KK
KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



BALÁZS IMRE JÓZSEF
BERETVÁS GÁBOR
BÓDI KATALIN
DOINA GECSE-BORGOVAN
FORRÓ ÁGNES
GERGELY TAMÁS
HATHÁZI REBEKA
JANKÓ SZÉP YVETTE
KESZEG ANNA
LAKATOS-FLEISZ KATALIN
LÁNG ZSOLT
NYERGES GÁBOR ÁDÁM
PRONTVAI VERA
SZABÓ ELEMÉR
TATÁR ZSUZSA
VALLASEK JÚLIA

TANÁRKARAKTEREK
A MŰVÉSZETEKBEN

10
III. FOLYAM
2024.
OKTÓBER

KORUNK
FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY
HARMADIK FOLYAM • XXXV/10. • 2024. OKTÓBER

TARTALOM

SZABÓ ELEMÉR • Tanítók népe. Sára Sándor *Néptanítók* című filmjének (vizuális antropológiai) vizsgálata 3
BERETVÁS GÁBOR • Pedagógus-ábrázolások a magyar film átmeneti időszakában (1954–1962) 16
HATHÁZI REBEKA • „Tégy magadnak egy szívességet, és bízz jobban a tapasztalatomban!” Szürrealista-realista látványvilág, női alkotói-megküzdési stratégiák és tanárábrázolás a *Das Lehrerzimmer* A tanári szoba című kortárs német filmben 36
NYERGES GÁBOR ÁDÁM • Ismerősök (*vers*) 43
LAKATOS FLEISZ KATALIN • Igazolt hiányzás? A tanár alakja a kortárs magyar regényben 44
DOINA GECSE-BORGOVAN • Bolondokháza és más diákélmények (*Vallasek Júlia fordítása*) 52
JANKÓ SZÉP YVETTE • Szerelmetes csalódások egy tanárikonban. A 80-as évek finn színházcsináló nemzedéke Jouko Turkka „kíntornájának” csapdájában 55
TATÁR ZSUZSA • Mitől zsong a helyettesítő tanárnő feje? Kutakodásaim a színészet mentén a nemszínészetig 63
Igaz legyen, nem hamis (*Gergely Tamással beszélget Láng Zsolt*) 77

■ **TOLL**
KOZMA TAMÁS • Dr. Asztalos Miklós 90

■ **HISTÓRIA**
LAKATOS ARTUR LÓRÁND • A magyar nyelvű felsőoktatás túlélése Kolozsváron (1944–1945) (II.) 93

■ **MŰ ÉS VILÁGA**
PRONTVAI VERA • Lelkek tánca. Visky András drámaciklusa az emberi testről 103

■ **TÉKA**
BALÁZS IMRE JÓZSEF • Mesék, amelyek máshol kezdődnek (*Sasszé*) . . . 114
KESZEG ANNA • Terjed a jövő 118
BÓDI KATALIN • Olvasóleckék haladóknak 121

■ **ABSTRACTS** 125

■ **TÁMOGATÓINK NÉVSORA** 128

■ **KÉP**
FORRÓ ÁGNES

ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem)
■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), GYŐRFFY GÁBOR (társadalomtudományok), RIGÁN LÓRÁND (filozófia, a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)
■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, BALÁZS JÚLIA (titkárság, tördelés), DEÁK SZIDÓNIA (korrektúra)
■ Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON
■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, HORKAY HÖRCHER FERENC, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS, ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, ZALÁN TIBOR
■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség. A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkársága, a Bethlen Gábor Alap, az Iskola Alapítvány, a MOL Románia, a bukaresti Kulturális Minisztérium, a Méhes György – Nagy Elek Alapítvány, a Nemzeti Kulturális Alap és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania
■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.
Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;
Internet: www.korunk.org; http://epa.oszk.hu/00400/00458; e-mail: korunk@gmail.com
■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407
■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 100 RON.
A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;
a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com
■ Revistă culturală finanţată cu sprijinul Ministerului Culturii şi MOL România
■ Revistă editată de Asociaţia de Prietenie Korunk
(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)
■ ISSN: 1222-8338

SZABÓ ELEMÉR

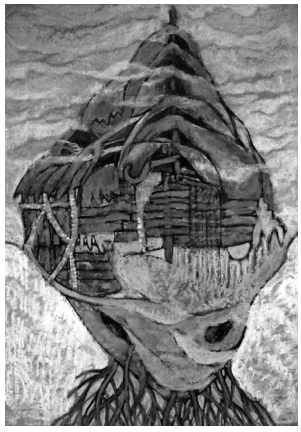
TANÍTÓK NÉPE

Sára Sándor *Néptanítók* című filmjének (vizuális antropológiai) vizsgálata

„A késő Kádár-korszak epikus dokumentumfilmjei, a Gulyás testvérek, Sára Sándor munkái például alkalmasak lennének egy etnográfiai szempontú elemzésre is." (HELTAI GYÖNGYI)[1]

Elöljáróban

■ A nagybetűs Pedagógus filmes „karakterének" vizsgálata meglehetősen tágas, interdiszciplináris kutatási téma. Nem egyszerűen filmesztétikai, filmtörténeti vagy éppen pedagógiaelméleti kérdések egyidejű érintését felvető feladat. Szélesebb értelemben a film „társadalomtörténetének", társadalmi szerepvállalásának vizsgálata volna ez; a társadalomtudomány, a pedagógia és a filmes ábrázolás korrelációiban vagy inkább „háromszögelésében" kell tájékozódni, nyitottan a társadalmi elvárások, az oktatáspolitika, szociálpolitika változó trendjeire, ezek viszonyára, de a filmet „szerző politikájára" is (Truffaut).[2] Bizonyára szélesebb érdeklődésre is számot tarthatnak e „szélesvásznú" kutatási terület filmtudományi eredményei, tekintve a nevelés-oktatás intézményrendszerének, működésének meg-megújuló társadalmi vitáját, a kérdésfelvetések szociokulturális dimenzióit. Feltehetően nem csak néhány specialista ügye marad ez a tematika. Egy újabb társadalmiasítható lehetőség a hazai filmtudomány előtt.[3]



A hatalomtól sokat szenvedett, de nagyon is pozitív pedagóguskaraktereket ismerhetünk meg a filmből, akik az elnyomó, büntető pedagógus szerepe helyett a gyerekeket megértő, támogató, elkötelezett oktatóként jelennek meg.

A film forgatókönyve és az emlékezés „szertartáskönyve"

■ Gong, kezdődik az előadás, illetve a *Néptanítók* című dokumentumfilm,[4] amit Sára Sándor rendezett 1981-ben. „Idős, megilletődött férfiak

zarándokolnak el a temetőbe, hogy mielőtt emlékezetük vásznára idéznék a közpályán töltött fél évszázad eseményeit, fiúi hálával hajtsanak fejet néhai osztályfőnökük […] sírjánál."[5] Tulajdonképpen ezzel a jelenettel indul a nyolcvanas évek magyar történelmi dokumentumfilmjeinek sora, ahogy ezt a későbbiekben kifejtem. Koszorúzással, megemlékezéssel, vallásantropológiai szóhasználattal élve, a halottkultusz egy rítusával. A szereplők „társulatát" totálban látjuk érkezni, a temető feszületei közt halljuk a megemlékező beszédet, és az összekulcsolt kezekről, néma arcokról készült közelképek tanúskodnak arról, hogy belső imádság is zajlik. A Pécsi Püspöki Tanítóképző 1930-ban végzett évfolyama a székesegyházba is betér 1980-ban. A „Boldogasszony Anyánk…" dallamfoszlányát halljuk.

Ha a nyolcvanas évek hosszú dokumentumfilmjeit epikusnak nevezzük, akkor a *Néptanítók* expozícióját „invokációnak", fohászkodásnak, az istenség segítségül hívásának is tarthatjuk. Aztán látjuk a személyes találkozások, üdvözlések örömteli pillanatainak szituatív felvételeit is. Kurucz Sándor operatőr kamerája követi az eseményeket, kiemel, variózik, zoomol, háttérben elmegy egy fekete ruhás pap. Kézfogások, szóváltások, majd következik az „újrajátszott" osztályfőnöki óra névsorolvasásának rítusa (enumeráció), amely szintén megemlékezés az osztályfőnök után az osztály többi halottjáról is. Assmann szerint az emlékezet ősformája a halottkultusz.[6]

Az osztályfőnöki órán az osztályfőnök-helyettes szerepét mintegy Sára kamerája veszi át, és a félig játékos „feleltetés" kérdése komolyra fordul: ki miért választotta a pedagógusi pályát, és hogyan sikerült helytállnia azon az elmúlt ötven évben. Mintha az „osztálymise" keretei között „meggyónnának" a közösség tagjai.

Sára az osztálytalálkozó után személyesen is felkeresi a néptanítókat, azokat is, akik nem tudtak eljönni a találkozóra, mivel többek között szeretne többet megtudni a néptanítók '56-os szerepvállalásáról (1980-ban!), ami felett mintegy átsiklottak az osztálytalálkozó nyilvános beszámolói.[7] A néptanítókkal készült, „beszélő fejes" interjúkról, melyekben az interjúalanyok az elmúlt ötven évben felgyűlt emlékeikről számolnak be, a későbbiekben bővebben is szó esik. Elöljáróban annyit, hogy a néptanítókkal készült interjúk nem „csak" a megélt történelmet tükrözik, hanem a pedagógusi hivatásról is számot adnak.

Az interjúk után egy aranydiploma-átadó ünnepséggel folytatódik a film, mely üres rítusaival az interjúkban megjelenő személyes vallomások ellenpontját képezi. A kommunista ünnepség szeriális montázsában két himnuszt is hallunk egymásra szerkesztve, „hamisan" szólva, de hamisnak hatnak a pártfunkcionáriusok szónoklatai, frázisai is. A szótlan néptanítóarcok közeli képei itt nem a belső ima vizuális reprezentációi, mint a film elején. Pörös Gézát idézve: „amikor az aranydiplomákat osztják ki a film szereplőinek, az eddig tudatosan háttérben maradt rendező harsány kifejezési eszközökhöz folyamodva, megsemmisítő gúnnyal ábrázolja a hivatalos ünneplés üres rítusait. Kínosan ugyanarra a mondókára jár a verkli mindenütt. A szónokok pufogó mondatai kibékíthetetlen ellentétben vannak a vásznon látható emberek talán legfontosabb titkával: a helyzeteket teljes személyiséggel birtokba vevő, azt tulajdon erkölcsi minőségével hitelesítő magatartással."[8]

A hamis szólamok után tiszta orgonaszó csendül fel. A keretes filmszerkezetnek megfelelően a majdnem kétórás film végén az egyik szereplő, kántortanító a templomi orgonát szólaltatja meg. A filmet egy kifejezetten egyházias referenciakészlet keretezi tehát.

Az egész filmnek nincs egy kiemelt főszereplője, forgatókönyvét az elbeszélt, egyéni sorsokból kirajzolódó közös narratíva alakítja. A film végén, a már közösségként elbeszélt, „előadott" történelem után zendül fel egy egyházi népének, a „Magyarország királynéja…". A montázsszerkezet hangsúlyos elemei a zenei illusztrációk és korabeli vizuális kultúra lenyomataiként is felfogható inzertek, fotók.[9] A kockaház melletti feszülettel, a régi osztályképekről sosem hiányzó papokkal, Pécs templomtornyaival megképződő „klerikális" vizualitás kiegészül például olyan etnográfiai adalékokkal, mint a különböző népviseleteket bemutató fotók, a kalotaszegi lakodalmat vizualizáló képek sora, melyek az egyik néptanító, népművelő néprajzi gyűjtéséből származnak.

Szakrális és néprajzi vizuális elemekben már az 1962-ben készült Sára-filmetűd, a *Cigányok* is bővelkedik. Ilyen szempontból a *Néptanítók* Sára dokumentarista életművében a korai 60-as Sára-filmetűdök és a későbbi, 1980-tól induló történelmi dokumentumfilmek átmeneti formájaként is értékelhető. De amíg a *Cigányok* interjúi zömében csak a hangsávban szerveződnek össze, ebben a filmben az egyenes hang dominál, a közelképeken bemutatott arcok, „fejek" itt kezdenek el beszélni. Ezért a *Néptanítók* már a nyolcvanas évek „beszélő fejes" filmjeinek csoportjába tartozik.

Pedagógusi hitvallások, pedagógusszerepek

■ Ha az ún. antropológiai dokumentumfilm kérdésfelvetései, illetve a filmek antropológiai elemzése felől tájékozódunk a filmekben megjelenő pedagógusok, illetve ábrázolásaik témakörében, akkor például David MacDougall vizuális antropológiája segíthet elindulni. MacDougall a *The Corporeal Image* című könyvében gondolatébresztően vizsgálja „a gyermekkor filmjeit", megjelölve a „schoolfilms" kutatási területét, valamiféle pedagógiai filmantropológiát művelve filmpéldáinak során át.[10] Ízelítőül most annyit, hogy a neorealizmus gyermekarcainak megidézése után a francia új hullám MacDougall könyvében mintegy „az osztályteremből indul" Truffaut *Négyszáz csapás* című filmjének önéletrajzi ihletésű expozíciójával. A „papa mozijával" szembenálló modern filmtörténeti korstílusban, a francia új hullámban itt válik a „tanárpapa" negatív karakterré, aki irodalomtanárként sem fedezi fel a főhős srác, Antoine költői tehetségét, sem a falra firkált versében, sem Balzac-dolgozatában. Ez az antipedagógus lesz tulajdonképpen minden baj forrása. Az iskolának mint a goffmani értelemben vett totális intézménynek ellenálló „anti-iskolafilmek" ellenkulturális példáit hosszan lehetne sorolni.[11]

Ha most egy gyors „zoomolással" ismét az elemzett filmre fókuszálunk, akkor a *Néptanítók* szereplői az említett tendencia ellenképét mutatják. A hatalomtól sokat szenvedett, de nagyon is pozitív pedagóguskaraktereket ismerhetünk meg a filmből, akik az elnyomó, büntető pedagógus szerepe helyett a gyerekeket megértő, támogató, elkötelezett oktatóként jelennek meg. Egyikük így számol be alapállásukról: „Az iskolában becsületességre, tisztességre, vallásosságra, munkára, de főképp a nép, a haza, a gyerekek szeretetére neveltek."

A filmes pedagóguskarakterek vizsgálatát összehasonlításképpen érdemes ugyanakkor a Sára-életműre kiterjeszteni. Sára Sándor filmjeiben a *Néptanítók* hősies, pozitív karakterein kívül még két további alakzatot tudunk elkülöníteni a „puha diktatúra" által felrajzolt erőtérben. A *Cigányok* (1962) című lírai dokumentumfilmjéről, a BBS dokumentarizmusát előkészítő, azt megnyitó, ebből a

szempontból a későbbi *Krónika*hoz hasonlóan „faltörő" műnek tekinthető alkotásáról szólva, „a hiányzó pedagógus" figuráját idézném most ide, melyről egy korábbi tanulmányomban írtam.[12] A *Cigányok* iskolai szekvenciájából feltűnően hiányzik a tanító figurája. Az államszocialista propaganda többek közt éppen a pedagógust ruházza fel a rendszerben „felzárkóztató", asszimilációs társadalmi szereppel. De a *Cigányok* korántsem lett egy „hurrá-optimista", propagandisztikus alkotás a romák felzárkózásáról és az államszocialista oktatási rendszer sikeréről. Sára a pedagógus hiányzó alakja révén ennek ellenképét alkotja meg a *Cigányok*ban, az asszimilációs, paternalista oktatáspolitikai szándék eleve elhibázottságára mutat rá.

A „hiány" filmpoétikai megjelenítése (*Cigányok*), illetve a *Néptanítók* hősies, pozitív karakterei után nem hiányzik a negatív tanárkarakter sem Sára filmjeiből. A *Tüske a köröm alatt* című, 1988-as játékfilmjében ő a „tanár úr", aki az '56 utáni megtorlás sajátos végrehajtójaként tűnik fel a főszereplő által elbeszélt történetben.[13] A még büntethetetlen fiatalkorú „pesti srácokat" vidéki nevelőintézetbe szállítják, ahol a tanár úr módszereinek köszönhetően megnyomorodnak a büntetve „neveltek", egyikük öngyilkos lesz. A tanár úr a film jelen idejében a „libás" pártemberek hortobágyi feketegazdaságának fekete volgás intézője.[14]

Visszatérve a *Néptanítók* pozitív pedagógusképére, ezt a már-már idealizált képet tükrözik Pörös Géza szavai is a néptanító karakteréről: „a nemzet napszámosa […] ezer szállal kötődik a falvak népéhez. Maga is benne él a közösségben. A történelem földlökései övéivel együtt dobálják." Pörös Géza ezen mondata a film utolsó képére vonatkoztatható, ahol egy ember az útszéli feszülettől nem messze álló teherautóra dobálja az egyik néptanító, Svarda Béla által eladott nyulakat. Bár a film tanúsága szerint a történelem ide-oda dobálja a néptanítókat is, ők nem pusztán kiszolgáltatott elszenvedői e „földlökéseknek", hanem a helyi közösségek termékeny, aktív szervezői. Pörös Géza jellemzését folytatva: „színkört és kórust vezetnek, falumúzeum szervezésébe fognak, parancsnokai a tűzoltóegyletnek, a vasárnapi misén kántorok, és ha a helyzet úgy hozza, a papi teendőket is ellátják a temetésen. Egy hiányos világ mindeneseként intézmények sorát testesítik meg, bármiféle központi előírás nélkül, nemegyszer éppen a paragrafusokat kijátszva. Kezdeményező lényként […] figyelik környezetük […] szívverését, a legtágabb értelemben vett kultúra művelésének teremtő szenvedélye imponáló terepismerettel párosul."[15]

A háború előtti időket képviselő, egyházi neveltetést kapott, klerikális, „reakciós" néptanítók társadalmi csoportját a korabeli szocialista hatalom gyanakvással szemléli. Ezzel együtt – több-kevesebb sikerrel – igyekszik felhasználni a tanítókat saját céljaira, hiszen szüksége van a helyi társadalomban kialakult, erős bizalmi tőkéjükre. Belekényszeríti őket az indoktrináló szerepébe, a mozgalmi dalok népszerűsítésébe, a kollektivizálás propagálásába.[16] Az egyik néptanító, Lengyeltóti János például, aki a *Krónika*ban is szerepel, '52 táján a központi direktívának megfelelően kénytelen dolgozatot íratni „a padlássöprés egynémely hasznáról", de legjobb magyaros diákja üresen adja be a füzetét, amit a tanító hivatalos pozíciójából kilépve, mélységesen megért (szemben Truffaut korábban felidézett irodalomtanárával), hiszen a hatalmi elvárás „csúfot akart űzni diákja tapasztalataiból."[17] A tanító Petőfi forradalmi lelkületéhez hasonlítja diákja ösztönös osztálytermi lázadását. A néptanítók tehát egy kényszerszereppel küzdenek. Annyira és úgy valósítják meg azt, amennyire és ahogy elkerülhetetlen, valamelyest ellenállva, hogy „népüknek" a lehető legkevesebbet ártsanak. A filmben a

falu társadalma a téeszesítés társadalmi drámáját is így, a néptanítók közvetítésével, a saját sorai között, valahogy „megoldja", mert muszáj.

Ezzel kapcsolatban, egyfajta szociológiai terminusként, a néptanítók „közvetítő státuszára" hívja föl Pörös Géza a figyelmet.[18] A hatalom és a nép közötti, lenini „transzmissziós szíj" viszont főként a kommunista diktatúrában nagyon megszorulhat, szét is szakadhat. A visszaemlékező arcokról inkább a kármentés szándéka olvasható le, miközben mondataik találékonyan „politikailag korrektek". A hatalommal való kapcsolódásukra inkább a felfelé történő kommunikációs kísérletek (kudarcai) jellemzőek. „Falukrónikát, tanulmányokat írnak, pörölnek a léleknyomorító világgal. Szellemiségük a kor radikális értelmiségi mozgalmaiban gyökerezik. A népi írók lelkiismeret-ébresztő munkáin nevelkedő Fónay Tibor úgy emlékezik vissza a béresek és a cselédek nyomorára, hogy szavai óhatatlanul is a honi szociográfia első aranykorának szociális indulatát idézik."[19] A világgal való („harmadik utas") perlekedés a szociokulturálisan érzéketlen hatalom rendszerével való szembenállást tükrözi. A már idézett Lengyeltóti Jánost, aki színkört is vezetett, propagandadarabok előadására akarják rávenni, de ő a falu közművelődési és saját népművelési szándékát szem előtt tartva a *János vitéz*t viszi színre.[20] Később el akarják mozdítani állásából, ha erővel nem megy, akkor csábítással. Jobb állást ajánlanak neki máshol, de ő nem hagyja el „népét". Ha koldulnia kell is a faluban, azt tudja, hogy annak társadalma, „népe" nem hagyja éhen halni.[21]

A film tanúsága szerint a néptanítók az '56-os forradalom mellé álltak. Svarda Béla története emelkedik ki ebből a szempontból a filmből. A részlet ritmikailag is különáll, lelassul itt a „kollektív montázs", és egy olyan portré születik, amely, úgy gondolom, nem illeszkedik a későbbi, sematikus „áldozati narratívát" működtető '56-os dokumentumfilmek sorába. Persze meghurcolták, „amikor rend lett, ugye", „kicsit megdádázták" a karhatalmisták – így, a humor eszközével meséli el a tanárságtól eltiltott, klerikális néptanító a történetét, miközben egy belső derű sugárzik arcán. Ez az „ugye" kiszólás arra a közös tudásra utal, hogy mit is jelent a „rend" itt. Svarda személyiségének integritása egy pillanatra sem kérdőjeleződik meg, sőt mondatainak kreativitásában bontakozik ki. „Népi" bölcsessége „megadja a császárnak, ami a császáré, Istennek, ami az Istené". Mivel mindig igazat mondott, nem tudják a kihallgatók sem megfogni keresztkérdéseikkel. Egy „kicsit" elítélik, felfüggesztik, de védőügyvédje a tárgyalások után azt mondja, hogy ha párttag lenne, kitüntetnék azért, amit tett, hiszen biztosította a rendet a településen a forradalom idején. Ami a történet mélyén visszhangzik, az, hogy '56 nem „a rend megzavarása, felforgatása" volt, mint a hivatalos retorikában. A „rend" kettős, illetve éppen hogy egységes szóhasználata csal mosolyt a forradalmár arcára.

Stőhr Lóránt az áldozati narratívát hangsúlyozza általánosan a korszak dokumentumfilmjeivel kapcsolatosan. „A griersoni dokumentumfilm egyik legfőbb öröksége a témaválasztás és a megközelítésmód tekintetében az úgynevezett áldozat-dokumentumfilm, amely a bemutatni kívánt társadalmi réteget, illetve annak képviselőit […] áldozatként ábrázolják."[22] Pörös Géza értékelése viszont inkább az aktív áldozatvállalás felé mutat: „teszik, amit kell". Jómagam is a néptanítók (és népük) áldozatvállalását emelném ki, ami nem teljesen azonos a dokumentumfilmes korpusszal kapcsolatban szakírók által sokat emlegetett áldozati narratívával. Ez utóbbi passzív szerepre kárhoztatja hőseit, míg a néptanítók, mint láthattuk, nagyon is aktív részesei, formálói a falu társadalmának.

Az emlékezet helye

■ A személyes (nemzedéki, csoportos) mikrotörténelem artikulációja különösen fontos a történelmi múlt bizonyos eseményeit letakaró, erőszakosan tabusítani, átértelmezni (vagy „végképp eltörölni") akaró hatalmi diskurzus „hivatalos történelemképének" működtetése idején. Sárközy szerint is roppant fontos anyag nyerhető az oral history módszerével, amikor nem áll rendelkezésre más történelmi forrás.

Sárközy Réka úgy véli, a nyolcvanas évek történelmi dokumentumfilmjei elősegítik a tabusított eseményekről való kollektív emlékezést, így maguk is „emlékezeti helyek", ugyanúgy, mint ahogy a sír is, melynek képével a *Néptanítók* kezdődik.[23] Nora kifejti, hogy az „emlékezet helyei", az emlékművek, archívumok (hozzátennénk, dokumentumfilmek) akkor jönnek létre, „amikor […] nincs valódi közege az emlékezésnek".[24] Ilyenkor az „általunk […] be nem lakott emlékezetből" megmenekítjük annak bizonyos maradványait.[25] Assmann szerint a tapasztalatra és szájhagyományra épülő, eleven emlékezet, a kommunikatív emlékezet „kulturális emlékezetté" való átalakulása a rituális, ceremoniális emlékezet kreatív átmeneti fázisán keresztül vezet.[26] Az egész filmet tehát formai, „mnemotechnikai" szempontból párhuzamba állíthatjuk az assmanni értelemben vett kulturális emlékezet fogalmával, amely a kollektív emlékezet egy „sarkalatos alakzatát" rögzíti, utat nyit a tárgyiasult, formalizált emlékezetnek, potenciálisan identitásképző erővel bír, nekiszögezve a kortársaknak és az utókornak a „Mit nem szabad elfelejtenünk?" kérdését, felhívását. A kulturális emlékezet „az ünnepélyesség mindennapokon túli jegyeit mutatja: valamiképpen 'az életnagyságot meghaladóan', átlépi a köznapok látóhatárát, és nem a mindennapi, hanem a ceremoniális kommunikáció tárgya" lesz.[27]

Az emlékezeti helyek megalapítása, felavatása is, mondhatnánk, „szertartásfüggő", érvényessége hagyományosan igényli a szakrális dimenziót, a felszentelést, ahogy a dokumentumfilm is megörökíti a néptanítók közösségét, egy szociokulturális csoport önértelmezésének, identitásának filmes kifejezésévé válva. Formailag a *Néptanítók*at (a griersoni értelemben vett) hagyományos, „klasszikus" dokumentumfilmnek tartják.[28] Úgy vélem mégis, hogy valami újat létre is hoz: a közös történelmet megélt beszédes arcokat a film szerkezete sorsközösséggé, osztálytablóvá formálja.[29] A megalkotott dokumentumfilm így lesz „monumentumfilm".

Az „arc mozija"

■ Rátérve a *Néptanítók* keletkezéstörténetére, egy érdekes ellentmondásra lehetünk figyelmesek a magyar filmtörténet dimenziójában. Sárközy Réka, a történelmi dokumentumfilm kimagasló kutatója írja, hogy „a *Krónika* nélkül nem születhetett volna meg Sára többi nagy ívű történelmi dokumentumfilmje, a *Néptanítók*" (stb.).[30] Csakhogy a *Krónika – a 2. magyar hadsereg a Donnál* című dokumentumfilmsorozat egy évvel később állt össze, mint a *Néptanítók*. Igaz, hogy maga Sára úgy fogalmaz, hogy a *Néptanítók* a *Krónika* „melléktermé ke", annak „farvizén született", a Don-kanyari harcok katasztrófájának kutatása közben talált rá a témára (az egyik szereplője, Lengyeltóti János hívja el az osztálytalálkozóra), és éppen volt kéznél felszerelés, operatőr, nyersanyag is.[31] Tehát Sárközynek ilyen értelemben, az évszámoktól eltekintve igaza van. Ugyanakkor

felmerülhet a kérdés, hogy filmnyelvi megoldások tekintetében hogyan viszonyul a két film egymáshoz. Lehet-e a *Néptanítók*at a később elkészülő, grandiózus *Krónika* „előtanulmányaként" is értékelni?[32] Sárközy szerint a *Krónika* a „kályha", a nyolcvanas évek meghatározó történelmi dokumentumfilmes irányzata innen indul el. Tulajdonképpen Sára életművének legnagyobb vállalkozása és a magyar történelmi dokumentumfilm egészének origója, eredetmítosza. Ezért is fontos filmtörténeti értelemben a két film viszonyának kérdését felvetni.

Sárközy szerint a *Krónika* újdonságát csakis a témája, történelmi tartalma, a hatalom által tabusított „fehér foltok" feltárása jelenti. Szerinte a *Krónikában* filmszerű „újszerűséget az interjúkban a nézők számára addig ismeretlen személyesség hozhatott",[33] pedig ez a személyesség már a *Néptanítók*nál megjelenik. Ugyanakkor nem foglalkozik „az arc mozijának" filmelméleti kérdéseivel.[34]

A *Néptanítók*at nem tárgyalják Sárközy filmtörténeti munkái, azok „krónikája" 1982-től indul. Épp azért, mert nem a történelem egy fehér foltját, hanem a társadalom egy láthatatlan csoportját tárja fel, a maga történelmi tapasztalataival. Zalán Vince szerint „a *Néptanítók*nak csak valamiféle időbeli előrehaladása van, tulajdonképpeni története, eseménye nincs".[35] Sára viszont azt válaszolta erre, hogy az anyagot a szereplők közös történetei strukturálták: világválság, világháború, padláslesöprések, ötvenhat, Kádár-rendszer, azaz hogy miként éli meg egy társadalmi csoport ötven év magyar történelmét.

Zalán Vince értelmezésében a filmszociográfia kategóriája felé tolódik az alkotás, mert szerinte ezzel a módszerrel akár az esztergályosokról is készülhetett volna film. Ugyanakkor Sára úgy válaszol, hogy csak arról készít filmet, amihez személyesen kötődik. „Én még palatáblán kezdtem az ábécét, osztatlan iskolában, és azt tapasztaltam, hogy ezek a tanítók tényleg tanítottak, és tartásuk is volt."[36] Az antropológiai filmkészítés hagyományához közel állva, itt kezdődik tehát Sára személyes involvációja, „tereptapasztalata", mely szükséges egy hiteles, érzékeny dokumentumfilmhez, hogy a találkozásban megfogalmazódhasson a másik „megélt", belső, „émikus" perspektívája.

Azt a biográfiai „adalékot", hogy Sára miért is kezdi el ezt a „beszélő fejes" dokumentumfilm-formát működtetni, itt csak röviden tárgyalom. A legegyszerűbb, legolcsóbb filmformát akarja megvalósítani: a kamera előtt egy ember beszél.[37] Ugyanakkor ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy a beszédes arcok közelképének formanyelvi szempontból semmi újdonsága nincs az egyébként állandóan kísérletező, stiláris sokszínűségéről híres (ars poeticájában mégis egységes) életműben, illetve annak roppant jelentős dokumentumfilmes korpuszában. A *Krónika* előtt Sára szeretett volna a madéfalvi veszedelemről egy nagyköltségvetésű történelmi játékfilmet forgatni, de a döntéshozók nem támogatták azt. Ennek nem gazdasági okai voltak, hanem „a cenzorok megtanultak a sorok között olvasni", hiszen a tervezett történelmi film '56-os „áthallásokkal" került volna a filmvászonra, ahogy a rendező később nyilatkozik róla.[38] Nagyjátékfilm helyett a legpuritánabb dokumentumfilmezést választotta – igaz, a *Néptanítók*nak is van egy '56-os fókusza.

A beszélő fejek „állandó jelzőjéről" még annyit, hogy kezdeti pejoratív tartalma már régen felszámolódott a filmtudományi szakirodalomban is. Összefoglalóan ez azzal magyarázható, hogy a nyolcvanas években felértékelődött az „oral history", a közelmúlthoz kapcsolódó biografikus emlékezés történeti-antropológiai és dokumentumfilmes kutatása.[39] Tóth Péter Pált idézném, aki a „beszélő fejek" filmformájának legfrissebb kortárs rehabilitációját végzi el a Gulyás test-

vérekről írt könyvében: „ezt a tényanyagot emberek hordozzák, s képesek közölni, emberek képesek vele szembesülni, s azzal szembesíteni. Történettel, megélt sorssal, arccal bíró emberek. A dráma is az arcokon játszódhat csak le a film […] hiteles képeivel. Az igaz film belül pereg. Nincs az a beállítás, amely felvehetné a versenyt a belső képpel, amelyet a külső, a film által létrehozott csupán megidézni képes. Ez a filmművészet igazsága, s ez a 'beszélő fejek' igazsága is."[40]

A „megidéző" (evokatív) antropológiai dokumentumfilmről több nyugati szerző is értekezik. Crawford szerint ez a típus a „fly in the I eljárással kötődik össze, amely figyelmen kívül hagyja a klasszikus etnográfiai film szabályait, szinkronhangot használ, nincs a mindent tudó, „isteni hangon" megszólaló, magyarázó narrátor, nem kerüli a közelképet, stb. „Nem más ez, mint a nyugati szem énjének kritikája".[41] Amikor az arc uralja a vásznat, lehetőség nyílik a hatalom tekintetének kritikájára. Esetünkben „a nyugati szem énjének" kritikája a korabeli magyar politikai rendszer hatalmi tekintetének kritikájaként fogható fel. Ez a „tekintet" nem hajlandó tekintetbe venni a néptanítókat, az '56-os eseményeket, a Gulagot stb., melyekre Sára kamerája egyaránt ráirányul.

Az arc Lévinas szerint uralhatatlan vagy csak etikátlanul uralható a „találkozásban".[42] Pörös Géza a *Krónika* kapcsán a találkozásról mint léteseményről Józef Tischnert idézi, miszerint: „amikor bekövetkezik, kiderül, hogy az egymással találkozó személyek egész múltja ezt a találkozást készítette elő."[43]

A *Néptanítók*ról szóló interjúban Zalán Vince ezt mondja Sárának: „Játékfilmjeidre jellemzőek a bonyolult, szép, mondhatni eizensteini igényességű és mélységű képek. Viszont a dokumentumfilmjeidet nézve, az egyszerű képkivágatban ülő és beszélő emberekkel mintha valamiféle önmegtartóztatást gyakorolnál, és úgymond a másik véglet irányába mozdulnál el…"[44] Sára szerint „ez egyáltalán nincs így. Valójában rendkívül nehéz és jelentős feladat egy arcot a környezetéből kiemelni, […] egy-egy portrét jól megcsinálni, nincs annál nehezebb."[45] Ez a nehéz kompozíciós feladat tulajdonképpen az arc szolgálata és nem uralása. Kamerája elsősorban nem információt gyűjt, hanem az arcot szolgálja, tiszteli meg mintegy „rituálisan" pontos képkompozícióival.[46] „A megszerkesztett látvány hozzátartozik az emberhez, az emberi lényekhez."[47] A kép tehát nem uralja az arcokat, hanem fordítva, az arcok uralják a képet. Az interjúkat készítő Sára sem uralja, zavarja meg a vallomásokat, az oral history arcjátékban is kibontakozó „performanciáját" interjúkérdéseivel. Az oral history nemcsak történeti forrásanyag, ahogy Sárközy utalt rá, hanem performancia. Az oral history módszertani kutatása ezt már feltárta az antropológiában.[48] Ez a „gyónástípusú performativitás" véleményem szerint fontos hatáseleme a filmnek, ahogy az a *Krónika*nak vagy annak egy másik, rövidebb változatának, a *Pergőtűz*nek is.[49]

A Zalán Vincének adott interjúban Sára ezt meséli: „Nem kellett kivágnom a kérdéseimet, egész egyszerűen nem volt kérdés. A kamerának ugyanis van egy olyan hatása, hogy úgy ül előtte az ember, mintha gyóntatószékbe ülne be."[50] De végül is ki a bűnös ebben a Sára által emlegetett gyónásban? Leginkább a hatalom által traumatizált ember gyógyításának pszichológiájáról olvashatunk a szakirodalomban. A kollektív történelmi trauma „kibeszélését" hangsúlyozza Sárközy Réka is a *Krónika*val kapcsolatosan.[51] A kimondás gyógyító erejében, a méltóság visszaszerzésében, a hallgatási kényszerfogadalom feloldásának megkönnyebbülésében nem kételkedhetünk a *Pergőtüz*et látva. Sára azt mesélte, hogy egy kicsit pszichológussá is kellett válnia.[52] Győri Zsolt is a kollektív traumafeldolgozást, a szégyentől való szabadulást húzza alá, egyfajta „szo-

ciálpszichoanalitikus" filmelméletet működtetve.[53] Ez a modell azonban a *Néptanítók*ra nem feltétlenül vonatkoztatható, és a *Krónika* vonatkozásában is inkább metaforaként aposztrofálható.

Úgy gondolom, hogy Sára aktív meghallgatásának módszere se nem a teológiai értelemben vett gyóntatás, hiszen a néptanítók (végképp) nem bűnösök, se nem pszichoanalitikus terápia (nem betegek). „Arra kértem őket, hogy ne értékeljék a velük történteket, csak mondják el, hogy mi történt."[54] Ez a módszer leginkább az etnográfus/antropológus oral history kutatójának „meghallgatásművészete".[55] Ezzel szoros párhuzamba állítható az ún. „lelkipásztori beszélgetés" leírása Szentmártoni Mihálytól. Az „aktív odafigyelés technikája", a visszatükrözés módszere, ami Szentmártoni szerint „nem olyan módon (történik), mint a pszichoanalízis 'interpretációja', vagyis a visszatükröző tanácsadó nem alkot semmiféle feltevést […] a probléma kialakulásáról, […] nem tár fel titkolt vágyakat. Nem tesz mást, csak egyszerűen visszajelzi a beszélgetőtársnak azt, hogy érti, miről beszél. […] figyelme teljesen rá irányul, vele érző segítőtárs."[56] Sára filmjében az egységesülő, a „kibeszélésben" gyógyuló, az elnyomó hatalomtól függetlenedő közösségi identitás születik meg. Ez lenne a Sára-féle gyónásfilmben megtörténő „feloldozás".

Eltávolodtunk a *Néptanítók* pedagógusi karaktereitől, de úgy vélem, hogy a Sára dokumentumfilmes módszerét érintő kérdésfelvetésnek is van pedagógiai hozadéka. Az aktív figyelemre tanító Sára a néptanítók egyike. A kamerával tanítók népéhez tartozik.

JEGYZETEK

1. Heltai Gyöngyi: *Néhány jellemző tendencia a kortárs vizuális antropológiai gondolkodásban.* In: Füredi Zoltán – Gergely István – Komlósi Orsolya (szerk.): *Dialektus Fesztivál 2022*. Filmkatalógus és vizuális antropológiai írások. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Bp., 2002. 89–112. 112. (A továbbiakban Heltai 2002.) Az egykori Dialektus-filmfesztiválok katalógusait lapozgatva, a fesztiválokat felidézve született címválasztásom és mottóm. A címmel némileg provokatív céllal, késői párhuzamként szeretnék utalni Papp Gábor Zsigmond hasonló című antropológiai filmjeire (lásd *Partik népe*, *Plázák népe*). Papp Gábor Zsigmond ugyanakkor saját nyilatkozata szerint a történelmi dokumentumfilm magyar hagyományában áll – ezt az „iskola"-filmjei, *Retró*-sorozata is alátámasztja. (Muhi Klára: *Nem hiszek már az abszolút igazságokban.* Papp Gábor Zsigmonddal beszélget Muhi Klára. In: Fenyvesi Kristóf (szerk.): *A befogadó kamera.* Magyar Napló – Írott Szó Alapítvány – Dokufilm Kft., Bp., 2016. 241.) Úgy vélem, bizonyos dokumentumfilmek kapcsán beszélhetnénk egyfajta „vizuális történeti antropológiáról" is. Gelencsér Gábor szerint a hetvenes évek Budapesti Iskolája a „korszak vizuális antropológiája" (Gelencsér Gábor: *Az eredendő máshol.* Magyar filmes szólamok. Gondolat Kiadó, Bp., 2014. 129.) Vajon a nyolcvanas évek történelmi dokumentumfilmjeinek horizontján mit láthatunk meg ebben az „etnográfiai" perspektívában? A *Néptanítók* című film vizsgálata szolgálhat válaszokkal. Jelen dolgozat vizuális antropológiai perspektívát kíván alkalmazni – jelen cikk szerzője is egy ilyen „iskolából" jön. Ez a perspektíva egyszerre jelentheti egy szociokulturális csoport vizuális kutatását kamerával, fényképezőgéppel, és e közösség vizuális reprezentációinak elemzését, mondhatnánk, a kultúra vizualitásának vizsgálatát.

2. A tanárfigura dramaturgiai és narratív szerepének vizsgálata, a pedagógiai gyakorlatok dokumentumfilmes ábrázolásai, vagy akár a népszerű játékfilmek pedagógiai szituációinak tanárképzésben való használata a felvázolt kontextusban értelmezhető.

3. Ez a kutatási terület a magyar filmtörténet vonatkozásában mintaként tekinthet például Gelencsér Gábor *A szemüvegesek kitörése a falakig. Mérnökszerepek az új gazdasági mechanizmus korszakában, 1968–1975* című tanulmányára. (In: Uő: *Közelkép.* Portrék, témák, formák a magyar film történetéből. Gondolat Kiadó, Bp., 2022. 249–276.)

4. Ez a gong a színházi előadás, „performansz" asszociációját hívja elő a nézőben.

5. Pörös Géza: *Tisztelet a nemzet napszámosainak!* Sára Sándor: Néptanítók. Filmkultúra 1981. 5. sz. 15–19. 15. Sára Sándor öt éve hunyt el. A Nemzet Művészéről is megemlékezhetünk a *Néptanítók* elemzésével.

6. Jan Assmann: *A kulturális emlékezet.* Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magas kultúrákban. (Ford. Hidas Zoltán) Atlantisz, Bp., 1999. 61. (A továbbiakban Assmann 1999.)
7. Zalán Vince: *Arcok a megélt időből.* Sára Sándor: Néptanítók. In: Fenyvesi Kristóf (szerk.): *A befogadó kamera.* Magyar Napló – Írott Szó Alapítvány – Dokufilm Kft., Bp., 2016. 247–256. 250. (A továbbiakban Zalán 2016.)
8. Pörös Géza: *A nemzet napszámosai: Néptanítók.* In: Pintér Judit (szerk.): *Pro patria – Sára 80.* Magyar Művészeti Akadémia, Bp., 2014. 342. (A továbbiakban Pörös 2014.)
9. Katonaindulók, mozgalmi dalok, korabeli slágerek, magyar nóták, gregorián egyházzene, egyházi népénekek egyaránt előfordulnak a filmben.
10. David MacDougall: *Films of Childhood.* In: Uő: *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*. Princeton University Press, Princeton–Oxford, 2006. 67–93. Filmes kutatása a Doon School sorozat, melynek „szocioesztétikájáról" hosszasan értekezik könyvében, „körülírva" benne saját filmjeit.
11. Erving Goffman: *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates.* Penguin Books, Harmondsworth, 1974. A David MacDougall által templomszerűnek (ecclesiastical) nevezett iskolák filmes megjelenítése említhető az iskola totális intézményként való ábrázolására példaként (angol egyenruhákkal). Fontos megjegyezni, hogy a Pécsi Püspöki Tanítóképző és egykori diákjai ezzel ellentétes értelemben jelennek meg Sára filmjében.
12. Szabó Elemér: *Sára Sándor „romaképeinek" rejtőzködő poétikája.* In: Győri Zsolt – Kalmár György (szerk.): *Változó Európa, változó európai filmkultúra.* Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2021. 107–129. (A továbbiakban Szabó 2021.) A *Cigányok* és a többi korai Sára-filmetűd (*Pályamunkások, Vízkereszt*) újdonsága Sára szerint az ötvenes évek sematizmusának tagadása volt. „Mintegy az előző korszak film- és valóságszemléletének tagadásaként valami elkezdődött." (Tóth Klára – Pörös Géza: *Beszélgetések Sára Sándorral*. In: Durst György és tsai (szerk.): *Beszélgetések a dokumentumfilmről*. Népművelési Propaganda Iroda, Bp., 1980. 22–31.) A *Cigányok* tematikája is új volt a hazai dokumentumfilm történetében. Szekfü András nevezi faltörő filmnek a *Krónikát*. (Szekfü András: *Paradigmák a magyar dokumentumfilmben 1935-től napjainkig*. In: Szász László (szerk.): *Paradigmák a művészetben.* Magyar Művészeti Akadémia, Bp., 2014. 251–268.) Ennek a kifejezésnek az újdonsága abban áll, hogy nem a bevett történelmi tabukat megdöntő, „tabudöntögető" jelzőt élteti, hanem a politikai rendszer falaira céloz. Sára nemcsak elmegy azokig a bizonyos „falakig" (lásd Kovács András *Falak* című filmje), hanem át is üti azokat, így segíti a rendszerváltás „adventjét".
13. Az '56-os forradalom visszatérő motívuma Sára életművének (lásd Horváth Miklós: *Mint „cseppben" a tenger – 1956 Sára Sándor filmművészetében*. In: Pintér Judit (szerk.): *Pro patria – Sára 80.* Magyar Művészeti Akadémia, Bp., 2014. 433–451.) A *Néptanítók* is hangsúlyosan érinti ezt a kádárista „tabut". Hozzá kell tenni, hogy a *Tüske a köröm alatt* történetében nemcsak a tanár alakja negatív, hanem az egész történet végkicsengése is, miszerint a megtorlás napjainkig tart. Még a pártemberek törvénysértéseit dokumentáló fotók sem menekülnek meg itt, mint ahogy a *Feldobott kő* végén.
14. A film egyébként egy készülésének időpontjában kortársnak mondható, megtörtént „anomáliát" dolgoz fel, azt, ahogy a 80-as években a magas rangú pártfunkcionáriusok libamájfeketézése tönkretette a Hortobágy természeti örökségét. Ez a fajta kortárs reflexió nemcsak nagyon ritka a magyar film „társadalom-történetében", de azt is jelzi, hogy Sára társadalmi érzékenységére alapozva a történelmi dokumentumfilmjeit is érdemes az akkori aktuális jelenre vonatkoztatottan értelmezni.
15. Pörös 2014. 340.
16. Ahogy a filmben elmesélik, a néptanítók a mozgalmi dalokat a kocsmában magyar nótákkal keverve tanították. Gondolom, kellett hozzá „kísérő", mint ahogy a hatalom emberei kísérik a filmbéli elbeszélések szerint a néptanítókat a parasztportákra, fenyegetően mögöttük állva, hogy „segítsenek" nekik a téeszesítés előnyeinek ecsetelésében.
17. Pörös 2014. 341.
18. Pörös 2014. 240. A néptanítók „közvetítő" funkcióját, az általuk képviselt kulturális integrációt horizontálisan is ki lehet tapintani a film tanúsága szerint. A különböző nemzetiségek, svábok, szerbek, horvátok, magyarok közötti kulturális kommunikáció szolgálatának több „iskolapéldájáról" is hallhatunk tőlük. Ezt a tevékenységüket a Volksbund, majd a ki- és betelepítések zilálják szét.
19. Uő 2014. 340.
20. Ő fontos szereplője a *Krónika*nak, *Pergőtűz*nek is. E filmeknek közös jeleneteik is vannak, például az, amikor a feláldozott 2. magyar hadseregről könnyes szemmel jelenti ki, rituálisan tagolt, szünetekkel hangsúlyozott performatív beszédaktusában (közben Kurucz kamerája ráközelít arcára), hogy „nem vagyunk méltatlanok anyáink csókjára!" Különösen is a filmnek erre a

pontjára utalva jelenti ki Ágh Attila (a korabeli diskurzusba illeszkedő) filmkritikája a *Néptanítók*ról, hogy az a könnyes szemű „hamis tudat" drámája. (Ágh Attila: *Mit ér a néptanító, ha magyar?* Filmvilág 1981. 10 sz. 8–10. 8. A továbbiakban Ágh 1981.)

