

URÁNIA

INTERDISZCIPLINÁRIS FOLYÓIRAT

2024

IV. ÉVFOLYAM,
2. SZÁM

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM

- Török Katalin** **A PREEXPRESSZÍV ÁLLAPOT DRÁMÁJA**
*Theodorosz Terzopulosz Godot-ra várva című előadása
színház-antropológiai megközelítésben*
- Balassa Krisztián** **A SOMOSSY KÁROLYHOZ KÖTHETŐ
MŰINTÉZMÉNYEK VIZSGÁLATA
KOMMUNIKÁCIÓS SZEMPONTBÓL**
Szórakoztatóipar és sajtó a századfordulón
- Vecsernyés János** **AZ OPERATŐRI GYAKORLAT
MINT PROJEKTPEDAGÓGIA**
*A konstruktivista tanuláselméleten alapuló
oktatási lehetőségek*
- Prontvai Vera** **AZ AGÓN POÉTIKÁJA**
*Ítélethozatal, szenvedés, versengés és sorskérdések
a költői színházban*
- Tölli Szofia** **ALESSANDRO SERRA ÉS SZAVVASZ SZTRUMPOSZ
RENDEZÉSEI BUDAPESTEN**
*Előadás-elemzések színház-antropológiai szempontok
bevonásával*

Köszöntő az olvasóhoz

Tanulmány

Esszé

Esettanulmány

Műismertetés

URÁNIA INTERDISZCIPLINÁRIS FOLYÓIRAT

IV. évfolyam, 2. szám | 2024

Szaklektorált, szabad hozzáférésű folyóirat. Kereskedelmi forgalomba nem hozható.

A Szerkesztőbizottság tagjai

Balázs Géza egyetemi tanár, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest;
Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad

Kocsiszky Éva egyetemi tanár, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest

Vecsernyés János operatőr, rendező, egyetemi docens, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest

Művészeti-tudományos Tanácsadó Testület

Alekszandr Csepurov színháztörténész, teoretikus és kritikus, Orosz Állami Előadó-
művészeti Intézet, Szentpétervár, Oroszország

Richard Gough professor emeritus, Cardiffi Egyetem, Művészeti és Kreatívipari Kar, Wales,
Egyesült Királyság

Koltai Lajos, a nemzet művésze, Kossuth-díjas operatőr, rendező, Színház- és Filmművészeti
Egyetem, Budapest

Adam J. Ledger FHEA, FRSA, rendező, a színháztudomány és az előadó-művészetek
professzora, Birminghami Egyetem, Egyesült Királyság

José Gabriel López Antuñano dramaturg, színházi kritikus, Színművészeti Főiskola,
Valladolid, Spanyolország

Sebastian-Vlad Popa dramaturg, Bukaresti Egyetem, Bölcsészettudományi Kar;
Lucian Blaga Egyetem, Színházművészeti Tanszék, Nagyszeben, Románia

Főszerkesztő: Antal Zsolt egyetemi docens, intézetvezető, Színház- és Filmművészeti
Egyetem, Németh Antal Drámaelméleti Intézet, Budapest

Olvasószerkesztő: Helfrich Judit

Kapcsolat: Színház- és Filmművészeti Egyetem, Németh Antal Drámaelméleti Intézet,
1088 Budapest, Rákóczi út 21.

A folyóirat online elérhető: urania.szfe.hu

Kiadja: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 1088 Budapest, Rákóczi út 21.

Felelős kiadó: Sepsi Enikő rektor

Nyomdai előkészítés: Csernák Krisztina, L'Harmattan Kiadó

Nyomda: Gyomai Kner Nyomda Zrt.

ISSN 2786-3255

4 KÖSZÖNTŐ AZ OLVASÓHOZ**5 TANULMÁNY**

Török Katalin **5** A preexpresszív állapot drámája

*Theodórosz Terzopulosz Godot-ra várva című előadása
színház-antropológiai megközelítésben*

Balassa Krisztián **17** A Somossy Károlyhoz köthető műintézmények vizsgálata
kommunikációs szempontból

54 ESSZÉ

Vecsernyés János **54** Az operatőri gyakorlat mint projektpedagógia

77 ESETTANULMÁNY

Prontvai Vera **77** Az agón poétikája

Tölli Szofia **91** Alessandro Serra és Szavvasz Sztrumposz
rendezései Budapesten

*Előadás-elemzések színház-antropológiai szempontok
bevonásával*

100 MŰISMERTETÉS

Gyürky Katalin **100** Kortárs drámák és alkotóik a XV., jubileumi
DESZKA Fesztiválon

Gyürky Katalin **106** Kezdjük előlről!
A Godot-t várva című előadásról

113 SZERZŐINKRŐL

Köszöntő az Olvasóhoz

Örömmel ajánljuk olvasóink szíves figyelmébe folyóiratunk legújabb számát, amely ezúttal is gazdag interdiszciplináris tartalommal várja a színház és a film világának elméleti és gyakorlati művelőit. Jelen lapszámunk különleges találkozási pontot kínál a színház- és filmművészet egyes szegmensei számára, változatos nézőpontokból megvilágítva azok lényegét, hatásmechanizmusait, pedagógiai lehetőségeit.

Török Katalin *A preexpresszív állapot drámája* című tanulmányában a színház-antropológia eszköztárának alkalmazásával vizsgálja Theodórosz Terzopulosz *Godot-ra várva* című rendezését, amely a Nemzeti Színházban került színre. A szerző kiemelt figyelmet fordít arra, hogy a várakozás témája miként nyer performatív értelmezést a színpadon. A preexpresszív állapot fogalmának bemutatása és összehasonlítása az előadás eszközrendszerével Eugenio Barba fogalomrendszerére támaszkodik, gazdagítva a színházművészet teoretikus vizsgálatát. Török Katalin írása rendkívül jelentős, hiszen új utakat nyit a Beckett-művek értelmezésében, és nemzetközi kontextusban is inspiráló lehet a performativitás és a rítus kérdéskörének a kutatói számára.

Balassa Krisztián *A Somossy Károlyhoz köthető műintézmények vizsgálata kommunikációs szempontból* című tanulmánya a 19. század második felének és a 20. század elejének szórakoztatóipari gyakorlatát vizsgálja a Somossy Károly alapította intézményeken keresztül, különös tekintettel a kommunikáció, a PR és a marketing eszközeire. A kutatás rávilágít arra, hogy a nyomtatott sajtó milyen fontos szerepet töltött be a korabeli szórakoztatóipar működésében, és Somossy hogyan alkalmazta ezeket az eszközöket közönsége elérésére. Az írás nemcsak történeti perspektívát kínál, hanem aktuális tanulságokkal is szolgál a kulturális kommunikáció és a PR-stratégiák szempontjából. A szerző érdeme, hogy a szórakoztatóipar múltját a modern kommunikációelmélet fogalmaival elemzi, így hídként szolgál múlt és jelen között.

Vecsernyés János *Az operatőri gyakorlat mint projektpedagógia* című esszéje a filmes oktatás egyedi aspektusára, az operatőri gyakorlatra összpontosít, szembeállítva a hagyományos frontális oktatási stratégiát a konstruktivista tanulás-

elméletre épülő projektpedagógiával. A szerző kiemeli, hogy az operatorképésben alkalmazott hagyományos gyakorlatok a modern pedagógiai elvekkel összhangban működnek, megteremtve az oktatás és a művészeti gyakorlat közötti kapcsolatot. Ez az írás nemcsak az oktatási módszerek fejlesztésében érintett szakemberek számára bír jelentőséggel, hanem a filmes képzésben részt vevő hallgatóknak is hasznos és inspiráló.

Prontvai Vera *Az agón poétikája* című esettanulmánya Vidnyánszky Attila *Agón* című rendezését elemzi, amely a költői színház eszközeivel mutatja be az ítélethozatal, a szenvedés és a sors kérdéseit. A rendezés, amely Artaud kegyetlen színházának elméletére épít, az emberiség történelmi és erkölcsi küzdelmeit állítja középpontba. Prontvai tanulmánya nemcsak a rendezés filozófiai és művészi hátterét vizsgálja, hanem a színházban rejlő kollektív reflexió lehetőségét is hangsúlyozza. Az írás különlegessége, hogy olyan összművészeti dimenziókat tár fel az előadásban, amelyek túlmutatnak a hagyományos színházi interpretációk keretein, és új irányokat kínálnak a kortárs színházi gyakorlat számára.

Tölli Szofia *Alessandro Serra és Szavvasz Sztrumposz rendezései Budapesten* című munkájában színház-antropológiai szempontok alapján von párhuzamot a hazai és a nemzetközi színházi gyakorlatok között, kibontva, hogy ezek a rendezések miképpen viszonyulnak a rítus és a kulturális performansz fogalmihoz. Az elemzés külön értéket képvisel a színházkutatásban, hiszen nemcsak a hazai közönség számára szolgál új megközelítéssel, hanem nemzetközi kontextusban is értelmezhető módon gazdagítja a kortárs színházról folytatott párbeszédet.

Bízunk abban, hogy az egyes írásművek ezúttal is olyan impulzusokat váltanak ki olvasóinkban, amelyek elősegítik az egyes művészeti területeken a szakmai diskurzusok megteremtését.

Antal Zsolt
főszerkesztő

Eugenio Barba

Nicola Savarese

A SZÍNHÁZ ÖT KONTINENSE TÉNYEK ÉS LEGENDÁK A SZÍNÉSZ MATERIÁLIS KULTÚRÁJÁRÓL



A kiadvány megvásárolható az Írók Boltjában

Török Katalin

A preexpresszív állapot drámája

Theodórosz Terzopulosz
Godot-ra várva című előadása színház-
antropológiai megközelítésben

Absztrakt

A tanulmány Theodórosz Terzopulosz *Godot-ra várva* című, a Nemzeti Színházban színre vitt rendezését elemzi a színház-antropológia szempontjait felhasználva, arra fókuszálva, hogy miként tekinthető a mű a várakozás performanszának. A dolgozat kitér a rítus, a kulturális performanszok, a performativitás meghatározására, valamint Eugenio Barba fogalomrendszerét ismertetve mutatja be a preexpresszív állapotot, összehasonlítva azt az előadás eszközrendszerével.

Kulcsszavak: színház-antropológia, kulturális performansz, rítus, preexpresszív állapot, Godot

A várakozás performansza, a preexpresszív állapot drámája, a Godot-ra várás rítusa

35. perc. *Mit várunk? – Godot-t.*

Theodórosz Terzopulosz görög rendező Beckett leghíresebb művét állította színpadra, és az előadás bekerült a 11. MITEM fesztivál produkciói közé is.

„Terzopulosznál a *Godot-ra várva* lencseként működik, amellyel megfejthető a bennünk és rajtunk kívül is létező Másik, aki ellentéteket gerjeszt: állati vágyat

10.56044/UA.2024.2.1

és isteni minőséget, örületet és álmod, önkívületet és rémálmokat. Az előadás az emberi humánus megkérdőjelezése. A színpadon két fiatal előadóművész és a három legéletteli, legérzékenyebb olasz színész látható; a zenét Panaiotisz Velianitisz, a számítógépes zene egyik görög úttörője jegyzi. A *Godot-ra várva* »a világ romjain« játszódik, egy hozzánk többé-kevésbé közeli jövőben, amelyben begyógyulatlan minden jelenlegi és múltbeli seb. Ugyanez érvényes a várokozásokra is... Az emberi létnek e határán melyek a lehetséges minimumfeltételei az élhető, emberhez méltó élet újraindításának? A *Godot-ra várva* két lehetséges választ kínál. Az első, hogy kommunikáljunk és együtt élünk az előttünk álló Másikkal, minden akadály ellenére, akkor is, ha az akadályok félelmetesnek tűnnek. A második, hogy kommunikáljunk a bennünk lévő Másikkal, az elfojtott vágyak és félelmek, az elfelejtett érzékek és ösztönök e kifürkészhetetlen, sötét területével, az állati és az isteni régiójával, ahol megszülethet az örület, az álom, a láz- és a rémálom” – olvasható a Nemzeti Színház színlapján.¹

Hogy miként válik antropológiává és nem színházesztétikává az elemzés, annak a megértéséhez segítségül hívom a színház-antropológia nézőpontját, közelebről Richard Schechner, Eugenio Barba, Nicola Savarese és Patris Pavis megközelítéseit. Mégis a határon marad majd, egyrészt a színháztudomány multidiszciplinaritása, a darab abszurditása, másrészt a produkció teátrális elemei miatt.

A színház-antropológia egyszerre színháztudományi diszciplína és alkalmazott kultúrantropológia. A szakterület kiemelkedő kutatója, Richard Schechner megállapítása szerint: „Ahogy a színház antropologizálódik, az antropológia is úgy teatralizálódik” (Schechner 1985, 33). Schechner kijelentése többféleképpen is igaz. A színház antropologizálódása igaz abban az értelemben is, ahogy az antropológia térnyerése következtében a nyugati színház egyre több kapcsolatot létesített a nem nyugati kultúrák rítusaival, és ezek párbeszédében közvetítő szerepet kezdtek játszani a nyugati kultúra saját szertartásai, teátrális elemei, dramatikai formái; ebből az érdeklődésből indult ki az 1960-as években Jerzy Grotowski és tanítványa, Eugenio Barba színház-antropológiai kutatása, továbbá Peter Brook, Richard Schechner és Ariane Mnouchkine ilyen irányú érdeklődése. Az antropologizálódás azonban azt is jelenti, hogy a színház erőteljesen ki van téve a kortárs kultúra mediatizálódott, technicizálódott világának, olyan

1 Lásd <https://nemzetiszinhas.hu/eloadas/godot-ra-varva-2/kapcsolodo-tartalmak> (utolsó letöltés: 2024. szeptember 15.).

jelenségeknek, amelyek az ember kulturális stratégiáit formálják át, átírják vagy megkérdőjelezik viselkedési mintáit, megváltoztatják érzékelését, delinearizálják gondolkodását. Az antropológia teatralizálódása pedig annak a folyamatnak az eredménye, amely az antropológiát „intellektuális vadorzóengedéllyé tette” (lásd Geertz 1994), vagyis az interdiszciplináris megközelítések teátrálissá alakították az antropológiai kutatást (lásd Ungvári Zrínyi 2011, 65–66).

Színház-antropológiai kérdésfeltevést használva elemezhetném a *Godot-ra várva* darabot a kulturális performansztudomány kérdéskörének a megközelítése felől is: mennyire tekinthető társadalmi drámának, mi több, ahogy Schechner írja: „...felfedeztem, hogy a performansz bárhol lejátszódhat, mindenféle körülmények között, és hihetetlenül változatos célok szolgálatában. [...] Erving Goffman 1959-es áttörést jelentő könyve, a *The Presentation of Self in Everyday Life* alapján éreztem, hogy a performanszok széles értelemben az emberi lét feltételeivel egyidejűleg léteznek.”²

E megközelítés mentén miért ne tekinthetnénk úgy a *Godot-ra várva* című darabra, mint a (színpadon és színházi közegben előadható) *várakozás performanszára*? Mi több, Barba preexpresszív fogalmát beemelve, a preexpresszív állapot *maga a várakozás* állapota. Lukes és Turner kutatásait és fogalomrendszerét alapul véve (lásd Connerton 1997; Turner 2002; 2003) a *Godot-ra várva* című előadás (!) egy rítus. A várakozás rítusa.

Ilyen értelemben egy többszörösen rétegzett, színház-antropológiai szempontok szerint összetett produkciót kapunk, amelyre ráépül a rendező speciális, hétköznapitól eltérő, testtudatra támaszkodó színészvezetési technikája.

Rítus, kulturális performanszok, performativitás

A rítus nem csupán a néző antropológiájához tartozó kérdés: hiszen a rituális cselekvésben játékos/performer és néző között nincsen különbség, együtt vesznek részt a játék kiemelt, szent terében és idejében. Ez a kiemeltség érvényes a színház születésének történelmi időszakára, de a mindenkor celebrált rítusokra is, még a mindennapiakra is (Ungvári Zrínyi 2011).

² Goffman könyve angol nyelven 1956-ban jelent meg, a német kiadása pedig, amelyikre Schechner hivatkozik, *Die Präsentation des Selbst im Alltag* címen, 1959-ben látott napvilágot. (A kötet Berényi Gábor fordításában magyarul is olvasható, *Az én bemutatása a mindennapi életben* címen – Budapest: Pólya, 1999.) A fenti idézet saját fordítás.

Előttünk, nézők előtt nyílik ki és zárul be az a szakrális tér, amelyet Terzopoulos a kereszt díszletelemével, templomi zenét idéző audiobetétekkel élénk tár. Elszáradt virág az előszínpadon, rajta fény – ahogy az oltáron díszlő virágok fogadják a templomba (katolikus, református, evangélikus és zsidó templomokban is szokás a virágdíszítés) belépőt, a közönséget is ez a kellék várja. A biblikus, szakrális réteg végig ott húzódik a háttérben (néha az előtérben, például Lucky monológja),³ amit a kereszttel való játékkal, az oltárérettel, valamint a zárójelenettel (tizennyeg véres könyv ereszkedik a térbe) erősít fel a rendező.

A rítus Lukes olvasatában szimbolikus természetű, szabályok által irányított tevékenység, amelyben szabályok szavatolják az ismétlést, a korábban kiszabott rend reprodukálását; azért, hogy amint a vallástörténész Jan Assmann is vélekedik, „észben tartsák a világot” (Assmannt idézi Ungvári Zrínyi 2011, 123).

A két szereplő, Estragon és Vladimir számára ez a rituális várakozás keretezi a napjaikat, és határozza meg a jövőjüket is. Szabályok szerint fekszenek, kelnek, vesznek össze, békülnek ki, táncolnak, éheznek és étkeznek, alszanak és várakoznak. Szent terük az országút, a köréjük magasodó, épülő, olykor óvó kereszt (elem).

Victor Turner a rítust azért tartja antistruktúrának, mert az megszakítja a mindennapok struktúráinak egyöntetűségét, és segít átlépni egy másik, rituális, valószínűbb világba (Turner 2002).

A globalizáció kultúrájában a kortárs életvilágok összetételét ismerve azonban azt figyelhetjük meg, hogy a mindennapok folyamata nem homogén (feltételezésünk szerint sosem volt az, csak az emberi gyakorlat folytonossága tüntette fel ilyen színben); élményvalóságokból és élményterekből áll, mivel a posztmodern kulturális stratégiák igyekeznek kitüntetett tereket, időket teremteni a hétköznapi világában (lásd a valóság esztétizálásának welschi leírását, a fizikai és virtuális valóságok összetételeit a médiaterekben, Ungvári Zrínyi 2011, 123). Így aztán olyan helyeknek és eseményeknek is esélyük van a szertartássá válásra, amelyek korábban nem tartoztak a hagyományos rítusok körébe.

3 „LUCKY (monoton szóözön) – Tekintve egy személyes Isten létezését, ahogy az Billog és Chauffeur legújabb közműveiből kiviláglik, és akakakakakinek fehér szakálla van akaki a tér-időn kívül áll az isteni apátiája az isteni athambiája az isteni afáziája magasából néhány kivételtől eltekintve nagyon kedvel minket nem tudni miért de majd meglátjuk és szenved ahogyan az isteni Miranda azokkal akik nem tudni miért de van időnk a szenvedésben a tűzben amelynek a tüze a lángjai feltéve hogy tart még egy évre és ki kételkedne benne hogy végül lángba borítják a gerendát tudniillik az időnként még ma is oly kék égbe magasztalják a poklot az ég nyugodt olyan nyugalommal nyugodt amely bár néha kihagy mint a szív mégis szívesen látott vendég de ne szaladjunk előre...” (Forrás: Beckett 2015.)



1. kép. Jelenet a Nemzeti Színház *Godot-ra várva* című előadásából (rendező: Theodórosz Terzopulosz, fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Gogo és Didi (vagyis Estragon és Vladimir) élményvalóságát a várakozás közbeni ismétlődő szertartásos cselekedetek (lefekvés, alvás, evés, veszekedés, táncolás és találkozás) határozzák meg, amelyek segítségével átlépnek nyomorúságos, hétköznapi élményterükből egy rituális, valódi világba.

43. perc. *Most mit csinálunk? – Godot-ra várunk.*

A várakozásban kibontakozó kompozícióként emlegeti Enrico Fiore is az előadást, akit a színlap melletti kritikai sorokban idéznek az alkotók: „Terzopulosz *Godot-ra várva* előadása színházi gépezet, arra ösztönzi a néző tekintetét, hogy átadja magát a színészek és a színpadi tér által meghatározott, beteljesületlen várakozásban kibontakozó kompozíciónak.”⁴

Eugenio Barba fogalomrendszere

A jelenlét mint energia

A realista hagyományon kívül álló színházi alkotók képzési gyakorlatában a színészi jelenlét kutatása kiemelt szerepet kap. A hatvanas évektől kezdődően – gyakran a performansz és a színház közötti határmezsgyén – Peter Brook, Jerzy Grotowski, Richard Schechner vagy éppen Joseph Chaikin más-más megközelítésből ugyan, de a színészi jelenlét lehetőségeit kutatták – írja Barba a *Papírkenu* (2001) című könyvében.

Eugenio Barba, aki a Grotowskival való együttműködése után saját társulatával, az Odin Teatrettel folytatta kutatásait, számos megfigyelést tett a jelenletre vonatkozóan, amelyek hátterében a színházi antropológia és a keleti színházi hagyományok területén végzett kutatásai állnak. Az egyik leglényegesebb ezek közül, hogy a színész színpadi ottlétében megkülönbözteti a *preexpresszív* (kifejezés előtti) szintet, amely során a színész jelenléte képes már azelőtt megragadni a néző figyelmét, hogy bármilyen üzenetet közvetítene.

1979-ben Barba hozta létre az International School of Theatre Anthropologyt (ISTA), amelynek első konferenciáját 1980-ban, Bonnban tartották. A színház-antropológiát transzkulturális megfigyelések, komparatív elemzések és folyamatos interdiszciplináris egyeztetések alapján dolgozták ki; ez „azt a preexpresszív színpadi viselkedést tanulmányozza, amelyre a különböző stílusok, szerepek, műfajok, egyéni és kollektív hagyományok felépülnek” (Barba 2001, 20).

A színház-antropológia megkülönböztet hétköznapi és hétköznapi túli testhasználatot, azaz technikát. Az előbbi effektív, a „minimális energiabefektetés – maximális munkavégzés” elve szerint szerveződik. Ezzel szemben a hétköznapi

4 Lásd <https://nemzetiszinhas.hu/eloadas/godot-ra-varva-2/kapcsolodo-tartalmak> (utolsó letöltés: 2024. szeptember 15.).

túli technikát nem a hatékonyság határozza meg, az az energiapazarlás elve szerint működik, és technikai formába önti a testet. A színház-antropológia a színész munkáját három szervezettségi szintre osztja: 1) a színész személyisége; 2) a színpadi hagyomány, történelmi, társadalmi kontextus; és 3) a preexpresszív szint (a testtudat hétköznapiól eltérő használata). Az utóbbi a színpad biológiai szintje, azaz a *biosz*.

Ezt Barba annyira lényegesnek tartja, hogy szerinte „ha preexpresszív szinten nem hatékony a színész, nem színész. Akár jól is működhet egy adott előadásban, ám akkor pusztán felhasználható anyaggá válik egy rendező vagy egy koreográfus kezei között, funkcionális színész lesz. Egy színész preexpresszív szintjének hatásossága az a mérce, amelyen le tudja mérni autonómiáját mint egyén és mint művész” (Barba 2001, 133).⁵

A színház-antropológia az ember viselkedésének a vizsgálata, amikor az testi és szellemi jelenlétét tudatosan megtervezett előadói szituációkban használja olyan elvek szerint, amelyek eltérnek a hétköznapi életben alkalmazottaktól (lásd Barba és Savarese 2021).

Az első tényező – a színész személyisége – egyedi. A második – a színpadi hagyomány, illetve a történelmi, társadalmi kontextus – kiterjed mindenre, aki ugyanahhoz az előadói stílushoz tartozik. Csupán a harmadik, preexpresszív kategória vonatkoztatható bármely korszak vagy kultúra összes előadóművészeire; ez az előadás „biológiai” szintje. Az első két tényező határozza meg az átmenetet a preexpresszivitásból az ábrázolásba (expresszivitásba). A harmadik az a változatlan elem (*idem*), amely a kulturális, stílusbeli és egyéni különbségek mögött meghúzódik. Az előadás biológiai szintjén kimutatható, ismétlődően visszatérő alapelvek teszik lehetővé a különféle játékmódok használatát, a színpadi jelenlét és a dinamizmus egyéni kibontását. Bizonyos fiziológiai tényezők esetében (testtömeg, egyensúly, a gerinc helyzete, a tekintet iránya) ezen alapelvek preexpresszív feszültségeket teremtenek a testen belül. Ezáltal új erőteret keletkezik, színházi értelemben a test „eltökélt”, „élő” lesz, megnyilvánul a jelen-

5 Vö. „A testnek ezt a hétköznapi túl (*extra-daily*) használatát nevezzük technikának. Az előadó-művészet transzkulturális elemzése feltárja, hogy az előadóművész munkája mely három szerveződési szintnek megfelelő három tényező együttes eredménye. 1. Az előadóművész személyisége, értelmi képességei, művészi intelligenciája, társadalmi *personája*: ezek teszik őt különlegessé és egyedivé. 2. Azon hagyományok és szociokulturális kontextusok összessége, melyeken keresztül az előadóművész egyedi személyisége megnyilatkozik. 3. A testtudat hétköznapiól eltérő technikák szerinti használata, amely transzkulturális, visszatérő alapelveken nyugszik. Ezek a visszatérő alapelvek alkotják azt a területet, amelyet a színházi antropológia preexpresszivitásként határoz meg.” (Barba és Savarese 2021, 10–11.)

lét (a színpadi *biosz*), amivel az előadóművész a néző figyelmét magára vonja, még mielőtt bármi személyes kifejezést formailag megjelenítene. Ugyanakkor ez a „még mielőtt” inkább logikai sorrendet, mintsem előidejűséget jelent. A különböző szervezetségi szintek – az előadáson belül és a néző szemszögéből – nem különíthetők el egymástól. Ezek csak egyfajta elvonatkoztatás révén választhatók szét az elemző kutatói tevékenység, illetve a kompozíciónak a színész vagy a táncos általi technikai megvalósítása során. Az ISTA kutatási területe a test e hétköznapi túli használata során tetten érhető alapelvek tanulmányozása, és azok alkalmazása az előadóművész (*performer*) alkotói munkájában. A színházi antropológia ennek megfelelően az ember előadói szituációban megmutatózó szociokulturális és élettani viselkedését vizsgálja (lásd Barba és Savarese 2021).

55. perc. *Mit csinálunk? – Godot-ra várunk.*

Energiával telített mozdulatlanság

A másik lényeges terminus, amelyet Barba az energiával kapcsolatban kialakít: a *sats*, az energiával telített mozdulatlanság, a mozdulatot megelőző pillanat/állapot, amikor már az egész test feszültség alatt áll, de a cselekvés még nem látható. Az energiát mozgó mozdulatlanság formájában lehet felfüggeszteni. A *sats* az a közös elem, amely az Odin Teatret színészeinek eltérő egyéni művészi technikáit összeköti. „Ennek ismerete segített, hogy keresztüllássak a súlyos kosztümökön, az ázsiai színész-táncosok művészetét jellemző kifinomult stilizáción, és csak *behajlított térdeket* lássak. Így jutottam el a színházi antropológia első alapelvének felismeréséhez: az egyensúly megváltoztatásának elvéhez” – vallja Barba a *Papírkenuban*. Gondolatát azzal folytatja, hogy nem a kifejezés vágya határozza meg a cselekvést, hanem a cselekvés vágya határozza meg, hogy ki mit fejez ki. A színház-antropológia nagy figyelmet fordít a színész jelenlétére, annak feltételeire és létrehozására. Barba állítása szerint a jelenlétnek semmi köze az erőhöz, a presszióhoz vagy a sebesség mindenáron való kereséséhez. A színész a mozdulatlanságban is tud rendkívül koncentrált lenni. Példaként említi azt az íjat, amelyet az íjász megfeszít, de kioldás nélkül tartja az ideget. A mozdulatlanságban jelen van a visszafogott mozgási energia és a feszültség. „A skandináv *sats* szót használom, hogy leírjam az önmagába sűrített/gyűjtött energiát, az akció kezdőpontját, a pillanatot, amibe minden erőnket koncentrálnunk, mielőtt egy akció felé irányítanánk őket” (Barba 2001, 97–98).

Theodórosz Terzopulosz rendező tréningje – a színészi test energetizálása

Theodórosz Terzopulosz a színházról és a színészképzés munkamódszeréről szóló *Dionüszosz visszatérése* című, magyarul tavaly megjelent könyvében (fordította Kozma András; Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2023) taglalja, hogyan dolgozik a színészekkel annak érdekében, hogy összetett koncepciója megvalósuljon. Általában hosszas tréning előzi meg az előadás próbáit. A rekeszizommal történő munka áll a fókuszban, amely segít az érzékek finomításában. A rendező elgondolásában ugyanis a játzó teste meghaladja a fizikai testet: magában foglalja az érzékeket, érzéseket, fantáziát és ösztönöket.

„Az Attisz Színház alapítója több évtizeddel ezelőtt dolgozta ki különleges módszerét, amit számos színházi akadémián tanítanak a világban. A legfontosabb tényező az energia. Sokszor beszélnek a színházban energiáról, de ezt gyakran csak az izomerőre értik. Pedig sokkal többről van szó, értelmi és érzelmi energiáról is. Terzopulosz módszere mindezt egyszerre segít mozgósítani. A napi feladat a rekeszizommal való munka, érzékeink finomítása. A Test – mondja Terzopulosz – így, nagy kezdőbetűvel, sokkal többet jelent, mint fizikai testet: érzékeket, érzéseket, fantáziát, ösztönöket. De mindez a helyes rekeszi lélegzésből indul ki. [...]

Attól kezdve, hogy belépünk az energia világába, a testünk meglágyul, felélénkül, élettel lesz tele, megerősödik. De egyszersmind lágyabbá is válik – eltűnnek a gátak, az értelmi és izomellenállások. Megérkezünk egy – mondhatjuk így – pszichoszomatikus energiamezőbe. Ezt a kifejezést is sokszor félreértelmezik. Miközben ez egy nagyon konkrét dolog. Arról van szó, hogy az ember egész léte, a teste, a lelke, minden összekapcsolódik. Terzopulosz módszere tehát egy ilyen összetett, pszichoszomatikus munkafolyamatot jelent, ami független a próbáktól és az előadástól, ezzel külön kell dolgozni. Persze a tréningeken megteremtett alapokat felhasználjuk a színpadon. Ez egy befektetés, amelynek az eredménye remélhetően látszik majd az előadás minőségében.”⁶

6 Szavvasz Sztrumposz görög színész, rendező összefoglalását lásd: „Test és lélek energiái – a Terzopulosz-módszer”, *Nemzeti Magazin* 2023/8.

Online elérés: <https://nemzetisinhaz.hu/magazin/2022/03/test-es-lelek-energiak-bakkhansnok> (utolsó letöltés: 2024. szeptember 15.).

A hasprések, a rekeszizommal teli munka minden színésznél látszódik a *Godot-ra várva* előadás közben is. A két főszereplőnél az összes jelenet és megnyilatkozás előtt tetten érhető a preexpresszív állapot, megszólalásuk jellemzően egy testi aktusból fakadó jelenlétből indul. Visszatérő, rituális elemnek tekinthető, ahogy fejüket összeérintve lefekszenek, beszélgetnek, elalszanak. A Fiú oda-vissza sétálásai, forgása, mozgása, mozdulatsorai tánc- és koreográfiaszerű technikáról árulkodnak. A behajlított térd a színészek „alapállása”. Arcjátékuk, szemmozgásuk, fogkocogtatásuk, nevetésük, sírásuk, jajgatásuk, testük remegése, rázkódása, néhol eksztatikus állapotba juttatása (kifolyik a nyál a szájából, mindeközben mondatot nem hallunk tőle) teljes átlényegülést mutat. A hétköznapin túli testhasználatra bírja színészeit Terzopulosz, ahogy írja Marcel Mauss könyve „A test-technikák biografikus felsorolása” címet viselő részfejezetében (Mauss 2004), de ahogy azt *A színész titkos művészete* című antropológiai szótárban számos példán keresztül olvashatjuk: „Minden hétköznapin túli technika a megszokott egyensúly egy ponton való megváltoztatásának a következménye. Ez a változtatás hatással van a gerincre – a test felső része megnyúlik –, valamint a medence helyzetére: vagyis arra, ahogy a térben mozgunk” (Barba és Savarese 2021, 271).

Végig éberem és *ébren* tartja a színészeket, az utolsó jelentében azonban egymásra fekteti a két testet, majd véres könnyek ereszkednek le a magasból.

Hogy mennyire érvényes a színház-antropológiai eszköztár, és milyen széles skálán értelmezhetők az eddigi kutatások, módszerek eredményei, azt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a 21. században egy Európában is elismert színházrendező abszurd drámát bemutató előadása a színház-antropológia által vizsgált szempontok szerint is megállja a helyét az elemzésben. A fent felsorakoztatott alkotók és kutatók munkásságának kisugárzása folytán pedig egyre bővül azon művészek, kutatók, nézők köre, akiknek művészi világlátása vagy gyakorlati tréningjei a színház-antropológia eszköztárában belül fogalmazódik meg.

85. perc. Holnap vissza kell jönnünk, hogy Godot-ra várjunk.

A felhasznált irodalom

- Assmann, Jan. 1999. *A kulturális emlékezet*, fordította Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz.
- Barba, Eugenio. 2001. *Papírkenu: Bevezetés a színházi antropológiába*, fordította Andó Gabriella és Demcsák Katalin. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Barba, Eugenio és Nicola Savarese. 2021. *A színész titkos művészete: Színházantropológiai szótár*, fordította Regős János és Rideg Zsófia. Károli Könyvek. Budapest: L'Harmattan.
- Barba, Eugenio és Nicola Savarese. 2023. *A színház öt kontinense: Tények és legendák a színész materiális kultúrájáról*, fordította Pintér-Németh Nikolett és Regős János. Színházművészeti Műhely. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem.
- Beckett, Samuel. 2015. *Godot-ra várva*, fordították az ELTE francia szakos hallgatói Horváth Ágnes vezetésével. Online elérés: https://szinhaz.net/wp-content/uploads/2016/07/Beckett_Godot-t_varva_2015_03_.pdf (utolsó letöltés: 2024. szeptember 15.).
- Connerton, Paul. 1997. „Megemlékezési szertartások”. In Zentai Violetta, Babarczy Eszter, Erdélyi Ágnes és Radnóti Róbert (szerk). *Politikai antropológia*, fordította Farkas Krisztina és Nagy László, 64–82. Budapest: Osiris.
- Geertz, Clifford. 1994. *Az értelmezés hatalma: Antropológiai írások*, fordította Andor Eszter és mások. Budapest: Századvég.
- Mauss, Marcel. 2004. *Szociológia és antropológia*, fordította Saly Noémi és Vargyas Gábor. Budapest: Osiris.
- Schechner, Richard. 1984. *A performance: Esszék a színházi előadás elméletéről*, fordította Regős János. Budapest: Magyar Színházi Intézet és Műsák.
- Schechner, Richard. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
<https://doi.org/10.9783/9780812200928>
- Schechner, Richard. 1988 [1977]. „From ritual to theatre and back: the efficacy-entertainment braid”. In *Performance Theory*. London – New York: Routledge.
- Schechner, Richard. 2002. *Performance Studies: An Introduction*. London – New York: Routledge.
- Schechner, Richard. 2004. *Performance Theory*. Taylor & Francis e-Library. Online elérés: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203426630/performance-theory-richard-schechner> (utolsó letöltés: 2024. szeptember 15.).
- Turner, Victor. 2002. *A rituális folyamat: Struktúra és antistruktúra – A Rochesteri Egyetemen (Rochester, New York) 1966-ban tartott Lewis Henry Morgan-előadások*, fordította Orosz István. Budapest: Osiris.

- Turner, Victor. 2003. „A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban: A komparatív szimbológiáról”. In Demcsák Katalin és Kálmán C. György (szerk.): *Határtalan áramlás: Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúranthropológiai írásaiban*, fordította Matuska Ágnes, 11–55. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Ungvári Zrínyi Ildikó. 2011. *Bevezetés a színházanthropológiába: Színháztudományi tankönyv*. Második, javított és bővített kiadás. Marosvásárhely: Mentor Kiadó.

Balassa Krisztián

A Somossy Károlyhoz köthető műintézmények vizsgálata kommunikációs szempontból

Absztrakt

Ez a tanulmány a Károli Gáspár Református Egyetem művészeti igazgatás és művészetmenedzsment szakán megvédett szakdolgozatom szerkesztett változata. Arra a feladatra vállalkozom benne, hogy a kiegyezéstől egészen a millenniumi ünnepek utáni századfordulóig (1867–1903) elvégezzem a kor nagy hatású alakja, Somossy Károly által létrehozott műintézmények kommunikációs vizsgálatát. Dolgozatomban körüljárom, hogy ebben a korban mennyire volt fontos a mai értelemben vett kommunikáció, PR és marketing, ezekhez milyen eszközök álltak rendelkezésre, kik és hogyan használták őket, mekkora közönségbevonzó hatásuk lehetett, továbbá hogy valószínűsíthető-e az állítás, miszerint a nyomtatott sajtó volt a korban a legfontosabb kommunikációs eszköz, és amennyiben igen, akkor ezt miképpen használta a szórakoztatóipar. Vizsgálati módszernek azt választottam, hogy a kommunikáció alapfogalmainak tisztázása

10.56044/UA.2024.2.2

után összevetem a kor népszerű sajtótermékeit, a különböző műintézmények hirdetéseit, reklámfogásait. Az idézetekben megőriztem a korabeli helyesírást. Terjedelmi korlátok okán a legnagyobb és legjobban dokumentált intézmény, a Somossy Mulató¹ és az ugyanabban az épületben ma is működő Budapesti Operettszínház adatait és kommunikációját hasonlítom össze. Ez az az épület, amely közel tíz éven keresztül, 1894-től Somossy haláláig (1903) meghatározta az éjszakai életről, a szórakozásról és a szórakoztatásról alkotott ismereteinket, és utat nyitott Magyarországon a műszak nevetlen gyermekének, az operettnek, hogy elindulhasson világhódító útjára.

