogonia* előtti fontos előadások mind eredeti és végtörténetek. Alapnarratívák (Gilgames-eposz, Biblia, görög drámák, Shakespeare-darabok) Auschwitz utáni újraértelmezései, melyek egyszerre tematizálják Isten halálának nietzschei gondolatát és a tragédia halálát. Az előadások mögött ugyanaz a kihívás rejlik: újra kell kezdeni a színházat. Castellucci szerint csupán a kultúránkat meghatározó alapműveken való keresztülhatolás (transzgresszió) tesz lehetővé egy új kezdetet, ezért valamennyi rendezése az elképzelhetetlen és az ábrázolhatatlan színháza.

A Societas Raffaello Sanzio előadásait jellemző ikonoklasztia nem csupán a hagyomány meghatározó ősképeinek (archetípusainak) lerombolását jelenti, hanem egyúttal a képek mögötti fantomok előhívását is. A cél tehát nem a teljes megsemmisítés és felszámolás, sokkal inkább a képek visszavezetése a róluk való tudatos gondolkodás, reflexió világába.

7 A botrány Pilinszky-féle értelmében: „Mindaz, ami itt történt, botrány, amennyiben megtörténhetett, és kivétel nélkül szent, amennyiben megtörtént.” (Pilinszky János: *Ars Poetica helyett*)

Tragedia Endogonia – #08 Strasbourg (2004)





A *Képrombolás a színpadon és a test visszatérése*⁸ programadó szövege pontosan megfogalmazza ezt a kettősséget. Itt jelenik meg a legkonkrétabban Castellucci ars poeticája: „A színháznak és a művészetnek egyetlen olyan formája sem érdekel, amely képtelen szembesülni a saját nemlétének tényezői lehetőségével.”

Az előadások elsődleges törekvése az, hogy felgyűjtsák (egyfajta szellemi máglyán) a hagyomány hatalmas és gondolatlan archívumát. Ez a felszámolás a színpadi alakokra is vonatkozik, akik mintegy belsőleg aláaknázva saját eltűnésük hírnökeivé válnak. A színpadi alak ugyanis Castellucci szerint csak úgy élheti túl a benne tomboló rombolási dühöt, ha elégeti önmagát. Ezért a színész lényegi formája egy égő alak képe: mely egyszerre az önégetés és az égőáldozat megjelenítése. Ennek mintáját Giacometti légiesen vékony, már-már eltörő szobrai adják, melyek a táborokból épp kiszabadult foglyokat idézik, azokat az élőhalottakat, akik a feltámadás lángjában lobognak.⁹

Kiáltványában Castellucci az intézményessé tett színház lerombolását is követeli, az eredeti színházhoz való visszatérés érdekében. A színész feladata: a kezdet helyszínére való visszatérés a test visszatéréseként. Ez a színészi technikák és módszerek elvetését jelenti, a „puszta élet” felfedezését. Ezen az eljövendő (és egyben ősi) színpadon csak jelenlét van; ebből fakad a testek közösségként értett színház érzéki hatalma. A színészi test ugyanakkor az állati testhez hasonlít, mely nem képes színlelni. A színész az ember és állat közötti határ felszámolására törekszik: „tekintete kérdő, mint egy kutyáé, és egyidejűleg egy képromboló szenvedését tükrözi”.

⁸ <http://szinhaz.net/2008/11/07/romeo-castellucci-keprombolas-a-szinhadon-es-a-test-visszaterese/>

⁹ Erről lásd Sartre Giacometti-tanulmányát: Jean-Paul SARTRE, „Az abszolút nyomában”, ford. MOLNÁR Zsófia, *Enigma* 21, 78. sz. (2014): 54–62.

A *Képrombolás* függelékeként közölt széljegyzetek (disjecta membra) külön figyelmet érdemelnek, mivel Castellucci itt a tragédia kapcsán olyan fontos megjegyzéseket tesz, melyek előrevetítik a *Tragedia Endogonidia* későbbi tervét. „Vitatkozom a görög tragédiával” – írja, majd rögtön hozzáteszi: „Egyébként a tragédia mint tény rettenetesen vonz. Csatatervet kell készíteni a tragédia ellen. A tragédia az egyetlen – méltó – ellenfél, amellyel az embernek meg kell küzdenie.”

Tragedia Endogonidia (2002–2005)

A *Tragedia Endogonidia* a 21. század nyitányának legambiciózusabb színházi kísérlete. Az előadás címe – híven Artaud egy eszméjéhez, mely szerint az új színházban egyesíteni kell a költészetet és a tudományt – a mikrobiológiából ered, a jelző jelentése: 'belső eredetű', 'önmagából kifejlődő'. A *Tragedia Endogonidia* egy organikus, önmagából létrejövő, önnemző tragédia. Castellucci kezdettől fogva olyan tragédiaciklusban gondolkodott, mely egyedi előadások sorozataként több év alatt különböző európai városokban valósul meg. Végül a tizenegy epizód tíz városhoz kötődött: Cesena, Avignon, Berlin, Brüsszel, Bergen, Marseille, Róma, Párizs, Strasbourg, London, Cesena. Ahogy a felsorolásból látszik, a kezdet és a vég helyszíne egyezik: a társulat cesenai bázisán indult és zárult a kör.

A *Tragedia Endogonidia* tragédiaciklusa szintén erősen kötődik Nietzsche gondolataihoz. Castellucci a tragédia eredetét vizsgálva gyakran hangsúlyozza, hogy a nyugati színház abból a felismerésből született, hogy Isten halott. Isten nemléte alapozza meg a tragédia létét, vagyis a tragédia egy metafizikai krízis következménye. Emiatt kezdettől fogva legalább annyira jellemzi a destrukció (rombolás) mint a kreáció (teremtés). Azt is mondhatnánk, hogy a tragédia története a dekreáció megvalósulása. Ez a folyamat ugyanakkor tagadja a lezárást. A múlt lerombolásaként megjelenő tragédia egyben

az új lehetőségeket is feltárja, benne rejlik a jövő eredete. Az új tragédia központi motívuma ezért már nem a halál csendjével való szembesülés és a tragikus hős hallgatása,¹⁰ hanem egy új, közös nyelv megalkotása, egy még nem létező közösség létrehozása lesz.

A *Tragedia Endogonia* egyik legjellegzetesebb újítása a Kar (mint szereplő) elhagyása. Az egyes előadások „epizód-ként” (episodio) való elnevezése is a színpadra állított kar távollétére utal (a görög tragédiában az epeiszodion a két kardal közötti párbeszédet jelölte). Ez azonban nem azt jelenti, hogy a kar teljesen hiányzik, sokkal inkább azt, hogy áthelyeződik a színészek és nézők által alkotott közönségbe. Az egyes epizódok azért kötődnek egy-egy városhoz, hogy az adott helyszínen felvetett kérdések valódi közösségformáló erővel bírjanak. Emiatt nem lehet az egyes előadásokat máshol vagy máskor (teljes egészükben¹¹) megismételni. Egyedülálló projekt jön létre, mely minden alkalommal új kockázatot jelent. Castellucci azonban vallja, hogy a valódi művészi alkotás utazás az ismeretlenbe, a forma homályosságába. A kockázatvállalás a művészet természetes feltétele. Ha nincs kockázat, akkor minden öncélúvá, dekoratívává válik. Minden autentikus műalkotás veszélyt hordoz magában, mely egyaránt fenyegeti a létrehozót és a befogadót. Nézőként azt érezhetjük, hogy a mű provokatívan ránk tekint, és emiatt elfog minket egy megmagyarázhatatlan szégyen (a lemeztelenítettség érzése) vagy különös elbizonytalanodás, védtelenség. A mű fenyegető lehet, ha a legbensőbb valónkban érint meg minket (Castellucci ezt a vackából kivert állat állapotához hasonlítja). A művészetben a rútság és a szépség autentikus tapasztalata egyaránt kitettséget jelent. Egy ismeretlennel kell szembenéznünk, nevet kell adunk annak, aminek még nincs neve. A művészet esztétikai tapasztalata egy másik valósággal való találkozás, mely ráébredt arra, hogy a korábbi valóság nyelve már értelmét veszítette. A művészet megszakítja és felfüggeszti az addigi valóságot, és ezáltal lesz – Castellucci szavával – „szuperreális” tapasztalat.

A *Tragedia Endogonia* tizenegy epizódja voltaképp egyetlen (befejezhetetlen és lezárhatatlan) tragédia különböző, de eltéréseikben egymásra utaló fázisainak tekinthető. Az egyes epizódok között progresszív (át)alakulási folyamat figyelhető meg. Az epizódok összessége nem alkot egy egységes és zárt egészet, de nem is egymástól független töredékek halmaza. Castellucci szerint minden epizód olyan, akár egy meteor, mely elhaladása közben gyengéden érinti ugyan a világ felszínét, de nem hagy nyomot.

Színházi laboratórium

A *Tragedia Endogonia* minden epizódját hosszú keresés és előkészület előzte meg. Ezeket a leginkább műhelymunkára vagy színházi laboratóriumra emlékeztető szakaszokat a társulat tagjainak levelezései dokumentálják.¹² Különösen Ro-

meo és Chiara Castellucci az előadás zeneszerzőjéhez, Scott Gibbons-hoz írt levelei, melyekben egy új hangzásesztétika fogalmazódik meg.¹³ Ez a hangkutatás Artaud-szövegekre („Az érzelmi testkultúra”, „Seraphin színháza”) utal, ahol a színészek „érzelmi izomzatáról” és annak tudatos alkalmazásáról esik szó. Eszerint az érzelmek testi elhelyezkedésük és a lélegzetvétel segítségével aktivizálhatók. Mivel a néző „lélegzetről lélegzetre” azonosul az előadással, ezért a színész, tudatos légzéstechnikája által, képes benne a kívánt érzelmi hatást kiváltani. Artaud célja ugyanakkor túlmutat a pusztá gyakorlaton, hiszen „ha megismerjük a test lokalizációs pontjait, az elvesztett mágiát állítjuk helyre”.¹⁴ Az ősi, színházhoz való visszatérés elsődleges feltétele: a légzés és a test újrafelfedezése.

A *Tragedia Endogonia* előkészítése is a hangról és a légzésről való gondolkodással kezdődik. Az alkotók egy olyan hangot képzelnek el, mely inkább csak töredék, suttogás, pusztá lélegzetvétel, és úgy ér el hozzánk, mintha az első hang lenne. Ebben az elgondolásban megszűnik az artikulált hang (a beszéd) dominanciája, és visszatérünk a hang eredetéhez, a hang születéséhez. Hozzátehetjük, hogy az alkotók ezzel a radikális gesztussal a még csak tervezett előadást máris kívül helyezik a nyugati színházi hagyományon. Ugyanez igaz a klasszikus tragédia minden más, hagyományosan elfogadott elemére,¹⁵ melyek közül a legfontosabbá az Arisztotelész által utolsóként rangsorolt zene válik.¹⁶ Az új tragédia idejét nem lezártág vagy sűrítés, hanem időtlenség vagy időn kívüliség jellemzi; a tragédia tere pedig egy hatalmas, dezorientált tér, mely helyet biztosít a színészi test megjelenésének, a hús meztelenségének. Az új tragédia térfoglalása: az üres tér elfoglalása a csupasz test által.

De vajon meddig lehet lebontani a tragédiát? Van-e olyan elem, amelyik feltétlenül szükséges az elgondolásához és a megvalósulásához? A *Tragedia Endogonia* egyes epizódjai ezt a kérdést több irányból közelítik meg, és többféle választ adnak rá. Az első válasz szerint, melyet az első epizód (Cesena) jelenít meg, a tragédia fő témája az erőszakos halál. A halál azonban nem egy jól felépített cselekmény során bekövetkező tragikus fordulat következménye, hanem maga a kiindulópont. Az áldozat és az áldozathozatal minden tragédia kezdetén ott található, de a színpadon felmutatott áldozat névtelen marad. Castellucci színpadán a tragédia feltételei: az anonimitás, az éjszakai sötétség, a szavaktól való megfosztottság. Mintha egy melankolikus próféciát látnánk mindarról, ami korábban már megtörtént és azóta is folyamatosan zajlik. Ez a prófécia egy ismeretlen, megfejthetetlen nyelven szól hozzánk: a gesztusok és a képek nyelvén. Felejthetetlen vízióként tárja elénk azt a monumentális romot, mely az antik tragédiából ránk maradt.

10 Ahogy ezt Franz Rosenzweig írja *A megváltás csillaga* című művében, a görög tragédia hőse kapcsán. Nietzsche mellett Castellucci legtöbbször Rosenzweig és Agamben műveire hivatkozik.

11 A *Tragedia Endogonia* mellett és azt követően Castellucci *Crescite* címen tizenhat, a tragédiaciklus egyes részeiből kifejlődött vagy kinőtt rövid jelenetet is bemutat különböző városokban. Valamint az epizódok emléket videóváltozat (memoria di video) is örzi Cristiano Carloni és Stefano Franceschetti rendezésében.

12 Claudia CASTELLUCCI, Romeo CASTELLUCCI, Chiara GUIDI, Joe KELLERHER, Nicolas RIDOUT, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, London: Routledge, 2007.

13 Chiara GUIDI később egy könyvben összegzi hanggal kapcsolatos kutatásait: Chiara GUIDI, *La voce in una foresta di immagini invisibili*, Roma: Nottetempo, 2017.

14 Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, ford. VINKÓ József (Budapest: Gondolat, 1985), 197.

15 A tragédia hat alkotóeleme Arisztotelésznél: történet, jellemek, nyelv, gondolkodásmód, diszletezés, zene.

16 Érdemes hangsúlyozni, hogy Nietzschénél (ahogy ezt könyvének eredeti címe is mutatja: *A tragédia születése a zene szelleméből*) a zenéből születik meg a tragédia, majd hanyatlását a zeneiség eltűnése (az Euripidész drámáiban megjelenő szókratészi dialektika) okozza. Emiatt a tragédia újjászületése ismét csak a zenétől (a wagneri operától) várható, mely képes arra, hogy egy új közösséget teremtsen, mely már nem a harmóniát keresi (mint a korábbi operák), hanem a zenei disszonanciát.

A *Színház* folyóiratban 2013 óta közlünk tematikus összeállításokat női fókusszal. Az első ilyen nekirugaszkodást rá egy évre máris követte a második – még Koltai Tamás főszerkesztése alatt, Tompa Andrea közreműködésével. A szerkesztőség és a lap 2015. őszi átalakulása óta ennél is rendszeresebben, de már nem tematikus lapszámokban, hanem egy-egy lapszámon belül tematikus fókuszokban gondolkozva vittük tovább a genderkérdések tárgyalását is. A teljesség igénye nélkül: 2016 májusában a maszkulinitás (Schuller Gabriella vendégszerkesztésével), 2018 júniusában a női szerepek, 2019 májusában a női szerzők/rendezők kérdésével foglalkoztunk kiemelten. Ezt követi most *Láthatatlan (színház) történetek. Női nézőpontok* elnevezésű – kétrészes – blokkunk, amelyben a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karán 2021 decemberében ezzel a címmel megrendezett konferencia előadásából publikálunk ötöt – megelőlegezve a Romániában készülõ angol nyelvű konferenciakötetet. A Bartha Katalin Ágnes és volt főszerkesztőnk, Tompa Andrea szervezte rendezvény előadói kivétel nélkül arra törekedtek, hogy láthatóbbá tegyék a tágabb értelemben vett régi színház női szereplőit. Mindazokat, akik alkotóként, vezetőként, színészként, íróként, kritikusként és háttérmunkásként – akár pályájukkal, akár pályaelhagyásukkal, hiányukkal – közvetlenül alakították a színház ká-európai történetét. Jelen számunkban Anca Hațiegan, Ungvári Zrínyi Ildikó és Boros Kinga, áprilisban Cristina Modreanu és Kőnczei Csilla tanulmányát közöljük.

Amint az a konferencián is elhangzott, az amerikai történész, Gerda Lerner négy lépcsőben képzelte el a genderközpontú történetírást. („Placing Women in History: Definition and Challenges”, *Feminist Studies* 3, 1–2, sz. [1975]: 5–14). Az első lépcső: kiegészíteni a férfikánont a nők teljesítményeivel. A második: beszámolni mindennapi nőkről, akiknek nincsenek jelentős eredményeik. A harmadik lépcső: magunk mögött hagyni a teljesítményelvű (férfiközpontú) történetírást, mégpedig úgy, hogy naplók, önéletrajzok, levelek segítségével egy érzéki, több nézőpontú képet próbálunk nyújtani arról, milyen életet éltek, mit tapasztaltak a nők a mindennapokban. A negyedik lépcső esetében az a cél, hogy a történelmet a két kultúra, a férfi és a női közötti dinamikában képzeljük el. Hogy jobban megértsük, miért alakult úgy a színház-történet-írás, ahogy. Hogy a színház-történet ne csak zseniké és a fenegyerekeké (fenelányoké?), hanem mindannyiunké legyen. A közölt esszék szerzői mindezeket szem előtt tartva kísérik meg a színház emlékezetét a nemek, nemi szerepek felől újragondolni.

ANCA HAȚIEGAN

NACIONALISTA KISZORÍTÓSDI

Francesca Rozan esete

Romániában a hivatásos színházi közeg megjelenése a 19. században egybeesett a Román Fejedelemségek függetlenségi harcaival az oszmán uralom ellen. A nemzet eszméje mintegy szekuláris vallássá vált ebben az időszakban, a színház templomába pedig a nők is hamar bebocsátást nyertek – afféle diakonisszákként, felszentelve egyszerre a művészetnek és a nemzetnek. Az első román színházi iskolák tanulói között ugyanakkor számos idegen csengésű név szerepel. Ezekről a nőkről részletesebben írtam *Dimineața actrițelor* (A színésznők hajnala) című, 2019-ben megjelent könyvemben. Kutatásaim során nem találtam jelét annak, hogy nemzetiségük alapján bármiféle hátrányos megkülönböztetésben lett volna részük.

A nemzeti eszme vallásából a 20. század elején fejlődésnek indult a nacionalista, etnicista, fajvédő „eretnkség”. A zsidóság egymást követő bevándorlási hullámai Ausztria és Oroszország lengyelek lakta részei felől ugyancsak ezt a szélsőséget erősítették.¹ A 19. század során a pogromoktól való félelem nagy tömegeket ösztönzött bevándorlásra és le-

1 Az 1912-es népszámlálás adatai szerint a zsidók népességaránya Romániában 3,3% volt, a negyedik legmagasabb Európában Ausztria, Magyarország és Oroszország után. Moldáviában ez az arány a teljes népességhez viszonyítva 7,8% volt. A Moldávia szívében elhelyezkedő Jászvásár 75 229 lakosából 31 843 volt zsidó (azaz 42,3%), Bukarestben, Románia fővárosában a lakosság 12,79%-a.

telepedésre Romániában. Ezt a román népesség jelentős része fenyegetésként élte meg a román nemzetre nézve, elsősorban a gazdasági fejlődést, de az állami integritást illetően is. Az első szakaszban a nacionalista mozgalom a színházat tette meg kedvenc csataterének, így lett az 1906 tavaszán és 1913 őszén ütközetek színhelye. 1906. március 13-án a Bukaresti Nemzeti Színház épülete előtti téren egy aznap esti, francia nyelvű előadás megtartásának megakadályozására diáktüntétést szerveztek, mely sok sérültet követelő erőszakba torkolt. Később a román kulturális elit egy része szolidaritását fejezte ki a diákok egyik fő szervezőjeként fellépő Nicolae Iorga történéssel (1871–1940). Iorga a bukaresti irodalmi lap, a *Sămănătorul* főszerkesztői posztjának 1905-ös átvétele óta folyamatos hadviselésben állt azokkal, akik véleménye szerint káros hatással voltak a román nyelvre és kultúrára. A március 13-i események után ez a harc politikai fordulatot vett, amikor Iorga és követői egyesítették erőiket a Jászvásári Egyetemen politikai gazdaságtant oktató Alexandru C. Cuza (1857–1947) körül szerveződő nacionalista körrel. Cuza, a román antiszemitizmus „apostola”, 1905-ben a *Făt-Frumos* nevű lapban közölte „Nemzetiség a művészetben” című tanulmányát, melyet 1908-ban, 1915-ben és 1927-ben kötetben is megjelentetett. Ez a szöveg már az első kiadástól kezdve tartalmazta a szerző hitvallását, miszerint „a művészeknek, tudósoknak és politikusoknak nemzetiségük reprezentánsai-ként kell fellépniük”.² Ebből kifolyólag Cuza a zsidók „a kultúra területéről való eltávolítása”³ mellett érvelt. 1910-ben Iorga és Cuza közösen megalapították a Nacionalista Demokratikus Pártot, melynek programjában zsidóellenes rendelkezések is szerepeltek. Később Iorga eltávolodott Cuzától, és mérsékelté nézeteit; végül a szélsőjobboldali erőszak áldozatául esett. 1913-ban újabb nagy horderejű botrányra került sor, amikor a Bukaresti Nemzeti Színház újra műsorára tűzte a *Manassét*, egy zsidó származású román szerző, Ronetti-Roman (1853–1908) 1900-as színdarabját.

Ezen két incidens között egy harmadik is lezajlott a Jászvásári Nemzeti Színházban. A fő ismertetőjegyei hasonlóak voltak, de ez az eset mégis kevésbé ismert napjaink kutatói számára – a továbbiakban ezt fogom körüljárni. 1911. január 8-án egy fiatal színésznő, Francesca Rozan debütált volna az akkor Mihail Sadoveanu író (1880–1961) által vezetett Nemzeti Színházban, de az előadást antiszemita demonstráció zavarta meg. Francesca Rozan, akinek valódi neve Frieda Rosenberg volt, több generáció óta Romániában élő értelmiségi és művészcsaládból származott. 1907-ben végzett Aristizza Romanescu (1854–1918) osztályában a Bukaresti Zene- és Színművészeti Konzervatóriumban; volt tanára ajánlotta a Jászvásári Nemzeti Színház vezetősége figyelmébe. Hogy rövidre fogjam, időrendben sorra veszem az eseményeket, melyek Rozan a Jászvásári Nemzeti Színházból való eltávolításához és későbbi üldöztetéséhez vezettek.