21. A személyesség égisze alatt nem állom meg, hogy ne említsem meg, hogy anyai nagyapám, Némethy Elemér is Pozsonyban végzett „néptanító", kántortanító volt, aki miután megtagadta a szlovák eskütételt, a Felvidékről Hajdúhadházra került a polgári iskolába. Pedagógiai életpályája a családtörténet egyik „filmbe illő" jelenetében úgy tört meg, hogy a tanári szobában felakasztott ballonkabátja zsebéből kilógott a katolikus Új Ember újság, ami állásának elvesztésével járó „provokációnak" számított. Méhészkedésből és vasúti talpfák faragásából tudott hozzájárulni ezután a család fenntartásához, de a falu társadalma, nagyapám „népe" is támogatta megbecsült tanítóját, kántorát, annak ellenére is, hogy a „tanács" megszégyenítő szándékkal kiplakátolta arcképét a településen. Története rímel a Sára filmjében hallható életútinterjúkkal.

22. Lásd pl. Stőhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*. Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben. Gondolat Kiadó, Bp., 2019. 18. A néptanítók társadalmi szerepével kapcsolatosan Ágh Attila szintén egyfajta áldozati narratívát fogalmaz meg korabeli filmkritikájában, de szerinte ők saját maguk „hamis tudatának", az elmúlt „keresztény Magyarország" bevésődött reflexeinek az áldozatai (Ágh 1981).

23. Sárközy Réka: *Kinek a történelme?* Emlékezet, politika, dokumentumfilm. Országos Széchényi Könyvtár – Gondolat Kiadó, Bp., 2018. 245. (A továbbiakban Sárközy 2018.)

24. Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között.* A helyek problematikája. Aetas 1999. 3. sz. 142–157. 146.

25. Uo. 149.

26. Assmann 1999. 53.

27. Uo. 53.

28. Szabó György szerint 1981-ben Sára Sándor „a klasszikus dokumentumfilmet keresi fel. S e műfajban, bárminemű játékfilmes elemet mellőzve, mondhatjuk úgy is: klasszikus eszköztárral, egy olyan munkát hoz létre, mely (*Néptanítók* címmel) leginkább történelmi esszének nevezhető." (Szabó György: *Mai magyar filmtükör.* Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1985. 167.) Stőhr Lóránt írja, hogy „a hetvenes évek szociológiai és a nyolcvanas évek történelmi dokumentumfilmes iskolája egyaránt az áldozatok oldalán állva, a jelen és a múlt sérelmeinek felmutatására […] tett kísérletet. […] A rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilm technikáiban, megközelítésmódjában és témaválasztásában is folytatta az előző évtizedek hagyományait, és követte a griersoni programot." (Stőhr 2019. 74.)

29. Hasonló értelmezési keretet vázol fel Murai András a *Krónika* c. filmsorozat kapcsán, mikor a monológokból megszülető közös múltról értekezik (Murai András: *Monológokból közös múlt.* Az emlékezet struktúrája Sára Sándor Krónika című filmjében. In: Pintér Judit (szerk.): *Pro patria – Sára 80.* Magyar Művészeti Akadémia, Bp., 2014. 345–353.)

30. Sárközy 2018. 24. Kérdés, hogy ha Sárközy a „nagyívű történelmi dokumentumfilmek" közzé sorolja a *Néptanítók*at, akkor miért nem foglalkozik azzal monográfiájában.

31. Zalán 2016. 249. Sára Sándor roppant kiterjedt terepmunkát, „terepszemlét" végez filmkészítés előtt, amiről úgy nyilatkozik, hogy azt a (kényszerből) néprajzi filmeket készítő mesterétől, Szőts Istvántól tanulta meg. Hozzátenném, így lehet készen állva, „csőre töltve" antropológiai dokumentumfilmezést is művelni. Sára terepmunkáit részleteiben fel lehetne tárni már a *Cigányok*tól kezdve. A *Krónika* filmes kutatása a *Néptanítók* megelőző terepkutatásának tekinthető, hiszen a doni katasztrófa áldozatainak karakteres társadalmi csoportjáról van szó. (Uo.) A film mellett kiadásra került egy füzet is. (Gervai András (szerk.): *Néptanítók.* Mafilm – Objektív Stúdió – Mokép, Bp., 1981.) A film „dokumentációjában" precízen adatolt filmográfiát, részleteket (szövegkönyvet) olvashatunk a forgatókönyvből, megtudhatjuk, hogy az interjúkat az alanyok saját környezetében vették fel. Olvashatunk a népoktatás történetéről a Ratio Educationis-tól „a kommunista ember személyiségének kialakításáig", láthatunk óraterveket ('46-ban még van hit- és erkölcstan). Németh László a közös műveltség kialakításáról értekezik, az alapműveltség szintjének emeléséről, de olvashatunk Sára Sándor filmművészetéről is. Adalékokat találunk például Fónay Tibor pedagógiai szakíró portréjához, és szó esik többek közt „a tanítói javadalmazás néprajzi érdekességű feltárásáról", a „boletta"-ról, a néptanítók adóbefizetésre használható jegyeiről, vagy éppen „a káderezés procedúráiról" is. Az itt közölt szemelvények a Néptanítók Lapjából, a rendeletek, tantárgyleírások széles konnotációs teret vonnak a film köré. A kiadvány borítóján az osztály tablóképe áll. Adalékként idetartozik, hogy az antropológiai film mint tudományos prezentációs forma történetében alakul ki az ún. „körülírt film" igénye, ahol az írott szöveg médiuma kiegészíti a filmet és a kettő együtt képez akadémiai publikációt. (Lásd pl. Jean Rouch: *A néprajzi film*. In: Szilágyi Gábor (szerk.): *A népszerű tudományos film.* Filmművészeti Könyvtár, Bp., 1981. 207–263.) Ritkán valósult meg ez az elgondolás, de Sáráék megoldása nagyon hasonló.

32. Sárközy 2018. 10.
33. Uo. 32.
34. Lásd Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus.* Koinónia, Kvár, 2008. (A továbbiakban Margitházi 2008.) Ez a filmkép-monográfia történeti vetületén túl tanulságosan veti fel például Balázs Béla, Deleuze, Lévinas „arckép"-fogalmainak viszonyát.
35. Zalán 2016. 252.
36. Uo. 249.
37. Lásd *„Költő" a kamera mögött.* Sára Sándorral beszélget Fazekas Valéria. Kairosz Kiadó, Bp., 2007. 43.
38. Uo. 248.
39. Gyáni Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Napvilág Kiadó, Bp., 2000. 143.
40. Tóth Péter Pál: *A Gulyás testvérek. Pálya és kép.* Magyar Művészeti Akadémia, Bp., 2017. 148–149. Sokan, maga Sára és vele kapcsolatosan többen is emlegették ezt az ún. „belső mozit". A „filmművészet igazsága" kifejezés eszünkbe juttathatja a cinéma vérité máig problematikus dokumentumfilm-elméleti és stílustörténeti kategóriáját, ami a francia vizuális antropológus, Jean Rouch nevéhez kötődik. Véleményem szerint Rouch „részvételi filmezésének", résztvevő megfigyelésének vizuális antropológiai technikája abban kulminál, hogy az afrikai rítusok kutatása összekapcsolódik a filmkészítés rituális felfogásával. Ezt a ciné-trance elméletében fejti ki. (Pl. Jean Rouch: *Ethnography and African Culture*. In: Brink, Joram (ed.).: *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch*. Wallflower Press, London & New York, 2007. 97–107. 107). Sára és Rouch egymásra vonatkoztathatóságát érintem a *Cigányok*-elemzésemben is (Szabó 2021). Sára elítéli a cinéma vérité, mert azt ő is abban a szerintem helytelen, mégis „bevett" technicista, stiláris értelmezésben használja a terminust, mint ahogy az általános (főként hazai) dokumentumfilm-történeti monográfiák. A fogalom vizuális antropológiai dimenziója a dokumentumfilm-elmélet magyar filmtudományosságát gazdagíthatná.
41. Idézi Heltai 2002. 98. Bill Nichols ennek a megidéző, a gyarmatosító tekintetet dekonstruáló etnográfiai filmtípusnak az értékelésében egyenesen azt állítja, hogy „mindenekelőtt a személyes, 'gyónás-jellegű' filmek arányát kell növelni." (Idézi Heltai 2002. 110.)
42. Emmanuel Lévinas: *Teljesség és Végtelen*. (Ford. Tarnay László) Jelenkor, Pécs, 1999. Az Arccal való lévinasi találkozás ('leiturgia') olyan etikát teremthet, amely megelőzi az Ugyanaz ontológiáját. Michael Renov dokumentumfilm-teoretikus szerint ez feje tetejére állítja Balázs Béla felfogását a „látható", maradéktalanul megfigyelhető (uralható) emberről. (A neves tudóssal személyesen volt szerencsém beszélgetni egy budapesti előadása után – CEU Summer University 2013: Documentary Cinema in the Digital Century). Deleuze szerint minden közelkép arc. Érzékeny, reflexív intenzitás, „erőközpont". (Idézi Margitházi 2008. 259.) Míg Balázsnál leírható, „tárgyiasítható" a személy, addig Deleuze-nél eltűnik. Lévinas Arca viszont birtokolja saját személyes titokzatosságát.
43. Pörös Géza: *Nehézsorsúak*. Sára Sándor dokumentumfilmjeiről. In: Pintér Judit (szerk.): *Sára Sándor (1933– 2019)*. Magyar Művészeti Akadémia, Bp., 2020. 67–98. 73.
44. Zalán 2016. 255. Az önmegtartóztatás valóban jellemzi Sára interjútechnikáját valamelyest. Nem hallhatók a kérdései, maga a rendező soha nem jelenik meg a vásznon (mint Rouch). Ahogy a gyóntatópapot sem látjuk, és inkább ő hallgat meg minket. A gyóntatószék nem szószék, nem a prédikáció helye.
45. Uo.
46. Amikor csak információt gyűjt, akkor tényleg csak a „formálisan" értett cinéma vérité működik, mint *a Nehéz emberek*ben, ahol maga a riporter (Kovács András) is megjelenik, mintegy hangsúlyozva, hogy folyik a kutatás, szembesítés. Az tényleg nyomozás, faggatózás, ahogy Ágh Attila is (szerintem tévesen) a *Néptanítók*at a „könyörtelenül" nyomozó riporter Sára alakjához köti. „A film egyben talán 'nyomozás' is, az öreg néptanítók ülnek a 'beszélőn'." (Ágh 1981. 8)
47. Csala Károly: *A megszerkesztett látvány*. In: Gervai András (szerk.): *Néptanítók*. Mafilm – Objektív Stúdió – Mokép, Bp., 1981. 61–65. 65.
48. Lajos Veronika: *Etnográfia és oral history*. Erdélyi Múzeum 2014. 1. sz. 100–114. 106.
49. A *Pergőtűz* végén a gyászoló parasztasszonyok tanúságtétele szakrális dimenziót kap, nemcsak a népi vallásosság halottlátóinak emlegetésével, de a túlvilágon való találkozás drámai reményével is. E zárókép „balladai hangulata" (Sárközy Réka kifejezésével) etnográfiailag kapcsolható a *Sodrásban* című film halottkeresésének népi-vallásos epizódjához. Az utolsó fénykép egy katona arcáról akár egy sírkövön is állhatna. Ezzel a technikai kép rituális szerepének lehetőségét is állítja szerintem az emlékezeti hely felállításának (film)rítusával párhuzamosan. A *Krónika* kamerarítusa (a nyilvánosság médiarítusa) magára vállalja azt, amit a hatalomnak kellett volna megtennie. Az, hogy a posztmodern dokumentumfilm (Stőhr) és a 2000-es évek történelmi dokumentumfilmjei már túlléptek ezen a formán, nem csak azt jelenti, hogy a rendszer-

váltás után már nem érdekli az embereket a történelem fehér foltjainak feltárása (Sárközy), hanem arról is szó lehet, hogy lezajlott a rítus, áll az emlékmű. Aki akar, elzarándokolhat a filmekhez (megnézheti őket). Tulajdonképpen Sára a *Krónika*val a kádári hatalom gyónási lehetőségét teremtette meg.

50. Zalán 2016. 254.

51. „Annak érdekében, hogy megértsük jelenünket, és változtassunk azon a társadalmi közegen, amelyben a traumatikus esemény megtörtént, meg kell értenünk és ki kell beszélnünk a múltat." (Sárközy 2018. 16.)

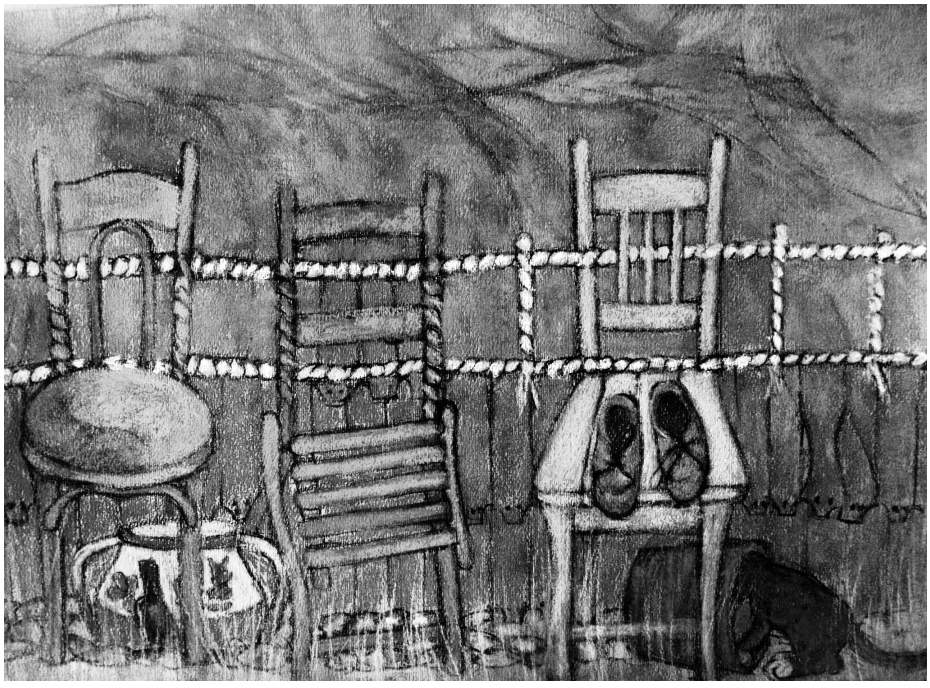
52. Sára Sándor: *Krónika a Don-kanyarról*. In: Zsugán István: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Osiris–Századvég Kiadó, Bp., 1994. 514.

53. Győri Zsolt: *Traumák, áldozatok és túlélők.* A *Krónika* emlékezetpolitikai olvasata. In: Pintér Judit (szerk.): *Pro patria – Sára 80.* Magyar Művészeti Akadémia, Bp., 2014. 353–365.

54. Zalán 2016. 254.

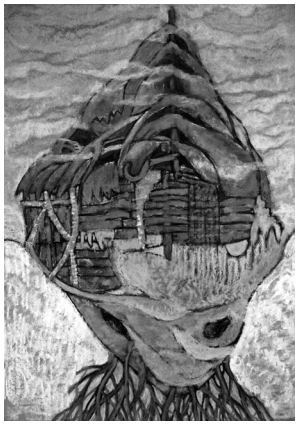
55. Luis Carlos Sotelo-Castro – Toni Shapiro-Phim: *Listening as common ground: oral history performance for transitional justice*. Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance, 2013. No. 1, 1–18.

56. Szentmártoni Mihály: *Lelkipásztori pszichológia*. Szent István Társulat, Bp., 1999. 43–44. Ezt a párhuzamot tovább lehetne tételezni/elemezni az oral history antropológiai megközelítése és Szentmártoni pasztorális pszichológiája között, a lelkipásztori beszélgetés koreográfiáját, anatómiáját, „rítusait" tekintve.



BERETVÁS GÁBOR

PEDAGÓGUSÁBRÁZOLÁSOK A MAGYAR FILM ÁTMENETI IDŐSZAKÁBAN (1954–1962)



Az ‘56 utáni kádári újratervezés során a politikai vezetésnek végig kellett gondolnia a 20. századi viszonyrendszereket, főként a Tanácsköztársasághoz, a Horthy-korhoz, a háború utáni koalíciós évekhez, a Rákosi-korhoz és az ‘56-hoz való viszonyulásait. Ezek lenyomata az átmeneti korszak magyar filmjein is megfigyelhető.

Előzmények

■ Mennyire határozza meg a filmek valóságreprezentációit, hogy létrehozásukkor milyen volt az adott ország társadalmi-politikai berendezkedése? Jelen írás alapfeltevése, hogy a fikciós filmekből kirajzolódó társadalomkép az alkotókat övező politikai korszakok és társadalmi realitások függvénye is.

A fókuszt ezúttal csak egyetlen szereplőtípusra állítva jelen esszé hipotézise, hogy a filmtörténet különböző időszakaiban a tanárkarakter átalakulásokon megy keresztül. A 20. században a magyar filmben a szereplőtípus hol előtérbe kerül, hol háttérbe szorul, és mind szakmai, mind magánéleti tekintetben változó körülmények között találjuk – nem függetlenül az épp uralkodó társadalmi rendtől.

Mert mire jutunk, ha például a Horthy-korban (1920–44), a koalíciós időszakban (1944–49) vagy a Rákosi-korban (‘48–53) bemutatott magyar filmeket elemezzük? (A korszakhatárok természetesen nem vonhatók meg ilyen szigorúan.)

Egy korábbi írásomban[1] az említett időszakokat, a magyar hangosfilm első 25 évét részletesen áttekintve a filmek tanárkaraktereivel kapcsolatban többek között azt a tendenciát emeltem ki, hogy a film az oktatót egy megvalósítandó utópia felé törekvő kisemberhősként ábrázolja, illetve hogy a pedagógus gyakran a felsőbb hatalom által megszabott ideológiát közvetíti.

Annak ellenére, hogy a háború után újrainduló magyar filmgyártás első filmje a Bródy

Sándor-dráma adaptációja, *A tanítónő* volt (1945), a tanító mint karaktertípus eltűnni látszik a magyar filmnek a második világháború utáni pár évében.

A Keleti Márton által rendezett film főhőse egy falusi környezetben, lázadóként a fennálló tradicionális társadalmi rendet megváltoztatni akaró figura. A magát az imperializmussal szembenálló, szocialista hitvallásúnak aposztrofáló tanítónő sok vonatkozásban megfelelne annak, hogy a későbbi sematikus alkotások a karaktertípust előtérbe állítsák. Ez azonban nem történik meg. (A főszereplő világlátását erősen jelzi az ellehetetlenítése miatt összehívott iskolaszék elleni kirohanása. A jelenetben az államot, az egyházat és a társadalmat megszemélyesítő, a megvilágítás miatt szoborszerűvé kövülő férfifigurák ellen emeli fel a szavát a főhős az 1945-ben külön súlyozottságot hordozó helyretételben.)

A tanítónő nem szinkrón idejű film, vagyis nem a film készülte körül játszódik a cselekménye, hanem 1905-ben. Ez a fajta óvatosság jellemzője is a háború után tanár szereplőt felvonultató magyar filmnek. Hogy tanári foglalkozású főszereplőt lássunk, várni kell az 1954-es *2 x 2 néha öt*ig, amit csak 1955 januárjában mutattak be. Addig a nevelő, leginkább népnevelő foglalkozást a kiemelt munkáskáder, illetve a párttitkár figurák vették át a magyar filmben.

A tantermekben nem gyerekek, hanem pártszeminaristák hallgatják a marxi–lenini tanításokat. Példák erre a tanulókör-jelenetek a gyári környezetben játszódó *Kis Katalin házasságá*ból (1950), Máriássy Félix rendezésébe, vagy Keleti Márton *Dalolva szép az élet* című filmje (1950), ahol a gyári dalárdában végül a párttitkár tesz rendet „nem erőszakkal, hanem meggyőzéssel", Zsdanovot, Lenin és Sztálin tanításait hozva előtérbe. A szintén gyári miliőben játszódó 1952-es *Első fecskék* DISZ[2]-értekezletének jelenete mellesleg rokonítható a *Kis Katalin házasságá*ban látható tanulókörrel. Illetve az, hogy a taníttatás a párt irányítása alá tartozott, a Makk Károly és Szemes Mihály nevéhez köthető[3] *Gyarmat a föld alatt*ból (1951) is kiderül, habár csak az ÁVH/tiszt és Nyerges párbeszédéből, mert ténylegesen nem látunk sem tanárt, sem tanintézményt a filmben.

Az ötvenes éveknek is nevezett Rákosi-korban a filmekben a paraszt és munkás szerepkörök a dominánsak. Ezekben a sematikus alkotásokban az értelmiségi szereplők közül a mérnökök bukkannak fel leginkább. Iskolai környezet csupán Keleti Márton *Ifjú szívvel* című 1953-as propagandisztikus alkotásában jelenik meg. A helyszín egy szakmunkásképző, az ott megjelenő tanár szereplők pedig katonai mundérra emlékeztető egyenruhát viselő kiemelt szakmunkások.

És bár olykor tudósokat és kitűnő felsőfokú végzettségű szakembereket is találunk szereplőként a Rákosi-kor magyar filmjeiben, de kifejezetten oktatói szerepben nem látjuk őket. A *Nyugati övezet* elrabolt Ákos professzora, a Herskó János által rendezett *A város alatt* idősebb Váradi mérnöke vagy a *Gyarmat a föld alatt* Barla geológus-főmérnöke ilyen pozitív hősök a '49 és '53 közötti időszakban.

A tanár, legyen az egyetemi ember, szaktanár, tanító, általános iskolai vagy gimnáziumi tanár, csak '53 végén jelenik meg, hogy aztán a sokszor pedagógus attribútummal is felruházott párttitkárszerepek csökkenése mellett egyre többször, egyre hangsúlyosabban előkerüljön, és az átmeneti korszak filmjeinek egyik fontos szereplőjévé nőjön.

Átmeneti korszak

■ A „Nagy Tanító” halála, ahogy az 1953-as márciusi Magyar Filmhíradó[4] is hivatkozik Sztálinra, új korszakot nyitott a keleti blokk országaiban, érintve a magyarországi belpolitikát, kultúrpolitikát és egyben filmpolitikát is. 1953 után a politikai kontroll alatt tartott magyar filmművészet alkotásain változások figyelhetők meg. Egyrészt stiláris (a sematizmustól eltávolodó) különbségek válnak feltűnővé, másrészt az ezekből kirajzolódó társadalomkép is változik.

Általános iskolai, gimnáziumi környezet csak a sztálini mintát követő Rákosi hatalmi hegemóniájának 1953-as megtörésétől, Nagy Imre pozíciójának megerősödésétől jelenik meg a magyar filmben. Ennek oka, hogy a Rákosival együtt a magyar kultúrpolitikát vaskézzel irányító Révai József teljhatalma is megszűnik, pontosabban Révai hatalmi befolyása áttételes lesz. Ennek évekig tartó dinamikáját Szilágyi Gábor elemzi szakértői részletességgel *Életjel. A magyar filmművészet megszületése 1954–56* című könyvében.[5] Az ebben leírtak szerint is az 1954-től az ’56-os forradalmi évig tartó két évben a magyar filmművészet alkotóira, írókra, dramaturgokra, rendezőkre nehezedő hatalmi kontroll gyengülni látszik. Ezen politikai és kultúrpolitikai változások okán pedig a saját korukra reflektáló, társadalmi problémákat felvető filmek is megjelennek.

Ehhez a változáshoz tartozik az is, hogy a szinkrón idejű filmekben a Rákosi-kor sematikus alkotásaiban nem ábrázolt, direkt módon hanyagolt társadalmi csoportjai is vászonra kerülnek. Tehát olyan foglalkozásokkal bíró figurák jelennek meg a magyar filmben, amelyek a Rákosi-kor filmjeiből teljesen hiányoznak, vagy ha meg is jelentek, sematikusan és sokszor negatív előjellel voltak ábrázolva. Pontosítva, a II. világháború lezárultával véget érő Horthy-kor filmjeinek jellemzően[6] polgári attitűddel bíró szerepkörei köszönnek vissza, immáron árnyaltabb módon a vásznon, nemcsak a főszerepekben, hanem a mellékszerepekben is. Mindezt úgy, hogy a filmek szinkrón idejűek, tehát azt látjuk, hogy kvázi polgári foglalkozást űzők, az orvos, a jogász, a zsurnaliszta hogyan boldogul az 50-es évek államszocializmusában.

Példa erre az ’53 utáni két évből Makk Károly filmje, *A 9-es kórterem*, mely nem gyári vagy szövetkezeti, hanem kórházi környezetben játszódik, és a korszak orvos karaktereit hozza újszerűen közel. Ide tartozik Gertler Viktortól a *Gázolás*, mely többek között a jogász szakmát emeli be.

De megsokasodnak a pedagógus karaktereket felvonultató filmek is. Révész György: *2 x 2 néha öt*, Gertler Viktor: *Én és a nagyapám*, Fábri Zoltán: *Hannibál tanár úr*, Ranódy László: *Szakadék*, Mancserov Frigyes: *Tanár úr kérem*. Igaz, ezekből csak a *2 x 2 néha 5* és az *Én és a nagyapám* játszódik szinkrón időben, a többi korban is elemelt irodalmi adaptáció, mely egy Horthy-kori, illetve monarchia kori társadalmi viszonyrendszert mutat meg, és áthallásossága az 50-es évek közállapotaira leginkább a *Hannibál tanár úr*nak van.

Fontos kiemelni, hogy a sematizmus formai béklyóit lerázni vágyó rendezők között már nem csupán a harmincas-negyvenes évektől már tevékenykedő, megújulásra is kész „nagy öregek” kapnak lehetőséget, hanem megjelenik egy új, a filmnyelvvel kísérletezni vágyó fiatal rendezőgeneráció is. Ezért is külön érdekes, hogy a *Liliomfi*val berobbanó, szinte pályakezdő Makk Károly és a mesterré nemesedett Gertler Viktor párhuzamosan készítenek erős rendszerkritikát megfogalmazó alkotásokat úgy is, hogy eddig indexre tett karaktertípusokat rehabilitálnak és emelnek be árnyalt ábrázolásmóddal a filmjeikbe. Az 1955 végén két

hónap különbséggel bemutatott *Gázolás* és a *9-es kórterem* nyitófilmek, melyek az addigi zsilipet áttörik. A két film társadalomábrázolása megágyaz az utána következő, ‘56 utáni alkotásoknak. Az átmeneti korszakban készült *Ünnepi vacsora*, *Csendes otthon*, *Éjfélkor*, *Gyalog a mennyországba*, *Micsoda éjszaka*, *Fapados szerelem*, *Vörös tinta* olyan alkotások, melyek a háború előtti és utáni, illetve a forradalom előtti és utáni társadalmi berendezkedések szembenézéstörténetei is egyben.

Az átmeneti korszak nyitófilmjeinek egy visszacsatolási pontja van csak a háború utáni magyar filmművészetben: Jenei Imre ’48-as *Egy asszony elindul* című alkotása, Tolnay Klári főszereplésével. Ebben a fő történeti szál szerint egy polgári származású kétgyerekes családanya próbál meg boldogulni a háború utáni szétlőtt Budapesten. Itt láthatóak először a harmincas-negyvenes évek filmjeinek ábrázolásmódjaitól elválasztható módon, de még nem sematikusan megfestett úri osztályok képviselői. Pontosabban a felső kaszt vagy ahogy a Gyáni Gábor fogalommeghatározását használó Vajdovich Györgyi elemzésében is olvasható: az elit, illetve annak fennmaradási kísérletei a kommunista rezsim hatalomátvétele utáni viszonyrendszerek között.

A *Gázolás* tulajdonképpen ide talál vissza. Pontosabban megszakítja ’55-ben az addigi, ’45 óta tartó elhallgatottságot. Főszereplője egy olyan fiatal közlekedési bíró (Darvas Iván), aki nem tartozik sem az ánti-világhoz, sem a nomenklatúrához. A film szerint vidéki értelmiségi környezetből származó bírónak nincs különösebben kapcsolódási pontja ahhoz a háború előtti jogásztársadalomhoz, amelynek a tagjai igazodtak a háború utáni körülményekhez. Szakmai presztízse kikezdhetetlen. Nincs beágyazódva sehova. Makk külön jelenetekkel építi fel a karaktert. Tanár, aki előadásokat tart az egyetemen. Latinos műveltsége, vívótudása, hangszertudása a vidéki értelmiségi (latintanár apa) környezet képét erősítik meg. Tehát a tanárattribútum, ha nem is hangsúlyosan, de megjelenik a figurában. Találkozása az angolkisasszonyoknál tanult, de lázadásból sofőrködő Zentha Judittal (Ferrari Violetta) nyitja rá a főhős szemét a Horthy-kor egykori elitjének kivárásra játszó és visszarendezésre vágyó szegmentumára. Darvas figurája lassan szembesül azzal, hogy a lányon és annak anyján keresztül megismert környezet figurái átmenetként tekintenek a kommunista rezsimre, és egyfajta társadalmi visszarendeződésben bíznak mind – legyen az a figura ügyvéd, magánzó vagy operába járó zenekritikus. Mert a *Gázolás* egy ilyen budapesti réteget mutat be a háttérben. De hogyan kerülhetnek ilyen figurák a filmekbe?

A II. világháború utáni magyar filmet formai és társadalmi vonatkozásaiban is részletesen vizsgáló Gelencsér Gábor mind politikai, mind stiláris tényezőkre is utalva átmenetinek nevezi ezt az időszakot: „Ennek a korszaknak önálló elnevezése sincs a magyar film történetében. Mivel a szocialista realizmus (1948–1953) és az új hullám (1963–1968) közé ékelődik, ezért jobb híján – beleértve az 1954 és 1956 közötti szakaszt is – átmeneti korszaknak tekintjük [...] Az átmenetiség [...[a legfőbb sajátossága: politikai átmenet a szigorú kontrollból a kádári konszolidáció szabadabb kulturális terébe; intézményileg a központosított „tématerv-utasításos” irányításból a nagyobb önállósággal rendelkező stúdiórendszerbe; formai értelemben pedig a szocialista realizmus kötöttségéből a személyes stílusnak egyre nagyobb teret biztosító modern szerzői filmbe.”[7]

Gelencsér Gábor az 1954 és 1962 közötti filmtörténeti időszak legfőbb kultúrpolitikai aspektusait vizsgálva arra jut, hogy Révai Józsefet a magyar politikai

vezetésben végbemenő változások és reformkísérletek miatt bár Darvas József[8] író váltja a népművelődési minisztérium élén, az irányvonal maga sarkosan nem változik, csupán politikus módon teret enged a (ön)kritikus hangoknak, mivel a hatalmi akarat gyengül. Mint Gelencsérnél is olvasható, a tényleges hatalmat ugyanis nem Darvas, hanem a Révai útmutatásait követő Horváth Márton (a pártközpont Agitációs és Propaganda Osztályának vezetője) gyakorolja. Horváth alatt kezdődik meg a művészetek felett gyakorolt lágy diktatúra azon kezdeti szakasza, melyet majd az Aczél György nevéhez fűződő kultúrpolitikai kurzus folytat és szilárdít meg 1958-tól a nyolcvanas évek elejéig.

Eszerint Gelencsér az 1954 és 1962 közötti időintervallumot egységes filmpolitikai folyamatnak látja. Az én értelmezésemben ez azt jelenti, hogy Révai kései, már nem államminiszteri, az enyhülés útját kereső behatása a kultúrpolitikára és Aczél kezdeti kultúrpolitikai lépései a filmtörténész szerint körülbelül egyazon irányvonalat képviselik, amit az ’56-os forradalom eseményei lényegileg nem törnek meg.

Gelencsér Gábor a filmtörténetnek ezt az átmeneti korszakát mégis kettéválasztja.[9] Pontosítva, első szakaszként az 1954-től 1956-ig terjedő időszakot nevezi meg, majd a levert forradalom következményeként felálló új politikai konjunktúra hatalmának megszilárdulásáig, 1962-ig tartó időszakot jelöli meg másodiknak. Teszi ezt úgy, hogy műfaji megközelítésből indul ki, ennek örvén a háború előtti magyar film negyvenes éveinek melodrámáihoz talál visszacsatolást. Gelencsér a melodráma műfajához való visszatérést tartja az átmeneti korszak egyik fő jellemzőjének. Elmélete szerint ’56 azért (inkább) korszakhatár, mert a háború után tíz éven át hiányzó melodráma a Gertler-féle 1955-ös *Gázolás*sal visszatér ugyan, de a film csupán előhírnöke marad egy meginduló folyamatnak, mert az a kultúrpolitikai változások következményeként abbamarad, és csak ’57-ben folytatódik, igaz, akkor reprezentatív módon hat filmmel, ami egyből az éves filmtermés egyharmadát teszi ki. Mint írja, ’56 vízválasztó mivolta a radikálisabb politikai filmek betiltásával is indokolható.[10] Illetve azzal is, hogy értelemszerűen a filmtörténeti átmeneti korszak ’56 utáni második periódusában már megjelennek az ’56-ot feldolgozó alkotások, melyek a kádári államhatalom narratíváját erősítik meg. Három filmet emel ki ennek bizonyítékaképpen.[11]

A meglátásom az, hogy a forradalom ennél valamivel nagyobb jelentőséggel bír az ’56 utáni magyar filmben – legalábbis a tartalmi vonatkozásokat tekintve. A Kádár-kor filmjeiben megjelenő társadalomkép nemcsak a Rákosi-korban megfigyelhetőtől, hanem az ’53 és ’56 közötti alkotásokétól is nagyban eltér. Az ’56 utáni filmek társadalomképét ugyanis nemcsak a Rákosi-korhoz való viszonyulások hatják át, hanem a szereplők ’56-hoz való viszonya, ezáltal a kádári államhatalmi berendezkedéshez való hozzáállása is. Ezért az ’56 utáni pedagógusfilmekben is hangsúlyosak az erre vonatkozó jelenetek.[12] Egyrészt a pedagógus-társadalom ’56 utáni megosztottsága, a tanárok ’56-ban tanúsított pártállása, illetve a megszilárduló Kádár-kor hatalmi rendszerétől való függés is számos alkotásban megjelenik.

Az átmeneti időszak ‘56 utáni éveiben készült filmek tehát az előzőektől elválasztólagosan eltérő társadalomképet festenek meg. Ez kiváltképp a szinkrón idejű alkotásokban fedezhető fel. A paraszt, a munkás, az értelmiségi és ez utóbbin belül a tanár szerepkörök más hangsúlyt kapnak a Kádár-kor kezdeti időszakában, mint korábban. A lassan szilárduló Kádár-rendszer társadalomképét nagyban befolyásolják az ‘53 utáni politikai változások társadalmi ha-

tásai, illetve az ‘56-os forradalom utáni újrakezdés politikai víziói a társadalmi berendezkedésről. Az ‘56 utáni kádári újratervezés során a politikai vezetésnek végig kellett gondolnia a 20. századi viszonyrendszereket, főként a Tanácsköztársasághoz, a Horthy-korhoz, a háború utáni koalíciós évekhez, a Rákosi-korhoz és az ‘56-hoz való viszonyulásait. Ezek lenyomata az átmeneti korszak magyar filmjein is megfigyelhető. És míg az átmeneti időszak első periódusában leginkább a Rákosi-kor társadalomkritikája jelenik meg a filmekben, addig a második periódusban inkább olyan alkotások kapnak hangsúlyt, amelyek a Kádár-kormánynak a szélesebb történelmi múlttal való szembenézését és a jövőre vonatkozó óvatos társadalmi vízióit erősítik meg.

A magyar film ugyan nem tér vissza az állami propaganda kiszolgálójának szerepéhez, ám ha direkt agitáció nem is, de a politikai irány és értékrend sugalmazása azért megfigyelhető lesz a korszak 1956 és 1962 közé eső második felében. De milyen szerep jut a pedagógusnak az ‘56-ot lázadásként értelmező Kádár-rendszer restaurációs, intranzingens pártdiktatúra szakaszában?[13] Elvégre a magyar filmben a negyvenes években, akárcsak a háború utáni első magyar alkotásban, *A tanítónő*ben, a pedagóguskarakterek a lázadás metaforáiként válnak értelmezhetővé. A társadalmi reformok képviselőiként jelennek meg, és propagandisztikus politikai üzeneteket közvetítenek. De hogyan jelenik meg a pedagógus az ‘57 és ‘62 közötti magyar filmben? Egyáltalán, hogyan használja a kezdeti kádári berendezkedés a filmművészetet, Aczél György kultúrpolitika irányelvei hogyan hatnak ki a korszak filmjeire?

Ha elfogadjuk azt, hogy ebben az átmeneti korban a Révaiéval összeérő aczéli szakasz hasonló kultúrpolitikai nyomvonalon halad, azaz a szovjet mintájú filmpolitika Révai-féle elvei a kezdetekben nagyrészt megmaradnak, hogy aztán összesimuljanak az Aczél által képviselt befolyásolási módozattal – érdemes lehet megnézni, hogy a filmek társadalomképe ezt hogyan támasztja alá.

Megfigyelhető, hogy Darvas irányítása alatt a már önkritikát gyakorolt, tényleges hatalmi pozíciójától megfosztott Révai irányelvei nem múlnak el nyomtalanul az ‘53 utáni magyar filmből. Az ‘53 előtti és utáni, ‘57-ig tartó szakasz mutat kontinuitást a magyar film társadalomképének tekintetében. Milyen kihatással van ez a megszaporodott pedagógus-karakterekre?

Az átmeneti korszak első szakaszában a párttitkár-, munkás-, paraszt- és értelmiségiábrázolásokon is megfigyelhető, hogy olyan, a sematizmus formanyelvéhez köthető alkotásokról van szó, melyek a témaválasztásukban is a Révai-féle kultúrpolitikai korszakot idézik. Ilyen például Fábri Zoltán *Életjel* című filmje, mely egy 1952-ben bekövetkezett, valós bányaszerencsétlenséget dolgoz fel 1954-ben. A film az államművészet korszakából ismert elemeket tartalmaz tehát: Fábri a közfigyelemre számottartó aktuális témára építi fikciós alkotását, mely szerkezetileg is hasonló a megelőző korszak filmjeihez.[14] A Várkonyi Zoltán által jegyzett *Simon Menyhért születésé*nek (1954) vezérfonala egy párttitkár karakter, Bonta ténykedését követi nyomon. És bár a Várkonyi filmjének egy civilizációtól elzárt erdész és annak várandós felesége a központi szereplője, mégis a párttitkárfigura „menedzseli le” az össznépi összefogástörténetet, szintén a sematikus propagandafilmek társadalomképét idézve meg.

A párttitkár-karaktertípus visszaszorul az átmeneti korszak filmjeiben. Míg azt megelőzően, 1949 és 1953 között 28-ból 17-szer jelenik meg ez a karaktertípus a sematizmus filmjeiben, egy kivételével (Keleti Márton: *Janika*) mindegyik

szinkrón idejű alkotásban, ez az arány az átmeneti korszak első szakaszában látványosan visszaesik: három ilyen film készül.

A párttitkár karakterek pedagógusattribútumait a magyar filmművészetbe újra visszatérő tanárkarakterekben találjuk meg. Példa erre a *2 x 2 néha öt*, az *Én és a nagyapám*, a *Mese a 12 találatról* című alkotás. A szintén a korszak első szakaszában készült *Tanár úr kérem*, illetve a *Hannibál tanár úr*, a *Szakadék* csak érintőlegesen formálja ezt a képet, hiszen ezek nem szinkrón idejű filmek, hanem a 20. század elejének történelmi kontextusaira építő, esetlegesen áthallásos irodalmi adaptációk, társadalomrajzok.[15]

Azonban az időszakban vizsgált filmek alapján kijelenthető, hogy folytatódik az a tendencia, ami az ’53-as váltás utáni években elkezdődött. Megfigyelhető, hogy ’57-től a munkás- és parasztfőszerepek háttérbe szorulnak a szinkrón idejű alkotásokban, pontosabban nagyszámban átkerülnek a két háború közötti éveket ábrázoló feldolgozásokba, illetve közvetlenül a háború utáni miliőbe.[16] A szinkrón idejű filmekbe való visszatérése a munkás- és paraszt-karaktertípusnak csak a Kádár-rendszer megerősödésével, a vizsgált időszak utolsó harmadában fedezhető fel, ’59-től növekvő tendenciát mutatva.[17]

Az ’57 és ’62 közötti időszak filmjeiben a pedagógusábrázolások mellett az értelmiségi és művész szerepkörök kerülnek túlsúlyba. Egyetemista szereplővel találkozunk a *Bolond április* (Fábri Zoltán, 1957), zeneszerzővel és énekessel a *Csendes otthon* (Bán Frigyes, 1957) című filmben, színésszel és táncossal az *Éjfélkor* (Révész György, 1957), vegyészmérnökkel és színésznővel a *Gyalog a mennyországba* (Fehér Imre, 1959), ornitológussal, könyvtárossal a *Két emelet boldogság* (Herskó János, 1960), fogorvossal a *Rangon alul* (Bán Frigyes, 1960), mérnökkel a *Megszállottak* (Makk Károly, 1961), műszaki ellenőrrel a *Kertes házak utcája* (Fejér Tamás, 1962), zeneszerzővel, zongoristával *Az utolsó vacsora* (Várkonyi Zoltán, 1962) című alkotásban.

Illetve megjelennek az ’56-ot direkt feldolgozó alkotások – Keleti Márton: *Tegnap* (1959), Fejér Tamás: *Az arcnélküli város* (1960), Keleti Márton: *Virrad* (1960). Ez azért is fontos, mert egyrészt a filmek nem Budapest-központúan ábrázolják a forradalmat. Másrészt, mert a három filmből az egyik, az 1960-as *Virrad* már nyitójelenetében puskával felszerelkezett iskoláskorú forradalmár gyerekek és azokat aggódva számonkérő tanárnő figura (Tolnay Klári) találkozásával indít. A *Virrad*, annak ellenére, hogy a másik két filmhez hasonló forradalmi katonatörténet, egy mellékszálon nem engedi el ezt a fontos polgári háttértörténeti szálat. Két pedagóguskarakter is szót kap a filmben, ugyanis a katona-főhős felesége és sógora is az. Jeleneteik során pedig hangsúlyt kap a társadalmi felelősség is, mely ‘56 véres harcaihoz vezetett. Dobozy Imre forgatókönyvíró a tanárok felelősségét is firtatja Keleti filmjében. A Rákosi-kor filmjeiből mostohamód hiányzó karaktertípus 1960-ban egy ‘56-os visszatekintéssel elemzi a háború utáni világot, az ötvenes éveket.

Az 1954–56-os évek filmjeinek tanárkarakterei

■ De hogyan jelenik meg a tanár az átmeneti korszak első két évében? A Rákosi-kort követően mintha fordulna a kocka, nem a párttitkárok rendelkeznek tanári attribútumokkal, hanem a tanárszereplők vesznek magukra párttitkárokra utaló jellemvonásokat. Erre bizonyíték az 1954-es *Én és a nagyapám* című alkotás (Gertler Viktor rendezése), melynek társadalomképe erősen rokonítható a

szigorúan vett Rákosi-korszak filmjeinek társadalomképével. Mondhatni a sémák szinte ugyanazok, mint az 1948-tól 1953-ig terjedő időszak műveiben. Az iskolai környezet mintha a társadalom vagy akár a gyár miniatürizált mása lenne.