Kulcsszavak: Somossy Károly, Budapesti Operettszínház, PR, marketing, kommunikáció, szórakoztatóipar, színház

Somossy és műintézményei

A több mint százötven évvel ezelőtti kiegyezés idejétől egészen a millenniumi ünnepségek utáni századfordulóig (1867–1903) tartó időszak mára szinte elfeledett szórakoztatóipari „keresztapja” az élet császáranak nevezett Somossy Károly (1828–1903) volt. A fellelhető adatok szerint ő alkotta meg a „Pesti Broadway” elnevezést (Buza 2020, 126), hatása beleivódott a budapesti kövekbe, falakba, és habár épületeinek, alkotásainak nagy része a boldog békeidők balsorsú szerencsejátékosaihoz hasonlóan eltűnt, emléke és tagadhatatlan érdemei estéről estére velünk élnek színházainkban, színműveinkben és operettjeinkben, szerte a magyar fővárosban. Ahogy az orosz irodalom Gogol *Köpnöyegéből*, úgy tulajdonképp a modern magyar szórakoztatóipar meg Somossy frakkjából, stílusosabban a cilinderéből bukkant elő, aki, habár nem talált ki semmi olyat, ami azelőtt ne létezett volna, viszont sajátos módszereivel, látásmódjával tökélyre fejlesztette és meghonosította a szórakoztatás több műfaját is, amelyek később origónak számítottak Magyarországon, és példaként szolgáltak Európának. Sokan próbálták leutánozni a mérhetetlen eleganciával és stílussal megálmodott ötleteit, de a korszak lezárultával, az újabb műfajok és szokások megjelenésével nem tudták tartani az iramot, rengetegen vallottak kudarcot. Többek

¹ Mivel az évtizedek folyamán több Somossy Orfeum is létezett, fontosnak tartom leszögezni, hogy habár legnagyobb operettjeink a valamikori Új Somossy Mulatóban, vagyis a későbbi Király Színházban lettek bemutatva, mégis a Nagymező utca 17. szám alatti Budapesti Operettszínház adataira támaszkodom, mert ez az intézmény jelenleg is működik, és összevethető adatokkal rendelkezünk róla.

között maga Somossy is, akinek élete alkonyán történt bukásához hozzájárult a tény, hogy a századfordulóhoz érkezve képtelen volt többé felismerni a szabályt, amelyet pedig egész életén át példamutatóan követett: hogy a világ állandóan változik, és ahhoz, hogy sikeresek maradjunk, nekünk is változnunk kell.

A kommunikáció fogalma

Mielőtt azonban belefognék a Somossy Károly nevéhez köthető szórakoztatóipari műintézmények kommunikációjának a vizsgálatába, tekintsük át, mit takar a kommunikáció fogalma. Az *Idegen szavak és kifejezések szótárában* (Bakos 2002, 41) a kifejezésnek négy jelentése is megtalálható. A szó latin alakja *communicatio*, *-onis fn* Jelentése: 1. közzététel 2. teljesítés, megadás 3. *ret* a gondolatok közlése a hallgatókkal. A *Kommunikáció* (Horányi 1977, 5) című könyv értelmezésében a *kommunikáció lat* 1. tájékoztatás, (hír)közlés, 2. *inf* információk közlése és cseréje valamilyen erre szolgáló eszköz, jelrendszer (nyelv, gesztus stb.) útján, 3. *ritk* közlemény, összeköttetés, közlekedés, érintkezés. A kommunikáció jelentését a kölcsönös információcserére alapozva közlési folyamatként értelmezhetjük.

A fenti definíciók alapján kijelenthetjük, hogy a kommunikáció kétirányú folyamat, és szükség van hozzá egy küldőre, aki az üzenetet kódolja és átadja, valamint egy fogadóra, aki ezt az üzenetet dekódolja és értelmezi. Minél hatékonyabb a kommunikáció, annál könnyebben értelmezhető az üzenet. De mitől lehet hatékony a kommunikáció, és mi a célja? Minden esetben az üzenet minél érthetőbb és világosabb közvetítése, amely elősegíti a küldő és a fogadó közötti kölcsönös megértést. További céljai között szerepelhet a konfliktusok megoldása, a társadalmi, szakmai és személyes fejlődés, az együttműködés fokozása és a kapcsolatok építése.

Általában négyféle kommunikációt különböztetünk meg, azonban ezeknek különböző típusaik lehetnek. Fajta szerint a kommunikáció lehet szóbeli vagy nonverbális, vizuális vagy írásbeli. Jelen dolgozatban az utóbbi kettővel foglalkozom. A szóbeli kommunikáció (Bányász 2008) egyidős az emberrel, kb. negyvenezer éves múltra tekint vissza, gyors és közvetlen, eszközmentes, alapformája a beszéd, érzékelhető formája a hang, térben és időben kötött, nyílt és laza szerkezetű, szegényesebb a szókincse, kevesebb az információ és az üzenet, a hallgató visszajelzése pedig alakíthatja a további szövegformálást, valamint minden esetben nonverbális jelek kísérik (mimika, gesztikulálás). Típusai: szemtől szemben vagy médium közvetítése által zajló kommunikáció. Idesoroljuk a nyelvet,

a hangszínt, a hangerőt és a beszédtempót is. „A nonverbális kommunikáció a verbális kommunikációt kísérő analóg nyelvi kódok összessége. Jellemzője, hogy nem mindig szándékolt közlés, de tanulható és kontrollálható. Érzékelése nem tudatos, egyezményes jelrendszere nincs, de alkalmazását szocializált szabályok, közmegegyezések határozzák meg. Ettől függetlenül kultúrspecifikus. A verbalitás közösségi jellegével szemben inkább személyes, valamint nehezen dekódolható, illetve könnyen félreérthető” (Kővágó 2009, 155–156). Típusa lehet a testtartás (testbeszéd), az arc kifejezés, az érintés, a szemkontaktus és a gesztusok. Az írásbeli kommunikáció megjelenése i. e. 6000–5000-re tehető, lassú és közvetett formában él, eszközigényes, térben és időben kötetlen, zárt és kötött szerkezetű, több idő áll rendelkezésre a pontos megfogalmazáshoz, gazdag szókinccs jellemzi, sok információ átadására alkalmas, de nincs közvetlen visszajelzés, kevés nonverbális jel kíséri. Ilyen lehet bármilyen írott médium, az újság, a blog, az e-mail, a cikk, a könyv stb. A vizuális kommunikáció esetében az információs csatorna lehetővé teszi, hogy az üzenet vizuálisan kommunikáljon a befogadóval grafikai elemeken keresztül, amelyek lehetnek illusztrációk, képek, színek stb. Megjelenési formái a rajzok, plakátok, elektronikus eszközök, a televízió vagy az internetes kommunikáció.

PR, marketing és reklám

A PR fogalma a Károli Gáspár Református Egyetem digitális tankönyve (Sepsi és Lázár 2013) szerint a bizalomépítés művészetét és gyakorlatát jelenti. „A Magyar PR Szövetség 1993. évi közgyűlésén elfogadott értelmezés szerint »egy szervezet kommunikációjának szervezése«.”² A tankönyv a PR-t nem tekinti önálló tudománynak, de úgy véli, része a vezetés és a szervezés tudományának. Marketing és PR tekintetében a *Kotler-modellt* (lásd Kotler 1998) gondolja érvényesnek, ahol a marketing és a PR önálló halmazok, közös metszettel.

A marketing a fent említett tankönyv szerint röviden a „szükségletek jövedelmező kielégítését jelenti”, továbbá a szerzők idézik az Amerikai Marketing

² „A PR a közönség és valamilyen szervezet közötti viszonytal foglalkozó tevékenységrendszer [...]. Feltételezi a kétoldalú (visszacsatolásos) kapcsolatépítést, alkalmazkodik a társadalom érdekeihez, formálja, és ha kell, módosítja a szervezet és dolgozóinak magatartását [...]. Célja, hogy az emberek tudatában kialakuló kép – az »imázs« – kívánatos legyen, elismerést sugalljon. Mert amiről elhiszi az ember, hogy értékes, arra igényt tart, azért fizet, arra szavaz [...]. Analóg magyar megfelelője nincs, szakkifejezései lehetnek: közvélemény-formálás, kapcsolatápolás, kapcsolatszervezés, kapcsolatépítés stb.” Lásd Sepsi és Lázár 2013.

Szövetség definícióját, miszerint a marketing olyan szervezeti funkció és eljárás, amely a vásárlók számára értéket teremt, kommunikál és közvetít, valamint az ügyfélkapcsolatokat oly módon ápolja, hogy azok a szervezet és az érdekelt személyek számára egyaránt hasznot hajtssanak. „A vállalaton kívül eső piaci információk belső erőforrássá alakítása piackutatás, versenytárselemzés és a fogyasztói igények megismerése révén. A marketing tárgya lehet termék, szolgáltatás, áru, szellemi termék, gondolat, eszme, politikai személyiség vagy celebritás.”³

A reklám fogalmát legpontosabban a gazdasági reklámtevékenység alapvető feltételeiről és egyes korlátairól szóló *2008. évi XLVIII. törvény*⁴ határozza meg. Eszerint „a reklám olyan közlés, tájékoztatás, illetve megjelenési mód, amely valamely áru, szolgáltatás értékesítésének vagy más módon történő igénybevétele érdekében előmozdítására vagy e céllal összefüggésben a vállalkozás neve, megjelölése, tevékenységének népszerűsítésére vagy áru, árujelző ismertségének növelésére irányul”.⁵

Kommunikáció a dualizmus és a századforduló között a Magyar Királyság területén és a fővárosban

Az 1848/1849-es szabadságharc bukása után a Habsburg-udvar honvédelmi érdekből statáriumot hirdetett, amelybe nem fért bele a sajtószabadság eszméje. Beköszöntött a neoabszolutizmus kora, melyben a sajtóügyeket közvetlenül a Burgból irányították, és alapnak az osztrák sajtójog szabályait tekintették. Ezek közül a legfontosabbnak az 1852-es sajtórendtartás számított. Azzal, hogy a katonai bíróságok gyakorolták a sajtótörvénykezést, e tettet tulajdonképp joggal tekinthetjük a sajtó teljes elnyomásának. Az 1865 júniusában kelt királyi leirat a sajtóügyek intézését ismét a Helytartótanácsra bízta. Az alkotmányosság helyreállítását követően az Andrássy-kormány az 1848-as törvényt léptette újra életbe, amely rengeteg hiányossága miatt számos kritikát kapott.

3 Uo.

4 *2008. évi XLVIII. törvény a gazdasági reklámtevékenység alapvető feltételeiről és egyes korlátairól.* Online elérés: <https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=a0800048.tv> (utolsó letöltés: 2024. március 29.).

5 Általános reklámszabályok, mi minősül reklámnak? Online elérés: <https://reklamjog.hu/reklamszabalyok/altalanos/mi-minosul-reklamnak> (utolsó letöltés: 2024. március 29.).

1868-ban a minisztertanács szerint „a helyzet a sajtóviszonyok terén törvényeink hiánya miatt abnormálisnak tekinthető”.⁶

A dualizmus kormányai stratégiai feladatuknak tekintették a kultúra és az oktatás fellendítését, melyben az írástudatlanság komoly problémát okozott. A fellelhető statisztikák szerint (T. Kiss 2013, 11–42) 1869-ben a hat éven felüli lakosság 68,7 százaléka, az 1880-as években 58,8 százaléka nem tudott írni és olvasni, igaz, ez a mutató az 1900-as évekre 41 százalékra apadt. Jól látható tehát, hogy a bárminemű írott és nyomtatott marketing- vagy sajtótermék eljuttatása a közönséghez ilyen számok mellett igencsak nagy nehézségekbe ütközött. Jelen statisztikák azonban a Magyar Királyság területére vonatkoznak. Hogy teljesebb képet kapjunk, a század utolsó negyedének fővárosi statisztikáit is meg kell vizsgálnunk, amelyek szerencsére jóval kedvezőbb képet mutatnak: a magyar anyanyelvű lakosság közül 1880-ban 21,4 százalék, 1890-ben 24,3 százalék, 1900-ban pedig 20,5 százalék számított analfabétának Budapesten (Áfra Nagy 1930, 111). Ilyen arányoknál bőven lehetett esély az írásbeli PR, marketing és reklám összehátásának a hatékony kommunikációjára.

Már a középkorban, a 12. században (főleg Franciaországban) elterjedt mesterség volt a borkiáltók munkája, akik jellemzően csapatokba verődve, kiabálva járták a várost, és ingyen kínáltak borkóstolót. Ők tulajdonképpen a későbbi kiáltók és házalók előfutárainak is tekinthetők. A könyvnyomtatás elterjedésével nagyobb szerepet kapott az írott reklám, amely elsősorban a könyvek alacsony árát hirdette. A mai értelemben vett reklámok a napilapok, hetilapok, folyóiratok és falragaszok megjelenésével váltak népszerűekké. Az első nyomtatott reklámok művészi keretbe foglalt hirdetőanyagokat tartalmaztak, tömeges elterjedésük után tekinthetjük a sajtót és az utcai hirdetőanyagokat a reklám legfőbb hordozóinak. A nyomtatott napilapoknak a szabadságharc adott új lendületet. Ekkor jelentek meg olyan patinás lapok többek közt, mint a *Budapesti Híradó*, a *Pesti Divatlap*, a *Honderü*, a *Pesti Napló*, a *Vasárnapi Ujság*, a *Budapesti Hírlap*, a *Magyar Sajtó*,

6 Az 1878-as *Büntető törvénykönyv* tovább bonyolította a sajtószabályozás kérdését, ugyanis hatályon kívül helyezte a sajtótörvény vétségi rendelkezéseit, és a büntetőjog rendszerébe sorolta át őket, így a század végére kialakult egy igencsak töredezett szabályozás, amely később értelmezési és fogalmi zavarok tömkelegét idézte elő. Az 1880-as években Tisza Kálmán szerette volna megreformálni a sajtószabályozás törvényeit, de nem járt sikerrel, habár egyes részletekben történtek előrelépések, például a bűnvádi perrendtartás felszámolta a névtelenség jogát, és engedélyezte a szerző kinyomozását még házkutatás révén is, valamint szűkítette az esküdtszék hatáskörét a bírósági szervezetrendszer javára, továbbá az ipartörvény korlátozásokat vezetett be a hirdetések terén, de a valódi sajtóreformra még várni kellett Tisza István második miniszterelnökségéig (1913–1917). Lásd Koltay és Nyakas 2017.

a *Pesti Hírnök*, az *Idők Tanuja*, az *Esti Lapok* és *A Hon*, valamint az egyetlen szépirodalmi napilap, a *Hölgyfutár*, továbbá emlékezzünk meg a két leghíresebb élclapról is, az *Üstökösről* és a *Bolond Miskáról*. (A szabadságharc leverése után a cenzúra csak egyetlen sajtóterméket engedélyezett, a *Pesti Naplót*, majd 1852-ben fokozatosan jelenhettek meg új napilapok is.)

A *fake news*, vagyis az álhír fogalma 2017-ben robbant be a köztudatba, mikor az év szavának választották ezt a kifejezést.⁷ Ma a szándékosan publikált valótlanságot tartalmazó átverést tekintjük álhírnek, melynek egyértelmű célja a dezinformáció, ezért nem szabad összetéveszteni a propagandát nélkülöző téves információval. Százötven évvel ezelőtt rengeteg ilyen téves hír jelent meg az újságok hasábjain, lévén hogy az újságírók nem fáradoztak az értesüléseik ellenőrzésével, ezért általában átvették egymástól a híreket. Így történhetett meg, hogy Somossy Károlyról rengeteg mendemonda, legenda és hamis hír látott napvilágot; ezek egy része lehetett szándékos, de a pletyka és a lustaság keveréke is. Somossy élete végén teljesen elszegényedve tengette utolsó napjait a Nagymező utca 32. szám alatt, a volt orfeumával szemben. Egy mosónőtől, özv. Klein Illésnéől bérelt szobát, amelyen többedmagával osztozott. Mégis elterjedt az újságokban a hír, hogy szegényházba került, majd az, hogy ott is halt meg. Ezeket a híreket később nagyrészt helyreigazították (talán a rokonok kérésére). A *Pesti Napló* 1902 decemberében a szegényházba költözött, elnémetesedett Somossyról ír:

„Törődött, hófehérre őszült negyvennyolcas honvéd költözött be tegnap a szegényház pokróccal leterített ágyára, Somossy Károly. A Somossy, aki egyéb szereplései között a haza és a szabadság védelmében is szerepet játszott... A honvédséggel aztán körülbelől meg is szűnt a magyarsága, mert ennek a szegényházba behúzódottnak vén embernek nagy része van abban, hogy Budapest még ma is németebb, mint amennyire német kellene, hogy legyen.”

7 Lásd Flood, Allison. 2017. „Fake news is 'very real' word of the year for 2017”. *The Guardian*, november 2. Online elérés: <https://www.theguardian.com/books/2017/nov/02/fake-news-is-very-real-word-of-the-year-for-2017> (utolsó letöltés: 2024. március 18.).

A *Magyar Génius* 1903. március 8-án nekrológot közöl róla, miszerint a szegényházban halt meg:

„...Az éjszaka királyának utolsó éveiről sokat tud a közönség is. Hogyan ment tönkre a Nagymező utcai és a Király utcai mulatóban, megírták a napilapok. Nem ment volna tönkre, vagy hamar talpra állott volna, ha meg nem öregszik. – Ha nem tudok már szeretni, lángolni – mondotta a hetvenéves aggastyán –, minek a pénz? S elhagyta magát... Megöregedett testileg, lelkileg. Be-betotyogott az orfeumba, s nézte az új starokat flagelláns érzéssel. Nem a nyomor gyötrötte, hanem az a tudat, hogy többé nem szerződteheti a vidám, könnyelmű tündéreket az orfeuma, a maga számára. S meghalt – a szegényházban.”

Jellemző ezekre a korabeli hírekre, hogy nem tényeket közölnek, hanem történeteket mesélnek. Az újságíró úgy mondja el a történetet, hogy azt érezzük, mintha mi is a helyszínen lennénk, általában pátoszos, szívhez szóló körítéssel, kiszínezett cselekménnyel, túlírással. A nyomtatott sajtóban Somossynak kizárólag a hirdetéseit vagy a helyreigazítási kérelmeit lehet olvasni, magánemberként nem nyilatkozott. Ez valószínűleg tudatos döntés volt a részéről: saját sztárjait, felfedezettjeit sem engedte beszélni a sajtó előtt, ezzel is növelve az érdeklődést az ismeretlen iránt. A cikkben szereplő, tőle származó idézet minden bizonnyal az élénk képzeletű újságíró fejében hangzott el csupán. A fenti példák jól mutatják, milyen nehéz ennyi idő elteltével rekonstruálni, hogy valójában mi történt, mert a leírtak egy része igaz, a többi pedig pusztán kitaláció a hatásadás kedvéért.

Somossy Károly élete

Születését és halálát a lexikonok is rosszul tudják,⁸ előbbit 1837-re, utóbbit 1902-re „tippelik”. Valójában 1828-ban született Győrben, április 14-én,⁹ Carolus Singer néven. Szabónak tanult, majd a szabadságharcban Klapka toborzótisztje és káp-

⁸ Lásd <https://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC13280/14014.htm> (utolsó letöltés: 2024. március 15.).

⁹ Az 1857-ben kelt házasságlevelén található papi feljegyzés szerint.

lárja lett,¹⁰ később Buda ostrománál is harcolt. 1866-ban először Wilhelm Carré cirkuszánál helyezkedett el, majd a Derssin-cirkusz vezérigazgató-helyettese lett. 1874-ben művezető volt a német Renz-cirkusznál, de ez valószínűleg a magyarországi vendégszereplésekre vonatkozik. Kibérli a Korona kávéházat a Régi posta utca és a Váci utca sarkán, és azelőtt soha nem látott csillogó-villogó enteriőrt varázsol a korábban lepusztult helyiségekbe. Több kávéházat is üzemeltet ebben az időben, ilyen a Boulevard, a Singer, majd 1869-ben felépítette a Gyapjú utcai Német Színházat (koncessziót is szerzett színházak üzemeltetéséhez), egy időre bérelte a Hermina téren lévő Hermina Színházat is (a mai Hajós utcában, a Magyar Állami Operaház mellett), és figyelme a mulatók és „zengerájok”¹¹ felé fordult. Olyan, a korban roppant népszerű helyek üzemeltetője lett, mint az Anker Saal (Arany Horgony) a Hajós utcában, a Belezna-kert a mai Rákóczi út és a Puskin utca sarkán, a Carlé Varieté a Károly-kaszárnyában (a volt Merlin Színház épülete van a helyén), az Eldorado a Király utca 57. szám alatt (Valero-ház) és a Tüköry-féle Neue Welt a mai Vígszínház helyén. Hatalmas vagyonokat szerzett, sokszor bukott, de mindig felállt, és újrakezdte. A Nagymező utcában először a 20. szám alatt indította be vállalkozását, majd Bródy Zsigmond lapkiadótól megszerezte a Nagymező utca 17. számú telket, és később ehhez kötötte a Mozsár utca 3–5. számú telkeket is. Legnagyobb vállalkozásai közé tartozik a Fellner és Helmer osztrák építészek által 1894-ben felépített Első Fővárosi Orfeum, az egyetlen megmaradt épület Somossy örökségéből. Nem spórolt semmin, az építkezés és berendezés költségei több mint 1 millió forintba kerültek (Molnár Gál 2001), miközben a szomszédos utcában állami pénzből felépített Magyar Királyi Operaház költségei 2 261 200 forintra rúgtak. A csodálatos látvány mellé elképesztő műsorpolitika járult, Somossy a világ legnagyobb sztárjait hozta el Budapestre, körülbelül tíz éven át a szórakoztatóipar európai központjává vált a Nagymező utca, híresebb lett, mint a bécsi Ronacher vagy a párizsi Folies Bergère. A siker csúcspontján azonban nem tudott leállni, és kitalálta a Konstantinápoly Budapesten elnevezésű szórakoztatónegyed a Lágymányosi-öbölben. Ez a vállalkozás felülmúlt minden korábbit, Európa leghatalmasabb vigalmi negyedének számított a millenniumi időszakban, volt, hogy egyszerre negyvenezer ember szórakozását biztosította az akkor épülő Szabadság híd és a Rákóczi híd közötti mocsaras, öblös területen, ahová az építészek (Kellner Lipót és Gerster Kálmán) megál-

10 Rajna Ferenc. 1923. „A pesti éjszaka királya”. *Világ*, augusztus 5., 9.

11 A német *Sängerei* szóból származik, magyarul „dalcarnok”-ként is használták. Lásd Konrád 2013, 171.

modták Konstantinápoly (a mai Isztambul) másolatát mecsetekkel, a Hagia Szophia másolatával, színházakkal, kávéházakkal, girbegurba utcákkal, zenekarokkal, üzletekkel és bazárokkal. Mindkét vállalkozása csődbe ment, mert a budai komplexum konkurenciát jelentett Somossy saját orfeumának, és kannibalizálta a bevételeit. Új vállalkozásba kezdett, megvette a Király utca 71. szám alatti régi Rémi mulatót, és 1901 decemberében megnyitotta az Új Somossy Mulatót, egyben az utolsót. Ezt a vállalkozást is kölcsönökre építette, a saját lányait használta strómanként, míg ő a háttérből irányította az üzletet. Egy idő után hirdetések jelentek meg különböző szaklapokban, újságokban, hogy senki se dolgozzon Somossy Károllyal, mert fizetéképtelen. A rendőrség megelégette a sorozatos botrányokat, bezárta az intézményt, és ezzel megpecsételte a család sorsát. Ezt az utolsó bukást már nem bírta elviselni Somossy szervezete, és nincstelenül, a Nagymező utcai orfeumával szemben, egyedül halt meg 1903. március 2-án.



1. kép. Somossy Károly portréja 1901-ből
(Forrás: https://hu.wikipedia.org/wiki/Somossy_K%C3%A1roly#/media/F%C3%A1jl:Somossy_K%C3%A1roly_1901.jpg; utolsó letöltés: 2024. október 31.)

„Mulatófertályok” Budapesten

A modernizáció kezdetén, a 19. század derekán az iparosodással, a gyárak fejlődésével egész Európa hatalmas változáson ment keresztül. Pest, Buda és Óbuda egyesülésekor 1873-ban robbanásszerű növekedést ért el a lakosság száma, s az ezzel egy időben elindult polgárosodás és urbanizáció megváltoztatta az ember és a körülötte lévő környezet viszonyát. A korábbiaktól eltérően létrejöttek a szabadidő, a különféle szórakozási formák és a polgári kultúra egyéb írott és íratlan szabályai. A pesti polgárokat a szűk lakhatási viszonyok, a villanyvilágítás

hiánya szinte kiűzte a gazdag és tágas közterekre (Gyáni 1996). Kialakult a kulturált és a kevésbé kulturált szórakozás műfaja, sorra nyíltak a kávézók, a mulatók, az orfeumok, a kaszinók és a színházak, amelyek változatos műsorral várták az arra kíváncsi nagyréműt. A kávéházak a társasági élet központjává váltak, a polgárok itt beszéltek meg a napi történeteket, valamint hozzáfértek a sajtótermékek széles kínálatához. A hierarchia a különböző helyek között is megfigyelhető volt, a tinglitanglit például alacsonyabb rendűnek tartották, mint a varieté műfaját (Zsigmond 2015). Ezek az új szórakozási formák minden korábbi hagyományt megváltoztattak, hiszen ettől kezdve a szórakozás nemcsak az arisztokraták és az elit kiváltsága lett, hanem a kereskedők, az iparosok vagy akár a cselédlányok is részt vehettek nézőként a különféle „előadásokon”. Tulajdonképpen a leghíresebb „dalcsarnok”, a Kék Macska sikerétől számítva sorra nyíltak a terített asztal mellől szórakozást kínáló orfeumok és mulatók, amelyek német nyelven, rövid jelenetekkel, táncos számokkal, kuplékkal és sanzonokkal várták a nézősereget. Maga az „orfeum” szó a *Magyar etimológiai szótár* szerint zenés műsoros mulatót jelent, a német *Orpheum* átvétele, mely Orpheusznek, az ógörög mondák legendás dalnokának a nevéből származik.¹²

A dualizmus korában nyílt szórakozóhelyek közti különbséget elsősorban úgy figyelhetjük meg, ha megvizsgáljuk azt, hogy milyen minőségűek voltak a nagyréműnek szánt műsoraik. Így a lebujok, a kabarék, az orfeumok, a mulatók, a zengerájok, chantantok, a bretlik tulajdonképpen csak a műsorukban tértek el egymástól, bár a hivatalos rendőrségi engedélyt kizárólag dalcsarnokokra adták meg, ezért tulajdonképpen minden szórakozóhely annak számított. A legnagyobb különbséget mégis az jelentette, milyen minőségében volt jelen az adott helyeken a prostitúció. Az orfeumokban, tánctermekekben érthetően visszafogott volt a jelenlét, de a lebujokban, mulatókban nagyobb teret engedtek a léha erkölcsöknek. A legnagyobb és legzüllöttebb szórakozóhely a Blaue Katze, vagyis a Kék Macska nevű mulató (először a tulajdonos után Feuchtinger-dalcsarnok) volt a Király utca 15.-ben (1855). Itt német nyelvű kuplékat énekeltek. A város leghírhedtebb és legerkölcstelenebb utcája mindenki előtt ismert volt abban az időben. A Sugárút (ma Andrásy út) megépülése előtt ez az utca volt a Városligetbe (korábban Városerdőbe) kivezető legfőbb útvonal (2,5 kilomé-

12 Lásd *Magyar etimológiai szótár*. Online elérés: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/search/?list=eyJmaWx0ZXJzJzJjogeyJNVSl6IFsiTKZPX0xFWF9MZWhpa29ub2tfrjE0RDMiX0siCjxdWVyeSl6ICJvcmlldW0ifQ> (utolsó letöltés: 2024. március 16.).

ter hosszan). Krúdy Gyula szerint (aki a Pekáry-házban lakott) ez volt a legpestibb utca akkoriban. Rengeteg szórakozóhely és lebuji volt itt megtalálható. A Fekete Macska zengeráj, a „Chat Noir” a Király utca 9. szám alatt, a Mandl-mulató a Király utca 39.-ben, amelynek az emeletén piros lámpás házként funkcionáló szálloda működött, ott volt a Tátra mulató a 77. szám alatt, valamint a Vörös Macska a 47. szám alatt, a Pekáry-házban. A Király utca elején állt az Orczy-ház, benne az Orczy kávéházzal és a Flora-teremmel, amely hivatalosan tánciskolaként szolgált, valójában lányokat közvetített a fizetőképes úri seregnek. Szemben vele, az Anker-palota helyén volt a Gyertyánffy-ház, benne a Herzl kávéházzal. A Kazinczy utca sarkán a Berger-pince, Berger Málcsi tulajdona és a budapesti kuplé szülőhelye, amit a szlengben csak „berzseráj”-nak hívtak. A 16. szám alatt működött a Dobler-bazár és az Etablissement Armin nevű mulató.¹³

Az alapvető változás, amellyel Somossy berobbant a budapesti éjszakába, a minőség és az elegancia volt a korábbi ledér, szakadt szoknyás, kocsma jellegű tinglitanglihoz képest. Krúdy Gyula azt írja *A vörös postakocsi* című regényében, hogy Somossy Károly tanította meg Budapestet mulatni (Krúdy 2008, „A bécsi nők Pesten” fejezetben). Azt gondoltam, hogy ezek a rossz hírű, nappal mélyen lenézett, este viszont sűrűn látogatott helyek nem reklámozták, hirdették magukat, hiszen úgyis csak szájhagyomány útján terjedt, hogy milyen látványosságokat kínálnak a zömmel férfiakból álló közönségnek. Tévedtem. A *Neues Pester Journal* 1887-ben hatalmas betűkkel hirdette a nagy sikerű *Egy éj Athénban* című előadást a bordélyok bordélyában, a Kék Macskában. Érdekesség, hogy semmilyen adatot nem közöl, nincs helyszín, nincs időpont. Ebből csak egy dologra tudok következtetni: hogy abban az időben mindenki számára világos volt, hánykor kezdődnek az előadások, és hova kell menni, ha az ember mulatni akar. (A *Pester Lloyd* és a *Neues Pester Journal* hirdetésein kívül nem találtam más felületet, amelyen hirdettek volna.) 1885-ben a rendőrfőkapitány Budapest főváros területéről mindenkorra kitiltotta a tulajdonos asszonyt botrányos életmódja és

13 És ezek még csak a Király utca főbb helyszínei voltak, de nem szabad megfeledkeznünk a többi közeli mulatóról sem, habár ezek között van pár, ami a századforduló után jött létre. A teljesség igénye nélkül: a Pruggmayr (később Herzmann), a Mehádia, a Wekerle mulató, a Wertheimer Orfeum (Népszínház u.), az Admiral (Magyar u.), a Tabarin, az Imperial (Vilmos császár út), a Capri (Podmaniczky u.), a Fodor (József krt.) a Friedmann Orfeum (későbbi Kristálypalota, Paulay E. u.), a Kék Egér (Teréz krt.), a Steinhardt Orfeum (Rákóczi út), a Trocadero (Tátra Orfeum), a Walhalla (Király u. 23.), a Foliès Caprice (Révay u. 18.), a Jardin de Paris (Erzsébet királyné út), a Parisienne (Rákóczi út 63.), a Pavillon Mascotte (Palais de Danse, Paulay E. u.), és a leghosszabb életű a Royal Orfeum (Erzsébet krt.). Lásd a *Magyar színházművészeti lexikon* „orfeum” szócikkét. Online elérés: <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz18/50.html> (utolsó letöltés: 2024. március 28.).

a Berger-pince üzelmei, illetve kétes híre miatt.¹⁴ A Flora-terem esetében hirdetések nem, rendőri intézkedéseket, iparjog bevonásáról szóló híreket viszont sokat találtam.¹⁵ A Neue Welt, vagyis Újvilág nevű orfeumról, amelynek a hetvenes években Somossy is egy ideig a vezetője volt, szintén nem találni fizetett újsághirdetést. Panaszkodás azonban sok van, és egy másik jelenségre is felhívja a figyelmet: az utcai, köztéri reklámok, falragaszok fontosságára. Az 1870. október 21-i *A Hon* második oldalán található egy szerkesztőségi bejegyzés, amelyben az újságíró a német nyelvű szórakozóhelyek sokasága láttán kesereg.¹⁶

A Somossy-féle műintézmények bemutatása és kommunikációjuk vizsgálata

Kávézók

Singer kávéház (1862–1866)

A Singer kávéház volt Somossy első nagy ívű próbálkozása a vendéglátóiparban. Hogy szemléltessem, körülbelül milyen helyről lehetett szó a Hajós utca és a mai Bajcsy-Zsilinszky út sarkán, álljon itt a kor álnéven publikáló riportere, Szentesi Rudolf (Kiss József) tudósítása: „...éjjelente a legkicsapongóbb tivornyák szoktak tartatni, hol a kéjhölgyek serege meg-megjelenvén, az erkölcs-telenség és a botrány színhelyévé válik” (Buza 2020, 123). Az újságokban írnak verekedésekről, őrzáratokról, ahol megfenyegetik a tulajdonost – 100 forint bírságot rónak ki rá, és ha újból áthágja a tilalmat, és megint nyilvános nőket talál a kávézóban, az üzletet bezárják.¹⁷ A *Pesti Napló* hozza le,¹⁸ hogy 1866-ban emiatt zárták be a kávéházat. Irodalmi emléke egyébként a fent említett Kiss

¹⁴ *Pesti Hírlap*, 1885. augusztus 15., 6.

¹⁵ *Pesti Hírlap*, 1886. május 2., 8.

¹⁶ „»Neue Welt Orpheum grosse Vorstellung«, »Neues Herculanum«, »Varietes Actien-Theater«, »Kindertheater«, »Concert Saal«, »Singspiel-halle«, »Damen-Kapelle«, »Senger-gesellschaft«, »Grosse Volkssanger-Vorstellung« és még vagy tíz népénekes társaság jelentése, a mi mind fenntartja magát Magyarország fővárosában, persze, minthogy német. Ott van aztán »Fürst's neues Theater zum goldenen Anker«, kinek a város egy dalszarnok felállítását engedélyezett, melyet ő azonban »új színháznak« keresztelt el, mi ellen a városi tanács óvást tett. A magánosok német hirdetéseit nem is említjük. – Egy szögleten aztán ott szégyenkezik egy kicsike, fehér hirdetmény szerényen elbujva, ne hogy valaki meglássa. Rá van írva: »Nemzeti színház, Coriolán« – Örvendj, Germánia! Die deutsche Zunge reicht so lang!» (*A Hon*, 1870. október 21.)

¹⁷ *Pesti Hírnök*, 1865. január 12., 3.

¹⁸ *Pesti Napló*, 1866. március 30., 3.

József által 1874-ben írt könyvben maradt fenn, ahol az erényes szegénylányból lett kávéházi prostituáltat a rablógyilkos gróf a Singer kávéház közepén megöli egy mérgezett cigarettával (Bevilaqua Borsody és Mazsáry, 1935). Hirdetéseket és további reklámokat nem találtam.

Korona kávéház (1866–1870)

A Váci utca és a Régi posta utca találkozásánál már 1786-tól (Szalai 1973) működött kávézó, de igazán nagy hírnévre akkor tett szert, mikor 1866-ban Somossy vette át az irányítást,¹⁹ és a faburkolatokkal, márványsztalokkal, plüssfotelekkel, bársonnyal párnázott székekkel, hatalmas aranytükrökkel berendezett üzlete az akkoriban modernnek számító gázvilágítással már az elegáns kávéházak előfutára volt. A helynek kettős funkciója volt: egyrészt irodalmi találkozóhelyként szolgált, ahol a legnevesebb költők és írók találkoztak esténként (Krúdy ide álmolta például egyik hősét, Fridolint, a „púpos markórt”), az ajtók és tükrök mögötti titkos szobákban viszont hatalmas kártyacsaták és illegális játszmák zajlottak.²⁰

Somossy jó üzleti érzékkel a kiegyezés felett érzett eufóriára helyezte a hangsúlyt. A korona mint királyi-császári ékszer jól rímelt a Habsburg-uralkodók melletti szimpátiára is, ezért kérvényezte, hogy a magyarosítási lázban égő honpolgárokhoz méltón Singerről Somossyra módosíthassa a nevét, amire az engedélyt meg is kapta Ferenc Józseftől.²¹ 1867-ben a koronázás napján az „Első Magyar Korona Kávéház” nevet adta az intézménynek, és nagy ünnepséggel felavatta. A hely kiválasztása is pompás ötletnek bizonyult, hiszen a Régi posta utca volt Pest legforgalmasabb utcája, innen, a postaépülettől indultak a négy- és hatlovas batárok az ország minden tája felé, és ide érkezett mindenki, aki a fővárosba jött. A *Napi Magyarország* szerint Somossy Károly vezetése alatt a kávézó nyíltan

19 Palóczi Edgár. 1913. „A Korona kávéház”. *Pesti Hírlap*, szeptember 25., 33.

20 Ismert volt akkoriban egy legenda, melyet Rajna Ferenc, Somossy veje írt meg később az újságokban: „Mikor Károly hohenzollerni herceg Bukarestbe ment, hogy új trónját elfoglalja, Pesten utazott keresztül. Itt lestek rá a Ghikák és Cantacuzenék brávói. Somossy rejtette el a fiatal királyt mindenre elszánt üldözői elől. De ezek valahogy kiszimatolták a király búvóhelyét, és néhány napig inspekciótak a Korona-kávéházban. Unalmokban órákig nézték a két billiárdos játékát. Végre megunták a hiábavaló leselkedést, és elmentek anélkül, hogy egyáltalában visszajöttek volna. A két billiárdos pedig Somossy volt, és a leendő Carol király, akit Somossy úgy kimaszkírozott, hogy jövődöbeli hűséges alattvalói nem ismerhették fel. Pedig nem sajnáltak volna tőle egy barátságos tördőfést vagy egy emberséges golyót. Negyednapra Somossy kiszöktette a királyt Pestről. Ingyen. Semmiért.” (Rajna Ferenc. 1923. „A pesti éjszaka királya”. *Világ*, augusztus 5., 9.)