1910-ben Francesca Rozant két meghallgatás után felveszik a Jászvásári Nemzeti Színházba – „en gage”, azaz ideiglenes munkaviszonyban. Az igazgató, Mihail Sadoveanu és a Romániai Akadémia két tagja, Anton Naum és Nicolae Gane is mellette szavaznak. A Jászvásári Egyetem Hallgatói Központjának nacionalista diákjai a Cuza-párti Constantin

2 A. C. CUZA, *Naționalitatea în artă. Principii, fapte, concluzii* (Nemzetiség a művészetben. Elvek, tények, következtetések) (Bukarest: Editura Minerva, 1911), 135.

3 Uo., 183.

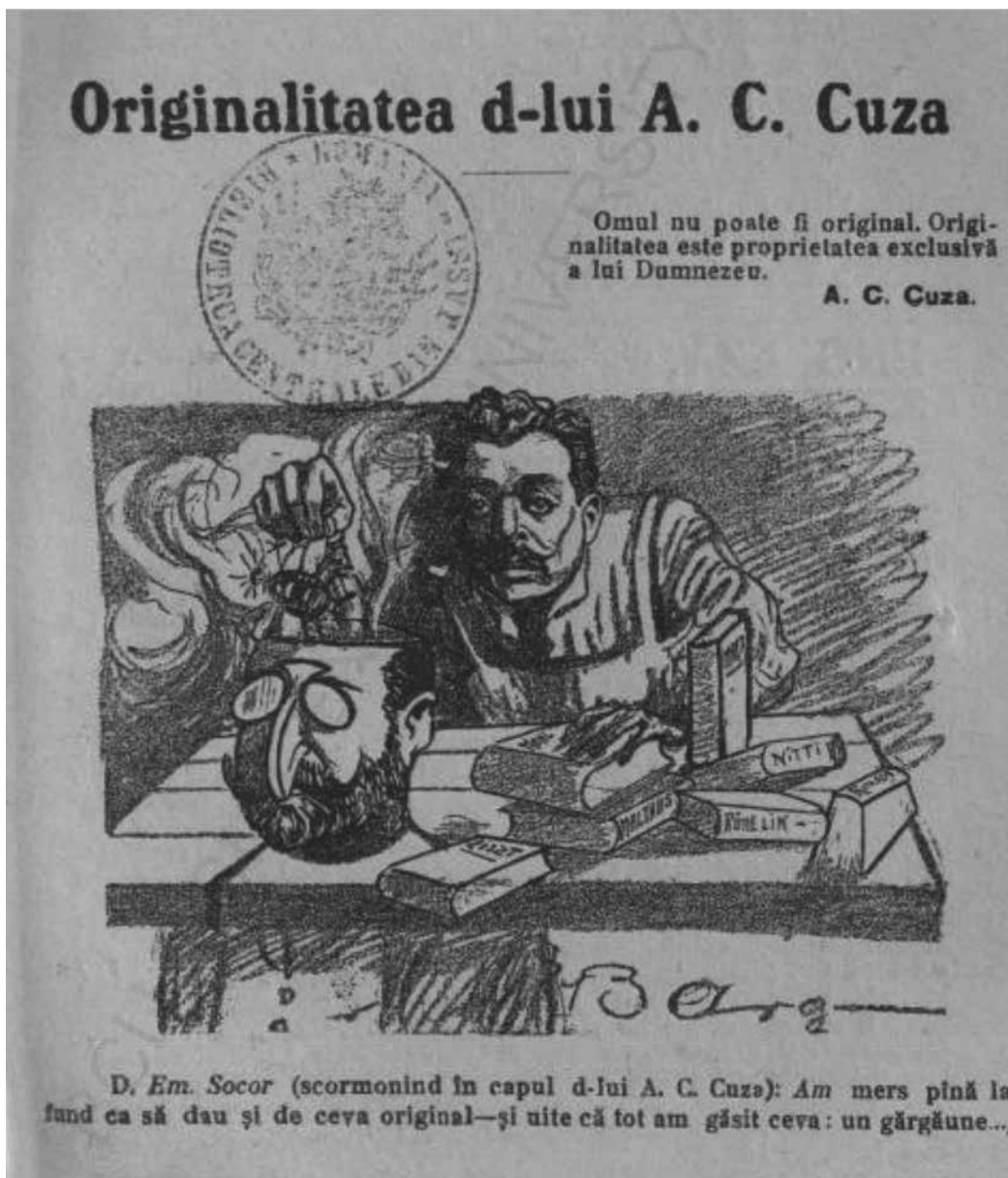
A nacionalisták – Nicolae Iorga és A. C. Cuza mint Don Quijote és Sancho Panza, Nicolae Petrescu-Găină grafikája (1913)



N. Ifrim (1884–1960) vezetésével felkeresik a színház igazgatóságát, és kérvényezik Rozan eltávolítását az újév reggeli műsorból, ahol eredetileg debütált volna. Sadoveanu elrendeli Rozan helyettesítését egy másik színésznővel. A színpadi debüt újonnan kitűzött időpontja így január 8. Az aznap esti műsort az olasz szerző, Roberto Bracco egyfelvonásosa, a *Sacrificul* (Az áldozat) nyitja – a plakáton Rozan neve is szerepel a színészek között. Gustav Kadelburg színdarabját, *A sötét pontot* szintén játsszák aznap este.

A premier előtt a rendező Mihail Sadoveanut egy újabb hallgatói delegáció keresi fel, hogy állítsa le Francesca Rozan debütjét. Az ok, ahogy a *Tribuna* című erdélyi lap tudósításából kiderül: a jászvásári színház, Nemzeti Színház lévén, a „román művészet nemzetietlenedését” segítené elő „idegen elemek” felvételével. (A névtelen szerző cikke a *Tribuna* 11., a január 15–28. közötti időszakot lefedő lapszámában jelent meg „Nemzetiség és művészet” címmel, ami egyértelmű utalás A. C. Cuza tanulmányára.) A jászvásári rendőrfőparancsnok is közli vele az alá tartozó prefektúra egybehangzó, szíves kérését, hogy a zavargásokat elkerülendő tekintsenek el a *Sacrificul* előadásától. Ennek ellenére Sadoveanu engedélyt ad az előadásra, de a program sorrendjét megfordítja: az estét a *A sötét pont* nyitja 9 órakor, a nézőtérén nyugalom és csend uralkodik. A szünet után, Francesca Rozan színpadra lépésekor kitör a botrány: a nacionalista egyetemi hallgatók, gimnazisták és egyéb agitátorok támogatásával, botokkal, dudákkal és sípokkal felszerelve, kiabálással és füttökkel zavarják meg az előadást. A közönség megoszlik, mivel számos zsidó ül a nézőtérén. Végül a függöny lehull.

'A. C. Cuza eredetisége', Facla, 1911. április 2. (A karikatúrán Emanuel Socor látható, amint megpróbál valami eredetire lelni Cuza fejében, csak hogy találjon egy örült ötletet...)



A rendbontók a színház előcsarnokában gyülekeznek, ahol a *Deșteaptă-te, române!* (Ébredj, román!) című nacionalista dalt éneklük. Néhány néző a színpalán mögé menve vigasztalni próbálja a síró debütánst. A színház falain kívül a zaklatás tovább folytatódik. A színésznőt hurrogva és fenyegetőzve otthonáig követi a rendbontók egy csoportja. Kollégája, Gheorghe Cârjă színész egyedülként a védelmére kelve revolverrel a kezében kíséri haza.

Az incidens utáni héten zsidó diákok és fiatalok lépéseket tesznek Sadoveanu, Petre P. Carp miniszterelnök és Constantin C. Arion kultuszminiszter meggyőzésére, hogy nyilvánosan ítéljék el az esetet, ismét tűzessék másorra az előadást, és rendeljenek el rendőrségi nyomozást az ügyben. Pletykák keringenek néhány színházi alkalmazottról, akik „a vezetőség utasításai ellenére”⁴ segítőként részt vettek a botrány kiirtásában. Zsidó színházlátogatók egy csoportja a Nemzeti Színház előadásainak bojkottálására szólítja fel a helyi hitközség tagjait. A zsidó közösség eszköze a román szín-

padokon megnyilvánuló antiszemitizmus visszaszorítására a színházi előadások bojkottálása volt. Tekintve, hogy a zsidók nagy létszámban látogatták a színházakat, hiányuk azonnal érezhető, súlyos következményekkel járt a bevételekre nézve. Bukarest, Konstanca, később Craiova hallgatói és ifjúsági körök is szolidaritásukat fejezik ki a jászvásári nacionalista diákokkal. Ugyanakkor január 14-én a helyi Hallgatói Központ 27 tagja nyílt levélben határolódik el kollégáik „meggondolatlan viselkedésétől”.⁵ Az aláírók között szerepel a későbbi jelentős nyelvész Iorgu Iordan és a zenész Mihail Jora is. A legtöbbjük lemond a tagságáról a Hallgatói Központban. Válaszul a Hallgatói Központ vezetése közleményt bocsát ki, melyben támogatásáról biztosítja a Rozan debütjének estjén – „nem a művész személye”, hanem „a zsidó elemek a nemzeti kultúra területére való beáradása ellen”⁶ – demonstráló hallgatókat. Január 12-én és 13-án a Jászvásári Nemzeti Színház igazgatósága két sajtóközleményt bocsát ki, melyekben beszámolnak a színésznő felvételének körülményeiről.

4 „Ultima fază a scandalului de la Teatrul Național din Iași” (A jászvásári Nemzeti Színház körüli botrány utolsó felvonása), *Egalitatea*, 1911. február 18., péntek, 51.

5 „Manifestația naționalistă din Iași” (A jászvásári nacionalista demonstráció), *Egalitatea*, 1911. január 21., péntek, 19.

6 Uo.

„A nemzetiségre vonatkozó kérdés nem hangzott el, nem is hangozhatott el. Az egyetlen kérdés az volt, tehetséges-e a jelentkező, vagy sem”⁷ – így az első közlemény. A második már a helyi zsidóságot vádolta a színház bojkottálásáért: „Ez a viselkedés az intézménnyel szemben pont annyira civilizálatlan, mint azoké, akik megzavarták az előadást.”⁸ Ugyancsak január 13-án egy másik helyi lap, az *Opinia* közli Mihail Th. Popovicinek (1865–1960), a Nemzeti Színház tagjának tiltakozó publicisztikáját. Popovici szerint a nacionalista diákok „nemzetellenes cselekményt” követtek el, amikor viselkedésük miatt a zsidó közönség elhagyta a színházat. „A közönségünk tudja ezt, és mi, színészek, még jobban tudjuk, hogy színházunk látogatói nagy számban a helyi zsidóságból kerülnek ki, és korábban egyáltalán nem láttuk a nacionalistáinkat a színházban, még akkor sem, mikor román szerzők darabjait játszottuk” – írja.⁹ Az ügyben érdeklődést mutat Alexandru Marghiloman belügyminiszter, Petre P. Carp miniszterelnök és személyesen I. Károly király is. Az *Opinia* január 13-i száma alapján Marghiloman levélben tájékoztatta Jászvásár polgármesterét: „Öfelségét rendkívül érzékenyen érintették a jászvásári események hírei, ahol is a választói akaratra hivatkozva a nacionalista diákság szabad kezet kapott, hogy ilyen zavarkeltést engedhessen meg magának.” (Nicolae Iorga és A. C. Cuza Nacionalista Demokratikus Pártja ekkoriban teljes erővel kampányol a parlamenti választásokra.) A miniszterelnök jelzi, hogy jelentést vár Francesca Rozan színészi állásban maradásáról és a *Sacrificul* újbóli műsorra tűzéséről a Jászvásári Nemzeti Színházban.

Az *Universul* január 19-én és 20-án interjúkat közöl Spiru C. Haret és Constantin I. Istrati korábbi kultuszminiszterekkel, akik elítélik a jászvásári agresszív demonstrációt. A helyi zsidó fiatalok újabb táviratot küldenek a miniszterelnöknek, melyben arra panaszkodnak, hogy hitközségük tagjait színházjegyvásárlásra kényszerítik. A Hallgatói Központ ablakában plakát hívja fel a jászvásári román polgárokat a Nemzeti Színház támogatására, hogy az „ne szoruljon rá a zsidókra”.¹⁰ A színházi könyvelés rettenetes bevételkiesést mutat.

Január 25-én az erdélyi *Tribuna* egyik tudósítója arról tájékoztatja az olvasóközönséget, hogy a Jászvásári Nemzeti Színház vezetősége elbírálás céljából vitára bocsát egy Francesca Rozan által benyújtott panaszt, miszerint egy színészként is dolgozó színházi ügyelő „rendezte meg az egész »botrányt«. És mindezt pusztán féltékenységből, amitől a művészek, különösképpen a drámai művészek úgysem tudnak soha megszabadulni.”¹¹ Nevezett művész panaszát ugyancsak vitára bocsátják, miszerint a színésznő „megsértette őt, miközben ügyelői munkáját végezte”. Francesca Rozan ügyének tárgyalását január 27-én délután 5 és 8 óra közé tűzi ki a színházvezetés. Végül azonban csak egyetlen panaszt tárgyalnak meg ebben az időpontban, State Dragomirét. Úgy tűnik, amikor Dragomir lebocsátotta a függőnyt, Rozan megsértette őt, mert

úgy tudta, részt vett a botrány megszervezésében. A vezetőség bírságot ró ki Francesca Rozanra, fizetését 15 napig visszattartják. Döntés születik arról is, hogy a színésznő „egyelőre” nem fog színpadra lépni a Nemzeti Színházban. A hivatalos indoklás szerint ez utóbbi rendelkezés a „demonstrációkból következő lehetséges kellemetlenségektől”¹² hivatott megvédeni a színésznőt. State Dragomir (1870–1920) ekkoriban a Jászvásári Nemzeti Színház első számú színésze, és történetesen Sadoveanu riválisa. Amikor a pletyka elkezdett terjedni Sadoveanu leváltásáról a színingazgatói posztról, támogatására a színészek aláírásokat gyűjtöttek, melyek közül egyetlen név hiányzott: Dragomiré. Bessarábiai származásából adódóan Dragomir megtapasztalta az ottani román kisebbség nemzeti identitásának elnyomását és leépítését, így különös érzékenységgel viseltetett a román nemzet ügye iránt – ez is magyarázhatja az incidensben való részvételét. A tény, hogy aláírása hiányzott a Sadoveanut támogató petícióról, Rozannal szembeni viselkedése motivációit is segíthet megérteni. A botrány rendkívül káros volt Sadoveanura nézve. A zsidó közönség hiánya miatt az évadot majdnem egy hónappal a kitűzött időpont előtt le kellett zárni. Vajon State Dragomir szívesen beült volna Sadoveanu igazgatói székébe? Ami a művész „féltékenységét” illeti Francesca Rozannal szemben, nem találtam más, erre utaló nyomokat. A *Tribuna* cikkéből nem derül ki, milyen jellegű, magánéleti vagy szakmai féltékenységről volt egyáltalán szó, de az utóbbi számomra egyáltalán nem kézenfekvő: érthetetlen, Dragomir hogyan érezhette veszélyben a pozícióját egy kezdő miatt. Lehetséges ugyanakkor, hogy Dragomir valamelyik kegyeltje tartott Rozan konkurenciájától. Bizonyítékok hiányában csak találgathatunk.

Február 9-én Francesca Rozan lemond pozíciójáról a Jászvásári Nemzeti Színházban. „A színház vezetősége ugyancsak későn hozta nyilvánosságra büntetésemet”¹³ – fogalmaz később a színingazgatónak írott nyílt levelében keseredelmes lemondását indokolva. „A döntés annál inkább meglepetésként ért, mivel onnan, ahonnan a megérdemelt méltó bánásmódot vártam volna, csak büntetést kaptam – áldozataként egy ilyen megátalkodott támadásnak.” A színésznő szerint a büntetést nem előzték meg valódi vizsgálatok. Az általa megnevezett tanúkat nem hallgatták meg. „Az engem ért igazságtalanság a napnál is világosabb” – írja.

Két nappal később, február 11-én a színház vezetői ismét összegyűlnek, és döntést hoznak Rozan Jászvásári Nemzeti Színházból történő „véleges” kizárásáról. Ugyanezen a napon A. C. Cuza cikket jelentet meg a *Neamul românesc*-ben, a Nacionalista Demokratikus Párt Iorga által alapított lapjában rendkívül beszédes címmel: „Kísérlet a Jászvásári Nemzeti Színház judaizálására”.¹⁴ A szerző sokszorosan hangsúlyozza a zsidó színházlátogatók bojkottjának jelentőségét, és nem rejti véka alá az igazgatóság január 27-i döntése feletti megalégedését. Február 14-én Cuza újabb cikket közöl, melynek célpontja immár Rozan három illusztris támogatója: Constantin

7 „Incidentul de la Teatrul Național din Iași” (A jászvásári nemzeti színházi incidens), *Universul* 1911. január 12., szerda, 2.

8 „Incidentul de la Teatrul Național din Iași” (A jászvásári nemzeti színházi incidens), *Universul*, 1911. január 15., szombat, 2.

9 Popovici írásából az *Egalitatea* hivatkozott tudósítása is közöl részleteket: „Manifestația naționalistă din Iași” (A jászvásári nacionalista demonstráció), 21.

10 „Scandalul de la Iași” (A jászvásári botrány), *Egalitatea*, 1911. január 28., péntek, 30.

11 „Scrisori din București” (Bukaresti levelek), *Tribuna*, 1911. január 27–február 9., 4.

12 „În chestia incidentului de la Teatrul Național din Iași” (A jászvásári Nemzeti Színházban történt botrány ügyében), *Universul*, 1911. január 30., vasárnap, 3.

13 „Ultima fază a scandalului de la Teatrul Național din Iași” (A jászvásári Nemzeti Színház körüli botrány utolsó felvonása), *Egalitatea*, 1911. február 18., péntek, 51.

14 A. C. CUZA, „O tentativă de jidovire a Teatrului Național din Iași” (Kísérlet a jászvásári Nemzeti Színház judaizálására), *Neamul românesc*, 1911. február 11., 230–236.



A. C. Cuza és Nicolae Iorga (1910). Fotó: archív

Rădulescu-Motru, Spiru C. Haret és Constantin I. Istrati.¹⁵ A zsidó színészek francia és német színpadokon való jelenlétének érvével szemben azt hozza fel, hogy Franciaország és Németország konszolidálódott kultúrájú országok, és nincsenek Romániához hasonló demografikus nyomás alatt, kitéve a zsidó „invázióknak”. Április 1-jén Francesca Rozan neve újabb, immár a harmadik Cuza-cikkben bukkan fel, melyben a szerző a *Facla* szocialista hírlapban publikáló „rágalmazóit”, különösen Constantin Graur és Emanuel Socort támadja. Utóbbi régi ellenfele Cuzának: február 12-én a *Facla* kiadóján keresztül *O rușine universitară. Plagiatul D-lui A. C. Cuza* (Egyetemi szégyen. A. C. Cuza Úr plágiuma) címmel különbrosúrát jelentett meg, melyben megállapította, hogy Cuza plágiummal szerzett professzori fokozatot a Jászvásári Egyetemen. A kérdéses mű a *Despre populație* (A népről) címet viselte, és a Romániai Akadémia díjával jutalmazták. Cuza Graur és Socor kapcsán Francesca Rozant is bevonja válaszába, azt állítván róla, hogy Socor sógornője, aki egyben Graur sógora is.¹⁶ Állításait megismétli a *Plagiatul Poporației. O calomnie „more iudaico”* (Az „A népről” plágiuma, avagy rágalmazás zsidó módra) című, azonos évben megjelent pamfletjében is.¹⁷ Constantin Graur egy évvel később, a *Faclában* 1912. március 12-én közölt cikkében elutasítja ezeket a rágalmakat. Sajnos annak, hogy Rozan tényleg közvetett rokonságban állt-e Socorral, nem akadtam nyomára. Amennyiben Cuza Rozanra vonatkozó állításai igazak, úgy a nacionalisták mindenre elszánt vadászata a szí-

nésznőre már-már vendettaként tűnik fel. Egy dolog biztos: a nacionalisták gyűlölete követte Rozant a Jászvásári Nemzeti Színházból való eltávolítása után Jászvásár, Galac, Craiova és Ploiești privát színpadaira is, noha ez elméletileg már nem azok műve volt, akik a művészetben megnyilvánuló nemzetiség eszméjét védelmezték. Korábbi kizárásának fényében Rozant többé nem vették fel a Jászvásári Nemzeti Színházba. Helyette a „Vámpír” becenevű zsidó színész, Al. B. Leonescu utazó társulatához csatlakozott, majd a nyár során Alexandru Davila híres független színházának színészgárdáját erősítette. Később a frissen felavatott, bukaresti Comoedia Színházhoz szerződött; itt érte el legnagyobb sikereit Ion Manolescu oldalán, ami után ismét országos turnéra indult Alexandru Mihalescuval. 1911 március 13-án a bukaresti egyetemi hallgatók megünnepelik a bukaresti Nemzeti Színház előtti incidens ötödik évfordulóját. A „nemzeti öntudat ébredését” előmozdító tett áldásos következményeire Rozan esetét is példaként említik.¹⁸ 1911 júniusában a *Neamul Românesc* kiadója kiáltványt jelentet meg, melyet „minden városba eljuttatnak, ahol Rozan fellép”,¹⁹ a román közönséget Rozan előadásainak bojkottálására biztatva. Egy professzor az *Adevărul* június 17-ei számában megjelent cikkében méltán elmélkedik arról, hogy lehet az, hogy Al. B. Leonescut zsidó létére korábban nem akadályozták meg abban, hogy előadásokat tartson, legalábbis addig nem, amíg Rozant fel nem vette a társulatába. „Vagy talán az idegen nők veszélyesebbek ránk nézve, mint a férfiak?” – teszi fel a kérdést.²⁰

Fordította: Pikó András Gáspár

15 A. C. CUZA, „Încă trei „naționalisti”: C. Rădulescu-Motru, Spiru C. Haret, Dr. C.I. Istrati” (Újabb három „nacionalista”: C. Rădulescu-Motru, Spiru C. Haret, Dr. C.I. Istrati), *Neamul românesc*, 1911. február 14., 246–252.