A történet is hasonló. – A film propagandisztikus jelleggel az úttörőmozgalom mellett agitál. Az alkalmi munkákból élő nagyapa utazó életmódja a vele együtt élő unoka életére is kihat. A rendszertelen élet miatt nehezen szocializálódó iskoláskorú Berci az új iskolai közegbe is nehezen illeszkedik be. Hasonló „egyénieskedő" figurák vannak a Rákosi-kor gyári, illetve téeszkörnyezetben játszódó filmjeiben, a séma tehát az 50-es évek magyar filmjeiből ismerős. A nem osztályidegen kívülálló meggyőzése és a kollektívába, itt osztályközösségbe való beemelése a párttitkárnak megfeleltethető tanár célkitűzése. Itt is a kollektíva segítségével történik meg a beemelés. Az individuális erő itt is a közösségben oldódik végre fel. A renitensből jó sportoló, a jó sportolóból jó tanuló, a jó tanulóból kiváló úttörő, később akár élmunkás, jó szocialista ember válhat.

A magánéleti környezetben nem látható tanárnő ábrázolása nem hordoz magán rétegeket. Karaktere leginkább funkcionálisnak van megfestve. Egy magánéleti szál, miszerint tanár kollégájával jegyben jár, árnyalja csupán a karaktert. Abban különbözik a párttitkár-ábrázolásoktól, hogy nem a gyár, hanem az iskola a környezete. Hitelességének kulcsa, hogy nem felnőtt embereket „nevel" elsősorban, hanem gyerekeket. Igaz, a családlátogatás során az agitációs szerep jut a pedagógusnak, ami szorosan érintkezik a párttitkári szereppel.

Révész György filmje, a *2 x 2 néha öt* (1954) az első tanárfilm, amely bár nyomokban emlékeztet még a sematizmus ábrázolásmódjaira, mégis máshová helyeződik benne a hangsúly, mint ahová a Rákosi-korszak filmjeiben. Mondhatni, a klasszikus sematizmusnak már csak a váza maradt meg Révész György 1954-es filmjében. Itt már csak elmaszatolt munkásábrázolásokat kapunk. Sőt tulajdonképpen a filmben szereplő munkásosztály figurái mintha jelzésszerűen csupán ruházatukkal – nem olajos, hanem patyolattiszta overálljuk által – jeleznék társadalmi hovatartozásukat. Igaz, mozgalmi dalokra vonuló tömeget ugyanúgy látunk a filmben, mint a pár évvel ezelőtti alkotásokban, mégis, itt már élükre vasalt figurákat látunk, akik egy megvalósult jóléti társadalom képét erősítik.

A harcokat megvívtuk, és diadalmasan győztünk – sugallják Révész színes képsorai. Amelyek már csak a színvilág folytán is optimistább képet mutatnak, mint például a hídcsatát megnyert mélyépítőkről szóló – Herskó-film, *A város alatt* (1953) fekete-fehér vonulási tömegjelenetei. Révésznél nem is látunk élmunkást. Nincs kiemelt párttitkár-szereplő. Mint ahogy nincs a Rákosi-korszak filmjeire jellemző ellenségkép sem. A demagóg pártideológia korszakának vége – sugallja a film. Mi több, a béketábor összefogása domborodik ki belőle. Ez azért is érdekes, mert a szomszédos országokkal terhelt közös történelmi múlt itt tevődik először hangsúlyosan zárójelbe. Illetve a Varsói Szerződés lehetősége mintha megelőlegezve jelenne meg a filmben.

A főszereplő egy tiszti egyenruhába bújtatott sármőr, egy aranykoszorús sportrepülő, aki szinte azonnal elkezd udvarolni a fiatal egyetemi tanársegédnek, mert eszébe sem jut, hogy a vizsgáztatója tudós, mérnök, és nem titkárnő. A mérnök-tanár szenvtelensége és aszexuális ábrázolása egyébiránt rokonítható a *Szabóné*ban vagy a *Kiskrajcár*ban fellelhető élmunkás nőével, pártszemélyzetisével vagy mérnöknőével. A tanárnő, akárcsak a sematizmus filmjeiben, itt is a racionalitást képviseli. Csak a pártos eszmei mondanivaló ki van lúgozva az ábrázolásából.

Nincs is rá szükség. Ahogy a cím is utal rá (*2 x 2 néha öt*), a racionalitásban megrögzötten hívő tanárnő és a repülős románca lesz a film központi eleme. A szerelem az az irracionalitás, amely megváltoztatja a tanársegéd addigi karakterét. A rigorózus mérnök-tanár jellemfejlődése így nem a pártideológia, hanem a szerelem által valósul meg. Ekképpen nem is annyira a tanárjellegen van a hangsúly ebben a szocializmusban játszódó, musicalelemekkel gazdagított szerelmi „operettfilmben". Bár egyetemi vizsga-szituációt, tételhúzást, póttételhúzást itt látunk először a háború utáni magyar filmben. De ezenkívül különösebben nem bír hangsúllyal az, hogy tanár az egyik főszereplő. Megfordulni látszik az eddigi ábrázolási metódus, az eddigi tanárábrázolásokból hiányzó magánéleti szál lesz a domináns.

Mint már a *2 x 2 néha öt* is bizonyítja, a sematikus ábrázolások halványodni látszanak, a dogmatikus mondanivaló hiányzik, az alkotás igazából már csak a Rákosi-kor alig érezhető utórezgése. A dogmát közvetítő párttitkár tanárfunkciója visszaszorul. Újszerű párttitkár-ábrázolásokkal találkozhatunk a korszakot követő filmekben. *A 9-es kórterem* (Makk Károly, 1955) vagy a betiltott *Keserű igazság* (Várkonyi Zoltán, 1956) új árnyalatait mutatja meg a karaktertípusnak. A forgatókönyvírók és rendezők külön szálakon igyekszenek a figurák személyiségét rétegzetten ábrázolni. Nem csupán „funkcikat" látunk az ezt követő filmekben.

Ez a fajta árnyaltság jelenik meg később, az '56 utáni alkotásokban, leginkább az értelmiségi ábrázolásokon keresztül, kiváltképp a pedagógusfilmekben.

A Kádár-kor filmjeinek pedagógusképe – 1957 és 1962 között

■ Mint az eddigiekben is, nem csupán a pedagógus-főszerepekre koncentrálok ebben a részben, hanem olyan mellékszerepekre is, ahol a filmben hangsúlyt kap egy-egy karakter tanár mivolta, annak társadalmi kontextusa. Ennek fényében vizsgálatom csak összehasonlító módon támaszkodik az ELTE-n zajló, A magyar film társadalomtörténete című kutatás általam is elérhető eredményeire. Mert aszerint a vizsgált korszakban mindössze öt film lenne releváns a kilencvenhatból.[18] Így viszont jóval több[19] filmben találunk pedagógusszereplőt, amelyek jelenetei gazdagítják a filmbeli pedagógusokról kialakuló képet.

Az időszak szinkrón idejű filmjeinek tanárképe reprezentatív abból a szempontból, hogy széles spektrumon láttatja a karaktertípust. Két idősebb fiúgimnáziumi tanárkarakter, egy férfi és egy nő *(Micsoda éjszaka*), egy pályája elején járó, tanítási tapasztalattal nem rendelkező, de kitűnő kvalitású és szakmai elismerést kivívó általános iskolai tanárnő (*Vörös tinta*), egy többéves tapasztalattal rendelkező, elismert, majd szakmailag 'megbicsakló' általános iskolai tanárnő (*Fapados szerelem*), illetve egy lányiskolában ipari tárgyat oktató fiatal férfi (*Esős vasárnap*) a főszereplő. Az említett filmekben a karaktertípus számos alkalommal megjelenik mellékszereplőként, például feltűnnek pedagógusok a tantestület tagjaiként. Ennek köszönhetően vizsgálhatóvá válik a tanár a munkahelyi dinamika szempontjából is. Másrészt láthatóvá válik olyan jelenetekben, ahol a film fókuszában egyéb karaktertípusok állnak, és a pedagógus csak egy-egy jelenetben kap nagyobb teret (*Gyalog a mennyországba*, *Szombattól hétfőig*, *Csutak és a szürke ló*, *Próbaút*, *Pesti háztetők*).

A tanár mint 'élharcos'

■ Mielőtt ezekre kitérnék, fontosnak tartom, hogy ráközelítsek egy nem szinkrón idejű filmre (bár esszém alapvetően a szinkrón idejű alkotásokra szándékszik reflektálni). *A harangok Rómába mentek* Jancsó Miklós első játékfilmje (1958), mely az átmeneti korszak második szakaszában egy tanárfigurát tesz meg főszereplőjének.

Jancsó visszatér a koalíciós időszakban készült *Valahol Európában* (1947) című Radványi-filmhez. Formailag legalábbis közelebb áll Jancsó első filmje a Radványi által kijelölt úthoz, mint a sematizmus alkotásaihoz. Cselekménye is hasonlóvá teszi ahhoz: gyermeki ártatlansággal bíró fiatalok és egy őket vezető pedagógus kapcsolatának dinamikájára építi fel a filmet. Igaz, Radványi egy idős humanista művészre, egy gyerekattribútumokkal rendelkező felnőttre osztja a 'pedagógus' szerepét. Jancsó pedagógusa viszont egy háborúban sebesült gimnáziumi latin- és történelemtanár, aki inkább koravénnek tűnik.

A környezeti háttér egy vidéki fiúgimnázium és annak kisvárosias környezete. A történet a nyilas hatalomátvétel utáni időszak nyomait viseli. Az iskola épületét elfoglalta az immáron nyilas irányítás alá tartozó hadsereg, a főhadiszállás ott lett berendezve. Tehát az intézmény autonómiája megszűnt, a diákok állandó kontroll alatt vannak tartva.

Jancsónál a tanár, Tibor a frontot megjárt, háborús sebesülést szerzett veterán, aki félkezű, tehát testi és lelki traumát is hordozó figura. Az, hogy Jancsó egybegyúrja a pedagógus bölcsész és a hadviselt, a háborúban kiégett tiszt karakterjegyeit, extrém körülményeket teremt, és kiszakítja a tanárkaraktert a hagyományosnak mondható tanárszereplők sorából. Mivel más oktatót nem vonultat fel az alkotás, a figura magában áll,[20] nincs összehasonlítási tényező, a pedagógusszerepkör csak a diákokkal való dinamikában mutatkozik meg.

Az oktatás kihelyezett lesz, az leginkább a gimnáziumon kívül, árokásás közben jelenik meg a filmben. Tibor ugyanis el akarja tüntetni a diákjait, a védelemért dolgozó, hadköteles leventekorba lépő gyerekek csak így úszhatják meg, hogy a frontra kerüljenek. Mivel extrém állapotokat vázol fel Jancsó, maga az oktatás, illetve a viszonyrendszerek is extrém hatást keltenek.

A II. világháború frontvonalának ábrázolása mintha tabusítva lenne a magyar film ezen időszakában. A hátországi helyzet leképezése is ritka, ezek is 1944–45-re vannak datálva a magyar filmekben, miközben a német megszállást, illetve a szovjet bevonulást idézik. Ezeket a körülményeket megragadó ábrázolások[21] sorába illeszkedik Jancsó filmje is, amely a partizánfilmek stílusjegyeit is magán hordozza.

Továbbá a rendező ebben az alkotásában mintegy úttörő módon vállalja fel a magyarországi zsidóság ábrázolását is. A holokauszt Radványinál, a *Valahol Európában* című filmben van érintve[22] a koalíciós idők filmművészetében, és később, a sematizmus éveiben is mintha tabusított téma maradna. Máriássy Félix rendezése, a *Budapesti tavasz* az egyetlen, amely Jancsó előtt a témához nyúl – mint a cím is utal rá, Máriássy budapesti kontextusban dolgozza fel a történeti témát. Azt követően pedig a húszas-harmincas évek antiszemitizmusa van ábrázolva több ízben is[23] az átmeneti korszak filmművészetében. Jancsóé az első olyan alkotás, mely a vidéki gettósítást, a deportálást, a pogromok áldozatait ábrázolja, még ha nem is szán központi szerepet ennek.[24] Ő is leginkább a cselekmény előremozdítására használja fel ezeket az eseményeket. Hiszen a nácik elől menekülő Jana váltja ki a fiúkból a passzív, hétköznapi rutintól való eltérésként

az aktív, hősi cselekvés iránti elkötelezettséget. Jana megmentése lesz a mozgatórugója az eseményeknek. A tanár, Tibor is ennek örvén, a diákokkal együtt sodródik bele újra a besorozásba, a háborúba.

Azonban hősként való ábrázolása is elsatírozottá válik. Jancsó nem teremt hősöket. Tibornak a diákközösség megmentését célzó cselekedete, a tűzpárbaj felvállalása a nyilasokból és németekből álló túlerővel már nem civilben éri a tanárt, hiszen a magyar hadseregbe újra besorozott főhadnagyi uniformisban mint katonatiszt áldozza fel magát. A katarzis már csak ezért is marad el Jancsó filmjében. Az önfeláldozás gesztusát tompítja a szovjet csapatok megjelenése és a diákok áldozat nélküli kimenekítése. Áldozati sorsa hiába teljesedik be. Jancsó ezzel az átvezetéssel el is fordul a tanártól. A következő képsorokon a diákok együtt ünnepelnek és barátkoznak a szovjet katonákkal. A tanárt nemcsak az osztályba járó saját öccse nem gyászolja, hanem a többi szereplő sem reagál a halálára semmit sem. Ezt a dramaturgiai hibát nehéz megmagyarázni Jancsó közvetlenül ‘56 után készült filmjében. Jancsó tanárábrázolása ezáltal is a sematikus filmeket idézi meg. A szovjet–magyar egymásra találás képei pedig a jelenet propagandisztikus hatását emelik így, ami az akkori hatalmi igényeket látszik kielégíteni. Ez egyrészt visszakapcsolódás az államművészet *Felszabadult föld*jének hasonló jelenetéhez (1951), illetve előképe Jancsó *Így jöttem* című filmjének (1964).

Révész György széles skálán mozgó rendezői munkásságának 1958-as darabja, a *Micsoda éjszaka* a szintén általa rendezett 1954-es *2 x 2 néha 5* után ismét tanárkaraktert hoz főszerepbe. A rendező az első, még sematikus stílusjegyeket ugyan még magán viselő, de a Rákosi-kor filmjeitől eltávolodó *2 x 2 néha öt* után két fajsúlyos értelmiségi analízis filmet készít, az 1956-os *Ünnepi vacsorá*t, illetve az ‘56-os eseményekre szinte azonnal reflektáló 1957-es *Éjfélkor*t. Révész filmjeiben az értelmiségi pozitív hősként jelenik meg, és ez úttörő a háború utáni szinkrón idejű alkotások társadalomábrázolása tekintetében. Első filmjében mérnök-tanárt és mérnökhallgató repülőst, az *Éjfélkor*ban művész értelmiségieket, egy táncost és egy színészt, az *Ünnepi vacsorá*ban egy Horthy-korban felemelkedett és egy pártvonalról az oktatásba került mérnök testvérpárt tesz meg főszereplőnek.

1956-os és ‘57-es filmjében a rendező több idősíkon keresztül igyekszik átfogó képet nyújtani a társadalomban végbement változásokról. Szereplőinek története több évet magába foglaló cselekménysorozatot mutat fel, ezzel is magyarázattal szolgálva a jelenben kinyíló konfliktusos viszonyokra. A *Micsoda éjszaka* azonban inkább rokonítható az 1954-es első filmmel, abból a szempontból, hogy nem végez részletes analízist a főszereplő jelenbeli élethelyzetéről, illetve Révész igyekszik eltávolodni a drámai ábrázolástól.

Bűnügyi komédiájának főhőse Tőrös tanár úr, az emberekben csalódott és emiatt a racionalitásba menekülő, mizantróp agglegény matematikatanár. A reáltudományok összefüggéseibe kapaszkodás a *2 x 2 néha öt* fiatal, bár szintén némileg kortalannak ható pedagógusának is kiemelt karakterjegye. Tőrös érzelmeket csak biológiatanár kollégája, Karsai Klára felé mutat, ez is indítja majd el a jellemfejlődés útján. Kettejük közös jelenetéből értjük meg Tőrös hitvallását, akinek iskolai jelenléte egy fegyelmező folyosójelenetben mutatkozik csak meg. „Én elvi alapon vagyok kemény a tanítványaimmal, az életre nevelem őket... nem segítek senkin, de nem is kérek senkitől semmit” – mondja. Ebben a jelenetben bontakozik ki a figura tragikuma, felfejtődik az egykori kezdő tanár segí-

tőkészsége, humanizmusa, majd mizantróppá válásának útja állandó frusztrációja miatt, hogy mindenki „baleknek” nézte. A balekság a pedagóguskarakter rétegeként mély értelmű drámaiságot sugall, már-már frusztráltnak, bosszúállónak, rettegettnek és magányosnak is hathatna Révész matematikatanára, a rendező azonban a figura köré szőtt szürreális helyzetekbe való hozással mégis élét igyekszik venni ennek a drámaiságnak.

Az, hogy Révész a harmincas-negyvenes évek sztár táncos-komikusára, Latabár Kálmánra bízta a főszerepet, jelentőséggel bír ebből a szempontból is. Illetve Révész kihasználja azt is, hogy a Latabár által megszemélyesített karakterek sem a Horthy-kor, sem a Rákosi-kor filmjeinek ‘stílus-bélyegeit’ nem hordozzák. A színész játékmódja levetette magáról a társadalmi vetületeket. Nem volt igazán lényeges, hogy a komikus arisztokratát, polgárt, áruházi eladót vagy éppen iskolai pedellust játszott-e a harmincas, negyvenes, ötvenes években. Színészi perszónája komikus szerepeivel ért össze. Ezért is meglepő, hogy tanármegformálása nem bagatellizálja el a karaktert. (A színész ehhez hasonló, drámai karakterjegyeket felmutató szerepe Keleti Márton 1954-es *Fel a fejjel* című filmjének Peti bohóca.)

A *Micsoda éjszaka* annyiban kiemelendő a színész alakításai közül, hogy az általa megformált, a hivatásába menekülő pedagógus az, akin keresztül Révész társadalmi látleletet nyújt. Tőrös ugyanis, elveivel szakítva, kilép iskolai, intézményesített komfortzónájából. És megszegve a saját magának felállított szabályt (‘ne várj és ne adj segítséget’), szerelme kérésének engedve, egy beteg kisgyerek megsegítésére indul. A feladat egy ritka svájci gyógyszer beszerzése (a gyógyszerhiány többször megjelenik a korszak filmjeiben), ami folytán a főhős a társadalom számos képviselőjével lép érintkezésbe, egyrészt mint tanár, másrészt mint ennek ellentéte, bűnöző, a félreértéseken alapuló vígjátéki formának megfelelően.

A filmbeli események közben pedig feltárulnak olyan problémák, amelyek megvilágítják a korszak társadalmi gondjait. Ilyenek az államapparátus nehézkes működéséről, a protekcionizmusról, a túlzott bürokráciáról szóló jelenetek. De láthatóvá válnak a kora Kádár-kori viszonyok, melyeket a filmek a közbiztonság hiányaként, az alvilág működéseként vagy a művészvilág és a lumpen elit virágzásaként mutatnak be. Az alkotás tanúbizonysága szerint ezek a problémás viszonyok humoros módon kritizálhatók is a korai Kádár-rendszerben. A *Micsoda éjszaka* mérföldkő abból a szempontból, hogy nem részleteiben ábrázolja a problémákat, hanem egy politikailag inaktív, az addigi ideológiai értékrendek elől elefántcsonttornyába zárkózó, fásult pedagógust ráz fel az ezekkel egyetlen éjszaka alatt való szembesülése.

A jellemfejlődésnek köszönhetően pedig a pedagógus nemcsak önmaga új regisztereit fedezi fel, hanem a zűrös viszonyokkal leszámolni kész társadalom bátor élharcosa is ő lesz. A vígjátéki elemekben gazdag cselekmény persze nemcsak a társadalmi megbecsülést, hanem a tanítványok viszonylatában az emberi és ezáltal szakmai példamutatás piedesztáljára is emelik a főszereplőt, akinek az áhított párkapcsolati vágya is beteljesül. A vígjátékban tehát a drámai színezettel bíró karakter egy éjszaka alatt pedagógusi önbecsülését is visszanyeri, és szerelmét is elnyeri. A happy end egy új, biztonságos élet kezdetét sugallja, mely a korszak szinkrón idejű filmjeinek sajátossága lesz. (A tragikus végkimenetelű alkotások szinte kivétel nélkül múlt idejűek lesznek.)

Az átmeneti korszak második felében tehát már megjelennek a szinkrón idejű alkotásokban a bűnfilmek zsánerfigurái, a lumpenek,[25] a betörők, a nehézfiúk és a könnyűvérű nők (néha prostituáltak). Persze az éjszakai életnek is megvannak a pozitív hősei: a taxisok vagy a művészvilág kivételezett helyzetben lévő figurái ilyen színben tűnnek fel. Ők azok, akik segítségére lesznek a bűnkörnyezetbe tévedt átlagpolgárnak. Révész György már az *Éjfélkor* című filmjében megteremti az éjszakai lumpenek között otthonosan mozgó színházi ember figurájának prototípusát, az éjszakai élet nőcsábászát. Ez a karaktertípus[26] köszön vissza a korszak második felében többször is, rajta keresztül kerül bemutatásra az éjszakai élet, és főleg a könnyűvérű nők világa.

'56 után a könnyűvérű nő, ez a Horthy-kor filmjei után zárójelbe tett karaktertípus is visszakerül tehát a szinkrón idejű filmekbe.[27] A *Micsoda éjszaka* matematikatanárát a véletlenek folytán in flagranti érik egy szobáztatott prostituálttal. Az *Égrenyíló ablak* Cinegéje az anyjától lopott pénzből kiadjusztált könnyűvérű nőnek csapja a szelet. A *Májusi fagy* férfi szereplői fogadásokat kötnek az egyéjszakás csábításra. A *Két emelet boldogság* unatkozó felesége férfiakat hív fel magához pikáns együttlétekre. A *Fapados szerelem* feketéző anyukája egy kitartott nőre igyekszik rábeszélni a portékáját. A *Jó utat, autóbusz* presszóslánya egy egész kollektívát magába szédít. A *Próbaút* megcsalt és lecsúszófélben lévő teherautósofőrje alkalmi kalandokba bocsátkozik egy nővel, akinek a nevét sem kérdezi meg. Tehát a filmekben megjelenik a szocialista erkölcs szempontjából elítélendő negatív példa, a feslett nő alakja.

A tanárnő mint példakép

■ A vizsgált időszak filmjeiben a nők ábrázolása mindenképpen megváltozik. Az '56 utáni időszakban a pedagógus főszereplő két esetben is erkölcsi próbatétel elé állított tanárnő lesz. A leányiskola végzős növendékei számára mindkét film egy alternatív anya-, illetve egy alternatív felnőttnőképet megtestesítő figuraként jelenik meg. Mindkét film problematikája, hogy a tanárként és nőként is példaértékkel bíró figurák elbuknak, vagy meg tudnak maradni a jövő generáció példaképének.

Azt, hogy a kultúrpolitika érintett volt a két film elkészültében, alátámasztja az, hogy mindkét 1959-ben debütáló alkotás, a *Fapados szerelem* és a *Vörös tinta* nyitóképein ugyanaz a felirat tűnik fel: „Készült a Nemzetközi Nőnap 50-ik évfordulójának tiszteletére a Magyar Nők Országos Tanácsa pályázatán díjat nyert filmnovellából". Ez némileg bizonyíték arra is, hogy a Kádár-rendszer kultúrpolitikája figyelmet szentelt a nők irodalomban betöltött pozíciója erősítésének, illetve nyitottnak mutatkozott és kísérletet tett a filmekben megfigyelhető férfiközpontúság gesztusértékű ellensúlyozására. Máriássy Judit ugyan ekkorra már számos filmmel bizonyította írói tehetségét, leginkább férjével, Máriássy Félixszel való közös munkáikban, Szabó Magdának pedig első filmes adaptációja született meg. Másrészről a két film egyszerre közvetítette a kádári államhatalom elképzeléseit az ideális nőről, a nők társadalmi szerepéről.

Azzal együtt, hogy mindkét film egy-egy párkapcsolati melodráma színezetét mutatja, a filmekben megjelenő férfiak vendégszereplők abból a szempontból, hogy mindkét alkotás a nők egymáshoz való viszonya felől is értelmezhető. Ez a vizsgálati szempont már csak azért is releváns, mert mindkét alkotás az anya-lánya kapcsolaton keresztül igyekszik a karaktereit rétegzetten megmutatni. Ezáltal két filmben is olyan viszonyrendszer kibontása történik meg, amely addig

nem volt igazán tetten érhető a magyar filmben. Továbbá, a leányiskolai tanárnők nemcsak mint alternatív nőképek jelennek meg, hanem mint az anyaszereppel rivalizáló pótanyák is, a pedagógus-szerepkörnek köszönhetően.[28]

Mindkét film a kora Kádár-kor erkölcsi útmutatója is egyben, a karaktertípusban lévő lehetőségnek köszönhetően. A tanárnő nem lehet erkölcsileg megkérdőjelezhető, hiszen a társadalmi berendezkedés szerint a tanár(nő) a kijelölt kulcsfigurája a lánygyermekek szocialista erkölccsel összeegyeztethető viselkedési formákba vetett hitének. És bár látunk férfi tanárokat is a filmekben, talán érthető módon nem az ő létmódjuk, viselkedésük lesz a követendő minta a leányiskolai környezetekben. A két zsánervígjátéknak a szerelembe esés mint cselekményelem párkapcsolati melodrámai hatást kölcsönöz.

A két film abban is rokon, hogy a zsúfolt fővárost megidéző tömegközlekedés-jelenetével indul, úgy, hogy mindkét jelenet egy-egy konfliktushelyzetben mutatja be a főszereplőt. A nagyvárosi környezetre mindkét film hangsúlyt fektet. A *Fapados szerelem* (Máriássy Félix, 1959), mint a cím is utal rá, egy zsúfolt villamoson való véletlenszerű ismeretség története: a tanárnő, Vera cekkere a tumultusban rágabalyodik az éjszakai műszakból hazatartó munkás zakójának gombjára… A *Vörös tinta* (Máriássy Félix, 1959) Kádár Máriája egy fejkendős nénikének adná át a helyet, amire az iskolába tartó fruskák lehuppannak szemtelenkedve, a „gyerekkel vagyok” rigmust használva fel – ez okozza a feloldásra váró konfliktushelyzetet. Végül felszólításra a lányok mégiscsak felállnak, helyet engedve a néninek, de azért gúnyos megjegyzéseket tesznek az őket erre utasító felnőtt nőre, akiről akkor még nem sejtik, hogy a tanáruk lesz. A *Fapados szerelem*ben ellenkező előjellel történik hasonló. A munkás, Kostál Imre a kezdeti szimpátia jeleként, udvarlási gesztusként előrenyomakodik a villamoson, szintén a „gyerekkel vagyok” rigmust használva, de csak azért, hogy a tömegben lefoglalt helyét gesztusszerűen átadja Szőllősi Verának. „Akár a szardíniák, valahogy többen vagyunk a kelleténél”, fakad ki Verából, míg a férfi hitvallása szerint ő pont ezt szereti, a zsúfoltságot, ahol érzi a közösség erejét. Ennél jobb csak a népstadioni tömeg.

Mindkét film főszereplője 30 év körüli, egyedülálló nő. Öltözködésében a kor divatjának megfelelően diszkrét eleganciát sugároz. A lányiskola növendékei számára példaértékű figurák. A *Fapados szerelem* osztályfőnök történelemtanárnője ikonja a fiatal lányoknak, babát mintáznak róla, amit annak megfelelően öltöztetnek napi rendszerességgel, amilyen ruházatot a kilesett ikon naponta magára vesz. A *Vörös tinta* újonnan érkezett oktatója, az irodalomtanár és osztályfőnök, Kádár Mária pedig az osztálytermi ismerkedés után egyből a rajongás tárgyává válik – „Kádár Mária, de szép neve van”, ejti ki áhítattal az egyik tanítványa.

Ez a viszonyulás az eddig vizsgált filmekre nem volt jellemző. A háború utáni magyar filmművészet nyitó alkotásának, *A tanítónő*nek főszerepe nem tartalmazza ezt az attribútumot, mint ahogy az azt követő többi tanárnőkarakternél sem érhető tetten. Ennek oka az is, hogy lányiskolai környezetben addig nem készültek a háború után magyar filmek, érdekes módon, viszont kettő is az ötvenedik évfordulóra való tekintettel.

Mindkét filmben kitüntetett figyelmet érdemel, hogy a főszereplő karakter milyen előtörténetet sejtet. A *Vörös tinta* frissen érkező tanára eleve bizalmatlanságot vált ki érkezésével, hiszen sem a minisztérium, sem a rádió, sem a televízió kérésére nem adja be a derekát, csak tanítani szeretne. A jelenet egy magasan kvalifikált értelmiségi nő beilleszkedésének első fázisaként jelenik meg.

A tanári kar, mely hat-három arányban férfifölénnyel bír, nem nemi, hanem politikai alapú gyanakvást sejtet. Az, hogy a politikai helyzet nem sulykoltan, hanem beszűrődő módon jelen van a filmben, a tornatanárnő beviharzásával is nyer egy újabb jelentésréteget. „Disznóság, [...] megint összeírásra fogták be a pedagógusokat!", kiáltja, majd elhallgat.

Illetve erre utal a főhősnek a tanári karral való későbbi összetűzése is, mikor a matematika-tanárnő egy diáktól elkobzott, New Yorkban játszódó detektívregényből olvas fel élvezettel a tantestület tagjainak. Ennek helyességét Kádár Mária moralitásában kérdőjelezi meg. Egy sematizmus idejében készült filmben ez a jelenet agitációs hangsúlyt kapna, mely önkritikára vagy legalábbis hallgatásra sarkallná a tanári kar többi tagját. Itt azonban más történik, a ponyvát olvasó tanár visszavág az őt kritizáló fiatalabb tanerőnek. A túlterheltségére hivatkozik: „Huszonkét órám van, tanulószobás vagyok, ha hazamegyek, ott a sok dolgozat, készülök a továbbképzésemre...", ráadásul az egyik tanártársa melléáll: „Azért ne tessék azt hinni, kérem szépen, hogy mi kapcabetyárok vagyunk, mert húsz éve végeztük az egyetemet". (Húsz éve, tehát a Horthy-rendszerben.)

A tanári kar és Kádár Mária közötti feszültség továbbá érződik akkor is, mikor a tanárnőt kitüntetik egy iskolai rendezvényen. Tóth János, a film operatőre végigsvenkel az első sorban ülő, ellenségességet mutató tantestületi tagokon, akik közé a kitüntetett már nem szívesen ül vissza. Megérti kiközösítettségét, és kisiet a teremből.

A *Fapados szerelem* főhőse, Vera néni is (a szülők is így szólítják) hasonló érdemekkel bír, mint amiért Kádár Máriát méltatták, miközben kitüntették: a „szülők látóterének tágítása". A szülőkkel folytatott fogadóórai jeleneteiben arra biztatja a megjelent nőket, hogy otthon foglalkozzanak a gyerekekkel. A gyerekek apját érdekes módon nem látjuk ebben az alkotásban. Mintha nem is léteznének. Az anyák is inkább keltik a háztartásbeli benyomást. Az egyetlen seftelő kivételével Máriássy javarészt vásárlás és pletykálás közben láttatja őket.

A *Fapados szerelem* az elhanyagolt gyerekek filmje is egyben. A rossz családi környezetből jövő problémás gyerek visszatérő panelje lesz a iskolafilmeknek. Mint ahogy a diák öngyilkossága is fontos eleme lesz az ilyen alkotásoknak. A *Fapados szerelem* is ilyen. A szerelmi bánatában öngyilkosságot elkövető kamaszlány gesztusa a pedagógus felelősségét is fókuszba hozza. Mi több, az öngyilkosságot fordulópontként használó narratíva megváltoztatja a filmbeli pedagógus megítélését. Ekkor kap erős hangsúlyt az osztálykülönbségre való utalás. A nem munkás származású tanárnő elleni hadjárat a legfelsőbb szintekig jut, és nem a tantestület vagy az igazgató, hanem a párt lapjának munkatársa, a Népszabadság újságírója rehabilitálja. A film hátterében, akárcsak a korszak eleji *Gázolás*ban, a Horthy-kor társadalmi lenyomata fedezhető fel. A *Fapados szerelem* azonban túlmegy ezen, az '56-hoz kapcsolódó reflexiók is kifejezésre jutnak benne. Nem is burkoltan. „Szegény Pista bácsi végre jóvá teheti, hogy '56-ban beszüntette az osztályharcot" – magyarázzák a tanárnőt besározni igyekvő egyik újságíró túlbuzgóságát filmben.

A szereplők társadalmi–politikai beágyazottsága

■ Az előbbi példákból sejthető, hogy viszonylag közelinek látom az '56 utáni politikai hatalom és a magyar film viszonyát. A korai Kádár-rendszer ugyan nem tér vissza a Rákosi-kor filmpolitikájához, de megfigyelhető, hogy az újonnan

megalakult MSZMP társadalmat érintő elképzelései és a filmekben fellelhető társadalomkép mutat fedőlegességet.

Az MSZMP pártgyűléseinek témái a filmekben is felbukkannak gondként. Példákat találunk a munkafegyelem meglazulására, kisebb lopásokra, korrupcióra[29] Herskó János *Két emelet boldogság* (1960) című filmjében is, ahol a lakásfelújító brigád bemutatásán keresztül láthatjuk kibontva a fusizás, a korrupció és a protekció építőipart átszövő problémáit. Illetve hasonló gondokra mutat rá Rényi Tamás filmje, a *Legenda a vonaton* (1962) is. Vagy a korszakhatáron túli alkotás, mely formailag az átmeneti korszak stílusjegyeit mutatja, az 1963-as *Mindennap élünk*, ahol a gyári környezetben bekövetkező tragédiához épp a párt által kifogásolt viszonyok vezetnek.

Hipotézisem, hogy ebben az átmeneti korban legerősebben a nevelő munka hivatott érvényesíteni a pártérdekeket. Miután a párttitkárkarakterek visszaszorulnak a magyar filmből, a pedagógus szereplőkön keresztül érvényesíti az új szocialista államhatalom a javító jellegű intézkedéseit. (A vizsgált filmekben is megjelenik a minisztérium, igazgató, tanár, diák felosztás.) A pedagógusfilmekben, iskolai környezetben mutatkoznak meg rétegeiben leginkább az MDP-t váltó MSZMP irányelvei. Ráadásul a pedagógus karaktertípus lényeges attribútuma, hogy generációkon átívelő kapcsolati rendszere van, hiszen a diákkal és a szülőkkel is érintkezésben van. Ugyanakkor a tanár hierarchikus és zárt munkahelyi viszonyrendszerének köszönhetően viszonylag könnyen vonhatók le általános következtetések a filmbeli ábrázolások alapján.

Hangsúlyos funkciója van a más karaktertípusokat főszerepbe helyező filmekben egy-egy jelenet erejéig felbukkanó tanár mellékszereplőnek is. Gondoljunk itt arra, hogy a *Gyalog a mennyországba* vegyészmérnök-színésznő párosának élethelyzetére mekkora hatással van a professzor mellékszereplő. Az idős tanár ugyanis nem maga mellett tartja, hanem kihelyezteti vidékre a tehetséges főhőst, annak érthető elégedetlenkedése ellenére. Illetve bizonyíték erre az *Égrenyíló ablak* tanárkaraktere is, ahogyan felfedezi az elkallódni látszó telepi srácban a műszaki rajzhoz és a gépészethez való tehetséget. Stb.

A Politikai Bizottság egyik utasítása szerint a könyvkiadóknak meg kell akadályozniuk az értéktelen, alacsony színvonalú munkák kiadását, amelyek egyáltalán nem járulnak hozzá a magyar irodalom fejlődéséhez. Illetve az utasítás alapján a kiadói tervekben szereplő könyvek megrostálása is szükséges.[30] A *Vörös tinta* külön jelenetet szentel a pártakarat ezen kifejezése elemzésének. A főhős, akit nem mellesleg a pártnak kémkedő tantestületi tagnak sejtenek tanártársai, épp ezeket az a pártelveket mondja fel, amikor szembesül azzal, hogy a tanáriban pihenő idősebb kollégája a diákoktól elkobzott ponyvairodalmon (a párt művelődéspolitikai irányelvei ellen menő világnézettel bíró polgári fércművön, giccsen) csámcsog kéjesen.

A párt sajtóhelyzetre vonatkozó álláspontja[31] pedig fontos eleme a *Fapados szerelem*nek. A szenzációhajhász bulvárlap idős újságírója az ‘56-os (ellen)forradalmi tevékenységét igyekszik palástolni túlzott buzgóságával. A filmben azonban megvan a zsurnalista ellenpárja: nem kimondva a párt lapjának, a *Népszabadság*nak a fiatal, agilis, tényfeltáró munkatársa. Szerepe éppen az lesz, hogy bemutassa a párt utasításai szerint helyes újságírói magatartást, és ezáltal a besározott és hiteltelenített pedagógus főhőst is tisztázza az alaptalan, szenzációhajhász pletykák alól, kvázi rehabilitálja.

A vallás tudományellenes tételeinek cáfolására buzdít az MSZMP vezetése, amikor a nevelő munka feladatait taglalja.[32] Erre rímel, hogy a *Vörös tinta* frissen a tantestületbe került idealista hősnője, Kádár Mária meglepődve reagál arra, ahogy későbbi szerelme, a művész-rajztanár a tanári kar tagjait a szocialista eszmerendszerrel nehezen kiegyező figurák csoportjaként festi le. Meglepetésként éri, hogy a Darwin téziseit tanító kolléga világnézete összeférhetetlen a tanított anyaggal – rácsodálkozik a vallásos, hívő tanárember állítólagos tudathasadásos állapotára.

Illetve a pedagógusszakma értékeit a legelőbbre soroló, új típusjegyekkel bíró tanár főhős a kulcsfontosságú közös presszójelenetben nyilvánítja ki először, hogy a művészet gyakorlását nagyobb helyi értéken kezeli, mint a tanári munkát. A szemszög továbbra is a friss látásmóddal bíró pedagógusé. A Kádár-rendszer pedagógusa az önazonosság hiánya, a tehetség eltékozlása ellen emeli fel hangját, és száll vitába a cinikus exművésszel, tompított módon ugyan, de ideológiai síkon, és ad neki feladatot: fessen.

A tanárfigurák agitációs tevékenysége többször is megjelenik a filmekben, ami a pedagógus szereplőket a hivatásuknak élő figurákként ábrázolja, akik nem választják külön a munkaidőt és a magánéletet. Ez a párttitkár attribútuma volt az előző korszak filmjeiben. A kora Kádár-kor társadalomrajzaiban ezt a hivatástudatot nem igazán találjuk meg egyéb szereplőtípusokban. Például a munkásábrázolások sajátja, hogy a munka végeztével kiblokkoló kádernek a gyáron kívüli életét nem hatja át a munka. Otthoni életét megzavarni pedig a szomszédnak, a hatóságnak – vagy a pedagógusnak van joga. Legalábbis a korszak filmjeiből ez szűrhető le.

A *Vörös tinta*, melynek elemzését Gelencsér Gábor a melodráma műfaja felől közelítve végzi el, annak ellenére, hogy a melodráma stílusjegyeit magán hordozó alkotás, erős politikai és társadalmi látlelet is egyben. Már önmagában az, hogy a *Vörös tinta* tanárnő hőse potenciálisan mint mindent jelentő kém van a cselekményben felvezetve, egy olyan értelmezési keretet biztosít a filmnek, amely ezt a politizáló aspektust erősíti. Az ‘56 utáni társadalmi rendszer még megszilárdulóban van, és a 20. századi történelem tapasztalataiból táplálkozó paranoid előfeltételezések egy tanári közösséget is mélyen áthatnak. A gyanakvás, mely az új tanerőt körülveszi, részint abból fakad, hogy a főhős, Kádár Mária a híre szerint remek kvalitásokkal bíró munkaerő, aki visszautasította, hogy kiemelt káderré váljon, csak tanítani szeretne.

Ugyanakkor lehetséges, hogy csak „egyszerűen hülye”, mint ahogy a tanári munkát fásultan megélő régi munkatárs elemzi a helyzetet. A film ezzel a mondattal arra is utal, hogy a szakmai önbecsülés nem jellemző a pedagógusokra közvetlenül a Rákosi-kor után. A *Vörös tinta* pedagógusai a politikai irányváltások miatt is óvatossá vált emberek. Ez a szakmai moralitásba, a példamutatásba éket verő hasonló kétely érződik az ‘56-ban játszódó *Virrad* pedagógus hősein is. Ott már mondatokba öntve is: „Lehet, hogy nem jól tanítottuk őket? Nem hitték el, amit mondunk? Vagy talán mi se hittük el mindig…” – hangzik el a tanárnő szájából.

Ezt a fajta szembenézést azonban paranoia előzi meg. A Rákosi-korral kontinuitást nem vállaló Kádár-rendszer filmjei legalábbis paranoidnak festik le az ötvenes éveket. A *Vörös tinta* presszójelenete is erre erősít rá, mely szerint a tanártársak reakciósnak vagy vallásosnak, esetleg Nyugat-orientáltnak vannak megfestve, azaz a polgári világ értékrendjét magukénak valló figuraként jelen-

nek meg, ezért akár retteghetnek is a potenciálisan az ellenőrző szervet képviselő új tanerőtől.

Az új tanár, Kádár Mária a karaktertípus olyan jegyeit hordozza magán, mely az új politikai elvárásoknak és művészi ábrázolásmódnak is megfelel. Az erős, önmagában is szakmai elismerést kivívó nő prototípusai a magyar filmben szintén pedagógusok. Kádár Mária figurája épít is a háború után önmagát szocialistának kikiáltó *A tanítónő*ben megjelenő főszereplőre, Flórára, vagy a *2 x 2 néha öt* dr. Tóth Pannájára.

Ám figurája sokkal kidolgozottabb, mint elődeié. Ez nagyban köszönhető annak is, hogy viszonyrendszerei rétegzettebbek. A tanítványokkal való kapcsolata vagy a kollégákhoz fűződő viszonya mind a szereplőt színesítő tényezők. Azt is fontos kiemelni, hogy sem a tanítványok, sem a kollégák nem sematikus panelfigurákként jelennek meg a filmben.

Fontos megfigyelni, ahogy a *Vörös tinta* a tereket használja. Hiszen nemcsak az iskolai osztályterem, de a tanári, a rajzszertár, a használaton kívüli könyvtár vagy az ünnepi színjátszó előadásnak otthont adó aula is megjelenik környezetként, akárcsak az iskola homlokzata. Ezáltal többfunkciós élettérként jelenik meg a munkahely, amit a filmesek ki is használnak.

A filmekben megjelenő társadalomkép vizsgálata szempontjából fontos, ha a tanárokat otthoni környezetben is láthatjuk. A háború előtti kort idéző nagypolgári lakás a sematizmus korában egyáltalán nem jelent meg. A harmincasnegyvenes évek nagypolgári enteriőr díszlet- és kellékvilága az átmeneti korszak filmjeinek hozadéka.

Ennek előfutára az *Ünnepi vacsora*, ahol a Horthy-kor gyárosai közé benősült feltörekvő mérnök, immár a szocializmusban is Kossuth-díjjal elismert szakember lakásához személyzet is tartozik. Ez azonban egyedi példa, hogy egy értelmiségit így mutassanak be a magyar filmen. Hasonló elit-körülményeket megjelenítő térábrázolások és luxus életkörülmények csupán a sportolókat bemutató filmekben fedezhetők fel a korszakban. Ilyen a *Mese a 12 találatról* (1956) futballistájának környezete, illetve az olimpiai bajnok ökölvívó Papp László életrajzával komoly hasonlóságot mutató *Nehéz kesztyűk* (1957) című alkotás, ahol a bokszoló hozzá közel azonos karaktert formál meg. Igaz, a két utóbbi a szocialista építészet luxusát sejteti.

A neobarokk bútorok, a zongora, a falfestmények, a nagy belmagasságú, többszobás, összkomfortos polgári lakások sokkal inkább az értelmiségi környezetben[33] játszódó, többek között a pedagógusfilmekben felbukkanó látványelemek. A *Vörös tinta*ban több ilyen pedagógusotthon is feltűnik. Ezek nagyban különböznek a szintén városi munkáslakóhelyek ábrázolásaitól. Ebből kifolyólag a pedagógus a társadalom anyagilag megbecsült tagjának látszik. Legalábbis a pedagógus szereplők nem utalnak anyagi problémákra a korszak alkotásaiban, míg a mezőgazdasági vagy ipari környezetben játszódó filmek szereplőinek megnyilvánulásaiban az anyagi gyarapodás vágya[34] gyakran jelenik meg úgy is, mint akár cselekvéseik mozgatórugója.

Ez a társadalmi különbség megragadható a *Vörös tinta*val hasonlóságokat mutató *Fapados szerelem*ben, ahol a főszereplő tanárnő hangsúlyt kapóan krisztinavárosi – ez nincs kibontva a filmben, de gyaníthatóan hagyományosan polgári – környezetből villamosozik be naponta az angyalföldi munkásnegyedbe tanítani.