21 14 746. szám alatt kelt udvari rendelet, *Sürgöny*, 1866. október 30., 1.

vállalta a nemzeti színű zászlót.²² A reklámok kapcsán a Korona kávéházat nem is csak a saját marketingje miatt érdemes említeni, hanem amit a szomszédos üzleteknek a Korona jelentett: temérdek reklám hivatkozik a kávézóra.²³ Egyéb reklámokat, újsághirdetéseket a Korona kávéház esetében nem találtam, azt fel-tételezem, hogy nagy valószínűséggel nem is volt rájuk szükség.

Boulevard kávéház (1870)

A Boulevard kávéház (V. kerület Váci körút 24.) története a homályba vész, korai reklámot nem találtam, későbbiek vannak, de csak a századforduló utá-niak, amikor már Garai (Goldhammer) Ármin tulajdona volt. Pár rendőrségi híren, valamint hogy a szikvizések találkozóhelye lett 1912-ben,²⁴ nincs róla több hír, se reklám. 1871-ben már új kávé reklámozza magát a *Pester Lloyd*-ban német nyelven: J. Mahler, aki azt állítja, hogy teljeskörűen felújította a helyiséget, és a legnagyobb kényelemmel várja a tisztelt látogatókat.²⁵

Cirkusz és varieté

Wilhelm Carré cirkusza (1855–1859)

Az 1817-ben született Wilhelm Carré eredetileg lovasként lépett fel Ernst Renz cir-kuszában, majd később saját cirkuszt alapított, és nagyon sok balkáni országban vendégszerepelt. 1887-ben megépítette Amszterdamban a Royal Theatre Carré cirkuszt, amely jelenleg színházként üzemel. Somossy az 1860-as években ismer-kedhetett meg a Carré családdal, és titkárként dolgozott náluk. Magyarországi vendégszerepléseikre 1855-ben, 1856-ban és 1859-ben került sor, Somossy nagy valószínűséggel mindegyiken részt vett. A cirkusz tudatosan reklámozta magát.

22 M. E. 2000. „A kávéház kultusza a magyar irodalomban”. *Napi Magyarország*, január 22., 25.

23 „A Kereskedő Ifjak Társulata Pesten György-naptól szállását a váci-utcai korona-kávéház fölébe a második emeletre tette át.” – „A közelgő ünnepélyekhez ajánlja alulirott gazdagon ellátott, válogatott, kitűnő minőségű legelegánsabb alakú s köszöreltű kristályüveg-készleteit, nemkülönbön legfinomabb fényűzési üvegárucczikeit az első rangú cseh gyárakból. Tisztelettel Giergl Henrik üveg- és tükör-raktára, váci utca 15. sz. a „Korona”-kávé-ház mellett.” – „Hatschek Miksa látszerész kereskedés f. é. sz. György-naptól fogva váci utcában korona-kávéház mellett létezik.” – „Titkos betegségek és súlyos utóbajai ellen, sok évi tapasztalás a világhírű Kleord (egykori párisi tanárának) módszere után, siker biztosítása mellett, rendel Sugár F. orvostudor. Lakása: Pest, váci utca 15. sz., a »Korona-kávéház« mellett.” (*Vasárnapi Ujság*, 1867. április 28., 205; *Pesti Napló*, 1867. május 29., 4; 1867. május 21., 4; 1867. november 22., 4.)

24 Lásd https://ejf.hu/sites/default/files/DN/DanubiusNoster_kulonszam2019.pdf (utolsó letöltés: 2024. március 14.).

25 *Pester Lloyd*, 1871. augusztus 26., 6.

Hirdetéseik német nyelven jelentek meg, főként a *Pester Lloyd* című napilapban, ahol felhívták a tisztelt nagydídemű figyelmét, hogy az általában hetven lovasból és ötven lóból álló csapat bemutatóit és látványosságait hol tudják megtekinteni.²⁶ A reklámot mindig „Wilhelm Carré igazgató” aláírással látják el, ezzel is hangsúlyozva, hogy maga a cirkusz vezetője szól a közönséghez. Az előadásokat a Beleznay-kertben tartották (a Rákóczi út – Puskin utca sarkán volt egykor), melyet később Somossy is kibérelt, és nagy sikerrel üzemeltetett orfeumként.

*A bécsi Renz-cirkusz (1870–1874)*²⁷

A korábbi Stephans Platzon, a mai Klauzál téren 1870-től állította fel rendszeresen híres sátrát a német Ernst Jacob Renz (1815–1892) által alapított Renz-cirkusz, mely általában száz artistával és nyolcvan lóval kápráztatta el a nagydídeműt. Somossy állította össze a műsort, melyet nagy sikerrel játszottak éveken át. Itt kezdődik az újdonság – melyet a legenda szerint Somossy talált ki –, hogy az előadásokat színdarabokká alakítsák át, tehát megmaradjon a cirkuszi mutatvány, viszont színházi köntösbe bújtatva. Így született a leghíresebb előadás, a *Hamupipőke*.²⁸ Német nyelvű hirdetésekkel találtam a *Pester Lloyd*-ban: soha nem látott „brillante magische Soirée Fantastique fantázianevű előadást és csodálatos ködképeket” hirdetnek.²⁹

A kolozsvári Deressin-cirkusz (1872–1873)

Az életrajzi leírásokban prágai Deressin-cirkusz szerepel Somossy neve mellett, ezért nehéz volt kibogozni a valóságot az azóta torzult, megváltozott hírekből. Deressin József lovardája Kolozsvárott alakult, bemutatkozáskor Deressin József a török császári lovarda igazgatójaként írja alá a hirdetéseket, és még nem is Deressin-cirkuszként, hanem *Cirque Français* néven hivatkoznak a társulatra. 1872-ben betiltják a pesti előadásaikat, mert a rendőrség tűzveszélyesnek ítéli a színpadot és a nézőteret.³⁰ A családi vállalkozás először a Nagymező utca 20. szám alatt, 1873-ban szerepel Schumann Mari jellemtáncosnő és Csali úr *gymnasta* szereplésével, befe-

26 *Pester Lloyd*, 1859. február 6., 3; 1855. december 21., 4.

27 *Fővárosi Lapok*, 1874. július 7., 668.

28 *Internationale Artisten-Revue*, 1903. március 10., 1.

29 *Pester Lloyd*, 1868. október 24., 6.

30 *Magyar Polgár*, 1872. október 17., 3.

jezésül pedig a Tűzkirálynő, Derssin igazgató asszony lép fel saját lován.³¹ Említik a párját ritkító szállítható lovardát és cirkuszt, amely negyvennyolc óra alatt felállítható, a páholyszerkezet vasból van, és 20 ezer Ft-ból készült Pesten.³² Mivel Somossy ez idő tájt Pesten tevékenykedett, valószínűsíthetjük, hogy a saját telkén valamiféle együttműködés volt közte és a Derssin-cirkusz között.

Carlé Varieté – Károly-kaszárnya (1871–1877)

A korabeli leírások szerint Somossy volt a titkára és a lelke a műsoroknak. A Károly kaszárnyán belül kb. kétezer embert fogadni képes dalcarnok hatalmas sikernek örvendett, és a kezdeti varieté születésének is színhelye volt. Itt kísérletezte ki Somossy azt a receptet, amely későbbi sikereinek alapjául szolgált: a látványos show-elemekkel tűzdelt lenyűgöző előadásokat. A hirdetésekben úgy írják: a legszebb és leglátványosabb előadások családoknak is. Habár a fellelhető képeken olvashatatlanok a hirdetések, az jól látszik, hogy tíz nagy méretű hirdetőtábla van az épület oldalára felszerelve, amelyeken különböző műsorokat hirdetnek. Joggal feltételezhető, hogy amennyiben korábban is ott voltak, akkor az aktuális műsorokat ezen a felületen reklámozták.³³ Nemzetközi fellépők, nyolcórás kezdés, a műsorok éjfél után értek véget. A Carlé-csoportot úgy mutatták be, mint akik a londoni Kristálypalotából érkeztek.³⁴ Több néven is szerepeltek: Carlé Truppe, Carlé Varieté, Carlé Orpheum.

Mulatók

Anker Saal (1868–1875)

Az Arany Horgony teremben a Hermina tér 6. szám alatt (ma Hajós utca) különféle mulatságokat, bálakat tartottak korábban. Somossy hozta létre az estélyek és bálók mellett az ország első varietészínházát ezen a helyen (Molnár Gál 2001). A varietével³⁵ már a Carlé fivéreknél is próbálkozott, de itt tökéletesítette

³¹ *A Hon*, 1873. január 4., 3.

³² *Ellenőr*, 1873. március 16., 3.

³³ Lásd a Fortepan közösségi fotóarchívumban: <https://fortepan.hu/hu/photos/?id=82327> (utolsó letöltés: 2024. március 10.).

³⁴ *Egyetértés*, 1877. április 4., 4.

³⁵ A *magyar nyelv értelmező szótára* szerint a varieté „olyan szórakozóhely, ahol énekes, táncos színészek és artisták szerepelnek, és könnyű fajsúlyú vidám jeleneteket, számokat mutatnak be”. Lásd <https://mek.oszk.hu/adatbazis/magyar-nyelv-ertelmezo-szotara/szotar.php?szo=VARIET%C3%89&offset=32&kezdobetu=V%20lv%20%C3%A9rtelmez%C5%91%20sz%C3%B3%C3%A1ra> (utolsó letöltés: 2024. október 30.).

a műsor-összeállítást. Az újsághirdetésekből egymásra utaló reklámok is találhatóak, például azt írja *A Hon* 1868-ban: „Az egész farsang folyama alatt minden szerdán és szombaton nagyszerű álarczos bál az »Arany horgony« termében, Hermina-tér 6. szám. Bővebben a nagy falragaszok[on]. A helyiségek társasbálok, estélyek és körök részére jutányosan átengedtetik.”³⁶ Itt fedezte fel Somossy Linzer Pált, aki néha karmesterként, néha koreográfusként vagy színészként van megemlítve, de hozzá kötik annak a különleges álarcosbálnak a kitalálását, amikor a hölgyeken semmi más nincs az arcukat eltakaró álarcokon kívül. Ezt a tényt némileg árnyalja, hogy rengeteg jótékonyági estélyt is találtam, többek között kisdédóvó és gyerekeknek szóló eseménnyel. Az újságokban sok táncmulatságot és bált hirdettek.

Eldorado (1871)

Eldorado néven Somossy a Király utca 57.-ben nyitott mulatót, a régi Valeroházban, ami a Valero selyemgyár-tulajdonosok birtokában volt. Semmilyen reklámra, hirdetésre nem bukkantam rá az intézménnyel kapcsolatban.

Neue Welt (1873)

A hatvanas években Pest elindult a nagyvárossá válás rögzös útján. Szórakozóhelyei viszont nem nagyon voltak, aki ilyenfajta pénzköltésre vágyott, annak Bécsbe kellett mennie. Tüköry Sándor építész mindenáron szeretne volna, ha az elit inkább az ő műintézményeiben költi el a vagyonát, ezért a Vígszínház helyén létrehozta mulatóját *Neue Welt* (Újvilág) néven. Mivel ez rendkívül rossz hírű környéknek számított, az itteni haramiákat fizette le vagy bérelte fel, hogy a vendégek biztonságát garantálják. Valószínűleg Somossy korábbi, Két Pisztofy fogadóban szerzett tapasztalatai³⁷ is hozzájárultak ahhoz, hogy egy időre ő legyen az Újvilág sikeres üzletvezetője. A *Pesti Napló* ír az intézmény hirdetési gyakorlatáról: „Az Újvilág vállalkozója, hogy helyiségének egy kis reclameot csináljon, nagy falragaszokon hirdeti, hogy holnap, octóber 17-én a fővárost meglátogató sarkutazók tiszteletére fényes álarczosbált rendez, melyre a nevezett vendégek is eligérkeztek. Egyes üzleti vállalatok gyakran szoktak az efféle hirdetésekhez folyamodni, hogy a közönséget vonzzák; a fennforgó esetben

³⁶ *A Hon*, 1868. január 5., 4.

³⁷ A szabadságharc leverése után Somossy a Két Pisztofy fogadóban helyezkedett el pincérként, amely a Nemzeti Múzeum mellett volt, a mai Kálvin téren. 1874-ben bontották le.

azonban nem pusztá fogással van dolgunk; a sarkutazók csakugyan megígérték, hogy meg fognak jelenni...”³⁸

Etablissement Somossy Mulató I. (1889–1893)

Habár a hirdetések egészen 1899-ig futottak ezen a néven, fontosnak tartottam, hogy különbséget tegyek az épületek között. Somossy 1894-ben nyitotta meg a Nagymező utca 17.-ben az azóta Budapesti Operettszínházként, korábban pedig Első Fővárosi Orpheumként is jegyzett intézményt. A reklámokban sok újdonság megjelenik, köztük az irodák és telefonszámok jelzése, az igazgató-tulajdonos neve, a műsor részletezése, és a télikert zenekarát, illetve prímását is megemlítik. A sztárokat általában fekete kerettel, az ismertebb neveket (lásd Carola Cecilia) kapitálissal emelik ki. A műsorokat jól láthatóan, pontos kezdéssel, dátummal látják el. Nemegyszer a jegyvételi lehetőségekről is tudósítják az olvasót.³⁹ Német és magyar nyelven sok hirdetés maradt fenn.

Etablissement Somossy Mulató II. (1894–1901)

Ezzel az intézménnyel elérkeztünk a korábban kifejlesztett szórakoztatóipari komplexumok legtökéletesebb változatához. A Somossy Mulató tartalmazott mindent, ami a korabeli luxusszórakozást jelentette az arisztokrácia és a köznép számára. A villanyvilágítás, a csodálatos enteriőr, a gazdag műsor is azt bizonyította, hogy az évtizedek során Somossy mindent megtanult a szórakoztatás és a vendéglátás művészetéről.⁴⁰

Ez a pár év volt Somossy életében a legkápráztabb és legsikeresebb időszak, amely életművének megkoronázása lehetett volna, ha ügyesebben játszik a pénzzel. Ebben az időben jöttek divatba a jótékonysági bálók, rendezvények, amelyekre Somossy időt, energiát és pénzt áldozott. Rengeteg hirdetés jelent meg az újságokban, a korábbiakhoz képest több ezer találat lelhető fel a levéltárakban, adatbázisokban, amelyek különféle produkciókat és sztárokat reklámoznak.⁴¹

³⁸ *Pesti Napló*, 1874. október 17., 2.

³⁹ *Pesti Napló*, 1896. január 1., 14.

⁴⁰ Somossy csődje után 1899-ben Albrecht Ferenc vendéglős próbálkozott a hely vezetésével Somossy Mulató néven, Somossyt megtartotta művészeti vezetőnek, majd Waldmann Imre vette át tőle az üzemeltetést 1901-ben, és átnevezte Fővárosi Orpheummá.

⁴¹ Arcanum, Digitális Tudománytár. Online elérés: https://adt.arcanum.com/hu/search/results/?list=eyJxdWVyeSI6IChURVhUPShclmV0YWJsaXNzZW1lbnQgc29tb3NzeSBtdWxhdFh1MDBmM1wiKSBEQVRFPScxODk0LTAxLTAxLTA0x0xOTAxLTAxLTAxKSI6IjZ3J0JjogIklRBVEUifQ&per_page=20 (utolsó letöltés: 2024. március 28.).

Ebből az időből származik a legtöbb tárgyi és reklámhirdetés is, broszúrák, műsorfüzetek, asztali műsoros menükártyák stb. formájában. Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában találtam Somossy figurájával és gazdag rajzokkal jelzett műsorfüzeteket. Ezekben okos módon nemcsak a saját műsorát reklámozza, hanem helyet ad más cégek megjelenésének is. Így lehetséges az, hogy a műsorfüzet lapozgatása közben olvashatunk olcsó ét- és írókészletekről, fotográfusokról, tájéktipametsző szakemberről, a „legajánlatosabb” férfiruha-cég szolgáltatásairól, fogorvosról vagy originál Singer varrógépekről. A Somossy Mulató közvetlenül a műsorfüzeteken keresztül, valamint az újsághirdetésekből található reklámhirdetésekkal kommunikált a közönséggel. A képeslapok, az aláírt fényképek, a primadonnáknak ajánlott zeneművek kottái is egyre népszerűbbeké váltak ebben az időben.



2. kép. Az Etablissement Somossy Mulató műsorfüzete 1896-ból (A szerző fotója)

A korabeli intézményi PR kezelése különlegesnek számított, ugyanis Somossy nem engedte a sztárjait nyilatkozni. Miközben sok riportot, személyes élményt olvashatunk a korszak hírességeiről, egyetlenegyét sem találunk a Somossy Mulató sztárjairól. Miért? Mert Somossy taktikája szerint annál nagyobb a rejtély és az izgalom, minél kevesebbet tudnak róluk a rajongók, ezzel még jobban tudta a kíváncsiságot fokozni. Manapság fordítva van: aki nem reklámozza magát, az tulajdonképp nem létezik. A PR része volt, hogy Somossyt kizárólag legendás sétapálcájával, frakkban és cylinderben lehetett látni. Az, hogy a ruháit Bécsbe és Londonba küldte mosatni, nála alapnak számított. A kitűnő elegancia, a tökéletes megjelenés és ízlés része lett az épület marketingjének ugyanúgy, mint a benne működő szereplőknek. A kommunikáció másik hatásos fegyvere volt az ún. büfédámák alkalmazása. Ezek az általában szegény sorból kinevelt szép lányok csodálatos ruhákba öltözve előkelő nőkként viselkedtek az orfeum télikertjében. Kiváló beszélgetőpartnerek voltak, tudták, hogyan kell enni a kaviárt, és jó érzékkel ítélték a drága pezsgők kiválasztásakor. A leghíresebb büfédámák Récei Mariska, Schwarz Mici, Bauer Stefi, Ward Klára, Hédidédi, Schenk Irén, Thekla és Turcsányi Emília (azaz a hírhedt Mágna Elza) voltak.

Konstantinápoly Budapesten (1896)

Meggyőződésem, hogy a Lágymányosi-öbölben elterülő Kis-Konstantinápoly létrehozása Somossy ötlete volt, habár 1896-ban az első cég hivatalosan még nélküle alakult. Az Ős-Budavára-fiaszkó (nem ő kapta meg a szórakozóközpont vezetését) óvatosságra intette, ezért hivatalosan kimaradt a bürokrácia útvesztőiből, inkább a háttérből irányította a szálakat. Miután az első év rosszul sikerült, 1897-re már hivatalosan is bérlője lett a helynek, de így sem tudta a rossz alapokon nyugvó, egyébként fantasztikus tervét keresztülvinni. A reklámokban megjelent a logóhasználat: török félholdban egy ötágú csillag. A műsor leírása kiemeli a látványosságokat, a híres fellépőket és a belépődíjat. Mivel ez a terület igencsak távol esett a belvárostól, négy sort is szentel a megközelítés leírására. Hajóval, „villamosvasúttal” és omnibusszal lehetett odajutni.⁴²

Új Somossy Mulató (1901–1902)

A többszörösen bukott és többszörös sikert elérő igazgató utolsó próbálkozása a Király utca 71. szám alatti mulató felépítése volt. Minden erejét össze-

⁴² *Pesti Hírlap*, 1896. július 26., 22.

szedve belevágott még egyszer, de most már csak mint művészeti vezető, a vezetést papíron meghagyta két lányának. Természetesen továbbra is ő irányított, ezt a megoldást a hitelesség látszata miatt választották. Az első leírások, kritikák nagyon jók, később került adósságspirálba a cég, majd lett fizetésképtelen pár hónapon belül. Az artisták és a külföldi fellépők annyira megorroztak a Somossy családra, hogy fizetett hirdetésekben figyelmeztettek mindenkit, még véletlenül se dolgozzanak Somossynak, mert az előadások után nem fizet a fellépőknek. Ez a tény, és az, hogy már a rendőri engedélyeket sem tudták megvásárolni, elég volt ahhoz, hogy a rendőrség bezárja a helyet, és ezzel végleg megpecsételje a család sorsát. A fellelhető újsághirdetések⁴³ szinte teljesen azonosak a korábbi Somossy-orfeumok reklámjaival. Fontos megemlíteni, hogy a bukás után a bezárt mulatót Beöthy László (1873–1931) újságíró, színingazgató vette át, aki kicsit átalakítatva kevesebb mint egy év múlva megnyitotta a Király Színházat, mely világra szóló sikereket ért el többek közt *A víg özvegy*, a *Csárdáskirálynő*, a *János vitéz*, a *Mágnás Miska*, a *Leányvásár*, a *Sybill*, a *Luxemburg grófia*, a *Bajadér*, a *montmartre-i ibolya* és a *Gül baba* bemutatásával (Kellér 1960).

Orfeumok

Orpheum (1870–1872)

Az egyszerűen csak Orpheumnak nevezett vasszerkezetes mulató volt az első, amivel Somossy megjelent a Nagymező utcában, igaz, ez még a 20. szám alatti telket jelentette, ahol jelenleg a Mai Manó Ház található. Az intézmény nem mehetett túl jól, mert egy évvel később már árverezték Somossy ingóságait az orfeumban.⁴⁴ A *Pesti Napló* 1870-ben írt a helyiségről.⁴⁵

⁴³ *Pesti Hírlap*, 1901. december 3., 20.

⁴⁴ *Ellenőr*, 1871. április 19., 3.

⁴⁵ „Pest mulatóhelyei között az »Orpheum« újonnan megnyitott nyárihelyiségei a nagymező utcában, a terézvárosi templomtól alig néhány lépésre, nem a legutolsó helyet foglalják el. A helyiség beosztása példányszerű és csinos. Az első udvarban a nem fizető közönség foglal helyet, a második udvarba jobbra és balra lépcsők vezetnek le. A bevezető lépcsőktől jobbra és balra fedett helyiségek vannak, azon célból, hogy a közönség netalán a hirtelen esők idején ide menekülhessen. Ahol e fedett csarnokok véget érnek, az udvar közepén van a zenekar helye s aztán következik a néző és étkező tér, mely 150-200 asztalra van számítva, s a bejárással szemközt van a csinos színpad. A néző tér jobb és baloldalán emelkedettebb helyen 12-12 páholy van. E páholyok mindegyike folyondárral befutott lugasból áll. Minden lugasban egy-egy asztal van terítve. A világítás pazar, de nem vakító, az étek jók és más hasonló helyiségekhez mérten nem drágák, a mulatság pedig igen változatos. Tizenöt-nél több tagból álló társaság kis vígjátékokat ad elő, azután a négy svéd nőtestvér hallatja még labus nemzeti dalait, végre a fiatal Crosby mutatja be hajmeresztő művészetét, 20 perczig áll egy rúdon feje tetején, pisztolyokat süt el

Nyári Orpheum (1884)

1884-ben egy évig ezen a néven hirdette nyári orfeumát a Nagymező utca 17.-ben.⁴⁶ A reklámok a megszokottak, a név egy kicsit zavaró, mert korábban a Hunyadi téren is indult egy orfeum ugyanezen a néven 1878-ban.⁴⁷ Azonban Somossy újabb marketingötletének nyoma maradt az újságokban, a *Nemzet* 1886-ban megírta, hogy: „Somossi K.-nak engedély adatik, hogy az Andrássy körút és gyár-utcza sarkán hirdető lámpaoszlopot állíthasson fel.”⁴⁸ Tehát a mai Andrássy út és Jókai tér, Liszt Ferenc tér sarkán saját tulajdonú hirdetőoszlopot állíttatott, amelyen saját vállalkozásának plakátjait helyezhette el. Így a forgalmas Andrássy út és az Oktogon, illetve az Opera felől érkező tömegek is értesülhetnek a legújabb bemutatókról.

Neues Orpheum – Beleznay-kert (1872–1878)

A Beleznay-kert a mai Rákóczi út és a Puskin utca sarkán lévő telken állt. Nevét a kertben lévő Beleznay-palotáról kapta, és miután a család kihalt, a kastélyt bérbe vevő vállalkozók 1828-tól fogva tarthattak ott rendezvényeket. Az átalakított bálterem kétszáz fő befogadására volt alkalmas, a kertben pedig szabadtéri színpadot állítottak fel, amit később varietésszínházzá alakítottak át; ezt bérelte ki igazgatóként Somossy. A fellelhető plakátokon Neues Orpheumként hivatkozott a Beleznay-kertre, és saját portréját rakatta a felső-középső részre díszes mintákkal körülvéve, alatta mint „direktor K. Somossy” íratta ki a nevét. A sztárokat műsorrend szerint felsorolta, vannak köztük, akiknek a nevét bekeretezték, illetve a korban divatos módon két oldalról fekete kézfejjel vették körbe, a mutatójával a sztár nevét jelölve. Az újságban szinte kivétel nélkül német nyelvű hirdetésekben bukkan fel a műintézmény, ami elég jól tükrözheti a célcsoportot, amelyet Somossy elérni igyekezett.⁴⁹

és sört iszik, azután kezdik előlről a színészek, az énekesek s az erőművészek. Az időközöket katonai zenekar tölti ki. Az igazgató 40 tagból álló balletet szerződttetett s ez még a folyó héten szombaton megkezdi előadásait az „Irma” című ballettel. A balettet 8 nap múlva egy 8 tagból álló francia szintársaság követi is így a változatosságról eléggé gondoskodtak.” (*Pesti Napló*, 1870. augusztus 17., melléklet a 161. számhoz.)

46 *Egyetértés*, 1884. július 3., 7.

47 *Egyetértés*, 1878. május 23., 4.

48 *Nemzet*, 1886. augusztus 25., 3.

49 *Neues Pester Journal*, 1878. június 19., 10.

Első Fővárosi Orpheum (1887–1893)

Somossy többféle megfontolás alapján változtatta az intézményei elnevezését. Az új nevek elsősorban a saját „brandje” felépítését szolgálták, de előfordult, hogy a hitelcsapdába került igazgatónak új céget kellett létrehoznia, míg az előzőt elárverezték a feje fölül. Felismerte, hogy egy hangzatos névvel meggyőzőbb lehet a siker, így a „fővárosi” és „első” jelzőket a korábbi orfeum neve elé biggyesztve létrehozta a Nagymező utca 17. szám alatti telken a híres intézményt, igaz, ez még vastraverzes, nyári színház volt. A későbbi új épületnek már Somossy Orfeum lett a neve, habár a hirdetésekben még 1896-ig két néven fut az intézmény, valószínűleg azért, hogy az olvasóknak legyen idejük megszokni a változást. Hirdetéseikben címet nem írnak, viszont fontosnak tartják jelezni, hogy nemcsak a nyári, hanem a téli idényre is be vannak rendezkedve. A fellépőket vastag betűkkel kiemelik, a különleges produkciókról rövid leírást is adnak.

Színházak

Deutsches Theater, a Gyapjú utcai Német Színház (1869–1889)

Miután 1847-ben leégett a Pesti Városi Német Színház, fából készült egy ideiglenes színház (Nottheater) a mai Erzsébet téren, de egyre nőtt az igény, hogy a német ajkú lakosságnak legyen Pesten saját színháza. Somossy varietésszínházat akart építtetni,⁵⁰ és erre meg is kapta a színházi előadások tartásához szükséges engedélyt.⁵¹ Végül valószínűleg anyagi megfontolások miatt átengedte az építés lehetőségét egy részvénytársaságnak,⁵² amely folytatta az építkezést, és 1869-ben megnyitotta a kétezer főt befogadni képes Német Színházat. Somossy itt rengeteg tapasztalatot szerezhetett a színházcsinálás fortélyairól. Az újsághirdetések teljesen átlagosak, a Német Színház megnevezés kiemelve, a „gyapju utcában” cím alatta, a dátum és az előadás címe, valamint az előadás kezdésének időpontja is hangsúlyos.⁵³ A színház 1889-ben leégett.

50 Hungaricana Közgyűjteményi Portál. Online elérés: <https://maps.hungaricana.hu/hu/BFLtervtar/10390/?list=yJxdWVyeSI6lCJcinNvbW9zc3kga1x1MDBlMXJvbHlclij9> (utolsó letöltés: 2024. március 28.)

51 *Budapesti Hírlap*, 1932. március 20., 4.

52 *Pesti Napló*, 1869. augusztus 19., 2.

53 *A Hon*, 1881. október 8., 4.

Hermina Színház (1883–1884)

Ezt a színházat nem Somossy alapította, de 1883-ban hozzájutott, és téli orfeummá alakította, miközben nyári orfeumnak ott volt az akkor már üzemelő Nagymező utca 17. szám alatt álló építménye. 1884-ben ezt a téli orfeumot megszerelte tőle Pruggmayr József, és ő üzemeltette tovább. A hirdetésekben előfordul, hogy a két műintézmény reklámja egymás alá-fölé került, ezért Somossy fontosnak tartotta kiemelni, hogy a továbbiakban mindkét orfeuma azonos helyen működik.⁵⁴

Sztárok, nyelvi kérdések, műsorpolitika

Heltai Gyöngyi a „Primadonna-paradigma” című dolgozatában⁵⁵ arról ír, hogy a primadonnajelenséget mint egyfajta kulturális konstrukciót az éppen alakuló színházi ipar formálta. A librettisták gyakran törekedtek arra, hogy produkcióikban parodizálják a népszerű előadásokat és a primadonnákat. Így egy időben két állócsillag létezett: Blaha Lujza és Carola Cecília. Az egyik a nagyvilági mondén, akinek egész Pest és Európa a lábai előtt hevert, de nagyrészt német nyelven szerepelt, a másik pedig a magyar színjátszás és az erkölcs feddhetetlen mintaképe: Blaháné. Carola Ceciliáról, a Somossy Mulató sztárjáról számszámra jelentek meg a botrányosabbnál botrányosabb cikkek, amelyek nagy buzgalommal ecsetelték, hogy a primadonna éppen melyik herceggel, milliommossal flörtölt, vagy melyik más mulatóban töltötte az estét a fellépése után. Ezek a hírek csak még jobban fokozták az ismeretlen, csodálatos nő bálványának a mítoszát, ráadásul Carola minden kérőjét kikosarazta, így milliomosok verték el rá vagyonuk jelentős részét, úgymint Lazarovics Mihály,⁵⁶ a bácskai nábob, Lindenbaum Maxi vászon-nagykereskedő, Csernaházi Bod Elek⁵⁷ földbirtokos, az orosz milliomos

54 „Esetleges tévedések és csalódások meggátlása szempontjából van szerencsém a t. cz. közönségnek tudomására hozni, hogy ugy téli mint nyári helyiségeim jövőben nagymező-utca 17. sz. a. lesznek... Somossy Károly, igazgató.” (*Egyetértés*, 1884. október 8., 6.)

55 Heltai Gyöngyi. 2014. „Primadonna-paradigma: Blahától az »isteni Zsazsaig és Carola Ceciliától a Honthy-féle Ceciliáig«”. *Metszetek – A Debreceni Egyetem Politikatudományi és Szociológiai Intézetének online társadalomtudományi folyóirata* 3(1): 82–116. Online elérés: https://epa.oszk.hu/04500/04590/00030/pdf/EPA04590_metszetek_2014_01.pdf (utolsó letöltés: 2024. október 29.).

56 *Magyarság*, 1935. január 13., 34.

57 *Pesti Napló*, 1906. október 7., 13.

Protopopov Miklós⁵⁸ fia, a román miniszterelnök fia, Sturdza Viktor⁵⁹ vagy éppen Edward walesi herceg.⁶⁰

A nyelvi kérdés is egyre gyakrabban okozott problémát. 1894-ben magyarul szólt a Somossy Mulató ünnepi megnyitója, Heltai Jenő írta rá a beszédet, magyar nyitányt játszott a zenekar, és mégis előfordult, hogy zavargások törtek ki a nézőtéren. 1895-ben például augusztus 20-án, miután a Somossy Mulatóban elénekelték a *Himnusz*t és a *Szózatot* is, Carola Cecília egész este német nyelven énekelt. A közönség kiabálni kezdett, hogy: „Magyarul, magyarul!”, mire Carola kénytelen volt belekezdeni pár magyar dalba, és ekkor megnyugodott a tömeg. A *Hazánk* napilap 1900-ban azt írja Irodalom és művészet rovatában, a „Vidéki színészet” cikkben, hogy a színészegyesület kizárással fenyegeti azt a színészt, aki orfeumban lép fel. „Minden mulató köteles műsora felét magyar számokból állítani össze. Hanem a színészegyesület kizárással, nyugdíjigényének és összes jogainak elvesztésével sújtja azt a színészt, aki orfeumban működik. Ennek pedig az a következménye, hogy az orfeumok magyar számai borzasztó rosszak, valósággal szégyent hoznak a magyarságra. A színészegyesület tehát kerékkötője a magyarosodásnak, s a helyett, hogy a nemzeti ügyet szolgálná, spanyolos büszkeségével oda szorítja a dolgot, hogy például Ós-Budavára a nyáron Bécsből német-kupléénekest azzal a megokolással készül szerződtetni, hogy magyar kuplé-énekesek alkalmazásában őt az Országos Színészegyesület megakadályozza.”⁶¹

Annak ellenére, hogy semmilyen írásos bizonyíték nincsen Somossy Károly zsidó származását illetően, az újságok („németbarát” és „zsidó” titulusokkal kiegészítve) kész ténynek veszik, hogy nem akar magyar nyelvű előadásokat a mulatóiban, pedig ez tényszerűen nem igaz. Ebben az időben már elkezdődtek az antiszemita jellegű támadások is ellene.⁶² Somossy vérbeli üzletember volt,

58 *Pesti Napló*, 1905. július 20., 14.

59 *Békés Megyei Közlöny*, 1904. június 14., 3.

60 *Hétfő*, 1942. november 23., 4.

61 *Hazánk*, 1900. január 16., 7.

62 „Zsidó vallásu magyar! Magyar zsidó! Hát Istenem, van ez is, mint a magyar érzelmü német, tót, szerb vagy oláh is van. Talán több, mint magyar érzésü oláh, de hasonlíthatatlanul kevesebb, mint magyar *Zipszer*. S amint nem bírom elhinni, hogy eljön az az idő, midőn szent István birodalmában csak magyar fog lenni, azonképpen nem hiszem azt sem, hogy az ungmegyei, máramarosi, vagy budapesti zsidókból idővel jó magyar ember lesz. Hogy miért? Nem tudom én sem, de beszédjében, gondolkodásában és érzésében nem magyar az átlagos zsidó. Hiszen panaszkodik Ön is, hogy a pesti zsidóság egymás között, otthon s a társadalmi életben folyton németül beszél. Német könyveket olvas, német hírlapokat járát, német az imádságos könyve s beszerzési piaca Bécs, azaz

azt játszotta, amire nagyobb volt az igény. Nem vette észre időben, hogy szükség van a magyar nyelvű előadásokra (amit a konkurencia eddigre már felismert), és ez valószínűleg fatális hiba volt a részéről.

Somossy Károly évtizedeken keresztül meghatározta a varieté és a szórakoztatás műsorának az alakulását. A konkurencia nem győzte másolni és utolérni leírhatatlan gazdagsággal és fantáziával kitalált műsorait, melyekből kiemelnék egyet: a *Nemzetközi Művészeti Szemlében* megjelent hirdetés⁶³ több előadást is reklámoz német nyelven, a hely neve pedig: Budapesti Orfeum. Ebben az időben egy újságírónak, írónak szégyen volt a nevét adnia egy orfeumi műsorhoz. Ezért fordulhatott elő, hogy ezen előadások szövege, vagyis a librettó Somossy Károly neve alatt futott, miközben ezeket egytől egyig a veje, Rajna (Reiner) Ferenc (1861–1933) írta, így a hatalmas sikereket – hivatalosan – Somossy érte el.⁶⁴ Ha Somossy éppen nem új operetten, baletton vagy tánc- és élőképeken gondolkodott, akkor a kor legújabb vívmányait se volt rest felhasználni. Új dalcsarnokában először volt Magyarországon villanyvilágítás, az épületben telefonvonalat használtak, valamint 1896-ban az országban először volt télikertben a filmvetítés. A készülék bemutatási jogát a Monarchia területén Somossy Károly szerezte meg, és négy hónappal a Lumière fivérek bemutatója után Magyarországon is filmet vetítettek a Somossy Mulatóban... „Az animatográf! A legújabb foto-elektromikai csoda. Reprodukál minden élő jelenetet mozgásban – a valódi élet tükre.

