

18. A dokumentumokból követhető az az ív, mely az egyetlen Pistit többes, az 1979-es előadásban négyes, az 1988-asban sokas, az 1992-esben ismét egyedüli figurává alakítja.

19. Örkény István: *Drámák*, 608.

20. Hans-Thies Lehmann: *A posztdramatikus színház*. Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 217–218.

21. Bécsy Tamás: Az én-világa drámája. In: B.T.: *„E kornekünk szüülök és megölök”*. *Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban*. Budapest, tankönyvkiadó, 1984. 125.

22. Marton László: *Critikai Lapok*, 2006/3. 11.

KISS GABRIELLA

## *Az újrajátszás emlékezete*

GONDOLATOK A KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ *NOTÓRIUSOK*-SOROZATÁRÓL  
(2007–2013)<sup>1</sup>

Az ország legnagyobb múltú művészsínházának önképét performáló *Notóriusok*-sorozat akkor lett a Katona József Színház repertoárjának része, amikor a színház-történet-írás módszertani diskurzusa új terminussal gazdagodott.<sup>2</sup> A *reenactment* fogalma az 1940-es évek óta bizonyul termékenynek a saját diszciplínájuk reszubjektívizációjával számot vető történészek és muzeológusok számára.<sup>3</sup> A színház-tudomány szakszótárainak lapjain viszont a teatralitás klasszikus koncepcióinak határaival kísérletező és az előadások előadásszerűségének természetét egyfelől transzparenssé tévő, másfelől elemző body art performanszok *újrajátszásának* köszönhetően kapott helyet.<sup>4</sup>

A terminus szinte azonnali divattá válásánál nem kevésbé érdekes az a kérdés, hogy villámgyors inflációja, az ezzel szembeszegülő definíciós kísérletek, továbbá a dokumentumszínház kortárs formanyelveinek felélénkítő reflexiója milyen horizontból értelmezték újra a kultúratudomány retorikai fordulatának olyan alapfogalmait, mint a *félre-* illetve *újravetés* vagy az *iterabilitás*.<sup>5</sup> Ha ugyanis elfogadjuk, hogy a *reenactment* elmúlt események itt és most megtörténő megtestesülése, mely az ismétlés során alakít ki speciális viszonyt a múlttal, akkor az *újrajátszás* aktusa a színházi emlékezet kutatásának kontextusába helyezi a nyelv és az értelem rögzítésének kudarcra ítéltségével számot vető Paul de Man-i és Jacques Derrida-i vállalkozást. Ennek okán a *Notóriusok* sorozat színház-történeti jelentősége annak a kérdésnek a körüljárása révén ragadható meg, hogy a Katona József Színház Kamrájában illetve Sufnijában látható rendezések mennyiben és hogyan szólaltathatók meg az ún. „menmonic turn” diskurzusának ismeretében.<sup>6</sup>

Az eddig létrejött nyolc rendezés egyik közös vonása, hogy miközben felhasználnak egy hatalmas és nehezen hozzáférhető, mi több: épp az egyértelműen kirajzolódó hatalmi formációk elemzése révén izgalmas adatbankot, testet kölcsönöznek a valóság mindig is ismertnek vélt, ám valójában sokféleképpen hallgatásba burkolódó darabjainak.<sup>7</sup> A magyar színház-történet különböző fejezeteivel foglalkozó vállalkozásnak nem az a tétje, hogy felelevenítse, illetve rehabilitálja a vélt és valós emlékeket. Azokat a kollektív mechanizmusokat kutatja, amelyek abban segítenek, hogy ne feledkezzünk meg saját feledékenységünkről.<sup>8</sup> Ily módon a

magukat az idő kutatásának intézményeiként definiáló rendezéseknek mindenképp elöttek kell reflektálniuk, hogy az emlékek sajátja, illetve idegenné válásának reflexiója során hogyan tudnak szembesülni saját emlékezetük szerkezetével, az emlékeket kiválasztó döntéseik okaival és következményeivel.<sup>9</sup> Ezért is központi kérdés, hogy a dramaturgiai munka hogyan definiálja a dokumentum fogalmát: pozitív tényeket láthatóvá és hallhatóvá tevő adathalmazoknak,<sup>10</sup> vagy az örökül kapott világ olyan entitásainak tekinti-e őket, amelyek csak az előadás világának anyagaként beszélnek önmagukért.<sup>11</sup>

Ezért fontos leszögezni, hogy a színházi filológia teljes báziskorpuszát ismerő, ám azt szándékosan *ad hoc* (felhasználó) dramatikusan szövegek egyértelmű választ adnak a Marina Abramovič *Lips of Thomas* című performanszának (1975) újravásárlását (2005) elemző Philip Auslander kérdésére.<sup>12</sup> A levéltárak, múzeumok és digitális archívumok porra és pergamenre emlékeztető illatától átjárt feljegyzésekből, naplórészletekből, jegyzőkönyvekből, önéletrészekből, riportokból, fotókból, hang- és filmbejátszásokból szövőődő textusok semmiképpen sem a múlt eredetinek tekinthető darabját ábrázolják, hanem e dokumentumokat performálják. Ezt az (an)archiváló hozzáállást teszi egyértelművé a sorozat nyolcadik darabjának alcíme. Tézisünk szerint ugyanis nemcsak a „Katona megalakulásának korát”, hanem az ötvenes évek színházi hétköznapijainak teatralitását, a rendszerváltás óta napirenden lévő struktúráját, a Thália Társaság történetét, továbbá Egressy Gábor, Szacsavay Imre, Bárdos Artúr, Meller Rózsi, illetve Gelley Kornél, Horváth József, Vajda László, Ronyecz Mária, s nem utolsósorban Major Tamás és Gobbi Hilda élet(műv)ét is olyan „nyelvemlékekből” ismerjük meg, amelyek egy önmagára emlékezni akaró múlt nyomaiként válnak a kulturális emlékezet médiumaivá. A „dokumentumjátékok” egyik feltűnően közös vonása, hogy a forrásmegjelölés könyvészeti imperatívuszát kifigurázva idéznek, ami kezdettől fogva egyértelművé teszi, hogy nem „a múltbeli közlések teljes reaktivizálhatósága a kiindulópont”.<sup>13</sup> Ez a gesztus a „hétköznapiak olyan szakértőiként” definiálja a színészeket, akik (mivel autoriter módon birtokolják az estéről estére [re]konstruálódó szöveghelyeket) épp ezért teszik lehetővé „az elmúlt értelem töredékének a helyreállítását”,<sup>14</sup> mert automatikusan leleplezik az őket a színház „hivatalos”/„normaalkotó” történetévé író, narratív stratégiákat. S épp emiatt képesek arról is beszélni, amiről a kánon természeténél fogva mindig hallgat: a homályba burkolózó mindennapokról.<sup>15</sup>