A leányiskolai környezet hasonló, mint a *Vörös tinta*ban. A lányok szintén példaképnek tekintik a tanárnőt, Vera nénit. Az, ahogy a tanítványok fetisizálják

a tanárnőt, külön jelenetet kap a filmben – mint már volt róla szó –: a fiatal nőre emlékeztető babát varrnak, és az egész ruhatára miniatürizált mását is elkészítik, hogy naponta lesve közeledtét, a babát is hozzá öltöztessék.

Ez elsőre a pedagógusnak kijáró szeretet és megbecsülés kislányos kifejezésének tűnik. Másodsorban azonban jelzi, hogy az osztályfőnökben, Vera néniben a ruhatárral rendelkező elegáns nőt is eszményítik. Ez nem jelenik meg hivalkodó módon a képeken azért sem, mert a tanárnő az iskolai jelenetekben a többi tanárhoz hasonló egyenöltözetet, köpenyt visel. A visszafogottan elegáns divatos női kosztümök és blúzok egy ízléses úri világ képét hordozzák, ami akkor válik a legszembetűnőbbé, amikor a lányok anyukáival (a szülői értekezletekre férfiak nem járnak) vethetjük össze a tanárnő megjelenését. Erre bőven akad közös jelenet. A háztartásbeli és munkásasszonyok öltözéke eltér a tanárnőétől.

Ugyanígy, a *Fapados szerelem* munkáskörnyezetének belső felvételein látható díszlet- és kellékvilág is nagyban eltér a krisztinavárosi miliőtől. A bátyjával élő diáklány közege, a munkáslakás a konyhai étkezés lehetőségével, a mosakodásra szánt falicsappal és a házi áldás szocialista megfelelőjével („A szakácsnő legyen mindig pontos" feliratú hímzett falvédővel), a viaszosvászon abrosszal és a pléhtányérral, a falon családi fotókkal[35] mind ellenkező társadalmi képről tanúskodik, mint az anyjával élő tanárnő ernyős lámpával, zongorával, festményekkel és neobarokk bútorokkal telezsúfolt lakása. Külön jelenetek épülnek arra, hogy ezek a berendezési tárgyak hangsúlyozzák a munkásfiú és a tanárnő közötti társadalmi különbségeket. A munkásfiú az otthonukba való betörésnek is értelmezi a családlátogatást, amíg nem jön rá, hogy a tanárnő az a nő, akinek udvarolni kezdett. Tehát magát a pedagógust nem, de a nőt kezdi el tisztelni az érkezőben.

A pedagógusnő hátterét, társadalmi státuszát és hagyományait Máriássyék szintén igyekeznek kidomborítani. A fiatal nőnek hirdetés alapján az anyja keres férjjelöltet, méghozzá – hangsúlyozva a Horthy-kor társadalmi szokásait – egy ügyvédet. A vizitáló udvarló ki is tér a lakás berendezésének ízlésességére. Az ügyvéd revizionista húrokat is megpendít, amik eltérnek a hivatalos oktatáspolitikai irányelvektől, amikben a történelmi kontextusokat oktató nő hisz is. A tanításaiban hívő, a szocialista eszmékkel azonosulni tudó pedagógusnő ugyanúgy hangsúlyt kap Máriássynál, mint Révésznél a *Vörös tinta*ban.

Szintén közös elem, hogy a pedagógus a tanítványokkal való őszinte viszonyban hisz mindkét esetben. A hivatás megnehezítői a szülők és a tanárkollégák. Kvázi az előző rendszerekben szocializálódott felnőttek akadályozzák a tiszta értékkel bíró oktatói munkát. A társadalom történelmi terheltsége begyűrűzik ezáltal az iskolákba is. Ezért vágyódik a *Fapados szerelem* Vera nénije tanyasi iskolába, és végül a *Vörös tinta* Kádár Máriája is elvei mellett áll ki, és fogadja el a vidéki főúri kastélyból iskolává alakult intézményben felkínált helyet. A karaktertípust láthatjuk majd pár évvel később vidéki környezetben – Novák Márk 1966-os filmje, a *Szentjános fejevétele* egy ilyen közegbe helyezi kvalitásaiban kiemelkedő, szakmája felé elhivatottságot mutató nagyvárosi tanárnőjét.

A karaktertípus Nováknál is agitációs lobbit folytat, mint ahogy az agitáció a szereplő védjegyévé válik a *Vörös tinta*ban és a *Fapados szerelem*ben is. Ám míg a hatvanas évek közepének szociografikus alkotásában a tanyasi iskolarendszer felvirágoztatása a főszereplő motivációja, addig a kora Kádár-kori átmeneti filmekben a pedagógusok a diákok biztos családi hátterének megteremtését elősegítendő járnak inkább el.

A családi és munkahelyi jó szocialista nevelés, mint már szó volt róla, elsődlegesen a párttitkár karakterjegye az átmeneti korszakot megelőző filmekben. Az agitáció – ezt a szót is használják a filmekben – hangsúlyt kap a szülői értekezletek és a családlátogatások jeleneteiben. A sikeres pedagógus kitartása és meggyőző ereje a szakmai kvalitás fokmérője. Tehát nemcsak az iskolán belüli tevékenység, a diákok nevelése, hanem a szülőknek a szocialista erkölcs felé való terelgetése is a hivatás része, legalábbis így jelenik meg a pedagógus munkahelyen is túlmutató szerepe az átmeneti korszak pedagógusfilmjeiben. A tanár felelősségvállalása nem szűnik meg az iskolakapuknál.

JEGYZETEK

1. Beretvás Gábor: *Mire tanít, aki tanít? Tanárkarakterek a magyar hangosfilm első évtizedeiben.* In: Ajtony Zsuzsanna – Prohászka-Rád Boróka – Tódor Erika-Mária (szerk.): *Válság, változás, perspektívák II* Scientia Kiadó, Kvár, 2022.
2. DISZ: Dolgozók Ifjúsági Szövetsége
3. Hivatalosan a filmet a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat rendezői és dramaturgiai munkaközössége jegyzi.
4. *Sztálin örökké él* – Sztálin halála alkalmából készült híradó különkiadása. Magyar Filmhíradó 12. 1953. március.
5. Szilágyi Gábor: *Életjel. A magyar filmművészet megszületése 1954–1956*. Magyar Filmintézet, Bp., 1994.
6. Vö. Vajdovich Györgyi: *Grófok, bárók, gyártulajdonosok, bankigazgatók. Az elithez tartozó férfi hősök az 1931–44 közötti magyar játékfilmekben.* Metropolis. A magyar film társadalomtörténete I. 2018/3.
7. Gelencsér Gábor: *Lopott boldogságok. Premodern magyar melodrámák (1957—1962)*. Kijárat Kiadó, Bp., 2022. 10. (A továbbiakban: Gelencsér 2022.)
8. Darvas miniszteri ideje alatt készül el az általa jegyzett forgatókönyvből készült pedagógusfilm – Ranódy László: *Szakadék* (1956).
9. Vö. Gelencsér 2022. 10.
10. Várkonyi Zoltán: *Keserű igazság* (1956/1990), Banovich Tamás: *Eltüsszentett birodalom* (1956/1990), Kalmár László: *A nagyrozsdási eset* (1957/1984).
11. Keleti Márton: *Tegnap* (1959), *Virrad* (1960), Fejér Tamás: *Az arcnélküli város* (1960).
12. Ezekben megjelennek a disszidált, bebörtönzött vagy halott emberek emlékei, azaz a társadalomból hiányzó figurák árnyképei. Továbbá ’56 szelleme árnyalja a karaktereket annyiban is, hogy az ábrázolásokban hangsúlyt kapnak az özvegyi, illetve az árva, félárva, örökbefogadott vagy akár intézetis nemzedéki sorsok is, melyek fontos elemei az 1957 és 1962 közötti filmes társadalomképnek.
13. Vö. Gyarmati György: *Csengőfrász – kádárkolbász – Kádár-kocka. A pártállam Janus-arcú magyar modellje*. In: Rainer M. János (szerk.): *A szovjet típusú rendszer időszakának vitatott kérdései*. Kronosz Kiadó, Pécs, 2022. 164.
14. Egy sorba állítható a Herskó-rendezéssel, *A város alatt*-tal (1953), Keleti Márton *Kiskrajcár*jával (1953) vagy a *Gyarmat a föld alatt*-tal (1951). Figyelmet érdemel, hogy a Várkonyi-féle dramaturgia egy vörös csillagos harckocsi segítségét hozza be a bajba jutott bányászok megmentése érdekében, aminek terhelt jelentése lenne egy ’56 utáni filmben.
15. Ezek elemzésére Gelencsér Gábor tér ki részletesen az adaptációkat vizsgáló *Forgatott könyvek* c. kötetében. (Uő: *Forgatott könyvek. A magyar film és irodalom kapcsolata 1945 és 1989 között*. Kijárat Kiadó – Kosztolányi Kávéház Kulturális Alapítvány, Bp., 2015.)
16. Úgymint Fehér Imre: *Égi madár* (1957), Keleti Márton: *Két vallomás* (1957), Máriássy Félix: *Külvárosi legenda* (1957), Gertler Viktor: *Láz* (1957), Ranódy László: *A tettes ismeretlen* (1957), Máriássy Félix: *Csempészek* (1958), Fábri Zoltán: *Édes Anna* (1958), Makk Károly: *Ház a sziklák alatt* (1958), Nádasy László: *Razzia* (1958), Herskó János: *Vasvirág* (1958), Ranódy László: *Akiket a pacsirta elkísér* (1959), Makk Károly: *A harminckilences dandár* (1959), Máriássy Félix: *Hosszú az út hazáig* (1960), Nádasy László: *Megöltek egy lányt* (1961), Révész György: *Angyalok földje* (1962), Kovács András: *Isten őszi csillaga* (1962).
17. Lásd Magyar József: *A mi földünk* (1959), Bán Frigyes: *Rangon alul* (1960), Kovács András: *Zápor* (1960), Fejér Tamás: *Jó utat, autóbusz* (1961), Kis József: *Májusi fagy* (1961), Fehér Imre: *Asszony a telepen* (1962), Makk Károly: *Elveszett paradicsom* (1962), Révész György: *Fagyosszentek* (1962), Kis József: *Félúton* (1962), Nádasy László: *Lopott boldogság* (1962).

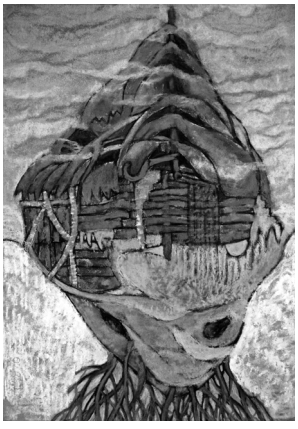
18. Révész György: *Micsoda éjszaka* (1958), Gertler Viktor: *Vörös tinta* (1959), Máriássy Félix: *Papados szerelem* (1959), Herskó János: *Két emelet boldogság* (1960), Keleti Márton: *Esős vasárnap* (1962).
19. Kutatásom a Magyar Filmarchívum munkatársainak segítségével zajlik. A kutatáshoz megrendelt filmek egy része még digitalizálás alatti fázisban van.
20. A gimnáziumi környezet ábrázolására ez nem jellemző. Falusi tanító ábrázolásoknál fordul elő általában ez. Lásd Cserépi László – Apáthi Imre: *A harmincadik* (1942), Ranódy László: *Szakadék* (1956).
21. Radványi Géza: *Valahol Európában* (1947), Bán Frigyes: *Felszabadult föld* (1950), Keleti Márton: *Fel a fejjel* (1954), Máriássy Félix: *Budapesti tavasz* (1955), Várkonyi Zoltán: *Sóbálvány* (1958), Várkonyi–Jancsó: *Három csillag* (1960), Szemes Mihály: *Alba Regia* (1961). A kivétel – Fábri Zoltán: *Két félidő a pokolban* (1961).
22. Radványinál is a deportálásra történik képi utalás.
23. Fábri Zoltán: *Hannibál tanár úr* (1956), Révész György: *Éjfélkor* (1956), Ranódy László: *A tettes ismeretlen* (1957), Gertler Viktor: *Láz* (1957).
24. Somló Tamás kamerája legalábbis mindig távolról lesi meg ezeket az eseményeket.
25. A sematizmus filmjeiben osztályidegenekként tűnnek fel. Keleti Márton: *Kiskrajcár* (1953), Bán Frigyes: *Első fecskék* (1952).
26. Többször is Rozsos István kap ilyen szerepeket a korszak filmjeiben.
27. Az erkölcsileg züllött nőtípus a nem szinkrón idejű filmekben is visszatér. A *Bolond április* egyetemista Gidája egy feslett örömlányba ütközik, miután dicstelenül távozik gyerekét önállóan nevelő szeretőjétől. A *Fagyosszentek*ben árucikként jelenik meg egy nőkarakter, akinek pikáns jelenetei vannak a filmben.
28. E tekintetben előképük lehet az *Én és a nagyapám* (1954) tanárnő figurája – aki családlátogatáskor diákjának, az árva kisfiúnak megvarrja a kabátját, stb.
29. Vö. *Az MSZMP Központi Bizottsága Politikai Bizottságának határozata a pártszervezetek feladatairól a gazdasági szervező munkában, 1957. július 30.* In: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962*. Kossuth Kiadó, Bp., 1979. (Harmadik kiadás.) 112.
30. Vö. *Az MSZMP Központi Bizottsága Politikai Bizottságának határozata a könyvkiadásról, 1957. november 21.* I. m. 181.
31. Vö. *Az MSZMP Központi Bizottsága Politikai Bizottságának határozata a sajtó helyzetéről, feladatairól, 1958. január 21.* I. m. 195–202.
32. Vö. *Az MSZMP Központi Bizottsága Politikai Bizottságának határozata a vallásos világnézet elleni eszmei harcról, a vallásos tömegek közötti felvilágosító és nevelő munka feladatairól, 1958. július 22.* I. m. 268–275.
33. Az 1955-ös *Gázolás*ban külön jelenetek építenek az elitváltásra és a lakáshelyzetekre.
34. A férfi szereplőknél visszatérő motívumként jelenik meg az elérhető motorkerékpár vágya. Ez a helyzet a *Papados szerelem*ben is. A tanárnőnek udvarló munkásfiú egy motorkerékpárra gyűjt. Az *Esős vasárnap* főszereplő tanárának azonban már van ilyenje, és nem fogalmaz meg efféle vágyakat.
35. Vö. Valuch Tibor: *A munkáslakások berendezése.* In: Uő: *Hétköznapi élet Kádár János korában.* Corvina Kiadó, Bp., 2006. 38.

HATHÁZI REBEKA

„TÉGY MAGADNAK EGY SZÍVESSÉGET, ÉS BÍZZ JOBBAN A TAPASZTALATOMBAN!"

Szürrealista–realista látványvilág, női alkotói–megküzdési stratégiák és tanárábrázolás a *Das Lehrerzimmer* A tanári szoba című kortárs német filmben

A főcím mondata Frau Böhm (Anne-Kathrin Gummich) – egy német iskola tapasztalt igazgatónője – szájából hangzik el, aki Frau Nowaknak (Leonie Benesch), az intézmény egy fiatal idealista tanárnőjének próbál segíteni; hisz valóban, amióta világ a világ, az idősebbeknek járt a tisztelet, mert a kor az tapasztalat, a tapasztalat pedig tudás, a tudás meg bölcsesség. Frau Böhm a baby boomer generációba[1] tartozik, aki valószínűleg „mindenekelőtt egy felnőttorientált társadalomban gondolkodik, ahol a világgal kapcsolatos tudás az életkorral növekszik".[2] Azonban az İlker Çatak által rendezett német nagyjátékfilm[3] napjainkban játszódik, és manapság a tudás mértéke nem aránylik a korral, úgy, ahogy pedagógiát se kell végeznie valakinek ahhoz, hogy beleszólhasson egy tantervbe – mert joga van véleményt nyilvánítani –, s épp ezért egy tizenkét éves gyereknek is joga van bemenni az iskolába, ha akar, függetlenül attól, hogy tíz napra felfüggesztették példátlan magaviselete miatt. Nem gondolom, hogy bárminemű tanintézmény részéről egy egyén időszakos – vagy akár végleges – felfüggesztése megoldás lehet, sőt ahogy a filmben is elhangzik: ez a lépés sokkal inkább szemet hunyás a probléma felett, mintsem tényleges megküzdési forma. Çatak alkotása ellenben nem erre fekteti a hangsúlyt, ahogy az sem érdekes,



Az első filmkockától az utolsóig, végig az épületben és annak udvarán történnek az események, összesen egyszer hagyjuk el az iskola helyszínét: a film egyik tetőpontján...

hogy ki bűnös, vagy kinek van igaza; sokkal inkább az a kérdés, hogy társadalmunk hogyan kezel bizonyos szituációkat, hogyan bánik a gyengébbekkel, mit kezd az előítéletekkel, miképpen reagál a saját maga szülte abszurd helyzetekben, és főképp: mikor veszi észre, hogy változtatni kellene. *A tanári szoba* (2023) egy osztálytermen túlmutató társadalomra reflektál, és rendfenntartással, előítéletekkel, rasszizmussal, toleranciával, hierarchikus megnyilvánulásokkal kapcsolatos kérdéseket vet fel, teret adva a néző saját gondolataival való kiegészítésre. Cikkemben elsősorban a film főszereplőjét, egy fiatal bevándorló tanárnő karakterét veszem alapul, és rajta keresztül Çatak tanárábrázolásáról, társadalmi képmásáról, rendezői döntéseiről, filmnyelvi fogásokról, generációs különbségekről, női vezetésről, valamint szürrealista-realista látványról beszélek.

Carla Nowak egy fiatal tanárnő, aki első látásra – mind emberi kapcsolatok terén, mind tanügyi szempontból – egy jól működő és toleráns, mondhatni kifogástalan tanintézménybe érkezett. A film elején körvonalazódik a konfliktus: az iskolában valaki lop, ezzel kapcsolatban pedig kihallgatás zajlik. Frau Nowak esetében azonmód feltűnik a tanárnő példás lelkiismerete, becsületessége, ő ugyanis a teljes film során a gyerekek pártján áll, de ahogy a közmondás tartja: a pokolba vezető út is jó szándékkal van kikövezve. A nagy tolerancia a gyakorlatban mégsem annyira határtalan, mint elméletben, hiszen a tanárok által gyanúsított első személy épp egy török származású fiú. Nowak tanárnő azonban egyik tanár kollegáját becsületkasszafosztáson kapja, ezzel pedig a gyanú átterelődik gyerekekről a felnőttekre. Az igazságért harcoló tanárnő csapdát állít a tanáriban: laptopja kameráját bekapcsolva hagyja, ezzel sikeresen lencsevégre kapva egy titokzatos csillagmintás inges alakot, akiről kiderül, hogy az iskola titkárnője. A jó szándéktól vezérelt tanárnő döntései egyre konfliktusosabb helyzeteket generálnak, hisz az engedély nélküli, rejtett filmezés személyi jogokat sért. A titkárnőt, Frau Kuhnt (Eva Löbau) igazgatói döntésre – míg kivizsgálják a helyzetet – felfüggesztik állásából. A cselekményt bonyolítja, hogy a gyanúsított fia, Oskar (Leonard Stettnisch) Frau Nowak osztályába jár, az egyik legintelligensebb gyerek, aki anyja védelmében háborút indít a tanárnője ellen. Az eddig is különböző konfliktusokra épülő film feszültsége ettől a ponttól kezdve csak fokozódik, egyre frusztráltabb diák-diák, diák-tanár, tanár-tanár, tanár-szülő konfrontációkat képezve.

A 73. Berlinálén debütáló alkotás filmnyelvileg nagyon pontos, a rendezői döntések következetesek – talán néhol túl feltűnőek, egyértelműek –, a kellő hatást elérve: nézőként végtelenül feszült pillanatokat él át az ember, ráadásul a publikumra gyakorolt nyomás jelenetről jelenetre fokozódik. Két, elsőre talán nem egyértelmű, de annál izgalmasabb rendezői döntést emelnék ki: (1) egy jeleneten kívül a film teljes időtartama az iskola területén játszódik. Az első filmkockától az utolsóig, végig az épületben és annak udvarán történnek az események, összesen egyszer hagyjuk el az iskola helyszínét: a film egyik tetőpontján, mikor Oskar ellopja tanárnője laptopját, majd kiszalad az iskolából. A tanárnővel együtt követjük, azonban a fiú egyszer csak ledobja az elektronikai eszközt egy hídról, és tovább szalad. Ekkor Frau Nowakkal maradunk a hídon, és érdekes mód, bár sokkoló Oskar magatartása, a kültér, a természet, az őszi nap sugara mégis egyfajta felszabadulást hoz – amit az alkotók nem engednek sokáig élvezni, amikor épp fellélegeznénk, máris visszakerülünk egy iskolai gyűlésre. A döntés, miszerint végig az iskolában – javarészt beltéren – vagyunk, nemcsak egy tudatalatti feszültséget kelt, nyomást gyakorolva a nézőre, de ebből következ-

zik egy másik fontos döntés: (2) a főszereplőt egyáltalán nem látjuk személyes, biztonságos terében. Filmnyelvileg egy bevett és fontos lépés karakterábrázolás szempontjából, hogy otthon szemléljük a szereplőt – akár őt magát, akár látványilag a helyet, ahol lakik. Abból, hogy megfigyeljük, kávét iszik vagy teát, milyen színű a függönye, és mit vacsorázik, akaratlanul is közelebb kerülünk hozzá; Frau Nowakról viszont nem tudjuk, hogy egyedül él-e, hogy hogy néz ki a hálószobája, de még azt sem, hogy tömegközlekedéssel vagy biciklivel érkezik az iskolába. Çatak döntését azzal indokolja, hogy szerinte mindegy, hogy valaki kutyás vagy macskás, ami annál sokkal fontosabb – ezzel egy teljes személyiséget bemutatva –, hogy valaki hogyan reagál konfliktusokban, és milyen döntéseket hoz nyomás alatt, feszült helyzetekben.[4] A rendező mellett a forgatókönyvet Johannes Duncke jegyzi, és a film során olyan további izgalmas írói döntések fedezhetőek fel, mint például: alig van jelenet konfliktus nélkül, vagy soha egy szereplő sem hunyászkodik meg, lép vissza, hanem mindenki töretlenül a saját igazáért harcol.[5] Ezek a művészi választások észrevétlenül fokozzák tovább a nézőben az indulatot, még több feszültséget keltve – a szándék következetes mind operatőri, mind látványi szempontból.

A film bonyodalmakkal teli dramaturgiáját segíti ennek minimalista vizuális világa, mely ugyanakkor egy erős realista hatást is eredményez. Ezen a téren is következetes döntések észlelhetőek: a kamera megfigyelőként végig ott van a szereplők arcában, avagy hátulról követjük őket. A képbeállítások szűkek, ezt erősíti a 4:3-as képarány is, mely tovább fokozza a nézők lelki terhelését. Tág képet alig látunk, legtöbbször közeli képkivágásokkal dolgozik, kamerakezelés szempontjából a kézi kamera és a hirtelen svenk az, amiktől a film reális, valósághű érzete nyomatékosítva van. Látványilag szintén letisztult, nemcsak az egyetlen helyszín miatt, de színileg redukálva van két komplementer színre, a kék, illetve a narancssárga, barna árnyalataira. A vizuális világ mellett komoly szerepe van a zenének, mely az utolsó szimfonikus művön kívül inkább zajnak nevezhető, többször is egy zenekari bemelegítésre hasonlító összevisszaság, ilyenkor kattogásokat hallunk, minimális hangszerhasználattal – tudatosan válik redundássá, akár egy neurózis. Kivételt képez a filmben egyetlen jelenet, mely szürrealista mivoltából kifolyólag kilóg ennek realista nyelvezetéből, mégis fokozva a nézői azonosulást. A tanárnő az iskola folyosóján hirtelen egy, kettő, majd tömérdek csillagos inget viselő alakot pillant meg, míg végül – őt figyelmen kívül hagyva – a teljes teret betöltik. A jelenet szürrealista behatása egyértelműen látványilag teremtődik meg, mégpedig egy ruhadarab megsokszorozása által. Maga az ing realista – sima fehér ing, kis sárga csillagokkal –, és amíg egy van belőle (a titkárnőn), addig beleolvad a környezetbe, azonban mihelyt több száz emberen jelenik meg, hirtelen álomszerűvé, szimbolikussá, ezzel pedig szürreálissá válik, tökéletesen vizualizálva a tanárnőn eluralkodott neurózist, paranoiát, azt az érzést, mikor az ember már a saját szemének sem hisz.

A filmdráma főszereplője, Frau Nowak, egy fiatal, lengyel bevándorló családból származó, nyugat-európai középiskola tanárnője, az ő napjait mutatja be a film pedagógusi szemszögből. A tanárnő végig jóindulatot és emberséget mutat, empatikus, gyerekbarát, legyen ez akár a két cigarettázáson rajtakapott lánnyal kapcsolatban, akiket nem árul be szüleiknek, vagy a puskázáson tetten ért Tommal (Vincent Stachowiak) szemben, akinek a mindenki által ismert pedagógiai módszer helyett – egyből a legrosszabb jegyet adni – a maradék húsz percben új esélyt ad. Igazságos, többször is hangoztatja, hogy a szabályok min-

denkire egyenlő mértékben vonatkoznak. Egy látszólag jól funkcionáló, különböző alternatív módszereket alkalmazó, diákokkal közös konszenzuson, kölcsönös tiszteleten alapuló szabályrendszert működtet, melyben felismeri, hogy egy diák felfüggesztése – mint pedagógia módszer – a problémát nem megoldja, sokkal inkább szőnyeg alá söpri. Azonban mindez romba dől, hiszen pont az eddig felsorolt pozitívumok miatt válik tökéletes médiummá a kialakuló és egyre csak rosszabbodó helyzetekben.

A következőkben néhány, a tanárnő személyével, valamint pedagógiájával kapcsolatos motívumot vizsgálok: (1) a filmben több alkalommal jelenik meg a matematika világa, akár egy Rubik-kockát illetően – ami szimbólumként utal a látszat és valóság viszonyára –, akár egy abszurd matematikai feladat révén – az, hogy $0,(9) = 1$ matematikailag bizonyítható. Mindezen elemek egyrészt a tanárnőről festenek egy képet, vagyis a diákokat nemcsak száraz tényekre, sokkal inkább gondolkodni tanítja; ugyanakkor párhuzamot hoznak létre a matematika és filmbeli jelenetek között, hiszen jól szemléltetik, hogy a legobjektívebb, puszta számokon alapuló tudományban is kialakulhatnak olyan abszurd és ellentmondásos helyzetek, melyekkel az elfogadáson kívül nem lehet mást tenni. Esetleg teli tüdőből ordítani. (2) A matekóra mellett egy másik tantárgy, melynek óráiba szintén betekintést nyerünk nézőként, a tornaóra. A mozgás által feszültség vezetődik le (többek között ezért is olyan felszabadító az a jelenet, melyben Frau Nowak Oskart üldözi), ugyanakkor a sport csapatjátékról és emberségről is szól, mely során egy játékos különböző személyiségvonásai körvonalazódnak. (3) Egy következő aspektust vizsgálva kitérnék egy rövid, ámbár kardinális jelenetre: amikor Frau Nowak és az osztálya között elszabadul a pokol, a tanárnő tekintélye romokban hever, segítséget kér egy férfi tanár kollegájától. Herr Liebenwerda (Michael Klammer) belép az osztályba, és az addig zummogó-zsibongó osztály a férfi egy füttyentésére azonnal elcsendesül. Ha vezetésről, fegyelmezésről vagy tekintélyről van szó, úgy gondolom, a mai napig egy nő más szintről indul, mint egy férfi. A női vezetők dilemmája egy létező probléma, mivel nőként sokkal inkább negatív tulajdonságnak könyvelünk el olyan megnyilvánulásokat, mint az erős és tekintélyt parancsoló megjelenés vagy a szigorúság: ezek nem szimpatikus attribútumok, „márpedig a nők esetében a szimpatikus viselkedés a siker feltétele. A férfiak számára jó, ha szimpatikusak, de egy férfinak sokkal több mozgástere van arra, hogy szimpatikus és kemény legyen, mint egy nőnek."[6] jelenti ki Susan Fleming, egy, a vállalkozás és nők a vezetésben szakterületű amerikai előadó, pedagógus. A férfiközpontú társadalom normái ezek, amelyekhez képest a nők nyilván alulteljesítenek, ahogyan Frau Nowak is. (4) További elgondolkodásra sarkall a mai világban az a pedagógusokra nehezedő súly, miszerint a szülők már nem dolgoznak együtt a tanárokkal, mi több, sokszor ellenük játszanak. Steigervald ezt a jelenséget az X generációs[7] szülőkhöz köti, akiknek „ha a gyerekükkel baj van: az ő szemükben ez olyan, mintha ők maguk követtek volna el valamilyen fatális hibát a nevelésben"[8], azonban véleményem szerint – mivel ez a jelenség folytatódik az Y generációs[9] szülők körében – több puszta maximalizmusnál. Egy Y generációs szülőkkel kapcsolatos kutatás megjegyzi, hogy az ezredfordulós szülők nagy hangsúlyt fektetnek gyermekeik nevelésére, képzésére, nagyobbak az elvárásaik, ezért: „Az Y generációs szülők gyermekeinek tanulmányi eredményei nőnek, és a szülők nagyobb valószínűséggel magasabb elvárásokat támasztanak gyermekeik tanáraival és iskoláival szemben."[10] Erre jó példa akár a balul elsült szülőértekezlet jelenete, de a Frau Nowak és Frau Kuhn között-

ti telefonbeszélgetés is: mikor Frau Nowak felhívja Oskar édesanyját, hogy segítséget kérjen tőle, Frau Kuhn erre csak annyit felel, hogy a tanárnő pedagógiai kudarca nem az ő problémája, mire Nowak így válaszol: „Ez az ön fia, Frau Kuhn. Ha valamelyikőnk kudarcot vall, az mindkettőnkre hatással van."[11] (5) Ugyanakkor fontosnak tartom megjegyezni, a tanári tekintély rohamos csökkenését. Érdekes ellentét rajzolódik ki például François Truffaut *400 csapás* (1959) című emblematikus alkotása kapcsán: kicsivel több, mint fél évszázad alatt mekkorát változott a világ gyerekekkel, gyereknevelléssel, pedagógiával kapcsolatban. A francia új hullámos filmben tanárnak lenni nemcsak tekintéllyel, de hatalommal is járt, sokkal autoriterebb szerepnek számított, hatvannégy évvel ezelőtt a gyerekek félték a felnőtteket, Çatak filmjében ez megfordult. Azonban sok szempontból a dolgok változatlanok: maga a tanítási keretrendszer ugyanaz: körülbelül ötvenperces frontális előadás, melyben főképp elméleti információk adódnak át, csakhogy lassan húsz éve a pillanatnak, melytől kezdve rohamos fejlődésnek indult az internet és a különböző digitális technológiai eszközök világa.[12] Ennek során az elmélyülő, egyirányú információgyűjtés felcserélődött egy sokkal felszínesebb, többirányú információdömpinggel, egyre csökkentve az egyén figyelmi fókuszának időtartamát.

Többek között véleményem szerint ennek köszönhető, hogy napjainkban egyre több rendező érzi úgy, hogy a tanügyről – főképp ennek problémáiról – szeretne beszélni, és struccpolitikának érzem, ha azt gondoljuk, hogy az elemzett német film egy olyan távolabbi nyugati társadalmat mutat be, mely még messze nem ért el hozzánk, és valószínűleg nem is fog. A *Das Lehrerzimmer* megjelenésének évében mutatták be Reisz Gábor *Magyarázat mindenre* (2023) című filmjét, amivel kapcsolatban érdekes volt felfedezni mind stilisztikai, mind tematikai hasonlóságokat. Stilisztikai szempontból egyértelmű: mindkét film 4:3-as képarányt használ, tele szűk beállításokkal, közeli képekkel, minimalista látványvilággal, kézi kamerával dolgozik. Tematikailag pedig, bár a *Magyarázat mindenre* nem kifejezetten a tanügyet veszi górcső alá, hanem inkább tágabb körben beszél társadalmi problémákról, a filmben feltüntetett nem működő rendszernek mégis része a tanügy is, a mára már inkább abszurddá alakult érettségijével együtt. Ugyanígy szóba hozhatnám Moldovai Katalin *Elfogy a levegő* (2023) című filmjét vagy Szimler Bálint *Fekete pont* (2024) című közelgő nagyjátékfilmjét, aminek már az előzeteséből kiderül a tanügyről formált nem feltétlenül pozitív rendezői álláspont. Vajon mikor fogjuk észrevenni azt a társadalmi tényállást, miszerint a tanügy megérett egy gyökeres reformra? Manapság, amikor a puszta információ birtoklása már nem a legfőbb erény, amikor szimplán a kor nem számít érdemnek, és nem von egyértelmű tiszteletet maga után, egy kortársorientált társadalomban mi mégis egy olyan rendszert éltetünk, mely ezeket figyelmen kívül hagyja. Ugyanakkor *A tanári szoba* című film túlmutat pusztán a tanügy egyre nehézkesebb működési formáján, és fontos korképet fest jelen társadalmunk felnőttkultúrájáról. Milyen példát mutatunk? Hogyan várjuk el a felnövő generációtól a tisztességet, emberséget, mikor mi magunk buzdítjuk társuk beköpésére? Hogyan neveljük toleranciára és elfogadásra, mikor nekünk magunknak megvan a véleményünk a török bevándorlókról és a taxisofőr apukákról? Hogyan tanítsuk őszinteségre, mikor mi sem vállaljuk saját véleményünket, és titkos szavazást kérünk? A puskázó gyerek édesapja késik a szülőértekezletről, majd kioktatja a tanárnőt munkája kapcsán. A cigarettázó lány édesanyja cinikus megjegyzéseket tesz kollégája képességeire: ha a lánya rossz jegyet kap

a felmérőn, az nemcsak a lányát minősíti, hanem a tanárnőjét is. A tanáriban semmivel sem folyik civilizáltabban egy veszekedés, mint az osztályban a gyerekek között – egyáltalán, hogyan várjuk el, a jelenlegi vitakultúránkban, hogy gyerekek meghallgassák egymást, és elfogadják, hogy igenis lehetnek más meglátások a sajátjukon kívül. Ilyen és ezekhez hasonló kérdéseket indított el bennem a szóban forgó kortárs német film. Úgy gondolom, a művészetnek nem feladata megoldásokkal szolgálni, sokkal inkább bizonyos problémákra felhívni a néző figyelmét, beszélgetéseket indítványozni, segíteni, hogy más szemszögből nézzünk rá helyzetekre, társadalmunkat érzékenyíteni – hogy végül mindenki egyénileg változtathasson. Véleményem szerint az İlker Çatak által rendezett *Das Lehrerzimmer* című kortárs német film pontosan ezt teszi.

JEGYZETEK

1. „A II. világháború a születések számának jelentős növekedését (bumm) hozta magával, aminek következtében az 1946 és 1964 között születetteket baby boomereknek nevezik." Gopal P. Mahapatra – Naureen Bhullar – Priyansha Gupta: *Gen Z: An Emerging Phenomenon.* NHRD Network Journal 2022. 2. sz. 247. https://doi.org/10.1177/26314541221077137 Letöltés: 2024. 08. 28. Az idézetet fordította: Hatházi Rebeka
2. Steigervald Krisztián: *Generációk harca.* Hogyan értsük meg egymást? Partvonal, Bp, 2020. 86.
3. İlker Çatak (2023) *Das Lehrerzimmer.* 00:54:26. Az idézetet fordította: Hatházi Rebeka
4. SBIFF Cinema Society Q&A (2023) *The Teachers Lounge with Ilker Çatak* https://www.youtube.com/watch?v=UN7KPx3jh3Q Letöltés: 2024. 08. 28. 0:52.
5. Érdekes gondolatnak tartom Çatak döntését: a gyanúsított titkárnőt formáló színésznőnek azt az instrukciót adta, hogy a film során úgy játsszon, hogy ő tulajdonképpen ártatlan. Az instrukciónak és a színésznő hiteles alakításának köszönhetően nézőként ugyanazt a dilemmát élhetjük át, mint Frau Nowak: miközben látjuk, hogy az ing megegyezik, és valószínűleg a titkárnő volt, ez mégis folyamatosan megkérdőjeleződik.
6. Chris Wofford: *Women are "Bossy" and Men are "Decisive"*. What Gender Stereotypes Really Mean in the Workplace and How to Overcome Them. 2018. https://ecornell-impact.cornell.edu/women-are-bossy-and-men-are-decisive/ Letöltés: 2024. 08. 28. Az idézetet fordította: Hatházi Rebeka
7. „Ezek az emberek 1961 és 1979 között születtek." Mahapatra – Bhullar – Gupta: i. m. 248.
8. Steigervald: i. m. 133.
9. „Az Y generáció vagy ezredfordulós generáció az 1980 és 1995 között születettek." Mahapatra–Bhullar–Gupta: i. m. 248.
10.Howard Stribbell – Somsit Duangekanong: *Validation of a research instrument to measure generation Y parents' perception of service quality and effect on satisfaction and word of mouth in International Schools.* 2022. https://doi.org/10.1155/2022/9322949 Letöltés: 2024. 08. 26. Az idézetet fordította: Hatházi Rebeka
11. *Das Lehrerzimmer.* 01:29:06. Az idézetet fordította: Hatházi Rebeka
12. A Z generációt számítjuk ettől a ponttól, ők „az 1995 és 2010 között született emberek". Mahapatra–Bhullar–Gupta: i. m. 249.

NYERGES GÁBOR ÁDÁM

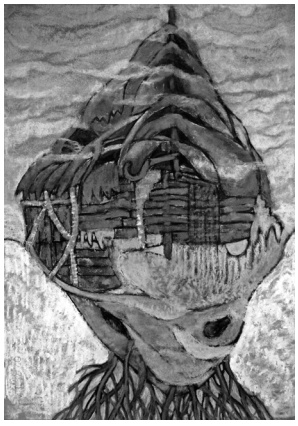
Ismerősök

Jaj, ti kedves ismerősök
és aligha üdvözölt ismeretlenek!
Megköszönni hogy lehetne
általam sosem kikért véleményetek?
Kertiparti-házigazdám,
Senkiné Tucath Matild, mondd el énnekem,
hogy szeressek, és hogy éljek,
tyúkszaros kis életem mint egyengetem,
gyermekemre hogy figyeljek,
pályamódosítanom mint lehetne még
– ó, de közben itt a Ferkó,
szórakoztat addig ő, míg pisilni mégy!
Ő, ha nem neheztelek, nos,
hallja, hogy miről beszélt itt a társaság!
S tudja ő, hogy ez de durva,
mert ha hallanám, hogy ő, ő de szenvedett…
Úgy esett meg ővelük, hogy…
Hogyha gondolom, megoszt némi kis tudást.
Ám eközben itt terem már
Doktor Átlag Ember úr, emberismerő:
még csak épphogy észrevett, de
ő azonban ennyiből is profin megért,
kár is ezt tagadni, mert hát
látható, hogy ez meg ez tökre jellemez!
Itt a száma, hívjam is, ha
bátoríthat erre: majd így meg úgy tegyek!
Jaj, ti kedves ismerősök
és szakértve kérdező jótanácsolók,
mit lehetne még remélnem,
mit lehetne, kéne még, mondanátok ezt,
mit lehetne tenni még, hogy
– jó tanácsotok, ha van, végre kéne egy –
mit lehetne tenni még, hogy
elkerüljetek?

LAKATOS-FLEISZ KATALIN

IGAZOLT HIÁNYZÁS?

A tanár alakja a kortárs magyar regényben



A napjaink társadalmi valóságát felvonultató regények sorából a pedagógusi életformát, a tanári élet sajátos problémáit megmutató regény mintha hiányozni látszana.

Mitől lesz egy-egy regénytéma népszerű, divatos szóval: felkapott? Miért beszélünk egyes jelenségekről többet, másokról kevesebbet? Nehezen megfogható kérdések ezek. Egyik oldalon ugyanis ott van a szerző megírásért kiáltó mondanivalójával, másik oldalon viszont az irodalmi piac a maga elvárásaival. Ha a szerzői szándék találkozik a befogadói elvárásokkal, az szerencsés helyzetnek mondható.

Nem az irodalmi siker boncolgatása a célunk. Azt viszont láthatjuk, hogy a kortárs magyar regényirodalomban egyes témák mintha kelendőbbek lennének, másokról mintha kevesebb szó esnék. A szociografikus indíttatású faluregény, a szegénység, sőt nyomor ábrázolása erős visszhangot kelt napjainkban is. A feminista, sajátosan női tapasztalatokat megfogalmazó próza szintén. Nem is beszélve az Esterházy nevével fémjelzett aparegényről. Sőt manapság már a „másságnak", a transzneműségnek is megvan a maga szövege, ami ezt a sajátos léthelyzetet tematizálja (gondolhatunk itt Kiss Tibor Noé *Inkognitó* című regényére).

A fenti regényműfajok mindegyikében közös, hogy tényekből, a társadalmi valóságból indulnak ki, sok esetben önéletrajzi indíttatásúak. A tény, a társadalmi valóság persze a regénytérbe kerülve fikcionalizálódik, azonban úgy, hogy ez a fikció közös társadalmi valóságokat éles fényben világít meg. (Borbély Szilárd Túrricsé-jében például nem biztos, hogy a falu és a falu-

ban lakó család minden napja ennyire vigasztalan, azonban a nyomor mindennapjain keresztül ismerünk rá az északkelet-alföldi falura.)

A napjaink társadalmi valóságát felvonultató regények sorából a pedagógusi életformát, a tanári élet sajátos problémáit megmutató regény mintha hiányozni látszana. Pedig a 20. századi magyar irodalomban nagyon is jelen van a tanár, elég ha csak Móra, Gárdonyi, Móricz, Kosztolányi, Karinthy, Ottlik, Szabó Magda prózájára gondolunk. Persze nem mindegy, hogy egy mű szereplője történetesen tanárfoglalkozású, vagy éppen hogy a *tanárság mint probléma* tükrözése a mű szándéka. (Érdekes lenne ilyen szempontból is megvizsgálni a 20. századi magyar irodalom tanárfiguráit.) A jelenkor magyar regényeiben is találunk tanár szereplőket, amelyek közül a jelen tanulmányban négy regényt emelünk ki[1] azt firtatva, hogyan, milyen eszközökkel veszik kézbe a tanár figuráját.

Nem kevés elvárással tehát egy lehetséges kortárs „tanárregény" azért lenne hiánypótló, mert manapság a pedagógusi hivatás, a tanárlét társadalomban betöltött szerepe már jócskán eltávolodott a fenti, 20. századi irodalmi művekben feltárt szerepektől. Sok kimondatlan feszültség lappang manapság napjaink tanártársadalmában. És ha sokáig nem beszélünk arról, ami van, az nemcsak hallgatásnak, de *elhallgatásnak* minősül.

A lázadó kamasz nézőpontja?

■ Gerlóczy Márton *Igazolt hiányzás* című regénye[2] kettős játékot játszik az olvasóval. A frivol, lázadó kamasz hangja, aki minden anyukát és tanárt az őrületbe kerget, elrejt, de meg is mutat egy nézőpontot. Nemcsak iskola- és nemcsak tanár-, hanem elsősorban társadalomkritika a regény, amely az olyan szövegfutamokban fedi fel magát, mint például egy másnaposság utáni, gangon szemlélődő délelőtt. „Én többek között azért vagyok és voltam képtelen közösségben élni, következésképpen iskolába járni, és tényleg nem értem el az életben semmit, hacsak nem annyit, hogy kiismertem azokat, akik állítólag elindultak azon az úton, aminek végeztével vagy rájönnek, hogy az élet egy olyan folyamat, ami napokból áll, és egy szakasz, aminek lényegében se vége se eleje, de közben mintha történt volna valami, éltünk, megteremtettük az egzisztenciánkat, felneveltük az utókort, elősegítettük a boldogabb és fogékonyabb társadalom jövőjét. De az a jövő itt aztán senkit sem érdekel, és fogalma sincs, hogy kiért és mit tesz, egyet leszámítva, saját magát, hogy életben maradjon, és ha már él, éljen minél kényelmesebben. Folyamatos stressz és rohanás alatt elsimul a jelenben, aztán szenilisen már esélytelen, hogy bármit is átgondoljon, de ha már nem lenne szenilis, akkor már be kell lássa, hogy valami furcsa, divergens formában már vagy negyven éve az. Ennyit elvárok mindenkitől, az összes anyutól, aputól, gyermekeiktől és az félelmeikből, agressziójukból, komplexusaikból összeturmixolt és világra hívott tanár bácsitól, Istentől."[3]

Persze az olvasó élhet a gyanúperrel, hogy a fenti és fentiekhez hasonló vallomások kamaszos nagyotmondások az életről, tehát hasonló iróniával lehet olvasni őket, mint a rosszul öltözött, üvöltöző, nevetséges intőket fogalmazó tanárfigurákról szóló passzusokat. Hogy a komoly(kodó) és a frivol hang között képlékeny az átmenet. Azonban van a regénynek egy olyan rétege is, amelyik reflektíven, értelmező módon közelít a főhős kamasz elé vetődő társadalmi jelenségekhez, jelesül a tanárokhoz, a tanítás mikéntjéhez. Elmondja például, hogy anyja, aki szintén pedagógus, egy olyan tanítási módszer szerint tartja órá-

it, amely által a diákok egy egészen új formában, értelmes és hasznos módon tapasztalhatják meg az életet. Ugyanebben a fejezetben a hatástalan tanári módszerekhez a narrátor értelmező módon közelít. Nemcsak a tét nélküli elutasítás, hanem a megértés és az elfogadás nézőpontja is jelen van a regényben, és ez jogosítja fel az értelmezőt, hogy akkor jár el a regény szándéka szerint, ha társadalomkritikaként (is) és nem pusztán önjáró, üresen pukkanó gegek sorozataként olvassa.