Wien... Én pedig azt állítom s velem együtt sokan, különösen külföldiek mondják, hogy Budapestnek egész zsidó karaktere van. S azt mondom, hogy aközt a pár ember közt, aki a Barabás-kiállítást megnézte, zsidó egy sem volt. Ellenben a Mücsarnok zenés csütörtökjeinek s a Folies-Caprice és Somossi közönségének kilenctized része az. Apropos, Somossi! Olvasta Ön a napokban azt a verekedést az orfeumban? Mintha az az eset karakterizálná a zsidóinkat. Egy ember föláll s tiltakozik a német előadás ellen (felteszem, hogy Frank-Faragó ur szintén zsidó), a többi pedig lehurrogja s véresre veri. S másnap ugyanebben a helyiségben, ugyanazon társulat előadása alatt ismétlődik az előbbi eset s nem kerül ki Budapestről ötven vagy százezer ember, aki e merényletet a társaságon, alkalmazottakon s a közönségen megtorolja. Oh igen! Szívesen elismerem, vannak teljesen magyar érzelmű zsidóink is, köztük államférfiak, politikusok, tudósok, kiváló művészek, írók s más kitünőségek, akik teljesen magyarok lettek, szívben és lélekben; de a zsidóságunk még sem lesz sohasem magyar. És vannak esetek és alkalmak lépten-nyomon, midőn teljes meggyőződéssel, kellően megfontolva elengedném mind e kitünőségeket, csak semmiféle zsidónk ne volna...” (*Alkotmány*, 1900. január 2., 6.)

63 „Elérhető a Nemzetközi Színház és Művészeti Irodán keresztül: *Artilleria Rusticana* – Burlesque Operette (paródia) egy felvonásban. Szöveg: K. Somossy, zene: Wilhelm Rosenzweig. *A nagy kalifa* – látványos operett egy felvonásban. Szöveg: K. Somossy, Zene: Wilhelm Rosenzweig. *Giardinetto* – Nagy potpurri nagyszerű pompával. Somossy és Rosenzweig összeállításában. *Spiritiszták* – Burleszk operett egy felvonásban. Szöveg K. Somossy, zene: Wilhelm Rosenzweig. *A női zászlóalj* – nagy katonai bemutató énekkel, táncsal és káprázatos látvánnyal. Szöveg: K. Somossy, zene: W. Rosenzweig. Előadják a budapesti Orpheum-ban fantasztikus effektekkel, továbbra is a legkeresettebb műsorok között.” (*Nemzetközi Művészeti Szemle*, 1893. február 5., 16.)

64 Rajna Ferenc. 1932. „Ahol a régi Pest mulatott”. *Budapesti Hírlap*, március 20., 4.

Látható naponta délelőtt 10 órától kezdve folytatólag estig a Somossy Mulató kávéházi télikertjében. Belépti díj 1 korona.”⁶⁵

Miután Somossy Károly megvetette a lábát a Nagymező utcában, gombamód kezdtek szaporodni a játszóhelyek a környéken. Csak az ebben az utcában megtalálható régi és új színházak névsora⁶⁶ kiválóan mutatja, mennyire pezsgett és pezseg ma is az élettől ez a színházi negyed. Az elmúlt száz évben több előadás is született, mely megidézi alakját és a régi orfeumok világát.⁶⁷

A konkurencia és a bukás

Miközben a legnagyobbak egymás műsorait másolták, Somossy is felkerült a szórakoztatóipar európai térképére azon egyszerű oknál fogva, hogy impresszáriói a legjobb és legnevesebb sztárokat szerezték meg neki, így jelentős konkurenciát jelentett a bécsi Ronachernek és a Danzer’s Orpheumnak, a párizsi Molin Rouge-nak, a Folies Bergère-nek és az Alcazarnak, a berlini Apollo Theaternek és a Wintergartennek, a koppenhágai Tivolinak és a londoni Empire-nek, nem beszélve a neves cirkuszokról, hiszen Somossynál birkózások, artista- és állatmutatványok, lovasok, énekesek, bűvészek és átváltozóművészek léptek fel,

65 *Budapesti Hírlap*, 1896. április 28., 15.

66 A Nagymező utcai színházak, mozik, orfeumok listája: Jardin d’Hiver, Renaissance Színház, Radius Filmszínház, Vigaszínház, Ifjúsági Színház, Petőfi Színház, Nemzeti Színház, Fővárosi Operettszínház, Thália Színház, Arizona Színház, Művész Színház, Mikroszkóp Színpad, Somossy Orfeum, Budapesti Operettszínház, Tivoli Színház, Moulin Rouge, Pavillon Mascotte, Fővárosi Kabaré, Tarka Színpad, Vörös Malom, Budapest Kávéház, Arizona, Budapest Táncpalota, Kálmán Imre Teátrum, Edison Mozgó, Turán mozi, Terv mozi, Tivoli mozi, Tivoli Fényjátékház, Tinódi Filmszínház, Radnóti Színház.

67 Somossy Károly alakját és az Orfeumát megörökítő alkotások: 1932-ben mutatták be a Fővárosi Operettszínházban a *Régi orfeum* (szöveg: Faragó Jenő – Békeffy István, zene: Lajtai Lajos, rendező: Loránth Vilmos) című darabot, amelyben Honthy Hanna alakította Carola Cecíliát és Bilicsi Tivadar Somossy Károlyt. 1943-ban készült el az *Egy boldog pesti nyár* című operett, melynek zenéjét Buday Dénes, Eisemann Mihály és Fényes Szabolcs írták, a librettó pedig Szilágyi László és Orbók Attila munkája. Rendezte: Tihanyi Vilmos. Honthy Hanna ismét visszatért Cecília szerepében, étellel telt meg a régi orfeum, amely saját magát alakította a Fővárosi Operettszínházban. 1950-ben mutatták be a Fővárosi Varieté műsorán *A sziget rózsái* című darabot, amelyben Fejes Teri játszotta Carola Cecíliát; ismét megelevenedett az orfeum és a millennium pazar világa. Zene: Polgár Tibor, Fényes Szabolcs, rendezte: Szabolcs Ernő. 1954-ben mutatták be Kálmán Imre *Csárdáskirálynőjének* Békeffy–Keller-féle átiratát, melyben Cecília (Anhilde) főhercegnőről kiderül, hogy valamikor maga is sanzonett volt. A darab így egyértelműen utalt Carola Cecíliára, és arra, hogy a helyszín ismét a Somossy Mulató lehetett. A szerepet megint Honthy Hanna kapta, és hatalmas sikerrel játszotta. 2023. november 17. bemutatták *Az Orfeum mágusa* című operettet két felvonásban. Szöveg: Orbán János Dénes, zene: Pejtsik Péter. Somossy Károlyt Dolhai Attila, Carola Cecíliát Kiss Diána alakította Bozsik Yvette rendezésében.

így konkurenciát jelentett a Ciniselli-, a Renz-, a Wulff-, a Herzog-, a Barokaldi-, a Beketow- és a Krone-cirkuszoknak is.

A hatalmas sikereken felbuzdulva a többi „zengerájós”, dalcarnok-tulajdonos se tétlenkedett, és egyre-másra nőttek ki a jobbnál jobb műsorokat kínáló orfeumok, mulatók, többek közt a Herzmann Orfeum, a Magyar Orfeum, az Imperial Mulató, az Oroszy Orfeum, a Jardin d’Hiver, a Parisienne, a Foliès Caprice, a Dobler-bazár, a Walhalla Orfeum, a Kék Macska, a Berger-pince és a Mandl-mulató. Érdekesség, hogy Oroszy (máshol Oroszi) Antal Somossy házi költője volt, de olyan sok pénzt keresett, hogy saját vállalkozásba kezdett, és felépítette a mai Uránia Nemzeti Filmszínház épületét, az Oroszy Caprice-t. A történet szerint a gyönyörű tükrök és falak mögött titkos ajtók rejtőztek, melyeket az ott dolgozó táncos hölgyek kinyitottak, így zavartalanul szórakoztathatták a gazdag vendégeket⁶⁸ a szomszédos épületben, amelyben jelenleg a Színház- és Filmművészeti Egyetem működik. Ugyanígy a Herzmann Orfeum is ádáz csatát vívott Somossyval, Párizsból hívatott revüszatókat, sztepptáncosokat, igazgatója sötétszürke „ferencjósában” járt, cilinderral a fején, lakkcipőben és kétfogatú fiákeren, mert mindenben hasonlítani akart az „éjszaka császárához”, aki szép lassan Herzmann minden sztárját átcsábította a Nagymező utca 17.-be. Herzmann is tönkrement, és végül a szegényházban halt meg.⁶⁹ Sokszor a színházak is közösen léptek fel Somossy ellen, mert az orfeumában egész estés színdarabokat, operetteket, baletteket adatott elő, és mivel erre nem volt engedélye, konkurenciát jelentett minden más színháznak. A rendőrség mégsem avatkozott közbe, aminek az érintettek elég gyakran keserűen hangot is adtak az újságok hasábjain.

A vendéglők, mulatók és orfeumok előadásaival, bevételeivel rengeteget bukott Somossy, de mindig fel tudott állni a kudarcok után, vagy akadt egy nagylelkű barát, aki kiségitette a bajból. Állandó kreativitása és ötletei újabb és újabb célok elérésére sarkallták, de anyagilag sosem állt biztos lábakon. Ezért fordulhatott elő, hogy az árverés szinte mindennapos volt a Somossy családban. Tucatszám található bejegyzések arról, hogy Somossy Károly különböző lakcímeken bejegyzett ingóságait, kávéházi berendezéseit, részvényeit hogyan és mikor árverezték el a feje fölül. És kezdetett mindent előlről. Soha nem szegte

68 Molnár Gál Péter. 1995. „A kalábriasz parti”. *Budapesti Negyed* 2: 73–90. Online elérés: <https://epa.oszk.hu/00000/00003/00007/molnar.htm> (utolsó letöltés: 2024. október 29.).

69 *Magyarország*, 1924. július 9., 4.

kedvét a kudarc, egyre nagyobb szerencsejátékokba fogott, és egyre több bevételt is termelt. Ráérezett arra, hogy éppen mi az aktuális „zeitgeist”, és maximálisan kihasználta. Meggyőződésem, hogy Somossy bukásában két tényező játszott szerepet. Az egyik az olthatatlan szerencsejáték-mániája, a másik pedig a korszellem változása, amelyre évtizedekkel korábban még képes volt jó érzékel rátapintani. A századfordulóhoz közeledve a rohamosan bővülő Budapesten egyre nagyobb igény mutatkozott a magyar nyelvű előadásokra. Somossy eddig is ügyelt, hogy legyen valamennyi magyar szó az orfeumban (kétnyelvű műsorfüzetek, plakátok stb.), de ezt leszámítva nem foglalkozott a kérdéssel. Ha élére állt volna a kezdeményezésnek, talán sikeresen átmenthette volna a vállalkozását a következő századba. Közben a sokat sztárolt és isteníttet nőideál is nagy változásokon ment keresztül. Amíg a nyolcvanas–kilencvenes évek az amazon jellegű, testesebb nőkről szóltak, addig a századfordulón már másfajta hölgyekért bolondultak a férfiak. A Carola Cecília-féle primadonnák kora szép lassan leáldozott. Ezen tényezők együttese vezetett oda, hogy Somossy végül nem kerülhette el a bukást.

A *Vendéglősök Lapja* így számolt be az Orfeum csődjéről: „Már-már leírhatatlan szegénybélyegnek tekintettük a német orfeumokat s ime – egész váratlanul – a főfészkük – a Somossi-féle – becsukta a boltot, mert jó magyar orfeum támadott »Ős-Budavár«-ában.”⁷⁰ 1901 környékén már nem tudta reálisan felmérni, hogy egy üzlet beindításához mekkora kockázatot érdemes vállalnia. Az új mulatója megépítéséhez saját alkalmazottaitól vett fel hitelt, akik még hittek a legenda igazgatónak, és boldogan kölcsönöztek neki. A mulató elkészült a Király utca 71. szám alatt, a sztárokat leszerződtették, de a mindennapi működéshez már nem volt elég a pénz. Ez azért volt különösen kellemetlen, mert Somossy a két lányát tette meg a mulató vezetőinek, de ők valójában csak strómanok voltak, ő irányított a háttérből mindent (erre hivatkozva mentette fel a bíróság később a két Somossy lányt). Mikor már sem a személyzetet, sem a fellépőket és az engedélyeket nem tudta megfizetni, a rendőrség végleg bezárta a mulató kapuit, és lakat került az intézményre. Innentől kezdve végeláthatatlan bírósági perek kezdődtek, a két lányt rabosították, Somossy ágynak esett, és nem kelt fel többé. A családnak dolgozó személyzet futhatott a pénze után. Hogy lássuk, milyen tiszteletnek örvendett a Somossy família, jó példának álljon itt a Fővárosi Orfeum hirdetése a *Magyar Nemzet*ből: „A holnapi, pénteki előadás jövedelmét

⁷⁰ *Vendéglősök Lapja*, 1897. augusztus 5., 4.

a Somossy-unokák kapják.”⁷¹ Ugyanez a *Magyarország* című napilapban azzal a kiegészítéssel: „Felülfizetést köszönettel vesz a jövedelmet szedő bizottság.” Mindenki látta és átérezte a tragédiát, s igyekezett segíteni. Különösen nagy szó ez a korábbi Somossy Mulatótól (ekkor már Fővárosi Orfeum), mely egyúttal konkurenciája volt az Új Somossy Mulatónak. Waldmann Imre igazgató emberi nagyságáról tett tanúbizonyságot. A Somossy alapította Budapesti Artista Egylet, Carola Cecília (100 korona) és a berlini *Internationalis Loge* (32 korona) adott pénzt Somossy Károly temetésére, mert annyira elszegényedett a család, hogy még ezt sem tudták kifizetni.

A Budapesti Operettszínház kommunikációja és műsorpolitikája

Nehéz lenne felsorolni a rengeteg változást, amely a kommunikáció terén történt az elmúlt százötven évben. Az alapok ugyan hasonlóak, de a közönséggel való kapcsolattartás, a külső-belső PR, a marketingstratégiák megfelelő kialakítása a szoros színházi versenyben fontosabb, mint valaha. A százéves Operettszínház igyekszik megfelelni a modern kor kihívásainak, és rengeteg platformon jelen van úgy a médiában, mint az online és nyomtatott felületeken. Véget ért a korábbi zárt rendszer, a színház sztárjai más színházaknál is megjelenhetnek, mégis megfigyelhető egyfajta trend, hogy kik játsszák a főbb szerepeket manapság. Fénykorát éli Dolhai Attila, Homonnay Zsolt, Bordás Barbara, Kiss Diána, Laki Péter, Szendy Szilvi, Kiss Zoltán, Bardóczy Attila, Fischl Mónika és a korábban méltatlanul mellőzött Füredi Nikolett, Dézsy Szabó Gábor és Nádas Veronika. A weboldal tiszta és jól átlátható, habár a fekete szín túlzott használata kicsit komor hatást kelt, szomorúságot ébreszt. Van valamiféle érzékelhető visszanyúlás, anakronizmus a műsortervezésben (rég-új darabok kiválasztása), a logóhasználatban (hasonlóság a Zeneakadémia logójával), valamint a Nemzeti Dalszínház megnevezésben (a 19. század végén a Magyar Állami Operaház megnevezése volt). Az oldal hozzáférést kínál a legismertebb közösségimédia-felületekhez, a kapcsolattartás és az akadálymentes elérés is könnyen áttekinthető. A weboldal teljes átalakításával szinte teljesen eltűnt a korábbi vezetés sikereinek és előadásainak az emléke, jelenleg csak a társulat akkor és jelenleg is ott dolgozó része, valamint a pár futó darab emlékeztet a színház rekonstrukciója óta eltelt huszonhárom évre. A színház

⁷¹ *Magyar Nemzet*, 1902. március 14., 15.

többfajta bérletkonstrukcióval (Premier+, Sárdy János, Romantika, Somossy Károly bérlet), ajándékutalványokkal és törzskártyával (Operett Aranyklub, mely különféle kedvezményeket biztosít) várja a nézőket a 2023/2024-es évadban. A műsorpolitika terén vegyes a felhozatal, e dolgozat megírásának idejében fut még pár régi darab, úgymint *A Szépség és a Szörnyeteg* (2005), a *Mágnás Miska* (2002), a *Lili bárónő* (2005), a *Jövőre, Veled, Itt!* (2005) és a *Virágot Algernonnak* (2015), vannak olyan sikerdarabok, amelyeket levettek, de újra megrendeztek, és színpadra állítottak, mint például a *Csárdáskirálynő* (2019, rendezte: Vidnyánszky Attila) vagy a *Marica grófnő* (2020, rendezte: Bozsik Yvette). Musicalek terén már jól bevált, sikereket elért darabokat tűztek műsorra, mint a *Hegedűs a háztetőn* (1964, jelenlegi premier: 2021), a *La Mancha lovagja* (1965, jelenlegi premier: 2020), a *Jekyll és Hyde* (1990, jelenlegi premier: 2022) és a *Monte Cristo grófja* (2011, jelenlegi premier: 2023). Klasszikusokat is előadnak, ilyen Kacsóh Pongrác *János vitéze* és Lehár Ferenc *A mosoly országa* című darabja vagy Huszka Jenő *Mária főhadnagy* című operettje. Időszakosan szezonális darabokat is elővesznek, ilyen például Csajkovszkij *Diótörő* balettje, vagy a történelmi háttérrel rendelkező levélregény alapján készült *Veszedelemes viszonyok* Kiss Csaba rendezésében, Kovács Adrián zenéjével és Müller Péter Sziámi szövegével. A színház YouTube-csatornája közel tizenkétezer feliratkozóval igen népszerűnek számít, itt még megtalálhatók a régi felvételek az intézmény elmúlt húsz évéből. Hirdettek „Tiétek a színpad!” címmel színházi vetélkedőt általános és középiskolai csoportoknak kreatív videók elkészítésére, és a YouTube volt az elsődleges csatornája a pandémia idején a közönséggel való kapcsolattartásnak. A videómegosztóra készült el Dolhai Attila és Cári Tibor Trianon tragédiáját feldolgozó zenés drámája *Szétszakítottak* címmel, melyben a színház színészei, énekesei játszottak. Az Instagram-csatorna közel tizennégyezer követővel rendelkezik, és széles spektrumban gyárt reklámokat, valamint spontán próbafotókat, a felhozatal elég vegyes képet mutat, valószínűleg több ember kezeli a tartalmakat. A hivatalos Facebook-oldal tartalma szinte teljesen megegyezik az Instagram-tartalmakkal, de itt már százhuszonnégyezer követő figyeli az újdonságokat. Általában közel száz ember lájkol és véleményezi a naponta többször frissülő bejegyzéseket. (A weboldalon egyébként sem az Instagram-, sem a Facebook-oldal linkje nem működik, valószínűleg csak átmeneti hibáról van szó.) A színház 2023-as költségvetési beszámolója nem elérhető a weboldalon, de a 2022-es igen. Ennek alapján a színház 2022-es bevételi főösszege 6 470 534 822 Ft, melyből a költségvetési bevétel 1 597 637 815 Ft, a központi, irányító szervei támogatás összege pedig

4 297 526 427 forint, plusz az előző évi maradvány igénybevétele 575 370 580 Ft.⁷² A színház tehát közel 5 milliárd forintos támogatásból működhetett a 2022/2023-as évad folyamán. Ebből két bemutatót tartottak: a Homonnay Zsolt által rendezett *Mária főhadnagyt* és a Szomor György által írt *Monte Cristo gróffját*.

Az új bemutató (*Az Orfeum mágusa*) kapcsán 2023-ban szobrot állítottak Somossy Károlynak a színház főbejáratánál.

A színház marketingosztályának munkatársaival folytatott beszélgetéséből kiderült, hogy a Budapesti Operettszínház aktívan használja a ma ismert és elérhető reklámfelületek nagy részét is. Print anyagok közül a köztéri hirdetések, óriásplakátok, rollupok, megállítótáblák jellemzőek, de a nyomtatott sajtóban, magazinokban, saját print anyagokban is megjelennek. A mai kor kihívásaira reagálva a főbejáratnál LED-falon hirdetik az aktuális előadásokat, digitális print anyagokat mutatnak az épületen belül is ezeken a speciális „display”-eken. A színház a saját színészeit az elmúlt évek gyakorlatának megfelelően hármass szereposztásra alapozva építi fel: a plakátokon, reklámokban megjelenik mind a három főszereplő, hogy láthassák a nézők, kik játszanak az előadásokban. A színészeket gyakran küldik nyilatkozni, riportot adni, jellemzően a *Mokka* című műsorba, valamint további beszélgetős műsorokba. A színészeknek ezentúl a weboldalon is biztosít bemutatkozási lehetőséget a színház, saját felületük van, amelyen az önéletrajzukon kívül megjelenhet más adat is, amit szeretnének. A színház fő kommunikációs csatornaként a Facebookot használja (itt található a legtöbb követő), mivel az Operettszínházba járó közönség nagyrészt az idősebb korosztályból kerül ki, és a Facebookot is jellemzően idősebbek használják, legalábbis döntően nem a fiatalok. A saját weboldalukon pedig a hivatalos híreket, bejelentéseket kommunikálják.

Konklúzió

A 19. század végén a legfontosabb kommunikációs felületet nemcsak a nyomtatott sajtó jelentette, hanem az utcai hirdetések és plakátok, amelyek hirdetőoszlopokon, omnibuszokon, cégereken, szekereken és a házak falfelületein is bárhol megjelenhettek. Somossy Károly lehet, hogy újító volt sok tekintetben, de a marketingről hasonló elképzelése volt, mint a konkurenciának. A különbség annyi, hogy nála a legnagyobb sztárok léptek fel, valamint nem félt a rendhagyó

⁷² Forrás: Éves költségvetési beszámoló_2022._szöveges_indoklás.pdf (operett.hu) (utolsó letöltés: 2024. október 15.).

újdonságok bevezetésétől, így történhetett, hogy a mozgóképet is ő mutatta be először a magyar közönségnek pár hónappal a Lumière fivérek párizsi bemutatóját követően. Azt is láthattuk, hogy hirdetőoszlopot állíttatott az Oktogon közelében, hogy szélesebb rétegekhez is eljusson a mulatójának a híre. Ha kellett, omnibuszt és hajójáratokat bérelt, hogy a nagyérdemű könnyebben megközelíthesse a létesítményeit. Tudatosan végezte a marketing- és reklámmunkát. Az újsághirdetésben rendszerint a fővárosra koncentrált, vidéki lapokban elvétve találni híreket, reklámokat róla. Az is tény, hogy az egyre nagyobb látványosságok, a „Somossy-létesítmények” egy idő után egymást kezdték „kannibalizálni”. Így bizonyosan hibás döntés volt részéről a több mint kétezer fős mulatót üzemeltetni és mellette létrehozni a Konstantinápoly Budapesten (másik nevén Kis-Konstantinápoly) nevű helyet, amely fénykorában negyvenezer ember szórakozását tette lehetővé, mert közben rengeteg más, új műintézmény létesült, nem beszélve a város szívében megnyitott Ős-Budavára komplexumról, ahol szintén tízezrek múlathatták az időt esténként. Túl nagy volt a kínálat a rohamosan fejlődő Budapesten, és nem volt rá elég kereslet. Somossy Károly igazgatása a személyes és az intézményi PR terén is hagyott némi kívánnivalót maga után. Amikor botjával leütött egy, a színház működésére panaszt tevő ügyvédet az utcán, és megfenyegette, vagy amikor a bíróságra idézték, mert eladta a jegyértékesítés kizárólagos jogát több vállalkozónak egy időben, vagy amikor beperelte a színpadra lépést megtagadó primadonnát (aki visszaperelte, és nyert), az mind azt bizonyítja, hogy heves természete néha felülírta a józan, megfontolt igazgató képét, és ez nem vetett túl jó fényt sem rá, sem az intézményére. Igaz, állandó tartozásai és a hitelezőktől való folytonos menekülése sem. Kétségtelen viszont, hogy több évtizedes megfeszített munkával létrehozott életműve lehetővé tette olyan műfajok virágzását és aranykorát, mint az operett és a musical, amelyek később világhírt és hatalmas sikereket hoztak Magyarország számára.

A felhasznált irodalom

- Áfra Nagy János. 1930. „Az írástudatlanok Budapesten”. *Statisztikai Közlemények*. 63. kötet. Budapest: Budapest Székesfőváros.
- Bakos Ferenc. 2002. *Idegen szavak és kifejezések szótára*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Bányász Ibolya. 2008. *A kommunikáció csatornáit és jellemzőit, a kommunikációs készségek fejlesztése*. Budapest: Nemzeti Szakképzési és Felnőttképzési Intézet.
- Bevilaqua Borsody Béla és Mazsáry Béla. 1935. *Pest-budai kávéházak: Kávé és kávésmesterség 1535–1935*. II. Budapest: Budapesti Kávésok Ipartestülete.
- Buza Péter. 2020. *Budapest 30*. Budapest: Holnap Kiadó.
- Csáth Géza. 1909. „A pesti dal”. *Nyugat* 2(7): 391–392.
- Forrai Judit. 1996. „Kávéházak és kéjnlők”. *Budapesti Negyed* 12–13: 110–120. Online elérés: <https://epa.oszk.hu/00000/00003/00011/forrai1.htm> (utolsó letöltés: 2024. október 29.).
- Gerő András és Berkovits György. 1996. „Mulató város”. *Budapesti Negyed* 3–4(1): 297–308.
- Granasztói Péter. 1997. „Tömegszórakoztatás a Városligetben: A Vurstli”. *Budapesti Negyed* 16–17: 163–190. Online elérés: <https://epa.oszk.hu/00000/00003/00014/granaszt.htm> (utolsó letöltés: 2024. október 29.).
- Gyáni Gábor. 1994. „Nyilvános tér és használói Budapesten a századfordulón”. *Századok* 6: 1057–1077.
- Gyáni Gábor. 1996. „A kávéházba járó polgár”. *Budapesti Negyed* 12–13: 57–68. Online elérés: <https://epa.oszk.hu/00000/00003/00011/gyani.htm> (utolsó letöltés: 2024. október 29.).
- Gyárfás Dezső. 1920. *Orfeum*. Budapest: Kultúra Könyvkiadó és Nyomda Rt.
- Hanák Péter. 1998a. „Bécs–Budapest–Prága városfejlődése”. *Budapesti Negyed* 4: 49–60. Online elérés: <https://epa.oszk.hu/00000/00003/00017/049-060.html> (utolsó letöltés: 2024. október 29.).
- Hanák Péter. 1998b. „Polgárosodás és urbanizáció: Bécs és Budapest városfejlődése a 19. században”. In *A Kert és a Műhely*, 17–63. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Heltai Gyöngyi. 2011. „Orfeum az operettben: A pesti zenés szórakoztatás helyszíneinek fikcionalizálása”. In *Terek, tervek, történetek*, 169–190. Budapest: Atelier Francia–Magyar Társadalomtudományi Központ.
- Heltai Gyöngyi. 2014. „Primadonna-paradigma: Blahától az »isteni Zsaszáig és Carola Cecíliától a Honthy-féle Cecíliáig«”. *Metszetek – A Debreceni Egyetem Politikatudományi és Szociológiai Intézetének online társadalomtudományi folyóirata* 3(1): 82–116. Online elérés: https://epa.oszk.hu/04500/04590/00030/pdf/EPA04590_metszetek_2014_01.pdf (utolsó letöltés: 2024. október 29.).
- Horányi Özséb. 1977. *Kommunikáció: Válogatott tanulmányok*. I–II. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.

- Kellér Andor. 1968. *Bal négyes páholy*. Budapest: Magvető.
- Koltay András és Nyakas Levente. 1997. *Magyar és európai médiajog*. Budapest: Wolters Kluwer Kft. Online elérés: https://mersz.hu/dokumentum/wk48_520 (utolsó letöltés: 2024. október 30.).
- Konrád Miklós. 2008. „Orfeum és zsidó identitás Budapesten századfordulón”. *Budapesti Negyed* 16(2): 351–368. Online elérés: https://epa.oszk.hu/00000/00015/00055/pdf/02bir_voros.pdf (utolsó letöltés: 2024. október 29.).
- Konrád Miklós. 2013. „Brettlik, zengerájok, orfeumok”. In *Ami látható és ami láthatatlan: Erzsébetváros zsidó öröksége*, szerkesztette Török Gyöngyvér. Budapest: Erzsébetváros Polgármesteri Hivatala.
- Kotler, Philip. 1998. *Marketing menedzsment*, fordította Hámosi Péter et al. Budapest: Műszaki Könyvkiadó.
- Kővágó György. 2009. *A kommunikáció elméleti és gyakorlati alapjai*. Budapest: Aula Kiadó.
- Krúdy Gyula. 2008. *A vörös postakocsi*. Budapest: Akkord Kiadó.
- M. E. 2000. „A kávéház kultusza a magyar irodalomban”. *Napi Magyarország*, január 22., 25–26.
- Molnár Gál Péter. 1995. „A kalábríasz parti”. *Budapesti Negyed* 2: 73–90. Online elérés: <https://epa.oszk.hu/00000/00003/00007/molnar.htm> (utolsó letöltés: 2024. október 29.).
- Molnár Gál Péter. 2001. *A pesti mulatók: Előszó egy színháztörténethez*. Budapest: Helikon Kiadó.
- Roth Endre. 1972. „Kultúra és tömegkultúra”. *Korunk* 31(9): 1288–1292.
- Sárközi Mátyás. 2005. „A Király utcán végestelen-végig”. *Holmi* 17(9): 1071–1083.
- Sármány Ilona és Juhász Gyula. 1996. „Amit a századforduló kávéházainak berendezéséről tudunk”. *Budapesti Negyed* 4(2–3): 243–260.
- Sepsí Enikő és Lázár Imre. 2013. *PR és Marketingkommunikáció*. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem. Online elérés: <https://btk.kre.hu/ebook> (csak intézményi hozzáféréssel).
- Szabó Miklós. 1978. „Politikai gondolkodás és kultúra Magyarországon a dualizmus utolsó negyedszázadában”. In *Magyarország története, 1890–1918*, 873–1002. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Szalai György. 1973. *A budapesti kávéházak*. I–II–III. Budapest: Hírlapkiadó Vállalat.
- Tarján Vilmos. 1940. *Pesti éjszaka*. Budapest: Szerzői kiadás.
- T. Kiss Tamás. 2013. „Az analfabetizmus: a dualizmus kori Magyarország kulturális/ politikai problémája.” In *Kultúrkapuk: tanulmányok a kultúr[politik]járól, az érték-közvetítésről és a kulturális valóságról*, 11–42. Szeged: Belvedere Meridionale. <https://doi.org/10.14232/belvbook.2013.58503.a>
- Zsigmond Zsófia. 2015. *A századelő magyar kabaréja: Szórakoztatás tömegkultúra és magas-kultúra határán*. Kézirat. Szeged: SZTE BTK Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék.

Forrásjegyzék

- Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára
- Budapest Főváros Levéltára
- Magyar Nemzeti Levéltár
- Győr Város Levéltára
- Országos Levéltár
- Győr-Moson-Sopron Vármegye Győri Levéltára
- Győri Egyházmegyei Levéltár
- Magyar Nemzeti Digitális Archívum: www.mandadb.hu
- Digitális Tudománytár: www.arcanum.hu
- Közgyűjteményi Portál: www.hungaricana.hu
- Történelmi térképek online: www.maps.arcanum.com
- Bécsi Színháztörténeti Múzeum (Theatermuseum)
- Fiumei úti sírkert
- Színházi Adatbázis: www.theatre-architecture.eu
- Várostörténeti Blog: www.egykor.hu
- Várostörténelmi blog: www.falanszter.blog.hu
- Királyi Könyvek gyűjteménye: <https://archives.hungaricana.hu/hu/libriregii>
- Közösségi fotóarchívum: www.fortepan.hu

Vecsernyés János

Az operatőri gyakorlat mint projektpedagógia

Absztrakt

Jelen írásomban szembeállítom a prezentációs oktatási stratégia (frontális oktatás) eredményességét egy másik oktatási stratégiáéval, a konstruktivista tanuláselméleten alapuló projektpedagógiáéval. Továbbá rámutatok, hogy az 1949 óta az operatőrképzésben hagyományosan alkalmazott operatőri gyakorlat korszerű pedagógiai elképzelések mentén működik, vagyis többnyire megfeleltethető a konstruktivista tanuláselméleten alapuló projektpedagógiai oktatási stratégiának.

Kulcsfogalmak: projektpedagógia, kooperatív tanulás, frontális oktatás, tanuláselméletek, behaviorizmus, konstruktivizmus, operatőrképzés, operatőri gyakorlat

Bevezetés

Lászlót két félében át tanítottam egy egyetemi előkészítő jellegű tanfolyamon. Lelkes és szorgalmas hallgató volt, soha nem hiányzott az órákról, mindig figyelt, jegyzetelt.

Operatőri mesterség volt a tantárgy, azonban – az SZFE-n bevett gyakorlattól eltérően – nem műteremben, hanem osztályteremben tartottam az órákat. Akkor és ott erre volt lehetőség. Filmrészleteket vetítettem, prezentációkkal készültem, de sokat rajzoltam a *flip chartra* is. Többek között szó esett az *upstage* és *downstage* világítási konstrukcióról is. (Ez a két megközelítés alapvető építőköve a világításról való gondolkodásnak.) Kifejezetten hosszan és részletesen beszéltem a hallgatóknak e világítási konstrukciók előnyeiről, hátrányairól, alkalmazásuk nehézségeiről, de összefoglalóan hangsúlyoztam, hogy az *upstage* plasz-

tikusabban, tehát bizonyos értelemben esztétikusabban rajzolja meg az arcot, mint a *downstage*.

Nem sokkal ezután László felvételizett operatőr szakra. Továbbjutott a harmadik fordulóra, ahol megadott kulcsszavakból kiindulva a felvételizőknek fotósorozatot kellett készíteniük.¹ László olyan képeket hozott, amelyek készítésekor minden létező csapdába belesétált az *upstage* és *downstage* konstrukciót illetően. Levetítette a fotókat, szóvá tettem a világítási konstrukció gyengeségeit. Nagy nehezen felidézte az előkészítőn tanultakat, de korábban, amikor a képeket készítette, ez nem jutott eszébe, alkalmazni meg végképp nem tudta őket.

Annak idején a tanfolyamon magyaráltam, illusztráltam, és rajzoltam is hozzá, vagyis tőlem telhetően mindent megtettem a tanterem, projektor és *flip chart* kínálta lehetőségek közepette, azonban László példája azt mutatta, hogy a módszer hatékonysága nem kielégítő.

Nem egyedi esetről van szó, én is többször tapasztaltam, kollégáim is gyakran számolnak be ilyesmiről. Számos alkalommal találkozunk a fent említett módszer, a *frontális oktatás*, vagyis a *behaviorizmus tanuláseméletén* alapuló prezentációs stratégia alapvető problémájával, amikor is rendre kiderül, hogy az új információk rögzítésének a hatékonysága alacsony.

Valószínű, hogy Illés György nem annyira a pedagógia tudományában való jártasságának köszönhetően alakította ki ezt a képzési formát, sokkal inkább pedagógiai rátermettsége és az évtizedek alatt igazolást nyert, ösztönösen felépített oktatási koncepciója sugallta az operatőri gyakorlat alkalmazását az oktatásban. Jól jellemzi az 1947-es, tehát közvetlenül a főiskolává válás előtti időszak oktatási viszonyait, ahogyan Radványi Géza² emlékezik (Szabó 1955, 198): „Az volt a helyzet, hogy elindultunk, és nem tudtuk, mit kell csinálni. [...] Tulajdonképpen nekem tanítás közben kellett tanulnom. Meg kellett tanulnom, hogy lehet egyáltalán filmet tanítani. Akkor még nem voltak kialakult szisztémák. [...] Talán a legfontosabb fölfedezésem az volt: filmet tanítani csak akkor lehet, ha filmet csinál az ember.”

Mindez rímel arra, ahogyan a projektmódszer oktatási stratégiája fejlődött. A projektoktatás gyökerei visszanyúlnak egészen a 17. századi Olaszországba

1 Természetesen az adott fényben készített fényképeknél is létrejöhet *upstage* vagy *downstage* világítási konstrukció, attól függően, hogy azokhoz képest hová helyezzük a szereplőnket, illetve a kamerát, és hogy a szereplőnek mi a nézésiránya.

2 Radványi Gézát ekkor már felkérték, hogy filmezést tanítson a leendő Színház- és Filmművészeti Főiskolán, és ekkor forgatta *Valahol Európában* című filmjét, amelyben Hegyi Barnabás mellett Illés György volt a segédoperatőr.

és Franciaországba, ahol a projekt az építészmérnök-hallgatók által készített nagyszabású építési tervet jelentette. Miközben a gyakorlat a régi időkben gyökerezik, a szóban forgó pedagógiai stratégia elméleti háttérét biztosító konstruktivizmus csak az 1970-es években bukkant fel mint ismeretelméleti irányzat.

Az operatőri gyakorlat bevezetését diktálhatta még a művészképzés általánosan elkerülhetetlen gyakorlatorientáltsága is, valamint az a tény, hogy abban az időben az operatőrképzés elméleti háttere nem volt megfelelően kidolgozva, tehát a kifejezetten elméleti oktatásra nem vállalkozott senki.

Ugyanakkor fontos látni a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, később Egyetemen alkalmazott operatőri gyakorlat és a mára kiérlelt, hagyományokkal és tapasztalatokkal bíró projektpedagógia közötti különbségeket is. Írásomban sorra veszem ezeket a különbségeket, és igazolni igyekszem, hogy ha az operatőri gyakorlat kivitelezése során a projektpedagógia módszereit alaposabb felkészültséggel, átgondoltsággal alkalmazzuk, azzal az operatőrképzés hatékonyságát növeljük.

Fontosnak tartom leszögezni, hogy nem kívánok a pedagógia tudományában felfedezéseket tenni, és nem törekszem a „pedagógiai értekezés” megjelölésre, csupán – némileg összefoglalóan, leegyszerűsítésekkel élve – beemelni fogom, vagyis készen átveszem a meglévő kutatási eredményeket, és igyekszem felhasználni azokat.