Ezért sem véletlen, hogy a dramaturgiai munka egyenrangú nyelvi képződménynek tekinti a színháztörténet protagonistáinak és antagonistáinak, illetve azok nézőinek világát. Az *Eleje – Notóriusok 30.1* néven elmentett fájlban például a Katona „alapítóatyáitól” (Marton Endre, Major Tamás, Nagy Péter, Sziládi János, Székely Gábor, Zsámbéki Gábor), valamint az alapítás hol jelentékenyebb, hol teljesen jelentéktelen mellékszereplőitől (Vadász Ilona, Király Istvánné, Potassy Ibi) származó idézetek olyan szövegekkel folytatnak párbeszédet, mint a *Magyar Ifjúság* hasábjain olvasható infantilis kamaszlevelek és a (Veres) „Pali bácsi” néven közismert szexológus válasza, a „Beszélni nehéz” című rádióműsor feladatai, az utolsó nyugdíjuttalvánnyal olcsóbban vásárolható termékek nevei, a *Víg özvegy* Danilójának belépője, Szécsi Pál és Toldi Mária-slágerének („Egy férfi és egy nő”) ref-rénje, illetve Goethe és Petőfi sorai. Vagyis az intertextusok fikcionalitásának szín-

revitele teszi érzékelhetővé a társulat létrejöttének társadalmi kontextusát: a hetvenes évek Magyarországot. A *Notóriusok*at sorozatnak tekintő néző számára ugyanezt a funkciót töltik be a konferencia-felszólalások kötelező paneljei; a Bárdos Artúr nevével fémjelzett művészsínházi kísérletek alkotói önmegértését színesítő anekdoták; a Thália Társaság egyik alapítója (Benedek Marcell) által lefordított és 1904-ben előadott Courteline-darab paratextussá váló címe (*A rendőrfőnök jó fiú*), illetve Ibsen *Vadkacsájának* egyik jelenete; az Egressy Gábor korabeli magyar nyelvállapotot megidéző (Szigligeti-, Vörösmarty-, Petőfi-)szövegek lexikai és nyelvtani elemei, illetve a *Brankovics György*-részlet; a színházi struktúráról vitázó közéleti személyiségek nap mint nap olvasható/hallható szófordulatai, riposztjai; és az *Írja hadnagy* önálló felvonást alkotó, s az *Esti Kurír*, a *Színházi Élet* kritikáit megelőző jelenete is, továbbá Karinthy Frigyes paródiája (*Meller Rózsi, hazánkfia: Srejbrenzi dráma*).

De talán egyszer sem válnak a történelem olyan sokat mondó foszlányává, mint az *Elv-társak*nak azon a két pontján, amikor a közönség végig hallgatja a teljes szovjet himnusz orosz nyelvű, illetve a *Hazám, hazám...* Simándy József-féle előadását. Az előbbi alatt a romokból újjáépülő Nemzeti Színház két kézzel is dolgozó színészeinek fényképeit látjuk a kivetítőn, a *Bánk bán* ideológemaként is létező áriájára pedig a tornasorban álló szereplők leveszik fekete nyakkendőjüket, és fehér ingjük felső gombját kibontva „kispolgárokból” lázas arcú „baloldali értelmiségivé” válnak. Az enigmatikus képek és gesztusok didaxisa csak illusztrálja az olyan (az 1945-ös illetve 1949-es dátumhoz kapcsolható) szavak jelentését, mint „felszabadulás” vagy „diktatórikus kommunizmus”. A két (megszokott vizuális kontextusából kiemelt) zenei betét lejátszásának viszonylag hosszú időtartama viszont olyan atmoszférát teremt, amelyben minden egyes nézőnek életkorától, szocializáltságától, élettapasztalataitól függően és semmiképp sem egyértelműen kell megkonstruálnia a magyar történelem két eseményének számára releváns valóságát.

A dokumentumok kezelésének ez a módja azért képes (an)archiválni, mert tudatosan reflektál a színházcsinálók és a színháznézők diszkurzív közösségének nyelvben létezésére. Ennek okán a különböző dokumentumok egyfelől színreviteli stratégiáik függvényében hol az autentikus, hol a talált szövegek benyomását keltik, másfelől (ahogy Szilágyi György *Hanyas vagy? 28-as?* humoreszkje is tette) megakadályozzák, hogy a nosztalgia/moralizálás jegyében képződjön meg az adott színháztörténeti esemény mítosza. Épp ezért kell kételkednünk annak az értelmezői horizontnak a termékeny voltában, amely „igazságkereső” „színháztörténelmi leckének”<sup>16</sup> vagy „nyilvános szakmai önvizsgálati szertartássorozatnak” tekinteti a *Notóriusok*-sorozatot.<sup>17</sup> Hiszen a „szellemidézés” módjai legalább olyan pontosan kirajzolják a Katona József Színház identitását, mint azok a „szellemek”, amelyeket egyfelől a nagy múltú intézmény fennállásának 25. és 30. évfordulóira, másfelől az a paratextus (Genette) azonosít, mely szerint „a magyar színháztörténet néhány jellemző, küzdelmes és sokszor helyrehozhatatlan”, ugyanakkor tradícióképező eseménye kerül színre.<sup>18</sup> Sőt! Ha a rendezéseket historiográfiai korpuszá szerző eljárásokra, azok különbségeire és hasonlóságaira összpontosítunk, akkor azt a kérdést is feltehetjük, hogy színház és politika kapcsolatának hazai diskurzusa

miért tör ki olyan nehezen abból a körből, amelyet „a reprezentációs közvetítés bizonytalan pedagógiája és az etikai közvetlenség pedagógiája közötti polaritás” határoz meg.<sup>19</sup>

Ezért fontos leszögezni, hogy Zsótér Sándor munkája (*Írja badnagy*) kivételével külön-külön mindegyik rendezés megerősíti a színházat morális intézménynek (Schiller) tekintő nézői beállítódást. Ennek elsősorban az az oka, hogy az (szellem)idézés hangjának potenciális idegenségét ismerőssé gyengíti az az ok-okozati viszony, amely az előadásszövegek keretét alkotó kulturális performansz és a történelmi valóság dokumentumok révén konstruálódó darabja között fedezhető fel. A konferencia (*Az emberek veszedelmes közelségében, „rombolni nem, színházat építeni szívesen”*) azért funkcionál „autentikus” keretként, mert az első esetben megidézzi a Magyar Színházművészeti Szövetség 1949 és 1954 közti üléseinek, illetve az egykorú fegyelmi tárgyalásoknak a világát,<sup>20</sup> a másodikban pedig felidézzi az egykor a Merlinben artikulálódott nonstop véleménycserét. (Ezt bizonyítja, hogy az *Elv-társak* két tematikusan odaillő pontján felvételtől bejártsszák a sorozat első darabjának Major Tamás felszólalásait reprezentáló jeleneteit.) *A rendőrfőnök jófiú* atmoszféráját a jól körvonalazható esztétikai elvek alapján működő irodalmi színház és a huszadrangú kabaré konvencionális ellentételezése szervezi. Ez azért sejtetheti kezdettől fogva a Thália Társaság végjátékát, mert építeni tud arra a nézői előfeltevés-rendszerre, amely kizáró ellentéteknek tekinti a művészetet és a szórakozást, illetve a kísérletezést és a profitorientáltságot.<sup>21</sup> A mélyinterjúkra épülő tévéműsor teatralizálását (*Rendbogyó Záróra*) és a felolvasóestként inszenizált élettrajzi önvallomást (*Becsés testüket se hanyagolják el!*) a neves Szacs vay-színész-generáció utolsó élő leszármazottjának (Szacs vay László) társulati tagsága, illetve a Koronaherceg utcai intézmény egykori (Bárdos Artúr) és a Petőfi Sándor utcai színház jelenlegi vezetőjének (Máté Gábor) azonos – igazgatói – státusza indokolja. A vörös papírzászlót lobogtató úttörők (*Eleje - Notóriusok 30.1*) látványa és az általuk elénekelt dalok szövege pedig („János bácsi a csatában...”, „Pá, kis aranyom, pá...”, „Így ketten, vabadabada...”) egyfelől közismert vizuális sztereotípiákkal festi, másfelől a didaxiszarkazmusával kottázza, továbbá és ezzel egyidejűleg deheroizálja a Katona független társulati létezéséhez vezető pozíció- és presztízsharcok, illetve emberi játszmák állomásait. Az önmagukat közös öltöztető tükörben néző, illetve az ebből a színházként inszenizált térfélelől ki- és belépő színpadi alakok szcenográfiája pedig olyan vélekedések játékba hozásával viszi színre az *Elv-társak* mottóját („Politizáljon-e a színész? Elég, ha az ember dolgozik, végzi becsülettel a maga munkáját és kész? Lehet, hogy vannak korszakai az életnek, amikor ez elég. A miénk nem ilyen korszak volt.”), mint a művészi visszatükrözés feladata és természete vagy a színház és a valóság oppozíciója.