Hasonlóan kamaszos, frivol nyelven ír a tanárokról (is) Garaczi László *Pompásan buszozunk!* című regénye[4], amelyben felismerhetőek a hatvanas évek Kádár-korszakának jegyei, azonban a társadalomkritika nem kap olyan súlyt, mint a Gerlóczy-regényben. (Ezt azonban korántsem valamiféle hiányaként rójuk fel a regénynek.) Talán a „Klári nénivel" való osztályfőnöki óra sematizmusa *(milyen vagyok én, milyen lesz az életem tíz, húsz vagy harminc év múlva)* az elvárt válaszok és a képzelet valósága rejt némi diszharmóniát, azonban a megmutatott szakadékot humorral hidalja át a szöveg.[5]

Az első generációs diplomás, avagy a lecsúszott tanár

■ Háy János *A gyerek* című regényében[6] az ismétlődő sorsmintázatok, a születési és környezetbeli adottságok lehúzó ereje a domináns értelemszervező erő. A főhős, a főcímbeli „gyerek", akit gyerekként emlegetnek immár meglett, felnőtt korára is, az őt körülvevő vidéki térből, a terhelt, traumatikus családi környezetből kiemelkedve nagy reményekre jogosult. „Ebből a fiúból lesz valaki" – ez a homályos elképzelés követi végig a „gyerek" ifjúkorát, viszont ironikus módon ez a valakiség sokáig nem ölt konkrét körvonalat. A fiúból végül is bölcsész lesz, filozófia szakra iratkozik, hogy aztán kiderüljön, nem elég a feladatra. A „gyerek" ugyanis hiába szeret olvasni, hiába ismeri behatóan a magyarországi anarchista filozófusokat – tipikus első generációs értelmiségi hiányosságként –, nem ismer idegen nyelveket. Magasabb akadémiai körökbe tehát nem kerül be, marad a szorító kényszer, aprópénzre váltani a diplomát a megélhetés reményében. A „gyerekből" így lesz tanár, maga számára beváltatlan reményektől szorongatva, falujában is lesajnáló tekintetektől övezve. Hogy „csak" tanár lett, ennyire vitte.

A gyerekből végül nemcsak tanár lesz, falujába visszakerülve egy váratlan lehetőségként felkínálják számára iskolájának igazgatói székét. Innentől indul el a lejtőn, és ezen a lejtőn nincs megállás.

Háy regényét lehet egy első generációs értelmiségi, aki ráadásul tanár, szenvedéstörténeteként olvasni. Megvan benne a gyerek sehova nem tartozása, terheltsége, hiszen neki „valakinek" kell lennie, hogy elátkozott helyzetben levő szüleit felemelje. A vidékről fővárosba felkerült egyetemista el nem titkolható hiányosságai. A bölcsészlét, a könyvek társadalmi valóságtól még inkább elbarikádozó ereje. A két világ közti folyamatos úton levés a megérkezés reménye nélkül. A vidék-főváros közti éles különbségek. Ráadásul a regény kritikája alól a falu elitje, a tanárok sem mentesülnek, mindegyik tanár a maga lecsúszástörténetének főszereplője. Háy regényében a megjelenő társadalmi rétegek mindegyike kritikával illetett, nincsenek olyan kiváltságos rétegek, amelyek mentesek volnának a hiánytól, az „emberi, túlságosan emberi" dimenziótól. Ilyen szempontból nincs is kiút a „gyerek" számára.

Mindezek ellenére mégsem az első generációs diplomás tanár kérdésköre áll a regény fókuszpontjában. Ennek ellene mond a regény egyformán sötét háttérrel satírozott mindegyik fő- és mellékszereplője. A regény az emberről mint társadalmi, kapcsolatokban élő lényről akar beszélni, mégpedig mindig ugyanazt. Az olvasónak az a benyomása, hogy a regény iszákos tanáralakja behelyettesíthető lenne akár egy üzletemberrel vagy bármilyen társadalmi rétegből származó figurával. Ugyanúgy saját lecsúszástörténetének főhőse lenne. A narrátor éles tekintete elől nincs menekvés, a szereplők sorsa egységes vízióba illeszkedik.

A társadalmon kívüli pária

■ Kiefer, Schein Gábor *Megleszünk itt* című regényének[7] egyik főhőse szintén nem elhivatottságból választotta a számtantanári pályát. Pedig nagy tehetségnek indult, akár karriert is befuthatott volna akadémiai körökben. Hogy mi volt az oka a lecsúszásának, azt a regényből nem tudjuk meg. Az a fajta befelé forduló karakter, amilyen Csehov *Hatos számú kórterm*ében Andrej Jefimics, az orvos. Nem a tanári hivatás kritikája hívta létre ezt a szereplőt, hanem maga a karakter, a maga lényegi megfejthetetlenségével. De fontos mégis, hogy ez a társadalmon kívüli figura tanár, és nem más. Így maga a tanárság a figura révén mégis csak tükrözött helyzetbe kerül.

Kiefer képtelen fegyelmet tartani, de erről az elvárásról már rég le is mondott. Az óráin kettős színház folyik, amíg ő előad – magának –, az osztály a maga tevékenységeit űzi. A lényeg, hogy az óra elteljen valahogy. Egyik, könyvtáros nővérével való beszélgetésből derül ki, hogy valójában fél a tanítványaitól, nem embernek, inkább gépalkatrésznek látva őket, akikkel szemben a tanár sem engedhet meg magának semmi emberit.

De mit jelent valójában fegyelmet tartani egy osztályban? A fegyelmezetlenség ábrázolása önkéntelenül is felveti ezt a kérdést az olvasóban. A pedagógia eszményi elvárása szerint a tanárnak elhivatottsága és személyiségbeli adottságai révén olyan érdekessé kell tennie szaktantárgyát, amennyire csak lehetséges, hogy a tanuló elkalandozó figyelmét az óra tárgyára visszavezesse. Egy másik, negatív, pedagógiailag semmiképp sem elfogadható, de a mindennapokban nagyon is élő gyakorlat szerint a tanár hatalmánál vagy énerejénél fogva tart fegyelmet, fenyegető, erőfitogtató technikákat alkalmazva. Mind a kettő harc – ugyan az első esetben nemes harc, a másodikban durva, erőbeli szembenállás –, de Kiefer mindkettőre képtelen. Utolsó tanítási napján, elbocsátása előtt képes csak rövid időre magához ragadni a figyelmet, amikor egy hosszú beszédet tart a társadalmilag beszabályozott (iskolai) élet és egy fogolytábor hasonlóságáról. Ez a nehezen kicsikart figyelem is kínos feszengő csend inkább, ami abba a következtetésbe torkoll, hogy Kiefer megőrült. Nemcsak a diákok, tanárkollégái is ezt gondolják.

Érdemes megfigyelni az elbocsátását közlő igazgató figuráját. Ugyanis a főhős különc tanár figurája kapcsán a tanári társadalomról is kritikát mond a regény. (Kiefer ebben a társadalomban úgy különc, hogy maga is ennek a tanártársadalomnak kitermeltje.) Az igazgató ugyanis azt firtatja, hogy egyedül él-e, aminek a kérdésfeltevése is azt sugallja az olvasó számára, hogy Kiefer vesztes, alárendelt. Nemcsak ebben a beszélgetésben, hanem a társadalomban,vagy szűkebben a munkaerőpiaci szférában. Az is nagyon érdekes, hogy mi számít magányos lét-

formának. Kiefer ugyanis válaszként kijelenti, hogy a nővérével él. Erre az igazgató rövid kitérő után megjegyzi: „szóval egyedül élsz”.

Az igazgató háta mögött szólított gúnynevén, „Miatyánk” néven szerepel a narrátor szólamában. Megtudjuk, hogy belső kvalitásai, szenvedélyes, vonzó, világjobbító törekvései által vált igazgatóvá, de ez a belső tűz az igazgatói évek alatt lassan kihunyt benne. Kieferrel való párbeszéde kiürült, tartalmatlan, vállveregetős párbeszéd, a móriczi urambátyámos viszonyokra világít rá.

Kiefer nem tartalmatlan, üres figura, van belső világa, de képtelen ezt megmutatni. Érzéseiről tragédiák esetében sem beszél, legfeljebb cinizmussal, az öngyilkosságot megkísérlő diáklány esetében a Kiefer ellen kikelő, őt érzéketlenséggel vádoló kolléganőknek annyit mond, miszerint „örül, hogy szerény hozzájárulásával egyszerre hárman is az emberség és az együttérzés bajnokának érezhetik magukat”. A világ jobbítására szánt röpiratai eleve kudarcos, sziszifuszi vállalkozások. Pedig ez az egyetlen tevékenység, amiben örömét leli. Amíg az eleven párbeszéd lehetőségében nem hisz, egy-egy váratlan ritka találkozás alkalmával is feszeng, nem tudja, mit mondjon, ironikus módon csak ott tud igazán felszabadulni, ahol reménye sincs semmilyen párbeszédre.

Egy hiányzó „tanárregény” vázlata

■ Visszatérve kiindulópontunkhoz, miszerint sajátosan tanárregény a magyar kortárs irodalomban nem létezik, hasonlóan a falu- vagy az aparegény mintájára, csakis tanárokat több-kevesebb hangsúllyal szerepeltető regények vannak, feltehetjük a kérdést, melyek volnának egy ilyen megírásra váró tanárregény problémapontjai, ahonnan a téma megfogható lenne? A felvonultatott tanárokat szerepeltető regényekből világosan látszik, hogy a tanár alakja a társadalmi valóságból nem közvetlenül átemelt, viszont abból kreált figura. Azért fontos ez a distinkció, mert akármennyire is „valóságszagú” a tanárfigura vagy a tanári társadalom ábrázolása egy regényben, szövegbe kerülve immár fikcióként kezd el működni, és épp ez a fikciószerű működés teszi lehetővé, hogy szimbolikussá tágulva kapcsolatot találjon a mindenkori olvasóval.

Egy ilyen tanárregény felvázolásában nem célunk, hogy a tanár egy olyan „állatorvosi ló”-ként szerepeljen, amelyben a tanári lét minden problematikus volta fellelhető. A gócpontok mindegyike viszont már önmagában kirajzolhatóvá tesz egy önálló regényteret betöltő figurát.

Az első generációs diplomás: a tanár

■ Az első generációs értelmiségi sajátos léthelyzete a szépirodalomban is termékeny megformálási lehetőséget kínálna. Érdekes módon a magyar irodalomban nem gyakori témafelvetés, a kortársak közül Mán-Várhegyi Réka *Mágneshegy* című regényét találtam, amely erre a kérdésre rávilágít. Az első generációs diplomás tipikus képviselője a pedagógus és a tanár. Ugyanis egy szakterület minél specifikusabb és differenciáltabb, annál inkább a többgenerációs diplomások számára elérhető. (Ellenpéldákat persze mindig lehet találni.) Ilyen értelemben szerencsésen mutatja meg Háy János *A gyerek* című regénye azt, hogy a főhős hogyan nem lesz filozófiát magas szakmai szinten művelő filozófus, hogyan „süllyed” tanárrá.

Milyen sajátos helyzetekkel kell megküzdenie annak, aki nem diplomás szülők gyerekeként indul el a tanári pályán?

Ezek egy része minden első generációs diplomásra érvényes.[8] Például a szülőktől, a szülők létmódjától való kényszerű eltávolodás, amelyről már több magyar első generációs író, irodalomtörténész is vallott.[9] Bármennyire is ösztönzött a családban a gyerek továbbtanulása *(neki jobb élete legyen, mint nekünk),* ebben az esetben is terhet ró a továbbtanulást választó fiatalra. Neki ugyanis valami olyasmit kell produkálnia, amiről a szülőknek csak homályos elképzelései vannak, így könnyen lehet, hogy a továbbtanuló fiatal azzal szembesül, hogy a szülők számára nem váltja be a továbbtanulásához fűzött reményeket. Tanárként még annyiban specifikusabb a probléma, hogy napjainkban megváltozott a közoktatásban dolgozó tanár társadalmi státusa, olyan értékek kérdőjeleződtek meg, amelyek egy fél évszázada még magától értetődőnek minősültek (a tanár abszolút szavahihetősége például a katedráról való beszéd kontextusában).

Szintén a szülői életformával való konfliktushoz sorolható az első generációs diplomás folytonos bűntudata, rossz közérzete szüleivel szemben, mivel elhagyta a családi mintákat, és könnyebb életet mert választani felmenőinél. Otthontalansága, mivel sem a szülői házban, sem a szakmai körökben nem találja a helyét. Utóbbi esetben a szakmai kapcsolatok, a társadalmi tőke kiépítésében való járatlansága gátolja, mivel a számára természetes családi közegben a kapcsolatok működésének más mintázatai élnek. Családja rosszabb esetben csak önmagára, jobb esetben a rokonságára számíthat, a széles kapcsolathálózat megléte és biztonsága nem jellemzi.

Az ingázó tanár

■ Az a szerencsés körülmény, hogy a tanárnak a munkahelyére való eljutáshoz nem kell elhagynia lakhelyét, nem minden esetben adott a tanár, különösen egy kezdő tanár számára. Ugyan egy nagyvárosban némileg könnyebb lehet a helyzet, és a lakhely vagy a munkahely elhagyása is felmerülhet, vagy akár a lakásbérlés, azonban az ingázás még a mai napig is létező alternatíva.

Az ingázás nem pusztán utazást, a kényelmi körülményekről való lemondást jelent. Akár faluról városba, akár városból falura utazik az illető, sem lakhelyén, sem munkahelyén nincs igazán otthon. Mindig eltávozóban sem a tanításhoz kapcsolódó extrakurrikuláris, sem az otthonához kötődő elmélyülésre, elidőzésre késztető tevékenységekben nem tud részt venni. Folytonos vándorló, sőt bevándorló, aki épp a tanításhoz-neveléshez szükséges kulturális javakhoz nem fér hozzá városról falura ingázva azért, mert folytonos *elutazás,* faluról városba ingázva viszont azért, mert a folytonos *hazautazás* gátolja.

Meg kell jegyeznünk, hogy ingázás és ingázás között is különbség van. Egy első generációs tanár, ha folyamatosan egy ingerszegény környezetbe, esetleg falura kényszerül hazautazni, ahol kulturális tevékenységnek csakis az olvasás marad számára, teljesen más helyzetet tapasztalhat, mint a városból falusi munkahelyre ingázó, aki esetleg a maga kulturális többletéből is építkezhet az óráin. A külső körülmények beszűkítő ereje jelentősen fenyegeti tehát az ingázó tanárt, különösen az első esetben. Ez a beszűkülés azért is lehet különösen veszélyes a tanár számára, mivel a tanár az óráin nemcsak szakmai tudásából, hanem személyiségéből, énerejéből építkezik, sőt a magával ragadó tanári hatás sokkal inkább ezen a racionális tudást meghaladó szinten történik meg.

A hatalom és a tanár viszonya

■ A tanárt csapdába ejtő hatalom természetéről a legutóbbi időben az *Elfogy a levegő* című 2023-ban bemutatott játékfilm[10] beszélt a legteljesebben. Egy szülő felülbírálhatja-e a tanár katedráról kiosztott feladatait, és ha megteszi, annak milyen következményei lehetnek a tanár karrierjére, jó hírére nézve? – fogalmazódik meg a kérdés a nézőben a film kapcsán. Minden felülbírálás hatalomként működik (*elvégre megtehetem, jogom van hozzá* – mondja a hatalom), akkor is, ha nem jár olyan a súlyos következményekkel, mint a főhős tanárnő esetében. Különösen kényes, viszont manapság nagyon is életszerű, ha – ahogy a filmben is történik – a felülbíráló szülő a társadalmi ranglétra magasabb fokán áll, vagyonosabb gyermeke nevelőjénél. Ítéletet mondhat-e a vagyonosabb, a társadalomban nagyobb hatalommal bíró szülő gyermeke tanárjáról, *tudva azt,* hogy a féloldalas felállásban nincsenek tiszta erőviszonyok? Etikailag nyilván nem, de mégis megteszi, mert úgy érzi, megteheti.

Ha eltekintünk a filmtől, akkor is jól látszik, hogy a hatalom és a tanár szembenállása különösen kényes és torokszorító kérdés. Tanárként így vagy úgy, de szembe kell nézni vele. Különösen érdekes, ha megnézzük, hogy a hatalom természete is képlékeny lehet, nem minden bíráló törekvés hatalmi gesztus, viszont könnyen azzá válhat. Egy tanfelügyelői óralátogatás éppen hogy segítő, mentoráló mozzanatként tételezi magát, de könnyen átfordulhat felülbíráló, az árnyalatokat semmibe vevő fölé-, alárendelt szembenállássá. (Hasonlóan ahhoz, ahogy a fenti filmben a tanárkollégáknak a főhősnő óráin való megfigyelő szerepe tisztán hatalmi gesztus.) Különösen egy első generációs kezdő tanár érezheti magát magányosnak abban az esetben, ha több fronton: a diákok, kollégák, szülők, a számonkérő tanfelügyelői intézmény előtt is helyt kell állnia, folytonosan produkálnia kell, miközben segítséget, támogatást nincs kitől kérnie.

Ehhez hasonlóan válhat csapdahelyzetté a számonkérés egyéb módja, a túl sok, intézményi oldalról kellően át nem gondolt adminisztráció, sőt akár még a tanári továbbképző vizsgák is. Ha mindegyik az egyoldalú teljesítés igényével lép fel és túl nagy téttel, szerepük, fontosságuk aránytalanul megnőhet a tanári munkavégzés során.

A szuperérzékeny bölcsész tanár

■ Amíg az óvó- és tanítóképző felsőoktatási intézmények célzatosan az oktatói és nevelői hivatásra készítik fel hallgatóikat, ha a felsőfokú szakképzés terén csak a bölcsészkart tekintjük, ezt koránt sincs így. Romániában a közkeletű elnevezéssel „filológia” szak kapcsán azt láthatjuk, hogy felsőbb évfolyamokon szerepelnek ugyan oktatáshoz-neveléshez köthető szaktantárgyak, mentorált próbatanítások, de ez a majdani gyakorlati tanítás kihívásai számára kevés, a speciális, nehezen kezelhető tanítási helyzetekre például nem készítenek fel. A bölcsészkar Romániában nem elsősorban tanárképző. Az egyes szaktantárgyak szövegek vagy a kultúra különböző jelenségeinek elmélyült tanulmányozását szorgalmazzák, és csak másodsorban, a pedagógiai modul letétele után lesz a hallgatóból a közoktatásban elhelyezkedő tanár, magyar nyelv és irodalom tanár, idegennyelv-tanár stb.

A szövegek vagy a kulturális jelenségek elmélyült tanulmányozása és a mindennapi tanítási gyakorlat mint sajátos kompetenciákat igénylő tevékenységek nemcsak hogy különböznek egymástól, hanem egy sajátos lelki alkat esetén akár még ki is zárhatják egymást. Ma már a pszichológiai szakirodalomban konszen-

zus a szuperérzékenység fogalma.[11] A túlérzékenység vagy szerencsésebb megnevezéssel szuperérzékenység idegrendszeri, tehát az egyénnel veleszületett sajátosság, amely az ingerekre való fokozott érzékenységet, ezáltal alaposabb, részletesebb megfigyelőkészséget, elmélyült gondolkodásra való készséget takar. Ez a sajátosság azt is jelenti, hogy a szuperérzékenységgel megvert-megáldott egyén az ingereknek való fokozottabb kitettség révén hamarabb kimerülhet, munkahatékonysága csökkenhet. Nos, a bölcsészkar valóságos mentsvár lehet a szuperérzékenyek számára, mivel a teljesítés módja valóban az elmélyült megfigyeléshez, gondolkodáshoz kötött. Az egyetem falait elhagyva, a közoktatásban elhelyezkedve viszont egy másfajta teljesítési elvárással szembesül az egyén. Ebben az esetben az egyébként a pedagógusi erényként is elkönyvelt érzékenység, empátia fordul szembe az egyénnel személyi egészségét, munkavégzésének hatékonyságát rontva. Olyan kérdésekről van szó, mint egész egyszerűen az, hogy milyen az iskola zajszintje? (És nem a fegyelmezetlenségtől elszabadult osztályok zajszintjére lehet itt gondolni.) Pusztán csak arra, hogy egy iskolának a sok gyerek révén eleve alacsony a zajküszöbe, ráadásul mindig történik valami, ami azonnali reakciókat kíván a nevelők részéről. Egy ilyen túlingerelt környezetben a túlérzékeny személyiség könnyen talajt vesztettnek érezheti magát, a folytonos éber figyelem állandó stresszreakciókat mozgósíthat benne, amitől viszont kimerülhet. Mindezen túlmenően a környezet is súlyosbíthatja a szuperérzékeny eleve könnyen kibillenő egyensúlyát rásütve a „gyenge" tanár bélyegét.

JEGYZETEK

1. A kortárs magyar regénytermésből válogatva az elemzett regényeken kívül még más regények is szóba jöhetnének, mint amelyek a tanár figuráját szerepeltetik (többek között Kontra Ferenc: *Az idegen,* Krusovszky Dénes: *Levelek nélkül* vagy akár az olyan „osztálytalálkozós" regények, mint Szilasi László *A harmadik híd* vagy Tompa Andrea *Haza* című regénye. Jelen négy regényben mégis hangsúlyosabbnak láttam a tanáralakok ábrázolását.
2. Gerlóczy Márton: *Igazolt hiányzás,* Scolar, Bp., 2018.
3. Uo. 46–47.
4. Garaczi László: *Pompásan buszozunk! (egy lemúr vallomásai 2.)* Magvető, Bp., 2016.
5. *Uo.,* 94-96.
6. Háy János: *A gyerek.* Európa, Bp., 2016.
7. Schein Gábor: *Megleszünk itt.* Magvető, Bp., 2019.
8. Lásd: Durst Judit – Nyírő Zsuzsanna – Bereményi Ábel (szerk.): *A társadalmi mobilitás ára. Első generációs diplomások és az osztályváltás következményei.* Gondolat Kiadó – Társadalomtudományi Kutatóközpont, Bp., 2022.
9. Lásd: Borbély Szilárd: *Egy elveszett nyelv.* Élet és Irodalom 2013. július 5., Milbacher Róbert: *A kulturális migránsokról*. Élet és Irodalom 2020. május 22. Továbbá Vida Gábor *Egy dadogás története* című regényének is létezhet egy első generációs diplomás életúttörténeteként való olvasata.
10. *Elfogy a levegő,* rendezte: Moldovai Katalin, forgalmazó: MoziNet, premier dátuma: 2023. 11. 02.
11. Elaine N. Aron: *Szuperérzékeny vagyok?* Sensum Donum, Bp., 2011. (Továbbá lásd a szerző több hasonló témában megjelent könyveit.)

DOINA GECSE-BORGOVAN

BOLONDOKHÁZA ÉS MÁS DIÁKÉLMÉNYEK

(Despre balamuc și alte impresii studențești)

■ Amióta az eszemet tudom, bánom, hogy nem lehet az enyém minden könyv, amire vágyom. Az első szívfájdalmat a *Till Eulenspiegel* okozta. Elemi iskolai padtársnőmnek volt meg a könyv. Nagy, vastag kötet, fehér borítóján Till piros bohócsapkában. Imádtam ezt a könyvet, szerettem Tillt, szerettem volna, hogy ott legyen a házban, hogy akkor olvashassam, amikor csak akarom. De ez a könyv nem volt meg az iskolai könyvtárban, és nem találtuk meg egyetlen könyvesboltban sem, ahol kerestük, hiába kérdezősködtünk anyával. Mindegyre meglátogattam M.-et, és könyörögtem, olvassuk együtt. Egyszer annyira belemerültünk az olvasásba, hogy csaknem elkéstem otthonról. Márpedig a szüleim igencsak rossz néven vették, ha nem értem haza a megbeszélt időre.

Nem volt meg otthon *A szív* vagy a *Csutak úrfi* sem, de ez nem izgatott, mert több példányban megvoltak az iskolai könyvtárban, akkor vettem ki őket, amikor épp kedvem támadt olvasgatni belőlük.

Hatodik osztályban felfedeztem Grigore Băjenaru *Cişmigiu – Diákliget* című művét. Szintén kölcsönbe kaptam egy szomszédtól. Annyira tetszett, és annyira szerettem volna, hogy meglegyen nekem, hogy nekiláttam átmásolni egy füzetbe. A negyedik fejezetnél tartottam, amikor vissza kellett adnom. A szomszédnak sürgős szüksége lett rá.

Aztán ott volt a *Háború és béke* harmadik és negyedik kötete, amelyeket anya nem tudott megvenni, pedig sorban állt értük a könyvesbolt előtt. Az *Anna Karenina* és néhány kötet a *Szerelmes regények*ből, amelyből csaknem a teljes sorozat megvolt.

Valahányszor meglátok egy könyvet, ami után régen hosszan vágyakoztam, megveszem, holott nem mondhatom, hogy még mindig feltétlenül szükségem van rájuk. Szeretnék a maguk fizikai valójában a könyvespolcomon tudni minden könyvet, amit fontosnak tartok. Hogy nézegessem, hogy néha végigsimítsak rajtuk.

A legtöbbet akkor szenvedtem a könyvek hiánya miatt, amikor a 90-es évek elején bölcsészhallgató voltam Kolozsváron angol–olasz szakon.

A hiány és az újragondolás évei voltak ezek. A nyugtalanság, agresszivitás és nyers önzés évei. Hideg volt a bentlakásban, hideg a tantermekben, hideg a füstös kávézókban, ahol rossz cigivel és csorba csészékből ivott kávéval nyomtuk el az éhséget. Fáztam és éhes voltam mindig. Irigyeltem a kolozsvári kollégákat, akik az előadások hallgatásával eltelt hosszú nap után hazamehettek a kényelembe, a meleg étel mellé. Én a Haşdeuba mentem, a bentlakásba, ösztöndíjosz-

Az írás eredeti megjelenési helye: Doina Gecse-Borgovan: *Rătăciri deliberate*. Litera,Buc., 2023.

tás napján engedhettem meg magamnak egy adag rántott sajtot a *Négy asztal*ról elnevezett kocsmában.

A véget nem érő bibliográfiák időszaka volt és a ritka, esetleg csupán egyetlen példányban létező könyveké. A kötelező olvasnivalók nagy részét csak az olvasóterembe lehetett kikérni, azt nagyon nem szerettem. Hideg terem volt kényelmetlen székekkel. A bentlakásban is hideg volt, de ott legalább magamra csavarhattam a pokrócot, és olvashattam úgy, ahogy máig olvasni szeretek: összegömbölyödve az ágyon.

Hogy hazavihessem a szükséges könyveket, összebarátkoztam a könyvtárosnőkkel, akik záráskor ideadták a szükséges köteteket, én pedig szentül megígértem, hogy másnap, pontban nyolc órára, amikor az olvasóterem nyit, visszahozom őket.

Boldogságtól szédülten hagytam ott az egyetemet, könyvvel (esetleg könyvekkel) a hónom alatt. Egész éjszakára az enyémek voltak, cseppet sem riasztott a gondolat, hogy egész éjjel olvasnom és jegyzetelnem kell, hogy hét óra körül el kell indulnom a bentlakásból, hogy gyalog leérjek a kar épületéhez, a Horea útra, és visszaadjam őket pontban akkor, amikor a könyvtárosnők kinyitják az olvasóterem ajtaját. Így volt ez az egyetem négy éve alatt (persze nem minden éjszaka), és soha, egyetlenegyszer sem késtem. Néha az irodalmi antológiák mellé olyan könyveket is kikértem, amiket csak úgy, élvezetből olvastam: így olvastam el egyetlen éjszaka alatt Carlo Cassola *La ragazza di Bube* című munkáját vagy Bontempelli *Gente el tempo*ját. Meg másokat is, amelyekre már nem emlékszem.

1993-ban minden szakra érkezett egy, az adott idegen nyelvet anyanyelvi szinten beszélő szaklektor. Az „anyanyelviek", ahogy neveztük őket, könyveket hoztak magukkal, főleg szépirodalmat, amit aztán faltunk, addig adogattuk körbe egymás közt, amíg leszakadt róluk a borító.

Az amerikai oktatótól Jack Kerouac *Úton*jának vadonatúj példányát kaptam. Úgy meghatódtam, hogy szinte oltárt emeltem annak a könyvnek. Új volt, jó illatú, felvágatlan lapokkal. Alig mertem elolvasni, csak csodáltam.

A legélénkebben és a legnagyobb szeretettel az olasz lektornőre, Cinzia Franchira emlékszem. Olyan felszabadult volt, barátságos és melegszívű, hogy legszívesebben a nyakába borultam volna minden órán, hogy jobban halljam, mit beszél. Reméltem, hogy egy napon majd én is olyan kifejezően és plasztikusan fogok olaszul beszélni, mint ő.

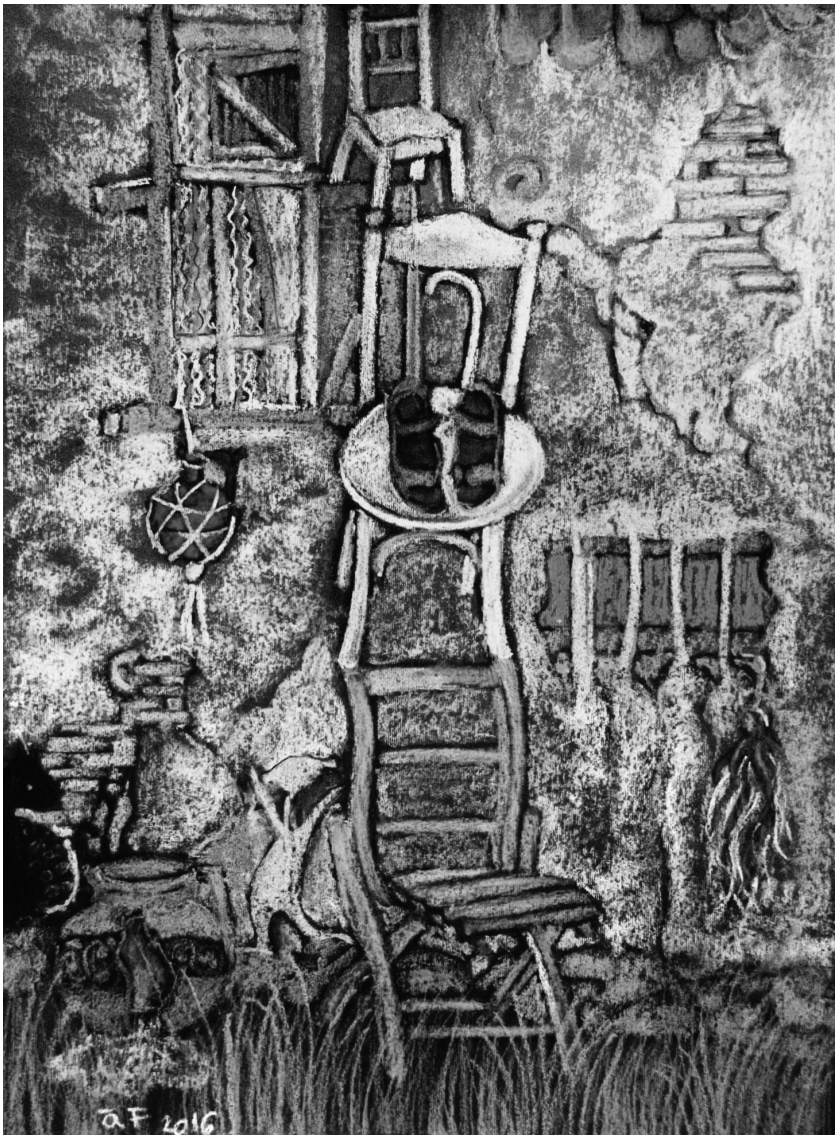
Mert oktatási segédanyag az ő tantárgyához sem volt, Cinzia mindig olasz folyóiratokat, magazinokat hozott magával, lapokra szedte, és úgy osztotta szét azokat nekünk, hogy új szavakat tanulhassunk. A karácsonyi vakációra egy olyan oldalt kaptam, amelyen egy karikatúra alatt egy férfi és egy nő beszélget. Esszét kellett írnom az ő társalgásuk alapján. Ebben a beszélgetésben megjelent a *manicomio* (bolondokháza) kifejezés is, amelyet én nem ismertem. Nem szerepelt az antikváriumban vett zsebszótárban sem, így aztán lerövidítettem a vakációt és visszatértem Kolozsvárra, hogy ott egy komoly szótárat keressek, és meg tudjam írni az esszét.

A tanév végén Cinzia elment Kolozsvárról, és többet nem hallottam felőle. Egészen a múlt hétig, amikor a kolozsvári Olasz Kulturális Központban meghallgattam egy előadását. Edith Bruckról beszélt, az 1931-ben Magyarországon született holokauszt-túlélő nőről, aki olaszul írta műveit. Aki 2021-ben megkapta a Strega Giovanni és a Viareggio díjat *Il pane perduto* (Az elveszett kenyér) című művéért, és tanúságtevőként az Aqui Storia-díjat.

Az előadás végén Cinzia azt mondta a többnyire olasz szakos egyetemistákból álló hallgatóságnak, keressenek YouTube-videókat Edith Bruckkal. Elmosolyodtam, milyen könnyű is ma egyetemistának lenni! Mekkora erőfeszítésbe került nekünk megszerezni bizonyos könyveket, hozzáférni a nyelvhez, amit tanultunk.

Egyetemista korom emlékei nem tartoznak a kellemes emlékeim közé, de van köztük néhány felfénylő pillanat, mint például a Cinziával való hajdani (és mostani) találkozás.

Vallasek Júlia fordítása



JANKÓ SZÉP YVETTE

SZERELMETES CSALÓDÁSOK EGY TANÁRIKONBAN

A 80-as évek finn színházcsináló nemzedéke Jouko Turkka „kintornájának" csapdájában

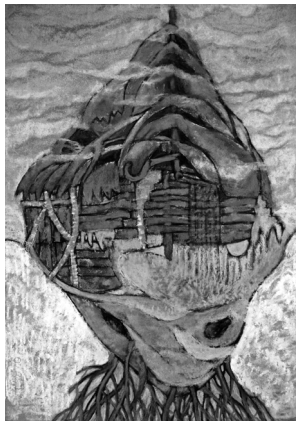
■ *„[Suti:] Ó, Katona, én Katonám! Faragj belőlem művészt! [...] Itt vagyok, marcangolj szét, és rakd újra össze a szétszaggatott cafataimat, hogy még a saját anyám se ismerjen rám! [...] Ujjaddal te húzd meg a szám körvonalát, és szeress!*

Hadd legyek formálódó anyag valaki keze alatt! Ha elhagysz, Katona, nem marad senkim! Újra elnyel a kintorna, ott kötök ki, a verkli tekervényei közt, zeng és bong a fejem, az agyam szétrobban. Te tölts meg engem, fájni akarok tőled. [...] Tégy engem verejtékező embercsimbókká, hogy letörjem bilincseimet, és reszkető szárnyaimat gyökerestül tépjem ki. Hamis szárnyak ezek, nem lehet repülni velük! Tégy velem, amit akarsz, Katona, uszíts gyilkosságra, arra, hogy magam kaparjam ki méhemből a gyermekeimet, hadd fetrengjek az elmém pocsolyájában, hadd emeljem magzataimat a lámpák izzó fényébe! […] Bármit megteszek! Úgy fogok ugrándozni, mint egy seggnyaló bohóc a bolond király udvarában…"[1]

„[Tilttu:] – Én tudom, mennyire szereted, akkor is, ha állatira félsz. Nyalsz neki, már nem vagy önmagad. Szégyent érzek és iszonyodom, ahogy téged nézlek az óráján, [...] mit csinál ez belőled? Mit csinál belőlünk? Mint akit darabokra téptek, és kimosták az agyát, látom az agyadban a marcangolás nyomait!

[Suti:] – Fogd be a pofád!"[2]

A terjengős fenti cím után következő, szokatlanul hosszú drámai felütés minden jel ellenére



Az új professzor és hamarosan rektor a testedzésnek minden korábbinál fontosabb szerepet tulajdonított, egyfajta fizikai performancia-kultúra meghonosítója lett az asztal körül üldögéléshez és drámaboncolgatáshoz, szerepelemzéshez szokott főiskolai közegben.

nem színpadi szövegből származik, hanem Anna-Leena Härkönen *A katona története* (*Sotilaan tarina*) című 1986-os regényéből, melyben a tizenévesen debütált sikerszerző önnön bevallása szerint saját (és saját nemzedéke) színművészeti főiskolai élményeit használja a fikciós felnövekedéstörténet valóságmagvául az intézményből való korai távozása után. Generációs élményt és egyben egyfajta korhangulatot ragad meg a két síkon játszódó és még több síkon értelmezhető autofikciós kísérlet: egy bántalmazástörténetet belülről nézve, ugyanakkor kívülről egy tanár- és rendezőtípus, a saját gyermekeit elevenen felfaló (és ezzel életre edző) autoriter apafigura kultuszának hanyatlástörténetét.

Härkönen magyarul egyelőre sajnos nem olvasható regényének fantáziadús világa természetesen alaposabb elemzést érdemelne, e szűkre szabott keretek között azonban be kell érnünk azzal a maroknyi metaforával és hiperbolával, amelyek a szövegben a riasztóan karizmatikus, eszelősen emberfeletti tanárfigura kétarcúságának érzékeltetésére szolgálnak. Hogy a regényalak előképe valós személy-e – esetleg maga Jouko Turkka, a magyar kontextusban aligha ismert, Finnországban viszont annál híresebb-hírhedtebb színházi auteur, tabudöntögető médiaszereplő és botrányhős színészpedagógus –, az első látásra a magyar olvasóközönség számára nemigen bír relevanciával. Jelen írás mégis azt tűzi ki célul, hogy a műközpontú megközelítésekkel szemben a fikció szövetébe olvasztott biografikus és kvázi színháztörténeti elemekre figyeljen inkább, és azokból kiindulva Turkka ellentmondásos személyiségének, a Turkka-módszer és iskola köré szövődött legendának eredjen a nyomába, értelemszerűen a múlt század utolsó évtizedének finn színházi nyilvánosságát legmarkánsabban meghatározó rendezőguru irodalmi, színházi és egyéb csatornákon mediatizált reprezentációit továbbra sem mellőzve e vizsgálódás során.

A tréningruhás kintornás

■ A regénybeli főiskolát uralma alatt tartó Katona egyszerre bolond és király, démiurgosz és vadállat, aki saját képére formálja-marcangolja bohócként ugráltatott tanítványait; a színésztanoncok paradox módon úgy haladhatják meg saját korlátaikat, úgy roppanthatják szét bilincseiket, hogy a (parancsra ugrándozásban csak akadályt jelentő) szárnyaiktól önkezükkel szabadulnak; aki pedig nem nyersanyagként, javításra szoruló, csonka játékszerként tekint saját magára, az valamiféle pokoli zenedoboz gyomrában végzi. Az önkény és önfeladás szeszélyesen sorjázó képei annyi mitikus áthallást hánynak egymás hegyére-hátára Dionüszosztól Ikaroszig és Pügmaliónig, hogy ezzel a gesztussal feje tetejére is állítják, megkérdőjelezik a katonás kintornásról rajzolt kép valószerűségét. Hogy jobban hasonlít egy végletesen kimerült, pszichózis határán egyensúlyozó elme szüleményére, mint hús-vér halandóra, azt a fennkölt, mitikus-mesei és közönséges vagy egyenesen trágár szóhasználatot groteszk módon ötvöző nyelvezet is aláhúzza.

A valósággal komplex viszonyt ápoló, invenciózus härköneni képi és nyelvi világot érdekes ugyanakkor alkalomadtán a Turkkáról szóló változatos dokumentumanyagok tükrében is vizsgálni, dialógusban a turkkai szóhasználattal. Amikor a rendezőt egy emlékezetes 70-es évekbeli interjúban kortársához, a posztbrechtiánus rendezői színház országszerte ismert és népszerű képviselőjéhez, Kalle Holmberghez hasonlította a riporter, a harmincas éveiben járó, mosolygós fenegyerek kétélű (ön)iróniával hárította el a kanonizálási kísérletet:

„Kalle Holmberg természetes módon egyesíti magában a nemzeti nagyság minden ismérvét, én viszont inkább a falu bolondja és más utcai mutatványosok, kintornások körébe tartozom."[3] Láthatólag itt szó sincs monstruózus kínzódobozról, a mutatványos bohóc és kintornája a nemzeti nagyság skatulyájától és a Holmberggel való kínos összevetéstől idegenkedő Turkka szórakoztatóan álszerény öndefiníciója és esetleges kelléke, amit Härkönen egy bő évtizeddel később egész metaforikus dimenzióvá, egy Stockholm-szindrómás színésznemzedék csapdájául szolgáló disztópikus babaházzá tágít regényében.

Az összehasonlítástól pedig sohasem sikerült szabadulnia sem Holmbergnek, sem Jouko Turkkának. Véletlen sorsszerűség, hogy ez a két végletesen különböző alkotóegyéniség, akiket az 1960-as évektől az ezredvégig tartó színházi időszak meghatározó alakjaiként olyan gyakran látott és láttatott egymáshoz hasonlítva, egymás módszereinek, színházi látás- és ábrázolásmódjának, illetve temperamentumának tükrében a kortárs kritika, ugyanabban az évben, 2016-ban, két hónap különbséggel hunyt el. A Holmberg–Turkka-korszak addigra rég lezárult, bár a színházcsinálás mikéntjét, a színházi szöveg- és díszletkezelést, illetve a rendező-színész viszonyt és az arról való reflektált beszédet máig meghatározza kettejük hatása Finnországban. Holmbergé kanonizált, normává kövült és napjainkra kőkonzervatívnak, lebontandónak tekintett gyakorlatként, Turkkáé a maga provokatív módján: megosztó, elemzésre és feldolgozásra késztető, a kedélyeket ennyi év távlatából is felzaklató anomáliaként, ha úgy tetszik, kegyetlen színházi és színházpedagógiai performanszként.

Turkka konfliktusokkal tűzdelt rendezői pályafutása során, majd a helsinki Színművészeti Főiskola professzoraként (1981–1985 között a színészképzést, 1982–1985 között pedig a rendezőképzést irányította) és rektoraként (1985–1988) a maga karnevalisztikus módján létrehozott egy ellenmodellt kora kényelmes, dráma- és rendezőközpontú színházi gyakorlatához képest: egy intenzíven kísérletező és önmagára reflektáló, ám a túlzott intellektualitást bélyegként elutasító színházi szerzői alternatívát, illetve az ennek kibontakozását szolgáló dinamikus, olykor kiszámíthatatlan munkamódszert, mely a színészek/főiskolások fokozott fizikai és pszichikai igénybevételt jelentő, autoritatívan kézivezérelt csapatmunkájára épült. Ehhez a kisebbfajta színházkulturális forradalomhoz pedig „katonákra", a változás ügyében hívő, erős csapatra volt szükség. A főiskolát saját bevallása szerint is kísérleti terepnek tekintette, akként vette birtokába. „Kihúzott a tréningnadrágja zsebéből egy cédulát, és az asztalra csapta azzal, hogy mostantól itt minden megváltozik"[4] – így emlékszik Turkka rendhagyó főiskolai hatalomátvételére Jukka Puotila, az 1981-ben indult évfolyam egykori hallgatója, aki a két és fél évesre tervezett színházpedagógiai kísérlet és állóképesség-próba egyik vizsgaelőadásának címéhez[5] a nevét is adta hamarosan.

Az edzőruha sem csupán formabontó jelmez volt. Az új professzor és hamarosan rektor a testedzésnek minden korábbinál fontosabb szerepet tulajdonított, egyfajta fizikai performancia-kultúra meghonosítója lett az asztal körül üldögéléshez és drámaboncolgatáshoz, szerepelemzéshez szokott főiskolai közegben.[6]

Mester és diktátor

■ Jouko Turkka (Holmbergtől eltérően) nem volt híve az egyenrangú szerzőtársakkal való együttműködésnek. Mint Hanna Helavuori rámutat,[7] Turkka szerzői profiljának szélesítését, azaz íróvá válását a korszak drámafelhozatalának rend-

szeres ostorozása előzte meg. 1985-től, a Helsinki Városi Színházban megrendezett *Hypnoosi* [*Hipnózis*] című előadásszöveggel indult a saját dramatikus anyaggal dolgozó korszaka. Megelégelve azt, hogy a kortársai nem voltak képesek olyan drámákat írni, amelyekhez „egy magára valamit is adó rendező hozzányúlna”,[8] Turkka maga tett kísérletet a jelen színpadra írására, egy új, eredeti színházi nyelv és modern asszociatív dramaturgia megteremtésére. Turkka (illetve az ő elveit követő, „iskoláját” folytató Jussi Parviainen és Outi Nyytäjä) határátlépései, szerzőséghez és színpadra íráshoz való viszonyulása a 80-as évek színházi képzésére is átfogóan rányomták a bélyegüket.