16 A. C. CUZA, „Cele patru calomnii talmudice ale cahalului față de mine” (A káhal négy talmudi rágalma ellenem), *Neamul românesc*, 1911. április 1., 598.

17 A. C. CUZA, *Plagiatul Poporației. O calomnie „more iudaico”* (Az „A népről” plágiuma, avagy rágalmazás zsidó módra) (Vălenii-de-Munte: Neamul Românesc, 1911), 11–12.

18 MITROIU, „13 Mart. în București” (Március 13. Bukarestben), *Neamul românesc*, 1911. március 18., 503.

19 „Agitații naționaliste” (Nacionalista agitációk), *Egalitatea*, 1911. június 10., csütörtök, 173.

20 „EGY TANÍTÓ”, Școala d-lui Iorga (Iorga Úr iskolája), *Adevărul*, 1911. június 17., csütörtök, 1.

UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ

BUKOTT MŰFAJ, LÁTHATATLAN PRIMADONNÁVAL

Az operett terhe – Kováts Irén és Szabó Duci életútja

Az operettet nemcsak idejétmúltnak és haladásellenesnek, hanem bukottnak is mutatja az 1945 utáni erdélyi magyar kultúra. Ennek a bukottságnak az okát keresni azért érdemes, mert nem csupán az ötvenes-hatvanas évek történéseire és operettel szembeni averziójára találhatunk választ, hanem ahhoz is fogódzót kaphatunk, hogy miért ódzkodik még ma is az igényes (elit) színházi kultúra Erdélyben az operett, a táncos-zenés-szórakoztató, heterogén és/vagy kötött szerkezetű színházi műfajoktól. Az operett és a tömegszórakoztató színház, az erre való igény kérdése a kilencvenes fordulat után is felbukkant a közbeszédben és a színházi vitákban, hogy felmutassák kelet-európai, erdélyi életvilágunk kibeszéletlenségeit és időről időre félrelökött vagy leplezett működési zavarait.

A kezdetben hazafiatlannak, ráadásul a helybéli intézményi büdzsékhez mérten igen költségesnek tartott operett a 20. század elejére beépült a színházi kultúrába, természetesen továbbra is vegyes reakciókat váltva ki a közönség különböző rétegeiből. A második világháború utáni politikai fordulat azonban olyan ideológiát teremtett Romániában és a szovjet befolyási övezetbe került országokban, amely teljesen kiűzte mind a gyakorlatból, mind az emlékezés legitim technikáinak köréből az operettet más zenés műfajokkal és avatott művelőkkel együtt. Az új felfogás átalakította az intézményrendszert, a színészképzést és az alkotói munkamódszert, alárendelve őket a szovjet kultúrideológia mintáinak, következetesen rombolva a régi, ugyanakkor építve az új hierarchikus struktúrákat, amelyekben könnyen ráismerhetünk mai színházunk alapjaira. Éppen ezért fontos szemrevételezni jelenünknek a múlttal való kapcsolatát, megpróbálni visszaállítani a plurális kontextust, amelyben az operett megtalálta a helyét, és amelyet a háború utáni hatalmi narratívák a struktúraváltás érdekében durván leegyszerűsítettek. Nyilvánvalóan a kiutasított nézőpontokat, az eltussolt problémákat, a töredékes vagy hiányzó narratívákat kell ehhez láthatóvá tenni.

Az átalakítás folyamatának vizsgálata előtt azonban még érdemes figyelmet szentelni annak, hogy miben hozott

újat az új ideológia, hiszen az operetről már korábban is – amikor ideológiailag még nem buktatják el – rosszállólag nyilatkozik a haladó szellemiségű színház: főleg a könnyű operettet érik támadások, amelynek legfőbb erénye, hogy szórakozni vágyó közönséget hoz a drámai színháznak is. Azonban már a húszas évektől elfogadottá, megszokottá válik az operett sokszor rejtett, máskor felvállalt erotikája, ambivalenciája, valamint az az érzelmesség, amely a polgári kultúra konvenciói szerint a női nemhez köthető. Az operett emblémája a primadonna, s mindkettő gyanússá válik az új ideológiai csaták hevében.

Miért veszi körül az operettet ennyi ellenérzés? Mert idejétmúlt világot idéz, álromantikus, zenéje túl könnyű, erotikus vágyakat ébreszt stb. (Utóbbira utal egy maliciózus megjegyzés, miszerint: „Az elmés és raffinált színházi szórakoztató ipar gondoskodni kívánván róla, hogy e férfi közönség »az erkölcsi jóérzés határain belül« részeltessék a női idomok látványának szédületében.”¹) Ami pedig nyilvánvalóan az operett előnyeként tárgyalható, hogy egy sokszínű, soknemzetiségű világ elfogadását teszi lehetővé, itt, az egyenlőség és testvériség sokszor hangoztatott eszméinek kontextusában mégsem talál rezonanciára. A napi sajtó kritikusi szerint az operett „szirupos dallam- és mondókamassza”,² „szemérmetlen giccsek és műfaji vetélések műzeuma”.³ A kolozsvári *Világosság* napilapban Írószövetségbe tömörülő írók mérvadónak számító véleményét is olvashatjuk: Méliusz József „a reakció operett-kultúrájáról” beszél, Horváth István „nyavalyás operetta-féleséget” emleget és a színészek „nyálkás, magába tanult »úrililet« kifejező” operettes játékát kárhóztatja.⁴ A legvehemensebb talán Nagy István, aki „Takarodjék az operettszellem...” felkiáltással az öregebb színészeket is nyugdíjba küldené „hamis

1 „Bob herceg vagy a nadrágos szerep alkonya”, *Világosság*, 1946. január 11., 2.

2 Y. N., „Cseregyerekek”, *Világosság*, 1946. február 18., 2.

3 Y. N., „Szonja”, *Világosság*, 1946. május 9., 2.

4 Sz. N., „A Világosság színházi ankétja. A művészet és nép nem járhat két úton!”, *Világosság*, 1945. május 18., 2.



álnépszínműves, álliberális, burleszkes, mindenáron tapsra pályázó operette-felfogásukkal együtt⁵ Vannak persze higgadtabb álláspontok is, mint Janovics Jenőé vagy Molter Károlyé, aki az írókat arra buzdítja, hogy vegyék kezükbe a színház irányítását.⁶ Ezt hangoztatja a *Világosság* ankétjának beharangozója is: az író és a színház sikeres találkozását, ahogy az Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko esetében történt.

Áttekintve a fentebb felsorolt álláspontokat nyilvánvalóvá válik, hogy az operettől való viszolygásnak rejtettebb és mélyebb alapja is van, ami a korabeli dokumentumok kevésbé vizsgált területein, mikrotörténeti adatokban és réseikben, illetve a személyes (női) sorsokban tapintható ki – abbéli feltételezésünk nyomán, miszerint az

5 Uo.

6 Uo.

operettjelenség és a zenés-táncos szórakoztatás a polgári kor nőiességfelfogásához köthető.

Másrészt, szintén az áttekintés nyomán kiderül, hogy az írók és a színház szoros kapcsolatát szorgalmazó álláspontok egy irodalomközpontú visszarendeződés bontakozását jelölik, az írott szó ellenőrizhetőségére alapozó, állandónak tételezett, prózai művek előadására épülő rendszer előtérbe kerülését a kevésbé maradandó kifejezőeszközök (test, hang, mozgás) rovására – utóbbiakat a megbízhatatlanság, ambivalencia, érzelmek és rajongás, a változékonyság homályos terepére lökve át.

Tágabb gondolatmenetünkben az említett, prózai színházi struktúrákra való áttérést négy ponton terveztük vizsgálni, szemmel tartva az operettvilág primadonna képviselőinek a sorsát: (1) az intézményes szerkezet, (2) hatalmi topográfia és biopolitikai elvek, (3) esztétikai és genderkérdések, (4) párhuzamos primadonna-életutak és a láthatatlanság színházhistoriográfiai kérdései mentén. Az alábbiakban csak az utolsó két szempont kifejtése következik⁷ főként marosvásárhelyi jelenségeket vizsgálva.

Az operett esztétikája 1945 előtt és után, genderkérdések

A primadonna szerepkörét nem árnyékolta be a realista színház szokásrendszere: munkamódszere minden bizonynyal a romantika idején meghonosodott sztárkultuszhoz kapcsolódott. A bécsi, illetve magyar operettjátás idején elsősorban énektudásra épülő szerepkör másféle jelenléttel dolgozik, mint a realista játékmód: az énekes kifejezőmód variabilitást, metaforikusságot és ezekben megragadható állapotot feltételez. Ahogy Marco de Marinis fogalmaz, a primadonna nem ábrázol, hanem önmagát jeleníti meg.⁸ Emellett pedig testi adottságaival dolgozik: csábos, vonzó nőként. A primadonna sztár, mai kifejezéssel illetve: celeb, és ez a színpadon sincsen másképp: ünneplétfőszereplőként is elsősorban a közönségnek énekel, ezért jelenlétének technikai velejárója a gyors állapotváltás. Hódolókból udvartartása van, és legtöbbször szerződés előírta kötelessége (mint a húszas-harmincas években minden színésznek), hogy a színpadról lelépve is építse tovább primadonnaszerepét a mulatókban, rajongói körében. Mint korábban utaltunk rá, a férfiak számára ő „a vágy elérhetetlen tárgya”,⁹ olyan sztár, aki állandóan reprezentál a nyilvánosságban is: a húszas években a *Színházi Élet* rengeteg írásában olvassunk arról, hogyan öltözik, hogyan utazik, mit visz magával nyaralni. Magánélete tehát nem titok, s mint láttuk, szerepével jár együtt, hogy a színház csillogását átvigye a civil életbe is. Ő maga mégis titokzatossá válik szeszélyes viselkedésével, fordultatos életével, hiszen megtagadja a társadalmi normák és szerepkörök szerinti viselkedés szabályait – határsértéseit pedig elfogadja a városi élet. Konfliktusok (primadonnaháborúk) szereplője, új helyzeteket teremt, kezdeményező – egyszóval nem mindennapi lény, és bár

7 A tanulmány teljes terjedelemben olvasható majd a 2021 decemberében Kolozsváron tartott *Láthatatlan (színház)történetek. Női nézőpontok* című konferencia előadásait tartalmazó kötetben.

8 Marco de Marinist idézi HELTAI Gyöngyi, „Primadonna-paradigma. Blahától az »isteni Zsaszáig és Carola Ceciliától a Honthy-féle Ceciliákig«, *Metszetek* 2, 1. sz. (2014): 82–116, 83.

9 Uo., 82.

nőiességével hódít, nem az alárendelt szerepek mintaképe. A primadonnát – például Blaha Lujzát, Fedák Sárit – botrányos (magán)élete a figyelem központjában tartja, már csak azért is, mert a mindennapi nőktől eltérően ő nyíltan kiélheti szerelmi vágyait, szexuális ösztöneit. Habár a harmincas évek újságírói gyakran megmosolyogják, lekezelik, mégis odafigyelnek rá, és bámulattal övezik.

Valójában tehát ambivalens lény, aki egy, a századforduló után született nőtípust elevenít meg: az erotikusan vonzó, a korábbi polgári nőideállal meg nem egyező nőiséget. A századelő törekeny világképeinek ambivalenciáját nemcsak a primadonna hordozza magában, hanem a populáris kultúra esetenként hozzá is kötődő új, zenés és táncos műfajai, amelyekben szintén nők viszik a főszerepet: az orfeumok, varieté énekes- és táncosnői, illetve a kávézóknak fellépő női zenekarok. Erdélyben nagy népszerűségnek örvendtek a fehérruhás női zenészekből álló kis (vendég)zenekarok, amelyek tevékenysége szintén normákat és szabályokat borított fel, kikezdte a patriarchális világot.¹⁰ Az esetenként művészi színvonalú, máskor amatőr és megélhetési szinten tengődő női zenekarok hozzájárultak a szórakoztató zenés műfajok határainak korrodálásához és az érzelmesség, érzékiség kultúrájának részbeni korrumpálásához.

Érthető, hogy az 1945 után születő, szigorúan tiszta helyzeteket követelő ideológiák miatt vetették el a nőiséget képviselő operettet és zenés műfajokat, daljátékokat. A társadalomkritikus operettek játszása nem váltott ki ellenkezést, a népszínmű maga nyersségével szintén megfelelt az új ideáloknak, és az opera tiszta, elvont művészetét is üdvözölte a kritika, amely egyébként a prózai színház modellértékét hangoztatta, és próbálta behajtani a színházakon. A fentebb leírt ambivalencia egyszerűen eltüntetésre került egy olyan korban, amely a polgári kultúra genderfelfogása szerint férfikultúrának minősíthető: a cselekvő, előretörő, forradalmi és racionális, nem érzelmi, kiszámítható attitűdöt követelte meg (míg a hagyományos nőiségfogalom jellemzője a gyengeség, passzivitás, befogadás, engedékenység stb.).

Kolozsváron az operettjátást kritikusan szemlélők rögtön az első előadást, a *Bob herceg* felújítását rettenetesen megkritizálják – a bírálat nemcsak az operetten veri el a port, hanem az operettjátzás egyik ismert konvencióját, a nadrágszerepben fellépő primadonnáét is lerombolja.¹¹ Habár a német-magyar operetthagyomány szerint a *Bob herceg* és a *János vitéz* címszerepét gyakran játszották primadonnák – elsőnek Fedák Sári: 1903-ban *Bob hercegét*, majd 1904-ben Kukorica Jancsiét is –, 1946 januárjában elfogadhatatlannak tartják, hogy Krémer Mancsi éneklő *Bob herceg* szerepét ebben a „bóvli-street”-re való darabban, amelynek a kritikus szerint az összes értéke a széplábú primadonna megmutatásában van. Nem sokkal a bírálat után, március 10-én avatják a Székely Színházat Marosvásárhelyen *A mosoly országával*, és a rendező, a „csillogó hangú” Kováts Irén ez alkalommal Lóránt György vendégénekeskel, a váradi társulat bonvivánjával



lép fel. Mivel a nagy nehézségek árán verbuvált vásárhelyi társulat¹² nélkülözi a Kovátséhoz méltó, képzett hangú férfi énekeseket, ezért minden alkalommal vendégszerepeltetésre szorul. Az új évadot 1946. november 3-án a *János vitézzel* nyitják a főszerepben újra Lóránt Györggyel, Gróf László rendezésében. Iluska szerepét Szabó Duci, a társulat új tagja játssza, a francia királylányét pedig Kováts Irén éneklő.¹³ A vendégénekesek szerepeltetése jelzi, hogy még mindig színészhány van, és ilyen körülmények közt nem kellene csodálkozni, hogy két hónappal később a *János vitéz* január 26-i előadását Kováts Irénnel a cím-

10 Versenyhelyzetbe kerültek a cigányzenekarokkal, a másság két reprezentánsaként. Lásd: Sz. N., „A kolozsvári cigányok panasza”, *Ellenzék*, 1908. szeptember 30., 3.

11 Sz. N., „BOB HERCEG vagy a nadrágos szerep alkonya”, *Világosság*, 1946. január 11., 2.

12 A kezdéshez szükséges támogatást addig halasztgatják, míg már minden színész lekötötte magát az erdélyi társulatoknál, a színház szervezői, Tompa Miklós és Kemény János pedig Magyarországról próbálnak – sikertelenül – színészeket szerződtetni.

13 „Színházi hírek”, *Szabad Szó*, 1946. november 4., 7.



Szabó Duci. Forrás: Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívuma

szerepben reklámozzák,¹⁴ akiről a szakmabeliek tudják, hogy Váradon már énekelte a Kukorica Jancsi szerepét 1945-ben. A crossgender szerepeltetés mellett feltehetőleg Lóránt váradi elfoglaltsága miatt, szükségmegoldásként döntöttek, de végül eltűnik a hirdetés: a színház mégsem meri vállalni az operetthagyomány követését (feltehetőleg az említett kritika vagy a politikai igazodás kényszere miatt). Kováts Irén tehát Vásárhelyen nem énekelhette el a *János vitéz* címszerepét. Pedig az új színház gyakorlatában többször is előfordult, hogy az operettek kisebb szolgál- és inasszerepeibe fiatal színésznők vagy táncoslányok ugrottak be, ugyanakkor például a *Janika* című vidám játékban szereplő gyerekszínész kislány nevét a plakáton csak Tóth M.-ként tüntették fel, nehogy kiderüljön, hogy Gyuszt lány játssza.¹⁵ Az illúzióteremtő színház nem tűrte az efféle „hamis” dolgokat, a nem valószínű viszonyokat,

¹⁴ „Színházi hírek”, *Szabad Szó*, 1947. január 22., 4.

¹⁵ Bemutató: 1947. május 14.

és nem is vállalta az impériumváltás előtti nőiségfogalom ambivalenciáinak tisztázását sem, amelyeket a populáris és operettkultúra nőiességre vonatkozó különféle normarendszereinek egymás mellett létezése idézett elő. (Jegyezzük itt meg, hogy a populáris műfajok önálló, kezdeményező típusú női hamar elfogadásra találtak a nagyközönység körében.)

Habár az ebben az időszakban alapozódó kultúra igyekszik újranegociálni a férfi-női szerepkörök viszonyát és tartalmát, azt látjuk, hogy női történetek nemigen kerülnek be a nyilvános diskurzusba, legfeljebb az egyenlőség bizonygatására (pl.: „a nők is képesek a többletermelésre”, „a dolgozó nők a termelésben idő előtt teljesítenek” stb.). A nők az új rezsimben a férfiak jogaival egyenlő jogokkal rendelkeznek, diplomát szerezhetnek és főleg ugyanolyan munkaerőt jelentenek, mint a férfiak.¹⁶ A társadalmi nemek szerepe, feladata nem tisztázott, a két nem leginkább a forradalmi cselekvésben egyenjogú. Ma is megválaszolandó kérdés számunkra: hogyan lehet a cselekvés és a tapasztalati világ közt autentikus viszonyt teremteni, hogyan fordítható cselekvésre a különleges (kisebbségi) tapasztalati világ? Hiszen ez volna az egyezkedéseink, a közös életvilágban való együttcselekvéseink fontos feltétele. Ám a pártállami diktatúra nem teremtett keretet az egyezkedéshez vagy finom összehangoláshoz, hanem normákat írt elő, felmutatható eredményeket várt el, feltétlen cselekvést, amely előre visz, a haladás felé – egyetlen kiválasztott utat, mennyiségi felhalmozást, amely nem törődik a tapasztalatilag megélt személyes világokkal.

Ebben a folyamatban tehát nincs különbség férfi és nő között: egyformán szolgálják a följük rendelt, magasabb rendű eszméket, a „demokráciát”, a „haladást”. A nyilvánosságbeli diskurzusokban a nő elsősorban dolgozó nő és másodsorban anya. A női (biológiai) változékonyság nem lehet téma, csak a reprodukció a fontos, a növekedés, amelyet a test szolgál.¹⁷ A változékonyság, a változás modernitás által meghonosított jelensége veszélyes a hatalom számára – a diktatúrának stabil, mérhető, racionálisan megfogalmazható eszközökre van szüksége, ellenőrizhető testekre. A diktatúra által preferált nő- és férfiideál számára nem létezik a szex, amint azt Iulia Popovici megfogalmazza az 1989 előtti szocialista Románia drámairodalmát vizsgálva.¹⁸ Lépten-nyomon találkozunk a kor sajtótermékeiben félmeztelen és meztelen férfitestekkel (néha női testekkel is), ezek a képek azonban mindig munkavégző vagy sportoló testeket ábrázolnak. Ez a reprezentációs módszer nem számol a megélt testtel (Leib), azt nem teszi láthatóvá, csupán emberként kell felismernünk az aktorokat.

¹⁶ PAPP Barbara–SIPOS Balázs, *Modern, diplomás nő a Horthy-korban* (Budapest: Napvilág, 2017), 28–29.

¹⁷ Az itt szereplő megfogalmazás általánosító, hiszen ennek az álláspontnak különféle változatait látjuk a korabeli dokumentumokban.

¹⁸ Popovici Carole Pateman gondolataiból kiindulva állítja, hogy „a kommunizmus első időszakában a rendszer igyekezett kialakítani annak az új embernek a képét, aki megszabadult kötöttségeitől, beleértve a szexuális szükségleteket, akinek a számára a nemi különbségek a természet véletlene folytán léteztek, amelyet azonban majd legyőz az ideológia”. Iulia POPOVICI, „The »Return of gender« in Eastern European Theatre after 1989. The Romanian case”, in *Theatre after the Change. And What was there before the After?*, Budapest: Creativ Media, 2011.