A Zsótér-Zsámbéki-színészosztály egyetemi tanulmányainak részét is képező rendezésnek (*Meller badnagy*) viszont sikerül a múlt idegen hangon megszólaló hírnökévé válnia.<sup>22</sup> A Meller Rózi életét és meghurcoltatását taglaló és kizárólag női színészek által felolvasott dokumentumokból összeálló történetet ugyanis az életmű legismertebb darabjának, az *Írja badnagy* Zsótér Sándor rendezte jelenete előzi meg. Látszólag megismétlődik a *Halljátok végszavam: ártatlan vagyok!* szerkezeti megoldása, mely úgy mutatta fel művésznak és hazafinak Egressy Gábor

személyében megvalósuló egységét, hogy emblemikus elő- illetve rövidített utó-játékként színre vitte a *Brankovics György* címszerepében bekövetkező színpadi halált. Ugyanakkor az a tény, hogy a zsótéri formakánon ez esetben is egy produktív (és nem reprezentatív) modell alapján működik, az első perctől kezdve megakadályozza, hogy a látottakat és hallottakat kizárólag az azt követő dokumentumdráma üzenetét illusztráló prologusként olvassuk, és megfontolandó (etikai) tanulságokat vonjunk le belőle.<sup>23</sup>

Ezt igazolja a két rendezés scenográfiája közötti eltérés is. A szinte felismerhetetlenségig Brankoviccsá öregített-maszkírozott Kovács Lehel trónjára nemcsak a színpadi függöny, hanem a *Hunyadi László búcsúja* című Benczúr Gyula-festmény hullik. Vagyis egyértelműen utal a darab címének kontextusára: 1853-ban a függöny mögött álló Egressy hangja testesítette meg az Erkel-opera címszereplőjének egy mondatos prózai szerepét.<sup>24</sup> Az e háttér előtt ravatalra állított koporsóból kel életre az a színész, akit a magyar színháztörténet-írás a nemzeti függetlenségért folytatott harc emigránsaként, ügynökeként, a „valamennyi közt legnagyobb” tragikus hősként, a „Lobogónk Petőfi”-kultusz egyik elemeként és *A színészet iskolájának* (1879) saját szakmájára európai mértékkel reflektáló írójaként kanonizált.<sup>25</sup> A színpadkép ily módon a civil és a színpadi szerep(vállalás) életveszélyes egymásba csúszásának azt a tradícióját merevíti ki, amely mindig is megteremti az életmű ideológiai kisajátításának keretfeltételeit.

A *Meller-badnagy* Zsótér és Máté Gábor rendezte két részét viszont a mennyezetről leelőző, hosszú és nemcsak érezhetően súlyos, de zajosan mozduló hullámpapírtekercesek foglalják keretbe. Ez a tér egyfelől olyan képként tárja elénk az *Írja badnagy* című szöveg drámai szituációját (a cári hadsereg őrnöke, amikor felszólítják, hogy „Írja, hadnagy!”, tévedésből az utasítást is lejegyzik, s ezzel megteremti a későbbiekben testet is öltő katona, Írja hadnagy nevét), amely leleplezi a történet referenciális olvasatának, a címnek és a főszereplő nevének önkényes, vagyis ideologizált voltát. Másfelől játékba hozza azt a dokumentumok felolvasása során megszülető kételyt, mely szerint sem az nem biztos, hogy Meller Rózsi írta a harmincas évek egyik színházi sikerdarabját, sem az, hogy az író az volt, akinek a hallott szövegek mondják. Következésképp a színpadkép arra a dramaturgiai munkára is reflektál, amely nem megkérdőjelezi, hanem játékba hozza a felhasználott írott szövegek autoritását.<sup>26</sup> Az ebben a látványban megelevenedő, katonai tisztelgésre és menetelésre, illetve írógép melletti tonettszékekben üldögélésre épülő, s a színészi akció és a nézői asszociációk relációjában jelentéssé váló scenográfia azonban nem csupán azt a hitünket ingatja meg, hogy a dokumentumokból kiolvasott pozitív tények hozzáférhetővé teszik a valóságot. Hanem olyan kreatív-interaktív atmoszférát stimulálnak, amely emberek és egyének csoportjainak performatív aktusai révén jön létre és változik meg, s amely a kollektív emlékezet egyik sajátossága.<sup>27</sup> A *Halljátok végszavam: ártatlan vagyok!* tehát annak a politizáló színésznek az életével egyenértékű halálát játssza újra, melynek prototípusát az utókor leginkább *Az emberek veszedelmes közelségében* csak megjelenő, az *Eleje – Notóriusok 30.4*-ben viszont önálló témává váló Major Tamással azonosít.<sup>28</sup> A *Meller-badnagy* viszont az értelmezés bejelentett esendősége révén úgy elégíti ki a tények, adatok, nevek megismerésére vágyók kíváncsiságát, hogy a szó

legszorosabb értelmében színre viszi azt a hatvanas évek óta közismert tézist, mely szerint a dokumentarizmus a valóság közvetítésének egyik stratégiája.<sup>29</sup>