A Turkka által létrehívott színházi szerzői alternatíva képviselői a 90-es évektől kezdődően egyszerre kezelték elődjükként, mesterükként és negatív, maguktól eltartandó vagy emberbarátibbá szelídítendő végletként a Turkka-módszert.

Hanna Suutela, aki a zsenielmélet alkalmazhatóságát vizsgálja Turkka, az ellentmondásos megítélésű közszereplő és kultikus rendezőikon esetében, a radikális gondolkodású alkotó jelentőségét saját kora (elsősorban a 80-as évek) és közvetetten a jelenkor színházi és közgondolkodásának formálójaként Kaarlo Bergbohoz,[9] a finn nyelvű színjátszás úttörő intézményszervezőjéhez hasonlítja.[10] A zseni, a szent őrült, az apafigura, akivel szükségszerűen szembefordulnak saját „fiai” (és főképp „lányai”) mind részei a Turkka-értelmezések archetipológiájának.

Kultusza kétségtelenül nem a főiskolai szerepvállalással kezdődött. Már az 1960-as, 70-es évek egyre inkább átpolitizálódó színházának meghatározó, emblematikus alakja volt. Baloldali radikalizmusával és brechtiánus színházszemléletével a joensuui városi színház vezetőjeként a 70-es évek fordulóján kihívta maga ellen a konzervatív kultúrpolitika haragját. Elmozdítása nagyszabású, színészsztrájkkal színezett konfliktust robbantott ki („joensuui színházi háború” néven híresült el). A Helsinki Városi Színház rendezőjeként, majd művészeti vezetőjeként folytatta pályáját a 70-es évek balra orientálódó politikai légkörében, saját megfogalmazásában „az úrinép melósának” szerepében.[11] Munkái elsősorban színpadra alkalmazott klasszikus és kortárs elbeszélő művek voltak, néhány kivételtől (radikálisan interpretált, „turkkásított” klasszikus finn drámától) eltekintve. E kialakulófélben levő sajátosan turkkai epikus színház ismert szerzők által (jellemzően nem drámaként) írt szövegeket használt ugyan kiindulópontként, de kísérletei a szimultán jelenetrendezéssel, asszociatív dramaturgiai megoldásai, színészpróbáló próbafolyamatai és az ötletgazdag metaforikus díszletek az illusztrativitással, a szövegszínház hagyományával és a rutinszínészettel való leszámolást jelezték.

Egy új paradigma: a turkkai via negativa

■ Az 1979-ben Színművészeti Főiskolává előlépő Színművészeti Tanoda első színészmesterség-professzoraként, majd rektoraként és kulcsembereként eltöltött időszak Turkka pályájának legjobban dokumentált, legtöbb vitát kiváltó, botrányoktól hangos időszaka volt, ugyanakkor e (színházi értelemben) „forrongó 80-as évek” során Turkka keze (azaz megkérdőjelezetlen autoritása) alatt nőtt fel az azóta eltelt két évtized jelentős színházi és filmszínészeinek zöme. Az általa alkalmazott színészképzési módszerek máig aktívan hatnak, és teszik a beavatatlan, más kultúrából érkező néző számára meghökkentően fizikaivá a színészi kifejezést még a legkőszínházibb viszonyok közt is olykor.

Turkka, aki, mint rámutattunk, a 80-as évek főiskolásaiból egyfajta laboratórium-zínházat szervezett maga és kísérletei számára, nem írta le ugyan soha módszeresen saját metódusát, de annak legfontosabb elvei s elemei a finn televíziós archívum anyagai és Turkka vázlatos tanévtervei, illetve volt tanítványainak, kortársainak beszámolói alapján rekonstruálhatóak. A sokat kommentált, bírált, ám mai napig ható, metamorfózisaiban is élő Turkka-módszer lényege a végletes fizikai terhelés útján előidézett testi és pszichikai felengedés, a kontroll feladása, a színész(növendék) túllépése önmaga korlátain valamiféle felfedezetlen belső lényeg megtalálásának céljából. Amikor a fizikai határokat próbára tevő erőfeszítés, e (komolytalan szójátékkal csak jelen esszé korábbi kulcsszavára való tekintettel élve:) „kintorna" hatására a benne működő belső cenzúra és konvencionalizmus működésképtelenné válik, majd rendszeres edzéssel eltűnik, a színész olyan érzelmi és tudatállapotokat tapasztalhat meg, amelyeket egyébként csak kivételesen felfokozott lelkiállapotban él át az ember. E jellegzetes sportterminológiával operáló színészedzési folyamat a századelő orosz mestereinek, (áttételesen) Sztanyiszlavszkijnak és (bevallottan) Mejerholdnak a módszereiből, illetve a *method acting* technikájából táplálkozik, annak radikális továbbvitele.

„Az egyedüli célja ennek az előadásnak egy olyan színésznemzedék kinevelése, amely ahhoz hasonlóan, ahogy akrobatikáról beszélünk, az érzelemakrobatikát olyan szinten művelné, mely emocionális erejét tekintve a közepesnél jóval erősebb. Az új nemzedék színésze abban különbözne majd az átlagos embertől, hogy az emóciók átélésének, megtapasztalásának és közvetítésének képessége túlfejlődött benne"[12] – mondta Turkka színésznövendékei első főiskolai produkciója, *A kaméliás hölgy* kapcsán.

A laboratórium emlegetése természetesen nem véletlen. Egyrészt Turkka valóban nagymértékben kisajátította és a végletekig vitte a kísérletezést a rá bízott néhány évfolyam hallgatóival, laboratóriumszerű elszigeteltségben (az első egy évben a rendező- és dramaturgnövendékek is a színisekkel közösen „edzettek", később alkalmuk nyílt saját kisebb produkciókon dolgozni vagy Turkka asszisztenseiként működni). Másrészt módszere, koncepciója több szempontból tanulságosan hasonlítható a Laboratórium Színház Grotowskijának első kézből dokumentált színházfelfogásához.

Elsőként Turkka lépten-nyomon hangoztatott ellenszenve juthat eszünkbe az intézményes, rutinszerű színházcsinálás iránt. A Turkka-tanítványok, köztük Satu Silvo visszaemlékezéseiből kiolvasható,[13] milyen szégyenérzettel és félelemmel határos fenntartásokkal viseltettek ők a kőszínházakkal, a leülepedett intézményes színjátszással szemben a tanár-guru bőrük alá is beszivárgó zsarnoki befolyása alatt.

Grotowski – kivonulásával előbb az intézményes színházból laboratóriumi visszavonultságába, a színház „prostitúciójával" való szakításával, majd kilépésével a színház világából – egészen más célokat követett, következetesen más, spirituális dimenziókban gondolkodott. Turkka – aki a főiskola vezető tanáraként töltött éveit, a rá jellemző szarkazmussal,úgy emlegette mint száműzetést az óvodába – minden rutingyűlölete, eredetisége, kreativitása, a színészképzésben követett sajátos *via negativá*ja ellenére is sokkal gyakorlatiasabb és szeszélyesebb elveket követett. Az ő főiskolai laboratóriumában (Grotowskival ellentétben, akinél az előadás nem volt cél) a munka előadások létrehozása céljából zajlott, a tanulás az előadásokra való felkészülésben állt.[14]

A színésznövendékeket Turkka a színészi szakma követelményeinek való megfelelésre készítette fel. Pedagógiája, saját bevallása szerint, autonóm módon dolgozni, alkotni tudó színművészek kinevelésére irányult, hisz meggyőződése szerint minden egyes előadás létrehozása sajátos, egyszeri, csak ott alkalmazható munkamódszert igényel, így a színésznek késznek kell lennie különféle változó körülmények és követelmények között magas fokon teljesíteni. Az autonóm művészként elképzelt, minden alkotói folyamathoz az adekvát eszközöket kikísérletező és használó színész ideálja Grotowski gondolkodására is jellemző, ám az ő jellegzetesen vallási terminológiája Turkka sportterminológiájával szemben rávilágít vállalkozásaik alapvető különbségeire is.

„A finn színész fizikai felkészültsége sportosságot jelent, a színész testének nem egy jógiéra vagy balettáncoséra, sokkal inkább atlétáéra kell emlékeztetnie. A Grotowski-féle elkínzott, ám maximálisan alakítására hangolódott koncentrációstábor-lakó helyén egy távolugró bajnok fürge, céltudatos, ugrásra kész teste feszül”,[15] írja Nora Rinne egy 2010-ben készült, Jouko Turkka örökségét performatív eszközökkel vizsgálata tárgyává tevő főiskolai produkció kapcsán. Egyben pontos képet rajzol a Turkka-korszak performanciára, végletes teljesítőképességre koncentráló testképzeteiről.

A turkkai *via negativa*, a színészt az érzelmek, lelkiállapotok kifejezésében akadályozó rutinsallangok, gátlások levetkőzése amellett, hogy sok színpadi tabu ledöntését szolgálta (köztük a meztelenség, az érthetetlen, artikulálatlan beszéd, a testnedveknek engedett szabad folyás), ironikus módon kitermelte a maga rutinelemeit is, melyekkel a közvélekedés az egész módszert azonosította. Ilyenek a köznyelvben turkkaizmusként aposztrofált és a 2000-es években már legyintésre sem méltatott, nem higiénikus színpadi gesztusok, a görcsös, túlfűtött arcjáték, a szexualitás gátlásoktól mentes színpadi ábrázolása.

Az öregedő guru számvetése

■ A főiskola laborjában töltött évtized után Turkka, aki sokak (elsősorban volt diákjai, a pályakezdő színésznemzedék, valamint a színházkritika egy részének) szemében még mindig a felsőbbrendű intellektussal rendelkező szellemi vezető, a guru szerepét töltötte be, visszatért a rendezéshez, méghozzá elsőként a legcentrálisabb kőszínház, a helsinki Finn Nemzeti Színház falai közé.

Ám ekkorra már nem klasszikus darabok és epikus művek turkkásított színpadi adaptációjában merült ki Turkka színháza, hanem, a 80-as években elkezdett kísérletek folytatásaképp, saját dramatikus kísérletek, pontosabban előre megírt előadások színpadra vitele foglalkoztatta. Totális felügyeletet gyakorolt szöveg, színész és látvány fölött, miközben a darabok metaszínházi eszközökkel a saját rendezői tekintélyelvűségét, manipulativitását, kisszerűségét is tematizálták, a színészek affektált „művészkedése” mellett. A színházi, magánéleti és közéleti szerepjátékok kaotikus játéka e darabjaiban, közülük is kiemelten a *Szerelmetes csalódásaink a szerelemben* című színházi szövegben éri el az önreflexivitás tetőfokát. A szerző-rendező (funkciójának vagy szerep-alteregójának) önreflexív szerepeltetése (többnyire közvetetten: egyrészt a róla szóló elfogult beszámolókban, másrészt a személyével asszociált/asszociálható szereplők képében) természetesen nem számít újdonságnak.

A *Szerelmetes csalódásaink a szerelemben* Pekka Himanent, a csodagyerek-divatfilozófust fikcionalizálja színpadra, hozza őrült játékba, és dramatizálja

többszörösen áttételesen a szerző provokatív hozzászólását a Finnországban ismert közszereplő körül kialakult nyilvános diszkurzushoz, azzal, ahogy végletes helyzetekbe taszítja, nevetségessé és emberivé teszi, saját szerzői önkényének szolgáltatja ki. Nehéz és minden bizonnyal felesleges lenne tartalmi összefoglalással próbálkozni, cselekményt vagy mondanivalót emlegetni nevetséges anakrónia. A darab szereplőinek következetességre nem törekvő dinamizálása, őrült játékba kergetése a kérdésfeltevést, nem a válaszadást szolgálja. Pekka Himanen, minden idők legfiatalabb filozófus doktora a teória tisztaságának régióit odahagyva elvész, elenyészik az elmezavarral határos gyakorlati élettel való szembesülés során: a parancsokat harsogó, őt megalázó, megtörő, ugyanakkor iránta androgün szülői érzelmekkel viseltető őrmester, a tejszínhabbal borított meztelen, kövér testként megjelenő ellenállhatatlan női szexualitás és az ifjú filozófus gondolkodásának tisztaságáért rajongó, szerelmében önmagát sorozatosan megalázó, notóriusan szerepeket váltogató idős színésznő háromszögében.

Jouko Turkka színpadi textusa, mely az előadás, a szerepekre kiszemelt színészek függvényében íródott, szövevényesedett szövegbe kódolt, színházi szituációkban gondolkodó elmezavarrá válik, tulajdonképp egyben a Turkka-módszer dramatizált leképeződése. És ekként a hagyományos, átlátható cselekményszerkesztés és következetes jellemábrázolás szétzilálása, illetve a mindent felülíró metateatrális gesztusok ellenére sem lép túl a Turkka által már a 80-as évekre bebetonozott (rutin)kegyetlenszínházi gyakorlaton és intézményesült polgárpukkasztó modernizmuson. Vállaltan rudimentáris bohózatisága ugyanakkor kétségtelenül hordoz valami nehezen utánozható, szeszélyes eredetiséget.

A *Csalódások* tükrében szemlélve a Turkka-alternatíva a maga önparodizáló nárcizmusában, problematikus diktatórikusságában és önigazoló anti-intellektualizmusában kissé avíttnak hat. A patriarchális, a rendező személyi kultuszát tápláló színházi gyakorlatot nem bontotta le, ám hosszú távon nem is erősítette. Végletekig víve és karnevalizálva azt, egyenesen segített megkérdőjelezni e modell érvényességét, egyértelmű létjogosultságát. Turkka nem csupán kinevelte, hanem a saját kritikájára, lebirkózására, Tartaroszba taszítására bujtotta fel fiait.

Nem véletlen, hogy a lehetetlennel határos önmagukban színre vinni Turkka színpadi textusait, hisz máig provokálnak, újrainterpretálóikat Turkka örökségével kapcsolatos állásfoglalásra, reflexióra kényszerítik. A Seinäjoki Városi Színház 2016-os előadása Antti Mikkola rendezésében például dokumentarista keretezéssel mutatta be a közvetlen kontextusát vesztett *Szerelmetes csalódások*at. A színészbravúrokra alkalmas bohózat legemlékezetesebb momentuma a szinte ünnepélyesen személyes felütés volt, melyben a rendező kép- és hangbejátszások közvetítésével kommentálta viszonyát a szerző Turkkához és a legendás eredeti, 1996-os tamperei előadáshoz.

Amikor a Tamperei Színházi Fesztivál visszajáró látogatói az 1996-os Turkka-rendezés terében láthatták a húsz évvel fiatalabb előadást, mintha még mindig Turkka kísértő szellemével és nem holmi fikcióban feledett őrmesterekkel, delnőkkel és filozófusokkal birkózott volna az ifjú nemzedék.

■ JEGYZETEK

1. Anna-Leena Härkönen: *Sotilaan tarina*. Otava, Helsinki, 1986. 135.
2. Uo. 198–199.
3. Részlet Mirja Pyykkö Jouko Turkkával készült tvinterjújából. Ld. Seppo Roth: *Teatterin ja kirjallisuuden kiistelty nero on kuollut – Näistä Turkka muistetaan*, Aamulehti, 2016. 08. 03. Online: https://www.aamulehti.fi/kulttuuri/teatterin-ja-kirjallisuuden-kiistelty-nero-on-kuollut-naista-turkka-muistetaan-23825846/ (2016. 08. 13.).

4. Uo.
5. A *Puotilaa hengiltä* (kb. *Halál Puotilára*) című improvizációalapú kavalkád.
6. Ld. Janne Tapper: *Keinojen filosofia ja instrumentalismi Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun kaudella*. Online: http://www.teak.fi/general/Uploads_files/Tapper_artikkeli_HginTyovaen Teatterin_NTNA_esitykseen.pdf (2012. 01. 15.).
7. Ld. Hanna Helavuori: *Intelligentit varastonhoitajat ja skenografian politiikat.* In: Laura Gröndahl – Teemu Paavolainen – Anna Thuring (szerk.): *Näkyvää ja näkymätöntä.* Teats, Helsinki, 2009. 117–148. Hanna Helavuori: *Sekametsän lajinmuodostuksesta.* In: Paula Salminen – Elina Snicker (szerk.): *Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja.* Like, Helsinki, 2012. 10–27. (A továbbiakban Helavuori 2012.)
8. Helavuori 2012. 13.
9. Kaarlo Bergbom (1843–1906) rendező, drámaíró, kultúraszervező, a Finn Színház (később Finn Nemzeti Színház) alapítója, egyben a finn nyelvű színjátszás „atyja".
10. Ld. Hanna Suutela: *Nerous, teatteri ja sukupuoli: kansallisen tradition piirteitä Jouko Turkan julkisuuskuvassa.* In: Taava Koskinen (szerk.): *Kirjoituksia neroudesta – Myytit, kultit, persoonat.* SKS, Helsinki, 2006. 57–81.
11. Ld. a Jouko Turkkával készült interjút a www.yle.fi digitális archívumából: *Jouko Turkka – herrasväen työmies* (1973). http://www.yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/jouko_turkka_-_herrasvaen_tyomies_9251.html.
12. Pekka Kantonen: *Ehdottomuus elämäntapana*, Teatteri 2001/7. Online: http://www.teatterilehti.fi/turkka701.html (2011. 10. 15.).
13. „A kőszínházakat, úgy ahogy voltak, lehúztuk a vécén. Az eredmény az volt, hogy amikor eljött a leszerződés ideje, én szégyelltem magam. […] Amikor aztán a Helsinki Városi Színházhoz kerültem, egyes kollégáimtól azt hallottam, hogy félnek. […] Engem magamat az rémisztett meg, hogy nem tudtam, ki is vagyok valójában. […] Szörnyű volt az az önutálat" – vallja kötetlen stílusában Satu Silvo, aki azon kevesek közé tartozott, akik a lányok közül el is végezték a főiskolát Turkka professzorsága idején. Pentti Paavolainen (szerk.): *Aikansa häikäisevä peili.* LIKE, Helsinki, 1999. 137–138.
14. Vö. Nora Rinne: *Jouko Turkan viitoittamalla luontopolulla – Vihreän liikkeen synty.* In: Annukka Ruuskanen (szerk.): *Nykyteatterikirja.* LIKE, Helsinki, 2010. 222.
15. Uo. 223.



TATÁR ZSUZSA

MITŐL ZSONG A HELYETTESÍTŐ TANÁRNŐ FEJE?

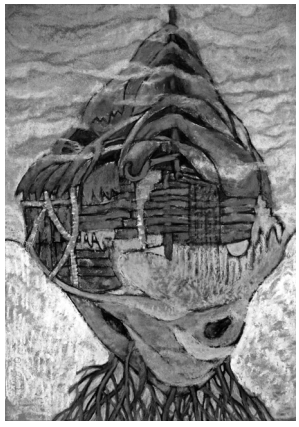
Kutakodásaim a színészet mentén a nem-színészetig

Bevezető

■ Annak, hogy egy színházi előadás létrejöjjön, sokféle előzménye lehet. A körülmények egy része ezúttal ekképpen kapcsolódott össze: Hatházi András elvállalta egy tantermi előadás megrendezését a Csíki Játékszínben, abban a színházban, amely a Lurkó fesztiváljával is azt bizonyítja, hogy fontosnak tartja a gyermek- és ifjúsági előadások létezését. Annak az évadnak az őszén, amelyikben sor került volna erre a rendezésre, vagyis a 2023/2024-esben, váratlanul kitört egy tanüggyel kapcsolatos botrány.[1] Az ügy hatására kikívánkozott egy szöveg Hatházi Andrásból, és az a döntés született később, hogy ez a szöveg képezze az általa megrendezendő tantermi előadás alapját.

A vonal innenső végén egyszereplős osztálytermi előadás, 40-45 perc a terjedelme. Az alaphelyzet: egy fiatal oktató bemegy egy olyan osztályba, ahol ő általában nem tanít, csak épp helyettesít egy kollégát. Helyettesítőként nem kell egy konkrét tantárggyal kapcsolatosan oktatói munkát végeznie, csak épp felügyelnie a diákokat, akikkel időközben szóba elegyedik.

Az előadásban az első egységet a megérkezés/bemutatkozás, az alaphelyzet felvázolása, egy feladat kiosztása, a mintegy mellékesen hangosan gondolkodás képezi. A második egy-



Valaki bemegy a diákokhoz, és elmond egy monológot. Nem várja meg, hogy ők eljöjjenek a színházba, hanem egyenesen ő megy hozzájuk, és adja át, amit szeretne. [...] Ez a mondanivaló vagy kérdésfeltevés azonban valószínűleg eltér mindattól, amit megszokott esetben előad valaki, aki bemegy hozzájuk.

Jelen írás hosszabb változata a Korunk honlapján olvasható, a következő linken: https://korunk.org/mitol-zsong-a-helyettesito-tanarno-feje-kutakodasaim-a-szineszet-menten-a-nem-szineszetig/

ség egy telefonbeszélgetésből áll, amely alatt leválok a diákokról, azaz a nézőkről, és amely kontextust teremt a következő két egység számára. Ez nem valódi telefonbeszélgetés, csupán ürügyként történik meg, hogy a később elmondottak indoklást nyerjenek. A harmadik egység a köztem és a diákok közötti diskurzus, az előadás azon része, amely a leginkább támaszkodik a résztvevőkre, itt történik meg a közös beszélgetés. A negyedik egység a második telefonbeszélgetés, melyben az első három egységhez kapcsolódó reflexió zajlik, majd az előadás lezárása.

Ez a tantermi előadás fontos szakasza a szakmai életemnek. Ezen a próbafolyamaton keresztül sikerült igazán közel kerülnöm az ún. nem-színészethez, egy olyan játékformához, amely ezentúl is bizonyára meghatározza majd a munkámat. Esszém ennek az útnak az elejét mutatja be.

A monológtól az osztályteremig

■ Az író olyan tartalomra és stílusra vonatkozó döntéseket hoz, amelyeket a legalkalmasabbnak talál a célja szempontjából. Hatházi András ventilációval reagált a megjelent cikkekre, és ennek következménye egy monologikus hangvételű szöveg lett. Az egyes szám első személyű írás különben nem csupán egyetlen személy gondolatait sűríti egybe, hanem – a dokumentarizmus felé kacsintgatva – szóról szóra emel be részleteket az említett cikkekből. (Ugyanakkor amellett, hogy a cikkek témájához szorosan kapcsolódik, távolabbról is vizsgálja azokat a mechanizmusokat, amelyek a megtörtént esetek előzményei, illetve következményei lehetnek.) *A vonal innenső végén*-ben megszólaló személy is ventilál. A szerző-rendező úgy dolgozott ezen a szövegen, hogy közben a személyemhez igazította azt, mondván: „Láttam egy fiatal lányt, akinek talán elhiszik, ha arról beszél, hogy mindenki saját maga kell kézbe vegye a sorsát."[2]

A monologizálást ez esetben azért is tekintem releváns formának, mert mind tartalmilag, mind műfajilag alkalmas arra, hogy kibontakoztasson olyan mechanizmusokat, úgynevezett tüneteket, melyek az évek során működtek, és talán mindmáig működnek a botrány kontextusában. Gondolok itt például a magányra mint alapvető érzésre és körülményre, mely az áldozatokat jellemezte a „sztártanárral" való kapcsolatuk bizonyos szakaszaiban.

Ezt a magányt egyébként természetesen már önmagában megteremti az előadás szereposztása: egyedül játszom (legalábbis az előadás legelején). Bár több olyan alkalmat is találunk, amikor bevonódásra hívja a szöveg a nézőt (aki ezáltal résztvevővé válik), a szöveg maga úgy épül, hogy mégis az az érzésünk: mindvégig magamban létezem. A monologizáló a legtöbb esetben mintha nem is kifelé szánná szavait, hanem önmagának magyaráz, saját magától kérdez, és gyakran saját magának is válaszol.

Ez a magány valamiféle kisebbségi érzéssel társul, amely szintén erősen jellemezte az illető tanár áldozatait. Akár közvetetten, akár közvetlenül, a szöveg alátámasztja a beszélőnek ezt a komplexusát. Például a „mindegy" szó igen gyakori használatával, főleg a szöveg első felében (nem véletlenül). Az olvasó lassacskán talán azt a következtetést kezdi levonni, hogy *A vonal innenső végén* áldozati szemszöget mutat be. Nem is téved nagyot, azonban nem csupán erről a perspektíváról van szó.

Megjelenik ugyan egy áldozati aspektus, de a monológot egy alapvetően hatalmi pozícióban levő személyen keresztül, egy helyettesítő tanárnő szerepéből

halljuk, aki a kiszolgáltatottsága mellett igyekszik mindvégig valamelyest kontroll alatt tartani a történéseket, gyakran manipulál, miközben őszinte érdeklődést és nyitottságot tanúsít a diákok felé. Kaotikusnak tűnhet, hogy olyan monológ van előttünk, amelyben hol áldozatként tárulkozik ki a beszélőnk, hol pedig cinizmussal dominál. Akárcsak a valóságban, a konkrét ügy esetében, itt sem fekete-fehér a helyzet.

A szöveg megtévesztéssel operál: az olvasó/hallgató sokszor nem tudja hová tenni a szereplő gondolatait, amelyek időnként látszólag összefüggéstelenül buggyannak ki belőle, aztán zavar következtében lesznek visszafogva, végül pedig mégis jelentőségteljesen figyelmet kapnak, és határozottsággal ruházzák fel a tulajdonost, aki kiterjeszti ezt a határozottságot, és már-már szigorrá alakítja. Helyettesítő tanárnőnk a felelősségvállalással játszik. Hol ezt a szerepet felvéve tematizál kérdéseket, hol pedig a színész-attitűddel takarózik, kihasználva, hogy az, ami történik, nem is teljesen a valóság, csupán egy „tantermi izé".[3]

Megint csak ismerős szituáció a valóságból: az, hogy ki vállal felelősséget, egyik pillanatban mintha evidencia volna, másik pillanatban pedig teljes bizonytalanság fedi. Hogy végső soron ki és kik azok, akik felelősek, és kik azok, akik vállalják is a felelősséget, nem tudjuk. Egy személy? Többen volnának? Netán mi mindannyian? *A vonal innenső végén* sok választ rejt.

A műfaj a részvételre épít, legyen az akár aktív, verbális eszközök segítségével történő bevonódás, akár passzívnak látszó figyelem. A színházi nevelés alapvető célja az, hogy a fiatalokat társadalmi, erkölcsi problémákról való gondolkodásra sarkallja. Hogy ez teljesül-e, nehezen eldönthető. *A vonal innenső végén* önmaga szerves részeként ajánl feldolgozást. Beszélgetést kezdeményez, párbeszédre kínál lehetőséget, amely vagy megtörténik az együttlét során, vagy nem.

Tantermi előadásunknak van egy utólagos feldolgozó része is, amely nem közös lezárás, hanem olyan tevékenység, amely tőlem, színésztől függetlenül létrejöhet az előadás lejárta után bármennyi idővel. Erre legjobb eszköznek az írást találtuk, mely mint a kommunikáció módja már az előadás során is megjelenik, ajánlott feladatként a részt vevő diákoknak. Arra kínál lehetőséget, hogy a fiatalok (valószínűleg) egyéni és akár névtelen ventilálás által osszák meg tapasztalataikat, kérdéseiket velünk, alkotókkal. A felmerülő témáinkat tekintve indokolt volt olyan eszközt választani, amely a nyilvános, osztályban történő beszéd mellett B opcióként szerepel a fiatalok lehetőségei között. Az utólagos írás által történő feldolgozó rész természetesen opcionális. (A résztvevők által a helyszínen vagy utólag írt „dolgozatokkal" kapcsolatban az előadás során ígéretet teszek: nem kerülnek nyilvánosság elé. Ezt az ígéretet be is tartom.)

Műfaji szempontból (is) számomra új szakmai kihívás ez az előadás, hiszen bár osztálytermi előadás létrehozásában és játszásában már van tapasztalatom,[4] abban viszont, hogy a létrehozást követően már egyedül legyek, egyedül játsszak, még nincs. Én magam állok színészként, jelen esetben a helyettesítő tanár szerepét felvéve, egy seregnyi diák elé. Többszörösen kiszolgáltatott helyzet.

A monológgal szemben az osztályterem tulajdonképpen nem választás volt, hanem adott körülmény, amely ennél megfelelőbb nem is lehetett volna. A célközönséget tekintve pedig adekvát műfajról beszélhetünk. „Tantermi monológ", ez szerepel *A vonal innenső végén* szövegkönyvének elején. Az osztályterem egyszerre marad annak a bizonyos osztálynak a tanterme, amely nézővé válik, illetve egyszerre alakul át színházi térré.

A környezet meghatároz néhány aspektust. Először is, hiányzik a megszokott rituálé, miszerint az emberek elmennek a színház épületéig, kabátjukat lerakják a ruhatárban, jegyet tartanak a kezükben, megkeresik a helyüket, és várják az előadás kezdetét. Jelen esetben mindez nem történik meg. Kimarad a diákok számára a ráhangolódás arra, hogy színházat fognak nézni. Abban a térben maradnak, ahol mindennapjaik jelentős részét töltik, mondhatni „természetes élőhelyükön".

Szintén ebbe a térbe érkezik meg egy személy, és nagyjából az osztálynak azt a helyét foglalja el, amit a tanár szokott nap mint nap. A konvenció pedig kezdetben látszólag nem változik: bejön valaki, aki jelzi, hogy vele telik el a következő iskolai óra, és rögtön feladatot is ad. Eddig mintha nem is volna semmi újdonság a valósághoz képest. Mielőtt megérkezne ez a személy, a diákok nagy valószínűséggel tudnak róla, hogy ebben az időpontban egy színházi előadást fognak látni, az osztályteremben, tehát legalább egy színész érkezésére számíthatnak. Ez esetben pontosan egyetlen színész érkezik, aki ismerős attitűddel lép be a tanterembe. A diákok pedig szinte ki sem lépnek szerepükből, egyszerre válnak nézőkké és maradnak meg diákoknak, akik saját helyükön ülnek. Ez pedig tökéletes kiindulópontja az előadásnak, a koncepció erre épül, és egy pillanatig sem törekszik ezt megváltoztatni.

Legfeltűnőbb külső jellemzője a tantermi előadásoknak a szinte teljes eszköztelenség: az előadók egyszerű jelmezeket (vagy saját ruhát), kevés kelléket (vagy egyáltalán nem) hoznak be a játékba, amit mégis, az igazi színházi jellé válik. Egészen más lenne a helyzet, ha ez a monológ egy színpadon hangzana el. Így azonban a tér, az elrendezés, a nézők helye ebben a térben és szituációban már önmagában szül egy helyzetet. Visszarántja a színészt és a nézőt abba a valóságba, amit egy sötét, mesterségesen megvilágított színházi tér többnyire elfed.

Valaki bemegy a diákokhoz, és elmond egy monológot. Nem várja meg, hogy ők eljöjjenek a színházba, hanem egyenesen ő megy hozzájuk, és adja át, amit szeretne. Mintha nagyon sürgős volna. Talán az. Ez a mondanivaló vagy kérdésfeltevés azonban valószínűleg eltér mindattól, amit megszokott esetben előad valaki, aki bemegy hozzájuk.

Akár a tanárnő, aki dolgozatírás közben járkál a sorok között, úgy az ezt a szerepet felvevő színész is sétálhat a diákok között, csak éppen nem ellenőriz, hanem arról kérdezi őket, hogy szerintük ők jók vagy rosszak. Nem egy megszokott szituáció sem a valóságot tekintve, sem színházi viszonylatban. Legalábbis én magam nem emlékszem olyan momentumra az életemből, amikor ezt bárkitől ilyen formában megkérdeztem volna, avagy nekem feltették volna ezt a kérdést.

Semmi különös

■ Hatházi András szövege már az első olvasáskor az abszolút egyszerűség érzését keltette bennem. Nem tartottam bonyolult, komplex, nehéz monodrámának. Végtelenül általános tematikákat vonultat fel, mégsem felszínes. Tartalmilag filozofikus jellegű ugyan, mégsem mondható költőinek. Hétköznapi beszédstílussal hétköznapi szituációkat tematizál egy teljesen hétköznapi ember szemszögéből. A maga természetességével képes rádöbbenteni, hogy ezeket a szintén nagyon természetes, magától értetődő kérdéseket mennyire nem kezeljük azokként. Felvállaltan egyszerű, felvállaltan annyi, amennyi. A komplexitása ebben az egyszerűségben rejtőzhet. Letisztult, látszólag egyértelmű, mégis rendelkezik mögöttes tartalommal, ugyanakkor sok játéklehetőséget rejt.

Tehát ezeket észlelve már az olvasópróbák alatt kiderült számomra, hogy ami itt történni fog, az más lesz, mint amivel eddig színészként találkoztam. „Itt nem kell színházat csinálni" – olvasható a már „rendelkező" próbák egyike után írt jegyzetemben.

A szöveg mellett a műfaj is megkívánta az egyszerűséget. Osztálytermi előadás készült, és kezdettől fogva szinte egyértelmű volt, hogy nem lesz semmiféle technikai alátámasztás: sem hang, sem fény, de még csak különösebb jelmez vagy kellék sem. A játék arra megy ki, hogy tulajdonképpen semmi se legyen, engem és a résztvevőket leszámítva. Ez esetben prioritás a letisztult, egyszerű játék, a lehető legtermészetesebb jelenlét. Ebbe az egészen hétköznapi, „békén hagyott" térbe érkezik egy egészen hétköznapi öltözetet viselő fiatal nő. A jelmez egyszerű farmernadrág, egyszerű inggel, egyszerű tornacipővel, amelyek a civilséggel, a „semmi különös" érzettel operálnak.

„Nem történik itt semmi különös"[5] – olvasható a szövegnek már az első oldalán, nyomokban sejtetve némi iróniát is. Hiszen egyrészt *A vonal innenső végén* című előadás eseményeit tekintve ez az állítás nagyjából igaz. Másrészt a természetes alkotói reményeinket és vágyainkat tekintve, valahol mélyen azért mégis csak úgy érezzük – valószínűleg az állítás pejoratív vonzatából adódóan –, hogy jó volna, ha ez nem igazolódna be. Mind a saját szempontunkból, mind pedig a nézőkéből. Valójában tehát a nem-színészet ezt jelenti számomra: egy olyasfajta létezést, amely azt az érzést kelti a mindenkori nézőben, mintha nem történne semmi különös.

Amit próbafolyamatnak és főpróbahétnek nevezünk általában, az ebben az esetben egyetlen hét volt. Mivel az olvasópróbák már jóval hamarabb lezajlottak, erre az egyetlen hétre maradt tulajdonképpen minden más. Egy hét – ez sem általánosan megszokott időintervallum egy próbafolyamatra. Több tényező is hozzájárult ahhoz, hogy ennyi időt szabjunk az előadás létrejöttének: a színházi évad struktúrájához, a rendező többi munkájához való igazodás, a szándék, hogy ez az előadás tudjon minél gyorsabb reakcióként működni a cikkek megjelenését követően, illetve az előadásunkhoz kapcsolódó körülmények. Olyan körülményekre gondolok, mint például az előadás időtartama, az egyszereplősség, a már meglévő szövegtudás. De ide tartozik az is, hogy a munka csupán két emberre terjedt ki: a rendezőre/íróra és rám. Ezek olyan összetevők, amelyek miatt adekvát a megadott egy hét. Elegendőnek bizonyult ahhoz, hogy elkészüljön egy kellőképpen stabil alapú, ámde struktúrájában és tartalmilag rugalmas előadás.

Egy koncentrált próbafolyamatról beszélhetünk, amelynek szerves része volt a beszélgetés. Az a típusú eszmecsere, amely korábban az olvasópróbákat jellemezte, a további próbák és előadások szilárd talaját is képezte. Nem volt jelen az a feszültség, amelyet a megadott határidő okozhatna, és ennek az lehetett az oka, hogy olyan előadáson dolgoztunk, amelyet nem tekintettünk egy majdani kész terméknek. Ezt a legkomolyabban vettük, és mind a munka menetét tekintve, mind tartalmi szempontból, illetve a strukturális felépítését figyelembe véve, *A vonal innenső végén* nem vált egy véglegesen rögzített előadássá. Minden alkalommal másképp történik meg, mindegyik esemény során az ott résztvevő és nem résztvevő emberek alakítják azt, alakítanak engem, játszó személyt, alakítják saját, nézői perspektívájukat, alakítják az előadás hangulatát, történéseit.

(Hátha) nem játszom szerepet

■ A következőkben a nem-színészet felől közelítem meg a tapasztalataimat, sorban haladva végig négy fontos szemponton,[6] kezdve (1) a hagyományosan vett karakterábrázolás hiányával. Az összes szempont közül talán ez volt az, amelyik a legkevesebb nehézséget okozta számomra ebben a munkafolyamatban.

Ebben bizonyára közrejátszik a tény, miszerint a karakterábrázolást mint munkametódust már korábban elkezdtem nem alkalmazni. Gondolok itt arra, hogy már egy jó ideje nem foglalkozom azzal, hogy valakivé átváltozzak a színpadon. És ez csupán egy gondolatbeli átkapcsolás útján indult el. Egyszerűen másképp kezdtem el gondolkodni arról, amit a próbák alatt, amit az előadások során csinálok.

Ennek ellenére a már említett „lázas és görcsös törekvés arra, hogy valamilyenek legyünk", gyakran szóba kerül. Mert bár tapasztalatom szerint nincs egy pontos és konkrét szerep, amelyet magunkra kell ölteni, amelyet tökéletesen ábrázolni kell, mégis jelen van a majd megjelenő szereplőkkel kapcsolatban sok olyan vélemény és ízlésbeli kérdés, amely szándékká, céllá alakul egy alkotófolyamatban. Kialakul egyfajta irány, amelyet többé vagy kevésbé, de általában valamelyest követni kell.

Innen ered tehát az az igyekezet, amely képes bénítóan is hatni, amely által többszöri próbálkozás során a színész beleeshet a reprodukálás csapdájába. Könnyen beköszön az izzasztó törekvés arra, hogy olyanok legyünk, amilyennek a cél megköveteli. Amilyennek már egyszer talán sikerült lennünk, és úgy éreztük, hogy sikerült elérni a kívánt hatást. Emiatt hajlamosak vagyunk úgy tekinteni a támpontokra, mint elérendő célra, ahelyett, hogy körülményként használnánk azokat. Az én esetemben ez a fajta igyekezet már az első próbán beköszöntött.

A következő a szituáció: a helyettesítő tanárnő kissé zaklatottan és szétszórtan esik be az osztályterembe, a telefonjával van elfoglalva, láthatóan próbál valakit hívásban elérni, miközben az osztálynak mellékesen jelzi, hogy ehhez kér még pár perc türelmet. Valami hasonlót tapasztalhat a néző.

Hogyan viszonyul ehhez a színész? Első rendelkezőpróba, első nekifutás, első kérdés: hogyan jövök be? Merthogy valahogyan be kell jönnöm, valamilyennek mégiscsak lennem kell. Ezek az ösztönös első gondolatok. Kint, az ajtó előtt állva próbálkozik a színész megteremteni magában a fenti állapotokat. Valami olyasmit keres magában, ami megszülheti azokat. Próbál türelmetlen, próbál zaklatott, ideges lenni. Próbál valamilyen lenni.

Természetesen sikertelenül. Ideges sem lettem, zaklatott sem, nem is vártam, hogy valaki felvegye a hívást, amit imitálok. Az volt az érzésem, hogy túl sok mindent kellene eljátszanom szimultán, és még egyiknél sem tartok, de már be kellene mennem a terembe. Klasszikus színészpánik. Elindulnak ezek a gondolatok, és rögtön megszűnik a józan gondolkodás. „Nem tudom, hogy kezdjek neki" – gondoltam, és mondtam. „Teremtse meg a körülményeket" – hangzott el a rendezői instrukció, amely aztán hasznosnak bizonyult.

A körülmények mindaddig a következők voltak: egy színész arra törekszik, hogy valahogyan kerüljön be a játéktérbe, és elindítsa az előadást (vagy még csak a próbát). Ez nem akar sikerülni, a színészben nő a feszültség, kezd tanácstalanná válni, ketyeg az óra. Ha ebben a mondatban a színész helyett a szereplőről beszélek, akkor is minden stimmel. Miért ne lehetne a szereplő állapotaként (is) tekinteni arra, amit a színész elkezd megélni? Ha hagyom magam ezekben a körülményekben létezni, nem kell azzal foglalkoznom folyton, hogy vajon

elég-e az, amiben vagyok, azt csinálom-e, amit „kellene”. Nem kell azzal sem foglalkoznom, hogy aki zavart, aki dühös, aki belép a terembe, aki telefonál, tulajdonképpen kicsoda. Merthogy egyszerre a színész, egyszerre a szereplő és bizonyos mértékben a civil[7] személy is. Mindhárom jelen van. Tehát a folytonos csekkolás, hogy „eléggé benne vagyok-e?”, megszűnik. Hiszen valamiben biztosan benne vagyunk, folyamatosan. Ennek pedig nincs egy elérendő mértéke, hiszen ha minimálisan is benne vagyunk valamiben, már elegendő az elinduláshoz.

Amint észrevesszük valamiről, hogy létezik, a hasznunkra tudjuk fordítani. Ha egy kicsit is kezdek dühös lenni amiatt, hogy valami nem sikerül, ez már elegendő körülmény ahhoz, hogy kezdjek vele valamit, hogy hagyjam magam benne létezni. Nem sikerül valami, ebből aztán történhet az, hogy nem sikerül elérnem valakit telefonon. Be kell mennem egy terembe, olyan emberek közé, akiket nem ismerek, akikkel el kell töltenem szinte egy teljes órát. Nem egy kényelmes szituáció, máris kibontakozik egy zavart állapot. Legelső mondata a próbanaplómnak: „használjam ki a zavart, akármennyi is legyen az (úgysincs semmi garancia arra, hogy ugyanaz fog történni mindig)”. És tulajdonképpen a körülményeim adottak: zavart érzek, új a szituáció. Nekem csupán hagynom kell dolgozni azokat. Ha nem a görcsös törekvésnek adok jelentőséget, hanem arra figyelek, ami körülménnyé tud válni, nyert ügyem van. Nem hazudok. A szervezetem reagál az agyam által indukált dolgokra.

És itt vennék egy rövid kanyart, vissza az (1) pont alapfeltevéséhez. Ebben az esetben ugyanis különösen nehéz lenne karakterábrázolásban gondolkodni. Declan Donnellan szerint a színésznek nem a karaktert, hanem az „én”-t kell keresnie.[8] Tapasztalatom szerint mindhárom réteg jelen van: a tanár, a színész, a civil. Ez pedig nem tud megtörténni, ha nem vagyok tudatában annak, hogy az „én”-t nem tudom eltávolítani, mindvégig ott van velem. *A vonal innenső végén* felvállaltan játszik ezekkel a szerepkörökkel mind szövegben, mind játéklehetőségben. Helyettesítő ~~tanárnő~~-színésznő – ez áll, ilyen formában az előadás plakátján. Ez már eleve és előre sejtet egy kettősséget. „Mint ahogy az sem biztos, hogy az vagyok, akinek esetleg ismertek engem. Vagy netán gondoltok. Mindegy, majd kiderül. Vagy nem. Szar ügy”[9] – hangzik el aztán már az első percekben.

A terembe belép valaki, aki úgy kezd el viselkedni, mint egy tanár. Akiről mindeközben tudjuk, hogy színész, sőt erre a szerepkörre már a legelején utalást tesz. Jelen van nem csupán a felvett tanári attitűd, a „szereplő”, hanem az a színész is, aki hol a „szereplőt” játssza, hol pedig önmagát: arról is beszél, hogy tulajdonképpen ő nem tanár, ő színész, és önreflexív megnyilvánulásai vannak a saját játékával kapcsolatban is. Játszadozik azzal, hogy egyikből a másikba vált. Mindeközben pedig végig ott van az a civil személy, aki valójában a szerepkörök által tolmácsol, kérdez, gondolkodik. Aki önmaga szerepkörét is felfedi az előadás alatt. Akinek szándéka van ezzel az előadással.

Az olvasópróbák alatt már felmerültek ezek a szerepkörök, azonban ténylegesen megérteni, hogy ez ebben az esetben mit jelent valójában, a próbák alatt sikerült. Főleg az anyag eleje nyújtott ebben valamelyest biztos talajt. És oly módon, hogy kezdetben tulajdonképpen észre sem vettem, hogy megtörténnek ezek a váltások. Bejöttem a terembe mint helyettesítő tanárnő – ez a szerep, amely kontextust teremt minden másnak, ami az előadás során történik. Megérkezett a tanár, aki zavarban, kényelmetlenül létezett ebben az új helyzetben. Kényelmetlen a tanárnak, hiszen nem ismeri a diákokat, akikkel eltölti a következő iskolai órát, ámbár szintén kényelmetlen a színésznek, ugyanezekből az okokból

kifolyólag, és végül pedig kényelmetlen Tatár Zsuzsának is mint magánszemélynek, megint csak ezek miatt. Hiszen bárki számára okozhat egy bizonyos szintű diszkomfortot, ha ismeretlen térbe érkezik, ismeretlen emberek közé, ahol szinte egy órát el kell töltenie úgy, hogy nem menekülhet, hanem mindenképpen figyelni fognak rá (meghatározatlan ideig).