Andrási Márton és Szabó Duci *A tanítónőben* (1956). Forrás: Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívuma

Nyilvánvaló tehát, hogy ez az ideológia szőnyeg alá seperi az operettet, a revüt, a primadonnát (és bonvivánt) – érzelmi-tapasztalati, erotikus kultúrájukkal és emberi változékonyságukkal együtt. Ezzel együtt letűnik a szeszélyes, gyors váltásokra képes színésztípus, a komédiás, illetve a játék-lény, és az alapos, mély lélektani építkezéssel dolgozó színész ideálja lép a helyébe. A sztársággal, különccséggel végleg leszámolni kívánó művészet gondosan rendet teremt élet és művészet korábban egybemosódó terepén (mint láttuk, a primadonna élete átfolyik a nyilvánosságba, teste pedig érzékeny női hangszer, Heltai szerint egy „szórakoztatásra specializálódott »fiktív testet« épít”, nem pedig fiktív karaktert¹⁹). A színészet demisztifikációját, munkajellegét hangsúlyozzák a haladó alkotók, vigyázva a mindennapi egyszerűsége és puritánságra, a demokratikus és uniform jellegre. A színpad és környezetének világa a munka terepe,

habár különleges világ, amelyet leválasztanak a mindennapokról. A lélektani realista színész(nő) számára az alkotás az a titok, amelyet magára ölt, amelybe a teste beleolvad, s ezt a titkot valamelyest magával hordozza a nyilvánosságban is, de sosem fedi fel, ahogy a primadonna tenné. A realista színész sosem különc, viselkedése nem kirívó – transzformációjának elemeit a munka speciális tereiben hagyja. Jól mutatja ezt a jelenséget az újonnan állami státust szerzett kolozsvári színház az *Erdély* című hetilapban közölt szövege, amely szerint a szüneti gázsíval élvező színészek már nem fellegekben járó művészek és művésznők, hanem egyszerű munkásemberekké váltak, a színház pedig már nem „embervásárló intézmény”. Különösen fontos a bejelentés utolsó mondata: az igazgatóság nem a testeket vásárolja meg, hanem értékeket szerződtet.²⁰ A test másodlagos, az értékek és a szellemiség előtérbe tolása elvonttá teszi a színészi testet,

19 HELTAI Gy., „Primadonna-paradigma...”, 84.

20 Sz. N., „Szüneti gázsíval térnek pihenőre a kolozsvári magyar színészek”, *Erdély*, 1946. július 16., 3.

igyekszik megfosztani érzéki hatásától. Így aztán érthető, hogy a primadonnasors bukott tárgyá, láthatatlanná válik az új világban, elsősorban azért, mert a hatalom övezeteiben úgy tárgyalták újra a nőiség jelentését, hogy nem engedték meg a női emlékezést.

Az pedig szintén nyilvánvaló, hogy ezzel az erőszakos felejtéssel emberi sorsok teljes szakaszai buknak, és válnak kibeszélhetetlenné. Az emberélet töréseire egy gyerekkosci hívta fel elsőnek a figyelmet: egy újsághirdetés arról tudósít, hogy Kováts Irén primadonna eladja a gyerekkosciját – vásárhelyi magánéletéről ennyi információt kínál a korabeli sajtó. Feltűnően nem találunk adatokat az életéről. Holott mindketten – a néhány hónappal később szerződött Szabó Ducival együtt – kezdettől fogva primadonna-, illetve szubrettszerepeket játszottak a társulatnál. A következőkben Kováts Irén és Szabó Duci életpályáját próbálom összevetni.

Párhuzamos női életutak – mi hull ki, mi marad fenn az emlékezet hálóján?

A Székely Színház első két évada után bekövetkezett elég gyors fordulat, azaz a prózai darabok lélektani realista igényű játzsására való áttérés sokak sorsát megváltoztatta a társulatban. Köztük a két primadonnáét, két kiválóan képzett énekesnőét, akik a már idézett *János vitézben* és *A mosoly országában* is együtt léptek fel: Kováts Irénét és Szabó Ducit. Egyikük szinte teljesen kihullott a színházi emlékezetből, a másikuk pedig, miután komoly szerepet vállalt a Székely Színház lélektani realista pályájának kikövezésében, drámai színésznőként maradt meg a színházi emlékezetben. Mindketten 1946-ban szerződtek ide: Kováts Irént az induláskor Váradról hívta Kemény János, Szabó Ducit pedig – táncos-komikus és „potenciális jellemszínész” vőlegényével, András Mártonnal együtt – Kolozsvárról.



A Székely Színháznak otthont adó Kultúrpalota Marosvásárhelyen 1961-ben. Forrás: Azopan-Förtepan Fotóarchívum / Pálfi Balázs

A fiatal Székely Színház a színészhíány szorongató helyzetében és az ideológiai megbízhatóság, valamint az esztétikai elköteleződés hármasszorításában radikálisan dönt: nem folytatja az operett, a zenés műfajok, a vernakuláris színházi kultúra színes hagyományát, és aláveti színészeit a realista átnevelésnek.

A két egykori primadonna indulásában az a közös, hogy mindketten hivatásos énekesnek tanultak. 1946-ban mindkettőjük életében fontos lehetőséget jelentett szerződésük a Székely Színházzal, és 1947-ben a színház prózai váltásakor mindketten szakítani kényszerültek az operetténekléssel.

Kováts Irén kalandos életét meghatározta, hogy miután komoly zenei felkészültségre tett szert, egy vándortársulat primadonnája lett.²¹ Szakmai fordulatot jelentett, amikor befutott operetténekesnőből operaénekesné vált, majd egzisztenciális fordulatot, amikor személyes okokból (édesanyja megvakul) átköltözött Miskolcra, és ezzel egy időben átvált a zenepedagógusi pályára. 1944-ben született meg kislánya, aki később Hamburgban szintén operaénekes lett. Magánéletéről apróhirdetészerű információink vannak: Vásárhelyre költözése után két hónappal gyerekágyat keres megvételre, egy év múlva pedig gyerekkocsit árul. Hogy milyen körülmények között élt és lakott Vásárhelyen egy messzi vidékről érkezett nő a pénziánnyal kínló Székely Színháznál, nem tudjuk. Az operett-terheltség miatt személye nem került be a köztudatba, nem készült vele interjú, fordulatos élete ellenére sorsát és tapasztalatait nem tartotta érdekesnek a kortárs nyilvánosság. 1955 után Miskolcon nagyobb érdeklődés kísérte, a munkába állásáról is írt a helybeli sajtó. Erdély számára azonban elfelejtődött ez a korszaka.

Szabó Duci sorsának nincs ennyi térbeli állomása, primadonnaélete csupán két városhoz kötődik,²² de ez a periódus a traumatikus szakmai átállás miatt elveszett a nyilvánosság

21 Kováts Irén (1914) a római Szent Cecília Akadémián, majd a miskolci zenekonzervatóriumban végzi tanulmányait. Első zeneiskolai fellépései kimunkált, tiszta, „zománcos ércű” hangról tanúskodnak. Majd 1941-ben a Reinhardt-nál tanult Jakabffy Dezső társulatához csatlakozik (valószínűleg Pécsen), és Debrecenben, Egerben, Pécsen játszik mint második primadonna. 1942-ben Zomboron és Szabadkán énekel, 1942-43-ban Ungváron primadonna Jakabffy társulatánál. 1943-ban Szatmárnémetiben, 1945-ben pedig Váradon lép fel. Életében talán megállapodást jelent a Vásárhelyre költözés: 1946 elején leszerződik a Székely Színházzal, és a bemutatón ő énekel *A mosoly országában* Liza szerepét. A társulat tagjaként rendez, operettekben játszik primadonna-szerepekben, színészi képességeinek köszönhetően prózai szerepekkel is megbízzák. Az 1947-ben induló évad elején azonban Tompa Miklós színházigazgató (feltehetőleg az állami besorolás reményében) elbocsátja az operett-társulat alapító tagjait: Kováts Irént, Lóránt Györgyöt, a balettmester Dombay Imrét, a szubrett Egressy Magdát, és áttér a prózai színházra. Kováts ekkor átszerződik operaénekesnek az éppen induló kolozsvári Magyar Operába. Nem tudjuk, hogy felkínálták-e neki a drámai színészi státuszt, de valószínű, hogy ragaszkodott eredeti, énekesi szakmájához. Egrészt ez tette szinte láthatatlanná a színháztörténet számára, másrészt pedig az, hogy 1956-ban magánéleti okok miatt haza kell költöznie Miskolcra, ahol zenepedagógusként dolgozott 1972-es nyugdíjazásáig.

22 Szabó Duci 1920-ban született Kolozsváron, és szintén zenekonzervatóriumot végzett. 1941-42-ben műkedvelő előadásokban énekel, majd átiratkozott a Nemzeti Színház mellett működő színiiskolába, amelynek elvégzése után alkalmazták a színház operett-társulatánál mint szubrett primadonnát, illetve naiv primadonnát. Ebben a minőségében szerződött át 1946-ban a vásárhelyi Székely Színházzal kölcsönös megállapodással, András Márton táncos-komikussal. András prózai színésznek is kitűnő volt (Tompa Miklós felfedezte), pályája tehát Vásárhelyen 1947 után is folytatódott, Szabó Ducinak azonban váltania kellett: ötvenégy operettszereppel a háta mögött felhagyott az énekléssel, és prózai szí-

számára. Az énekesi pálya elhagyása volt az ára annak, hogy Vásárhelyen maradhasson. Egy, a róla szóló írásokban gyakran elhangzó fordulat szerint „hűségese maradt a vásárhelyi színházhoz” – ezzel azonban kizárta magát a vezető színháztörténészek (Kötő József, Enyedi Sándor) látóköréből. Egy drámai színésznővé átnevelt primadonna esetén egyébként kérdéses ennek a hűségnek a jelentése. Andrásitól való válása után többé nem volt családja, egy titkolt szerelem töltötte ki a személyes életét – ezekről az eseményekről tartózkodóan mesélt a vele készült beszélgetőkönyvben. Mivel az akkoriban elfogadott színházi trendben alkotott, a viszonylag sok fényképpel illusztrált beszélgetőkönyv mellett születtek róla sajtó- és videóportrék, míg Kováts Irénről összesen két portréfotó maradt fenn.

Láthatóság és a színháztörténeti folt

Átnézve a rendelkezésre álló adattárakat és lexikonokat, olybá tűnik, hogy az operett az erdélyi színháztörténet „zsrifoltja” lett, amelyet a színháztörténészek nem tartottak szalonképesnek és érdekesnek arra, hogy teret és formát adjanak neki a létező archívumokban. Szabó Duci és Kováts Irén operettkorszaka irrelevánsnak minősült a mérvadónak tekintett realista színház vonulatához képest, ennek megfelelően például a 20. századi erdélyi színház legbővebb gyűjteményében, Katona Szabó István kislexikonában sem esik szó róla.²³ (Az összeállításban az operettjátásról más színészek – például András Márton vagy Kováts Dezső – kapcsán sincsenek adatok, vagy csak az operettszerepek nincsenek nevesítve, mintha nem lennének rá méltók.²⁴ Ennél bosszantóbb, hogy a vásárhelyi Székely Színház néhány kiemelkedő alapító színésze – Egressy Magda, Lóránt György, Delly Ferenc – teljességgel kimaradt belőle.) A primadonnák más adattárakból is hiányoznak, akár a színháztörténeti elfogultságok miatt (a centrum és a periféria viszonya is könnyen átírja az adatokat, és Vásárhely sokszor bizonyult perifériának, ahonnan nehezebben jut el az információ), akár az archívumok kapcsolatának elégtelensége miatt.²⁵ Ennél sokkal kínzóbb azonban, hogy vannak olyan tapasztalatok, olyan kisebbségi, női történetek, amelyek diskurzusminták hiányában még szóban sem kerültek kifejezésre, nemhogy írott formában. (Szabó Duci beszélgetőkönyvében bőven találunk példát traumatizált beszédmódban elhallgatott témákra, időszakokra, szereptávolításra.) Ezeknek a hiányoknak kell teret biztosítanunk, hogy a mai és a múltbeli események egymásra nézhessenek.

.....
nészként 1977-es nyugdíjazásáig a vásárhelyi társulatnál maradt. Haláláig Vásárhelyen élt.

23 KATONA SZABÓ István, „Színházi kislexikon 1944–1981”, in *A Hét Évkönyve 1982* (Bukarest: A Hét, 1982), 189–247.

24 Hiányoznak például Borovszky Oszkár-nál, Battyán Kálmán-nál, Szabó Ernő-nél.

25 Kováts Irén csak Enyedi Sándor lexikonában szerepel (*Rivalda nélkül*, Budapest: Teleki László Alapítvány, 1999), Katona Szabó említett lexikonából hiányzik, a *Magyar Színházművészeti lexikonból* (főszerk. SZÉKELY György, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994) úgyszintén. Az OSZMI adatbázisa és a PIM Névtér kevés információt közöl róla (Enyedi alapján). Szabó Duci nem szerepel Enyedi lexikonában, Katona Szabónál ellenben igen, drámai színésznőként; a *Magyar Színházművészeti lexikonban* úgyszintén, bár kevés adattal. Szintén kevés adat van róla az OSZMI adatbázisában, a PIM Névtérbe pedig nem került be.

BOROS KINGA

RENDSZERBŐL TÖRÖLVE

Eltűnt nők a kortárs erdélyi magyar színházban

Tehetség és szerencse az a két paraméter, amelyek alapján a színház világában szakmai érvényesülésről beszélnek szoktunk. A színházat természeténél fogva és ideálisan meritokratikus közegnek tételező alapállás egyfajta romantikus zsenikultusz továbbörökítőjeként a színházi alkotó veleszületett, objektíve nem mérhető és nem leírható, de nagyon is érzékelhető „istenadta tehetségét” tartja az érvényesülés legfontosabb tényezőjének. Színművészeti felsőoktatásban beszélnek időnként hallgatókról, akik olyan tehetségesen lépnek be a kapun, hogy a képzés során mást sem kell tenni velük, csak vigyázni, hogy el ne rontsuk őket. A mondás rávilágít arra, hogy mennyire kevésbé definiáljuk, mitől válik valaki – az adott színházkulturális kontextus számára – jó színésszé, rendezővé stb. Emellett a „vakszerencse” az az úgyszintén megmagyarázhatatlan, irracionális természetű összetevő, amely a sikerhez nélkülözhetetlen. Ilyen ez a popszakma, szokás mondani mintegy vigasztalásul a pálya kiszámíthatatlanságára utalva. Közös a két faktorban, hogy mind az alkotó egyén hatáskörén, mind az alkotó közösség tudatosságán kívül helyezik, misztifikálják azt a kérdést, hogy a szakmának nevezett hálózat kit fogad be magába, és kit enged el. Nem véletlen, hogy a szakírás sem tematizálja közvetlen példákon keresztül a kihullás miérettjeit, sem az egyéni működésmódot, sem a társulatpolitikai okokat, a rendszerszintű sajátosságokat, sem a tágabb, gazdasági-társadalmi összefüggéseket. Abban a diskurzusban, amelynek fő csapásirányát a reflektorfény jelöli ki, értelemszerűen nincs szókézllet az eltűnés reflektált leírására. Így tabusodik, kerül az egyéni kudarc dimenziójába a jelen-ség, és válnak elbeszélhetetlenné a személyes történetek.

Az artikulálás nehézségét szemlélteti, hogy a *Színház* folyóirat az elmúlt években többször akart a centrumtól eltávolodott vagy pályaelhagyó alkotókról tematikus összeállítást készíteni, a terv azonban mindig megrekedt, mert a szerkesztőségben nem találtuk a prezentáció olyan módját, amelyben egy pályáról lesodródott ember biztosan nem érzi magát szégyenpadon. Nem tudtunk kilépni a siker és a kudarc leegyszerűsítő dichotómiájából. Az alábbiakban leírt projekt számára végül a *Láthatatlan (színház)történetek. Női nézőpontok* című konferencia felhívása teremtette meg a hiányzó keretkezést.

Dramaturg, rendező, ügyelő, színházkritikus, irodalmi titkár, színész, színház szakos egyetemi oktató. Erdélyi színházi emberek az elmúlt két évtizedből, nők, akik foglalkoztatott, hasznos tagjai voltak szakmai közösségüknek, amely számára idővel láthatatlanná váltak. Hogyan értelmezik, mi-

vel magyarázzák maguk a megkérdoztetek a pályájuk alakulását? A sors játékának, saját döntésnek, esetleg hatalmi viszaélésnek élték meg a velük történeteket? Küzdöttek-e ellene, és ha igen, kaptak-e segítséget a rendszeren belülről? Milyen érzések kapcsolódnak bennük a dolgok ilyenszerű alakulásához (szégyen, harag, megkönnyebbülés, felszabadulás stb.)? Hogyan dolgozták fel? Hordoznak-e rendszerszintű okokat a történetek? Leírható-e az egyes példák alapján a nők helye az ezredforduló utáni erdélyi magyar színházi berendezkedésben? Mekkora része van a térvésztesben a nőkkel szemben támasztott társadalmi szerepelvárásoknak? Ezek a kérdések fogalmazódtak meg bennem, amikor 2021 őszén tizenegy „eltűnt nőt” kerestem fel.

Vegyük gyorsan elejét a „whataboutism”-nek (annak az érvelésnek, amellyel olyankor élünk, ha egy felvetés számunkra kellemetlen, ezért megpróbáljuk másra terelni a szót, elvitatva a beszédbe emelése jogát): itt és most azért nincsenek férfitörténetek, mert a bennem feltorlódtott, kibeszéletlen történetek kevés kivétellel nők történetei. Sietek is megnevezni a kivételeket: a temesvári TESZT fesztivált felépítő és tíz éven át, 2017-tel befejezőleg annak kurátoraként működő Gálovits Zoltán, valamint a gyergyói Figura Stúdió Színház 2013–2016 közt igazgató Czegő Csongor pályaelhagyása számomra nagyon fontos, potenciálisan sok tanulsággal járó történetek. De az, hogy a kettejük pályáján bekövetkezett történet mint szakmatársadalmi jelenséget tudtam észlelni, annak köszönhető, hogy addigra a színházi közegben jó néhány nő eltűnésének voltam szemtanúja. Elsőként az anyáménak. „A filmet személyes és kollektív ördögűzésnek szántam” – írja Kincses Réka 2006-ban édesapjáról készített dokumentumfilmje, a *Balkán bajnok* beharangozójában. Kincses felforgató erejű filmjét a radikális személyesség emeli közérdekűvé, rendkívül inspiráló abban a vonatkozásában, hogy hogyan lehet beszélni szüleink kudarcáról, hogyan viszonyulhatunk a sikertelenséghez, amelyből származunk. Érdekeltségemet táplálja továbbá részvételem az egyetemi oktatásban: néhány éve a hallgatók jelentik számomra a munkatársaimat, velük van lehetőségem átélni a színházról való együttgondolkodás élményét, amiért a teatrológus szakmát választottam. Ők abba a szakmai közegbe fognak érkezni színházcsinálóként, amelyet hallgatólagosan vagy tevékenyen én is fenntartok, formálok. Felelős vagyok azért, hogy megtartó vagy megvető közegben kell majd érvényesülniük. Ez a felismerés megerősíti bennem azt a gondolatot, hogy a színházi társadalomnak

ugyanolyan fontos erős emberi-érzelmi, mint szakmai alapokon állnia. A közösségépítés pedig egymásra figyelemmel és beszélgetéssel kezdődik.