Tanuláselméleti háttér

Az SZFE Zsigmond Vilmos Mozgóképművészeti Intézetének (ZSVMMI) alapvető célkitűzése, hogy hallgatóit korszerű és piacképes tudás birtokába juttassa. A hallgatók *tanulással* sajátítják el ezt a tudást. Elkerülhetetlen tehát, hogy tisztázzuk a „tanulás” fogalmát, és bizonyos fokig elmélyedjünk a tanuláselméletek, valamint a tanítási-tanulási stratégiák világában.

A „tanulás” szó jelentését vizsgálhatjuk hétköznapi értelemben, de pszichológiai és pedagógiai értelemben is. Nekünk érdemes ez utóbbi kettőre összpontosítanunk.

A tanuláspszichológiai elméletek ugyan sokszor némileg eltérően definiálják a „tanulás” fogalmát, abban mégis megegyeznek, hogy az emlékezésnek, az információk rendelkezésre állásának, illetve lehívhatóságának kiemelkedő szerepe van. Noha a tanulás a legszorosabb kapcsolatban van az emlékezéssel, a „tanulás” fogalma az utóbbi időben tágabb pszichológiai értelmezést

kapott, amelyet a pszichikus folyamatokhoz való viszonyában ragadhatunk meg, és amely az egész személyiség, az összes értelmi képesség fejlődését magában foglalja (Virág 2013, 16). Ezzel a felfogással cseng egybe a pedagógiai értelmezés is, amely szerint a tanulás nem pusztán információszerzés, hanem magatartásformálás is. Különösen igaz ez a művészképzés esetében, hiszen az oktatás célja nem csupán az emlékezetbe vésés elérése, hanem az összes kognitív funkció (észlelés, emlékezet, képzelet, gondolkodás) aktiválása és fejlesztése, illetve az oktatás nemcsak a megismerésre fókuszál, hanem a cselekvésre is, vagyis a tanultak gyakorlati alkalmazására.

Az operatőrmesterség igen összetett tevékenység, ezért az operatőrképzés feladata a problémák, problémahelyzetek elemzésére és megoldásuk tanulására való felkészítés is, valamint ugyancsak megkerülhetetlen feladat a különböző gyakorlati cselekvések (pszichomotorikus készség), illetve szociális viszonyulások és magatartásformák (kommunikáció, együttműködés, kompromisszum-készség, lelkiállapotok feldolgozása stb.) tanítása.

Mindenesetre megállapítható, hogy a tanulás kérdése pedagógiai kontextusban sem függetleníthető a pszichológiai megközelítéstől, hiszen tanulásról többnyire az egyén viszonylatában beszélünk, az egyén pedig a pszichológia által vizsgált rendszer (Virág 2013, 17). Nem véletlen tehát, hogy a tanuláselméletek fejlődése elválaszthatatlan a pszichológiai megközelítések alakulásától, a tanuláselméletek pedig ilyen módon pszichológiai irányzatokra épülnek, például a behaviorizmusra, a kognitivizmusra vagy a konstruktivizmusra.

Mint az absztraktban ígértem, a későbbiekben szembeállítom a prezentációs oktatási stratégia (frontális oktatás) eredményességét egy másik oktatási stratégiáéval, a konstruktivista tanuláselméleten alapuló projektpedagógiáéval. Ahhoz, hogy a szembeállítás érthetővé és számunkra, oktatók számára felhasználhatóvá váljon, lényeges látni, hogy egy tanítási vagy oktatási stratégia miként viszonyul a tanuláselméletekhez.

A tanuláselméletek a tanulást általánosságban vizsgálják, ezzel szemben a „tanítási stratégia egy folyamatterv, egy meghatározott tevékenységsorozat, amely a résztvevőket egy adott tanítási cél eléréséhez segíti” (Cube 1999, 59).³ Egy másik megfogalmazás szerint az „oktatási stratégia sajátos célok elérésére szolgáló módszerek, eszközök, szervezési módok és formák olyan komplex rendszere, amely koherens elméleti alapokon nyugszik, sajátos szintaxissal (a végrehajtandó

3 Az idézet saját fordítás.

lépések meghatározásával és adott sorrendjével) rendelkezik, és jellegzetes tanulási környezetben valósul meg” (Falus 2003, 246). Egy harmadik megközelítés „a stratégiákat olyan tevékenységi rendszerekként értelmezi, melyek a didaktikai feladat megoldását lehetővé tevő gondolkodási formák, műveletek mozgósítását s az ezekhez tartozó képességek fejlesztését eredményezik. Ebben az értelmezésben a stratégiáknak kettős céljuk van: a tudás elsajátítása és a szellemi képességek kiművelése” (Nagy 1997, 57).

Az oktatási stratégiák meghatározásai abban mindenestre megegyeznek, hogy az oktatási stratégia azt írja le, hogy a gyakorlatban az adott esetben miként szervezzük az oktatás menetét, milyen lépésekben, milyen infrastruktúrát felhasználva stb. mit tegyünk, miközben a gyakorlati teendők közepette nem feledkezünk meg az elméleti háttérről, a tanuláselméletről, amely a tevékenységünket keretbe foglalja, vagyis az oktatási stratégia a tanulás pszichológiai alapokra visszavezethető formáira épül. A tanuláselmélet az oktatási stratégia révén jelenik meg az oktató és a hallgató számára.

A behaviorizmus tanuláselmélete és a prezentációs stratégia sajátosságai, problémái

A behaviorizmus a 20. század első felének meghatározó paradigmája volt a pszichológiai kutatásokban. Ez az irányzat nem foglalkozik azzal, hogy a viselkedés mögött milyen fiziológiai folyamatok húzódnak meg. E felfogás szerint a szervezet egy fekete doboz, amelynek a működését a bemenet (ingerek) és a kimenet (reakció) alapján meghatározható szabályszerűségekből igyekszünk bejósolni. A behaviorista szemléletben a tanulás nem más, mint az ingerre (stimulus) adott válaszok (reakció) létrejötte (kondicionálás), illetve az ennek hatására bekövetkezett viselkedésbeli változás. Ez a megközelítés a tanárra és a tananyagra koncentrál.

A mai magyar tanítási gyakorlat domináns stratégiája a prezentációs stratégia (gyakran frontális oktatásként hivatkozunk rá), az osztálytermi munka megszokott formája, melynek elméleti alapját jellemzően a behaviorista pszichológia tanuláselmélete adja. A tanár az osztályteremben kiáll a hallgatók elé, és magyaráz. Optimális esetben segédeszközöket is használ (rajzol a táblára, prezentációs anyagot mutat be, stb.), de többnyire és alapvetően a feldolgozandó információ a nyelvi jelrendszer segítségével jut el a hallgatóhoz. Másképpen

fogalmazva, a prezentációs stratégia az információátadás és -átvétel stratégiája. Azt feltételezzük, hogy ha a tanulóval információkat közlünk a tanítási-tanulási folyamatban, azokat ő a magyarázat következtében megérti és megjegyzi.

Mivel a prezentációs stratégiára épülő oktatás többnyire és alapvetően nyelvi jelrendszer segítségével juttatja el az információt a hallgatóhoz, érdemes az oktatásban jellemzően szóba jöhető nyelvi kifejezés fajtáit osztályozni aszerint, hogy milyen magas szintű a verbalitás, és hogy mennyi egyéb információ segíti a nyelvi elemek feldolgozását (Gyarmathy 2015, 49):

- **Olvasás:** A legmagasabb szintű verbalitást jelenti. A szöveg feldolgozását nem támogatja más, mint maga a verbális anyag.
- **Felolvasás:** A felolvasott anyag sajátossága, hogy csupán a nyelvi elemek állnak rendelkezésre, azonban a felolvasó hangsúlyával, hanghordozásával szegmentálhatja, értelmezheti a nyelvi anyagot. Vannak jó felolvasók, akik a szöveget könnyebben feldolgozhatóvá és élvezetesebbé teszik.
- **Személyes, egyoldalú előadás:** Az előadónak rendelkezésére állnak ugyanazok az auditív eszközök, mint a felolvasás esetében, de lényeges, hogy az előadó mennyire segíti a befogadót vizuális ingerekkel, illetve ráhangolódással az információ feldolgozásában. Vannak hatékony és kevésbé hatékony előadók.
- **Személyes, interaktív előadás:** Nevezhetnénk beszélgetésnek, vitának vagy megbeszélésnek is. Ez a helyzet a leghatékonyabb kommunikáció. A verbalitást segítik a vizuális ingerek, a mimika, a gesztusok és az auditív ingerek, a hanghordozás, a hangsúly, a szegmentálás és az egymásra történő ráhangolódás.

Azt mondhatjuk, hogy azt az oktatót tartjuk rátermettnek és felkészültnek a frontális oktatás keretein belül, aki egyrészt a fenti nyelvi kifejezések közül a személyes, interaktív előadási formát gyakorolja, és egyébként hatékony előadó is.

Az információ rögzítésének hatékonyságát tekintve, miután a hallgató elolvassa, az információ közel 10 százaléka rögzül, ha valaki elmondja neki ugyanazokat az adatokat, az arány 20 százalékra emelkedik, ábrák alkalmazásával a megszerzett tudásmennyiség 30 százalékra növelhető, és ha mozgóképpel, audiovizuálisan támogatjuk az információk bemutatását, akár 50 százalékot is elérhetünk (Kendrovics 2021, 167).

Kérdés, hogy ez-e az elérhető legnagyobb hatékonyság, vagy vannak olyan oktatási stratégiák, amelyekkel az arány még jobb lehet. Továbbá kérdés, hogy

a prezentációs oktatási stratégiának vannak-e egyéb hátrányai, pontosabban hogy van-e olyan oktatási stratégia, amely hatékonyabbnak bizonyulhat, és rendelkezik más előnyökkel is.

Érdeemes felfigyelni a tényre, hogy amikor oktatási stratégiákat osztályoznak a kutatók (Knausz 2001, 61), akkor az sokszor úgy néz ki, hogy van a prezentációs stratégia, és vannak a többiek: ezek az alternatív stratégiák. „Az alternatív stratégiákat a prezentációs stratégiákat ért kritika hívta életre, alternatívát jelentenek a prezentációs stratégiával szemben” (Virág 2013, 74). A legfőbb kritikai elemeket a következőképpen lehet összefoglalni (Knausz 2001, 58):

- A prezentáció során nem világos, hogy milyen tanulási folyamatok játszódnak le az egyes tanulóknál. Kevés a visszajelzés, és különösen gyér az egyes tanulók előrehaladásáról szóló információ, így a tanítást sem tudjuk a tanulók teljesítményéhez igazítani.
- A prezentáció során a tanulók atomizálódnak, nem tudnak élni a lehetőséggel, hogy egymás sémáiból tanuljanak. Nem tanulják meg az együttműködés alapelemeit sem, az oktatás a versenyre épül.
- A prezentáció során jó esély van rá, hogy „idegen tudást” szerezzenek a tanulók: olyan tudást, amely átélhetetlen, érthetetlen, és ezért hosszú távon megjegyezhetetlen is.
- A prezentáció mesterségesen elválasztja az elméleti tudást a gyakorlati alkalmazástól, így nem az életre készít fel. Ezzel függ össze, hogy a gyakorlatban összetartozó tudáselemek tantárgyakra darabolódnak, így a tanuló fejében is különböző – átjárhatatlan – sémákban reprezentálódnak.
- A prezentációs paradigma kulturálisan agresszív: egy domináns kultúrát terjeszt, és nem vesz tudomást a tanulók kulturális diverzitásáról.
- A prezentáció az ismeretszerzés eredményére, a kész, rögzített ismeretekre koncentrál, és figyelmen kívül hagyja az ismeretszerzés folyamatát, holott a jövőben egyre inkább ez lesz a fontos.

A konstruktivista tanuláselméleten alapuló projektpedagógia

Míg a behaviorizmus tanuláselmélete nem foglalkozik azzal, hogy mi történik az inger beérkezése és a válasz megfogalmazódása között, a konstruktivizmus tanuláselmélete pont ezt vizsgálja: miként alakul ki a tudás. „A konstruktivizmus a

tanulást nem a tudás átvitelének, hanem a tudás konstruálásának, azaz egy aktív folyamatnak tartja. Ennek legfontosabb mozzanata, hogy a tanuló a meglévő, rendszerezett ismereteinek segítségével értelmezi az új információt. A konstruktivista szemlélet szerint a tanuló nemcsak befogadja a tudást, hanem létrehozza azt korábban megszerzett ismeretei alapján. [...] E folyamat során az új ismeretek nem egyszerűen additív vagy kumulatív módon adódnak hozzá a meglévő ismeretrendszerünkhöz, mint ahogyan azt korábbi felfogások hangsúlyozták, hanem a tudás minden pillanatban a megismerő rendszer elemeinek bonyolult összjátékán alapul, és struktúrájában folyamatosan átalakul” (Virág 2013, 44).

Vegyük elő ismét a bevezetőmben említett László esetét! Ő – járatlan lévén a fénykonstrukciók világában – a fény szerepéről a filmezésben valószínűleg csupán annyit tudott, hogy a fény teszi láthatóvá a szereplőket. Figyelmesen meghallgatta és lejegyezte, amit az *upstage* és *downstage* világítási konstrukciókról elmondtam. Feltételezem, hogy emlékezett is rá, vagy később otthon belenézett a jegyzeteibe. Nyilvánvaló, hogy a szóban forgó világítási modellek ellentmondásban állnak a korábbi ismereteivel, hiszen egyáltalán nem gondolt arra, hogy a világításnak lehet esztétikai funkciója is. Két lehetőséget tartok valószínűnek. Az egyikben bemagolja a hallottakat, és ennek során az új ismereteket az ellentmondás miatt nem sikerül hozzákapcsolnia a meglévő ismeretek rendszeréhez, így az új tudáselem légüres térben lebeg (amíg el nem felejtődik), a lehorgonyzás nem történik meg. A másik lehetőség, hogy megtörténik a lehorgonyzás, azaz az új tudáselem hozzákapcsolódik a meglévő tudáselemek rendszeréhez, azonban az ellentmondást csak úgy sikerül feloldani, ha László meghamisítja az új tudáselemet: például a nagy sietségben és a felvételi vizsga stresszének következtében – miután már elhelyezte a szereplőt, letette a kamerát, és meghatározta a szereplő nézésirányát – összekeveri, hogy melyik világítási konstrukció rajzolja meg plasztikusabban, tehát esztétikusabban az arcot. (Feltevésem szerint László esetében az előzőről lehetett szó.)

A fenti példából látható, *hogyan nem működik* a behaviorista tanuláseméleten alapuló prezentációs oktatási stratégia.

A konstruktivista szemléleten alapuló cél az, hogy – miközben az új ismeretelem ellentmondásban van a meglévő tudáselemek rendszerével (a világítás egyetlen funkciója, hogy látszódjon a szereplő – a világításnak esztétikateremtő funkciója is van) – „megtörténjen a feldolgozás és a lehorgonyzás, azaz az új ismeretelem kerüljön helyére a meglévő ismeretelemek rendszerében, és az új információ ne változzon. A belső rendszer változáson megy keresztül, de ez a változás már

radikális átalakulás, mert ilyenkor valamilyen teljesen új elméletet, magyarázatot fogadunk el” (Nahalka 2002, 59). Ez a *konceptuális váltás* a tanulás legnagyobb változással járó fajtája. Működőképességének további feltétele, hogy „az új magyarázó rendszer ne legyen rosszabb a réginél, azaz ez is meg tudja magyarázni azt, amit a régi”: az, hogy a világitásnak van esztétikai funkciója, ne zárja ki, hogy a világitás arra is szolgál, hogy látszódjék a szereplő. Hiszen nem zárja ki.

A projektpedagógia vagy projektoktatás olyan tanulási-tanítási stratégia, amelynek az alkalmazásakor a hallgatók kiválasztanak vagy elfogadnak egy problémát vagy egy témát, és azt – az operatőri gyakorlat esetében csoportban együttműködve – feldolgozzák. A végeredmény minden esetben egy bemutatható szellemi vagy anyagi alkotás, produktum.

Hogy pontosan értsük, mi a projektpedagógia, pontosan kell értenünk azt is, mi a projekt, melyek a legfőbb jellemzői annak, amit „projektnek” nevezünk. Közelebb kerülünk a megértéshez, ha a projektet szembeállítjuk a folyamatosan végzett munkával: a projekt időszaki jellegű, nem pedig rendszeresen és hasonló tartalommal ismétlődő tevékenység. Minden projektnek van egy meghatározható kezdése és befejezése. Projektet azért indítunk, mert olyasmit akarunk létrehozni, ami korábban – legalábbis elemei jelentős részét tekintve – nem létezett. A projekt tehát egyedi jellegű, hasonlíthat ugyan korábbi tevékenységekhez, de soha nem azonos velük. Ezzel szemben a nem projektalapú munkafolyamatok folyamatosak és ismétlődők, a munkavégzés folyamatos, nincs meghatározott vége, a munkát végzők gyakran megismétlik a korábbi műveleteket, és a munka eredménye nemegyszer ugyanaz, mint korábban. (Ez egy felsőoktatási képzés esetében például azt jelentheti, hogy a munkafolyamatok fő célja, hogy biztosítsák az intézmény folyamatos működését. Vagyis az ilyen típusú oktatás nem az oktatás hatékonyságára koncentrál, hanem a folyamatos munkavégzésre.)

A projektben való tevékenykedés, közreműködés, valamint a projekt elemzése, értékelése együttes eredményeként megtörténik a feldolgozás, lehorgonyzás, azaz a hallgató fejében új tudás konstruálódik, és az új ismeretlem a helyére kerül a meglévő ismeretlemek rendszerében, tehát létrejön az a bizonyos konceptuális váltás.

Ahhoz, hogy egy projekt megvalósuljon, megvalósítási szakaszokat kell megállapítani. Ezek a következők (lásd Knausz 2001):

- **Témaválasztás:** A projekt olyan tevékenység, amelyet a hallgatók szívesen és saját elhatározásukból végeznek. Ennek már a téma kiválasztásakor is érvényesülnie kell, a tanár azonban bizonyos szempontok szerint befolyá-

solhatja a témaválasztást, előírhatja például, hogy az kapcsolódjon a tantervi anyaghoz (természetesen attól független is lehet). Születhet kompromiszumos megoldás is, ami azt jelenti, hogy a tanár határozza meg a témát, a megvalósítás módját, az altémákat azonban közösen beszélnek meg.

- **Célkitűzés:** Az oktatásban a projekt sajátossága a kettős célkitűzés – a végső produktum mellett le kell játszódnia egy tanulási folyamatnak is, a projekt esetében mind a két célt végig kell gondolni, ugyanakkor meg kell határozni a megszerezhető tanulságok körét.
- **Értékelés:** A végső produktum elkészülte és a prezentálás után kerül sor az értékelésre, ami csakis szöveges értékelés lehet, az osztályzás a projektoktatásban ismeretlen fogalom. A kettős célkitűzés mellett (produktum és tanulási folyamat) az értékelésnek ki kell terjednie egy harmadik szempontra is, a csoport belső működésére (például hogy milyen volt a konfliktuskezelés). Az értékelés szakasza ugyancsak lehetőséget ad arra, hogy a projekt megvalósítása közben felmerülő jelenségek, szabályszerűségek, megfigyelések elméleti háttérét feltárjuk. Ekkor van esélye annak, hogy miközben az új ismeretelemek ellentmondásban lehetnek a projekt megvalósítása előtt meglévő tudáselemek rendszerével, megtörténjen a feldolgozás és a lehorgonyzás, azaz az új ismeretelemek az elméleti háttérrel megtámogatva helyükre kerüljenek a meglévő ismeretelemek rendszerében, vagyis új tudás konstruálódjon.

A projektpedagógia az előrejelzés–cselekvés–visszacsatolás–előrejelzés körfolyamatának a gyakorlatára épít, tehát a fenti projekt megvalósítása ismétlődik, miközben a létrehozandó produktum és a tanulság – legalábbis részben – mindig más, mindig képes felmutatni valami újdonságot.

Nézzük meg, hogy a prezentációs oktatási stratégiával szemben megfogalmazott és a korábbiakban pontokba szedett kritikák mennyiben és miként érintik a projektpedagógia gyakorlatát!

- Mivel a projekt megvalósítása során nem az oktató, hanem a hallgatók tevékenységéé a főszerep, jól figyelemmel kísérhető, hogy milyen tanulási folyamatok játszódnak le az egyes tanulóknál, valamint jól összegezzük az egyes tanulók előrehaladásáról szóló információ, így a tanítást könnyebben tudjuk a tanulók teljesítményéhez igazítani.
- A projekt megvalósítása során a tanulók nem atomizálódnak, hiszen a csoportos tevékenység miatt együttműködésre vannak utalva. Lehetővé válik,

hogy egymás sémáiból tanuljanak. Teret nyerhet a kooperatív tanulás, amelynek során a hallgatók megtanulják az együttműködés alapelemeit, az oktatás nem a versenyre épül, hanem a kooperációra.

- A projekt megvalósítása során jó esély van rá, hogy a hallgatók ne „idegen tudást” szerezzenek, hanem új tudás jöjjön létre, amely megfelelőképpen átélhető, érthető és hosszú távon is megjegyezhető.
- A projektoktatás nem választja el mesterségesen az elméleti tudást a gyakorlati alkalmazástól, így az életre készít fel. A gyakorlatban összetartozó tudáselemek nem darabolódnak tantárgyakra.
- A projekt megvalósítása során lehetőség nyílik figyelembe venni a tanulók kulturális diverzitását, vagy akár építeni is lehet rá.
- A projektoktatás nem csupán az ismeretszerzés eredményére, a kész, rögzített ismeretekre koncentrálnak, így nem hagyja figyelmen kívül az ismeretszerzés folyamatát.

A projektpedagógia és a kooperatív tanulás kapcsolata

„Az irányított tanulásban alapvetően három tanulási helyzetet lehet megkülönböztetni: Az individualizált tanulás során a személyre szabott anyagot egyéni tempóban dolgozza fel a tanuló. A versengő tanulás a legelterjedtebb (egyben legkényelmesebb) tanulási helyzet, azonban a tanulók közötti versengés káros hatással lehet a csoportszellem kialakulására. A kooperatív tanulás együttműködésen alapul, és a csoportszellem megerősödésével jár. [...] Az emberek természetüknél fogva célirányosan cselekednek, céljaikat pedig egymással versengve vagy együttműködés révén érik el, ugyanakkor a közös munka sokkal hatékonyabb a célok elérésében” (Virág, 2013, 115).

Különösen lényeges mindez annak a ténynek a fényében, hogy a filmkészítés elképzelhetetlen sok ember együttműködése nélkül. Egyrészt rengetegféle szaktudást igényel egy produkció létrehozása, ehhez pedig különböző szakterületeken jártas munkatársakra van szükség: ennyiféle tudást megfelelő mélységben elsajátítani egyetlen ember nem képes (gondoljunk csak a színész és a gyártásvezető tudására). Másrészt még ha képes volna is, akkor sem bírná kapacitással: adott idő alatt nagy mennyiségű műveletet kell végrehajtani, ezúttal gondolhatunk például a rendező és az operatőr munkájára: a két szaktudás

között nagy átfedések vannak, előfordul, hogy egy alkotó az egyik produkcióban operatőr, egy másikban pedig rendező, de olyan jóval ritkábban, hogy ugyanabban a filmben mindkét munkát elvégezné.

Az operatőri gyakorlat és a projektpedagógia

A régi idők és a jelen operatőri gyakorlata

Az operatőri gyakorlat alapvető eleme az operatőrképzésnek. Ahogyan Koltai Lajos a főiskolás éveire⁴ visszaemlékezve fogalmazott: „Minden ezen alapult, ezen a kis műtermi gyakorlaton, hogy megpróbáltunk hangulatokat létrehozni, és úgy csinálni, mintha már ez egy filmnek a része lenne.”⁵

Radványi Géza és Illés György Hont Ferenc⁶ felkérésére kezdték el felépíteni a filmes képzést. Meggyőződésük volt, hogy a gyakorlat elengedhetetlen része kell legyen az oktatásnak: „Így született a *Valahol Európában* [1947], voltaképpen azért csináltam, mert megbeszéltem az illetékesekkel, hogy én másképp nem tudok filmet tanítani, csak ha az összes diákkal együtt vállalkozunk erre a nagy kalandra, és ők egy konkrét film elkészítésének közepette érthetik meg minden részletében, hogyan »csinálódik« a film...” (Szabó 1995, 198), emlékezik Radványi Géza. Az operatőrök pedig a kezdetektől fogva megfelelő rendszerességgel végezték operatőri gyakorlataikat, Koltaiék idejében például hetente kétszer hat órát áldoztak erre.

Jelentős szerepe volt, illetve van a vizsgafilmeknek is, de azok másként hatnak az operatőrhallgatók szakmai fejlődésére, mivel vizsgafilmet ritkábban, általában évente egyet, legfeljebb kettőt készítenek, illetve némileg más jellegű a feladat is, a feladat mérete is, és a visszacsatolás is ritkább.

Továbbra is az operatőri gyakorlatra összpontosítva vizsgáljuk meg, hogy a képzésnek ez az eleme, illetve annak megvalósítása miként teljesít a projektpedagógia felől nézve, pontosabban tehát hogy miképpen felel meg a projektpedagógia által kialakított követelményrendszernek.

4 Koltai Lajost 1965-ben vették fel a Színház- és Filmművészeti Főiskolára Pásztor István osztályába, 1970-ben diplomázott. Az osztályt a harmadik évtől Pásztor István egészségi problémái miatt Illés György vette át.

5 Koltai Lajos szóbeli közlése alapján, 2023. január 4.

6 1945 és 1949 között a Színház- és Filmművészeti Főiskola főigazgatói teendőit látta el.

A szakirodalom felhívja a figyelmet arra, hogy a tapasztalásnak milyen központi szerepe van a projektpedagógia gyakorlatában: az egyén tevékeny hatással van a környezetére, ebből nyer ismereteket, tapasztalatot. Hatást gyakorlunk a tevékenységünk tárgyára, az pedig hatást gyakorol ránk. Minél szorosabb kapcsolat van a kettő – az egyén és tevékenységének tárgya – között, annál hasznosabb a tapasztalat. Lényeges látni, hogy a tapasztalatszerzés és a megismerés folyamata nagyrészt az egyéntől függ, és nem tervezhető teljes mértékben. Amennyiben az oktatásról van szó, nyilvánvaló, hogy az oktatónak a megismerés folyamatára való befolyása behatárolt: nem fogja tudni pontosan megjósolni, hogy a hallgató milyen tanulságokkal gazdagodik a projekt elvégzése után (Bake 2005/2006, 42). Valami ilyesmire gondolhatott Nádasy Kálmán is egy Szinetár-anekdota tanúsága szerint: „Egyszer az órájára bejött egy növendék, és – akkor újdonság volt – hozott egy magnót, hogy fölvegye, mit mond a tanár úr. Akkor Nádasy azt mondta: »Én kimegyek, ha itt ez a magnó.« »De tanár úr, miért nem engedi meg, hogy felvegyük?« »Azért, mert ha azt, amit én maguknak mondok, most fölveszik, és tényszerűen rögzítve van, tíz év múlva azt mondják, hogy ez így már nem igaz. Ha nincs rögzítve, akkor azt, amit ebből megjegyeznek és továbbadnak, úgy mesélik el, hogy valamit mindig hozzátesznek és elvesznek belőle, és így korszerű marad” (Szinetár és Kozák, 203, 35).

A spontaneitás és a nyitottság tehát alapvető jellemzője a projektpedagógiának, ugyanakkor a határozatlanul vagy homályosan felvázolt célok komoly veszélyt jelentenek a projektre. Így aztán – miközben a fentiekben megállapítottakkal szemben ellentmondásosnak tűnhet – elengedhetetlen, hogy kijelöljünk valamilyen struktúrát, amely mentén megtervezhetjük a projekt végrehajtását (Bake 2005/2006, 62).

Én egy hétlépéses modellt veszek alapul, amelyet eredetileg nyelvoktatáshoz dolgoztak ki, de némi átalakítással kiválóan alkalmazható a mi területünkön is (Frey 2002, 158). A 7. lépést kivettem a folyamatból, mert az operatőri gyakorlat esetében egybefolyik az 5. lépéssel. Miközben sorra veszem a maradék hat pontot, beszámolok az operatőri gyakorlat régebben és jelenleg használatban lévő, lényeges konkrét és speciális elemeiről, valamint a jövőre vonatkozó javaslataimról. Ezenfelül esettanulmány-szerűen egy operatőri gyakorlat példáján keresztül szemléltetem az egyes pontokhoz tartozó konkrét tennivalókat, hogy egyértelmű és követhető legyen a munka folyamata.

A projektmódszer hatlépéses modellje és az operatőri gyakorlat

1. A projekt beindítása

Minden projekt meghatározott ötletből, feladatból, speciális indíttatásból, szándékból vagy célból indul ki. A hallgatóknak össze kell gyűjteniük a javaslataikat. Arra szólítjuk fel őket, hogy strukturálják, szervezzék meg az anyagot.

Az oktatónak ugyanakkor vezető szerepet kell betöltenie: pontosan fel kell mérnie, hogy a hallgatók milyen tudással, képességekkel bírnak, ugyanis az alultervezett feladatok ugyanúgy kevés tanulással szolgálnak, mint a túlságosan ambiciózusak. Ezenkívül a gyakorlatoknak illeszkedniük kell az oktatás több szemeszteren átívelő struktúrájába. Ez nem mindig működött hibátlanul, nem mindig voltak a feladatok megfelelő tervezéssel, tudatossággal felépítve: „A Papi⁷ bejött: mit akar csinálni? Akkor elmondtad, mit akarsz csinálni. És akkor azt mondta, hogy jó, hát ha maga ennyire akar valamit, hát akkor azt meg kell csinálni!”⁸ Hogy az oktató mennyire veszi kézbe a projekt irányítását, az némileg rajta múlik, mindenesetre kell hogy legyen mozgásteret. Véleményem és tapasztalataim szerint az operatőri gyakorlat akkor működik jól, ha legalább egy-egy kulcsszó erejéig meghatározzuk a feladatot.

Példa: 2 perces dialóg nélküli jelenet forgatása két kamerával.

2. A kezdeményezett projekt vizsgálata előre megbeszélte keretek között

Elkészítjük a projektvázlatot, erre épül a projekt hátralévő része. Az összes résztvevőt be kell vonni a munkába. Hogy biztosíthassuk a tisztán átlátható folyamatot, szabályokat kell alkotnunk. Hasznos lehet például határidőket felállítani, valamint elvárni a megfelelő érvelést.

Utóbbiak nem idegenek a filmgyártás folyamatától. Határidők jelölik ki a teendőinket, és a filmkészítés az iparágban jól ismert szabályok által vezérelten történik. Az oktatóknak az a dolguk, hogy állandóan sulykolják és betartassák ezeket.

Az előbbi, a résztvevők bevonása a munkába összetettebb feladat.

⁷ Illés György beceneve a szakmában Papi volt.

⁸ Koltai Lajos szóbeli közlése alapján, 2023. január 4.

Az operatőri gyakorlatot hagyományosan úgy végezzük, hogy az operatőr-osztály tagjai alkotják körforgásban a stábot: egy közülük az operatőr, van egy *focus puller*, egy fővilágosító, egy *key grip* stb. Ez általában működik is, csak akkor siklik ki a rendszer, amikor túl kicsi az osztály létszáma. Erre ritkán, de van példa. Pásztor István, később Illés György operatőr-osztályába (1965–1969) például csak ketten jártak: Koltai Lajos és Jankura Péter. A stábot valamiképpen mégis ki kellett állítani: „És igen! Tényleg emlékszem, hogy a Dezsőék⁹ ott voltak rendszeresen. Érdekelte őket az operatőrség meg a világítás, meg ezek, úgyhogy bejöttek. De az csak arra volt jó, hogy stábot tudtál csinálni a gyakorlathoz.”¹⁰

Azonban itt nem csupán a stáb működőképessége a tét.

A rendezők jelenléte az operatőri gyakorlatokon messzebbre mutató kérdés. Hogy részt vettek-e a rendezőhallgatók az operatőri gyakorlaton, vagy nem, az időszakonként változott. Még akkor sem volt biztos az együttműködés, amikor az operatőr-osztálynak volt rendezőosztály párja. (Természetesen nem volt lehetőség rá, amikor nem volt társosztály.)¹¹ Az operatőri gyakorlat célja nem csupán az összes kognitív funkció (észlelés, emlékezet, képzelet, gondolkodás) aktiválása és fejlesztése, illetve az nemcsak a cselekvésre, vagyis a tanult gyakorlati alkalmazására fókuszál, hanem a problémák, problémahelyzetek elemzésére és megoldására, szociális viszonyulások és magatartásformák (kommunikáció, együttműködés, kompromisszumkészség, lelkiállapotok feldolgozása stb.) tanítására is. A rendezővel mint alkotótárssal, megrendelővel és egyben olykor vetélytárssal való közös munka olyan kommunikációs helyzet, amely szól az együttműködésről, a kompromisszumkészségről és a lelkiállapotok feldolgozásának a nehézségeiről.

További érvként szolgál a rendezői jelenlét mellett, hogy tapasztalataink szerint – szerencsére számos operatőrtanár gondolja így – az operatőrhallgató a rendező, aki tehát egy másik alkotói szándék hiányában hajlamos olyan feladatot kijelölni magának, aminek során a már begyakorolt, ismerős és hatásosnak bizonyult eszközökkel dolgozhat, ennél fogva a tanulás igen csekély lehet.

Magyarán szólva, rendező nélkül nincs film, de még operatőri gyakorlat sem.

9 Koltai a rendezőosztálybeli társaira utal: Albert Sándor, Farkas Tamás, Gazdag Gyula, Keller Katalin, Magyar Dezső, Sípó István, Szörényi Rezső.

10 Koltai Lajos szóbeli közlése alapján, 2023. január 4.

11 Nem gyakran, de előfordult ilyen is: a 2013-ban végzett, Máthé Tibor által vezetett Kameraman BA osztály rendezők nélkül volt kénytelen operatőri gyakorlatokat is, de vizsgafilmeket is forgatni. Nem véletlen, hogy a hallgatók közül ketten az MA-t már rendező szakon végezték.

Meggyőződésem szerint nem csupán arról van szó, hogy egy operatőrosztály mellett kötelezően ott kell lennie egy rendezőosztálynak, hanem arról is, hogy az operatőri gyakorlat rendezőhallgató nélkül nem látja el a feladatát.

Más kérdés, hogy miképpen lehet megértetni és elfogadtatni a rendezőhallgatóval, hogy az operatőri gyakorlat hangsúlyosan az operatőrhallgatóé, a rendező nem „lophatja el”. Egyik oldalról tehát az operatőroktatásban speciális szerepet betöltő etűdről, tanulmányról van szó, másik oldalról, ez – ha mégoly picinyke is, de – filmalkotás, amelynek van jelentése, hatásmechanizmusa, hangulata stb. Hogyan lehet a rendezőhallgatóval megértetni, hogy nem tervezhet olyan etűdöt, amelynek az elkészítése során az operatőrszakmai tanulságok háttérbe szorulnak? Hogyan lehet elkerülni, hogy a rendező arra áldozza az időt, hogy megvárja, amíg a szereplő sír, de nem marad idő a következő beállítás bevilágítására? Ezen a ponton ismét meghatározó szerephez jut az oktató.

Segítségünkre lehet a prioritások megállapításának a módszere. Ennek lényege, hogy a rendező minden egyes jelenet szintjén felállítja a prioritások listáját. Eldönti az összessel kapcsolatban, hogy a színészi játékon, az akció látványosságán vagy a lenyűgöző helyszín bemutatásán stb. legyen-e a hangsúly. Ez a rendező által elvégzendő műveletek egyik legfontosabbja, leghasznosabbja. Ugyanis nem létezik forgatás, amely a papírforma szerint zajlana, mindig alkalmazkodni kell a történésekhez, mindig kell alakítani a terveken, mindig kompromisszumot kell kötni. És ekkor jól jön, ha van egy fix pont az életünkben, a jelenet prioritása, mert az fog vezérelni minket a működőképes kompromisszum felismerésében.

Ismétlem, ezt a műveletet a rendezőknek amúgy is meg kell tanulniuk. Az operatőri gyakorlat esetében az oktató kiadhatja: a világitás hangulata élvez elsőbbséget, az áll a prioritások listájának az elején.

A projektvázlat elkészítése, amire azután a projekt hátralévő része épül, már a rendezőhallgatóval közösen történik. Ebben a fázisban az oktátónak ismételten fontos szerep jut: ki kell fejtenie, hogy a kiindulási alap (a kulcsszó) honnan ered, milyen szakmai, művészeti háttérrel bír. Hogy úgy mondjam, a kiindulási alapot be kell ágyaznunk a filmipar, a filmművészet közegébe.

Példa: Az utóbbi évek egyértelmű tendenciája, hogy nemcsak akciójeleneteket forgatnak több kamerával, hanem kisebb apparátust igénylő, esetleg kifejezetten kamarajeleneteket vagy úgynevezett *dialogue scene*-eket is. Ennek egyik oka a producer: biztosítva akarja látni a lehetőséget, hogy a vágóasztalon még eldőlhessenek dolgok. A másik oka a rendező: biztosítva akarja látni a lehetőséget, hogy a vágóasztalon még eldőlhessenek dolgok. Ehhez termelni

kell a snitteket, két kamera kétszer annyi snittet forgat. Kétségtelen, hogy más haszna is van a többkamerás forgatásnak: jelentősen enyhíti a kapcsolódási (*continuity*) problémákat.

3. A projekt kidolgozása (projekterv)

Ebben a fázisban a projekt elnyeri végső körvonalait. A résztvevők kidolgozzák elképzeléseiket a lehetséges végeredménnyel kapcsolatban, megbeszélik, hogy ki milyen szerepet szán magának, terveket alkotnak, tisztázzák az alapvető feltételeket, és elosztják a feladatokat. A folyamat végén a projekt tervezete írott formában kell hogy megjelenjen. A döntések tisztázásához a hallgatók részvételére nagy szükség van, ebben a folyamatban lényeges szociális együttműködési tapasztalatok rajzolódnak ki.