Ebből a szempontból fontos kitérni a *Notóriusok*-sorozat vizuális és akusztikai dimenzióját alapvetően meghatározó eredeti fényképek és filmrészletek, illetve hangfelvételek használatának módjára. A már idézett Philip Auslander-tanulmány konklúziója ideológiáinak nevezi a dokumentáció „dokumentarista” és „teatrális” típusa közötti különbséget: „Az előbbi elsődlegesnek tekinti a közvetlenül jelen lévő néző számára előadott eseményt, s másodlagosnak azt a dokumentációt, amely csupán kiegészítő felvétele a saját elsődleges integritással rendelkező eseménynek”.<sup>30</sup> Ennek az „ontologikus” archiváló hozzáállásnak mintapéldái a *Becses testüket se hanyagolják el!* és az *Elementek – Notóriusok 30.2*, amelyekben a Power Point-bemutatók rendje szerint láthatjuk Bárdos Artúr, Gaál Franciska, Tőkés Anna, Bulla Elma és Ronyecz Mária, Gelley Kornél, Horváth József, Vajda László fotóit, illetve az előadórészleteket. A statikus diák egymásutániságán alapuló hatásmechanizmus egyfelől ok-okozatilag strukturálja a verbális információkat, másfelől történelmi tényként hitelesíti az olyan anekdotákat, miszerint Tőkés Annát egy neves színész nő többször elgáncsolta, hogy bosszút álljon a kezdőként hozzá méltatlan partneren, vagy Horváth József egyszer trükkösen kijátszotta az őt a mértéken felüli borfogyasztásban megakadályozni hivatott Stohl András és Ötvös András figyelmét, és a szemük láttára rúgott be. S éppen ezért legtöbbször meg is születik az *oral history* fikcióját legitimáló atmoszfera: elhisszük, hogy a Belvárosi Színház *genius loci*-jét megidéző Sufni terét kialakító, karosszékben ülő színész-direktor, illetve a Katona színpadán a halottakkal együtt soha nem szereplő, őket sokszor csak civilként vagy filmről ismerő színészek olyan szemtanúk, akiknek megélt történelme elbeszélhető, s ezért meghallgatásra méltó.

A szóbeli mesélés köztudott specifikuma, hogy egyfelől a tanúságtétel E/1-jű hitelességén alapul, másfelől „a kultúra figyelemreméltó kifejezése és reprezentációja, s ezért nem csupán betű szerint értelmezhető narratívumokat foglal magában, hanem az emlékezet, az ideológia és a tudatalatti vágyak dimenzióit is”.<sup>31</sup> Ezt a kettősséget is jelzi a performált dokumentumok forrásának és/vagy formájának felhangosítása. A Thália Társaság tagjai közötti levélváltás színrevitelét például egyfelől a levélíró személyének *Wikipédia*-szerű annotálása előzi meg, másfelől az az (ön)bejelentő gesztus, amely a nem felolvasott, hanem a nézők szemébe nézve előadott levélnek nemcsak a tartalmával, hanem a megszólítással és a búcsúzással is megismertet. A szövegkönyvet tartó, fehér-fekete kottaállványok mögött fehérben vagy feketében ülő fiatal színészek pedig úgy idézik meg a négy „eltávozott” alapító tag emlékezetét, hogy a sztorik, visszaemlékezések, vélemények elé mechanikusan odateszik: „mondta... [vagy] írta...” többek között Papp Zoltán, Bán János, Máthé Erzsi, Szirtes Ági, Szacsvay László, Ujlaki Dénes, Hollósi Frigyes, Székely Gábor, Zsámbéki Gábor, Koltai Tamás. Vagyis az, hogy a színészek nem egyszerűen eljátsszák az egyes figurákat, nem is csak felhangosítják a nekik tulajdonított verbális megnyilatkozásokat, hanem el is játszanak velük, az *oral history* paradoxonát viszi színre. S ennek „autentikus” hatása a már említett kulturális performanszok keretei között fekete-fehérben látható, pattogva-recsegve hallható rekvi-  
túriumok és az alakítások viszonyán múlik.<sup>32</sup>

Köztudott, hogy a Katona József Színház színháztörténeti jelentősége elválaszthatatlan a (kis)realista játékparadigma hazai formációinak megítélésétől. Ily módon fontos kérdés, hogy a *Notóriusok*-sorozat színészi munkája hogyan reflektál erre a historiográfiai konszenzusra. A Sztanyiszlavszkij nevével fémjelzett teorémát az alapművek megjelenése után fél évszázaddal megvalósító színészet legizgalmasabb teljesítményei explicitté teszik, hogy a színész sohasem „egy valós személyt utánoz, [hanem és legfeljebb] a cselekedetet konvenciókkal, esetleg szöveges vagy gesztikus módon érzékeltetheti”.<sup>33</sup> Nem csupán Peter Stein színháza, Martin Kusej vagy Thomas Ostermeier rendezései, hanem a lélektani realizmus hazai emblematikájának tekintett (és a Katonát Európa-szerte ismertté tévő) Ascher Tamás-féle *Három nővért* (1985) „mintha-realistának” látó rekonstrukciók is egyértelművé teszik:<sup>34</sup> a kortárs színház nézőjének *mise en scène*-jét az a vágy szervezi, hogy kitarja azokat a kodifikált gesztusok és beszédmódok használatára utaló jeleket, amelyeket a „realista” színész épp elmosni igyekszik. Következésképp a színészi munkát a realizmus játékparadigmájának szabályai szerint autentikusnak érzékelő néző olyan „fake”-nek látja az egyfelől mozgásban lévőként, másfelől egészben összerakottként és valamiféle narratív logikával irányított fiktív világként megmutatott színházi reprezentációt, amely „egyidejűleg felel meg, az eredeti műalkotás és a hamisítvány kategóriájának”.<sup>35</sup> Ennek viszont az az eredménye, hogy a nézés örömét nem magának a konstrukciónak az észlelése, hanem az „autentikus” hatást lépésről lépésre létrehozó stratégiák azonosítása – vagyis bekeretezése [*framing*] – táplálja.<sup>36</sup>

E tézis mély megértettsége leglátványosabban az egyszerre két személyt fedő „Szacs vay Imre” nevű képződmény élettörténeti interjúját létrehozó *Rendkívüli Zárórán*,<sup>37</sup> illetve a sorozat két nem véletlenül legbensőségesebb darabján, az *Elmentek – Notóriusok 30.2-n* és az *Elv-társak – Notóriusok 30.4-en* igazolható. A Lengyel Ferenc által megtestesített szerep tanúvallomását egyfelől az első vendég, Szacs vay László, másfelől az a Veisz Alinda hívja életre, akit nemcsak az egykori *Záróra* riportereként, hanem a tudomány népszerűsítése érdekében kifejtett munkáját elismerő Akadémiai Újságírói Díj tulajdonosaként azonosítunk. A szóbeli tanúvallomás tehát (akár csak az *oral history*-forrás esetében) egy speciális szituációban: az interjú során születik meg. Ugyanakkor nem egy történész és egy tényleges szemtanú, hanem három szerepszerű képződmény (a „Szacs vayság” vérvonalát megtestesítő társulati tag, a Szacs vay Imrét alakító színész és a közmé dia egyik (2010 óta a Katona *Hatvan perc* című beszélgetéssorozatát vezető) riportere közötti párbeszéd teremti meg az elbeszélést.