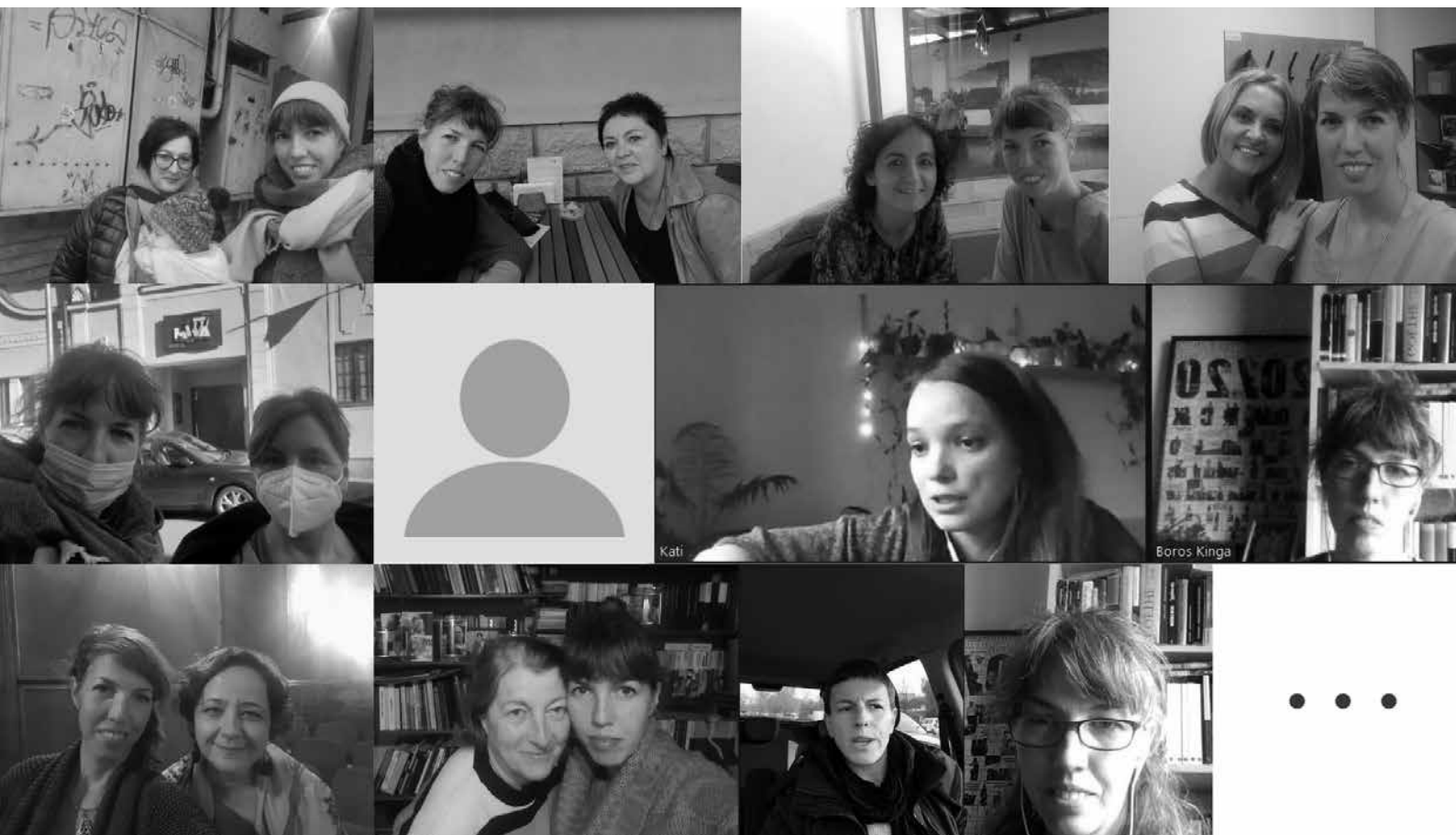
(definíció)

A megszólított tizenegy színházi ember pályájának alakulásában közös, hogy eltűnésük nem írható le azzal az ellentmondást nem tűrő minősítéssel, hogy „tehetségtelenek”, nem elég jók ahhoz, hogy láthatóvá váljanak és láthatók maradjanak. Mindannyian vagy (1) éveig sokat dolgoztak, vagy (2) jelentős szakmai eredményeket mutattak fel, vagy (3) rövid ideig meghatározó személyiségei voltak egy társulatnak. (Fontos körülmény, hogy rövid ideig: egyetlen esetben sem beszélhetünk több évtizedes regnálásról, pozícióörzészéről, térkiszajátításról, tehát olyan helyzetről, amelyben a változás kívánatos, és a közösség természetes belső dinamikája hozza azt el. Már ha elhozza – erdélyi színházakban nemigen látunk rá példát.) Ezek az emberek egy előre nem látott fordulat vagy folyamat eredményeként idő előtt kikerültek a helyükről, adott esetben magából a szakmából.¹ „Kikerültek” – azért használom ezt a nagyon ügyetlen, magyartalan szót, hogy történésfogalommal, mediális igével írhassem le a térvesztést. Az előadásom címében használt „töröl” és „eltűnik” cselekvésfogalmak, s mint ilyenek akaratlagon cselekvő alanyt implikálnak. Pedig fontos lenne elbeszélni a történet, mielőtt elhamarko-

dottan megneveznénk, ki a cselekvő alany, tehát hogy kié a felelősség az események alakulásában, mert azzal azonnal le is zárnánk a témát. Az általam megszólítottak egyike sem kereste a szakmai marginalizálódást, ugyanakkor jogi értelemben nem is állította félre őket senki. Vagyis nem könnyű eldönteni, ki a „tettes”. Egy részükkel törvényes módon bontottak szerződést; egy részüknek nem újították meg a szerződését; egy részük maga mondott fel; mások csak egyre kevesebb lehetőséghez jutottak. Eltűnésük a rendszerből a hatályos törvényekkel összhangban történt, vagy mondjuk inkább úgy: a hatályos törvények közömbösebbek voltak az eltűnésükkel szemben. Rendszer alatt az erdélyi magyar kőszínházakat és a magyar nyelvű színházi felsőoktatást értem, azt az intézményi struktúrát, amelyben színházi emberek végzettségüknek megfelelő megélhetést tudnak teremteni maguknak. (Független szféráról ugyanis nem beszélhetünk Erdélyben, a bábszínházra pedig a szakmai közvélemény hajlamos úgy tekinteni, mint művészileg értelmezhetetlen területre. Az okok sokrétűek, tárgyalásuk más kutatások és konferenciák célja lehet.) A rendszer működési sajátosságait pontosan akkor érdemes vizsgálni, ha megállapítottuk a jogszerűségét. Mert azon belül a szokásjog – intézményi kultúra, közösségi normák, hatalmi viszonyok, társadalmi hierarchia – érvényesül.

B. Piroska Klára, a Tamási Áron Színház nyugdíjas színésze; Barabás Olga, az Ariel Gyerek- és Ifjúsági Színház rendezője; Boros Mária, 2019-ig a Figura Stúdió Színház színésze; Csíki Hajnal, 2014-ig a Tompa Miklós Társulat színésze; Deák Katalin, 2018-ig a Kolozsvári Állami Magyar Színház dramaturg munkatársa; Hegyi Réka, a 2012-ben megszűnt *Hamlet.ro* színházi portál szerkesztője; Kelemen Kinga, a Kolozsvári Állami Magyar Színház volt marketingvezetője, a

¹ Ebben a projektben nem foglalkoztam az egzisztenciális (magánéleti, egészségi vagy anyagi) indokból történt pályaelhagyással: a (például családalapítás okán) külföldre telepedőkkel, a súlyos betegséggel megküzdőkkel, illetve a 2017-ig, a közsférában történt általános béremelésig rendkívül alacsony színházi fizetés miatt pályamódosítókkal.



Babeş-Bolyai Tudományegyetem színházi karának volt oktatója; Kovács Kinga, a Kolozsvári Állami Magyar Színház volt programigazgatója; László Zsuzsa, 2014-ig a Tompa Miklós Társulat színésze; Rekita Rozália, 2001-ig a Kolozsvári Állami Magyar Színház színésze; Tatár Ágota, 2018-ig a Kolozsvári Állami Magyar Színház ügyelője – a tizenegy megkeresés eredményeként kilenc beszélgetés valósult meg.

(módszertan)

Kevert típusú interjúk születtek, amelyek vázát a pályaképre, a pályán bekövetkezett fordulatra és az illető nemének ebben játszott szerepére vonatkozó kérdések adták. Azonban a tudat, hogy az interjút nem készülünk publikálni, örömteli rugalmasságot kínált, elhanyagolható szemponttá vált az összefüggő szerkezet, az időtartam, sőt maga az interjúkeret is sokszor feloldódott. A mi-hol-mikor újságírói alapkérdései helyett a beszélgetőtársaim egyéni nézőpontja, az ő érzéseik és gondolataik érdekelték, és előfordult, hogy a storytelling szenvedélyes eszmecserébe vagy együtt síró-nevető baráti beszélgetésbe fordult át.

A tényfeltárás igényéről való lemondás tette lehetővé, hogy a megtörtént esemény helyett a megosztott tapasztalatra legyek figyelmes.² A hangsúlyok ettől fogva olyannyira szabadon mozogtak, hogy a beszélgetések feldolgozása során érdektelenné vált például a rám bízott történetek további szereplőinek nevesítése. A narratív hermeneutikai szemlélet hatására a történet mint kelme tárta fel magát: ha egy anyagot áthelyezünk a látás hétköznapi dimenziójából egy más érzékelési kontextusba, például csukott szemmel végigsimítjuk a kezünkkel vagy az arcunk bőrével, a textúra olyan tulajdonságait tapasztaljuk meg, amelyek egyébként elkerülték a figyelmünket. Mint minden módszer, természetesen ez a megközelítés is hordoz kihívásokat és buktatókat. Az interjúfelkéréssel kimondatlanul is azt ígértem beszélgetőtársaimnak, hogy a szócsövük leszek, és általam végre ők artikulálhatják a történetüket, úgy, ahogyan megélték. Engedni megszólalni a történeteket azt jelenti, hogy megadjuk (visszaadjuk) egy embernek a jogot arra, hogy megnevezze önmagát, miután korábban viselnie kellett a mások által ráaggatott szavakat. Egy ilyen ígéret óhatatlanul teljesíthetetlen és csalárd, hiszen a felkéréssel már én is rájuk aggattam egy értelmezést: „eltűnt nő”. Egyik beszélgetőtársam ironikusan jegyezte meg: annyira „eltűnt”, hogy huszonnégyezren követik az online szavaltait. Másikuk sokórányi beszélgetésünk során többször próbált kedvesen ráébreszteni, hogy az egész témafelvetésem elhibázott, de legalábbis ő nem passzol bele. Nekik különösen hálás vagyok, hogy ennek ellenére megtiszteltek bizalmukkal, és közösséget vállaltak a kezdeményezéssel.

A közösségvállalás kifelé is evidens gesztusát keresve hátróztam el, hogy közös fényképet, *ussie*-t készíték.³ A kortárs médiakultúrában trenddé vált (és gyakran problematikus)

vizuális önmegjelenítés vitathatatlan hozadéka számomra ebben az esetben, hogy a *selfie* a pozitív reprezentáció műfaja.⁴ Ráadásul egy fotóművészetileg minden bizonnyal értékesebb portréfotóhoz képest az *ussie* nemcsak láthatóvá teszi, hanem egymás mellé helyezi a beszélgetés két résztvevőjét. A saját és a beszélgetőtársam testének szoros közelségbe rendeződése a képen performatív megfogalmazását adja annak a – kutatásetikailag talán vitatható, de ennek a projektnek a természetéből fakadó – pozíciónak, amelynek üzenete: melletted állok, nem mint kutatási tárgyat boncollak és mutogatlak. Miközben beszélgetőtársaim integritására vigyáztam, az interdiszciplináris határátlépések, a szokatlan társítások, az újrákeretezés, a szabad kalandozás, tünődés (*wonderings*), a narratív hermeneutika gyakorlati alkalmazása⁵ támogatták a saját olvasatom megfogalmazását.

(okok)

Azeltűnések mintázata kétféle, strukturális és genderspecifikus sajátosságokra engedett következtetni. A beszélgetések kivétel nélkül mindegyikében felmerült az intézményrendszer kommunikációs hendikepje: a fentről lefelé történő tájékoztatás hiánya és a lentől felfelé irányuló jelzések figyelmen kívül hagyása vagy elfojtása. Egyik történet az örökké elérhetetlen színházigazgatóról szólt, akivel az imázssal foglalkozó munkatársnak öt év alatt egyszer sem sikerült személyesen beszélnie, másik a vezetést a saját érdekeinek megfelelően manipuláló „intrikusról”,⁶ az általa mediált igazgató-beosztott kapcsolatról, több pedig arról, hogy színészek hogyan vesztenek el szerepeket, jeleneteket egy már elkezdődött próbafolyamatban, illetve felújítás során anélkül, hogy a művészeti vezetés számukra értelmezhető, konstruktív magyarázattal szolgálna a változtatásra, vagy egyáltalán közölné annak tényét. „Vai, doamnă, dar nu v-a spus nimeni că nu mai faceți parte din spectacol?” (Jaj, asszonyom, hát magának senki nem szólt, hogy már nincs benne az előadásban?)⁷ – az efféle kínos riadalom elkerülhetetlen, ha egy vezetés tetszés szerint kicserélhető alkatrészként tekint a felelőssége alá tartozó alkotókra.⁸ Másfelől az sem meglepő, hogy a működési rend-

4 „[A] selfie a mindennapi élet részévé vált, pozitív jelenség és jellemzően pozitív képet reprezentál egy entitásról, miközben identifikálja azt.” FEHÉR Katalin, „Selfie és ussie: reputáció, kontroll, digitális identitás”, in *Marketing megújulás – Marketing Oktatók Klubja 20. Konferenciája előadásai*, szerk. HETESI Erzsébet, RÉVÉSZ Balázs (Szeged: Szegedi Tudományegyetem Gazdaságtudományi Kar, 2014), 36.

5 Vö. Mark FREEMAN, „Narrative Hermeneutics”, in *The Wiley Handbook of Theoretical and Philosophical Psychology*, szerk. Jack MARTIN, Jeff SUGARMAN, Kathleen L. SLANEY (Wiley Blackwell, 2015), 234–247.

6 A kifejezés idézet az interjúkból.

7 Idézet az interjúkból.

8 Hogy a hasonló esetek túlmutatnak az erdélyi színház strukturális sajátosságain, és a rendezői színház öncélúságához szolgálnak adalékkal, azt éppen annak a Peter Brooknak az írásából tudhatjuk, akinek rendezői munkásságában a 20. századi művészszínház eléri az apoteózisát. „»Kihúzzuk a jelenetet!« – jelentettem be a szereplőknek a bemutató előtti este. [...] Ha nyugodtan megállok egy pillanatra, nagyon valószínű, hogy fölismerem volna, emberileg milyen ára lesz ennek a döntésnek, de csak másnap este, amikor láttam, hogy virágcsokrok érkeznek a színésznőnek, aki nem is lesz benne az előadásban, akkor ébredtem rá a szívbe markoló igazságra. [...] [M]egsérült az együttes, amit annyi gondtal és örömmel építettünk. Egyszer s mindenkorra rájöttem: nem igaz, hogy mindent fel kell áldozni a sikerért. Épp ellenkezőleg: a maximalizmus gyakran pimasz és ostoba dolog; a színházi előadásban semmi nem olyan fontos, mint az emberek, akik részt vesznek benne.” Peter BROOK,

2 „A kortárs narratív tudományokban központi fogalommmá vált a *tapasztalat*. A klasszikus narratológia bevett definíciója szerint a narratíva *események* sorát mutatja be, napjainkban viszont leginkább »*tapasztalatok* szekvenciális és retrospektív megjelenítését« értjük alatta.” HANNA MERETOJA, *The Ethics of Storytelling* (Oxford University Press, 2018), 54. (Saját fordítás.)

3 A képkollázsban a hiányzó arc, illetve a három pont arra vonatkozó jelzés, hogy az „eltűnt nők” e sora aligha teljes, és valószínűleg nemcsak az általam ismert további két példával folytatható.

ellenességeit elfedni igyekvő rendszerben elkerülhetetlenül megjelenik – és azonnali feláldozásra kerül – a problémát a nyilvánosság elé vivő whistleblower. Aligha tévedünk, amikor megállapítjuk, az erdélyi színházban nincs intézményi kultúrája a belső kommunikációnak.

Az eltűnések több esetben köthetők ahhoz a pillanathoz, amikor egy társulat új igazgatót vagy művészeti vezetőt és általa új művészeti irányt kap. A vezető az erdélyi színházi rendszerben jellemzően rendező,⁹ felkészítésének és ambíciójának megfelelően alkotói szuverenitásra törekvő művész. Vagyis elsősorban saját autonóm alkotói elképzeléseinek érvényesítésében érdekelt, kevésbé – vagy egyáltalán nem – a kollektív útkeresésben, az organikus profilépítésben, a meglévő társulat egyben tartásában stb. Szögezzük le gyorsan, természetesen mindez hozhat esztétikailag értékes eredményt: a rendszerváltás utáni Erdély egyik legfontosabb színházi jelenségét, Bocsárdi László sepsiszentgyörgyi színházát is egy 180 fokos váltásnak köszönhetjük.¹⁰ Az előadások esztétikája azonban nem az egyetlen szempont, amely felől egy színház működéséről érvényes módon gondolkodni tudunk. Felvetésem, szándéka szerint moralizálás nélkül, arra próbál rámutatni, hogy az egyetlen rendező által meghatározott,¹¹ művészeti tanáccsal inkább csak papíron bíró társulati létezésbe bele van kódolva, hogy azért állítanak félre színészt, mert a vezető alkotóilag nem kompatibilis vele: kettejük művészi credója eltérő, a színész habitusa nem hat inspirálóan a rendező-vezetőre, a repertoár összeállításában nem jelent tényezőt az ő szakmai tudása és igényei. Az egyeduralmi struktúra logikája szerint teljesen helytálló a színésznek adott vezetői válasz: „A színház nem kívánságműsor.”¹² Az viszont már inkább a repertoárszínházi működésmódból és a drámairódalomból következik, hogy az esetleges inkompatibilitás erőteljesebben érinti a színésznők pályáját, mint a férfi színészekét, hiszen negyven (harminc?) fölött fogynak a női szerepek.

A nők karrierjét még mindig¹³ szignifikánsan alakító erőnek mutatkozik a gondozói feladatok nőkre delegálása. „Ha én nem megyek gyesre, akkor lehet, hogy most igazgatói székben ülnék” – mondja egyik beszélgetőtársam, aki azonnal tisztázza, hogy az anyasági hátrány (motherhood penalty) nem csak a nagy elköteleződést igénylő vezetői pozíciókra, és nem is csak a színház területére érvényes. „Három gyerek esetében a *family logistics* teljes embert igényel, nem keresel *nine to five* munkát, hogy aztán odaadd a teljes fizetésed

egy *babysitternek*. Nem jön ki a számítás.”¹⁴ Össztársadalmi berendezkedésről beszélgetünk, nem partikuláris esetekről, rossz(ul választott), elnyomó férjejről.¹⁵ Úgy tűnik, az elsődleges gondozói feladatokat női feladatnak tekinteni kollektív mentalitás a most kisgyereket nevelő generáció számára,¹⁶ Erdélyben is.¹⁷

(nyelv)

A szexizmus mint hatalmi játszma viszont gyakran explicit formát ölt a nőkkel szemben. Ilyenkor az intézményi státuszánál fogva egyébként is az illető nő fölött álló férfi (felettes, egyetemi tanár) tudatosan megalázó szavakat használ: „tyúkokként” hivatkozik munkatársnőire, vagy azt helyezi kilátásba egytől egyig nőnemű diákjainak, hogy „majd ti is visszafejlődtök a fakanál mellé”.¹⁸ A fennálló státuszkülönbség miatt erre más lehetséges magyarázatot nem is találunk, mint azt, hogy a megszólaló saját, inogni érzett hatalmát, felsőbbrendűségét igyekszik igazolni a legprimitívebb előítéletek citalásával.

Míg a nőkkel szemben használt nyelvezet nem mentes a kaján szexizmustól, addig a nők gyakran specifikusan női élményként artikulálják a saját karriertapasztalataikat. Egyfelől olyan helyzetnek látatják a munkahelyi környezetet, amely egy nőnek társadalmi diszpozíciójánál fogva nem komfortos. „Nekem nem kell *vadászmező*, engem a történetek érdekelnek.” „Amikor *harc* van, és *tesztoszteron*, akkor a nő nagyon nehéz helyzetben van. Bennem nincs meg az az erő, hogy végigvigyek egy *hadjáratot*. A férfiak hadat üzennek, utána leülnek, aláírják a békeszerződést, kezét ráznak, ők így csinálják. Jópofiznak, beszélnek, imádnak beszélni, van sok dolog, amihez ők nagyon értenek, *foci*, amiből te eleve ki vagy zárva, és amikor vége ennek a dumának, akkor úgyis te vagy az,

14 Idézet az interjúkból.

15 Ezt a tapasztalatot megerősíti az ún. nemileg átitatott morális racionalitások kutatásokkal igazolt koncepciója. „Interjúkban nyomon követték, hogy a magasan képzett, karriertudatos interjúalanyok megtapasztalva, hogy a gyermeknevelés terén és a magas pozícióban nem tudtak egyformán megfelelni a maguk által is felállított magas standardnak, és nem akartak a szupernő-szindróma csapdájába esni, hogyan mozdultak el a család irányába, és kerestek olyan munkát, amit a gyerekneveléssel össze tudtak egyeztetni.” NAGY Beáta–PAKSI Veronika, „A munka és a magánélet összehangolásának kérdései a magasan képzett nők körében”, in *A család vonzásában: Tanulmányok Pongrácz Tiborné tiszteletére* (Budapest: KSH Népegyetudományi Kutatóintézet, 2014), 170.

16 „A házas férfiak mellett gyakorta ott áll a főállású feleség, aki ellátja a családdal, otthonnal kapcsolatos feladatokat. A karriert befutott nőkre azonban a hosszú, túlórákkal terhelt teljes állás mellett ugyanúgy hárul az otthoni második műszak (second shift), akár van gyermekük, akár nincs. Heti 40–60 munkára mellett változatlanul ők a felelősök a gyereknevelési, gondozási feladatokért és a háztartási munkáért [...]. A kutatások és az időmérleg-vizsgálatok ugyan beszámolnak róla, hogy az USA-ban a fiatalabb generáció már kevésbé azonosul a hagyományos nemi szerepekkel, és a férfiak valamivel nagyobb részt vállalnak az otthoni munkákból, mint régebben, de a változás csekély mértékű [...]. A társadalom az immáron kétkeresős családmódel mellett továbbra is az anyáktól várja a gyermekekről és az otthonról való gondoskodást. Ezen társadalmi normák kényszerítő ereje nagyon nagy.” Uo., 168.

17 A Romániában élő magyar közösség gendernézeteinek retraditionalizációjáról lásd GEAMBAȘU Réka, „Erdélyi magyar feminizmus: érdeklődés hiányában elmarad?”, in VERES Valér–PAPP Z. Attila–GEAMBAȘU Réka–KISS Dénes–MÁRTON János–KISS Zita, *Szociológiai mintázatok erdélyi magyarok a kárpát panel vizsgálatai alapján* (Kolozsvár: Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, Max Weber Társadalomkutatásért Alapítvány, 2012), 117–139.

18 Idézet az interjúkból.

Időfonalak, ford. LENGYEL Ágnes (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999), 188–189.

9 A kilenc romániai magyar községi társulati közeli jelenleg hatnak az élén áll rendező (Szigligeti Társulat, Nagyvárad – Novák Eszter; Kolozsvári Állami Magyar Színház – Tompa Gábor; Tompa Miklós Társulat, Marosvásárhely – Keresztes Attila; Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós – Albu István; Csiki Játékszín – Vladimir Anton; Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy – Bocsárdi László).

10 „A főrendező a repertoárt és a játékstílust radikálisan és a fokozatosság elvét nem mindig figyelembe véve alakította át.” NÁNAY István, „Hidépítő vagyok. Bocsárdi László”, *Színház* 54, 7–9. sz. (2021): 50.

11 Az erdélyi színházak jellemzően nem alkalmaznak főállású rendezőt a művészeti vezetőn kívül. A kivételek (a honlapok tanúsága szerint): Kedves Emőke – temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Sorin Militaru – szatmárnémeti Harag György Társulat.