Függetlenül attól, hogy tudatában van, vagy sem, az operatőr valójában folyamatosan ígéreteket tesz, amelyeket aztán be kell tartania. Bár ez prózaian hangzik, az ígéret betartásának a sikeressége jellemzi meghatározó részben az operatőr szakmai, alkotói felkészültségét. Egyrészt esztétikai, alkotói ígéreteket tesz a rendezőnek (olykor a producernek is): megígér hangulatot, hatást, jelentést, ízlésvilágot, stílust, vizuális koncepciót, műfaji jegyeket stb. Másrészt gyakorlati jellegű megállapodásokat köt a producerrel, a rendezővel, a gyártásvezetővel, az első asszisztenssel és gyakorta más stábtaggal is: meghatározza a szükséges technikai, anyagi és időkereteket. A produkció végül ezeket az ígéreteket kéri rajta számon.

A 3. fázis, a projekt kidolgozása az ígéret ideje. Első számú szakmai feltétel a gondos tervezés. Ebben a fázisban kell a tervezéshez szükséges kutatást elvégezni, a tervet megjelenítő dokumentációt elkészíteni, és a tervet megosztani, finomhangolni a rendezővel, illetve a többi stábtaggal.

Nem mindig volt az oktatásban – sokszor az iparágban sem – jellemző követelmény a gondos tervezés. Koltai Lajos például úgy emlékszik, hogy főiskolás éveiben ilyesmit nemigen kértek a hallgatóktól.¹² Bár Illés György egy interjúban némileg másként nyilatkozik, fogalmazásmódja végső soron Koltai emlékeit támasztja alá: „Nálunk, ha egy fotógyakorlatot csinál, azt is előre le kell írni két mondatban. [...] Sőt, voltak évfolyamok, ahol én megköveteltem azt is, hogy

¹² Koltai Lajos szóbeli közlése alapján, 2023. január 4.

a világítást is előre rajzolják le.”¹³ Ezek szerint voltak olyan évfolyamok is, amelektől Illés György ezt nem követelte meg.

Példa: Szükség van a rendezővel egyeztetett, elfogadott vizuális referenciára, irodalmi és technikai forgatókönyvre, snittlistára, *storyboardra*, *mise-en-scène* alaprajzra, világítási tervre és gyártási tervre.

Az operatőri gyakorlat megvalósulásának feltétele, hogy működőképes stáb legyen. Ennek a tagjai a hallgatók közül kerülnek ki, és ebben a fázisban osztják el, ki milyen szerepet tölt be a stábon belül. Az operatőri gyakorlat valóságos forgatási környezetet szimulál, aminek eredményeképpen a hallgatók megtanulják a szerepeket, átlátják és gyakorolják, hogy milyen munkakörhöz miféle feladatok, illetve felelősségi körök tartoznak. Itt az oktató szerepe annyi, hogy ismerteti az alapokat.

4. A projekt kivitelezése

A projekt résztvevői már meghozták döntéseiket, ezeket igyekeznek megvalósítani. A csapatmunka határozott szerepet játszik a projekt alakulásában. A szinte teljes autonómia és a felsőbb irányítás nélküli tevékenység kulcseleme a projektnek. (A projekt esetleges kudarcának az okaként gyakran az együttműködésre való képtelenség okolható.)

Miközben a hallgatók leforgatják az operatőri gyakorlatot, keletkezik – ez a filmforgatás kötelező kelléke – bizonyos pszichikai nyomás. Ez a szigorú időkerettel, az alkotás lázával, a teljesítésvágygal és az óhatatlanul kialakuló, általában kisebb személyes konfliktusokkal magyarázható. A hallgatók ebben a helyzetben jellemzően a már korábban megszerzett tudásukat használják, és korlátozottan élnek új fogásokkal. Egyvalami biztos: a tanulságokat még nem vagy csak pontatlanul képesek levonni. A hangsúly a feladat, illetve az együttműködés sikeres végrehajtásán van.

Még a legkisebb stáb is számos tagból áll, ráadásul ezek jelentős része alkotó ember megannyi egyéni művészi ambícióval. Nem csoda hát, hogy az egyik legnehezebb feladat egyrészt a munkatársak munkáját összehangolni, másrészt a különböző elképzeléseket egymáshoz idomítani, illetve minderre megtanítani a hallgatókat.

¹³ *Interjú Illés Györggyel*, 1994, készítette Csala Károly.

Online elérés: <https://www.youtube.com/watch?v=nZMHSkdNI8A> (utolsó letöltés: 2024. október 3.).

Példa: Az egyik leggyakoribb probléma a mikromenedzselés. *„»Bob a pulpitusra támaszkodik, keresztbe rakja a lábát, egyik kezét csípőre teszi úgy, hogy a könyöke kifelé forduljon. Elmereng a diákok feje fölött, miközben elgondolkodva felvonja a szemöldökét, és flegmán megszólal.«* Ha egy ilyen utasításokkal telepakott forgatókönyvet kap a színész, akkor egy perc alatt végigfutja, és kidobja a szemébe: *»Ezeknek nem színész kell, hanem marionett!«*¹⁴ – figyelmeztet Robert McKee (é. n., 383), és azt tanácsolja az írónak: *„Szabadulj meg a kamerára és a vágásra vonatkozó utasításoktól! A színészek figyelmen kívül hagyják a zárójeles utasításokat a dialógban, a rendezők pedig neveltségesebben tartják az ilyeneket, mint GYORS RÁVARIÓ vagy A KAMERA ÁTIGAZÍT vagy ALSÓ GÉPÁLLÁS, és általában az író minden törekvését, hogy már a forgatókönyvben megrendezze a jelenetet”* (uo., 397).

Hasonló veszélyre hívja fel a figyelmet William C. Martell a dialógírásról szóló könyvében (Martell 2011, 105): *„Az író sokszor mikromenedzsel a forgatókönyvben, azt akarja, hogy minden hajszálpontosan úgy legyen a filmen, ahogyan elképzelte. [...] Az író semmi teret nem enged a későbbi értelmezésnek vagy változtatásnak. Csakhogy a filmezés csapatmunkára teremt médium, ahol a többiek is alkotóművészek. Nem csupán előadni szándékozzák a forgatókönyvet, hanem hozzá kívánják adni a kreativitásukat, a művészetüket.”*¹⁵ Természetesen a mikromenedzselésre való hajlam nem csak az író sajátja: a rendező olykor nagynevű színészeknek is „előjátsszik”, megmutatja, miként üljenek le az asztalhoz, vagy hogyan tartsák a kezüket. De időnként szereti megmondani az operatőrnek a kamera pontos helyét is, sőt egy alkalommal hallottam, amikor egy rendező meghatározta az íriszt is! Ugyanakkor az operatőr sem mentes az ilyesmitől: állandóan felpattan a kamera mellől, és milliméterre kijelöli a fővilágosítónak, hogy merre fussanak a lámpakábelek. Ez az együttműködés halálát jelenti.

5. Ellenőrzési pontok

A résztvevők tevékenységét meg kell szakítani egy-egy pillanatra. Ezek az ellenőrzési pontok hivatottak kiküszöbölni a céltalan és kapkodó ténykedést, valamint segítséggül szolgálnak, hogy megtehessük kommentjeinket, beszámolhassunk egy-

14 Az idézet saját fordítás.

15 Az idézet ugyancsak saját fordítás.

másnak a közbülső eredményekről, valamint alkalmat biztosítanak az újragondolásra és a megfelelő válaszlépésekre.

Az operatőri gyakorlatnak – ha kissé hiányosan is, ha nem pont a terveknek megfelelően is, ha nem tökéletesen sikerülten is, de – el kell készülnie! Az oktatónak ebben is kulcsszerepe van. Meg kell óvnia a projektet az összeomlástól. Amikor úgy látja, hogy a munka komolyabban elakad, megfogalmazza a bonyodalom mibenlétét, és a hallgatókat – többnyire praktikus – tanácsaival átsegíti a holtpontra.

Példa: A kezdő filmesek gyakori problémája a hatékony próbametódus hiánya, aminek következtében sokszor tetemes idővesztéssel találják magukat szemben. Ilyenkor az oktatónak közbe kell avatkoznia, és rá kell vezetnie a stábot a megfelelő módszerekre. Bár a tanulságokat csak a következő lépésben vonjuk le, vannak olyan szakmai fogások, amelyek kizárólag a probléma jelentkezésének a pillanatában oktathatók eredményesen.

6. A projekt befejezése

A projekt végeredménye nem szükségszerűen kézzelfogható produktum. Maga a tevékenység is lehet a projekt célja. Mindenesetre a projekt befejezését tudatosítani kell. Az oktatási projektnek mindig felismerhető eredménnyel kell végződnie: ez lehet a produktum vagy a tapasztalatokat gazdagító élmény.

A leforgatott operatőri gyakorlatot össze kell vágni, hangot kell alá tenni, fényelni és keverni kell. A hangsúly a vetítésen és az azt követő elemzésen van.

Mint korábban említettem, a végső produktum elkészülte és a prezentálás után kerül sor a szöveges értékelésre. A projektpedagógia az előrejelzés–cselekvés–visszacsatolás–előrejelzés körfolyamatának a gyakorlatára épít, tehát az értékelés mint visszacsatolás kulcsmozzanat, enélkül elmaradnak a tanulságok. A kettős célkitűzés mellett (produktum és tanulási folyamat) az értékelésnek ki kell terjednie egy harmadik szempontra is: a csoport belső működésére (például hogy milyen volt a konfliktuskezelés).

Az értékelés szakasza ugyancsak lehetőséget ad arra, hogy a projekt megvalósítása közben felmerülő jelenségek, szabályszerűségek, megfigyelések elméleti hátterét feltárjuk.

A művészképzésben gyakran felbukkanó jelenség, hogy a hallgatók idegenkednek attól, hogy az alkotást olyan tevékenységnek lássák, amelynek mindig van szakmai tartalma. „Egy másik előítélet azt tartja, hogy a szóbeli elemzés megbénítja az intuitív alkotást és megértést. Ebben is van valami az igazságból.

A múlt története és a jelen tapasztalatai számtalan példával bizonyítják, milyen romboló hatásúak lehetnek a formulák és a receptek. De azt jelenti-e ez, hogy a művészetek esetében az egyik szellemi mechanizmust ki kell kapcsolnunk, hogy a másik működhessen? S vajon nem az-e a helyzet, hogy éppen akkor támadnak zavarok, amikor valamelyik szellemi képesség a többiek rovására működik? Valamennyi szellemi erőnk finom egyensúlya – s kizárólag ez teszi lehetővé, hogy teljes életet éljünk, és jól dolgozzunk – nemcsak akkor bomlik fel, ha az intellektus elnyomja az intuíciót, hanem akkor is, amikor a megérzés szorítja ki a gondolatokat. A homályban való tapogatózás nem gyümölcsözőbb a szabályoknak való vak engedelmességnél” (Arnheim 1979, 11). Valószínűleg nem új jelenséggel van dolgunk, hiszen Balázs Béla már 1958-ban így fogalmazott (Balázs 1984, 12): „...minden hivatás létezésének feltétele saját elmélete. A gyakorlattal úgy áll a dolog, mint a csodadoktor tudományával. A kuruzsló nem ismeri az elméletet, receptjeit a tapasztalat diktálja, gyakran valóban ügyesebben gyógyít a tanult orvosnál. De csak abban az esetben, ha olyan betegséggel van dolga, amelyhez hasonlót már kezelt. Tanácstalan, ha új feladat elé állítják. Hiszen a tapasztalat lényege, hogy csupán a már megismert esetekre vonatkozik, új feladat megoldásához hasznavehetetlen. A kísérletezgetéshez a film azonban kissé költséges vállalkozás. A technika terén sem kísérleteznek taláalomra. Az elmélet először meghatározza a célt, számol a lehetőségekkel, és csak a cél felé vezető utat egyengeti. Ti tudjátok a legjobban, hogy a film fiatal művészet, minden nap újabb feladat elé állít benneteket, ahol nem segít semmiféle régi tapasztalat. A rendező kénytelen tudatosítani az eddig öntudatlanul követett elveket, így alakul ki céltudatos, alkotó művészi módszere.”

Példa: A világban jelenleg szinte egyeduralkodó operatőri világítási megközelítés az úgynevezett *motivált világítás* (*source lighting*). Lényege, hogy a megjelenő fények mindegyike mögé diegetikus fényforrást képzelünk, így a világítás a természetesség illúzióját kelti, olyan, mintha adott fényben, mesterséges fények nélkül vettük volna fel. A néző fejében ez kiegészítési folyamatot indít meg: az ábrázolt fények tulajdonságaiból (mennyiségéből, elhelyezéséből, irányából, minőségéből és színéből), valamint hétköznapi tapasztalataiból együttesen a néző felépíti a fényforrás modelljét (például: besüt a nap a szobába).

Míg korábban csak a képben megjelenő fényforrásokat (olvasólámpa, neon-reklám, tévékészülék stb.) hívtuk *diegetikus fényforrásnak*, a motivált világítás elterjedésével tulajdonképpen a nézői kiegészítések által elképzelt fényforrások is ilyené válnak, ugyanis részt vesznek a történetben.

Mivel ezeket a fényeket szinte soha nem az odaképzelt fényforrással állítjuk elő (nem visszük be a napot a műterembe), a mesterségesen előállított világítás soha nem lesz olyan, mint az eredeti. A kérdés, hogy a csalásból a néző mit vesz észre, magyarul: mi válik a vélekedésévé, és mi nem. A motivált világítás tesztje abból áll, hogy a néző azt a diegetikus fényforrást építi-e be a képen kívüli világ modelljébe, amit az operatőr szeretett volna.

A sikeresség feltétele pedig nem csupán a hétköznapi és a szakmai tapasztalat, hanem a látás teljes folyamatával kapcsolatos elméleti tudás is.

Összegzés

Az operatőri gyakorlat jelenlegi formájában számos ponton mutat fel olyan jegyeket, amelyek közösek a projektpedagógia oktatási stratégiájával, de ahhoz, hogy ennek a stratégiának minden előnyét élvezhessük, akad még tennivalónk. Olyan, mintha megálltunk volna félúton. Tanulmányozni szükséges, el kell sajátítani, és alkalmazni kell a stratégia minden kidolgozott, tehát már létező elemét, protokollját, illetve szintaxisát. Ez a feltétele, hogy a hallgató élvezhesse a projektpedagógia által biztosított nagyobb hatékonyságot, kihasználhassa, hogy ő áll az oktatás fókuszában, megtapasztalja és gyakorolja a kooperatív munkavégzés előnyeit és örömeit, valamint olyan, a kulturális diverzitásra nyitott, versenyképes tudásra tehessen szert, amely az elméletet és a gyakorlatot nem választja szét, tehát az életre készít fel.

Az oktatók egy része nyitott is lenne erre, ugyanakkor még közöttük is uralkodó jelleggel fogalmazódik meg a vélemény, miszerint a projektpedagógiának csupán a gyakorlati tárgyak esetében lehet keresnivalója, az elméleti oktatás maradjon meg a behaviorizmus tanulásmélettére épülő prezentációs stratégiánál.

Én máshogy gondolom. Véleményem szerint – és remélhetőleg a fenti értekezés kellőképpen alátámasztja mindezt – pont arról van szó, hogy miként működtethető a gyakorlati és az elméleti oktatás egyetlen stratégián belül, közös rendszerben. Az oktatási folyamat kidolgozott szintaxisának és a mindenkori tematikának megfelelően össze kell hangolni a gyakorlatot az elméleti órákkal. Ez nem kis feladat, újra kell gondolni az elméleti tantárgyak oktatását, például a történeti tárgyak (filmtörténet, művészettörténet stb.) rutinszerűen, kronológiában való tárgyalását. Ez az elhivatottságot és tengernyi szervezési munkát igénylő feladat még előttünk áll. Meg kell győzni a kollégákat, az egyetemi vezetést, az oktatástámogatást... Nem kizárt, hogy törvényt kell módosítani

(ne feledjük, hogy a projektpedagógia nem él az osztályzás eszközeivel, csupán szöveges, többnyire szóbeli szöveges értékeléssel biztosítja a mindenkori visszacsatolást), és sorolhatnám.

Nehéz lesz, de szerintem megéri.

A felhasznált irodalom

- Arnheim, Rudolf. 1979. *A vizuális élmény: Az alkotó látás pszichológiája*, fordította Szili József és Tellér Gyula. Budapest: Gondolat.
- Bake, Joane-Ivonne. 2005/2006. *The Project Method (Die Projektmethode): Theory and Practice*. Seminar paper. University Duisburg, e-book.
- Balázs Béla. 1984. *A látható ember*. Budapest: Gondolat.
- Cube, Felix von. 1999. „Die kybernetisch-informationstheroretische didaktik”. In Gudjons, Herbert és Rainer Winkel. *Didaktische theorien*. Hamburg, Németország: Verlag Bergmann + Helbig.
- Falus Iván. 2003. „Az oktatás stratégiái és módszerei”. In *Didaktika: Elméleti alapok tanítás tanulásához*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Frey, Karl. 2002. *Die Projektmethode*. Weinheim–Basel: Beltz.
- Dr. Kendrovics Rita (szerk.). 2021. *Projektoktatás a XXI. században*. Budapest: Óbudai Egyetem.
- Knausz Imre. 2001. *A tanítás mestersége*. Egyetemi jegyzet. Miskolci Egyetem Bölcsészettudományai Kara. Online elérés: <https://mek.oszk.hu/01800/01817/01817.htm> (utolsó letöltés: 2024. október 3.).
- Martell, William C. 2011. *Dialogue Secrets*. (Screenwriting Blue Books 10.) First Strike Productions, e-book.
- McKee, Robert. É. n. *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*. HarperCollins, e-book.
- Nagy Sándor. 1997. *Az oktatás folyamata és módszerei*. Mogyoród: Volos.
- Nahalka István. 2002. *Hogyan alakul ki a tudás a gyerekekben? Konstruktivizmus és pedagógia*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Szabó István. 1955. „Beszélgetés Radványi Gézával”. In Radnóti Zsuzsa (szerk.). *Beszélgetések Szabó István filmrendezővel*, Budapest: Ferenczy Könyvkiadó.
- Szinetár Miklós és Kozák Gyula. 2003. *Így kell ezt! ...Vagy másképp*. Budapest: Balassi Kiadó.
- Virág Irén. 2013. *Tanulásméletek és tanítási-tanulási stratégiák*. Eger: Eszterházy Károly Főiskola. Online elérés: <https://mek.oszk.hu/14900/14953/pdf/14953.pdf> (utolsó letöltés: 2024. október 3.).

Prontvai Vera

Az agón poétikája

Absztrakt

Az alábbiakban Vidnyánszky Attila *Agón* című rendezésén keresztül vizsgálom az ítélethozatal, a szenvedés, a versengés és a sors megfordíthatóságának (vagy megfordíthatatlanságának) a poétikáját a költői színházban. Az előadásban a rendező Artaud kegyetlen színházának eszközeivel a brutalitást, a halált, valamint az emberiség bűneivel való szembesítést helyezi középpontba Józsa Péter Pál zenéje és szövege alapján. Vidnyánszky az általa költői színháznak nevezett nyelvhasználat segítségével jeleníti meg az emberiség történelmi és erkölcsi küzdelmeit: az emberiség kollektív bűneit, háborús és történelmi eseményeit, az ókortól kezdve egészen a nukleáris katasztrófáig. Az ösztönművészeti rendezés a luciferi lázadás lelkiületéből, az ember megsemmisítésének, önfelszámolásának a vágyából indul, egyaránt integrálva a szebasztei negyvenek mártírhalálát és a mai gondolkodásra jellemző Krisztus-temetést. Az előadás Madách-parafrízisként is értelmezhető, ugyanis a végén a színpadra lépő férfi és nő mellett ott áll a gyermek, aki (talán) magával hozhatja az emberiség sorsának megfordulását, és aki (talán) képes lesz káromkodásból katedrális építeni.

Kulcsszavak: agón, agonális futás, költői színház, ösztönművészet, Madách-parafrízis, Vidnyánszky, Józsa Péter Pál, Walter Benjamin, ösztönművészet

Mivel az agonális mozzanat integrálása a *poétikus színház* fogalomkörébe eddig nem történt meg (holott elképzelhető, hogy a *költői színházról* eddig kialakított, részben töredékes megközelítést ez az aspektus teljesebbé tenné), a következőkben arra teszek kísérletet, hogy megvizsgáljam: az agón ábrázolásának a poétikája hogyan strukturálja a színházi előadás terét, idejét, szövegét, scenikájának szerkezetét. Töreksem annak a meghatározására is, hogy

milyen feltételekkel működhet az előadás mint az *agonális futás*, a menekülés, az ítélethozatal és a *sors megfordíthatóságának* a helyszíne úgy, hogy közben a *poétikus színház* jellemzőit, a nonlinearis történetmesélést, az erőteljes zeneiséget, a térbe írt metaforikát és allegorizálást, az emberi test központi szerepét, a sajátos térhasználatot, az idő egyetemességét vagy az egyéni tapasztalat univerzálissá tételét hordozza magán.¹

Az *agón* kezdetektől fogva alkotóeleme a színháznak (ahogy erre Walter Benjamin tragédiakoncepciója is felhívja a figyelmet, lásd Benjamin 1980), de nemcsak abban az értelemben, hogy a *protagonista* erkölcsi, szellemi viaskodás során ütközteti világrendjét a kar által képviselt nézetekkel, hanem abban is, hogy a tragédia a menekülés és a sors megváltoztathatóságának a helye is lehet, ahol az istenek ítélete az emberek felett megfordulhat. Ezt az összefüggést emeli ki többek között Carrie L. Asman „Theater and Agon / Agon and Theater” című tanulmányában,² miközben részletesen elemzi Benjamin tragédia koncepcióját, amelyre a Florens Christian Rang német filozófussal való közös munka és az utóbbi *Historische Psychologie des Karnevals* című műve gyakorolt jelentős hatást (Asman 1992, 611). Asman közzéteszi Rang „Agon und Theater” című naplóbejegyzését, amely bevezeti az „agonális futás” kifejezést, reprezentálva a színházban az áldozathozatalt: „Az agonális futás a színházban is áldozat, lásd az arkhón baszileusz áldozatát. Az agonális futás a színházban is ítélet, mert az utolsó ítéletet mutatja be.”³ Az agón a nyilvánosság előtt való megmutatkozás egyik formája: az ókori görögök az *agonális küzdelmen* egyrészt a fizikai megmérettetést, másrészt a költészetben és zenében jártas tehetségek versengését értették, az ítélőbírákat *agonotéteknek* nevezték. Az ógörög *ἀγών* (jelentése: 'verseny') integráló és interakciós funkcióval bírt, a *polisz* összejöveteleire

1 *Poétikus színházon* a Nemzeti Színház köré csoportosuló alkotói műhelyt, valamint a Visky András által körülírt színházi formát értem. Verebes Ernő dramaturg úgy vélekedik, hogy a költői színház egy nem megfogható, értelmileg nem behatárolható dologokra utaló színházi nyelv. A dramaturg szerint ez olyan paradoxon, amelyhez csak a költészetten keresztül vezet az út. Ezt a típusú színházat meghatározza az ábrázolásmód kiterjesztése és kereteinek folyamatos tágítása, a valóság vertikálitással átítatott ábrázolása. Lásd Verebes 2015. Visky *Mire való a színház?* című tanulmánykötetében az általa poétikusnak vélt színház jellemzőiként az idő egyetemes időként való értelmezését, a személyes és mellékesnek tűnő történés univerzális tapasztalatként való felfogását, a „*petit récit*” és a „*grand récit*” közötti viszony megváltoztatását, a színpadon beszélt nyelv zenei hangzásának a felfokozását, és a néző intenzív testi tapasztalatát jelöli meg (Visky 2020, 62).

2 „Benjamin sees tragedy not only as a place of agony, struggle, debate, competition and sacrifice, but also as a place of revolution, rupture and escape where the judgement of the gods over humans is reversed.” (Asman 1992, 607.)

3 „Der agonale Lauf ist auch im Theater noch Totenopfer, siehe das Opfer des Archon Basileus. Der agonale Lauf ist auch im Theater Gericht, denn er stellt das jüngste Gericht vor.” (Uo., 612. A fenti idézet saját fordítás.)

utalt, az itt zajló, fizikális képességeket és tehetséget felmérő megmérettetések a demokratikus nyilvánosság meghatározó elemeit alkották. Asman tanulmánya alapján a színházi esemény (az agónhoz és az igazságszolgáltatáshoz hasonlóan) a nyilvánosság (nézők) előtt zajlik, várva a jelenlevők ítéletére. Rang gondolatának érdekessége, hogy az agónt elhunytaknak tett rituális áldozatból, a halál-áldozatból eredezteti, amely elől az egyén elmenekülhet, vagyis kegyelmet kaphat. „A párbeszéd egy versengés, azaz verseny. Mindkét hang, amely az embert vagy az Istent vádolja és mentegeti, a közös cél felé versenyez, az elmenekülés felé. Ez az utolsó ítélet az Isten és az ember felett.”⁴ Vagyis a színpadi események felfüggeszthetik az addig formálódó sors alakulásának irányát, a színpadon zajló jelenet az a tér és idő, ahol és amikor a menekülő agonális futása egy időre (az ítélethozatal idejére) vagy véglegesen megszakadhat.

Benjamin az *Oreszteia* történetével és az abban megjelenő küzdelem motívumaival illusztrálja agón és színház kapcsolódását. A futásra ítélt áldozatot mutat be, menekül, és segítséget kér az istenektől. Az *Oreszteia*-trilógia utolsó részében, az *Eumeniszek* című tragédiában bírósági elszámoltatás zajlik, amely jogi következményeket is felsorakoztat az anyagiilkos fiú helyzetére vonatkozóan. Oresztész az erinnüszök, a bosszúállás istennői elől Athénba menekül, ahol az Areiosz Pagosz előtt kerül sor vádlói és a saját védőbeszéde meghallgatására. Az ítéletes-tület felmenti az anyagiilkost, Pallasz Athéné és Apollón Oresztész mellett tanúskodnak, hatásukra az erinnüszök megkegyelmeznek a fiúnak, és a törvényesség őreivé, eumeniszekké válnak. Benjamins idézve (Benjamin 1980, 294): „A halál eközben menekvéssé: halálos válsággá válik. Ennek egyik legrégebbi példája az ember oltár előtti leölésének megváltása, oly módon, hogy az áldozat elmenekül az áldozópap kése elől, vagyis a halálra szánt ember futva megkerüli, és végül megragadja az oltárt; ekkor az oltár azilummá, a haragvó isten kegyessé, a megöletésre kijelölt ember az isten foglyává és szolgájává lesz. Ez teljesen az *Oreszteia* sémája.” Vagyis az áldozat megpróbálja elkerülni a sorsát, megérinti az oltárt, és a dühös istenek, immár kiengesztelve, irgalmas, könyörületes istenökké változnak.

A nyilvánosság előtt zajló, utolsó ítélettel összefüggő *agonális futás* kettősségére játszik rá Vidnyánszky Attila *Agón*⁵ című rendezése, amelyet Józsa Péter Pál

4 „Als jfingstes Gericht nimmt dieser Wettlauf die menschlich-göttliche Vergangenheit in sich, der Lauf vollzieht sich im Bild der den Lauf schon vollendet habenden großen Toten. Die Gemeinde anerkennt das Opfer, den Tod, aber dekretiert zugleich den Sieg, so dem Menschen wie dem Gott.” (Uo. A fenti idézet saját fordítás.)

5 Józsa Péter Pál: *Agón*, rendezte Vidnyánszky Attila, Nemzeti Színház, Budapest, bemutató: 2022. március 4. Színészek: Fogarasi Lilla Borbála, Martos Hanga, Nagy Mari, Berettyán Nándor, Herczegh Péter, Horváth Lajos Ottó,

filozófus–zeneszerző (talán Benjamin tragédiakoncepciója által is ihletett) művéből állított színpadra. Az előadás a rendező által képviselt *költői színház* legfrissebb (véltetően az orosz–ukrán háború által inspirált) darabja, amely a *Mesés férfiak szárnyakkal* című alkotáshoz hasonlóan új színházi formanyelv megteremtésére törekszik, jelen esetben az antik görög és a kortárs poétikus színház elemeinek az ötvözésére, amelyhez Józsa szövege kiváló lehetőséget biztosít. A szerző egyetlen színházi művét 2012-ben írta, műfaja egyrészt operaként, másrészt kétfelvonásos tragédiaként határozható meg.⁶ Józsa maga írta mind a szöveggönyvet, mind a hozzá tartozó zenét. A poéma elején operaként definiálja a szerzeményét, miközben Nietzsche *Vidám tudomány*⁷ című, Isten halálát is bejelentő írásából a Zarathustra elindulását tartalmazó 342. pont kezdő szerkezetét – *incipit tragoedia*, „*Kezdődik a tragoedia*” (uo., 241) – is megidézi (Józsa 2022, 4): „Horváth L. Ottó: Szerencsésekre – incipit opera, írod? (Peti: Írom, ne aggódj!) – vagy tán mindannyiunk szerencsétlenségére, lám, megtaláltatok, ti borzóbéli, hű barátaim. (Martin: Ti borzóbéli, hű barátaim.)” A költői színház elemeivel élő rendezés az emberiség *agonális futásának* kitágított pillanatát ábrázolja, lehetőséget adva a nézőnek arra, hogy ő maga hozza meg (az általa is alakított) történelemre, emberiségre vonatkozó ítéletet. A Vidnyánszky-poéma sajátos vonása, hogy a színpadon zajló (római kort idéző, fekete és fehér golyókat használó) szavazás során a nézők is vádlottakká és vádlókká válnak, szembeülnek az elmúlt évszázadok katasztrófikus eseményeivel.

Benjamin meglátása alapján az előadás, megismételhetetlensége által, döntő és kozmikus esemény, amelynek „végrehajtására és ennek bírójaként hívták meg a közösséget” (Benjamin 1980, 310). Józsa szabadversben írt tragédiája egyszerre vád- és védőbeszéd, középpontjában egy perben álló vádlott szerepel, akit Vidnyánszky rendezésében több színész (például Horváth Lajos Ottó, Mészáros Martin) testesít meg. A tárgyalás Szókratész perének a parafrázisa, és ahogy az ókori filozófust, úgy Józsa vádlottját is halálra ítélik, miután ismerteti az álláspontját. A bíró és az esküdtek azonban nem egy konkrét személy, hanem az emberiség sorsát és összefüggésrendszerét elemzik, ezen belül pedig a magyarok történelméről hoznak ítéletet. A Mészáros Martin által elmondott szövegrészlet arra

Kovács S. József, Madácsi István, Mészáros Martin, Szép Domán, közreműködik: Honvéd Férfikar, vezényel: Strausz Kálmán.

6 Józsa Péter Pál. 2022. *Agón*, szöveggönyv.

7 „Az istenség halott, de már, amilyen rossz az ember, talán még évezredekig mutogatják majd árnyékát a barlangokban. – S nekünk – nekünk még árnyékát is le kell győzni!” (Nietzsche 1926, 126.)

hívja a színház terében jelen levőket, hogy még a halálbüntetés kimondása előtt ismételjék át együtt mindazt, ami idáig történt az emberiséggel (Józsa 2022, 5): „Üljetek hát körübem, mielőtt a hajó kiköt Déloszból.” (A hagyománynak megfelelően a déloszi szent hajó kikötése után hajtották végre Szókratész kivégzését.) A különféle történelmi és idősíkok egybejátszása az emberiség által végrehajtott pusztítás időtlenségeként értelmezhető. A poéma asszociációkkal gazdag, vezető szólama a világ, szűkebb értelemben véve a magyarság történelme elleni vádemelés, a civilizáció és a jelenlegi társadalommal szembeni kétely, kiábrándultság. Az ítélethozatal, a szavazás fekete és fehér golyók segítségével történik, a világvége-eseményeket sugalló látomásoknak köszönhetően a bírák (színészek, kórustagok, nézők) az emberiség történelméről, az emberek mentalitásáról, viselkedésmintáiról hozhatnak döntést.



1. kép. Jelenet a Nemzeti Színház *Agón* című előadásából. (Fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Az előadás arénaszerű tere az ókori amfiteátrumokat, küzdőtereket idézi: a nézők a színpad körül fentről lefelé eső nézősorokban foglalnak helyet a szimfonikus zenekar és a Honvéd Férfikar tagjai között. A jelenetek az aréna közepén, néhány méter átmérőjű szűk helyen, egy forgó téglalap körül zajlanak. A 20. század

borzalmi ókort idéző díszletek között elevenednek meg, azokkal együtt válnak az *agón* részévé, egyre több kínzó- vagy a totalitárius rendszerekre emlékeztető eszközt vonultatva fel a színpadon. Az Olekszandr Bilozub által tervezett jelmezek az ókori maszkokra, hosszú, bő ruhákra hasonlítanak, ugyanakkor megjelennek a színen olyan szereplők is, akik az adott történelmi eseménynek megfelelő, korhű ruhát viselnek. Az előadás többnyire lineáris sorrendben mutatja be az emberiség nagy eseményeit, ugyanakkor egymással párhuzamosan állít színpadra kollektív és egyéni bűnöket, amelyek számos áthallással, előre- és hátra-utalással, történetfoszlánnyal, közbeiktatott megjegyzéssel bővülnek apokaliptikus látomássá. Az ókori történetektől az atombombáig felvonuló összefüggés- és utalásrendszer célja az agonális élethelyzet fokozása, amely során az agresszió megfékezhetetlenné válik. A felnagyított impulzusok az emberiség (és a magyarság) történetének főbb fázisait elemzik, említésre kerül többek között Teiresziász, Dózsa György, Mindszenty bíboros, Lenin. A nagy látomásokban és víziókban egyaránt megfér egymás mellett az írásbeliség, Csernobil, a Janssen-vakcina, Kijev és Harkov. (Ez utóbbi utalások vélhetően nem szerepelnek Józsa írott szövegében, a rendező vagy a színészek inspirációja alapján kerülhettek be az előadásba.) A konkrét történelmi események azonban a scenika térszerkezetébe írt metaforák hatására egyetemes időbe helyeződnek, utalva arra, hogy az emberiség agonizálása már Ádámmal és Évával elkezdődött, és a mai napig tart.

Az írott, valamint a színpadon is elhangzó (a rendező és a színészek által egy-egy mondattal vagy szófordulattal bővített) textus visszhangzó mondatokat, szólamismélteléseket, hosszú körmondatokat tartalmaz. A színészek által mondott szöveg akusztikus lüktetése a Józsa által szerzett zenemű szerves részét képezi. Olyannyira, hogy Strausz Kálmán Liszt-díjas karmester előre felmondta a színészeknek a szöveget annak érdekében, hogy a ritmus helyes rendjét megtanulják. „Nagyon nehéz, mert még egy mondaton belül is ritmust kell tartani, ugyanis a kórus reflektál arra, amit mondanak, és ott mondják, ahol a kottában írva van. Nem előtte, nem utána” – nyilatkozta Vidnyánszky az előadásról.⁸ A költemény szövegének ismétlődő gondolatrítmusai (például „hőn áhított demokráci-átok végső dózist, a szent pöcegödröt!” és „Ha mi nem megyünk a tömeglatrinára, kiárasztják azt nekünk” – Józsa 2022, 5, 8) az előadás során más-más aspektussal bővülve, de mindig visszatérnek. Józsa szövegének gyakori motívuma a latrina, amelyet árnyékszékkel kapcsolatos fogalmak kísérik,

8 „Kifeszített pillanat: Vidnyánszky Attila rendező az *Agónról*”. *Nemzeti Magazin* 2022/2: 8.

mint fekália, vízvezeték-rendszer. Mivel a megírt szöveg asszociációkban, metaforákban, metonímiákban gazdag monológ, kiváló terepet biztosít a rendező foszlánydramaturgiájához, a lineáris történetmesélés felszámolásához, az allegorikus ábrázolásmód kibontakoztatásához. Józsa Péter Pál darabja eddig nem jelent meg nyomtatásban, ezért csak a Nemzeti Színház szöveggönyve alapján lehet következtetni arra, hogy milyen változtatásokat hajtott végre a szerző írásán a rendező. A vélhetően utólag (a rendező által vagy színészi improvizációk alapján) beillesztett egyéb szövegeket nagyobb betűmérettel szedik (uo., 10): „Kovács S. József: A nyomtatványok eredendően nyelvi és gondolati torzszüleményként indultak. Figyelsz? – Szimmonidész?! / Kórustag: Figyelek! / Ami fogantatásában torz, az módfelett bikafejű marad. Ízig-vérig-borig mérgezetek vagyunk, de még nem halottak. / H. L. O.: Még nem. / Héraklész kolumnáira mondom: Cloaca multorum diabolorum!” Nagy Mari az írásbeliségről gondolkodó szövegrészletében mintegy kiszól a közönséghez, amikor a színpadtérben levő hatalmas arc szájába tömi a pergament, és megsebzí a kezét (uo., 7): „Eressz! Anyád! Művér. Ne tessék aggódni!”