Ebben a rendezésben a koncepció egésze nyugszik azon, hogy a játékosok által megtestesített szerepek az egyik színész vezetéknévében őrzött családfának köszönhetően ruházódnak fel dokumentumot teremtő és alkotó értékkel. Más esetekben viszont azoknak a szerepeknek a megidézése kelti a hitelesség benyomását, amelyekkel az adott színész bizonyos fokig és bizonyos csoportok számára egyg é vált. Hiszen a *Halljátok végszavam...* Kossuthját nemcsak Nagy Ervin, az *Emberek veszedelmes közelségében* történelmi idegenvezetőjét illetve *A rendőrfőnök jó fiú* kabaré-görljét nemcsak Rezes Judit, a Hevesi-féle *Vadkacsa*-próba Gínáját pedig nemcsak Fullajtár Andrea, hanem a *Hídember* Kossuthjának, a *Kaza-*

maták Szóvivőjének, a *Ledarálnakeltűntem* revü-jelenetében látott produkciónak és a 2008-as Ascher-rendezés alakításának emlékképe is játssza. Ebben a kontextusban válnak izgalmassá azok a pillanatok, amikor a színészi test emlékezete teremt dokumentumot.<sup>38</sup> Színháztörténeti kurzusokon tanítandó példa a Hevesi Sándor „*Vadkacsa*-komplexusát” illusztráló próbának az a része, amikor a színészek szóról szóra követik a természetes beszéd benyomását célzó instrukciókat. Fullajtár Andrea és Keresztes Tamás harmadik nekifutásra tényleg nullára csökkentik Arno Holz híres képletének (Művészet = Természet mínusz X) ideális esetben a nulla felé konvergáló ismeretlenjét: úgy beszélnek, mint az életben, melynek következtében a Kamra közönsége egy szót sem hall Ibsen szövegéből. A nevetésre hangolt jelenetnek abban a pillanatában tehát, amikor a színészi test a szerep ideális *bírnókévé* válik, érzékelhetővé (olvashatóvá) válik a múlt rajta hagyott *nyoma*.<sup>39</sup> A háromféle médiumként megjelenő hangzóság hozzáférést enged ahhoz az élményhez, amelyet az 1920-as évek közönségéből válthatott ki annak a különbségnek az észlelése, amely az ún. „negyedik falon” innen modulálódó színpadi beszéd és „az önmagát parodizáló szónoklás” és a szenvedélyt jelezni hivatott „gégében rekedten ki-be húzott nyálcsépp”, a „humoristák fuvolázó Rózsahegyi-hangja”, illetve a „szერelmesek édeskésége és Bajor Gizit utánzó kaccintásai” között feszül(t).<sup>40</sup>

Szintúgy az emlékezetünkben élő hangképek elkülönбöződésén alapuló, ám személyességénél fogva sokkal megrázóbb élménnyel ajándékoznak meg az *Elementek Notóriusok 30.2*-ben megképződő idő-terek, amelyek lételiségében *[liveness]* teszik jelenvalóvá a huszonnégy éve halott Ronyecz Máriát. A Katona égi társulatának tagját alkotó színésznőt saját bevallása szerint is csak filmekről ismerő Fullajtár Andrea nem tud úgy megszólalni, hogy egymásba ne ússzon saját altja, az Éj királynőjét és Malacpófát megtestesítő színésznő mélyzengésű, karcos és csak kevés néző emlékezetében élő hangja, továbbá az az akusztikai élmény, amelyben egy hetvenes évek elején készült interjú illetve a *Megáll az idő* részleteinek bejátszása részesít minket. Az alakítás nem azzal igazolja egykori osztályvezető tanárának, a benne Ronyecz reinkarnációját látó Zsámbéki Gábornak a döntését, hogy „átlényegül”.<sup>41</sup> Hanem egy olyan önmagával folytatott munka eredményeként létrejövő szaktudás révén, amely emlékezetpótlékként *[aides mémoire]* viszi színre a szükségszerűen mindig erőltetett, sőt eltorzult színészi hangot.<sup>42</sup> A *Notóriusok* nézői számára ez a (társulati létezés és az ensemble-játék alapját jelentő alázat és munkamorál felől is értelmezhető, s nem melleleg egy másik égi tag, Horváth József színészi énjét definiáló) hozzáállás azért is feltűnő, mert ez esetben pont az a színésznő nem él a paródia eszközével, aki a sorozat előző darabjaiban emlékezetesen karikírozta Major Tamást vagy Csáki Juditot. S tünetértékű, hogy bár Ötvös András a rá jellemző lovaglő üléssel jelzi Ujlaki Dénest, Takátsy Péter kis, sötét, kerek üvegű szemüveget vesz fel Gelley Kornélként, Elek Ferenc és Ötvös András pedig a test tónusának finom megváltoztatásával utal Vajda Lászlóra vagy Horváth Józsefre, az eltávozott színészek megtestesítői közül az *Elementek Notóriusok 30.2* egyik színésze sem él ezekkel az eszközökkel.

Ez a bulvárnaturalista hagyományt felelevenítő és a *Notóriusokat* meghatározó színészi játék vagy az adott szituációban domináns lélektani állapotot illusztrálja, vagy a sorsfordító akcióhoz vezető ok monomániává válását rajzolja meg, vagy a



televízióból és rádióból is ismert személyiségek (Major Tamás, Honthy Hanna, Latabár Kálmán, Csáki Judit, Alföldi Róbert, Babarczi László) jellegzetes gesztusait, hanghordozásait utánozza. Ez utóbbi (a nemcsere ellenpontosító hatásával megtámasztott sikerével is számoló) megoldás árulkodóan épít a Kamra közönségének „kiválasztott” voltára. Arra, hogy a Katona által tudatosan vállalt és művelt művész-színházi koncepció(k) tradicionális elitizmusát is identitásképeinek részévé tevő *Notóriusok* nézői egyfelől ismerik a belterjes színházi szakma legközismertebb képviselőit, másfelől akkor születtek és úgy szocializálódtak, hogy a paródia és a kivetített fénykép illetve filmfelvétel elő tudja hívni a saját színházi illetve filmes élményeket. Ezt a vállalt belterjességet igazolja, hogy míg *Az emberek veszedelmes közelségében* levetített részletekben az *Állami áruház*ból (1953) csak Latabár Kálmánt, *Az ügynök halálából* (1959) csak Tímár József alakítását, vagyis mindig csak az éppen politikai ügyé váló – vagy abban állást foglaló – színészt láthatjuk, addig az *Eleje Notóriusok 30.1*-ben látott felvétel azt a jelenetet őrzi, amikor Gobbi Hilda és kollégái szívből nevetnek azon, ahogy Major Tamás (ön)iróniától fűtötten szavalja el a *Levél egy színész barátomhoz* című Petőfi-verset. De ebből a perspektívából válik fontossá az a kérdés is, hogyan viszi színre az *Elv-társak – Notóriusok 30.4* a színészi és politikai tettekkel való szembenézés Major és Gobbi esetében megkerülhetetlen témáját. A sorozat záródarabja rendkívül pontos tanulmány a színészet elméletének arról a közismert tézisééről, mely szerint a közszemlére tett színészi ént valójában mindig az a rendezés hozza létre, amelyet szerinte meg kellene alapoznia.<sup>43</sup> A két főszereplő mozgásvektorainak nem véletlenül kiinduló- és végpontja az az öltöztető tükör, amelyben Majoroként Jordán Adél, Gobbiként Dankó István nézi magát. Ezt megelőzően illetve követően felhangosítják a kiválogatott dokumentumokat, szembenéznek az általuk segített vagy épp tönkre tett színészeket játszó kollégáikkal, és a kivetítőt megnézik azokat a felvételeket, amelyek Major esetében a Tímár öngyilkosságához vezető felszólalás *Notóriusok*-féle színrevitelét rögzíti, Gobbi esetében a korabeli televíziós interjúk és tudósítások révén tudósít a Jászai Mari Színházotthon és a Bajor Gizi Színházmúzeum megte-remtéséről, illetve a Nemzeti Színház építésére szánt százezer forint átadásáról. A „művészember” és a „politikus ember” énje között általában feltételezett dichotómiát tehát a színészi én szemünk láttára megtörténő, mediálisan reflektált megszok-szorozódása omlasztja egymásba.