Elkezdtem hát ezzel a zavarral együtt beszélni, kezdetben látszólag tanárként, majd pár mondat után világossá téve, hogy a szituáció és a saját szerepem a szituációban nem egészen az, amire esetleg bárki számítana, beleértve saját magamat is. Leszögeztem, hogy vagy kiderül majd, ki is vagyok, vagy nem. És itt a „játékszabályok" le lettek fektetve. Az, hogy valójában én is lavíroztam ezek között a szerepkörök között, szabadságot adott. Elengedtem annak a feszültségét, hogy folyamatosan teszteljem és visszaigazoljam magam belül: „benne vagyok a szerepben?!" Nincs egyetlen szerep.

Letisztult jelenlét

■ „Minden itt és most történik" – firkálom a jegyzetfüzetembe a rendelkezőpróbák egyikén. A színházi elmélet és gyakorlat talán legfontosabb közhelye. Ennek pedig, tapasztalatom szerint, egyszerre feltétele és következménye a (2) leegyszerűsített jelenlét, a csupaszság. Ez pedig szorosan összefügg az (1)-es ponttal. Ha tehát nincs hagyományos értelemben vett átlényegülés, szerepfelvétel, létrejöhet az a letisztult jelenlét, melyet a nem-színészethez kapcsolok. Ha nem arra kell figyelnem, hogy „benne vagyok-e a szerepben", „mit, kit és hogyan játszom", nem marad más opció, mint az elmém helyett abban a konkrét térben jelen lenni, amelyben egyébként is vagyok. Az energiám nem a szerep végrehajtására használódik el, hanem a következőkre tudom ráfordítani: észreveszem, hogy ott vagyok, észreveszem azt, ahogyan érzem magam ettől, arra figyelek, hogy kiket látok, velük vajon mi történik, hogyan hatok rájuk, hogyan hatnak rám, és hogyan jutunk el egymáshoz.

A próbák során egyértelművé vált számunkra, hogy ez a fajta jelenlét megkerülhetetlen ebben az előadásban. Ha csupáncsak a műfaját tekintem, máris kötelezettségnek érzem ezt a fajta csupaszságot. A tantermi előadásoknak ugyanis az esetek legnagyobb százalékában biztosan része a néző résztvevősége, a negyedik fal lebontása. *A vonal innenső végén* ehhez képest nem csupán tartalmazza, hanem megköveteli a diákokkal való interakciót. Ezáltal tehát egy olyan jelenlétet is, amely segítségével valódi kapcsolódás jöhet létre.

A szöveg mind tartalmi, mind pedig strukturális szempontból lehetővé teszi a leegyszerűsített jelenlétet. Onnantól kezdve, hogy szinte mindvégig közvetlenül azokhoz szól és azoktól kérdez, akik a teremben vannak, odáig, hogy illeszkedik a válaszokhoz, formálható a reakciók által és azok alapján. Rugalmas struktúrával van dolgom, amely által a szöveget abszolút szabadon kezelhetem annak függvényében, ami éppen akkor történik. Mindezek pedig csak akkor jöhetnek létre, ha jelen vagyok, ha figyelmem arra terjed ki, ami történik.

A próbák során azt fedeztük fel, hogy valójában a feljebb említett szerepkörök mindegyike nem csupán feltételes dolog, hanem olyan összetevője az előadásnak, amely által teljes lehet. Ez a tantermi előadás megköveteli ezeket a váltásokat, ezekre épül tulajdonképpen. Arra, hogy az van, ami van. Arra, hogy az alapszituációnk az, hogy én helyettesítő tanárnő vagyok, emellett mindannyian tudjuk és beszélünk is róla, hogy színész is vagyok, mindezek mellett pedig én

magam vagyok, az egyszerű, csupasz ember, aki személyességet szolgáltat ezekben a körülményekben. Bár a három szerepkör megléte játék, mégsem könnyű feladat. Azzal együtt, hogy teljes jelenlétet igényel, tartogat egy kivételes kiszolgáltatottságot is a csupaszság révén.

A próbákon (egy-két alkalom kivételével) csupán ketten dolgoztunk, a rendező és én, ezt a körülményt pedig a partnerségen keresztül hoznám kapcsolatba a letisztult jelenléttel és a csupaszsággal. András ugyanis nem csupán szemlélője volt az én próbálkozásaimnak, hanem ő szintén játszott a próbák során, és szintén több szerepkört képviselt. Hol rendezői, színészi, írói szemmel nézte a próbát, hol diákként vett részt azon. Egyetlen tagja volt az osztálynak, amelyhez újra és újra beléptem. Nos, ez néhány nap után sötétben való tapogatózásnak tűnt, hiszen tudtuk: éles helyzetben a létszám biztosan jóval nagyobb lesz, emiatt tehát az előadás menete is, tartalma is merőben más lesz, mint a próbák alatt. Ezért is hívtunk be még embereket a terembe a hét közepén.

Addig is a tény, hogy egyetlen ember ült a „nézőterén" egy olyan előadás próbáján, amely szorosan támaszkodik az interakcióra, meglehetősen furcsa érzéseket generált bennem. Egyetlen partnerem volt tulajdonképpen, aki igyekezett mindenféle lehetséges opciót felkínálni, ami esetleg előfordulhat az előadás alatt, azonban egy bizonyos szinten túl mégiscsak egyedül maradtam. Hiszen nyilvánvalóan nem ülhetett be sorra minden padba egymás után, és nem játszhatott el egy egész osztályt egyszerre. Ez pedig bizonyos pontokon magányt eredményezett bennem. Többször is egyedül maradtam gondolatokkal, amely egyedüllét a csupaszságot felerősítve bennem eljuttatott egy intenzívebb önreflexióig, egy erősebb kiszolgáltatottságig.

Bár nem volt könnyű szituáció, mégsem éreztem azt, hogy rossz irányba haladnék miatta. Egyetlen partnerem volt, egy másik szemszögből nézve viszont egyetlen emberrel kellett foglalkoznom saját magamon kívül. Ez pedig kétségtelenül arra adott lehetőséget, hogy elveszhessek egy-egy gondolatban, egy-egy pillanatban, megkérdőjelezzek bizonyos dolgokat, boncolgassak olyan terepeken, amelyekre talán nem tévedtem volna, ha nem lett volna ennyi idő rá. Lett lehetőségem megfigyelni az előadás, a szöveg, saját magam és a játékom részleteit. Ezek pedig hasznosnak bizonyultak, egyrészt mert fontos beszélgetéseket eredményeztek, másrészt pedig megalapozták a későbbi jelenlétem minőségét.

„Nem törekedni, mert az, hogy csinálok valamit, ők nézik, elegendő."[10] Ezt a fajta nyugodt figyelmet értem a (2) leegyszerűsített, letisztult jelenlét, a csupaszság alatt.

A figyelem

■ Szorosan kapcsolódnak egymáshoz ezek a pontok. A következő a sorban a (3) figyelem. Pontosítok: nyugodt figyelem. Hiszen a nem-színészet valójában higgadtságot, kiegyensúlyozott, egyszerű jelenlétet kíván. Olyan létezést, melynek alapja az, hogy a színész egész egyszerűen csak ott van és lát, érzékel. És aztán persze tud nagyon sokféle lenni, de mindegyik érzelem, megnyilvánulás a háttérben folytonosan jelen levő nyugalmi állapotból születik és általa működik.

A nyugodt figyelem abból a tapasztalatból ered, melyet feljebb írok le: a magányból. A higgadtság érzése fontos következménye lett annak a tapasztalásnak, hogy van időm. Van időm próbálni, kipróbálni, megvitatni, nyitva hagyni. Nyu-

godt figyelem az, amikor a színész egy pillanatra megáll, néz, és megtapasztalja, hogy valójában minden rendben. Nem történhet semmi, amit ne tudna kezelni.

Tapasztalatom szerint ez nagyon fontos érzés a színész munkája során (ahogy egy tanár esetében is az lehet). De küzdelmes feladat eljutni odáig. Ez a feladat pedig minden egyes próbafolyamat során újra és újra megoldásra vár, csak éppen a körülmények változtatják a milyenségét.

Ebben a próbafolyamatban pedig olyan formát öltött, amelyre nem számítottam: az „akadályban" rejlett a megoldás maga. „Akadály", mert csak az újszerűsége miatt tűnt annak, valójában csupán adott körülmény volt. Leküzdendő akadálynak tűnt a magány, általa pedig a csönd. Gyakori jelenség, hogy félünk a csöndtől, mert nem tudjuk, hová vezet. Gyakori az is, hogy azt hisszük, csak akkor történik valami egy előadás közben, ha beszélünk. Mindannyian tudjuk, hogy ez nem igaz, mégis sokszor reflexszerűen kerüljük a csöndeket.

Az én esetemben ez a gyakori kényszerhelyzet választ adott a félelmeimre: nem megszüntetnem kell a csöndet, hanem nyugodtan ülhetek benne, használhatom. Megfigyelhetem, miről szól az adott pillanat, figyelhetem a döntéshelyzetet, amibe kerültem, az intuíciómat. Partnerként kezelhetem a csendet. Rájöttem: ahogyan a csöndre, úgy bármire képes vagyok reagálni abból az állapotból, amiben vagyok. Ráadásul ennek az előadásnak nem csupán velejárója, hanem valójában célja is, hogy bármi megtörténhet.

A próbák során azt tapasztaltam, hogy a figyelem a valódi kulcsa az egész előadásnak. Pontosabban az, ahogyan irányítom a figyelmem. Mert természetesen a célpontot az esetek legnagyobb százalékában a nézők jelentik, a diákok, akikkel eltöltöm azt a bizonyos időintervallumot, ám a maradék százalékban megkerülhetetlen, hogy magamat is nézzem. Hiszen nem csupán arra kell reagálnom, ami a részt vevő diákoktól érkezik, hanem fontos saját magamra is reflektálnom, csak így lehetek őszinte.

„Amit ébreszt bennem az, amit mondok"[11] – írom. Például erre gondolok. Jó érzés volt a próbák során meglepni saját magam, és ezt fel is vállalni. Ez a forma pedig, ahogy már említettem, egyenesen megköveteli a hasonló pillanatokat. A figyelmem alapvetően vándorol, a próbák arra adtak teret, hogy ezt a vándorlást megtanuljam valamelyest karban tartani.

Van az előadásnak és a szövegnek egy egysége, amely bizonyos szempontból eltér a többitől, amely a legkevésbé támaszkodik a nézőseregre: a második egység, egy (első) telefonbeszélgetés. Ez a rész sokkal „színházibb", különállóbb a többi résznél. „Színházi", mert nem valódi telefonbeszélgetés megy végbe. Bár a vonal túlsó végén nincs senki, én mégis beszélek valakihez, akivel meg szeretném osztani azt, ami velem történt. Független egységként él ez a telefonbeszélgetés, mert itt van megteremtve a legkevesebb esély arra, hogy bármiféle interakció létrejöjjön köztem és a nézők között, hisz egyenesen arra törekszem, hogy kizárjam őket, hogy hátat fordítva nekik mintegy megfeledkezzek róluk. Ez persze csak látszat, a szituáció kedvéért történő játék, mert mindeközben szándékom, hogy hallják a telefonbeszélgetést, amelyet valójában nyilvánvalóan nekik szánok, az ő figyelmüket próbálom erre terelni. „Színházi", mert bár nincs erre garancia, mégis cél az, hogy amennyire lehet, „zavartalanul" folyjon le, és eljusson a diákokhoz, hisz meghatározza az előadás későbbi alakulását, az ezt követő beszélgetésnek nyújt kiindulópontot.

Az előadás ezen részében tehát a helyzet bonyolódik a figyelem szempontjából. Mire megszoktam a próbák során azt a fajta attitűdöt, mely teljesen nyitott

a résztvevők felé, közvetlenül feléjük irányul, elérkeztünk ehhez a ponthoz, ahol váltani kellett. Ebben a részben a figyelmem sokkal koncentráltabban oszlik meg köztem és a diákok között, akiket ez esetben nem érzékelek úgy, ahogyan eddig. Hátat fordítok nekik, valamennyire elbújok előlük, ezért az érzékeim intenzívebb munkát kell elvégezzenek ahhoz, hogy ne veszítsem el teljes mértékben a nézőket. Ugyanakkor ott vagyok én is, egy új helyzetben, elhatárolódva, szintén a magány felé haladva azzal, hogy a mondanivalóm nem egy élő szempár felé irányul. Ebben az esetben pedig feladatom is a magány bizonyos mértékű fenntartása, hiszen a szituáció ezt kívánja. Azt is kívánja azonban, hogy közben maradjak a diákokkal, a mondanivalóm eljusson hozzájuk, sőt egy adott ponton kifordulok, és egy kérdés erejéig ismét velük vagyok, ezután viszont vissza a telefonba. Tehát egy másfajta kihívás ez az egység, mint a többivel való munka.

A próbák során ezzel a résszel volt a legtöbb aggályom. Az egyszerű, csupasz jelenlét után átkerülni egy látszólag más történetbe nem volt egyszerű. Egy adott ponton azonban bebizonyosodott, hogy hol akadályozom magam. Mivel azt éreztem, hogy valami mást kell csinálnom, mint amit eddig, sietni kezdtem, és hadarni a szöveget. Kényelmetlenül éreztem magam, és automatikusan begyorsítottam, túl akartam lenni rajta.

Ahogy a rendező felhívta a figyelmem a hadarásra, észbe kaptam, hogy le kell lassítanom magam annak érdekében, hogy figyelni tudjak. Rájöttem: ennél a résznél is ugyanannyira érvényes a nyugodt figyelem, mint a többinél. Nyugodt figyelem, amelyben időt adok elsősorban magamnak, hogy a szavaim ne csak kiugorjanak belőlem, hanem megszülessenek, és jelentést nyerjenek, másodsorban pedig időt adok a diákoknak, hogy megérkezhessen hozzájuk mindaz, ami bennem megszületik. Ebből a nyugodt figyelemből tudom megteremteni a konfliktusomat, a dühömet, az értetlenséget, csalódottságot. És ez a nyugodt figyelem az, ami segített. Megengedtem magamnak a lassúságot, a higgadt jelenlétet úgy, ahogyan az azelőtti egységek alatt is sikerült.

Bármi megtörténhet

■ A (4)-es ponthoz érkeztünk: a lehetőség, hogy bármi megtörténjen, a figyelem által. Talán ez a tényező határozta meg leginkább a próbafolyamatunkat. Mind a technikai, adminisztratív dolgokat illetően, mind pedig a játékkal kapcsolatban a szabadság fontos összetevője volt a munkánknak. Igyekeztünk nem leszögezni semmit, ami természetszerűen az olvasópróbákat és a szövegtanulás milyenségét is megpecsételte.

A próbahét elején elindultunk egy olyan úton, amelyen szabadon mozogtunk, majd három nap elteltével teljes fordulatot vettünk. Ekkor ugyanis beült két kolléga az „iskolapadba”, hogy részt vegyen a próbán, és segítse a munkánkat a jelenlétével, hozzájárulásával. Azáltal, hogy az addig csupán kettőnk által látott, hallott dolgokat kinyitottuk mások számára is, elindult egy újabb fázisa a keresésnek.

Már a próba közben mindannyian érzékeltük azokat a pontokat, amelyek nem feltétlenül működnek úgy, ahogy mi gondoltuk, vagy eleve kérdőjeles jelleggel próbáltuk ki. Voltak azonban olyan részek is, amelyek szinte egyértelműnek tűntek számunkra eddig a találkozásig. Ezáltal a tapasztalat által arra jutottunk, hogy bár szükség van arra, hogy megállapodjunk, és leszögezzünk

bizonyos dolgokat, de azt semmiképp ne tekintsük egyértelműnek, még csupán megszokásból sem. Hiszen talán semmi sem egyértelmű.

Rájöttünk a két új résztvevő segítségével, hogy érdemes más irányba indulnunk. Ez a próba közös gondolkodásba csapott át, egy nagy beszélgetés kerekedett ki belőle, amely revelációként hatott arra a fázisra, amelyben voltunk. Világossá vált számunkra, hogy két egység esetében is irányt kell váltanunk: sokkal nagyobb igény van arra, hogy olyan helyeken is kinyissuk a beszélgetést, ahol addig ezt nem terveztük, illetve érdemes lesz attitűdben árnyalatbeli különbségekkel kísérletezni. Úgy érzékeltük mi is és a két kolléga is, hogy a befelé forduló dühöngés, lázadozás helyett egy kinyitott beszélgetés létrehozását, szempontok feltárását lenne fontos képviselni. Mint ahogyan a valóságban is hasznos volna ebbe az irányba terelni a botrányhoz való viszonyulást.

A szemlélet, mely elejétől fogva jelen volt, mint egy úgynevezett játékszabály, most még inkább felerősödött, legitimálódott. A szemlélet, miszerint szabadon kezeljük azt, amivel foglalkozunk, és nem tekintünk végleges produktumként sem az anyagra, sem magunkra, sem az ötleteinkre, sem a játékunkra. Ez az alkalom tehát tökéletesen illeszkedett a nem-színészethez kapcsolódó pontokhoz, ezen belül pedig többnyire ehhez, a (4)-es ponthoz.

Az előadások

■ Az anyag rugalmassága, az előadás struktúrájának szabadon kezelése szerepet nyert az előadások során. Felszabadító érzést nyújtottak azok a pillanatok, amelyekben nem tudtam, mi fog következni. Ez többnyire azokban a momentumokban nyilvánult meg, amikor valamelyik résztvevő választ adott, és esetleg olyat, amilyenre egyáltalán nem számítottam.

Ezeket több különböző forgatókönyv követte. Volt olyan eset, amikor egy-egy válasz teljesen illeszkedett az alapstruktúrához, ez esetben folytattam a szövegkönyv szerint az előadást. Előfordult azonban, hogy olyan irányba terelődött a diskurzus, amely azt követelte, hogy ne erőltessem az eredeti struktúrát, ilyenkor szöveget ugrottam egy olyan részhez, amely szervesen tudott kapcsolódni a legutolsó elhangzott gondolathoz. Harmadik változat pedig abból a döntésből született, amely szerint érdemesebb elengednem az anyagnak azt a részét, amely következne, és inkább azon a síkon menni tovább, amely feltárulkozni látszott.

Például: egy diák olyan választ adott, amely mögött még nagyon sok mindent éreztem, ezt viszont egy egyszerű mondatba sűrítette, amelynek értelme nem volt világos számomra. Felelhettem volna azt, hogy „Rendben, köszönöm!”, és folytathattam volna az elmélkedést, esetleg feltehettem volna a kérdést egy második, harmadik embernek is. Ehelyett, amíg a térben járkáltam, arra a következtetésre jutottam, hogy nem ezért vagyok és vagyunk itt. Megfordultam, és visszatértem ehhez a személyhez: megkérdeztem, hogy pontosabban mit értett azalatt, amit az imént mondott. Ő kifejtette, én megint kérdeztem, aztán megkérdeztem valaki mást is erről, majd az ő álláspontját az előző mellé helyeztem, amire újabb reakció jött az előző személytől, és ez így folytatódott még néhány percig. Egészen addig tartott ez, amíg teljesen organikusan rá tudtam csatlakozni a beszélgetésre egy olyan gondolattal, amely szerepelt az anyag egy későbbi részében, és amely segítségével az azelőtt kialakult beszélgetés újabb szintet lépett. Ez az eset számomra tökéletes példája volt a nem-színészet működésének.

Izgatottan vártam a szembesülést azzal, amiről a kezdetektől fogva tudtuk, hogy fontos körülmény lehet: az újdonság ereje, amit a tér és annak közössége hoz be. Az első három előadás ugyanazon a helyszínen játszódott, azonban különböző emberekkel. Természetesen ez egy olyan körülmény, amely bármely más színházi előadás esetében fennáll, ezúttal azonban mégiscsak nagyobb hangsúlyt kap, hiszen jelen esetben több múlik azon, hogy kik ülnek velem szemben, mint mondjuk egy nagyszínpadi zenés előadás alkalmával. Izgalmas körülmény és egyben feladat volt szembesülni azzal, hogy minden előadáson más-más emberek ültek a padokban, adott esetben különböző korosztályú személyek, akikkel egészen más volt a diskurzus, mint egyetlen korosztályhoz tartozó, összeforrott csapattal. Az első három alkalom tehát tér szempontjából nem okozott meglepetést, azonban a közönség összetétele mindig új volt: vagy csak önkéntes diákok, vagy kollégák és diákok, vagy kollégák, diákok és tanárok vártak rám odabent.

A felnőtt, középkorú személyek válaszai a fiatal diákok meglátásai mellett szép ívet adtak a beszélgetésnek. A látszólag tapasztaltabb nézőknek semmivel sem volt könnyebb elgondolkodni az elhangzottakról és diskurzusba lépni, mint az életet még csak kóstolgató diákoknak. Adott esetben azt tapasztaltam, hogy talán épp a felnőttek bizonytalanabbak olyan dolgokkal kapcsolatban, amelyekhez a fiatalok nagyon könnyen tudtak csatlakozni. Az előadás során érkező impulzusok és az azt követő beszámolóik alapján a tanárok, kollégák a saját életükkel kapcsolatban megkérdőjeleztek egyértelműnek tűnő dolgokat. Egy fiatal lány konklúziója az előadás után az volt, hogy meg kellene tennie azt, amit eddig nem tett: megtanulni hangszeren játszani. Ha csak ennyi történt a munkánk hatására, éppen elég.

Az utóbbi két előadásnál már a tér is újdonságként hatott, nem csupán az emberek. Mindkét alkalom két különböző osztályteremben zajlott, amelyeket az előadás kezdetének pillanatában láttam legelőször. Az ajtó előtt állva nem tudtam, mire számíthatok sem a játéktérrel, sem pedig a közönséggel kapcsolatban. Mindkét alkalommal ez a rejtély feszültséget keltett bennem, amely elegendő erőt adott ahhoz, hogy belépjek, és legyen, aminek lennie kell. A jelenidejűség tökéletes összetevője lett az, hogy új tereket kellett használnom: új táblákra kellett írnom, addig még nem látott ablakokat kellett becsuknom a szél miatt, más sarkokba kellett elvonulnom telefonálni, máshová és másképp elhelyezett szemetesekbe kellett eldobnom a táskám fölöslegeit, más-más padlókon nyikorogtak vagy suhantak végig hangtalanul a lépteim. Ami pedig ennél talán lényegesebb: más emberek között töltöttem el egy iskolai órát. Más-más arcok, más-más tekintetek, más dinamikájú személyiségek fogadtak, és újabbnál újabb vélemények hangjait hallgathattam. Mindezek sokkal inkább voltak a mankóim, mintsem akadályok. Az én jelenlétemnek is frissességet adó impulzusok és az előadás perspektíváját is gazdagító álláspontok lehetővé tették, hogy a nem-színészetet kihívásokkal szembesülve és szabadon gyakorolhassam.

JEGYZETEK

1. Itt Kulcsár Árpád kétrészes cikkének megjelenésére gondolok, illetve annak utórezgéseire. Kulcsár Árpád: *Szexuálisan és érzelmileg is számos diákját kihasználta a csíkszeredai sztártanár*. Átlátszó Erdély 2023. november 23. https://atlatszo.ro/abuzusok/szexualis-kihasznalas-marton-aron-csikszereda/, illetve *Lányok a nyílt titok csapdájában*. Átlátszó Erdély 2023. november 24. https://atlatszo.ro/abuzusok/lanyok-nyilt-titok-csikszereda-hallgatas-behalozas-grooming/
2. Hatházi András álláspontja ennek kapcsán.
3. Hatházi András: *A vonal innenső végén* – kézirat.

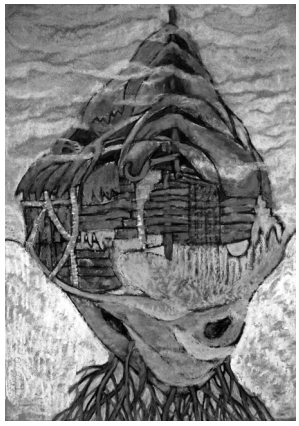
4. A *Vigyázz, kész, állj!* címet viselő osztálytermi mozgóképet volt évfolyamtársaimmal, azóta már barátaimmal hoztuk létre, főleg az UTP (Untitled Theatre Project) égisze alatt.
5. Hatházi András: *A vonal innenső végén* – kézirat.
6. Ezek alaposabb kibontása megtalálható esszém hosszabb, online elérhető változatában.
7. Civil alatt azt a személyt értem, aki nem színész. Nemes egyszerűséggel azt a hétköznapi embert, aki vagyok, amikor nem színészként definiálom magam.
8. Declan *Donnellan: The Actor and the Target.* Nick Hern Books, London, 2018. 116.
9. A „Szar ügy" kifejezés ebben az esetben kétértelmű: egyrészt az azonos című előadásra utal, amelyben esetleg láthattak korábban a fiatalok (hiszen a fő célközönsége az előadásnak a fiatalabb korú nézősereg), másrészt arra, hogy nem fog kiderülni, ki is vagyok valójában ebben az előadásban.
10. *A vonal innenső végén* című előadás általam írt próbanaplója.
11. Uo.



IGAZ LEGYEN, NEM HAMIS

Gergely Tamással beszélget Láng Zsolt

■ Gergely Tamás (1952) Stockholmban élő magyar író. Az *Ifjúmunkás* hetilap szerkesztőjeként disszidált 1987-ben Budapesten keresztül Svédországba. Néhány évig alkalmi munkákból élt, majd könyvtárosként dolgozott. Legfontosabb kötetei: *Módosítás*. Kriterion, Bukarest, 1981; *Latorcza kontinens*. Mentor, Marosvásárhely, 1998; *Torokcsavar*. Bookart, Csíkszereda, 2010; *A zselnice ideje*. zEtna, Zenta, 2013; *Szépvölgyi mesék*. Üveghegy, Százhalombatta, 2014; *Vadmalac és a kitartott magas Cé*. Üveghegy, 2015; *Ki eteti a sirályokat?*, Üveghegy, 2016; *Fifi*. Üveghegy, 2017; *Az én Koreám*. Üveghegy, 2018; *VérHárs*. Üveghegy, 2020; *Mälar-parti séták*. Üveghegy, 2022.



– Olvasva legfrissebb szövegeidet (meg a régebbieket is), tömörségük, szürreális fordulataik, meghökkentő kendőzetlenségük, primér és mégis áttételes társadalomkritikájuk, darócos érzelmességük a folklór felé terelik értelmezőjüket. Kimondani valamit, megtalálni hozzá a legtömörebb, legdirektebb mondatokat, mintha formailag leginkább ez az igény alakítaná őket. Sokat csiszolgatod az írásaidat?

– Hogy tömörek a szövegek. Igen, azok, főként a rövideknek kell tömöreknek lenniük. Már a karcolatoknak is, de az egyperces, félperces olyan műfaj, ami a tömörséget megköveteli. Ami nem azt jelenti, hogy árnyalatok nem kapnak helyet az általában tíz-tizenöt soros szövegekben, viszont minden sort, minden részletet jól meg kell választani.

...különböző élethelyzeteket ismertem meg, változtak a horizontok, könnyebben váltottam a műfajok között. Mert a mondanivalóm nagyjából mindenütt azonos volt: én az első harmincöt évemet meghatározó lelki, szellemi elnyomást írtam, írom meg.

És valahol itt találkozik a tömörség az általad kendőzetlenségnek nevezett jelzővel. Ha rövidre fogott a jelenet, a lényegnek abban otthon kell lennie még akkor is, ha kimondva a cselekvést vagy az aggodalmat kifejező szó nincs jelen. Félperceseim főhőse, Vadmalac például nem használja az erőszak, kilátástalanság szavakat, viszont gondolja, s inkább hallgat, magába fojtja a szót, a gondolatot.

Ehhez kapcsolódik a szövegek említett áttételessége is. Hiszen a Balkán, sőt a globalizált világ valósága Szíriától Ukrajnáig benne van a gyűjteményben, de megnevezve csak ritkán. Földrajzi nevek is megjelennek, például Daraa vagy személynevek, mint alcímben a Navalnijé, de ismétlem: ritkán. A gyűlölet arat, viszont többnyire elvonatkoztatva a konkrétumoktól. A Koma például a mindenkori, mindenütt előforduló gyűlöletet akarja elásni. Minél mélyebbre a földbe.

A „darócos érzelmességgel" nem tudok mit kezdeni, annyi bizonyos, hogy félperceseim főhősei átlag „vadmalacok", és egymás mellé vannak a sors által rendelve, miért ne lehetnének akkor a róluk szóló történetek érzelmesek? Ha más szövegekre gondolsz, a vörös áfonya illatcseppje a *Fifi* című meséből valóban érzelmes, bár ő nem darócosan, hanem filigránul az. S nem tudom: a Mälarpart állataihoz, növényeihez közelítő szerző nézőpontja nem érzelmes-e? A parti pók bemutatásában (*Mälar-parti séták)* vagy a fűszálak között futkározó hangya esetében… Vagy visszatérve a félpercesekhez: Vadmalacról kiderül, hogy angyal szeretne lenni. S ha az nem, hát legalább közelről megfigyelni, hogyan nyit a kéknefelejcs… Szóval én brassói születésű vagyok, nem szatmári, mint te, lehet hogy mást-mást értünk a „darócos" alatt.

Ami pedig a szürrealitást illeti – hát a *VérHárs* kötetem *Jaj, anyám, megmar holt fiad* című monológja szürreális. Lényegét talán Mária következő mondatával lehet elérni: „A véremen eveztünk." Mellékes, hogy a Hárs, a valóságbeli földrajzilag lokalizálható, talán neked is mutattuk, a bukaresti Lacul Tei (Hárstó) egykori lakásunk közelében, a Fekete-tenger felé vezető út végén található, ám Máriáék evezése a romániai sztálinista diktatúrának a megjelenítése.

S hogy ezek a szövegek a folklór felé vezetnek. Hogy is fogalmazzak? Mária monológjának a hangja balladákra emlékeztető. És szatirikus kisregényem Bódogja elbeszélésmódját tekintve nagyon hasonlít a román népmesék Păcală alakjához, meséim is a magyar és nemzetközi népmesék rokonai.

– Ha a meséknél tartunk, mik voltak az első olvasmányaid? És mi vitt az írás felé?

– Első olvasmányaim valóban mesék voltak: otthonunkban felfedeztem Benedek Elek és Arany László könyveit. Elképzelhető, hogy ezek hatottak rám a *Fifi*, a *Szépvölgyi mesék* megírásakor.

Hogy „mi vitt az írás felé?" Honnan tudjam? Családunkban nagy becse volt az írott szónak. Hatodikos koromban költöttem egy verset Nagyapámról, azt megmutattam magyartanárunknak, aki egy szép nap behozta osztályunkba egykori diákját, egy felnőtt költőt, s kiállított mellé; Jancsik Pál elmondta a *Palkó meg a palatábla* című versét, én meg sajátomat, *Az öreg kovács* címűt.

Akkortól valamiféle aura lengett körül. Jó érzés volt. A tornasorban az utolsó voltam, verselésben viszont kitűntem. Ugyancsak magyartanárunk, Pista bácsi, vagyis az azóta elhunyt Reiff István kért meg nyolcadikban, hogy írjak az iskolazáró ünnepre egy verset, amit ő megzenésíthet. Én felező nyolcasokban meg is írtam, s a Pista bácsi zenéjével évekig azt énekelték a brassói 6-os számú iskolában meg az Unirea líceumban. Édesanyám hosszú évekig eljárt az évzáró ünnepségekre.

– Kompromisszumokat nem ismerő írónak tartanak, öntörvényűnek. A járt út helyett te mindig a járatlant választod. Ez miért van? Azért, mert két pont között a

legrövidebb út az egyenes, vagy mert kíváncsi vagy, mi vár a be nem járt tájakon?

– Nehéz erre válaszolni. Talán a miértre könnyebb, bár fennáll annak a veszélye, hogy nem a feltett kérdésre válaszolok. Nézd, engem az egyetem elvégzése után egy távoli, ötszáz lelkes faluba helyeztek. Még a legközelebbi nagyváros, Szatmár, vagy ahogy ti nevezitek, Szatmárnémeti is távolinak számított, és ritkán jártak a buszok. Vagy később, feleségem kihelyezése után Túrterebesen is el voltunk szakítva bármilyen irodalmi körtől, kulturális eseménytől. Ott írtam meg különben első egyperceseim, de megmutatni nem volt kinek. Jellemzőnek tartom, hogy első publikációmra úgy került sor, hogy három egypercest és két karcolatot elküldtem az éppen Kolozsváron tartózkodó Hürkecz barátomnak, aki odaadta az akkor az *Utunk*nál dolgozó Tamás Gáspár Miklósnak, ő továbbította az *Igazság Fellegvár*át szerkesztő Szőcs Gézának, így jelent meg ugyanazon a pénteken szövegem a *Fellegvár*-mellékletben, illetve a *Helikon* elődjében, az *Utunk*ban. Te egyszer a romániai magyar irodalom gerillájának neveztél, s talán jogosan – már Bukarestben szerkesztettem az *Ifjúmunkás*t, de Szőcs Gézának küldtem a saját szövegeim, ott éreztem, szerzőként legalábbis, otthon magam.

És következett Svédország, úgyhogy kimaradtam a felolvasásokból, együtt ivásokból, ahol az irodalmi élet szerveződik, ha te nem vagy, s még egy páran nem tartjátok velem a kapcsolatot, talán az írásfejezetre is pontot tettem volna. Nyilván volt ennek a „külső szempontnak" egy pozitív vonulata is: különböző élethelyzeteket ismertem meg, változtak a horizontok, könnyebben váltottam a műfajok között. Mert a mondanivalóm nagyjából mindenütt azonos volt: én az első harmincöt évemet meghatározó lelki, szellemi elnyomást írtam, írom meg.

– Örkény Istvánnal is adódnak párhuzamok, egypercesei nálad félpercesek, és az ő groteszk tótágasa nálad inkább groteszk kataklizma. Milyen a te humorod?

– Örkénynek egyetlen egypercese hatott rám, az *In memoriam Dr. K. H. G.* A többi egypercese nem olyan feszes, más közönségnek más hangon írt szövegek azok. Akkor én inkább Nagy Lajos karcolatait választom. Azok felelnek meg tömörség, társadalmi kritika szempontjából. Nagy Lajosból írtam különben egyetemi diplomamunkám.

Hogy humor és groteszk... Magánemberként is groteszk a humorom, ami félreértéshez vezethet, s Vadmalac átvette tőlem ezt a groteszk hangot. Félperceseim első szakaszában, ugye, ez dominál. De hát nem groteszk-e, néha legalábbis, maga a világ?

És hogy szövegeim csiszolását illető kérdésedhez visszatérjek: a „nagy csiszolás", amit én tulajdonképpen stilizálásnak nevezek, az első egyperceseim megírásakor következett be. Egy szatmári élmény után, amiről írtam már, az újra Kölcseyről elnevezett líceumban, ahol is színes spongyákkal mosták kívülről az ablakokat, Terebesre hazatérve megírtam az *Átejtés* című szövegem, s akkor egy extra kávéval felfegyverkezve csiszoltam és csiszoltam azt a szövegem. A kis Consul írógépemen, amit Hürkecz barátom, akit már említettem, az aradi konszignációban vásárolt nekem, azon gépeltem és gépeltem, egy délután legalább három tucat A4-est írtam át, illetve dobtam el. Azóta csiszolásaim egypár szóra, kifejezésre szorítkoznak. Van bennem egy manó, aki diktál nekem, s nemcsak a szöveget mondja, hanem a szöveg ritmusát is ő határozza meg, az igéket, amelyeket Szalai Feri annyira dicsért irodalmi köri vezetőként a kolozsvári diákszálláson („Az igéid a helyükön állnak"), szóval az igéket is ő, a manó választja meg. Említett stilizált tömörség később nagy hasznomra vált: Stockholmban a nyolcórás munkaidő után várt rám a nyelvtanulás, a család. Egyperceseimet nem egy,

de tíz-tizenöt perc alatt a könyvtárban írtam. Hét emeleten dolgoztam, ötön használhattam a pendrájvomat, úgyhogy nyugodtabb percekben le-lejegyeztem azt, aminek ötlete esetleg a raktárban született meg. Sebtében javítottam, s néha a frissen született írást azonnal postáztam Szuhay-Havas Mariannának a *Lenolaj*hoz. Újabban, vagyis amikor mindketten, Éva is, jómagam is nyugdíjasok vagyunk, s így valamivel több az időnk, küldés előtt átadom a kéziratot neki, a Kriterion egykori prózaszerkesztőjének, aki igen alaposan nem javít, hanem szerkeszt, ez az interjúszöveg is átmegy a kezén, úgy olvasd.

– *Mondod, hogy életed első felét írod, a kommunista vagy milyen diktatúra éveit, eddigi válaszaidban is sokszor hivatkozol rájuk. De írásaid nem egy memoár darabjai, legalábbis nem közvetlenül. Nem emlékiratot írsz, történeteid ideje a jelen, a ma eseményeinek ideje, mint ahogy a helyszíneid is többnyire a mostani, svédországi életed helyszínei. Közben sok minden megváltozott, 1989-ben volt egy forradalom, Ceauşescunak lőttek, viszont nálad mintha tovább élne. Ha korábban egyszer gerillának neveztelek, most a japán szamuráj mivoltodra kérdek rá: szerinted nem változott a világ?*

– Van a marosvásárhelyi származású Ada Milea énekesnőnek egy dala arról, hogy Ceauşescu nem halt meg *(Ceauşescu n-a murit)*. Nem azt érti ezen, hogy nem lőtték agyon, hanem hogy Ceauşescu szelleme bennünk él tovább. Milea lemezét húsz évvel ezelőtt vásároltam az akkor *Korunk*-szerkesztő Szabó Géza ajánlatára a volt kolozsvári Egyetemi Könyvesbolt alagsorában, így nem tudom, mennyire aktuális a dal, hogy Milea énekli-e ma is? Sok év telt el az általad forradalomnak nevezett fordulat után, megváltozott nyilván a világ, lapozgatom néha a *Látó*t. S nem érzem otthon magam benne. Meglehet, hogy Svédország hozzájárult ahhoz, hogy betokosodva megőrződjön bennem a régi, de nem tudom felejteni a nappalink halványzöld foteljére kitett vörös vagyis ünnepi *Ifjúmunkás*okat; a portyázást főnökömmel a Scînteia Ház nyomdájában, hogy elkapjuk, melyik Ceauşescu-portré a menő, amit a *Scînteia* vagy amit a *Flacăra* közöl… Világos, hogy a menekülésünk utáni években azt az életet írtam meg, mert nekem azt kellett megírnom. A *Patkány meg Görényke* meséjét például, amit nagy meglepetésemre Demény Péter közölt az erdélyi prózaírók válogatásában, hát abban a Patkány tudod, kicsoda… *Az én Koreám* címe lehetett volna akár ez is: *Az én Romániám*, talán emlékszel, hogy abban párhuzamot vonok a romániai meg az észak-koreai kommunista rendszer között, még ha a cím esetleg félrevezetőnek sikerült is. Vagy a *Bódog* szatirikus kisregényem, ami végül a Magyar Elektronikus Könyvtárban landolt, ugyanarról szól, a pártideológia által megfertőzött balekről, aki tönkreteszi azt a társadalmat, amelyikben él.

Vagy az egy- és félperceseim… a már említett *Átejtés*, a látszólag Victor Jaráról szóló álcázott *Tejas Verdes*, s egyáltalán a *Módosítás* című Forrás-kötetemben közölt *Változatok a döbbenetre* ciklus darabjai mind a diktatúráról szólnak.

Az általad szerkesztett *Latorcza kontinens* válogatásban az *Áttűnni* című Rolf Bossert romániai német költőről szól, akit Bukarestben megvertek, az ország elhagyására kényszerítettek, Németországban pedig máig nem tisztázott körülmények között halt meg. A könyv borítóján Damó István grafikus, kérésemre, az ő zuhanását rajzolta meg.

Damó is elkényszerült a hazából, mint annyian abból a generációból, listát most nem írok. Egyszerre volt tettünk menekülés és tiltakozás.

Az időben közelebb született szövegeim egy másik éráról szólnak nyilván. A *Lenolaj*ban megjelenő Vadmalac-félperceseim hangja kissé oldottabb. Több-

nyire az átlagtól különböző humoros figurát rajzolom meg bennük, de hát maga a név is árulkodik: vad-malac az illető és nem vad-disznó. Ez utóbbiaktól fél, ha megjelennek a közelében (garázdálkodnak, lopnak), akkor meghúzza magát. A Koma lázong többnyire, Vadmalac az, aki mindent ért, komája lázongását is, ugyanakkor tudja, hogy bizonyos kérdésekre nincs válasz, bizonyos helyzetekre nincs megoldás. Legfeljebb gyömbérteát ihatunk az otthonunkba visszahúzódva, az a védekezés. Ilyen gyömbér-időket élnek. Élünk. Vagy hadd idézzem a *Vadmalac és a kitartott magas Cé* kötet előszavát jegyző Németi Rudolf *Aknák* című kedvencét: „A múlt robban." És: „A jövő robban." Már a *Lenolaj*ban tágul az idő és a tér, bejön az arab tavasz Szíriája, viszont ez a keserű, reménytelenséget kifejező hang a társadalmi-politikai töltetű lapban, a Kereszty András és Iván Gizella által szerkesztett *Újnépszabadság*ban teljesedett ki. Főként amióta Ukrajna és Gáza háborús színtér. Viszont ott is áttételesen jelennek meg a szörnyűségek: említettem, hogy Vadmalac Komája elásni akarja például a gyűlöletet. Melyiket? A világ gyűlöletét, függetlenül attól, hogy az hol és mikor jelenik meg. Tévedésből kétszer írtam a koma ilyetén tettéről, két más-más világról szóló rövid szövegemben. Tévedésem magyarázható, vállalom.

És akkor nem beszéltem a *Rocinante* című paródiámról. A *Patkány meg Görényké*ben vagy a még korábbi *Lúdas Matyi*-átírásomban a mindannyiunk által ismert, felismerhető diktátor jelenik meg, a Cervantes-variánsban az újabb korok diktátorai, féldiktátorai állnak a középpontban. Don Quijote el akarja például foglalni, visszafoglalni Katalóniát, és ha az nem sikerül, akkor felégetni, rommá lőni. Ez az én szamurájkardom, amiről kérdeztél.

– Az, hogy te a világról így gondolkozol, ilyen perspektívából tekintesz rá, mennyiben befolyásolja a műfajválasztást? Azt akarom kérdezni, hogy vajon a látásmódod miatt írsz félpercesekben, vagy netán fordítva, a félpercesek miatt van szükség ennyire radikálisan sötét, kibelezően tömör drámaiságra?

– Nézd, ez alkat kérdése meg a körülményeké. Nagy Lajosra már hivatkoztam, a *Betyár*t nem ő írta meg, sem Brecht a *József és testvérei*t. Nekem a rövid műfaj és a szatirikus hang felel meg, s a szürrealista eszköztár. Időmből annyira futotta. Szerkesztenem kellett, vagy sört csapoltam a Prippsben, nyolcórás munkaidőm volt a nemzetközi könyvtárban. S úgy egyáltalán, a rövid műfajokhoz vonzódtam: a félpercesekhez, a *Ki eteti a sirályokat?* anekdotáihoz, a *Kopirájt* sorozat gyilkos humorkáihoz, a *Mälar-parti séták* tárcáihoz. A *Szépvölgyi mesék* darabjai, a *Könyvtár-mesék* is rövidek. Viszont néha tovább merészkedtem: a *Bódog* kisregény, a *Rocinante regénye* is az, az általad szerkesztett *Torokcsavar* regényterjedelmű, a *Fifi* meseregénynek minősül, a *Patkány meg Görényke* úgyszintén. Előbbiekre valóban jellemző a „kibelezően tömör drámaiság". A *Fifi* drámai, de nem kibelező, s van egy újabb, csendes, békés vonulat: az ízemlékező sorozat száz darabja a Zsubori Ervin által szerkesztett *Kantin*ban.

– Szövegeid gyakran jelennek meg illusztrálva, és mondhatom, ezek nagyon jól sikerült társművek, beleégnek az olvasó szemébe. Neked mi a viszonyod velük? Nincs benned olyan félelem, hogy erejüket a szövegből, -től szívják el?

– Szövegeim illusztrátorai… Az akkor Bukarestben, tőlünk kétpercnyi járásra lakó Szilágyi–Varga házaspár hívta fel a figyelmem Ábrahám Jakab diplomamunkájára, a Bretter György által is sokra tartott négyes sorozatra. Azokból választottam egyet Forrás-kötetemhez. Itt-ott még előfordul az interneten a kötet borítója, s azon Ábrahám Jaki erőszakkal elfordított feje. Abba a grafikába én beleláttam, és belelátom ma is – negyvenöt év elteltével – idegen erő által szorított

tudatú magunkat, az eltérített társadalmat. Jaki rajzolta Vadmalac-kötetemhez a szomorú, mindent látott, átélt figurát. Valamint *VérHárs* című kötetem borítójának baljós sejtelmű kompozícióját. *Patkány meg Görényke* meseregényemhez a szebeni Brukenthal Múzeum egykori munkatársa, Kasza Imre készített illusztrációkat. Ijesztőket, az ártatlan lélek elsírja magát tőlük.