Az előadás szöveggönyve öt részből áll. A szókratészi védőbeszéd felidézéssel utána Józsa az írásbeliségről elmélkedik (uo., 9): „*Érdemes együtt megvizsgálunk, miként jutottunk el az alkimista Gutenmorg mozgatható ólombetűinek hajnalától a kettes számrendszerbe kódolt szellemünk világítóan éjsötét hamisításáig.*” Majd Beethoven *Missa solemnisének Credója*ra utalva (amelyet a mester süketen írt) a zene és a művészet kétarcúságára hívja fel a figyelmet (uo., 15): „Szép, szép, amit alkottál, de azért büntetés jár, te földönhalandó. Összeültek az istenek, a bírák, és döntöttek. Többé nem hallgathatod égi muzsikád, a szférák zenéjét.” A művészet magasságának oppozíciójaként a színészek Martos Hangát az aréna közepén forgó téglalap tetejére fektetik, ruháját pirosra festik, megerőszakolják. A harmadik szakaszban a világban zajló események mellett (kínai nagy fal, Harkov, Kijev, Mariupol) a magyar történelemre való utalások egyre sűrűbbekké és konkrétabbakká válnak (például Sztálin, Ratkó, Hitler, Tisza, Teleki említése). A szöveggönyv alapján sejthető, hogy az utalások egy részét a rendező és alkotótársai integrálták a szövegbe, és jeleneteket építettek rájuk. A negyedik részben megkezdődik az első számú vádlott húskampókra függesztése, mert a szavazás lezárul. A szöveggönyv utolsó része az atomkatasztrófával (uo., 30: „A forró kövek levegővel keverednek, lehűlnek, megszilárdulnak, és az agyadba szívárognak. Az izzó hamufelhő a testedre száll, fogaid,

csontjaid szétrepednek, agyad felforr, majd felrobban.”) és a vádlott (valamint Krisztus) rituális temetésével, gyászszertartással zárul.

Vidnyánszky Józsa monodrámának írt, szabadverses szövegét nyolc szereplő között osztotta szét, akik egy-egy történetfoszlány illusztrálásához performansztechnikát is alkalmaznak. Ez utóbbira utal az előadás alkotók által választott alcímének második része: *Káromkodásból katedrális performansz, csak TE érted*. Az előadásban fő vádlottként Horváth Lajos Ottó jelenik meg, de olykor más színészek (Mészáros Martin vagy Horváth Hanga) is átveszik a vádlott pozícióját. Herczegh Péter, Kovács S. József, Madácsi István, Szép Domán többnyire negatív alakokként jelennek meg. Martos Hanga és Nagy Mari pedig a női princípiumot képviselik, a világban megjelenő, pozitív értéknek induló jelenségeket integrálják az előadásba. Nagy Mari szövegrészletét idézve (uo., 6): „Szomorú biztonságban éltek, ti szegény el nem enyészők... Nem ismerhetitek az ember isteni pillanatait, mikor csillagokként zuhanunk egymásba, hogy megsemmisítvén ellen-önmagunkat, gömbként szülessünk újjá.” Ugyanakkor épp a női princípium az, aki az agonikus brutalitást leginkább elszenved: Martos Hanga fehér ruhájára önkényuralmi jeleket festenek, megerősokolják, torzszülött gyermeket tépnek ki belőle. Az előadás végén (Madách Évájához hasonlóan) mégis ő lesz az, aki gyermeket hoz a világra, bár ez az utalás indirektebb módon jelenik meg az *Agón*ban, mint *Az ember tragédiájában*.

Vidnyánszky összművészeti rendezései közül az *Agón* az egyik legösszetettebb, legstrukturáltabb alkotás. A versszöveg színpadra alkalmazása, ritmusa, a kórus és a zenekar állandó jelenléte, az amfiteátrumra emlékeztető térelrendezés az antik tragédiákra utalva mutatja fel a színészek, a kar és a tér összetartozását. Annak ellenére, hogy a zenei szakközépiskolát végzett Józsa Péter Pál tragédiaként határozza meg a művét, az „*incipit opera*” felütés és a mély tónusú zene, valamint a férfikarra komponált szöveg alapvetően opera, oratórium. Strausz Kálmán Liszt Ferenc-díjas karmester elmondása alapján a műben főleg szomorú, sötét hangulatra utaló vonós hangszerek jelennek meg.⁹ Mivel a színészek által elmondott drámaszövegnek illeszkednie kell a zenéhez, az előadást két karmester irányítja, az egyik a zenekart, a másik a színészeket vezényli. A színdarabban (amelynek előzménye a *Johanna a máglyán*)¹⁰ összművészeti alkotás volt.

9 „Zenébe öntött élet: Strausz Kálmán karmester az *Agón*ról”. *Nemzeti Magazin* 2022/2: 11.

10 Paul Claudel és Arthur Honegger: *Johanna a máglyán*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2013. november 29. Főszereplő: Tompos Kátya. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Rideg Zsófia. Az előadás operaénekesekkel, kórusokkal, szimfonikus zenekarral, színészekkel előadott összművészeti alkotás volt.

tás) szereplő zenekar és férfikar tagjai a nézők között foglalnak helyet. A görög tragédiák karát megtestesítő, az emberiség sorsát nyomon követő Honvéd Férfikar tagjai jelmezben jelennek meg, az előadás díszlete pedig festményszerű színpadképet eredményez. Vidnyánszky rendezése különféle művészetek (irodalom, színjátszás, zene, tánc, festészet) és technikai segédeszközök együttes hatására épül. A *Gesamtkunstwerk* különböző művészeti ágakat állít egy konkrét alkotás szolgálatába, legismertebb alakja Richard Wagner, aki a művészetek egyesítését tekintette hivatásának, és alkotásaiban egyenrangúnak tekintette a zenét, a fikciót, a táncot és a gesztusokat. Hegyi Dániel Tibor jelzi Térey János *A Nibelung-lakóparkjáról* írt tanulmányában, hogy „a wagneri értelemben vett Gesamtkunstwerk ugyanis, amely a cselekmény elsőbbségének érdekében »csupán« összetevő komponensként használja a zenét és a költészetet, távolról sem egyenlő azokkal az előadásokkal, amelyek a produkció színesítése miatt alkalmazzák (betétszerűen) más társművészetek elemeit, és nem céljuk, hogy ezeknek egymást tételező, szerves kapcsolatát alakítsák ki az előadás során” (Hegyi 2023, 161). Az *Agón* mint a költészet technikáját alkalmazó rendezés kötőeleme a zene és az annak akusztikus elemeként megjelenő szöveg, elsősorban ezek egymásba játszása adja meg az előadás ritmusát, dinamikáját és látomásosságát.

A rendezés él az Artaud-féle kegyetlen színház eszközeivel. Az elsődleges feszültséget a drasztikus test- és halálábrázolások tartják fenn, a darab brutalitását a színen végig jelen lévő díszletelem is jelzi, a hatalmas arcon lévő száj embe-
reket, véres testrészeket nyel el, utalva ezzel a szövegben is előforduló „emberdaráló” kifejezésre (Józsa 2022, 19): „Ha valahol fölhalálják a messzehordó írást, ott fölállítják a tömeglatrinás lágereket. Meg az emberdarálót. Átmenet egyikből a másikba.” Az *Agón* című előadás erős képi hatásai, kifejezetten zavaró, sokszor bombázásra emlékeztető hanghatásai, az ember aljas ösztöneinek az ábrázolása (*Playboy*-képek osztogatása a nézők között, vagy egy férfi nemi szerv átadása az első sorokban ülő néző egyikének) és a szülő nőből kitépott gyermek szétdarabolásának az illusztrálása (uo., 20: „Nédd a’ – mit kotorásztam! Kihúztam a nyelőcsövét. Nézd, mit találtam! Ááá... Most húzom a végbelét.”) számos történelmi eseményt bemutatva végül az emberiség kollektív bűneivé áll össze. Miközben a középén forgó posztamensen (asztalon, oltáron vagy koporsón) fekvő nőt szinte szétszedik a szereplők, utalások történnek Marxra, Engelsre, Leninre, embriókra és tankokra. Artaud kegyetlen színházában „a nyelv a térnek azt a részét hódíthatja meg, amely kívül esik a szavak birodalmán” (Artaud 1999, 137), a dráma erős szöveganyaga, az élő zene komorsága, a drasztikus hang- és fényhatások,

erőszakkal teli háborús és magánéleti jelenetek, húsdarabok, csontok, testrészek szétdobálásának célja a szembesítés, a jelenlevők testére gyakorolt (sokk)hatás, amely során a néző eltemetheti vagy újratemetheti magában az emberiség létezésének az értelmét. A nukleáris katasztrófával végződő szövegrész után Horváth Lajos Ottót, az elsőrendű vádlottat képviselő színészt a magasba emelik (akár csak az Ádámot játszó Berettyán Sándort a Vidnyánszky által rendezett *Az ember tragédiája*¹¹ Föld Szellemét megidéző színében), húskampókra akasztják, majd egy szimbolikus temetés során elföldelik, sírgödrébe dobva Krisztus keresztlétét. A színpadra vitt drasztikus haláltánc végül ember és Krisztus temetésével zárul.

Vidnyánszky rendezésének egyik legerősebb állítása, hogy a színpad terében jelen lévők okozói és elszenvedői is a világban zajló brutalitásnak. Az ókortól napjainkig tartó történelmi események globális katasztrófává tágítása a nézőket hozza ítélethozatal-szituációba, az előadás megtekintése során mindenki maga döntheti el, hogy a többször felbukkanó, antik római szavazást jelző fekete és fehér golyókkal életet vagy halált szavaznak az emberiségnek. Hans-Thies Lehmann szerint amikor a posztdramatikus színházban eltűnik a határ a valóságos és a fiktív élmény között, „a metaforikus-szimbolikus tér metonimikussá válik” (Lehmann 2009, 180). A metonímia mint alakzat azáltal hoz kapcsolatba két egymásnak megfelelő dolgot, hogy a részt egészként juttatja érvényre. Ebben a viszonyban a színpadi tér metonimikusnak tekinthető, amennyiben az azon megkezdett történések részévé válik a nézők testi tere. Lehmann megfogalmazásával a színpadi tér legfőbb meghatározottsága, hogy „a színházi tér valóságos részeként vagy folytatásaként emeljük ki és töltjük be, metonimikusnak nevezhető” (uo.). Az *Agón* című előadás során a néző (a jelen lévő színészekhez, kórustagokhoz és zenészekhez hasonlóan) egyszerre válik vádlóvá és vádlottá: önmaga fölött hozza meg a sorsfordító ítéletet.

Asman felhívja a figyelmet arra, hogy Benjamin tragédiaelméletében test és nyelv polarizációja jelentős szerepet kap: a tragédia nemcsak a testi, de a nyelvi áldozathozatal helyszíne is. Központi paradoxona az, hogy a test áldozatának rítusa a nyelv áldozatával helyettesítődik, a „self” és a „meaning” lényege csak tagadásuk által maradhat meg, a csend által lehetővé téve az addig érvényes jelentések megkérdőjelezését és újraírását.¹² Mindezt pedig a szótlanság küzdelem

11 Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2018. október 19. Rendező: Vidnyánszky Attila.

12 „The ritual sacrifice of body is replaced in tragedy by the sacrifice of language (in place of body), thus enabling »self«/body and »meaning« to be redeemed through silence.” (Asman 1992, 614.)

és a néma menekülés készíti elő a színpadon.¹³ Benjamin szerint az *agonális mérkőzés*, amely megelőzte a drámát, és lezárta a próbát, általában csendben zajlott, a „tragikus hős csupán egyetlen nyelvet ismer, mely tökéletesen illik hozzá: éppen a hallgatást” (Benjamin 1980, 295). A filozófus az *Oreszteia* kapcsán arra is felhívja a figyelmet, hogy a test áldozata ebben az esetben a nyelv áldozatára cserélődik, Oresztész a trilógia utolsó darabjának záró részében már nem beszél, elnémulása bevezeti a tragikus csendet, a jelentések megkérdőjelezésének a helyszínét. Az áldozat megmenekül a szó szerinti haláltól, ami az elnémulás és a kötöttség szerződéses halála lesz, a test megmenekül, a nyelv viszont feláldozásra kerül, a test, a *phüszisz* áldozatát az önkéntes nyelvi áldozatra cserélik.¹⁴ Az *agón* legmélyebb csöndjét a Mészáros Martin által földre dobott kereszt és annak temetése hozza el. A színész ugyanis az előadás egy pontján a *Csíksomlyói passióban*¹⁵ is elhangzó „*Jesus Nazarenus Rex Iudeorum*” felkiáltással (a szöveggönyv jelölései alapján ez a mondat nem képezte az eredeti Józsa-szöveg részét) elhajtja a feszületet, amelyet később az első számú vádlottal együtt földelnek el. Az emberiség *agonális futásának* kitágított pillanata a halál kimondásával megszakadt, magával hozva az évezredek óta tartó szenvedés traumatizált némaságát.

A költői színház aspektusából szemlélve fontos Asman figyelmeztetése: Rang és Benjamin közös gondolkodása szerint a szabad szó az írott jog fölé emelkedhet, az élőbeszéd meggyőző erejéből magasabb rendű igazság születhet.¹⁶ Az *agón* csendje az *ekszztatikus szóval* megtörhető, mert az kitörhet az írott forma hatalma alól, és áttörheti az *agón* addig felállított rendszerét. Benjamin szavait idézve (Benjamin 1980, 305–306): „Ami az athéni jogot illeti, a dionüszoszi átütő erő a fontos és a jellemző, ti. az, hogy a mámoros, ekzsztatikus szó áttörhette az *agón* szabályosan megrajzolt körét, hogy magasabb rendű igazságosság

13 „*The wordless struggle (»wortloses Ringen«) and mute escape (»stummes Entlaufen«) are necessary processes which prepare the stage for the un-folding of dialogue and speech in tragedy.*” (Uo., 608.)

14 „*The transformation of myth is completed by substitution; the sacrifice of body, physis, is exchanged for the sacrifice of language.*” (Uo., 615.)

15 *Csíksomlyói passió*, 18. századi ferences iskoladrámák és Szöcs Géza *Passió* című műve alapján, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2017. március 10. Rendező: Vídnyánszky Attila. Koreográfus: Zsuráfszky Zoltán. Dramaturg: Szász Zsolt.

16 „*According to the letter from Rang, of central importance is the fact that the free word, »das freie Wort« as the spoken word, is allowed to assert itself over the power of the written law (dictamen) and that a higher justice arose out of the persuasive power of living speech in contrast to the trial by weapons and the formulaic phrases in the dialogical debate of the feuding parties.*” (Benjamin 1980, 614.)

született az élőbeszéd meggyőző erejéből, mint a fegyverrel vagy kötött szólamokkal egymás ellen hadakozó nemzetségek pereskedéséből. Az istenítélet áttöri a *logosz* a szabadság szellemében. Ebben rejlik az athéni törvényszéki per és tragédia legmélyebb rokonsága.” A test áldozatától a nyelv áldozatáig tartó átmenet során az *agón* csendjét tehát az *eksztatikus* szó törheti meg. Ez a szó Vidnyánszky rendezésében (véleményem szerint) nem más, mint az előadás záró jelenetében elhangzó áldás, az *Az hol én elmegyek, még a fák is sírnak* című népdal, amelyet egy opera-énekesnő énekel a vádlott, az emberiség koporsója fölé emelkedve. Az áldás nyugtázza az emberiséggel történeteket, és üdvhozó erőt közvetít, jót előidéz, visszavonhatatlan szó és gesztus. Kegyelemkérés az emberiségre, hogy az üdvösség előmozdítójává váljon.¹⁷ Az áldás is a sors megváltoztathatóságának a lehetőségét hordozza: az *eksztatikus* szó hatására az ítélethozók és/vagy életben maradók könyörületessé válhatnak, és más irányba fordíthatják az emberiség sorsát. Az emberiség önmaga okozta traumái elől történő menekülése az áldás eléneklésének az idejében lezárul, az egymásra halmozott borzalmak elcsendesednek, a temetés megtörténik. Az áldás ideje és rituális értelemben vett hatása viszont lehetőséget teremt a változásra.

Józsa a drámaszöveg logikai felépítésében addig jutott, ameddig Hamvas Béla az *agón*ról írt esszéjében: az *agón* olyan életforma, amely „a lélek-világot elsikkasztja” (Hamvas 1993, 383) holott a „lélek-világ ura: a szeretet. [...] És a szeretet az abszolút szabadság” (uo., 389–390). Mindez a Józsa-szöveg utolsó sorai-ban így jelenik meg (Józsa 2022, 32): „Istenség! Te belátsz onnan a lelkembe, Te ismersz. Tudod, hogy emberszeretet lakik bennem.” A poéma az emberiség önmagán elvégzett lélekgyilkosságát mutatja be, amelynek utolsó, temetési fázisában mégis felcsillan a remény: az *agón* körét áttörő *eksztatikus* szó. Józsa szövegében utalás található a szebasztei negyvenekre, akiket Licinus császár ítélte halálra Kappadókiában, mert keresztények voltak. Vértanúként fagyhalált haltak Krisztusért, az általuk vallott gondolatokat ismétli az áldozat szerepében megjelenő Horváth Lajos Ottó (uo., 25): „Hatalmam van a testem felett, amelyet megtanultam megvetni. A lelkem azonban nincs alávetve semmiféle kívülről jövő erőszaknak.” Nem egyértelmű, de a szövegeknyv alapján feltételezhető, hogy a szebasztei negyvenektől származó mondatok utólag lettek beemelve az előadásba, vagyis a rendező ezáltal erősítette fel a Józsa-szöveg rájuk vonatkozó utalását. Ehhez hasonló intertextus a rendező és alkotótársai által választott,

¹⁷ Lásd *Katolikus lexikon*, I., szerkesztette Dr. Diós István. Budapest: Szent István Társulat, 2004, 129.

Nagy Lászlót idéző *Káromkodásból katedrális* alcím. Szókratész védőbeszédében (amelynek az alaphelyzetéből a poéma kibontakozott) rámutat arra, hogy ő egész életében az emberek javát kereste, kerülve minden vagyon- és hírnévszerzést, és felrója az athéni polgároknak, hogy ők ennek az ellenkezőjét teszik (Platón, é. n.): „...nem szégyelled magad hát, hogy mindig csak a vagyonod lehető legnagyobb gyarapítására van gondod, meg a hírnevedre, megbecsülte-tésedre, de a belátásról, az igazságról és arról, hogy lelkedet a lehető legjobbba tedd, nem is gondoskodik, nem is gondolkodik?” Szókratész alapgondolata, a lélek jobbra tételének a lehetősége éppúgy egybevág a Nagy László-idézettel, mint a szebasztai negyveneknek tulajdonított mondatok. Bár Józsa szövege utal arra, hogy a földi halandók és az égben lakó istenek között megszűnt a kapcsolat (Józsa 2022, 26: „M megszűnt a tonalitás – magunkkal temettük. A felhangokon és a szférák gyűréin keresztül megrogyott a tengely. Angyalok és emberek között megszakadt az üzenet.”), az írott textus emberszeretetre utaló utolsó gondolatai, a rendező által beemelt intertextusok és az előadás záróképe azt sejteti, hogy az emberiség kudarchelyzeteiből és traumatikus mélypontjaiból az emberszeretet és a lélek szabadsága (az ti., hogy az ember nem veti alá magát az uralkodó ideológiai rendszereknek) vezetheti ki az életben maradókat.

Vidnyánszky rendezése Madách *Tragédiájának* a parafrázisaként is értelmezhető, ezzel meghaladva, kiegészítve Józsa alkotását. Mind az *Agón*, mind a *Tragédia* az emberiség által elkövetett legnagyobb hibákat elemzi és sorolja fel. Józsa a magyar, Madách a világtörténelem eseményeit ábrázolja, az *Agón* végén az emberiség eljut az atombombáig, az utolsó színben Ádám elhatározza az öngyilkosságot. Mindkét világábrázolás a luciferi lázadásból indul: az ember megsemmisítésének, önfelszámolásának a vágyából. Ádám az öngyilkosságot a szabad akarat bizonyítékaként követné el, a szebasztei negyvenek viszont azért a Krisztusért vállalják a halált, akit a világ folyamatosan temet. „Te Lucifer meg, egy gyűrű te is / Mindenségemben – működjél tovább: / Hideg tudásod, dőre tagadásod / Lesz az élesztő, mely forrásba hoz, / S eltántorítja bár – az mit se tesz – / Egy percre az embert, majd visszatarátér” (Madách 2023, 65) – mondja az Úr Madách művében. Vagyis a luciferi erő ellenére a válságban, a krízisben is Isten van jelen, aki (ha az ember nem gördít akadályokat az útjába) végigviszi a megkezdett művet. A megváltásra való konkrét utalás Józsa szövegében nem jelenik meg, Vidnyánszky rendezésében viszont igen: az előadás utolsó perceiben, a vágóhíd színpadképe és az „emberség” temetése után, az áldás elhangzása idején az aréna egyik oldalának felső lépcsőin egy párt alkotva feltűnik Martos Hanga és Mészáros Martin, egy kisgyermekkel maguk

között. Az emberiség *agonális futásának* kitágított pillanata után megszületik az utolsó ítélet: halál az emberiségre. A gyermek megjelenése azonban magával hozhatja az emberiség sorsának a megfordíthatóságát, hiszen talán ő lesz az, aki káromkodásból katedrális fog építeni, amennyiben képes lesz megőrizni a lélek szabadságát.

A felhasznált irodalom

- Artaud, Antonin. 1999. „Rendezés és metafizika”. In *A színház és az istenek: Válogatott írások*, fordította Betlen János. Budapest: Orpheusz.
- Asman, Carrie L. 1992. „Theater and Agon / Agon and theater: Walter Benjamin and Florens Christian Rang”. *MLN* 1992 April, Vol. 107, No. 3: 606–624. German Issue, The Johns Hopkins University Press.
<https://doi.org/10.2307/2904948>
- Benjamin, Walter. 1980. *Angelus Novus*, fordította Bence György, Kőszeg Ferenc, Pór Péter, Rajnai László és Tandori Dezső. Budapest: Magyar Helikon.
- Hamvas Béla. 1993. „Az agón”. In *A babérligetkönyv / Hexakümlion*. Szombathely: Életünk Szerkesztősége – Magyar Írók Szövetsége.
- Hegyi Dániel Tibor. 2023. „A Nibelung-lakópark mint összművészeti alkotás”. In *„A szellős térben és a szűk időben”: Tanulmányok Térey Jánosról*, szerkesztette Balajthy Ágnes, Melhardt Gergő és Radnai Dániel Szabolcs. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Posztdramatikus színház*, fordította Kricsfalusi Beatrix, Budapest: Balassi.
- Madách Imre. 2023. *Az ember tragédiája*. Budapest: Magvető.
- Nietzsche, Friedrich. 1926. *Vidám tudomány*, fordította Wildner Ödön. Budapest: Világirodalom Könyvkiadó Vállalat. Online elérés: <https://mek.oszk.hu/15200/15256/15256.pdf> (utolsó letöltés: 2024. október 3.).
- Platón. É. n. *Szókratész védőbeszéde*, fordította Devecseri Gábor. Online elérés: <http://mek.niif.hu/00400/00460/00460.htm> (utolsó letöltés: 2024. március 1.).
- Verebes Ernő. 2015. „Don Quijote”. In *A titkok kapuja*, szerkesztette Prontvai Vera. Budapest: Mária Rádió. Online elérés: https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja (utolsó letöltés: 2023. március 28.).
- Visky András. 2020. *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*. Budapest: KRE–L'Harmattan.

Tölli Szofia

Alessandro Serra és Szavvasz Sztrumposz rendezései Budapesten

Előadás-elemzések színház-antropológiai szempontok bevonásával

Dolgozatom témája két olyan előadás, amelyet a 11. Madách Nemzetközi Színházi Találkozón (MITEM)¹ mutattak be: az egyik a záróeseményként, Alessandro Serra rendezésében bemutatott **Tragédia – Oidipusz éneke**² című előadás, a másik a Szavvasz Sztrumposz rendezésében színpadra vitt **Sirály**.³ Az alábbiakban az előadások elemzése mellett feltárom kulturális és színházi kontextusukat, valamint kísérletet teszek a színház-antropológiai szempontú megközelítésükre is.

1 A fesztivált 2024. április 6–28. között tartották Budapesten, a Nemzeti Színházban, <https://mitem.hu/program/eloadasok> (utolsó megtekintés: 2024. május 2.).

2 Koprodukciós előadás – Sardegna Teatro, Teatro Bellini di Napoli, ERT Emilia Romagna Teatro Fondazione, Fondazione Teatro Due Parma. Az előadás online színlapja: <https://mitem.hu/program/eloadasok/tragedia-oidipusz-eneke> (utolsó megtekintés: 2024. május 2.).

3 Zero Point Theatre. Az előadás online színlapja: <https://mitem.hu/program/eloadasok/siraly-2> (utolsó megtekintés: 2024. május 2.).

Alessandro Serra művészete és módszere – kapcsolódási pontok Jerzy Grotowskihoz

Alessandro Serra 1999-ben alapította a TeatroPersona nevű társulatot, amely nem kizárólag színházi társulatként működött, hanem színházi kutatócsoportként, alkotóműhelyként egyaránt. Kísérleteiben a Grotowski által kijelölt úton kívánt haladni, amely során fókuszba helyezte a fizikai cselekvések tanulmányozását és az ún. vibrációs énekek gyakorlatát.

Azzal, hogy a hangsúlyt a színész cselekvéseire teszi, kapcsolódik Grotowski szegény színházához, amely az esztétikai megoldások helyett a játzók gyakorlatát helyezte előtérbe. „Rájöttünk, hogy a színház létezik kellékek nélkül, önálló jelmez és díszlet nélkül, elkülönített játéktér (színpad) nélkül, fény- és hangeffektusok nélkül és így tovább. Nem létezik viszont valódi színész–néző viszony a közvetlen, élő kapcsolat nélkül. Természetesen ez egy régi teoretikus igazság, de ha szigorúan megvizsgáljuk a gyakorlatban, az aláássa a színházról alkotott számos elméletünket. Ez egy kihívás, a színház fogalmának mint összetevő, de össze nem illő elemek – irodalom, szobrászat, festészet, építészet, fény, a »metteur en scène« szabályai szerinti előadásmód stb. – szintézisének a részünkről való kihívása. Ez a szintetizáló színház, amelyet mi »gazdag színháznak« nevezünk – hibákban gazdag” (Grotowski 1968, 19). A szegény színházban központi szereplő a színész, akinek kulcsfontosságú szerepe van abban, hogy az előadás során kapcsolat alakuljon ki a játzó és a néző, befogadó között. Ehhez a színésznek precíz tréninget kellett végeznie, amely a játzó teljes pszichofizikai egységére fókuszált, miközben igyekezett leszámolni a tanult viselkedés berögzött mozdulataival (maszkjaival). A cél pedig az volt, hogy mindezek által a befogadók kollektív tudattalanjára gyakoroljanak hatást (Mendes de Jesus és Sousa Pereira 2022). A MITEM-en látható *Tragédia – Oidipusz éneke* című előadás kapcsán kijelenthetjük, hogy Alessandro Serra egy, az európai kultúrkörben ismert történet alapján próbál közel kerülni a kollektív tudatalattihoz. A MITEM csapatának adott interjújában ki is fejté ezt:

„Az előadás alapja a mítosz, nem a történelem. Színház csak a történeten túl jön létre, mondhatnám, hogy amikor a cselekmény »elhanyagolható«, vagy legalábbis széles körben ismert. Szophoklész nézői tökéletesen ismerték Oidipusz sztoriját a szájhagyomány révén is, de főként a számtalan tragédiából, amiket már Szophoklész előtt neki szenteltek. Oidipusz nem

Szophoklész találmánya. Mint ahogy a *Hamlet* története sem Shakespeare-é. Ma, fél évezred elteltével a színházak világszerte tele vannak *Hamletekkel*, ami azt bizonyítja, hogy a nézők nem azért mennek színházba, mert valaki elmesél nekik egy történetet.” (Kornya 2024.)

A vibrációs ének kapcsán fontos kiemelni, hogy ezen a ponton szintén párhuzamot vonhatunk Grotowski módszerével. A lengyel színházi alkotó színházantropológiai eszközökkel kutatta az ősi tradíciók rituális dalait. Ennek során együtt dolgozott afrikai származású művészekkel és kutatókkal: afrikai és diaszpórabeli, afrikai származású dalokat gyűjtöttek és használtak fel (Mendes de Jesus és Sousa Pereira 2022). Serra *Tragédiája* kapcsán elmondhatjuk, hogy a rendezés alapkonceptióját a „tragédia” szó és annak etimológiája adja: ez a kifejezés ugyanis görögül ’a kecske dalá’-t vagy ’a kecskének szóló dal’-t jelent (Kornya 2024). Rendezését a kórus szerepére és a kar dalaira alapozza, s abban fontos összetevőként jelenik meg a színészek testkezelése, annak koordinálása is.

Serra komplex színházi vízióval bíró alkotóként vesz részt a projektjeiben, nem „csupán” rendezőként. Amellett, hogy ő írja és viszi színre az előadásait, személyesen felel a díszlet, a fénytechnika és a jelmezek tervezéséért és kivitelezéséért is. Ez a módszer eltér az úgymond hagyományos, kőszínházi gyakorlattól. Serra összefüggő rendszerben gondolkodik a színházról, és saját szavaival szólva „színpadra ír”, ahol az írás az összes színházi folyamatra kiterjedő aktus. Ez a megközelítés egy négydimenziós drámát eredményez, amely az adott helyen és időben valósul meg (mint a negyedik dimenzió), a dialógusok mellett pedig „olvasható” instrukciók irányítják a színészek mozgását.

Serra *Tragédiájában* a fények a dramaturgiához kapcsolódnak, a díszletnek ugyanakkor nem esztétikai funkciója van, hanem kézzelfogható anyagot jelent: ez segíti és határozza meg a színészek mozgását. A fények vibrálása, stroboszkópjellege megtöri a látvány állandóságát, a zaklatottság, a töredékesség vizuális kiterjedésű.

A színre vitel kapcsolata más színházi tradíciókkal, esztétikai meglátások

Az előadásban megidézett antik mítoszok és az ezekhez kapcsolódó misztériumok antropológiai és kulturális kontextusban való értelmezése kulcsfontosságú. Az ismert Oidipusz-történet célja és értelme, hogy az élete végén járó, vak „dagadt bokájú” átadjon egy igazi titkot, szent misztériumot. Az előadás antik ihletésű misztériumjátékként is értelmezhető, amely mélyebb kulturális és szakrális rétegeket tár fel a nézők számára.

Az olasz alkotó módszere nagyon hasonlít a kelet- és délkelet-ázsiai színházi formákra. Az egyszerűség kedvéért érdemes a MITEM kínálatánál és programjainál maradni az összehasonlítás során. A tavalyi Színházi Olimpia és a MITEM előadásai között több olyan távol-keleti rituális színházi formát is találunk, amelyet párhuzamba lehet állítani Alessandro Serra módszerével és színházával. Az indiai kathakali előadásban (Tölli 2023a) a *Mahábhárata* eposzából láthatunk dramaturgiailag összekapcsolódó részleteket, míg a tibeti operában (Tölli 2023b) Nangsza Öbüm dákíni (tündérhölgy) története elevenedett meg. Három



1. kép. Színpadkép Alessandro Serra *Tragédia* című előadásából (Fotó: Eöri Szabó Zsolt)

nagyon különböző színházi és táncos nyelvezetről beszélünk, ám azon túl, hogy egy (saját közegében) ismert cselekmény feldolgozása által készítetik a nézőt a színpadi események feldolgozására, egyebek miatt is összehasonlíthatók az említett stílusok, iskolák. Néhány olyan szempontot érdemes kiemelni, amely mind a három előadásra igaz.

A megszólalások mellett vagy azokat felváltandó énekek kísérik a cselekményt. A színpadi mozgás rituális teret jelöl ki. Díszletet egyáltalán nem vagy csak jelzésszinten találunk, a cselekmény helyszínét a dialógusok, a kórus dalai és a kontextus alapján tudjuk beazonosítani. A színpadi mozgások, a térben kirajzolódó koreográfiák, téralakzatok szintén szorosan kapcsolódnak a kifejtett történethez. A *Tragédiában* a kórus dalai felidézik a korai gregorián énekek hangulatát, illetve az összhangzatos, többszólamú egyházénekeket. A kar tagjainak a mozgása sokszor haljra emlékeztet: energianyalábok, áramlatok határozzák meg, mintázatot rajzol ki.

Az előadás esztétikai elemzése során fontos megvizsgálni a fények, a díszlet és a jelmezek szerepét, jelentőségét. Serra esetében a fények a dramaturgiát követik, míg a díszlet kézzelfogható anyagot jelent, ami segíti és meghatározza a színészek mozgását. A fények vibrálása és a díszlet illuzórikus megjelenése elősegíti az előadás töredékességének és zaklatottságának a vizuális kifejezését. Az előadás összművészeti alkotói látomása egyedülálló élményt kínál, amely intenzíven megmozgatja az érzékszerveket és a befogadók képzeletét.

Következtetés

Alessandro Serra *Tragédia – Oidipusz éneke* című előadása példa arra, hogyan lehet a színházban újraértelmezni az antik görög színházat Grotowski színházi módszere nyomán és annak felhasználásával. A különböző keleti rituális színházi formákhoz hasonlóan ehhez segítséget nyújtanak a dalok, a testkezelés, amelyet kiegészít a minimalista, ám összetett, jeleket felvonultató látvány.



Szavvasz Sztrumposz művészete és módszere – kapcsolódási pontok Theodórosz Terzopuloszhoz és Eugenio Barbához

Az előzőekben értelmezett *Tragédia – Oidipusz éneke* című előadás antropológiai és kulturális kontextusa mentén érdemes megvizsgálni a MITEM kínálatában látható *Sirályt*, amelyet Szavvasz Sztrumposz rendezésében tekinthetett meg a közönség. Az előadás különleges hangsúlyt helyez a Sztrumposz mestere, Theodórosz Terzopulosz által kifejlesztett színházi technikákra, amelyek lehetővé teszik a karakterek mélyebb pszichológiai rétegeinek a feltárását. Terzopulosz módszeréről részletesen olvashatunk a tavaly megjelent magyar nyelvű kiadványban (Terzopulosz 2023). Színházában, ahogyan Serránál is láthattuk, a színész áll a középpontban. A színpadi cselekvést a légzés határozza meg, amelyhez komplex tréningen ad megfelelő alapot a játszóinak.

Sztrumposz Csehov-értelmezése a fizikai színház eszközeihez és az Eugenio Barba és Nicola Savarese által is kutatott és összefoglalt színházi formákhoz kapcsolódik. Az egyes karakterek egy-egy rájuk jellemző, a hétköznapi túl egyensúlypozícióban várják jelenetüket. Ezek a pozíciók lehetővé teszik, hogy a játszó jelenléte még azelőtt élővé váljon, hogy ténylegesen játszani kezdenének (Barba és Savarese 2020, 64). Akár a *commedia dell'arte* szereptípusoknál, a játszó itt is egy-egy jellemző pózt vesznek fel akkor, amikor nincsenek jelenetben, és a saját szerepüknek megfelelő mozgáskészlettel dolgoznak akkor, ha ők kerülnek előtérbe. A rendező tavalyi MITEM-es előadásával, a *Jelentés az Akadémiának* című előadással szemben itt viszont nem a mozgás válik a legfontosabb színpadi elemmé, hanem a kimerevített képek, az összekapcsolódó tekintetek, mivel a párbeszéd az esetek többségében feszültséggel teli mozdulatlanságban hangoznak el.

Barba és Savarese leírják, hogy a keleti színházi formák kapcsán szinte alapvetésnek mondható, ún. instabil egyensúly a nyugati színházakban is jelen van, például a *commedia dell'arte* stílusánál. Ez a megállapítás különösen érdekes, mivel a *Sirály* szereplőinek a beállásai egyébként is emlékeztetnek a különböző szereptípusok pózaira. A különleges egyensúlyi állapot stilizáltsághoz, esztétikai szuggesztivitáshoz vezet (Barba és Savarese 2020, 64), s ez érvényes a vizsgált előadásra is. A hétköznapi túl egyensúly itt a klasszikus balett *demi-plié* pozícióját (Barba és Savarese 2020, 67) idézi fel leginkább: a térdek hajlítva vannak, a talp minden része érinti a talajt, a lábfejek keresztezve.



2. kép. Jelenet Szavvasz Sztrumposz *Sirály* című előadásából – Nyina szerepében Elpiniki Marapidi, Trigorin szerepében Szavvasz Sztrumposz (Fotó: Eöri Szabó Zsolt)

A szereplők, különösképpen Trigorin kéztartása megragadja a tekintetet. Az egyensúlyhoz hasonlóan a hétköznapin túlit pillanthatjuk meg, ám az ázsiai színházakra jellemző határozott kodifikáció (Barba és Savarese 2020, 154) nem tetten érhető. A színész a jelenetek minden pillanatában feszíti az ujjait, ami fokozza az energiái áramlását, és elősegíti azt, hogy azok se kerüljenek nyugalmi állapotba, akik nem szerepelnek a jelenetben, de a színen vannak.

A sort még lehetne bővíteni, az előadás ugyanis megfelelő alapot nyújtana ahhoz, hogy a *Színházantropológiai szótár* akár minden szócikke alapján végezzünk elemzést. Jelen dolgozat keretei azonban ezt nem teszik lehetővé.

Az előadás elemzése

A *Sirály*ban azt láthatjuk, hogy a díszlet a *Tragédiához* hasonlóan a minimalizmusra törekszik, ám a takarásként szolgáló oldalsó és a háttérben lévő színpadi elemek helyett a padlón elhelyezkedő fehér platformot látunk. Pontosabban,

egy üres, fehér kör van a színpad közepén, két oldalsó fehér kitüremkedéssel, kisebb platformokkal s egy kicsi székkal a jobb oldalon. Látszólag semmi sem utal a Csehov által leírt tóparti környezetre. Öt színész van egyszerre a színen: Nyina, Trepljov, Arkagyina, Trigorin és a rejtélyes Pierrot. Sztrumposz tehát megszabadult a jószágintézőtől és annak feleségétől, valamint még sok más szereplőtől is. A hangsúly a főszereplőkön és a sirályon magán van. Nyina, Trepljov és Arkagyina a kijelölt fehér kör mögött, míg Trigorin a külön fénykörrel megvilágított széken foglal helyet. Pierrot középen kezd, majd a közönséghez közelebb eső platformon helyezkedik el. A regényíró a fizikális pozíciója okán is egyértelműen kívülállóként jelenik meg, miközben ő is bekapcsolódik a fehér körön belül kibontakozó különös tudatállapotba.