Nem kevésbé izgalmasak az olyan pillanatok, mint amikor a Tovsztonogov-féle *Revizor* ügyelőjévé kinevezett orosz tolmács sértett felháborodottságát karikírozó Ónodi Eszter úgy éneklie el az „Ocsi csornije” című slágert, hogy egy ponton részvétet tudunk érezni a fájdalmasan megsértett szerelmes nő iránt, akinek nap mint nap el kellett viselnie az őt többször visszautasító Marton Endre „fekete szemek” pillantását. A „Kedves Aczél elvtárs!” címzésű levél ily módon olyan nagymonológként kerül színre, amelynek nézője nem a verbális információkból, hanem egyfelől a szociálpszichológiai motivációk megszerkesztettsége, másfelől a Király Gyuláné nevű alak belső életének kidolgozottságát eltúlzó játékmód és a túlzást éltető önirónia révén nyújtja a realista színészi játék analízisét. S a realista játékpáradigma megoldásai között érzékelhető különbség a színészek színházának arra a hagyományára irányítja a figyelmet, amely olyan rendezők és igazgatók vezetése

alatt alakult ki, akiket színészpédagógiai szempontból foglalkoztatott a művészi kísérletezés. Hiszen ahogy Ditrói Mór és Jób Dániel (majd Várkonyi Zoltán) Vígszínházában a kortárs magyar és európai drámák bemutatói győzték meg a színészt a szereppel és az önmagukon végzett folyamatos munka jelentőségéről, úgy edzették a Katona József Színház Zsámbéki, Székely és Ascher rendezésein szocializálódott színészeinek önreflexív képességét a Bozsik Yvett, Jeles András, Halász Péter, Zsótér Sándor és a TÁP Színház nevével fémjelzett, bemutató-kötelezettséggel járó (a Zsótér Sándor és Máté Gábor rendezte *Meller-hadnagyban* meg is örökített) workshopok.

A magyar színháztörténetben egyedülálló sorozat tehát úgy idézi fel a magyar színháztörténet notóriusan kísérletező művészsínházi törekvéseit, hogy mind a dramaturgikus szöveget, mind a színházi látványt és hangzóságot, mind pedig a színészi munkát tekintve saját önképének teátrális dokumentumává válik. Ily módon (akárcsak a *reenactment* modelljének tekinthető, hét napon át tartó „Performance Art Biennale 05”) mintegy rituálisan megerősíti egy alkotói és befogadói közösség identitását.<sup>44</sup> Ez egyfelől rendkívül pontosan irányítja figyelmünket arra a színházi tradíciónk (ön)megértése szempontjából kulcsfontosságú kérdésre, hogy a kortárs magyar színházban miért egy művészsínház és miért nem a performansz-kultúra számára válik esztétikai problémává a sajátjának tekintett tradícióhoz kötődő viszony színrevitelének módja.<sup>45</sup> Másfelől, ha elfogadjuk, hogy az „emlékezés nem annyira a múlt, mint inkább a társadalmi csoportok vagy a társadalmak jelenkori igényeire, szempontjaira és kihívásaira irányul”,<sup>46</sup> és tudván tudjuk, hogy ezek a szándékok és akaratok akarva-akaratlan összefonódtak a politika hatalmi konfigurációival, akkor az újrajátszás során Marx derridai kísérteteihez hasonlóan válnak láthatóvá azok az alakzatok, amelyekre azért és úgy kell emlékeznünk, hogy ne fojtsuk el őket, ne érezzünk irántuk pusztán nosztalgiát, és ne essünk idealisztikus reaffirmációjuk hibájába sem.<sup>47</sup>

Ezért is érdemes a sorozatot olyan, ugyanebben az időszakban születő események kontextusába helyezni, mint a Halász Pétert illetve Hajas Tibort a TÁP Színház illetve a Természetes Vészek Kollektíva előadásai révén színháztörténeti játszó *Fisbermans's Friends* (2008) illetve *Vérreflex* (2009),<sup>48</sup> vagy a Vígszínház múltját Földes Gábor és Szakáts Miklós forradalmi szerepvállalásán keresztül megidéző *Színház és forradalom* (2011).<sup>49</sup> A múlt újrajátszásának ezek a kísérletei egyértelművé teszik, hogy az egykori jelen csak a kulturális emlékezet médiumaihoz kötött reprezentációkon keresztül rekonstruálható újra. Hiszen „az archiváló archívum [a Katona József Színház] technikai szerkezete [rendezői, színészei, dramaturgjai, jelmez- és díszlettervezői] az archiválandó tartalmat is meghatározza, létrejöttében éppúgy, mint a jövőhöz való viszonyában. Az archiváció [pedig] nemcsak rögzíti, de legalább annyira elő is idézi az eseményeket.”<sup>50</sup> S ez esetben talán nem is csak az a fontos, hogy az előadásokban egyértelműen megnyilatkozik „a végtelen, mértéktelen, mindig fellobbanni kész, 'az archívum kínzó vágyában' égő elvárások nélküli várakozás, az emlékezet határtalanul türelmetlen vágya.”<sup>51</sup> Hanem az, hogy a Katona József Színház egyedülálló módon próbált meg szembenézni azzal a csaknem tizenöt éve közismert ténnyel, mely szerint „megkezdődött annak a generációnak a kihalása, mely tanúja volt az emberi történelem annaleiseiben feljegyzett leg súlyosabb gaztetteknek és katasztrófáknak.”<sup>52</sup>