12 Idézet az interjúkból.

13 Lásd Anne-Marie SLAUGHTER kultikus írását: „Why Women Still Can't Have It All”, *The Atlantic*, 2012, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2012/07/why-women-still-cant-have-it-all/309020/>.

aki kinyitja az excel-táblázatot. És még viccelődnek is, hogy *minden sikeres férfi mögött ott áll egy nő*. És együtt kell nevetned velük, miközben tudod, hogy te vagy az a nő a láthatatlan szorgalmával!¹⁹ Másfelől egy sajátos női tapasztalathoz hasonlítják a pályáról történő kiszorulás veszteségérzetét: „mint amikor beindul a tejlélesztés, és nincs gyerek”²⁰ – a gyászoló anyatest biológiai realitása beszéli el a hiányt.

(következmények)

A földrajzilag egymástól távol eső, egyszínházias városok erdélyi rendszerében egy nő alkotónak, ha bezárul előtte a helyi színház kapuja, tényleg nem marad más választása, mint elgyászolni és elengedni színhácsinálói vágyait. S a bezáródó kapura gyakran a szó szoros értelmében kell gondolnunk: a pályaelhagyás lehetséges következményei a kiszakadás a korábbi szakmai kapcsolathálóból és az anyagi ellehetetlenülés. A kérdésre, hogy szokott-e bejárni egykori színházába, megnézi-e az új előadásokat, egyik beszélgetőtársam beismeri,

19 Idézet az interjúból. Kiemelések tőlem.

20 Idézet az interjúból.

hogy a színház portásával szokott beszélgetni, bennebb már nincsenek élő kapcsolatai. Másikuk a jelenlegi jövedelméből nem tudja megengedni magának a jegyet abba a színházba, ahol egyébként futnak a közreműködésével született előadások, programok. Gyerekgondozás, szociális vagy pedagógusi munka, sminkkészítés, zero waste irányultságú kreatív varrás, fenntartható gazdálkodás és gasztronómia – számukra ezek a „nőies” szakmák jelentettek alternatívát. Aligha meglepő reakció az önbizalomvesztés („nem tudtam meg, milyen színésznő lettem volna”²¹) vagy akár magának a korábban művelt szakmának, illetve a színház értelmének a megkérdőjelezése. Csupán egyvalaki zárja azzal történetét, hogy „pokollá akarták tenni az életem, de én szárnyalni kezdtem”.

Az itt leírtak zavarba ejtő képet festenek az erdélyi színházról. Közönyös, szolidaritásra képtelen, nőgyűlölő, mérgezően hierarchikus közegnek ítélteti meg, aki csupán ennyit lát belőle, hiszen itt és most nem a dicsőségeket beszéltem el. Hanem olyan történeteket, amelyekre korábban nem irányult érdemi pályatársi figyelem. Pedig az eltűnt nők is mi vagyunk.

21 Idézet az interjúból.

HIRDETÉS

trafo



DANCE!

KÜLFÖLDI TÁNCELŐADÁSOK A TRAFÓBAN | 2022

2022/MÁRC/18-19 **Catherine Gaudet (CA):** A csodálatos elhalványulása

2022/ÁPR/08-09 **L-E-V by Sharon Eyal & Gai Behar (IL):**
Chapter 3: The Brutal Journey of the Heart

2022/MÁJ/20-21 **Compagnie Marie Chouinard (CA):** Elemi életerő

TRAFÓ KORTÁRS MŰVÉSZETEK HÁZA | TRAFÓ HOUSE OF CONTEMPORARY ARTS ////////////////
1094 BUDAPEST, LILIAM UTCA 41. | WWW.TRAFO.HU | +36 1 216 1600 | @TRAFOHOUSE

KRÁLL CSABA – RÉNYI ANDRÁS

EGY SPEKULATÍV ANALITIKUS

Négykezes kritika Xavier Le Roy Tavaszi áldozatáról



Králl Csaba: Talán kezdjük onnan a beszélgetést, hogy egy olyan, doktorált mikrobiológusból konceptualista táncalkotóvá avanzsált művészember darabjáról lesz szó, akiről rémesen keveset tudunk idehaza – persze nemcsak róla, hanem jószerével az egész konceptualista irányzatról –, pedig már harminc éve van a pályán, és hát nem is csak úgy szimplán a pályán van, hanem Jérôme Bel és mások mellett az egyik legmeghatározóbb képviselője és teoretikusa ennek a kilencvenes évektől datálható, a modern-posztmodern mozgás-tradíciókkal és az intézményesült keretfeltételekkel egyaránt szembehelyezkedő táncos paradigmaváltásnak. Hangsúlyozni szeretném még egyszer, hogy Xavier Le Roy a (természet-) tudományos pályáról szlalomozott át a kortárs tánc területére, minden szakmai előképzettség és alkotói tapasztalat nélkül, s még csak nem is fiatalon, hiszen már harmincéves is elmúlt, amikor elkészíti *Things I Hate to Admit* (1994) című

első koreográfiáját. És mint annyi pályatársát, Le Roy-t is ez az analitikus, kutató szemléletű beállítottság segítette hozzá ahhoz, hogy ne közvetlenül a mozgás felől, hanem elvontabb, elméleti(bb) alapon közelítsen a tánchoz, pontosabban a mozgás és a hozzá kapcsolódó gondolati apparátus kritikai vizsgálatához. A most bemutatott *Tavaszi áldozaton* (*Le sacre du printemps*) kívül a 2004-ben a MU Színházban vendégszerepelt – és gyakorlatilag visszhangtalan – *Self Unfinished* (1998) volt az egyetlen, amit több mint két tucatnyi művet számláló oeuvre-jéből a hazai közönség láthatott. Az azonban Le Roy munkásságának alapos ismerete nélkül is azonnal megállapítható, hogy az ő *Tavaszi áldozata* radikálisan szembehelyezkedik minden korábbi megközelítéssel, ahogy a koreográfusok addig Sztravinszkij emblematis mus művéhez viszonyultak. A *Tavaszi áldozat* szinte minden tánc történeti korban a koreográfus – hogy csak néhányat említsünk: Mau-

rice Béjart, Pina Bausch, Marie Chouinard, Emanuel Gat – név- és védjegyének számított. Nem egy volt a bemutatók közül, hanem a bemutató. A *Tavaszi áldozattal* valahogy minden valamirevaló alkotónak kezdenie kellett valamit. Nem is nagyon tudok a 20. századból más klasszikus zenei művet említeni – se a *Bolero*, se a *Csodálatos mandarin* nem ilyen –, amelyik ennyire lényegi részévé, húsává és vérévé vált volna a tánc történetnek a különböző adaptációk nyomán. Pedig az 1913. május 29-i premier, Vaclav Nizsinszkij paradigmaváltó, ám botrányba fulladt *Sacre*-adaptációja után a koreográfusok évtizedekig hozzá sem mertek nyúlni Sztravinszkij zenéjéhez. Egyben azonban biztos vagyok: Le Roy nem név- és védjegynek szánta a *Tavaszi áldozatot*, ez nem illene hozzá, annyira sokféle úton jár, de talán – több szempontból is – ő ment a legmesszebb.

Rényi András: A *Sacre* valóban emblematikus mű, szinte minden jelentős alkotó a modern tánc történetében megcsinálta a magáét, és ezek összevetéséből nagyon karakteres képet lehet rajzolni az elmúlt több mint száz évben e területen végbement folyamatokról. Egy nagyobb dolgozatban magam is szoros összeolvasásnak vettem alá a kilencvenes évek posztmodernjének két ikonikus *Sacre*-ját, Marie Chouinard és Bozsik Yvette feldolgozásait. Az volt a tézisem, hogy mindkettő a tánc határait és érvényességét kutatja egy olyan korszakban, amikor megrendült a konszenzus a művészi modernség mi-benlétében és a bizalom a művészet fejlődőképességében. Sztravinszkij, Roerich és Nizsinszkij remekműve a modernitás egy sor nagy témájának teremtett alkalmas befoglaló formát: a szokatlan ritmika, a hangzásvilág nyersesége, a koreográfia szögletessége és a mozgások földhöz kötődése, illetve a természetvalás és a pogány áldozás brutális tematikája élesen provokálta a századforduló dekadens esztéticizmusát. Ebben a dolgozatban azt fejtegettem, hogy miután a későbbi modernnek – Béjart, Bausch és mások – eltávolodtak az eredeti mű szellemétől, az egyén/közösség, tudatos/tudattalan, férfi/nő, Nyugat/Kelet vagy-vagy-ainak ideologikus konnotációitól, a kilencvenes évek posztmodernjei visszatérnek az eredeti „archaikus” kiindulópontokhoz. Chouinard annyiban feszegeti a tánc határait, hogy azt nem a táncoló személy (ön)kifejezéseként vagy (ön) megjelenítésként, hanem a testek lecsupaszított energetikájaként viszi színre: a *posthistoire* jegyében kerül minden történelmi és pszichológiai allúziót is, illetve a mozgás és a zene radikális különműségére építi roppant dinamikus színházát. Az ő kódmentes táncának posztmodernjével Bozsik Yvette *Sacre*-ja a táncmentes kódokét állítja szembe. Ez is a tánc határaitra kérdez rá, de az ellenkező irányban tapogatózik: nem lecsupaszít, ellenkezőleg, agyonteatralizál. Ragaszkodik mind az irodalmi szövegkönyvhöz, mind a zene ábrázoló hatásaihoz, s közben olyan bőséggel él mitológiai, irodalmi, tánc történeti referenciákkal, vulgárfreudista utalásokkal, gender- és testpolitikai kódokkal, olyan kedvvel játszik az eklektikus stílus-pastiche és a parodisztikus mímelés eszközeivel, hogy egyszerre frivol és megrendítő előadásában végül nem marad mozdulat, amely ne valakit vagy valamit utánozna, s amelyet ezért ne kellene eleve valamely kortársi ügyre – pl. a férfiuralomra vagy a női emancipációra – utaló jelentésként, kódolt gesztusként olvasnunk. Emiatt a tánc Bozsiknál mindinkább veszít elementáris, önelvű dinamikájából: ő és táncosai már inkább csak táncimitátorokként lépnek a színre, hogy testükkel is elszíneskedjék a narratív vagy allegorikus jelentéseket.

Azért hozakodtam elő ezzel a régi elemzéssel, mert bár egyetértek veled abban, hogy Xavier Le Roy 2007-es munkája

radikálisan ellentmond minden korábbi megközelítésnek, azt mégsem tudnám az eredeti mű esztétikai egysége, történeti múltja és a tánc határaitra való kortársi rákérdezés e posztmodern háromszögén kívül értelmezni. Különlegessége talán abban ragadható meg, amit te konceptualizmusnak nevezel – ez olyan komponense Xavier Le Roy *Sacre*-jának, amit kétségkívül hiába keresnénk Chouinard-nál vagy Bozsiknál.

K. Cs.: És pont ez az, amit valahol szintizsita provokációnak érezhet a néző – miközben persze nem az, *csak* szembefordulás a zene és tánc kapcsolatának bevett, kanonizált performatív gyakorlataival –, hogy Le Roy *Sacre*-ja magasról tesz erre az általad is emlegetett rendkívül gazdag, egymástól szélsőségesen különböző formai és értelmezési megoldásokban bővelkedő recepciótörténetre. Miközben van annyi csibészesség benne – és ezzel egy pillanatra előreugrok az időben –, hogy egyetlen, a Nizsinszkij-koreográfiából elcsaklizott ikonikus mozdulat megidézésével azért suba alatt mégiscsak becsatornázza magát ebbe a már több mint egy évszázada tartó speciális (tánc)művészeti diskurzusba. De Le Roy alapvető hozzáállása az eltartás, az ő kívülállósága, hogy nem akar párbeszédbe elegyedni senkivel és semmivel; mondhatni, tabularását csinál. Vagy legalábbis ezt próbálja elhittetni velünk. Viszont a Nizsinszkij-citátum talán épp annak a beismerése is, hogy tökéletes tabula rasa nincs, nem létezik, ilyet akarni, hát még véghezvinni: lehetetlen.

Mondjuk el, hogy mi nem a *Sacre* 2007-es szólóverzióját, hanem annak 2018-ban bemutatott, újragondolt, háromszereplős változatát láttuk, amely mutat eltéréseket Le Roy korábbi, saját maga által performált monovaltozatától, az alapfelállása azonban ugyanaz. A *Tavaszi áldozat* 1913. május 29-i párizsi világpremierjén, mint később itt és bárhol a világ más színpadain, amíg költségtakarékossági és egyéb okokból teret nem hódított a gépzene, a menetrend az volt, hogy helyet foglalt a szimfonikus zenekar a zenekari árokban, bejött a karmester, és elkezdődött az előadás. Le Roy-nál ezzel szemben nincs előadás, a színpad végig üres, nincs mit nézni rajta. Ha akarom, adaptáció sincs, még ha ebben van is egy csavar. Híján vagyunk az ábrázolásnak, a darabértelmezésnek, a (hagyományos értelemben vett) koreográfiának, a táncnak. Le Roy ugyanis azt emeli a nézés középpontjába, amiről egy táncelőadás kezdetekor normális esetben lekerül a vizslató figyelem, a „szürkezónát”: a karmestert és a zenekart. Ám még ezen is pörget egyet, mert amikor a karmesteri szerepben feltűnő első táncos nekünk háttal megjelenik a nézőtér és a színpad közötti vékony sávban, váratlanul felénk fordul és minket kezd el vezényelni a *Sacre* első taktusaira. Az előbb még szokásos felállásban, nézői minőségünkben tekintettünk át a „karmester” feje fölött az üres színpadra, majd mintha egy váratlan kameraváltás történt volna, hirtelen *szerepben*, „megszólítva” találjuk magunkat. Egyszerre leszünk nézők és szereplők egy olyan „koncerten”, ahol a karmesteri mozdulatok széles arzenálja adja a koreográfiát. Én szerettem a befogadói hozzáállásnak ezt a dupla fenekű, termékeny zavarát.

R. A.: A zene és a tánc kapcsolatának újragondolása szerintem is döntő konceptuális eleme Le Roy *Sacre*-verziójának. Végére is a táncosok által ritkán reflektált problémáról van szó: tapasztalatom szerint a legtöbb kortárs táncos pragmatikusan, alkalmoszerűen „használja” a zenét aszerint, hogy mikor mire – ritmikus hordozóra, hangulati aláfestésre, szimbolikus támasztékra vagy valami másra – van éppen szüksége: ezért is van, hogy a legtöbb kortárs produkció zenei tekintetben inkább eklektikusnak mondható. (Ezt természetesen



Fotók: Hervé Veronese

nem értékítéletnek, pusztán ténymegállapításnak szánom.) Mindenesetre a táncirodalom zenei klasszikusai, például Bartók vagy Sztravinszkij azért is jelentenek nehezen emészthető falatot a kortárs koreográfusoknak, mert táncjátékaik zenei sűrűsége „versenyképes” komplexitású mozgásanyagot, úgy szólván kongeniális táncorkesztrációt követel magának. (Néhány éve Horváth Csaba próbált megküzdeni Bartókkal: és míg az *V. vonósnégyes*re remek kamaradarabot komponált, amelyben négy táncosa a vonóskvartett szólamaival adekvát szolisztikus összhangot produkált, addig a nagyzenekari *Concerto* túl súlyosnak bizonyult tizenkét tagú együttesének is.)

Xavier Le Roy most tárgyalt koreográfiájának üdesége talán éppen abból fakad, hogy úgy teremt szinte tökéletes összhangot mozgás és zenei folyamat között, hogy lazán leveszi a Sztravinszkijével egyenrangú koreográfusi eredetiség nehéz terhét a maga válláról. Észreveszi ugyanis, hogy a karmester mozgása maga is egyfajta tánc: a hangzó folyamat *vizualizálása*. De nem önelvű mozgás, hanem imitatív: az a dolga, hogy a partitúra alapján a melódiák, ritmusok, crescendók és decrescendók, csúcspontok és végpontok stb. olyan *képeit* hívja elő a zenekarból, amelyek a különféle hangszereknek és az egész együttesnek követhető és szuggesztív instrukciókkal szolgálnak. A karmester gesztusai, arcjátéka, testtartásai, egész jelenléte a *zenélést magát* utánozza: olyan zenész ő, akinek a zenekar egésze a hangszere. S ahogy minden zenész a testével szólaltatja meg a maga hangszerét, a karmester is úgy szólván fizikailag érintkezik a zenekarával: önnön mozgásában meg is testesíti a hangzást. Hogy Le Roy ezt a szigorúan funkcionális, roppant pontosságot igénylő és mégis egészen individuális mozgástípust találja meg és preparálja ki, illetve teszi egy egész estés *Sacre*-koreográfia alapjává, azt kifejezetten a tánc mibenlétét firtató, de *konceptuális* gesztusnak látom. Az a benyomásom, hogy a *Sacre* mint sajátos narratívával, vízióval, sorskérdésekkel szembesítő színházi mű, mint egzisztenciális kérdéseket feszegető táncdráma kevéssé érintette meg. Az ő alapállása ugyanis, szemben Chouinardral vagy Bozsikkal, tényleg analitikus, mondhatni, spekulatív.

K. Cs.: Élek a gyanúperrel, hogy Le Roy tudatosan dol-

gozott azon, hogy ez a *Sacre* még véletlenül se egzisztenciális kérdéseket feszegető táncdrámaként érintse meg a nézőt. Ez pedig egyenesen vonja maga után a szöveggönyvhöz való igazodás, az át- és újraértelmezés és minden ezzel járó bonyolult és kihívásokkal teli koreográfiai feladat, így az áldozat és áldozathozatal körüli misztériumábrázolás teljes kiiktatását. Gabriele Brandstetter német táncszélista¹ írja egy ragyogó tanulmányában, és a megállapításával nagyon együtt tudok menni: azzal, hogy Le Roy áthelyezi az „érdeklődését a reprezentatív táncdarab koreográfiájáról és annak történetéről a zenére – a karmester koncertszerű előadására –, [...] lemond a *Tavaszi áldozat* mint önálló táncszínházi darab újragondolására tett kísérletről.”² Ez nyilván skandalum sok zene- és táncszerető számára, hisz – mint a romantikus balettek esetében is – arra vagyunk kondicionálva, hogy zene és librettó elválaszthatatlan egymástól. A kérdés szerintem mégsem az, hogy megtehető-e ez az elválasztás (mert miért ne lenne megtehető, ha a művészet nem ismer tabukat?), hanem hogy hiteles, érvényes marad-e a keletkezett darab az elválasztás után/ellenére is. Persze a „kicszontozásnak”, az *áldozattalanításnak* ez a végső soron szöveggönyvtől független, pucér, tiszta olvasatú gesztusa nem feltétlenül Le Roy találmánya. Az általam látott *Tavaszi áldozatok* közül már Emanuel Gat interpretációja is hordozta ezt, amely a salsa érzéki mozdulatvilágát „kopírozta rá” Sztravinszkij kopogó ritmusára. De a 2008-ban Magyarországon vendégszereplő Shen Wei Dance Arts-adaptáció is nagyon távol állt bárminemű narratív értelmezhetőségtől a szürke tónusaival, hűvös absztrakciójával. Ami azonban ezekre a művekre, ahogy a strukturált koreográfiák többségére is áll, hogy a tánc, a koreográfia szigorúan a zene következményének, hozadékának, lecsapódásának hat. Egy, a zenére adott érvényes válasznak, ami független attól, hogy a koreográfus milyen stí-

1 Írása magyarul is olvasható: Gabriele BRANDSTETTER, „Test-transzformációk a kortárs táncperformanszokban: Benoît Lachambre, Meg Stuart, Xavier Le Roy és Jeremy Wade”, ford. Kiss Gabriella, in *Kortárs táncelméletek*, szerk. Czirák Ádám (Budapest: Kijárat Kiadó, 2013), 95–118.

2 <https://www.diaphanes.net/titel/heteropolitics-of-contemporary-dance-2132>

lusban alkot. Le Roy koreográfiája viszont nem következmény, hanem előzmény (még hozzá a karmesteri pozíciónak köszönhetően, amelyet „talált tárgyként” átimpvizálva használ, hiszen tudni lehet, hogy Sir Simon Rattle egy *Sacre*-direkciója ejtette rabul, annak hatására döntött a *Tavaszi áldozat* színrevitele mellett). Le Roy koreográfiája megelőzi, megelőlegezi a zenét, mielőtt az bekövetkezne. Egy lépéssel, egy gondolattal mindig Sztravinszkij előtt jár. Előre jelzi, mi vár ránk, előkészít bennünket arra a zenei viharra, amelyet kiszáratva a nyakunkba kapunk. Soha nem éltem még meg ennyire intenzíven Sztravinszkij muzsikáját, mint most.

R. A.: Abba kapaszkodnék, amit a zenére adott érvényes válasznak neveztl, illetve abba, hogy azt tekinted minőségi kritériumnak, hogy érvényes marad-e a keletkezett darab az elválasztás után/ellenére is. Itt úgy beszélünk Le Roy koreográfiájáról, mint Sztravinszkij darabjának hiteles (vagy kétes értékű?) értelmezéséről, holott szigorú értelemben véve erről nem lehet szó: ha koreográfus nyúl a *Sacre*-hoz, akkor – akár élő, akár gépzenére – új eredeti születik, amely legfeljebb a hasonlókkal vethető össze, amint erre te is utaltál. Engem tehát nem az győz meg Le Roy „igazságáról”, hogy Sztravinszkij darabja milyen új színben tűnik fel általa, hogy munkája mintegy vezénylésként mire mutatna rá ebben a zenében. Hanem inkább az, hogy mit – mi újat, mi mást – tudunk és értünk meg a táncról azzal, hogy a koreográfus épp a karmesteri mozgást teszi egy egész estés darab nyersanyagává. A konceptuális kérdés szempontjából mindegy is volna, hogy mi a zene-mű és ki volt a mintaadó karmester. (Bár kétségkívül okos döntés volt Le Roy részéről épp a *Tavaszi áldozat* ritmikailag és melodikusan roppant sokszínű, karmesteri szempontból is hálás muzsikáját választani. Ösztönzésre végignéztem Sir Simon Rattle egy sokkal későbbi, 2018-as felvételét is a londoni filharmonikusokkal: bár ez az elragadó vezénylés nem lehetett az eredeti forrása, azt biztosra vehetjük, hogy a koreográfus nem törekedett Sir Simon közvetlen imitációjára.)