A jelenetek során mindig csak azok tartózkodnak a körben, akik között párbeszéd zajlik, vagy azok, akik monológot mondanak, utána viszont mindenki visszamegy az eredeti helyére. Minden karakter mozgása egyedi, láthatóvá teszi az adott szereplő személyiségjegyeit. Nyina lány mozgása a törekenységére utal, Trigorin simulékonysága a mozgásában is tetten érhető, míg Arkagyina kettős személyiségének a megjelenítése járja be a legnagyobb amplitúdókat – hol megtört és elesett, hol megjátszott könnyedséggel cseveg és nevetgél.

Pierrot több funkciót is ellát: a szerzői utasítások szavalásával narrál, esetenként dialógust folytat Trepljovval. Kosztya belső hangjaként is tekinthetünk rá, aki mindenekelőtt maga is sirály. Megdöbbenő testtudatosságra és testkezelésre vall a vízimadár mozgásának és hangjának életre keltése.

Következtetés

A *Sirály*ban a rendező egyedülálló módon interpretálja és értelmezi újra Csehov klasszikus művét. A rendező módszere és a színészek tanult technikája együttesen teremtenek rétegzett és intenzív előadást, amelyben a hétköznapin túli egyensúly alkalmazása a legszembevetőbb, de a kéztartások is fontos adalékot jelentenek a szerepformálás szempontjából.

Összegzés

A MITEM két fentebbi előadása egyrészt támpontokat ad az európai színjátszásban meghatározó színházi alkotók munkájának a vizsgálatához: Serra és Sztrumposz rendezései által a különböző módszerek (Grotowski szegény szín-

háza, Barba gyűjtései) tovább élnek a kortárs színpadon. Másrészt pedig a segítségével gyakorlati értelmet nyer mindaz a tudás, amelyet a mesterek elméleti műveiben, gyűjteményes köteteiben olvashatunk.

A felhasznált irodalom

- Barba, Eugenio és Nicola Savarese. 2020. *A színész titkos művészete: Színházantropológiai szótár*, sorozatszerkesztő Sepsi Enikő, fordította Regős János és Rideg Zsófia. Károli Könyvek. Budapest: L'Harmattan.
- Grotowski, Jerzy. 1968. „Towards a Poor Theatre”. In *Towards a Poor Theatre by Jerzy Grotowski*. New York: Touchstone Books, 19. Magyar verzió: Grotowski, Jerzy. 2023. *A szegény színház felé*, fordította Liszkai Tamás. Károli Könyvek. Budapest: L'Harmattan.
- Kornyai István. 2024. *A színház is egy hallucináció – Világpremier a Nemzeti Színházban, Alessandro Serra rendező a Tragédia budapesti világpremierjéről, a polisz művészetéről, a mítoszról, az emberiség szeméről, a színházról és a fotográfiáról*. Online elérés: <https://mitem.hu/aktualis/2024/04/a-szinhaz-is-egy-hallucinacio-vilagpremier-a-nemzeti-szinhazban> (utolsó megtekintés: 2024. május 2.).
- Mendes de Jesus, Luciano és Sayonara Sousa Pereira. 2022. *The Songs of Black Experiences: consonances and dissonances in the path between Grotowski and the Workcenter*. Online elérés: <https://journals.openedition.org/rbep/2404> (utolsó megtekintés: 2024. május 2.).
<https://doi.org/10.1590/2237-2660121949vs02>
- Terzopulosz, Theodorosz. 2023. *Dionüszosz visszatérése*, fordította Kozma András. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem.
- Tölli Szofia. 2023a. „Történetek a Mahábháratából”. *Magyar Nemzet*, május 31. Online elérés: <https://magyarnemzet.hu/kultura/2023/05/tortenetek-a-mahabharatabol-az-eloadas-elemzese-es-kulturalis-hattere> (utolsó megtekintés: 2024. május 2.).
- Tölli Szofia. 2023b. „Nangsa Öbüm dákini: színházi meditáció két felvonásban”. *Magyar Nemzet*, június 12. Online elérés: <https://magyarnemzet.hu/kultura/2023/06/nangsa-obum-dakini-szinhazi-meditacio-ket-felvonasban> (utolsó megtekintés: 2024. május 2.).

Gyürky Katalin

Kortárs drámák és alkotóik a XV., jubileumi DESZKA Fesztiválon

A 2006-os megalakulása óta a kortárs magyar drámákra fókuszáló, interperszonális formában 2019-et követően most először megrendezett – egyben újratervezett – DESZKA Fesztivál idén XV. alkalommal várta a szakmát és a szélesebb közönséget a Csokonai Nemzeti Színházban, Debrecenben. A több mint egyhetes, 2024. május 9. és 18. között harmincegy előadással és számtalan kísérő programmal színesített seregszemle a kortárs magyar dráma helyzetét az újragondolás jegyében az eddigiektől eltérő nézőpontokból is górcső alá vette.

Azt, hogy a kortárs magyar dráma népszerűsítését valahol gyermekkorban kell elkezdeni, az idei DESZKA Fesztivál két programsorozata is megmutatta: a cívisvárosi teátrumában évek óta sikerrel működő CSIP – Csokonai Ifjúsági Program – május 9-én és 10-én, azaz a biennálé nyitónapjain ifjúsági előadásokkal, kerekasztal-beszélgetésekkel és workshopokkal gazdagított konferenciát rendezett annak érdekében, hogy körüljárja: a kisgyermek – az óvodások és az általános iskolások – körében elszennvedett traumák feldolgozására maga a színház, a színpadi forma milyen megoldásokat nyújthat. Ezt követően, május 11-től, a felnőtteknek szóló DESZKA-előadásokkal párhuzamosan megindult az immár nagy múltú visszatekintő GörDESZKA szekció is, amelyet a Csokonai Nemzeti Színház társszervezője, a Vojtina Bábszínház koordinált. Válogatásukkal, a kor-

osztályi vonatkozásban igen széles nézőközönséget megszólító, háromévestől kilencvenkilenc éves korig látogatható fesztiválra meghívott előadásokkal azt bizonyították: a bábjáték, a báb mint közvetítő eszköz mennyire érvényes és releváns módon tud reflektálni napjaink megoldandó problémáira. Ilyen például a gyermekek közötti lelki abúzus, amely az osztályközösségekben egyre gyakoribb (lásd a Wéber Anikó írta és Kolozsi Angéla rendezte *Az osztály vesztese* című produkciót) vagy a covid okozta traumáink, amelyeket a Budapest Bábszínház felnőtteknek szóló, tíz kortárs magyar szerző szövegéből készült *Dekameron 2023* című előadása tárt elénk a felnőttszínházat és a bábszínházat csodálatosan ötvözve.

Amikor a *Dekameron 2023* kapcsán a tíz kortárs szerzőt említettem – hisz a bábszínházi előadás olyan szerzők szövegein alapul, mint Fábrián Péter, Gimesi Dóra, Háy János, Jászberényi Sándor, O. Horváth Sári, Parti Nagy Lajos, Székely Csaba, Szikszai Rémusz, Tasnádi István, Závada Péter –, el is érkeztünk a jubileumi DESZKA Fesztivál egyik fő kérdéséhez, amelyet a szervezők szándékai szerint nem is feltétlenül a felnőtteknek szánt, a seregszemlére a legnépszerűbb hazai és határon túli színházakból a cívisvárosba invitált előadások válaszoltak meg, hanem az úgynevezett SzélDESZKA néven futó kísérő programok igyekeztek vizsgálni. Nevezetesen azt a „Mit takar manapság a kortárs drámaíró fogalma?” problematikát, amelyre könyvbemutatók, kerekasztal-beszélgetések, felolvasószínházi performanszok egyként kívántak választ találni.

A kortárs magyar drámák fáradhatatlan fáklyavivője és könyv formában történő megjelentetője, a Selinunte Kiadó jóvoltából számos könyvbemutató kísérte az előadásokat, amelyek keretében a szintén a DESZKA társzervezőjének felkért Drámaírói Kerekasztal elnökével, Németh Ákossal vagy épp Forgách Andrással, Tasnádi Istvánnal, Hajdu Szabolccsal, Lőrinczy Attilával, Pass Andreával járta körbe az említett problematikát a kiadó vezetője, Sándor L. István, valamint jómagam, s ezen sorozat keretében került sor egy másik beszélgetésre is az idei seregszemle díszvendégével, Szakonyi Károllyal, akit az *Alföld* folyóirat szerkesztője, Herczeg Ákos szólított meg.

A válasz – bár sok szerző nyilatkozott róla – szimptomatikus módon egy irányba mutatott: a manapság drámaírónak nevezett alkotó kénytelen több, sőt sok lábon állni. Lásd például Lőrinczy Attilát, aki az írás mellett dramaturgként is dolgozik, vagy Tasnádi Istvánt, aki rendez is. A DESZKA Fesztiválon a legtöbb szerepben Hajdu Szabolcs volt látható, aki filmrendező és színész is egyben: a Radnóti Miklós Színház *Legközelebbi ember* című előadását ugyanis nem-

csak rendezőként és szövegíróként jegyzi, hanem a produkció színészeként is, miközben az egyik nagyon fontos és innovatív, idén először megrendezett Szél-DESZKA-program, a Kortárs Drámák Mozgóképen keretében a legújabb filmjét, a *Kálmán-napot* is meg lehetett tekinteni az Apolló moziban. Ahogyan a Tasnádi István filmforgatókönyvéből készült *Memo* című filmet is, akinek egy másik, színpadra szánt szövegét, a *Szibériai csárdást* a József Attila Színház nagyszínpadi előadásában nézhették meg az érdeklődők.

De hogy a „kortárs magyar drámaíró” fogalma még a fent felsorolt „foglalkozásoknál” is tágabban értelmezhető, arra jó példa Gulyás Gábor személye, aki esztétaként, a képzőművészeti projektjei mellett alkotta meg *Új honfoglalás* című drámáját, amelyet a DESZKA keretében felolvasószínházi formában a Csonkai Nemzeti Színház művészei Árkosi Árpád rendezésében mutattak meg a közönségnek.

Hogy mennyire sokféle én bújhat meg egy alkotó ember személye mögött, azt Kiss Csaba is példázza, akinek rendezőként is a nevéhez kapcsolhatjuk legújabb, *Júdás* című kortárs magyar drámáját, amelyet ugyancsak felolvasószínházi formában láthattak a nézők a fesztiválon.

S ha a „kortárs magyar drámaíró” fogalmába ennyi minden beletartozik és beletartozhat, joggal merül fel a kérdés, hogy a magyar nyelvre vagy épp a magyar nyelvről más európai nyelvre fordító személy vajon maga is drámaíróvá válik-e egy-egy más által írt szöveg átültetése közben. A SzélDESZKA egyik kerekasztal-beszélgetése, a *Kortárs drámák külföldön* ezt a kérdést is boncolgatta, amikor Kozma Andrással, Garajszki Margittal, George Volceanovval és Németh Ákossal arról folyt a diskurzus, hogy mi minden határozza meg azt, hogy manapság Szlovákiában, Romániában, Oroszországban vagy épp német vagy angol nyelvterületen eladható-e egy-egy magyarról fordított dráma a színházak számára. A fordítás milyensége, a fordító felkészültsége ehhez csak az első lépcsőfok, ha ugyanis nincs ezen szövegek népszerűsítése mögött hazai vagy külföldi szándék – s persze anyagi forrás –, a fordító nemhogy kortárs drámaíróvá, de elismert fordítóvá se nagyon válhat, hiszen a fiókban maradnak a kész vagy félkész szövegei. A helyzet persze egész más az olyan területeken, ahol a magyar kisebbségi nyelv, s kétnyelvű színházak is működnek, és megint más Oroszországban, ahol az egy Örkény István drámáin kívül nem nagyon tudnak áttörést mutatni a színházakban a magyar szövegek. Még akkor sem, ha olyan kiváló fordítók ültetik/ültették át őket oroszra, mint Okszana Jakimenko vagy épp a 2022-ben elhunyt Tatjana Voronkina. Eközben néha a véletlen mégis megse-

gíti a tehetséget – jó példa erre Németh Ákos pályafutása, akinek eddig több drámakötete jelent meg olaszul, angolul, németül, törökül stb., mint magyarul.

S ha már fordítás: a Debreceni Egyetemen működő DE Színház évek óta kiírja az úgynevezett „Egy sima, egy fordított” pályázatát, amelynek keretében idegen nyelvű drámákat ültethetnek át magyarra az arra kedvet érzők. Az eredményhirdetésnek idén is a DESZKA Fesztivál adott teret, oly módon, hogy a három nyertes szövegből a Színház- és Filmművészeti Egyetem másodéves rendező szakos hallgatói – Kepics Mihály, Vasicsek Botond János és Horváth Mózes – felolvasószínházi performanszot rendeztek a Csokonai Nemzeti Színház színművészeinek közreműködésével.

S ha a „kortárs magyar drámaíró” fogalma ennyire összetett – sőt képlékeny –, vajon mi a helyzet a „kortárs magyar drámával”? Erre is választ kívánt találni a SzélDESZKA egy másik kerekasztal-beszélgetése, amely már a címében is érintette az idei fesztivál egyik fontos nívumát.



1. kép. Új dráma-e a színpadi adaptáció? – Kerekasztal-beszélgetés a SzélDESZKA szekcióban (Fotó: Csokonai Nemzeti Színház)

Az *Új dráma-e a színpadi adaptáció?* című esemény ugyanis azért jött létre, mert ezen a jubileumi seregszemlén a korábbi biennálékhoz képest a felnőtteknek szóló előadások között több olyan is szerepelt, amely klasszikus vagy kortárs regényből, illetve novellából készült. A Kosztolányi Dezső *Édes Anna* című művéből színpadra adaptált Szabó K. István-rendezéséről, a Visky András írta *Kitelepítés* Árkosi Árpád-féle színpadi megvalósításáról, A *mi utcánk* című Tar Sándor-novellából készített, Szabó Attila rendezte monodramáról, és még számtalan, a DESZKA Fesztiválon nem szereplő, ilyen jellegű átdolgozásról beszélgetvén Lőkös Ildikó dramaturg a kollégáival – Szabó K. Istvánnal, Kozma Andrással, Verebes Ernővel, Visky Andrással – megállapította: igen, az eredeti szövegből készült, színpadra szánt átírat értékelhető kortárs magyar drámaként. Ezért is fontos, hogy ezeknél az előadásoknál a színlapon szerzőként ne a klasz-



2. kép. Pető Kata és Rohonyi Barnabás a Gergye Krisztián rendezte *Milf* című előadásban (Fotó: Csokonai Nemzeti Színház)

szikus mű írója szerepeljen, hanem álljon például ilyesmi az ismertetőben: *Édes Anna. Kosztolányi Dezső regénye nyomán színpadra alkalmazta Lőkös Ildikó és Szabó K. István.*

Persze ne legyenek illúzióink: ez utóbbi problematika – hogy egy klasszikus mű adaptációja vagy egy kortárs dráma bemutatása zajlik-e a színpadon – nyilván csak a szűkebb szakma számára érdekes és fontos. A DESZKA Fesztiválra betérő civil közönség ugyanis – szerencsére – egyként nagy elragadtatással üdvözölte azokat az előadásokat is, amelyek tényleg napjainkban készült drámákat dolgoztak fel – lásd például a Nemzeti Színház ifjú színésze, Berettyán Nándor szövegéből készült *A sűgő* című produkciót, a Kovács Viktor és Kovács Dominik alkotta szerzőpáros *Milf* című drámájából készített kétszereplős, de annál monumentálisabb, a középkorú nők problémáit körbejáró, Gergye Krisztián rendezte előadást, vagy épp a határon túlról a Kucsov Borisz írta és rendezte, a Szabadkai Kosztolányi Dezső Színház *Félelem és reszketés Szabadkán* című darabot, amelyben a mai Szabadkáról kaphatott képet egy bizarr „képregény-drámaként” aposztrofált disztópia formájában a néző. Mint ahogyan a Csokonai Nemzeti Színházban Botos Bálint rendezésében színre vitt Borbély Szilárd-regényből, a *Nincstelenek*ből készített adaptációt vagy az Ady Endre sokak számára ismeretlen szövegeiből színpadra állított *Apró, véres balladák* című produkciót is nagyra értékelte a közönség. Hiszen az egy-egy előadás után felhangzó, hosszú percekig tartó lelkes tapsnál – nemegyszer álló ovációnál – pedig nem is lehetne csodásabb visszaigazolást kapni arra nézvést, hogy a kortárs magyar drámáknak, s így a kortárs magyar drámákat népszerűsítő és ünneplő DESZKA Fesztiválnak igenis helye és relevanciája van a magyar és persze a határainkon átívelő színházi életünkben.

Gyürky Katalin

Kezdjük előlről!

A *Godot-t várva* című előadásról

Szabó K. István rendezői életútja 2024 szeptemberének végén a harmadik **Godot**-adaptációjához érkezett. A Samuel Beckett megalkotta várakozáslegenda színre vitelével ugyanis a Jászai Mari-díjas művész tízévente leképezi, egyben leköveti a világban és a világlátásában bekövetkezett változásokat: azt, hogy miben lehetett – vagy épp nem lehetett – reménykedni két évtizeddel ezelőtt, majd rá tíz évre, illetve mi az, ami esetleg bizakodásra adhat okot – vagy épp nem adhat – a jelen helyzetben, az itt és most felől szemlélve.

A rendező eddigi három *Godot*-adaptációja közötti különbséget, valamint az ezzel kapcsolatos (önmagával, a színházcsinálással és a világgal szembeni) elváráshorizontjának a folyamatos változását talán az előadás címét érintő mostani módosításban lehet a leginkább tetten érni. Hiszen amíg a 2004-es és a 2014-es darab a Beckett-dráma eredeti, *Godot-ra várva* címét megőrizve a valamire való várakozásra helyezte a hangsúlyt – fókuszban ennek az értelmetlenségével és a várakozás közbeni megsemmisülés elkerülhetetlenségének a felismerésével –, addig a mostani, a Csokonai Nemzeti Színházban készített előadás a Beckett-mű friss fordításának a címéből kiindulva a valakire várakozásra összpontosít. *Godot-t várva* – hangzik a cím, felerősítvén ezzel az oly sokféleképp értelmezhető dráma Isten-allegóriáját, a *Godot* személyétől várható/elvárható megváltás, *restitutio* bekövetkezte utáni sóvárgást.

Ennek fényében válik rendkívül sokatmondóvá a díszlet: a Beckett által mindössze egy alkalommal megrendezett *Godot*-előadás látványelemeit felhasználva Szabó K. István Ianis Vasilatos díszlettervezővel a nézői jobbra, egy zongora tetejére álmodta a becketti kopár tájat a belőle kitüremkedő fával, amelyre annak idején Jézust a két latorral együtt felfeszítették. A fa felé közelítő két apró, ember formájú figura zongorára helyezése pedig máris azt az asszociációt ébresztheti bennünk, hogy a közben színre lépő Estragon és Vladimir talán e két lator hasonmása vagy utóda. Akik közül – hangzik az előadásban a Seress Zoltán alakította Vladimir fontos mondanója – bizonyos evangéliumi forrás szerint az egyik megmenekült...

Az, hogy a becketti enteriőr itt nem középen, hanem oldalt helyezkedik el, önmagában jelzi, hogy a rendező legalább akkora, ha nem nagyobb hangsúlyt fektetett a színpad többi részére odaképzeltető útra, amelyet Vladimirknak és Estragonnak – és más szempontból ugyan, de Pozzónak és Luckynak is – be kell/kéne járnia a megváltás, az irgalom elnyerése érdekében, mint a díszletelemekre.



1. kép. Bakota Árpád és Seress Zoltán a Csokonai Nemzeti Színház *Godot-t várva* című előadásának 2024. szeptember 25-i sajtónyilvános főpróbáján, rendező: Szabó K. István (Fotó: Theater.hu – Illovsky Béla)

Eközben az isteni *restitutio* megvalósulásának a bizonytalanságát azok a színészek által, játék közben a színpadot körbeölelő, fekete falra felírt szövegek és ábrák is bizonyítják, amelyek központi eleme egy, az akasztófajátékot imitáló rajz.

Amikor a két lator (?), úton lévő / útonálló (?), Estragon és Vladimir rögtön a darab elején arról lamentál, hogy ha Godot mégse jön el, felkössék-e magukat a fára, és ki kösse fel magát hamarabb, a falra felrajzolt „GodøT” ábra a döntésük darab végéig fennálló elodázásának a szimbóluma lesz egyben: ha idő előtt kötik fel magukat, és nem várják meg Godot érkezését, úgy sem jó, ha nem kötik fel magukat, úgy sem jó, mert Beckett világában az Isten képére és hasonlatosságára teremtett ember – lásd Estragon becenevében, a Gogóban a „Go” szótagot, és Vladimir becenevében, a Didiben a „D”-t, vagyis a nevük is tükrözte isteniteremtény-jellegüket – ki van szolgáltatva az idő megfoghatatlanságának. Ezzel együtt a linearitás hiányának, a jelen és a jövő mint olyan – és benne Godot eljövetele – bizonytalanságának.

A jelen és a jövő definiálhatatlanságát már a darab elején jelzi Vladimir és Estragon párbeszéde: Seress Zoltán Vladimirra arról győzködi a Bakota Árpád megformálta Estragont, hogy Godot az eljövetele napjául „Szombatot mondott. Asszem. Biztos felírtam valahova”. Amire Estragon így cáfol rá: „De melyik szombatot? Ma szombat van egyáltalán? Nem inkább vasárnap? Vagy hétfő? Vagy péntek?”

Ám ha semmi fogódzó nincs se a jelen napra, se a jelen órára, se a jelen percre nézvést, a két, fa felé tartó alak egyetlen lehetősége a múltba kapaszkodás (volna). A habitusukhoz – lásd Vladimir művelt érzékenységéhez, és ellenpontja, egyben kiegészítője, a tudatlan ösztönlény Estragon „attitűdjéhez” illően – néha fel-felsejlik bennük egy, talán már egyszer (vagy többször) megélt epizód az általuk képviselt emberiség történetéből. Ebben a rendezői koncepcióban így az egész olyan hatást kelt, mintha a Beckett-dráma első felvonása egy meg nem írt nulladik felvonás továbbvitele volna, ahol az egykoron meg- és átéltek emlékfoszlányok, reminiszcenciák képében itt és most bukkannának fel újra.

Ezek feltululásához, a *déjà vu* érzés színpadi érzékeltetéséhez a rendező és a két alakot megformáló színész adekvátan használja a Beckett-dráma szerzői instrukciójában megjelölt kellékeit. A kalap főleg Vladimir számára fontos, mintha a viselése nélkül – és lesz is ilyen a második felvonásban – a filozofálásra, töprengésre hajlamos alak nemcsak hogy nem lenne képes gondolkodni, hanem nem érhetne fel – úgymond, nem hosszabbodhatna meg – a felé az éteri magaslat felé, ahová a gondolatai által vágyik. Ezzel szemben az őt kiegészítő ösztönlény Estragonnak állandóan a cipőjével gyűlik meg a baja. A földhözragadtságát,

a materiális igényei kielégítését, éhségérzete elfojtását és aludni vágyását a láb-belije, azaz a talajhoz érő, „talajt fogó” kellékének a megléte vagy épp a hiánya még tovább erősíti. Másságuk következtében az emlékeik milyensége, sőt az emlékezésre való képességük is különbözik egymástól. Amíg az absztrakcióra hajlamos, az eszményekért még lelkesedő, reménykedő idealista Vladimírban felsejlenek bizonyos, egykor megélt történetfoszlányok, például az, amikor kihalásztta Estragont a Szajnából, vagy épp bizonyos mitikus történések – lásd a két latorról szóló elmélkedését, addig a kizárólag materiális szinten gondolkodni képes útitársának a *Szentírásról* is csupán a testi szükségletei kielégítése jut az eszébe: „A Szentföld térképére emlékszem. A Holt-tenger halványkék volt. Ha csak ránéztem, megszomjaztam.” Ám legtöbbször Didi felvetésére Gogónak nem jut az eszébe semmi, mert ő még a társához viszonyítva is kevésbé vagy egyáltalán nem képes a visszaemlékezésre. A kollektív és egyéni memóriavesztés áldozataként arra sem emlékszik, hogy mióta boldogtalan.

Szabó K. István rendkívül koherens, a legapróbb részletekig kidolgozott rendezésében a két úton lévő / útonálló alak – akik az úton való megrekedtségük, maradásra kárhozottságuk miatt konkrétan is „úton állók” – emlékezésbeli képességeinek a különbsége mintegy az őket megtestesítő színészek játékát is meghatározza: amíg Vladimír elmélkedő, bölcselkedő magatartását tökéletesen visszaadja Seress humánus elemekkel fűszerezett, Estragon felé sokszor empátiával, valóban felebaráti szeretettel forduló, rendkívül erős színpadi jelenléte, a Beckett-drámában oly fontos „bohócvonulatot” és a két alak *clown*jellegét főleg Bakota mozgásszínházi elemekkel tarkított játékában érhetjük tetten. Kettősük különbözőségéből pedig ily módon egy magasabb minőségű „bohóckodás” születik: az ócska bohóctréfák helyett sokkal inkább burleszkbe illő elemeket, Buster Keaton-féle humorral fűszerezett jeleneteket produkálnak, ahol a vladimíri elmélkedés mintegy „lehűti” az amúgy hasonlóan kérészéletű estragoni bohócos optimizmust.

Ám az idő csak nem telik, helyben, sőt inkább körbe-körbe jár, amit Szabó K. adaptációjában a két másik alak – a szintén bizonyos embertípusok bemutatására hivatott, a Vladimír–Estragon vízszintes tengelyére merőlegesen érkező Pozzo–Lucky-kettős – magatartása érzékeltet. Az emberiség történetében és az ember természetrajzában öröktől fogva benne lévő úr-szolga viszony, alá-fölé rendeltség megtestesítői ők, akik a színpadra való állandó vissza-visszatértükkel is jelzik: nem, senki ne várja, hogy nappalok és éjszakák állandó körforgásán túl itt előrehaladásról bármilyen szinten is szó lesz, főleg úgy nem, hogy állandóan

ugyanoda lyukadnak ki. Sorbán Csaba kényes Pozzo urasága száron vezeti a Pál Hunor által lenyűgözően megformált, mindenféle kacattal, bőröndökkel, székel felszerelt szolgát, Luckyt. Vladimir szemében egy-egy újbóli megérkezésükkor a „megváltozásukkal”, Estragon szemében pedig az ugyanolyanságukkal vagy épp a fel nem ismerhetőségükkel ők ketten nemcsak az állandóan, körforgásszerűen újratermelődő emberiséget képviselik – hiszen az előadás egyik legfajsúlyosabb mondata azzal szembesít bennünket, hogy „az asszonyok a sír fölött guggolva szülnék” –, hanem az idő mitikus körforgásjellegét, azaz a várakozás, az isteni *restitutio* esetleges bekövetkezte reményének az értelmetlenségét is még tovább erősítik. S ez akkor is így van, ha minden egyes távoztukkor az ebben a milióban rendkívül bizarrá váló „Isten áldja!” szófordulattal köszönnek el egymástól. Olyannyira így van, hogy Vladimirban egy ponton még az is felmerül, hogy ő tulajdonképpen átaludta az itt emlékezetfoszlányok formájában feltoluló emberi szenvedést – például Szabó K. rendezésében a „milliárdnyi halott”, a „hullahegy” felsejlő képe kapcsán egy gázkamrához hasonló, magából



2. kép. Bakota Árpád, Sorbán Csaba és Seress Zoltán a Csokonai Nemzeti Színház *Godot-t várva* című előadásának 2024. szeptember 25-i sajtónyilvános főpróbáján, rendező: Szabó K. István (Fotó: Theater.hu – Illovszky Béla)

egy ponton cipőket kiokádó díszletelem felvonultatásával a holokauszot –, s amennyiben átaludta, végképp nem érdemes a megváltásra.

Az irgalomra való érdemtelenység kvintesszenciájává mégis az a Pozzo válik, aki az első felvonásban Sorbán Csaba lenyűgöző játékában egy hímrinygóvá korszosult, mindenek, főleg Lucky felett álló Urat képviselt – lásd a Godot és a Pozzo nevek hasonlóságát, amire az érkeztükkor lefolytatott párbeszéd is ráerősít: „POZZO: Bemutatkoznék: Pozzo. VLADIMIR: Kizárt dolog. ESTRAGON: Godot-t mondott. VLADIMIR: Kizárt dolog.” Ugyanezt a hatást éri el a Pozzo névvel függőlegesen kiegészített „GodøT” ábra is. Pozzo azonban a második felvonásra vakká és kiszolgáltatottá válik. Vakként pedig „nem ismeri az idő fogalmát”, és ezért tör ki belőle Sorbán szívszorítóan egyszerű, lecsupaszított előadásában ez a monológ is: „Meddig gyötörnek még ezzel az idő-micsodával? Ez örület! Mikor?! Mikor?! Egy napon. Ez nem elég maguknak, egy nap, valamikor meg-némult, egy nap megvakultam, egy nap megsüketülünk, egy nap megszületünk, egy nap majd meghalunk, ugyanazon a napon, ugyanabban a pillanatban, ez maguknak nem elég?” S mivel az idő esetleges előrehaladásáról vagy épp egy helyben topogásáról nincs fogalma, immár időtlenül és idétlenül kiált irgalomért.

Egyre elkeseredettebb kiáltásában ugyanakkor ott rejlik Vladimir és Estragon második felvonásra némiképp megváltozott „attitűdje” is. Ez azért következhet be, mert amíg Szabó K. rendezésében az első felvonás egy ezt megelőző, meg nem írt – nulladik – felvonás folytatásává, addig a beckett-i szándék rendezői követésével a második felvonás az első tükörképévé, csak épp jóval sötétebb tükörképévé válik. Hiszen amíg az első felvonásban a latrok kizárólag önmagukat adták, a másodikban elkezdnek „pozzósat és luckysat” játszani. A két emberi, a vízszintes és a függőleges tengely ilyesfajta kereszteződése így az „emberanyag” szintjén is érzékelteti: nincs új a nap alatt, mindig, körforgásszerűen ugyanazon tulajdonságainkat ismételjük meg, csak egyre alantasabb formában. Ez Vladimir és Estragon, a két irgalmas szamaritánus irgalmatlan szamaritánussá válásában is megmutatkozik, amikor a földre rogyott Pozzo felsegítése körül erősen hezitálni kezdenek.

De nem csak ebben érhető tetten. Amikor Vladimir a saját kalapjától megszabadulva Lucky kalapját teszi a fejére – amely kalap az első felvonásban a szolgát félig gondolkodásra képes, az állat és az ember közötti lényvé tette, és amelynek kapcsán Pál Hunor egy elmondhatatlannak tűnő zagyva monológgal kápráztatja el a nagyérdeműt, egyben szenvedteteti az őt hallgató Urát és a két, úton lévő figurát –, számára ez a kalap mint gondolkodásra készítő eszköz már

kevés lesz. Ennek birtokában nem tudja folytatni – úgy érezzük, nemcsak a gondolkodást, de – a létet, a létezést sem. És mégis „Kezdjük előlről!”-t kiált, amikor hirtelen újra megérkezik – másodjára, ismét már-már körforgásszerűen – a megváltás reményét szimbolizáló gyermek (Sinka Márton), Godot küldötte. Ám amennyire reményt keltő a Beckett-darab fiatal szereplőjének érkezete, annyira elbizonytalanító tényező is. Hiszen Vladimir kérdezősködésére – Godot személyét, eljövételét, a Godot melletti létezés körülményeit illetően – a fiú leggyakoribb válasza az, hogy: „Nem tudom, uram.”

Nem tudom, hogy kicsoda Godot, nem tudom, hogy eljön-e valaha, nem tudom, hogy Káin vagyok-e, vagy Ábel, esetleg a két lator, akik közül az egyik csak megmenekült tán, vagy a megfeszítés után feltámadásra váró Krisztus. Vagy így, együtt, *ecce homóként*, sűrített létmódként minden és mindenki? Valószínűleg ez utóbbi, ám a négy színész megformálta Beckett-figura tehetetlen mozdulatlanságát látva és Godot továbbra is érvényes hiányában még az erről való tudás irgalmában is csak reménykedhetünk.

Godot-t várva. A Csokonai Nemzeti Színház – Debrecen előadása

Bemutató: 2024. szeptember 27.

Rendező: Szabó K. István

Fordították Horváth Ágnes vezetésével az ELTE volt francia szakos hallgatói

Játsszák: Seress Zoltán Jászai Mari-díjas, Bakota Árpád Jászai Mari-díjas, Sorbán Csaba, Pál Hunor, Sinka Márton Milán

Jelmeztervező: Florina Belinda Vasilatos

Díszlettervező: Ianis Vasilatos

Súgó: Góz Adrienn

Ügyelő: Nagy Fruzsina

Szerzőinkről

Balassa Krisztián

A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen karvezetésből (2004), majd okleveles zenekari karmesterként diplomázott (2013). 2012-ben az Aranyálca Nemzetközi Karmesterversenyen 3. helyezést ért el, és az MTVA különdíját is megkapta. Dolgozott többek között a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarával, a Concerto Budapest Zenekarral, a Kodály Filharmonikusokkal, a Szegedi Szimfonikus Zenekarral, a Szolnoki Szimfonikus Zenekarral, valamint rendszeresen koncertezik a Danubia Zenekarral. A berlini Theater des Westens, a müncheni Deutsches Theater, a stuttgarti Apollo Színház, a kölni Musical Dome munkatársa is volt. 2018-ban a stuttgarti Palladium Színház zeneigazgató-helyettese lett. 2023-ban a Miskolci Egyetem kreatív-írás szakát, 2024-ben a Károli Gáspár Református Egyetem művészeti igazgatás és művészetmenedzsment szakát is elvégezte. Kutatási témája a századforduló szórakoztatóipari és színházi élete.

Prontvai Vera

Adjunktus a Károli Gáspár Református Egyetemen. Kutatási területei: költészet és szakralitás a kortárs magyar színházban, kortárs misztériumjátékok. Kapcsolódó publikációi: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban: Vidnyánszky Attila és Visky András színházi világa* (monográfia; Budapest: KRE–L'Harmattan, 2023); „A metafora liturgiája” (tanulmány; in *Pilinszky János színházi és filmes víziója ma*, szerk. Sepsi Enikő és Maczák Ibolya, Budapest: KRE–L'Harmattan, 2022); „A sebzettség esztétikuma: A hiátus szerepe a *Halotti pompa* színrevitelében” (tanulmány; *Alföld*, 2019/7.); „Megérinteni vagy meghaladni Istent? A metafizikai színház jellemzőinek vizsgálata *A mesés férfiak szárnyakkal* című előadásban” (tanulmány; in „*Uram, hogy lássak!*”, szerk. Zila Gábor, Budapest: DOSZ, 2016).

Tölli Szofia

Színházi szakíró, színháztörténész, szerkesztő. A Debreceni Egyetem magyar-orsz szakos hallgatója volt, majd a Károli Gáspár Református Egyetem mester-szakán végzett színháztörténészként. Szakírói képzettségét ezzel párhuzamosan szerezte az OSZMI és a PIM közös kurzusán. Írásai egybek közt a KULter.hu-n,

az ART7 művészeti portálon, valamint a Magyar Nemzetben, továbbá 2023-ban a *Metszéspontok – Fejezetek a temesvári színház történetéből* (Székelyudvarhely: Top Invest) című kötetben jelentek meg. *Húsba rejtve* című kritikájáért 2019-ben a 7. Friss Hús fesztivál kritikaíró versenyén fődíjat kapott. 2023-tól a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktorandusza. Indiai klasszikus tánccal is foglalkozik, tanulmányait Bhubaneswarban, Indiában végezte. A Padmini Táncegyüttes tagja, a Rukmini Sofia Dance alapítója.

Török Katalin

Marketing- és kommunikációs szakember, több mint tíz éve dolgozik színházi és múzeumi területen. Jelenleg az MNMKK Magyar Nemzeti Múzeum marketing- és kommunikációs főosztályvezetője. Korábban a Szegedi Szabadtéri Játékok és a Reök-palota vezető marketingmenedzsere, a Kecskeméti Katona József Nemzeti Színház marketingvezetője, a Kecskeméti Katona József Múzeum kommunikációs munkatársa, majd a Magyar Állami Operaház kommunikációs és marketing-projektvezetője volt. A Színház- és Filmművészeti Egyetem másodéves PhD-hallgatója; kutatási témája az előadó-művészeti kultúrstratégiai intézmények marketingkommunikációs eszközenszerének vizsgálata az elmúlt tizenöt évben.

Vecsernyés János

Operatőr, rendező. 1986 óta forgat tévé- és játékfilmeket, dokumentumfilmeket, valamint tévéreklámokat. A Színház- és Filmművészeti Egyetem docense. Operatőr- és rendezőmesterséget oktat. Főbb operatőri munkái: *Peer Gynt* – tévéfilm (rend.: Gaál István, 1987); *Gaudiopolis* – tévéfilm (rend.: Szántó Erika, 1988); *Hoppá* – játékfilm (rend.: Maár Gyula, 1992); *Balkán! Balkán!* – játékfilm (rend.: Maár Gyula, 1993); *Üvegtigris 2.* – játékfilm (rend.: Rudolf Péter, 2005); *Szabadság, szerelem* – játékfilm (rend.: Goda Kriszta, 2006); *A zöld sárkány gyermekei* – játékfilm (rend.: Miklauzic Bence, 2010); *Vorzimmer zur Hölle (A pokol előszobája)* – tévéfilm (rend.: Michael Keusch, 2012). Főbb rendezései: *Kvartett* – játékfilm (2000); *Emelet* – játékfilm (2006); *Utolsó órák* – tévéfilm (2013).



SZÍNHÁZ- ÉS
FILMMŰVÉSZETI
EGYETEM