## JEGYZETEK

1. A tanulmány megírását a 81400 számú OTKA-projekt tette lehetővé. A sorozatot alkotó előadások: *Az emberek veszedelmes közelségében* R. Zsámbéki Gábor (2007); *A rendőrfőnök jó fiú* R. Máté Gábor (2007); *Rendhagyó Záróra* R. Pelsöczy Réka (2008); *Halljátok végszavam: ártatlan vagyok!* R. Bezerédi Zoltán (2008); *Becsés testüket se hanyagolják el!* R. Bezerédi Zoltán (2008); „rombolni nem, színházat építeni szívesen” (R. Máté Gábor, 2008); *Meller-hadnagy: Írja badnagy* (R. Zsótér Sándor), Meller-hadnagy (R. Máté Gábor, 2010); *Eleje Notóriusok 30.1* (R. Máté Gábor, 2012); *Elementek Notóriusok 30.2* (R. Máté Gábor, 2013); *Elv-társak – Notóriusok 30.4* (R. Máté Gábor, 2013. 05. 31.). Bemutatásra vár: *Nézőpont – Notóriusok 30.3* A Katona Ifjúsági Programjának előadása.
2. Vö. Jákfalvi Magdolna: *Kunst és Haus*. A Katona. *Színház*, 2001/10. 18.
3. Vö. pl. William H. Dray: *History as Re-enactment: R. G. Collingwoods Idea of History*. Oxford, University Press, 1999. 191–227.; Philip B. Zarilli, Bruce McConachie, Gary Jay Williams, Carol Fischer Sorgenfrey: *Theatre Histories. An Introduction*. New York, Routledge, 2010.; Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk, Matthias Warstat: *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*. Tübingen, Basel, Francke, 2012. 1–86.
4. Pl. Performance Art Biennale 05 (az 1960-as, 70-es évek hat legendás performansa), Living Theatre 2007 (The Brig, 1963), Wooster Group 2008 (Hamlet, 1964), Gob Squad Kitchen 2008 (Andy Warhol: Kitchen) Vö. Rebecca Schneider: *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York, Routledge, 2011.
5. Vö. Jens Roselt, Ulf Otto (szerk.): *Theater als Zeitmaschine*. Bielefeld, Transcript, 2012. 79–101, 229–254.; Carol Martin: *Theatre of the Real*. Palgrave, Macmillan, 2012.
6. Az emlékezetkutatás kultúratudományi fordulattá szerveződéséhez lásd Doris Bachmann-Medick: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg, Reinbeck, 2006. 381–407.
7. Vö. Wolfgang Ernst: *Archívumok morajlása. Rend a rendtelenségből*. Budapest, Kijarat, 2008. 109. Ford. Lénárt Tamás.
8. Vö. Sybille Krämer: *Das Vergessen nicht vergessen! Oder: Ist das Vergessen ein defizientes Modus von Erinnerung?* *Paragrana*, 2000/2. 251–275.
9. Aleida Assmann: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München, Beck, 2007. 10.
10. Pl. „A színházi alkotóművészek (színészek, rendezők, tervezők) tevékenységét legegyszerűbben úgy lehet számbavenni, ha adatszerűen felsoroljuk azokat a bemutatókat, amelyekben a művész közreműködött.” Gajdó Tamás: *A színháztörténet-írás módszerei*. Veszprém, VEK, 1997. 9.
11. Wolfgang Ernst: *i. m.* 109.
12. „Mit is tesznek a dokumentumok alapján újra játszott performansok? Az eredeti performansot játsszák újra vagy a dokumentumokat performálják?” Philip Auslander: *The Performativity of Performance Documentation, Journal of Performance and Art*, 2006/9. 2.
13. Aleida Assmann: Szövegek, nyomok, hulladékok: a kulturális emlékezet változó médiumai. In. Kisantal Tamás (szerk.): *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*. Budapest, Kijarat, 2009. 155. Ford. Görföl Balázs.
14. I. m.
15. Vö. Miriam Dreysse, Florian Malzacher (szerk.): *Experts of the Everyday. The Theater of Rimini Protokoll*. Berlin, Alexander Verlag, 2007.
16. Pap Tímea: *(Színház)történelmi leckék, avagy folytassa...! Katona módra*. revizor[http://revizoronline.hu/cikk/1129/notoriusok-ivi-katona-jozsef-szinhaz/?label\\_id=104&first=10](http://revizoronline.hu/cikk/1129/notoriusok-ivi-katona-jozsef-szinhaz/?label_id=104&first=10) (2011. 07. 20.)
17. Urbán Balázs: *A király balódik*. <http://kultura.hu/main.php?folderID=1&ctag=articlelist&iid=1&articleID=267716> (2011. 07. 20.)
18. A forrás megjelölése nélkül idézi Gabnai Katalin: *A sikerülés remek órái*. [http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35808](http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=35808) (2011. 07. 20.)
19. Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. Budapest, Műcsarnok, 2011. 40. Ford. Erhardt Miklós. Vö. Kricsfalusi Beatrix: *Reprezentáció, esztétika, politika (avagy miért nem politikus a magyar színház?)*. *Alföld*, 2011/8. 81–93.
20. „A feladatokat is kongresszusi határozatok rögzítették, amelyek szerint a kultúra hazai munkásainak a szovjet művészet példája és útmutatása alapján, „lenini-sztálini értelemben vett pártossággal”, osztályharcosan kell szolgálniuk „a szocializmust építő hazánk védelmét és a nemzetközi békeharc teljes győzelmét”. Gyarmati György: *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956*. Budapest, ÁBTL-Rubicon, 2011. 225.

21. Az ábrázolásnak és az észlelésnek ez a rendje „akár újfajta szegényember-drámákat, akár offenbachi librettókat vesz alapul, mindig mint 'szimbólum', 'teljesség' vagy 'összművészeti alkotás' valósítja meg magát”. Walter Benjamin: *Színház és rádió (Nevelőmunkájuk kölcsönös ellenőrzéséről)*. Ford. Fogarasi György, <http://apertura.hu/2010/osz/benjamin> (2011. 02. 03.)

22. Idézés és a dramatikusság struktúra prefigurációjaként is érthető „hírnök” kapcsolatához lásd Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart, Metzler, 1991. 44skk.

23. A barthes-i terminus és a zsótéri formakánon kapcsolatához lásd Kiss Gabriella: *A kockázat színháza. Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*. Veszprém, PEK, 2006. 144–170.

24. „Egy alkalommal (1853-ban) atyám a *Hunyadi László* rendezte. A személyesen dirigáló nagymester, Erkel Ferenc csupa entuziazmusól fölkerlte atyámat, hogy mondja el a IV. felvonásban Hunyadi László eme prózáját: »Magyarok! Halljátok végszavam: én ártatlan vagyok!» – melyet Hunyadi László személyesítőjének kellene a színpadon mögött kiáltani, mielőtt a vérpadra lép; mert – ugymond – az operisták sohasem tudják azt kelő ihlettel a tragikái értékre emelni. Atyám vállalkozott. S e megjelölt részt oly bensőséggel, annyi drámai erővel s hazafiúi érzéssel oly rendkívüli fellángolásával mondta el, hogy harsány hangja a velőig hatott. Néhány másodpercre a meglepetés néma csöndje állott be az egész színházban. A közönség megdöbbenve, a színpad felé ámulattal tekintettek a színpad felé, honnan a jellemzetesen igaz, megrendítő hangok törtek elő, megrendítve a levegőt és a színházat. Csakis az ismert s rég hallott Egressy Gábor hangja lehetett, mely Hunyadi László szavait így megvalósította – suttogták mind általánosabban. (...) A jelenet folyamán atyám közelében voltam, s láttam, hogy beszédének hatása alatt sápadtan, az ihletettségtől mintegy átszellemülten, némán, szoborszerűen állt – egészen a felvonás végéig.” Egressy Ákos: Pályám emlékeiből. *Magyar Hírlap*, 1904. december 25.

25. Vö. Gyarmati György: *i. m.* 228sk.; Németh Antal (szerk.): *Színészi Lexikon*. Budapest, Globus, 1930. 821.; Kiss Gabriella: *A magyar színházi hagyomány nevető arca. Pillanatfelvételek*. Budapest, Balassi, 2011. 85skk.