En ezért új referenciaként nem további *Sacre*-feldolgozásokhoz nyúlnék vissza, inkább egy olyan darabrézlethez, amelyben valami hasonló dolog történt. Megint Bozsik Yvette-re hivatkoznék, aki még 1998-ban a Kamrában mutatta be zárt számokból álló, ironikus *Kabaré*-ját, amelyben ő maga afféle ártatlan, piros orrú és lisztes képű zenebohócként az elvagyódó, tiszta szívű Művész romantikus karakterét alakította. Mármost e darab keretében Bozsik – a csillagos ég orbitális giccskulisszája előtt – mezítlábas karmesterként is fellépett, hogy végig háttal a nézőtérnek teljes – tizenegy perces meghaladó (!) terjedelmében – elvezényelje a világegyetemnek Csajkovszkij V. szimfóniájának harmadik, *Andante cantabile* tételét. Az „elvagyódó művész” menthetetlenül ódivatú, de még mindig népszerű szerepliséjéhez Bozsik olyan, adekvát táncnyelvet talált, amely a melódiák és zenei frazírozások empatikus, de voltaképp a közönségességet súroló imitálásán alapult. Végtere is a zenei gesztikuláció szolgai leképezése a test mozdulataiban kifejezetten olcsó, teátrális hatáskeltésnek számít. Épp ezért keltett Bozsik bravúrosan pontos mozgása (a jellegzetes beintéseket maga Fischer Iván tanította be neki) *táncként* előadva frenetikus giccsközeli hatást, mégpedig aligha szándéktalanul. Mert Bozsikot valójában már itt sem érdekelte a tánc autonóm nyelvként: a *Kabaré* tőről metszett camp esztétikájának ennyi táncművészi banalítás kifejezetten jót tett.

Nos, szerintem Le Roy letisztult, eszközmentes munkája is a zene imitálásának ezt a szempontját állítja a középpontba. Ő is nagy hangsúlyt fektet táncosai mozgásának pontosságára

(külön érdekes lenne kitérni arra, hogy három táncosa eltérő módon teremti meg zene és koreográfia adekvációját). Mindenesetre az utánzás a hatásosság szempontjából akkor is nyelő stratégia, ha Le Roy nem a közönségesség kódjaival operál, mint a *Kabaré* dirigense, inkább avantgárd-konceptualista eszközökkel él. De nem rontja e stratégia hatásfokát, hogy Le Roy-nál a zenei folyamat többször megszakad, átfedések, kihagyások, ismétlések követik egymást: egy ponton zene és mozgás egysége azzal dekonstruálódik, hogy elhallgat a zene, és a táncos mozdulataiban a szigorú, de észlelhetetlen partitúra diktátumát kell fölismernünk.

Mégis fontosabbnak érzem a közös vonásokat: ahogy a táncimitátor hajlamú Bozsik a mozdulatok színpadi művészetét kizárólag a karok, a felsőtest és az arc gesztikus, expresszív összjátékára redukálja, úgy Le Roy sem bíz túl sokat a lábakra, a mozgó test saját lendületére, súlypontát helyezésére és általában az egész test dinamikájára. A karmesteri „jelenlét” élvezetes játéka, a zenészeknek szóló intések, mosolyok és ellenőrző pillantások eleven színészkedése inkább elrejt, mint föltárja azt a szürkezónát, az univerzális testtapasztalásnak egy olyan – a nyelvi, színészi és zenei artikuláció mögötti – rétegét, amely egy mélyebb, egzisztenciális értelemben a táncot csakugyan saját jogú, azaz nélkülözhetetlen és pótolhatatlan művészetté teszi. Le Roy *Sacre*-ja élvezetes, szórakoztató és szellemes munka – még azt is elismerem, hogy nagyban hozzásegít bennünket Sztravinszkij muzsikájának intenzívebb megéléséhez –, de nem korszakos remekmű, amely lényegesen elmélyítené tudásunkat a tánc mibenléte terén.

K. Cs.: Furcsa dolog a kortárs táncművészet a maga végtelen polarizáltságával és szélsőségesen eltérő egyéni útjaival, mert ahogy haladunk előre az időben, egyre inkább azt gyanítom, hogy olyan művek, amelyek a táncművészet egyetemes fejlődését egymagukban befolyásolják, tehát „korszakos remekműként” definiálhatók, soha nem fognak születni már. És nem feltétlenül azért, mert a koreográfusok ne lennének képesek rá, hanem mert megváltozott körülöttünk a világ, és erről a megváltozott világról már nem lehet úgy beszélni, ahogy az elődök tették évtizedeken-évszázadokon át. A kortárs színházban a hősök helyébe a hétköznapi ember lépett, a nagy szavak helyét átvette a dadogás. És mintha a kortárs táncban is átkerült volna a fókusz a nagybetűs létezés egészének megragadhatóságáról és az újító táncnyelvekről az elvontabb fogalmazásmódra, a részletek felnagyítására, a műfaj politikusságára, legyen az szigorúan szerkezeti, mozgásanalitikus, interdiszciplináris vagy akár csak egyetlen jól irányzott ötlettel a korábbi beágyazottságából fenekestül kifordító megközelítése is a táncnak. S miközben ezt mondom, paradox módon épp ezekben az első látásra talán nem is olyan feltűnő, finoman rejtjelezett részletekben látom megvalósulni Le Roy *korszakosságát*, de nem abban az értelemben, ahogy te használod, hanem abban, hogy feltétel nélkül a mának, a mostnak szól. A három táncosból ugyanis (Salka Ardal Rosengren, Alexandre Achour, Scarlet Yu) kettő nő a *Tavaszi áldozat*ban. Nők vezénylik – vetésforgóban egy férfival – a fiktív zenekart,³ akik mi magunk vagyunk. Le Roy színpadán ez könnyedén megtörténhet, nincs zavar, értetlenkedés, de vajon megtörténhet-e ez a valóságban, ahol a női karmesterek aránya úgy viszonyul a férfiakéhoz, mint csepp a tengerhez?

3 Más fellépések alkalmával, mint a 2018-as Velencei Biennálén, nem is kettő, hanem három nő.

A GONDOLKODÁS MINT KORPOREÁLIS TAPASZTALAT

Xavier Le Roy koreográfiáiról



Self Unfinished (1998). Fotó: Katrin Schoof

Kétség sem férhet hozzá, hogy a kortárs tánc közelmúltbeli alakulástörténetének Xavier Le Roy központi jelentőségű figurája. Jérôme Bel, Jonathan Burrows, Boris Charmatz, Thomas Lehmen, Martin Nachbar, Vera Mantero, La Ribot, Jochen Roller, Márten Spångberg és mások társaságában ő is azon koreográfusok közé tartozik, akiket – találébb elnevezés híján – a konceptuális tánc kategóriájába szokás besorolni. A fogalmat kritikusok és elméleti szakemberek alkották meg azoknak az 1990-es évek második felétől kibontakozó koreográfiai törekvéseknek a jelölésére, amelyek számos lényegi ponton nem feleltek meg a táncról és a koreográfiáról akkoriban érvényben lévő elképzeléseknek.¹ A konceptuális

tánc ma már annak ellenére bevett kategóriának számít a tánc tudományi diskurzusban, hogy egyes alkotók még mindig idegenkednek tőle. Példának okáért Le Roy sem szívesen azonosult az elnevezéssel, mondván, „[n]em tart[ja] mag[át] konceptuális művésznek, és egyetlen koreográfusról sem tud[om], aki koncepció nélkül foglalkozna a táncsal”.² Munkáiban ennek ellenére felfedezhetők a konceptuális tánc olyan

per”, in *Zeitgenössischer Tanz: Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*, szerk. Reto CLAVADETSCHER és Claudia ROSINY (Bielefeld: transcript Verlag, 2007), 44–59.

2 Xavier LE ROY, Jonathan BURROWS és Felix RUCKERT, „Meeting of Minds”, *Dance Theatre Journal* 20, 3 (2004): 9–13, 10; idézi és a fogalmat kontextualizálja: André LEPECKI, *A tánc kifulladás: A performansz és a mozgás politikája*, ford. KRICSFALUSI Beatrix és ÜRECZKY Eszter (Budapest: Kijárat Kiadó, 2015), 88.

1 A konceptuális tánc műfajáról bővebben lásd Gerald SIEGMUND, „Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Kör-



Low Pieces. Fotó: Vincent Cavaroc

alapvető ismérvei, mint a szembefordulás a modern és posztmodern mozgástradíciókkal, az elhatárolódás a tánc intézményes keretfeltételeitől, az uralkodó mozgástechnikák, testképek és befogadói perspektívák megkérdőjelezése és ezáltal a reprezentáció kritikájának megfogalmazása, valamint a koreográfia struktúrájának felnyitása annak érdekében, hogy feltehető legyen a tánc mibenlétére irányuló kérdés.³

Mindebből jelen rövid áttekintés keretein belül mindössze három fontos, egymással összefüggő csomópont kiemelésére nyílik mód. A test és a koreográfia határainak kutatása, a lecture performance mint a konceptuális tánc egyik megjelenési formája, valamint a tánc intézményes kontextusának megváltoztatása lehetnek azok a tendenciák, amelyek felől közelítve úgy rajzolódik ki Xavier Le Roy pályaképe, hogy láthatóvá váljék mindaz, ami a konceptuális tánc programjához köti, ahogy egyidejűleg az is, ami megmutatja egyediségét e koreográfusok között.

Amint az Le Roy-ról legkésőbb a méltán kanonikusnak nevezhető önéletrajzi lecture performance-a óta tudható,

³ A konceptuális tánc jellemzőihez lásd még magyarul CZIRÁK Ádám, „Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól”, in *Kortárs táncelméletek*, szerk. CZIRÁK Ádám, 9–48 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2013), 26–45.

pályája természettudósként indult, és csak a doktori disszertációjához klasszikus laborkörülmények között végzett kutatásai közben kezdett kortárstánc-kurzusokra járni. Az emberi testről a szövetek mikroszkópos vizsgálata által nyert ismereteket egészítette ki egy másfajta, de ugyancsak tapasztalati tudás, amelyet már nem objektív megfigyelőként, hanem táncoló szubjektumként szerzett. A *Product of Circumstances* (1999) az előadás diszpozitívumában helyezi egymás mellé az emberi test megismerhetőségének tudományos (biológia) és művészeti (tánc) lehetőségeit, miközben kemény kritikával illeti a tudomány intézményességének belső hatalmi viszonyait és mély beágyazottságát a kapitalista termelési logikába, amely keretrendszeren belül végső soron nem a tudáshoz vezető felfedező kutatás, hanem inkább csak az önmaga létjogosultságát folyamatosan igazolni hivatott tudománytermelés válik lehetővé.⁴ A lecture performance-ban Le Roy állandóan váltogatja a tudományos előadáshoz és a táncához kötődő pózokat: a szemünk előtt válik

⁴ A *Product of Circumstances* lecture performance szövege az alábbi kiadványban olvasható: *Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, szerk. Gabriele KLEIN és Wolfgang STING (Bielefeld: transcript Verlag, 2005), 77–92. Írásom címe utalás Le Roy egyik mondatára: „Thinking became a corporeal experience.” Uo., 86.

molekuláris biológusból kortárs táncossá. Ezáltal nemcsak tematizálja, de színre is viszi azt a folyamatot, amelynek végeredménye egyfelől az előadó végleges kilépése a tudományos diskurzusból, és belépése a művészeti mezőbe, másfelől maga a *Product of Circumstances* című előadás.

Az, hogy az előadás valójában önmaga elkészülésének folyamatáról szól, Le Roy tíz évvel később hasonló címmel készült lecture performance-ának is alapgesztusa. A *Product of Other Circumstances* (2009) eredője egy Boris Charmatztól érkező felkérés, amely egyszersmind emlékezteti Le Roy-t egy korábbi beszélgetésükben tett kijelentésére, miszerint ahhoz, hogy valaki butoh-táncossá váljon, mindössze két óra szükséges. A ténylegesen két óra hosszan tartó szülő a felkérés elfogadásától kezdődő és az általuk épp megtekintett előadásban végződő úton vezet végig a nézőket, betekintést engedve az alkotás többnyire műhelytitokként kezelt fázisaiba. Le Roy hol e-maileket vált a projekt finanszírozásáról, könyvekben információk, az interneten utánózkodhat butoh-felvételek után kutat, hol pedig emlékezetből reprodukál egy egykor Kazuo Ohnónál látott mozgásszekvenciát. Vagyis amit látunk, az semmiben sem felel meg a romantikus művészeti felfogás ihletettségről és ex nihilo kreációról alkotott elképzeléseinek.

Ezt a szót Le Roy a párizsi Centre National de la Danse-béli bemutató után többnyire olyan, a tudomány és a művészet határait keresztező hibrid eseményeken adta elő, amelyek a kortárs tánc szokásos helyszíneinél több lehetőséget kínáltak annak a közönséggel történő megvitatására.⁵ Boris Charmatzhoz vagy Tino Sehgalhoz hasonlóan ugyanis Le Roy szintén azon koreográfusok közé tartozik, akiket intenzíven foglalkoztat a tánc olyan helyszínekre/intézményekbe történő áthelyezése, amelyek tér-idő kezelése eltér a színházban megszokottól. A múzeumi bemutatás például azon túl, hogy más időkereteket kínál fel a találkozásra a koreográfiával, látszólag még a tánc ontológiáját meghatározó illékonyág ellenszerével is kecsget. Hiszen a múzeum funkciójánál fogva összegyűjti, elrendezi és prezentálja a múltból származó műalkotásokat. Csakhogy a Le Roy munkáit „kiállító” *Rétrospective-en*⁶ valójában mások interpretációjában találkozhatunk legismertebb szólóival. Az életműre történő visszatekintésben közreműködő tizenkét táncos egy múzeum vagy galéria üres kiállítóterében ad elő részleteket a kiállítás anyagául szolgáló szólókból (pl. *Narcisse Flip*, *Self Unfinished*, *Giszelle*). Ezek eredeti, színházi bemutatásától eltérően itt a nézők az intézmény teljes nyitvatartási idejében megtekinthetik a koreográfiákat, mivel az előadók loopszerűen ismétlik azokat ugyanannak a térnek különböző pontjain. További eltérést jelent a színházi szituációhoz képest az a közvetlen interakció is, amely alkotók és befogadók között kialakul. A bevett koreográfiai gyakorlattól eltérően itt ugyanis a táncosok feladta nem az, hogy a jelenben hűen reprodukálják Le Roy egykori mozdulatait, sokkal inkább az, hogy az eredeti koreográfián keresztül tekintsenek

vissza saját életük és táncossá válásuk történetére. Ennélfogva a szakmai és a magánélet egymásba fonódásáról tudósítanak azok a mozgást és narrációt kombináló szekvenciák, amelyek a bevonódás különböző módozatait kínálják fel a látogatók számára (dialógusba, de akár testi interakcióba is léphetnek az előadókkal).⁷ A művek ilyenét kiállítása azon túl, hogy destabilizálja a műalkotás és a szerzőség színházban és múzeumban megszokott koncepcióit, testközelbe viszi a táncmozdulatokat a befogadók számára. És ez, mármint a test, a mozdulat és a kettőn keresztül a tánc mibenlétének kutatása és kereteinek feszegetése kétségkívül Xavier Le Roy koreográfiai gondolkodásának középpontjában áll.

Kiváló példa minderre a *Self Unfinished* (1998),⁸ amely méltán számít a tánc és a megszakítás nélküli, folyamatos mozgás azonosítását radikálisan megkérdőjelező konceptuális tánc egyik emblemikus koreográfiájának. Míg a modern és a posztmodern tánc színpadán artisztikusan képzett és edzett testek hajtanak végre tökéletesen kivitelezett, a térben ritmikusan elrendezett mozgásszekvenciákat, addig a *Self Unfinished* már-már az emberi szemet elvakítóan megvilágított white boxában „akrobatikus lassúsággal” mozgó alakról sokszor már azt sem tudjuk eldönteni, teste emberi-e, avagy állati. A tökéletesre munkált táncostest színrevitelével szemben Le Roy darabokra szedi a test megszokott egységét, hogy aztán a részeket másként elrendezve újra összerakja azt. Krassimira Kruschkova – Hans Bellmer nyomán – anagrammatikusnak⁹ nevezi azokat a testképeket, amelyeket Le Roy az előadás közben felvesz: előbb a fej eltüntetése révén torzóra redukálja a testegységet, majd ezáltal a kezek és a lábak funkciójának felcserélését, mígnem a végén már leginkább csak egy bontott csirkére emlékeztető figurát látunk a színen. A testhatárok transzgressziója a test eltorzítása, egyszersmind torzóra redukálása révén megy végbe,¹⁰ és az eredmény nyomokban sem emlékeztet arra a felfogásra, amely szerint a tánc mint harmonikus testmozgáshoz még elválaszthatatlanul hozzátartozott a kecses vagy akár virtuóz taglejtés.

Testben a testről, a tánc keretein belül a táncról gondolkodni – így foglalható össze röviden Xavier Le Roy koreográfusi ténykedése.

Készült az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-21-5 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával.

5 Nekem a *Prekäre Exzellenz. Ein Kongress zu Künsten, Ökonomen und Politiken des Virtuosen* című konferencia keretein belül nyílt alkalmam megtekinteni, amelyet a Freie Universität Berlin és a Volksbühne közösen rendezett 2010. június 18–20. között.

6 A *Rétrospective* először 2012-ben Barcelonában, a Fundació Antoni Tàpies-ben került bemutatásra. Az általam írottak a berlini Hamburger Bahnhofon 2019 augusztusában megrendezett eseményen tett többszöri látogatás élményén alapulnak.

7 Egy Bojana Cvejićsel folytatott beszélgetésben Le Roy például arról számol be, hogy a kiállítást meglátogató gyerekcsoportok miként vették birtokba a bemutatott műveket azáltal, hogy nem igazodtak a hagyományos múzeumi befogadás fegyelméhez, távolságtartó módjához. Ezért egy ponton az előadók vissza is vonultak, és egy időre átadták a terepet az abban önfeledten mozgó gyerekeknek. Vö. Bojana CVEJIĆ, szerk., „*Rétrospective*” by Xavier Le Roy (Dijon: les presses du réel, 2014), 19–20.

8 A koreográfiát a magyar közönség is láthatta, méghozzá 2004 februárjában a MU Színházban.

9 Vö. Krassimira KRUSCHKOVA, „Komisches Versprechen: Zur Szene des Anagramms im zeitgenössischen Theater und Tanz”, *Maske und Kothurn* 51, 4 (2005): 325–330.

10 Ehhez bővebben lásd Gabriele BRANDSTETTER, „Test-transzformációk a kortárs táncperformanszokban: Benoît Lachambre, Meg Stuart, Xavier Le Roy és Jeremy Wade”, ford. Kiss Gabriella, in *Kortárs táncelméletek*, szerk. CZIRÁK Ádám (Budapest: Kijárat Kiadó, 2013), 95–118.

SZÖKÉS A KÉZJEGY ELŐL

Xavier Le Roy-val Szabó-Székely Ármin beszélgetett



– Egy egyetemen tartott előadása után a közönség sorai-
ból feltették önnek azt a kérdést, hogy hogyan határozná meg
a munkáját, amire meglehetősen minimalista választ adott:
„Koreográfus vagyok. Koreográfiákat készítek, és időnként elő
is adom őket.” Én is ugyanezt a kérdést teszem fel, de arra a
diskurzusra fókuszálva, amely évek óta vizsgálja a koreográ-
fus pozícióját a munkafolyamatokban, az alkotásban, a kor-
társ művészeti szcénában, és amelyet az ön előadásai is rend-
szeresen érintenek. Hogy határozná meg most a munkáját?

– A pontos válaszhoz különbséget kell tennem a szóló-
munkáim és azok között, amelyeket mások számára koreog-
rafálok. Több szólóm volt a pályám során, és lehet, hogy lesz
még, mert van rá bennem vágy, bár jelenleg nem tervezem.
Ezekben az esetekben én voltam a koreográfus és a koreo-
gráfia előadója is, és ezek a szólók mind reagáltak valami-

lyen módon a koreográfus és a koreográfia kivitelezője közti
hagyományos viszonyra. Más munkáimmal kapcsolatban,
amikor másokkal dolgozom, nem tudok általános választ
adni, mert amikor belekezek egy csapattal egy előadásba,
minden alkalommal felmerül a kérdés, hogy hogyan dol-
gozzunk együtt. Ki indítja el a munkát? Kitől jönnek az első
instrukciók, és hogyan alakul ez később tudáscserévé, pár-
beszéddé? Mindig ugyanaz az ember löki tovább a folyama-
tot, vagy közös megbeszélésekből is kialakulhat a következő
lépés? Hogyan folytatjuk le a munkáról folyó párbeszédet, és
hogyan hozunk döntéseket? És ezekből a döntésekből ho-
gyan áll össze az előadás? A válaszok minden munkámban
változnak, így a pozícióm is folyamatosan alakul. Tehát a
feltett kérdésre azt felelném, hogy az én feladatom pont az,
hogy a folyamatokba kísérletképpen behozzam ezeket a kér-

déseket, amelyeket egy adott módon fogunk vizsgálni azzal a szándékkal, hogy ne valami olyasmit reprodukáljunk, amit már ismerünk. Ilyen ismert munkaforma a „piramis-modell”, amelyben egyvalaki rendez, mindenki más végrehajt, vagy a másik szélsőség, amikor csak kezdeményezője van egy munkafolyamatnak, de mindenki azt csinál, amit akar. A kérdés az, hogy hogyan navigálsz a két szélsőség között. Ehhez bizonyos szabályok, módszerek kialakítása szükséges, és ez mindig kísérlet.