26. Vö. Boronkay Soma: Meller Rózsi. Esettanulmány. In. Jákfalvi Magdolna (szerk.): *A 20. századi magyar színház történeti kánon alakulása*. Budapest, Balassi, 2011. 41–53.

27. Vö. Paul Connerton: *How Societies Remember*. Cambridge, University Press, 1989. 4. Vö. „közben elindult egy, az emlékezetparadigma ellenében ható folyamat, amely inkább a cselekvésre (performance) helyezi a hangsúlyt. A kultúrát mi úgy látjuk, mint egy szöveget. Például egy város architektúrája nekünk egy szöveg, amit olvasni kell – ez volt a mi megközelítésünk. És most itt van egy ellentétes irányú felfogás, ami a közvetlenséget, a jelenlétet és cselekvést részesíti előnyben. (...) Ez is nagyon fontos, az emlékezetnek egy teljesen más oldala. A személyes oldal. Ennek a két megközelítésnek az ötvözete új paradigmát fog létrehozni.” Jan Assmann: *Az európai út a hibák elismerésére*. <http://www.origo.hu/kultura/20101029-jan-assmann-az-europai-ut-a-hibak-elismerese-interju.html> (2011. 05. 20.)

28. Vö. Lengyel György (szerk.): *Színház és diktatúra a 20. században*. Budapest, Corvina, OSZMI, 2011. 365–366.

29. Pl. Brigitte Marschall: *Politisches Theater nach 1950*. Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 2010. 18–21.

30. Philip Auslander: *i. m.* 4.

31. Luisa Passerini: Work ideology and consensus under Italian fascism. In. Robert-Thomson Perks (szerk.): *The Oral History Reader*. London, Routledge, 1998. 54.

32. Vö. „Az oral history, miközben saját szavaik felhasználásával visszaadja az embereknek a történelmet, egyúttal segíti is őket egy önmaguk által formált jövő kialakításában. Paul Thompson: *The Voice of the Past: Oral History*. Oxford, University Press, 1988. 265.

33. Patrice Pavis: *Előadáselemzés*. Budapest, Balassi, 2003. 59. Ford. Jákfalvi Magdolna.

34. Vö. Czékmány Anna: Játék-tér, Ascher Tamás Három nővér-rendezése. In. Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színház történetek*. Budapest, Balassi, 2009. 353–368.; Mátrai Diána: Ascher Tamás, Három nővér, 1985. In. Jákfalvi Magdolna (szerk.): *i. m.* 143–154.

35. Stefan Römer: *Künstlerische Strategien des Fake*. Köln, DuMont, 2001. 14.

36. Vö. Susanne Knaller, Harro Müller: Authentizität und kein Ende. In. S.K., H.M. (szerk.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München, Fink, 2006. 7–16.

37. Szacsay Imre (1818–1849) Kossuth Lajos titkára is volt, szerkesztette és jegyezte a Függetlenségi Nyilatkozatot. Unokaöccse Szacsay Imre (1854–1939) a Nemzeti Színház örökös tagja, legendás Shakespeare-színész.

38. Vö. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, Beck, 1999. 241–297.

39. Sybille Krämer: *Medien, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2008.

40. Németh László: Darabok és színészek. In. N.L.: *Két nemzedék. Tanulmányok*. Budapest, Magvető, Szépirodalmi, 1970. 596.

41. „Fullajtár is szemüveget vesz fel (Ronyecz filmjeiből, fotóiról is ismert narancssárga üvegeset), de nem ettől lesz Ronyecz-cé. Nem utánozza a beszédét, a tartását, a mozdulatait, mégis minden rezdülésével ő. Behunyom a szemem, s hallgatom, ahogy egymásba úszik a két alt hang, a felejtethetlen, kicsit karcos eredeti – amelyről kivételes érzékenységgel és pontossággal írt Koltai Tamás (idézük is a szövegét) – és a másként karcos, borzongató, a Fullajtáré.” Nánay István: *Meddig él a színész?* <http://www.revizoronline.com/article.php?id=4372> (2013. 03. 29.)

42. Vö. Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Napvilág, 2010. 22skk. Ford. Haas Lídia, K. Horváth Zsolt, Lajtai L. László, Németh Orsolya, Tóth Réka.

43. Vö. Philip Auslander: „Csak önmagad add!” Logocentrizmus és el-különböződés a színházelméletben. *Theatron*, 2004/2. 18. Ford. Kékesi Kun Árpád.

44. Vö. Erika Fischer-Lichte: Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte. In. Jens Roselt, Ulf Otto (szerk.): *i. m.* 48skk.

45. A problémafelvetéshez lásd Adam Czirák: Die Melancholie verbotener Kunst. Schreibstrategien und performative Praktiken in der ungarischen Neavantgarde. *Berliner Beiträge zur Hungarologie* 17, Berlin, 2012. 76–111.

46. Astrid Erll: Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff. In. A.E, Ansgar Nünig (szerk.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifizität*. Berlin, New York, de Gruyter, 2004. 4.

47. Jacques Derrida: *Marx kísértetei*. Pécs, Jelenkor, 1993. 98. Ford. Boros Gábor, Csordás Gábor, Orbán Jolán.

48. Vö. Herczog Noémi: *Valóságos fikció, avagy színház az eltűnt idő nyomában*. Színház, 2009/2. [http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35087:valosagos-fikcio-avagy-szhaz-az-eltnt-id-nyomaban&catid=27:2009-februar&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35087:valosagos-fikcio-avagy-szhaz-az-eltnt-id-nyomaban&catid=27:2009-februar&Itemid=7) (2013. 03. 29.)

49. Vö. Jákfalvi Magdolna: *Egymásra nézve és szembenézve*. [http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3735/szhaz-es-forradalom-vigszinhaz/?label\\_id=106&first=0](http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3735/szhaz-es-forradalom-vigszinhaz/?label_id=106&first=0) (2013. 03. 29.)

50. Jacques Derrida: *Az archívum kínzó vágya Freud impresszió*. Budapest, Kijarat, 2008. 25. Ford. Bereczki Péter.

51. I. m. 12.

52. Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest, Atlantisz, 1999. 11. Ford. Hidas Zoltán.

BARTA NIKOLETT

## *A személyiség határvonalainak dekonstruktív kibillentése*

TASNÁDI ISTVÁN: *FÉDRA FITNESS*

Tasnádi István a magyar színháztudományban kivételes módon 2001 és 2010 között három, egymástól teljesen eltérő és különálló színművet publikált: *Phaidra (Meno-pauza)*; *Phaidra (végső aktus)*; *Fédra fitness*, amelyek egyazon mitológiai történetnek, az Euripidésztől örökölt Phaidra-történetnek az átíratái, különböző változatokban fennmaradt interpretációi.<sup>1</sup> Az első változatot 2011-ben, Berlinben mutatták be német és magyar színészekkel (a krétakörösökkel). A *Phaidra (végső aktus)* című előadást Schilling Árpád rendezésében Salzburgban vitték színre osztrák és magyar színészekkel. 2009 januárjában pedig a magyar közönséghez és színpad-