– *A Trafóban is látható Tavaszi áldozatnál miből állt a kísérlet?*

– Az alapja egy szólóm volt. A szólómunkáim szintén úgy indulnak, hogy van egy ötletem, és meghatározom, milyen módszerekkel dolgozom ki, majd adom elő. Ebben az esetben nagyon fontos volt a zenei munkatárssal való párbeszéd. Mindketten a saját területünkön belül mozogtunk, megbeszéltünk bizonyos dolgokat, de az előadást én koreografáltam és adtam elő. Ebből a munkából következett a mostani háromszereplős darab. Tehát volt egy létező koreográfia, a szólóé, a munkafolyamat során pedig azt a lehetőséget ajánlottam fel a három előadónak, hogy interpretálják ezt a koreográfiát, és ehhez határoztam meg bizonyos elveket. Az első lépés az volt, hogy válasszanak ki két-két részletet a koreográfiából és a zenéből, amelyeket valamilyen oknál fogva szívesen újraértelmeznének. A kiválasztással elindult a darab dekomponálása, szétszedése, aminek a végén én hoztam meg a végső döntéseket, és így létrejött az új kompozíció. Tehát ebben az esetben az én feladatom az volt, hogy kidolgozzam, miként lehet a táncosok interpretációs vágyából egy új művet, egy új dramaturgiát létrehozni.

– *Hogyan írná le a mára már tánc történeti jelentőségű Self Unfinished című szólójában a koreográfia szerepét?*

– A *Self Unfinished* több különböző kérdés eredménye volt. Az egyik egy korábbi munkából jött: hogyan alakítható át az emberi test, és hogyan tud megszökni az észlelés elől, az elől, ahogy általában látjuk? Létre tudok-e hozni a testemből egy új testet, amelyet én magam is másnak látok? Egy olyan nézési stratégiát kellett kifejlesztenem, amely a testet különböző részekből állónak látja, amely részeket pedig más módon is össze lehet rakni. Hogyan tud ez az átszervezett test mozogni, és mit közölnek ezek a mozgások? Ehhez járult az a vágy, hogy azt is átalakítsam, ahogy általában tekintünk az emberi testre (tehát nem csak az én testemre), vagyis hogy az emberi test is át tudjon alakulni valami mássá. Itt jött be egy technikai aspektus, amely egy fotó- és videóművész barátommal való közös munkából eredt: a látószög, a keretezés, az, hogy a kontrasztok hogyan módosítják a képet, és ez a módosulás hogyan vihető át három dimenzióba, a színpadra, ahol csak bizonyos fokig tudod kontrollálni a tekintetet. És volt egy harmadik meghatározó elv is: hogy úgy hozzam létre ezt a darabot, hogy kizárólag egyedül tartózkodom a próbateremben. Vagyis se a zenét, se a fényeket, semmit nem csinálhat senki más az előadásban sem. Így a folyamat egy kamera jelenlétében zajlott, próbáltam és visszánéztem, próbáltam és visszánéztem. Ez a vágy az egyedüllétre szintén egy korábbi produkcióból jött, ahol bizonyos frusztrációk keletkeztek a már említett koreográfusi pozíció körül, elsősorban az előadás fogadtatása, és nem a létrehozása kapcsán. Erre volt válasz, hogy akkor egyedül dolgozom, így senkit sem fogok frusztrálni.

– *És mi volt a helyzet az alkotói frusztrációval a Xavier Le Roy című darabban, amely hivatalosan egy Jérôme Bel-előadás?*

– Jérôme nem akart darabot csinálni, és megkeresett a kedves ajánlattal, hogy készítsem el én az előadást, én pedig elvállaltam azzal a feltétellel, hogy az ő munkája lesz. Természetesen ez is egy kísérlet volt a fenti témákkal kapcsolatban: hogyan tudok úgy alkotni, ahogy szerintem valaki más tenné? Hogyan tudom megtestesíteni valaki más gondolkodásmódját egy próbafolyamatban, és aszerint rendezni az előadást?

– *A próbafolyamat közben volt bármilyen együttműködés Bellel?*

– Egyedül dolgoztam, az együttműködés abban állt, hogy ő az előadás létrehozója.¹ Eljött pár alkalommal a próbaterembe, de amennyire tudott, nézőként viselkedett.

– *Ha tartanánk egy közönségtalálkozót a Xavier Le Roy után, ki képviselné az előadást?*

– Ez megállapodás kérdése. Ha az előadás létrehozójával szeretnének beszélgetni, akkor Jérôme, ha azzal, aki a munkát végezte, akkor én.

– *A Giszelle című darabban Salamon Eszterrel dolgozott együtt. Ez a felállás közelebb volt a hagyományos koreográfus-előadó viszonyhoz?*

– Igen, az együttműködés Eszter ötlete volt, aki az Avignoni Fesztivál egy programjában vett részt. Minden előadó meghívhatott egy alkotót, aki szólót koreografált neki. Érdekesnek találtam, hogy ez megfordítja a kiválasztás hagyományos menetét – nem a koreográfus dönti el, hogy kivel akar dolgozni, hanem a táncos. Különböző irányokat ajánlottam a munka elején, és bár én is táncoltam a folyamat bizonyos pontjain, a párbeszéd a külső és a belső nézőpont között jött létre, a között, aki kívülről lát rá a folyamatra és az anyagra, és a között, aki belülről, előadóként.

– *Több helyen említi azt a vágyát, hogy elszökjön a saját kézjegye elől, vagyis elkerülje azokat az irányokat, amelyeket a korábbi munkáiban követett. Most éppen mi elől szökik, és minek az irányába?*

– Nem tudom, jó kérdés. Három-négy éve egyetemeken kezdtem dolgozni, hogy megszökjem a „projektalapú társadalom” kényszerei elől. Szabadulni akartam attól a kényszertől, hogy a művészetet egy következő projekt létrehozásával műveljem. Attól a kényszertől, hogy mindig legyen egy új ötlet, amihez meg kell teremteni a feltételeket, dolgozni rajta, bemutatni, játszani, és kezdeni előlről az egészet. Azt gondoltam, hogy az egyetem az valami folyamatos dolog, ahova két-három évig rendszeresen járnak a hallgatók, de a valóság más, mert a projektalapú szemlélet az egyetemeken is megjelent, a hallgatók így dolgoznak és így is akarnak dolgozni, vagy nem tudnak máshogy, ha a rendszer részei akarnak lenni. Szóval ez elől próbáltam megszökni, de nyilvánvalóan nem sikerült.

– *Hol tanít most?*

– A Gießeni Egyetem alkalmazott színháztudomány szakán. Két négyórás szemináriumért felelek. Az volt az elképzelésem, hogy ha minden héten találkozunk négy órára, akkor nem workshop-szerű lesz a folyamat, de az egyetem

¹ Az angol author szó általában szerzőként fordítandó, de mint ahogy a szerzői film esetében sem (csak) a forgatókönyvet jegyzi a szerző, hanem az egész filmet, itt is inkább alkotó, létrehozó jelentésben kell érteni.

akadémikus rendszer szerint működik, és ez nem kedvez a szemesztereken át tartó munkának ugyanazokkal a hallgatókkal. Az egyik kurzusom a hallgatók saját munkáiról szól, ők osztanak meg valamit, amin dolgoznak vagy dolgoztak, és újra elővennék, vagy amit csak terveznek, és az osztály közösen dolgozik ezeken. Ez különböző formákban történhet a munka jellegétől függően, az egyetlen kikötés, hogy amit megosztanak, annak performatív dolognak kell lenni. Innen indulunk, és az a gondolat mögötte, hogy amikor megnyílsz a munkával kapcsolatban, adsz magadból valamit, a többiek pedig részt vesznek a cserefolyamatban, a javaslataikon keresztül őket is jobban megismered, így létrejön egyfajta csoportszellem. A másik kurzusom alatt egy kollaborációt vezetek az Offenbachi Egyetem húsz hallgatójával, akikkel közösen hozunk létre egy köztéri alkotást. A következő szemeszterben pedig lesz egy kurzusom, amely az előadó-művészet jelenlegi kérdéseivel és jövőjével foglalkozik.

– *Ha önnek kellene a tanítványaihoz hasonlóan egy korábbi munkáját kiválasztania, min dolgozna most újra?*

– 2009 és 2011 között dolgoztam egy csapattal a *Low Pieces* című munkán, amely részben a csönd és a sötétség

iránti érdeklődéséből született, és több alkalommal előadtuk, mégis ellenállt annak, hogy előadássá váljon. Ha a következő szemeszterben kapnám ezt a feladatot, ezt osztanám meg.

– *És az új kurzusa mit vet fel az előadó-művészet jövőjével kapcsolatban? Ön szerint milyen irányokat érdemes felfedezni a konceptuális táncban és a performanszművészetben?*

– Általánosságban nem tudok erre válaszolni. Ami engem érdekel most, és amit felfedeznék – bár már tíz éve elkezdtem –, az a nem színházi helyzetekben való munka. A múzeumi terek vagy a közterek egyre inkább vonzanak. De ez a *Tavaszi áldozatban* vagy más színházi darabjaimban is tetten érhető, ahol a színházat mint helyzetet vizsgálom, és arra reflektálok, hogy ez mi mindent hoz létre már azelőtt, hogy bármit tennénk benne, illetve hogyan tudjuk átalakítani úgy, hogy valami más jöjjön ki belőle, mint amit a színház mint helyzet akar. Ezzel szeretnék tovább dolgozni, és talán arra is vágyom, hogy megint egyedül készítsek előadásokat. Meglátni, hogy mit jelent most nekem az előadás, hogyan tudnék újra kapcsolódni az eszközök nélküli munkához – ahhoz, amiben csak a test, a tér és az idő van.

Xavier Le Roy a *Tavaszi áldozatban*. Fotó: Vincent Cavaroc



GAJDÓ TAMÁS

AHOL A VÁROS EGYBEN DÍSZLET IS

Ötven év története – nem „jubileumi” kötetben

A magyar színházművészet hagyományosan rajong az évfordulókért. Nem is lehet ezen csodálkozni, hiszen ebben a művészeti ágban illékony és mulékony minden. A színjátszás hőskorában nagyon kevés társulat érte meg a holnapot, és csak a legelszántabb, legelhivatottabb művészek maradtak a rögös, semmi jót nem ígérő pályán. Nagy szónak számított, ha valaki megülte színészi működésének harmincéves évfordulóját. Az évek száma egyúttal azt is jelezte, hogy nemcsak a közönség volt kíváncsi ilyen hosszú ideig játékára, a társulatvezetők is bíztak tehetségében. A színidirektorok közül már jóval kevesebben büszkélkedhettek kerek évfordulókkal, nem beszélve az állandó épületben működő színházakról.

A Népszínház sorsa beszédesen szemlélteti, hogy milyen rövid idő adatott a 19. század egyik legfontosabb intézményének: 1875-ben adták át a közönségnek, s harminchárom év múlva, 1908-ban meg is szűnt. De ez alatt a három évtized alatt jóval jelentősebb előadásokra került sor színpadán, mint például a jóval hosszabb életű Városi Színházban. Az évek sokat számítanak, hiszen Magyarországon mindig nehezen lehetett színházi hagyományt teremteni. A 20. század második felében különösen kemény fába vágta a fejszét, aki ezt megkísérelte. Nehéz volt megjósolni, hogy egy-egy nyári vállalkozás beváltja-e a hozzá fűzött reményeket, vagy az érdeklődés hiánya miatt csakhamar örökre eltűnik.

Úgy látszik, hogy a Szentendrei Teátrum szerencsés csillagzat alatt született, mert 1969-től – néhány évet leszámítva – egészen napjainkig működik. Szövevényes története azonban nehezen kibogozható, a kezdeti évektől eltekintve csak mozaikokból lehet azt összeillesztetni. Beszédes, hogy a szentendrei színházigazgatók névsora nem szerepel a *Mások akartunk lenni*. A *Szentendrei Teátrum története az alapítástól 2020-ig* (főszerkesztő: Timár András, szerkesztők: Hutvágner Éva és Vasvári Csaba) című vaskos kötetben. Pedig ez az az összeállítás kötelező része az évfordulóra készült színházi kiadványoknak. De kötelező lenne az évadok történetét gazdag képanyaggal bemutatni, s a függelékben a színház műsorát is közreadni. Ez a könyv azonban egészen más. Jóval súlyosabb olvasmány, s egyedülálló kutatási programról tudósít, ahogyan erre a szerkesztők felhívják a figyelmet: „A *Teátrum50-kutatás* néhány év alatt gyűjtőneve lett annak a komplex vizsgálati hálózatnak, ami összefoglalja azt a több éves programot, amelynek része az alaputatás ki-

építése mellett a konferenciák, a kiállítások, a publikált honlap és a tanulmánykötet is. Bízunk abban, hogy munkánk további kutatásokat támogat, s így a felépített adattár és az ebből kiinduló interjúk, előadáselemzések és tanulmányok felhasználásával folyamatosan képes lesz írni és újraírni önmagát.”¹ Ennek az írásnak/újraírásnak egyik záloga a honlap.²

De nézzük először a könyvet! Mit mondanak róla a szerkesztők? „A kötet első egységét a tanulmányok alkotják. A felvetett kérdéskörök átfogó vizsgálata alapot adhat az olvasó számára, hogy elmélyedjen a különböző témák értelmezési lehetőségeiben, megtapasztalja a történeti, történelmi szemléletet, amelyre a kutatás egésze épült, rálásson a kutatás elméleti kereteire, az emlékképződés folyamataira. A második egységben, az előadáselemzésekben a Teátrum emblematisz előadásainak részletes elemzéseit találja az olvasó: igyekeztünk minél többet kiválasztani azok közül az előadások közül, amelyek jelentős hatásukkal beírták magukat a magyar színháztörténet egészébe. A harmadik egység, az interjúk, a kutatás során folytatott beszélgetések lenyomata. Interjúalanyaink művészek, közreműködők, alkotók és résztvevők a Teátrum múltjából és jelenéből.”³

Ez a vázlatos áttekintés jól szemlélteti, hogy a szerkesztőknek nem pusztán az volt a célja, hogy Szentendre színháztörténeti múltját a Szentendrei Teátrum történetének tükrében összefoglalják, s néhány találó jelzővel illessék az alkotókat, kritikákból kiragadott részletekkel emlékezzenek a jelentős bemutatókra. Olyan összefoglalók születtek, melyek egy-egy műsorreteg (a magyar drámai hagyomány, a zenés „műfajok”, a báb- és gyermekelőadások, a táncjátékok, pantomimek, balettek, mozgásszínházi előadások) jelenlétét kutatják, illetve Békés András és Kerényi Imre munkásságát foglalják össze. S ami különösen fontos, hogy nem marad ki a vizsgálódásokból a város sem: Szentendre, ami helyszíne és „díszlete” a vállalkozásnak.

Azon persze lehet vitatkozni, zavaró-e, hogy a tanulmányokban bizonyos részletek fedik egymást. Kérdés, hogy ezt ügyesebb szerkesztéssel vagy a témák átgondoltabb kijelölésével el lehetett volna-e kerülni. S elgondolkodtató, hogy az elő-

1 I. m., 15.

2 teatrum50.szentendreiteatrum.hu

3 I. m., 9.



adás-elemzésekkel foglalkozó fejezet miatt éppen a tárgyalat bemutatókat tekinti „kanonikus” előadásoknak. A fél évszázados történetet reprezentáló színjátékok legtöbbje a 20. században született, s a kétezres éveket mindössze három előadás-rekonstrukció idézi fel. (Gyanítjuk, hogy a kutatócsoport tagjainak teljesítőképessége és a kutatásra szánt összeg együttesen határozta meg a tárgyalat bemutatók számát.) Az is igaz viszont, hogy az „írás és újírás” lehetősége mindannyiunk számára adott, hiszen a már említett honlapon valamennyi szentendrei előadás – a közreműködők teljes névsorával, szereposztással, az előadások dátumaival – megtalálható. S ami igazán ritkaság: gazdag forrásanyag várja az érdeklődőket. Aki ellátogat ide, számíthat arra, hogy azt sem tudja majd, mire kattintson... Megnézheti a Magyar Televízió archívumában és magángyűjteményekben fennmaradt filmfelvételeket, előadás-felvételeket hallgathat, aprónyomatványokat, iratokat, műsorfüzeteket tanulmányozhat. Jóval kevesebb a kritika – itt is az anyagi lehetőségek szabhattak határt. Cserébe rengeteg fénykép látható, melyeket fel lehet nagyítani; sajnos a képalírások arról nem tájékoztatnak, hogy kik láthatók a felvételeken. Nem túlzás azt állítani – a hiányokat is tudomásul véve –, hogy egyedülálló digitális gyűjtemény született a Szentendrei Teátrummal foglalkozó kutatók tevékenysége nyomán. Ilyen gazdag anyagot egyetlen színház internetes archívumában sem találni. (S ha még gyarapítani is lehetne! S főleg azt elérni, hogy az „idők végezetéig” üzemeljen...)

Mindenképpen szólni kell a harmadik nagy fejezetről, arról a huszonegy interjúról, melyek talán a legvonzóbbak ebben a könyvben. Napjainkban az emlékezés műfaja ismét reneszánszát éli. Még az alaposan feldolgozott történelmi korszakok iránt érdeklődők is izgatottan veszik kézbe az újonnan kiadott memoárokat – hogy ne lenne így egy olyan színházi vállalkozásról szólva, melynek alig maradtak fenn írásos dokumentumai! A vallomások játékonosan árnyalják a kötetben olvasható tanulmányok nyomán kialakult képet, s kiolvasható belőlük, mennyire fontos a színházi múlt felidézése. Ami azonban jóval fontosabb: a beszélgetésekből kibontakozik Szentendre színházi és művészeti életének szubjektív története.

Az már csak ráadás, hogy a célzott interjúk kedvezően irányították a kutatás menetét, ahogyan erre a könyv szerkesztői rámutatnak: „Az oral history szóbeli közlései nemcsak érdekességekkel, »műhelytitkokkal« színesítették a kutatást, hanem annak mélyszerkezetét is nagyban befolyásolták: a személyes

elbeszélések új és új aspektusokra hívták fel a figyelmünket, töredékekben fennmaradt információkat rendszereztek, hiányzó mozaikdarabokra, és a fennmaradt dokumentumokból korábban át nem látható kapcsolatokra mutattak rá. S abban is segítettek bennünket, hogy a kutatás során elkészített tanulmányokhoz – felhasználva az intézmény- és személytörténet létrejövő narratíváinak tapasztalatait – minél pontosabban jelölhessük ki vizsgálatunk témaköreit; illetve a Teátrum ötven évének kiemelkedő előadásairól készítendő komplex előadáselemzések tárgyait.”⁴

Csak mellékesen jegyezzük meg, hogy az interjúk a kutatás hiányait is felerősíthetik; hiszen számos olyan kérdést vetnek fel, melyeket – legalábbis úgy érezheti az olvasó – érdemes lett volna komolyan venni és végiggondolni. Például: lehet-e iratokkal is bizonyítani, milyen szerepe volt Sziráki Ferencnek, Szentendre tanácselnökének és dr. Csicsay Ivánnak, a Pest Megyei Tanács elnökhelyettesének a Szentendrei Teátrum megalapításában? Hogyan illeszkedtek a szentendrei színházi bemutatók a kor művelődéspolitikájához? Van-e Szakály István 2009-ben forgatott dokumentumfilmjének forrásértéke? Nem beszélve arról, hogy az újabb és újabb neveket olvasva ott dörmöbölhet a kérdés: velük miért nem készült beszélgetés, velük miért nem foglalkoztak? Nemcsak azokra a rendezőkre gondolok, akik meghatározó előadásokat rendeztek Szentendrén, hanem, mondjuk, Kolti Helgára, aki éveken át irányította a város színházi életét. Kétségtelen, hogy ilyen léptékű kutatás esetén felmerülnek további ötletek, kérdésirányok.

A sokszerzős tanulmánykötetek ismertetésekor általános eljárás, hogy a recenzió írója kiemel néhány szerzőt. Jelen esetben úgy gondolom, hogy valamennyi alkotót meg kell neveznem, aki munkájával hozzájárult ehhez a nagyszerű teljesítményhez. Álljon itt – szigorúan ábécérendben – Bíró Ben-ce, Bóka Gábor, Csatádi Gábor, Deres Kornélia, Huber Beáta, Hutvagner Éva, Jászay Tamás, Karczag Márton, Kende Tamás, László Ferenc, Papp Tímea, Péter Petra, Radák Judit, Schuller Gabriella, Stuber Andrea, Timár András, Török Katalin, Vasvári Csaba és Závada Péter neve.

TIMÁR András, főszerk., *Mások akartunk lenni. A Szentendrei Teátrum története az alapítástól 2020-ig*, Szentendre: Szentendrei Kulturális Központ, 2021, 476 oldal, 5200 Ft

4 I. m., 19.

E számunk szerzői

Bodor Panna (1992) dramaturg, Budapesten él

Boros Kinga (1982) teatrológus, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem oktatója, Csíkszeredában él

Darida Veronika (1978) esztéta, Budapesten él

Gajdó Tamás (1964) színháztörténész, Budapesten él

Anca Hațiegan (1978) színháztörténész és egyetemi oktató, Kolozsváron él

Karsai György (1953) klasszika-filológus, egyetemi tanár, kritikus, Budapesten él

Kovács Viktor és Kovács Dominik (1996) írók, drámaírók, doktorandusz kutatók (ELTE BTK), Budapesten élnek

Králl Csaba (1964) tánckritikus, a Színház folyóirat szerkesztője, Budapesten él

Kricsfalusi Beatrix (1975) irodalom- és színháztörténész, a Debreceni Egyetem adjunktusa, Debrecenben él

Rényi András (1953) művészettörténész, egyetemi tanár, Budapesten él

Szabó-Székely Ármin (1987) dramaturg, Budapesten él

Ungvári Zrínyi Ildikó (1959) színházesztéta, dramaturg, egyetemi tanár, Marosvásárhelyen él