Ugyanehhez a témakörhöz tartozik Toma G. névvel szignált, az általad a *Látó*ban publikált, tisztánlátásra kényszerítő szöveghez készített illusztrációja Bíró Kálmán Enikőnek. Facebook-barátaim egyik-másik szövegemre azt írják, hogy: „Na, ez ütős!", ezúttal én erre a három grafikára mondhatom ugyanazt. Húsz év elteltével újra kézbe véve a *Látó*t, mintha még megerősödne a hatásuk.

De hát vannak ellenpontok is: mindkét gyerekeknek szánt meséskönyvem, a *Szépvölgyi mesék* meg a *Fifi* rajzai – szerzőjük Damó István, a Kriterion egykori grafikai szerkesztője – játékosak, bohókásak, könnyedek, kedvesek. Sokszor gondolok arra, hogy ez a derűs színvilág teszi a *Fifi*t legnépszerűbb könyvemmé. Legalábbis ami az eladott példányokat illeti.

Továbbá volt egy vékony, 72 példányban *Fragmentárium* címmel Bécsben a Sursumnál megjelent könyvem Gyalai Istvánnal közösen. Aminek az érdekessége, hogy abba Gyalai grafikai tevékenységének a melléktermékeihez (elszakadt, eldobott lapok) írtam én kísérő szövegeket, s nem fordítva történt, mint ahogy szokás. Tehát a mi esetünkben a szöveg illusztrálja a képanyagot. Gyalai különben azzal lepett meg – hogy jobban tudjam jelezni számodra a „radikálisan sötét" valóság természetrajzát –, hogy Bukarestbe való kihelyezése után felkeresett engem az *Ifjúmunkás* szerkesztőségében, és elmondta, hogy Forrás-kötetem teljesen leverte, egy hétig képtelen volt bármilyen munkára.

Hadd zárjam a sort az Üveghegy kiadó grafikai szerkesztőjével, Balogh Ágnes Emesével, aki több kötetem borítóját tervezte. Érzéssel.

Hogy kérdésedre válaszoljak: az illusztrációk valóban „beleégnek az olvasó szemébe", ahogy fogalmazol, de bennem nincs olyan félelem, hogy elveszik a szövegek erejét. Sőt úgy érzem, hogy kiegészítik, erősítik azt.

– Az elsők között laktad be az internetes felületeket, te már akkor rajta voltál a világhálón, amikor az írók jó része még idegenkedett tőle. Hogyan látod az irodalom jövőjét?

– Ez legalább két kérdés. Az egyik látszólag kisebb, abban rólam van szó, bár arra is ágazik-bogazik a válasz. De ha én az irodalom jövőjéről akarok értekezni, esetleg rám sütik az amatőr jelzőt.

Nos, ami engem illet, az internet teremti meg számomra a kapcsolatot a külvilággal. Magánemberként is: intézményekkel az internet segítségével intézem az életem, levelezésem több, mint kilencven százaléka az internet révén történik. A korai internetezésnek a magyarázata talán abban rejlik, hogy Nyugaton igen hamar elterjedt. Példát mondok: évekig tudósítgattam Svédországból a *Brassói Lapok*at. Kezdetben gépelt szövegeket küldtem a svéd királyi posta segítségével. Munkahelyemen rövidesen lehetőség nyílt faxon elküldeni az anyagot, hát faxon küldtem. Aztán megjelent az internet. Kezdetben percre fizettünk, akkor drága volt, azután igazán kinyílt a világ. Nehéz lenne, szinte elképzelhetetlen az életünk nélküle.

Jár nekünk a legnagyobb svéd napilap, a *Dagens Nyheter* papírformában, de én szívesebben a lap digitális változatát olvasom. Egyéb lapokat, svédet, magyart is ott, az interneten olvasok. Kinyílt a világ: a *Maszol*tól az *Amerikai Népszavá*ig terjed.

Nagyon hamar teremtettünk az ugyancsak brassói, ugyancsak stockholmi Jani Istvánnal egy internetes lapot. *Café Stockholm–Brassó* volt a neve, s míg a GeoCities engedte, megtöltöttük anyaggal, brassói irodalommal is. Interjúkkal az erdélyi internetezés hőskoráról – az anyagot átmentettem a Café későbbi változataiba, az Aradi József által teremtett *Transylvania.org*-ba, onnan a Moshuval, azaz Horváth Sz. Istvánnal közös *Café Stockhom–Torontó*ba, ami végül a *Káfé*ba, majd a *Káfé Főnix*be torkollt. Sajnos sorozatként az *Internetcsinálók* elveszett, viszont örömmel konstatálom, hogy szaklapokban számontartják az egyes részeket.

A *Café*/*Káfé* léte többször is veszélyben forgott – története még hozzáférhető a digitalizált *Korunk*ban. Különböző okokból kifolyólag sohasem lehetett az, aminek szántam, de az ősréginek létezett például egy *Perforál* című sorozata, addig, amíg a megszólítottak mertek őszintéknek, nyitottaknak lenni. Ezt próbáltam felélesztени a *Hány óra?* meg a *Mit várs 2024-től?* sorozatokban, ez utóbbiak olvashatóak mai napig.

Prózát én a világhálón több helyen közöltem/közlök. Leghosszabb ideig a Szuhay-Havas Marianna által szerkesztett *Lenolaj*ban, de évek óta az *Újnépszabadság*ban, és száz ízemlékezésem jelent meg a Zsubori Ervin által éltetett *Arnolfini Kantin*ban. Sosem hittem volna, hogy én egy *Kantin* nevű internetes lapban megjelenek, de hát az egészet úgy fogom fel, hogy ezekben a jegyzetekben megírom a múltam olyan aspektusait, amelyek más írásokból hiányzanak. Korábban kérdezted, illetve említetted, hogy részeiben létezik a memoárom… Hát a helyzet az, hogy pályám nem látványos, senkit sem érdekelne egy önálló könyv az életemről, viszont ha valaki folyamatosan követi az irodalmi termésem, képet alkothat magának arról, ki voltam, mit csináltam.

Hadd szúrjam be ide, hogy munkahelyemen, a Stockholmi Nemzetközi Könyvtárban (Internationella biblioteket) is kamatoztattam újságírói tudásom, két sorozatot is éltettem, egyrészt írókat kérdeztem könyvekről, a nyelvről, könyvtárról, másrészt volt egy nemzetközi receptgyűjteményem. Bevándorlók, akik számára a könyvtár létrejött, ugye, a legkönnyebben a főzésben találnak közös témát a svédekkel. S abban a gyűjteményben a menü nemzetközi volt, akár svéd, akár bevándorló írta.

S hogy az internetes lapokra visszatérjek: az, hogy a Vadmalac-félperceseim száma az évek során ilyen nagy lett, a *Lenolaj*nak köszönhető, legalább tíz év alatt körülbelül kéthetenkénti közléssel az alapot biztosította. Innen válogathattam csokornyit a *zEtna.org Éghetetlen könyvtára* számára *(A zselnice ideje)*, illetve az Üveghegy kiadónál megjelent *Vadmalac és a kitartott magas Cé* kötetemhez. S hadd jegyezzem meg itt, hogy vonzanak az ötletes címek: kellemes hangulatával hívta fel a *Lenolaj* magára a figyelmem (emlékszem, hogy könyvtárunk második emeleti információs pontján egy üres órában böngésztem az interneten a magyar lapok listáját, ott bukkantam rá); ugyanott a meseszerű vagy mesék világát idéző Üveghegy cím fogott meg, annak a kiadónak küldtem el a *Szépvölgyi mesék*et. Az lett az első ennél a kicsiny, de igen nagy szeretettel és gonddal működtetett százhalombattai könyvműhelynél megjelent könyvem, amit öt más követett. Kedvenc címem az *Arnolfini Kantin* is – a név a nagy németalföldit, van Eycket idézi. Fantáziadúsnak tartom a zEtna címet is, elég gyakran szerepeltem a különben zentai lap- és könyvkiadónál. Félig tréfásan, félig komolyan írtam egykor, hogy nem is erdélyi, hanem vajdasági író vagyok.

Hogy hogyan látom az irodalom jövőjét?... Egyvalami biztos: a szovjet vagy csausiszta vagy minek nevezzem, szóval azokban a reménytelen időkben mi az

irodalomban találtuk meg a biztatást. Cenzúra létezett, de mi a sorok között olvastunk. Érdekes, hogy míg a pártlapokban a szót ellenünk fordították, a mi lapjainkban, könyveinkben a szónak tisztelete volt, még ha erőtlen is, az ellenállás egyik formájának bizonyult más helyen. Arról, hogy mit jelentettek számunkra Méliusz József jegyzetei *A Hét*ben, már írtam, hogy Sütőnek az *Anyám könnyű álmot ígérje* Erdélyt betöltő lelki felszabadulás volt. Sütő, Páskándi színdarabjai úgyszintén, én éppen időben, egyetemi diákként éltem meg. Ide tartozik több más könyv, esemény, nem felejthetem, hogy amikor a Kriterion egy török-tatár könyvet adott ki, és Domokos Géza azt bemutatta Dobrudzsában, ahol anyanyelvükön szólította meg a hallgatóságot, a jelenlévőknek a szemébe könny szökött, mint ahogy az én szemem is bepárásodik, amikor ezeket gépelem.

És úgy érzem, mára, vagyis ebben az internetes világban vesztett a fontosságából az irodalom. Otthon is, Nyugaton is. Könnyebb információhoz jutni a számítógép segítségével, mint a könyvet beszerezni, olvasni. Könnyebb tízsoros szövegeket sebtében elolvasni otthon, a munkahelyen; a fogalmazás is egyszerűbbé vált az igényes prózához viszonyítva. Itt, Svédországban tapasztalom, hogy az a néhány százalék könyvkölcsönző, könyvvásárló szívesebben olvas szakirodalmat, mint szépirodalmat, lehet, ez otthon is hasonlóképpen van. A *Káfé* szerkesztőjeként kapom a magánleveleket arról, hogy nehezebb ma egy szépirodalmi könyvet eladni. Ennek ellenére nem akarom azt mondani, hogy az irodalomnak nincs jövője. Ha a göteborgi vagy a Vörösmarty téri könyvvásárra gondolok, vagy a nemrégi Sepsibookra, akkor nem szabad szkeptikusnak lennem. Az irodalom egy kb. ötszázalékos társadalmi játék, és mindig lesz olyan, aki elmondja, mi történik velünk, továbbá akad majd kíváncsi, aki az írókat meghallgatja.

– Könyvtárosként is ott voltál az irodalom tágabb világában. Olyan író vagy, aki az olvasókat mégiscsak a legközelebbről ismered. Ráadásul a nemzetközi részlegen dolgoztál. Hogyan olvas a világ?

– Mielőtt olvasásszociológiába fognék, tisztáznom kell két dolgot. Egy: én Svédországban voltam könyvtáros, s itt a könyvtárnak valamelyest más szerepe van/volt, mint például Romániában. Harminc évvel ezelőtt még minden valamirevaló településnek létezett jól felszerelt közkönyvtára a legfrissebb könyvekkel. És a könyvtárakból kölcsönöztek! Nemcsak szakirodalmat, hanem szépirodalmat is. A gyerekeknek, ha anyjuk iskoláskorig nem szerzett könyvtári belépőt, akkor az első osztályban megtette a tanító néni, azaz az iskola.

Az én könyvtáram neve Internationella biblioteket, vagyis a nemzetközi könyvtár volt, de annak ellenére, hogy Stockholm szívében „lakott", egyetlen svéd könyvet sem találtál benne: mi a svédországi bevándorlók nyelvén írott könyveket tartottuk: száz nyelven kétszázezer könyvet. A magyar meg a román – ezek felelőse voltam – a közepes nagyságú nyelvek közé tartozott kb. négynégyezer címmel.

Az én kapcsolatom a svéd nyelvű könyvek tárával kétféleképpen történt: egyrészt én is kölcsönöztem onnan, sőt kölcsönzök ma is – odahaza az internet segítségével kiválasztom a könyvet (a stockholmi főkönyvtár nyilvános katalógusa segítségével, itt található meg a nemzetközi könyvtár állománya is), megrendelem ugyanott, majd amikor értesítés érkezik, elhozom a lakásunkhoz legközelebb eső könyvtárból. Másrészt: feleségem, Éva a vällingbyi nagykönyvtárnak volt a könyvtárosa, tőle tudom, hogy az a rendszer belülről hogyan működik.

Mi nemcsak a stockholmiakat láttuk el könyvekkel, hanem bárhol Svédországban bement valaki a könyvtárba, s kifejezte a kívánságát, hogy magyarul,

oroszul, arabul stb. olvasson, az illető könyvtár felkért bennünket, hogy küldjünk nekik háromhónapos kölcsönzésre egy ún. depozíciót. Én állítottam össze a magyar csomagokat – hát bizony sokszor főtt a fejem, hogy mit tegyek be a húszas küldeménybe. Kinek küldöm, az olvasó nem áll előttem, hogy megkérdezzem, mit szeretne? Szórakozni, időt tölteni a könyvek segítségével, vagy megismerni a világot, s azáltal önmagát. Néha a vidéki könyvtáros kolléga megsegített azzal, hogy életkort írt vagy hogy legutóbb melyik küldött könyvnek volt sikere. Alapelvemmé tettem, hogy kétharmad része legyen az irodalom, a többi életrajz, történelem, szakácskönyv, svéd nyelvtan. A szépirodalom pedig: kötelezően egy verseskötet, és felét tegyék ki a klasszikusok, igyekeztem kortársakat is becsempészni, mondjuk, Szabó Magdáig. Hogy jobban értsd, az emigráció nagyon sokrétű, engem már Kristina Landerud nevű főnököm is figyelmeztetett, hogy ne csak magamnak és a hasonszőrűeknek vásároljak könyvet, hanem a „néniknek/tanterna" is.

Volt egy beszédes példa: Kolozsvárról elszármazott idős asszony már minden könyvünk elolvasta, főként Gárdonyit kedvelte. Hiába küldtem volna neki, ugye, Nádas Pétert. Majd mindenre fel voltam készülve, az mégis meglepett, hogy valaki Ember Mária köteténeknek címe fölé felírta, hogy az nem magyar könyv. Vagy hogy Illyés Gyuláról valaki nekem a második emeleten, vagyis a magyar könyvek polca mellett így fogalmazott: „az a kommunista". Érkezett olyan megrendelés is, amelyiken az állt, hogy az illető könyvtár magyar olvasói nem akarják, hogy erdélyi magyar könyveket küldjünk. Egyesek magukkal hozzák a múltjukat, s nem képesek abból kilépni. Sajnos, a könyvek ebben sem mindig segítenek.

Vagy (hajnalig lehetne a beszédes sztorikat sorolni): az első emeleten a perzsa könyveket két csoport kölcsönözte: az egyik a társadalomtudományok polcáról Marx könyveit vette le, a másik a volt perzsa sah özvegye, Farah Pahlavi illusztrált életrajzát. Volt kb. kétezer CD-nk ún. világzenével. Meglepett, hogy mennyire nem nyitottak a bevándorlók: mindenik a maga népzenéjét kölcsönözte, csak a hozzánk látogató svédek voltak „mindenevők". Szóval nagy iskola volt számomra a könyvtár, íróként is sokat tanultam.

– *Ugyanez személyre szabottabban: hogyan és kik olvasnak téged?*

– Erre a kérdésre részben már válaszoltam: a *Lenolaj* szerkesztője szerint Vadmalacnak olvasótábora van – ezért publikál időnként a Mälar-parti jegyzeteim között a régi félpercesekből is. Az *Újnépszabadság*nak, úgy tudom, tizenötezer értő, érzékeny követője van, ha csak minden tizedik olvas el, akkor is az óriási szám. Száznál több érdeklődő hetente. Az *Arnolfini Kantin* olvasótáboráról nincsenek adataim, de ahogy az írógárdáját figyelem, magyarországi középosztály, öröm nekik erdélyi ízélményekkel, anekdotákkal előállni. Ízemlékekkel, mondom, s nem recepttel, bár legutóbb elkérték tőlem magát a receptet. A csalánlevesét. Kebba Sonko, a nemzetközi könyvtár barátja, akinek a *Domoda* nevű receptjét bevettem a könyvtár honoldalára, illetve sztoriját megírtam a *Kantin* számára is, szóval ő mesélte, hogy ismerősök és ismeretlenek hívják fel, e-mailen keresik fel az interneten terjedő recept kapcsán. Siker az, nem? Számomra is.

És hát vannak gyakori portyázásaim (ha már gerillának neveztettem), megjelenéseim különböző helyeken: *Képírás*, *zEtna*, *Tiszta víz*, *Over the Rainbow*. Volt *Spanyolnátha*, évtizedekkel ezelőtt *Látó*, s nagyon szerettem a volt *Korunk*-szerkesztő Szabó Géza *Erdélyi Terasz* blogján közölni a *Zanzibár*okat. Sajnos Géza elcsatangolt a világba, a *Látó* sem kér kéziratot, a *Korunk*ban Kántorúr publikált leg-

utóbb, az már elég rég volt. Részletet közölt *Az én Koreám*ból. Ugyanabból igen szép összeállítást készített egy Zsehránszky István-interjú mellé a bukaresti magyar rádió. Ugyanott Tomcsányi Mária kérdezett nagyon az elején az itteni, vagyis a svédországi életemről. Mihály Istvánnak köszönhetően jelen vagyok időnként a kolozsvári rádióban is, jön is utána a telefon az interjút hallgató rokonoktól.

Mindezeket nem azért hordom össze, hogy mutassam, milyen sokan vagy milyen kevesen közölnek, hanem hogy jelezzem, hogy milyen fragmentált szövegeim olvasottsága. Én harmincöt éves koromig Romániában éltem, úgyhogy ösztönösen ma is annak a közösségnek írok. Viszont ma stockholmi levegőt szívok, és többnyire nem Erdélyben publikálok, úgyhogy a kérdés az, hogy van-e valami közös nevező, írói platform, amelyik figyelembe veszi, hogy magyarországi meg kisebbségi magyar olvasó egyformán értse, jobbik esetben szeresse, amit írok. A vajdasági Fehér Illés kért meg nemrég, hogy írjak előszót az általa szerbhorvátra fordított *111 kortárs magyar költő* antológiája, vagy ahogy *ő* nevezi, verscsokra számára. Ugyanaz a kérdés ott még aktuálisabban tevődik fel: mit érez meg egy vajdasági szerb a magyar költők szövegeiből? Példaként a fájdalom szó jelentésváltozataival hozakodtam elő.

És akkor hadd álljak elő, korábbi kérdéseid is ezt célozták, Facebook-oldalammal. Amit azért hoztam össze, hogy rövidítsem a távolságot stockholmi íróasztalom és a potenciális olvasóim között. *Torokcsavar* című kötetem megjelenésekor vezettem le neked, hogy hetvenkét és fél vásárlója lehet igazán a könyvnek. Kiindultam a tizenöt millióból, talán emlékszel, beszámítottam az országhatárokat, a szöveg nehézségét – Kerekes Tamás új grammatikának nevezte a regényt –, s rájöttem, hogy maximálisan ennyien érdeklődhetnek. Facebook-oldalam az itt-ott megjelenő szövegeim bemutatását célozta, más kérdés, hogy azok is megtaláltak a neten, akik nem elsősorban a szépirodalmi jellegű szövegeim iránt érdeklődnek (egykori diákjaim, kollégáim például), de az elsődleges cél említett közös nevezőnek a létrehozása.

– *Hogyan érzed/érezted magad Svédországban? Második hazád lett?*

– Egyszerre könnyű meg nehéz erre válaszolni. Mi nem turistákként jöttünk ide Évával. Mi a diktatúrából menekültünk, amikor az a nagy rózsaszín birodalom éktelenkedett a világtérkép jobb felső részén, amiről akkor nem tudtuk, hogy rövidesen felbomlik, s amikor a mi egyre inkább szétesőtársadalmunkat Arany Érának nevezték. Ide érkezvén meg akartuk tanulni az új nyelvet, az új társadalmat. És megtanultuk mindkettőt. Mondhatnám azt is, hogy svédebb vagyok sok svédnél. Azt akarták, hogy idegenek legyünk a szülőhazánkban – van Esterházynak egy találó félmondata erre: „idegenek vagyunk, de nem turisták” – nos, sikerült nekik ott, a cseauşiszta Romániában. Itt viszont magad döntöd el, mi akarsz lenni, idegen vagy turista. Ez egy más világ, s én otthon érzem magam benne. Fogalmazhatnék talán úgy, ahogy kérdezel: második hazám lett Svédország.

Hogy egy konkrét példával érzékeltessem a kérdés bonyolultságát; egy általad szerkesztett és a *Látó*ban megjelent szövegemben leírtam, *Mikes Kelemen Stockholmban* a címe, a jelenlegi digitális világnak köszönhetően bármikor elolvasható, akinek internete van, azt írtam, hogy én a svéd csapatnak szurkolok, akárkivel játszik, mert ez a hazám, mert ezeket a játékosokat ismerem név szerint. A magyar vagy a román csapat a második helyen van az én tudatomban. Szóvá is tette valaki egy gyergyószentmiklósi lapban megjelent levélben, amelyben elutasítja az idevágó nézeteimet. Én tulajdonképpen megértem őt, megértem

őket, azokat is, akik egy fél életet lehúznak ebben az országban, de amint lehet, irányulnak vissza. Vagy oda, ahonnan eljöttek, vagy legalábbis Magyarországra.

Könyvtárosként alkalmam volt svédországi írókat, publicistákat faggatni nemzeti hovatartozásukról. Az egyik vezető publicista, a lengyel származású Maciej Zaremba lepett meg a válaszával, aminek a lényege az volt, hogy ő minden másban svéd, de amikor Lengyelország Svédországgal játszik, akkor lengyel. Másokat arról kérdeztem, milyen nyelven álmodnak – egymástól eltérő válaszokat kaptam. Így foglalhatom össze neked: én a svéd csapatnak drukkolok, de magyarul álmodom álmaimat. Hogy kinek írok, azt már elmeséltem neked: én még mindig romániai magyar kultúrában gondolkozom, az a „megrendelőm", bár egyre kevesebbet közölnek tőlem Erdélyben.

– *Válaszod visszavezet az írás mikéntjéhez. A folyamat érdekelne, ahogy a szöveg elkészül.*

– Miként? Hát ez egy érdekes kérdés, a válasz „többágú". Meséltem már az *Átejtés* című félpercesemről: konkrét élmény szülte, azon dolgoztam ki túrterebesi elszigeteltségünkben az „írói hangom". A konkrét forrás fontos – gondolj más félperceseimre, az egyiknek a címe: *Szeptember, Santiago*; vagy: a *Latorcza kontinens* egyik központi alakja Rolf Bossert, a kommunista rendszer áldozata. Későbbi Vadmalac-félperceseim pedig szinte kizárólag a brutális jelen konkrétumaiból táplálkoznak: tunéziai, szíriai, ukrajnai, gázai pillanatképek. A *VérHárs* eredetét felfedtem: szürreális játék, viszont a helyszín a bukaresti Lacul Tei, azaz a romániai diktatúra szolgál alapjául. A vörös áfonya illatcseppével, akit a *Fifi*ben írtam meg, s amit elsőnek te közöltél (még ma is a legkelendőbb könyvem – az Üveghegy kiadásában, a különböző könyvvásárokon), vele már itt Skandináviában, a Mälar-parton találkoztam.

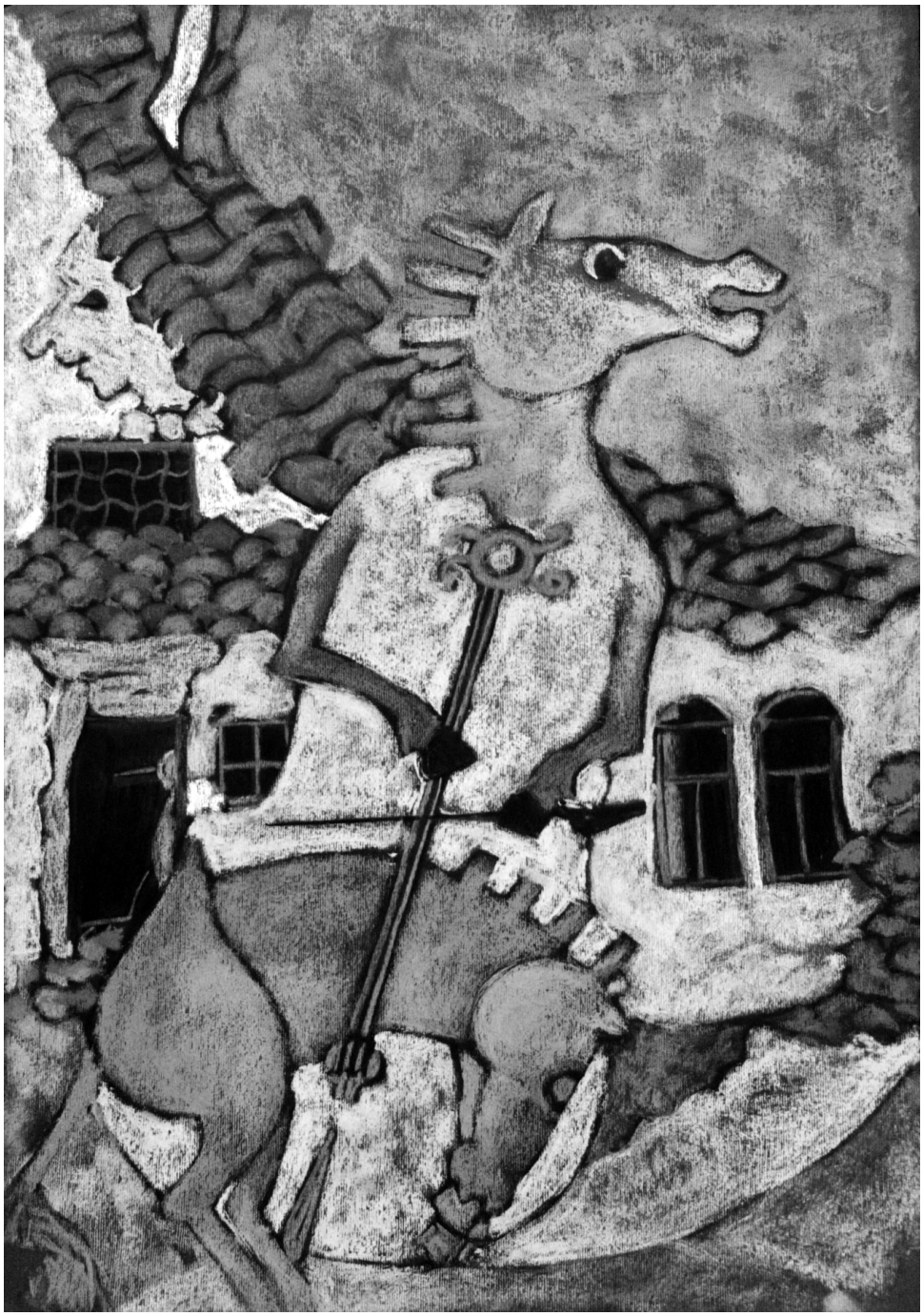
A folyamat érdekel… Valahogy úgy képzeld el a „műhelyem", mintha egy számítógépes keresőprogramba írtam volna bele az engem érdeklő témákat. Nem az íróasztalnál születnek az ötletek, hanem bárhol máshol. Ha olyat olvasok, amiben van egy kis „vadmalac", máskor munkahelyemen, a metrón, lakásunkban, tusolás közben – vagy fejben írom meg, vagy ha módom van rá, rögtön leülök és megschreibolom.

Nem tervezem, hogy a *Kantin*nak egy félév alatt hány ízemléket írok, hanem ha olyat eszem, vagy van nyugalmam az emlékezéshez, rájövök, hogy azt kell megírnom. A *Lenolaj*ban megjelent *Mälar-parti séták* témái már évek óta nemcsak a lábizmomban, hanem az agyamban is jelen voltak, csak el kellett döntenem, hogy sorozattá bővítsem ki a rövid sztorikat. S nem készült még akkor sem terv, kötetvázlat, hanem mindig a legfrissebb élményt írtam meg, s gyűjtöttem azután kötetbe őket.

Elárulom neked, amit már tulajdonképpen tudsz: van a fejemben egy, immár hetven éve gyarapodó élményvilág, ami rendszerré erősödve az alapot szolgáltatja az írásaimhoz, ehhez kapcsolódik, akaszkodik egy-egy újabb szál, esemény, történés. Már csak meg kell fogalmazni őket. Ilyen egyszerűnek tűnik az egész. A romániai magyar irodalom gerillája, ahogyan te engem nevezel, felfedte tehát a módszerét.

– *Mit tanácsolnál egy írni szerető fiatalembernek?*

– Hát nézd, nagy különbség lehet fiatalember és fiatalember között, író és író között, van, aki szórakoztatni akar, más a társadalmat leképezni, hogy lehetne ezeknek mindkettejükre érvényes tanácsot adni? Azonkívül kétlem, hogy én innen, a stockholmi íróasztalom mellől tanácsokat osztogathatnék. Egy fontos: amit ír az író, igaz legyen, nem hamis.




a FORRO
2016

DR. ASZTALOS MIKLÓS

Körösladány, 2024. augusztus 14.

■ Körösladány mintegy 4000 lakosú város Békés megye északi felében (szeghalmi járás), többek közt a Henkel-gyár egyik magyarországi központja, amely épp most készül végleg bezárni és elköltözni a magas adók miatt. A település története az Árpád-házi királyokig nyúlik vissza dokumentálhatóan, de a régészek kb. 7000 évvel ezelőtti emlékeket is találtak itt. Igazi identitását azonban a Nadányi család birtokainak központjaként szerezte, ami a nevében is tükröződik (Nadány – Ladány). A Nadányiaknak köszönhetően Körösladány protestáns maradt; a világháború előtt erős, polgárosulásnak indult középparasztság lakta. Az egykori Nadányi-kastély (utcafrontja formás vidéki kúria) ma is megtekinthető a település középpontjában 39 szobával, óriási parkkal. A Nadányiak szerteszóródtak az országban, a kastélyt a háború alatt kifosztották, aztán állami gondozásba került, most iskolaként szolgál. Rákosi 1948-as hatalomátvétele után Körösladány hiába próbált versenyezni Szeghalommal; intézményeit leépítették, értelmiségét szétzavarták, sikeres gazdáit a téeszbe kényszerítették. Az ötvenes évek elején azok közé a Békés megyei települések közé került, amelyeket ideiglenes lakóhelyként jelöltek ki a fővárosból kitelepítettek számára. Több száz budapesti került Körösladányba is, „kulákházakban" kijelölt szállásokba.

Sokszor jártunk már Körösladányban, pontosabban rajta keresztül a 47-es úton, amikor Szeghalmon, Vésztőn, Füzesgyarmaton áthaladva Debrecenbe mentünk. Látványos református templomára mindig meghatottsággal néztem. Most (2024. augusztus 14-én) nem a 47-es úton akartunk tovább menni, hanem Asztalos Miklós emlékezetét kerestük. Asztalos Miklós és felesége az öcsém keresztszülei voltak; bár nem tartottunk velük olyan intenzív kapcsolatot, mint a saját keresztszüleimmel, akiket Felcsútra, nagyapám egykori kúriájának tövébe telepítettek ki. Asztalos Miklósról ugyanis – kitelepítés ide vagy oda – a művelődési házat nevezték el Körösladányban. Előbb a református parókián próbáltunk utána érdeklődni, aztán a polgármesteri hivatalban; a polgármester gyors és segítőkész volt. A helytörténeti gyűjtemény igazgatója pedig mindent tudott, amit tudni lehetett Asztalosékról.

Asztalos István feleségével (Kócsy Erzsébet, az erdélyi színészet megteremtőjének leszármazottja) és anyósával kitelepítettként került Budapestről – közelebbről a nagy erőfeszítéssel és elszántsággal megépített hűvösvölgyi villájukból – Körösladányba. De nem a hűvösvölgyi villa volt a bűnük, hanem az a szerep, amelyet Asztalos Miklós a Horthy-korszakban mint miniszteri osztálytanácsos és a kisebbségekért felelős értelmiségi betöltött. Asztalos Miklós, bár Budapesten született (1899), erdélyi, mi több, székely volt, identitását és ezzel járó kapcsolatait haláláig megőrizte. Tanulmányait a kolozsvári egyetem jogi karán kezdte, majd mint menekült egyetemista a pozsonyi egyetem Pécsre telepített bölcsészkarán fejezte be. Könyvtárosként indult az Országos Széchényi Könyvtárban. Az 1930-as években könyvei révén ismert nevű történetíróvá vált (*Kossuth Lajos kora és az erdélyi kérdés* – 1928, *A magyar nemzet története* – Pethő Sándorral, 1933, *II. Rákóczi Ferenc és kora* – 1934), kezdetben Szekfű Gyula, később Hóman Bálint köréhez tartozva. Irodalmi munkásságának kiemelkedő szakasza az 1930–40-es évek fordulója, amikor – részben

a zsidótörvények, részben minisztériumi bizottsági tagsága miatt – színházigazgatók és dramaturgok sora kérte föl színdarabok írására, amit több filmforgatókönyv is követett. Talán legismertebb közülük az *Egy éjszaka Erdélyben*, amelyet Budapesten is, Berlinben is megfilmesítettek. Politikailag az ún. *transzilvanizmus* (Erdély érdekképviselete) formálója és képviselője volt. Alapítója volt a Bartha Miklós Társaságnak, kapcsolatot épített Teleki Pállal, ennek révén lett a miniszterelnökség, később a kultuszminisztérium tanácsosa. Ez a hivatali rang szerepelt a kitelepítési határozatában. A világháborút követő években mint minisztériumi osztálytanácsost előbb B listázták (rendelkezési állományba helyezték), majd nyugdíjazták, később a nyugdíjat megvonták tőle. Villáját államosították, őt pedig kitelepítették Körösladányba.

Előbb egy kulákházba kényszerköltöztették feleségével és anyósával együtt. Innen a szomszédok hívták meg őket, akiknek az udvari épületében önállóan lakhattak, és együttérző családba kerültek. Berendezkedhettek a saját holmijukkal, és fizetniük sem kellett (igaz, az ingóságaikat szívességi szállásadóik maguknak tartották meg). Egyébként senkit sem ismertek. Első próbálkozásuk a református parókia volt, ahol azonban orruk előtt, fülük hallatára zárták be a kaput. (Kitelepítettekkel másutt, pl. Kunszentmártonban is megtörtént ez. A katolikusok bátrabbak voltak.) Csak akkor tört meg a jég körülöttük, amikor Asztalos Miklóst régi kapcsolatai közül néhányan meglátogatták (Veres Péter). Erdei Ferenc révén vették föl a Művészeti Alap irodalmi szakosztályának támogatási listájára, s kapott 800 forintot havonta, ami nagy pénz volt akkor. (Apánk havi 500 forintot keresett a kitelepítésben, s ezt fel is kellett ajánlania békekölcsönbe.) Asztalosék így úszták meg a helyi idénymunkákat, amelyekre a kitelepítettek többsége rászorult.

A kitelepítést az első Nagy Imre-kormány 1953-ban feloldotta. A kitelepítettek megpróbáltak hazamenni, bár Budapestre nem költözhettek vissza. Hogy Asztalosék miért nem mozdultak, az rejtély. Talán mert nem volt hová? Rokonságuk jórészt Erdélyben maradt, budai villájukat elvették. Egykori politikai és irodalmi kapcsolatai nem voltak elegek olyan praktikus dolgokhoz, mint a költözés? Talán megtört karrierrel, megöregedve, 60+ évesen már nem vállalták az ismételt hurcolkodást? Csak tűnődöm rajta.

A hatvanas években, a kádári konszolidáció idején régi kapcsolatai ismét fölértékelődtek. Talán ez is segített, hogy állást kapott az újonnan szervezett kultúrházban, ahol egykori ambícióinak élhetett – adott keretek között –, helybeli érdeklődőket, iskolásokat mozgatva, színpadi műveket átírva, amelyekkel megyei versenyeket nyert. Asztalos Miklós második aranykora volt ez. Most már bátrabban látogatták Pestről, tanácsi alkalmazottá vált, felesége pedig zongoraleckéket adott (Kócsy Erzsébet a Zeneakadémián végzett.) Visszanyerhették önbecsülésüket, ahogy az egykori fényképek mutatják. Sajnos a másodvirágzásnak hamar vége lett. A kultúrház igazgatója versenytársat látott Asztalos Miklósban, s mert legyőzni nem tudta, nyugdíjaztatta. Ez ugyan legális státus volt végre, de nem pótolhatta azt, amit Asztalos a kitelepítéskor elvesztett. 86 évet élt, végig Körösladányban, utolsó éveit özvegyen – Kócsy Erzsébet pár évvel hamarabb ment el –, kedves szállásadóinak családi körében. Ladányban temették el, a református temetőben, egykori barátai – részben baráti ellenfelei – részvételével. Az önkormányzat évente megemlékezik róla.

Nem volt könnyű ember. Ha jobban ment a sora, a fényképeken kihúzta magát, magabiztos és talán lekezelő volt; időskorában is szép felesége szerényen állt mellette vagy félig a háta mögött. Sérelmeit nehezen feledte. Haláláig fölemlegette, hogy Klebelsberg, miniszteri osztálytanácsos létére sem köszönt vissza neki – bezzeg Teleki! Mindenütt ott akart lenni, s ha már megjelent, a fényképeken is látszani. Körösladányt és a ladányiakat – bármennyire otthoni

nává vált is a város – kissé felülről nézte. De ha vendégek látogatták, kivirult. Ilyenkor ismét kifogástalan úriember lett, még ha mackónadrág volt is rajta.

Íróember volt – nem történész, nem politikus, bár néha annak tartotta magát („történetíró", mondogatta) –, élete végéig naponta írt. Hol egy virtuális önéletrajzot – csak részletek készültek el belőle, ki is adta őket az önkormányzat (*Körösladányi árvízi napok* – 2000) –, hol csupán napi jegyzeteket pénzügyi helyzetüktől, helyi krónikán át az olvasmányaiig. Írógépen írt, több példányban, rossz minőségű másolópapíron, amin az írás ma már alig olvasható. A példányokat összefűzte, szét is osztogatta. Olvasói a helyi értelmiségiek voltak; gondolom, a párt és a rendőrség szintén. Fel is keresték, ki is szálltak hozzá, amikor a hetvenes évek végén a pártközpont feleleventette a kisebbségi kérdést. Öt vastag dossziéjának példányai ezért kézen-közön eltünedeztek. Ami belőlük megmaradt, az Országos Széchényi Könyvtárba került, és máig földolgozatlan. Érdemes volna beléjük nézni.

Hogyan került a családunk olyan viszonyba Asztalosékkal, hogy keresztszülőknek kérjék föl őket öcsém születésekor (1943)? Gyerekként – négyéves voltam akkor – csak halvány emlékeim maradtak egy korpulens, kopasz, szemüveges emberről, egy többé-kevésbé kedves néniről és egy házról Budán, ahol laktak, és amit illett villának nevezni. Mindebből arra következtettem, hogy nagyapám (apai) valamilyen politikusi ismeretsége volt, akit kibékülésük jegyében a nagypapa ismét lenyomott apám torkán (korábban szóba se nagyon állt vele). Miközben Körösladány felé tartottunk – s miután végighallgattam a helyi ismerősöket –, azzal a gondolattal barátkoztam, hogy Asztalos Miklós nem Kozma Jenő nagyapám ismeretségi köréhez tartozhatott. Inkább anyánk és anyai nagyanyánk erdélyi köréhez, amely a Baár-Madas-beli tanároktól Bibó Istvánon és Benda Kálmánon keresztül a református püspök Ravasz Lászlóig terjedt. Sajnos nincs már, akitől megkérdezhetném, és különben is csak családilag fontos. Meg azért, hogy elhelyezhessük egykori családunkat – öcsémet, engem, meg a szüleinket – a Horthy-kor, az ostrom utáni időszak, a Rákosi-rendszer és a kádári konszolidáció palettáján.

Köszönettel tartozunk Kardos Károly polgármesternek, aki fontosnak tartotta, hogy azonnal válaszoljon megkeresésemre, Újfalusi Lászlónak, a szeghalmi gimnázium magyartanárának, aki látogatásunkat előkészítette, és Kazinczy Istvánnak (igen, a Kazinczy család leszármazottja), aki elgondolkodtató helytörténeti gyűjteményt állított össze, megemlékezést rendezett Asztalos Miklós születésének 100. évfordulójára, és amikor fölkerestük, egész napját ránk szánta, sőt Asztalos-archívumát és a róla szóló írásait önzetlenül megosztotta velünk. Sok mindent nem tudunk még Asztalos Miklósról. De amit tudunk, jórészt Kazinczy Istvántól tudjuk. Köszönet!

Kozma Tamás

LAKATOS ARTUR LÓRÁND

A MAGYAR NYELVŰ FELSŐOKTATÁS TÚLÉLÉSE KOLOZSVÁRON (1944–1945) (II.)

Erdély magyar egyeteme csak akkor fog fennmaradni, ha tudományos színvonala nem lesz kikezdhető.

Viszony a román közélettel

■ A fentebbiekben futólag már megemlítésre került, hogy az 1940-ben a bécsi döntést követően Kolozsvárt elhagyó román egyetem vissza tervezett térni Kolozsvárra, és ez irányú terveikben egy hasonló profilú és küldetésű magyar nyelvű egyetem nem kapott helyet, főleg annak a fényében, hogy ugyanazt az infrastruktúrát tervezték ők maguk is felhasználni. Maga Iuliu Haţieganu rektor augusztus 30-án biztosra vette, hogy visszatérnek és átveszik leltár szerint a kolozsvári egyetem javait.[25] Röviddel Kolozsvár szovjet megszállását követően meg is jelentek a városban, és határozott fellépéssel próbálták érdekeiket érvényesíteni. Habár már október 11-én a szovjet parancsnokság a SZEB nevében elrendeli az intézményeknek lehetőség szerint zavartalan továbbműködését, beleértve az egyetemét is. Iuliu Haţieganu és társai sikertelenül próbálták átvenni az épületeket, az egyetlen kézzelfogható eredményük viszont az volt, hogy megharagudhattak a maga során szintén erélyesen fellépő Miskolczy Dezsőre és társaira, akinek fellépését egyenesen sértőnek nevezték.[26] Hogy egyszerű szóváltásnál több is történt, az kihámozható a különböző forrásokból. A fentebb már említett jelentés szövege szerint „14-én a nagyszebeni román egyetem rektora és tanácsa megjelent Kolozsváron, s a rektort egy román csendőrtiszt útján a kora reggeli órákban felhívta, hogy jelenjék meg az egyetemen. Itt megjelenve a nagyszebeni egyetem rektora hosszabb román nyelvű beszédet intézett hozzá s felszólította a központi épület kulcsainak átadására. Ugyanakkor egy román nyelvű jegyzőkönyv is vétetett fel, melyről utólag kiderült, hogy annak szövege nem fedi teljesen a nagyszebeni rektor élőszóval tett kijelentéseit, miért is a magyar egyetem rektora másnap a jegyzőkönyvet érvénytelennek jelentette ki, s ezt a nyilatkozatát a nagyszebeni tanács egyik akkor még Kolozsváron tartózkodó tagjának átadta.

Ugyanaz nap közölte Demeter János h. polgármester a tanács egyik tagjával, hogy a szovjet katonai parancsnok a magyar egyetem további működését megengedi. Ezt a parancsnok egy október 18-i értekezleten, melyen a magyar egyházak fejei és a kolozsvári magyarság több más vezető tagja is részt vett, megismételte s az a megjelentek által közösen aláírt nyilatkozatba is belefoglaltatott.

A nagyszebeni tanács a többi román hatósággal együtt okt. 15-én a szovjet katonai parancsnokság utasítására elhagyta a várost.”[27]

A tanulmány első részét 2024 szeptemberi lapszámunkban közöltük.

Habár az incidensről beszélő magyar és román nyelvű források egyaránt visszafogottan fogalmaznak – szomorú, de példamutató bizonyítékaként annak, hogy nem is olyan rég még volt olyan kor, mikor a bulvár nem borított el abszolút mindent – valószínűsíthetjük, hogy legalábbis rongálásnak minősíthető események is végbementek az incidens során. Például erre enged következtetni az a főispáni átirat, melyben 1945. február 6-án továbbítja a hallgatóknak azt a kérését, hogy mind a Ferenc József emléktábláját, mind a „Ferdinand Desrobitorul" táblát távolítsák el az egyetem halljából. Valószínűleg nem esett ez utóbbi nehezükre a birtokon belül levő magyar döntéshozóknak, mivel „az I. Ferenc József emlékére felállított márványtáblát, valamint az egyetem Szegedről való visszatérését megörökítő emléktáblát az 1944. évi október 14-én az egyetemen megjelent román egyetemi tanárok már akkor eltávolították." A „Ferdinand Desrobitorul" az EME régészeti tárába került.[28]

Itt kell megjegyeznünk, hogy a román politikai és kulturális közélet távolról sem volt egységes a kolozsvári magyar egyetem jövőjét illetően, és a téma nemcsak a sok ezredik Erisz almáját jelentette a fő politikai erők, elsősorban a parasztpártiak és a kommunisták között, hanem az egyetemi belharcokban is. Haţieganu határozott fellépésével valószínűleg előre próbált menekülni, ugyanis 1944. augusztus 23-át követően egyre hangosabban a lemondását követelte Florian Stefănescu-Goangă egykori rektor, akit Ion Antonescu váltott le legionáriusellenessége miatt.[29] Végül Haţieganut végül 1944. november elején letartóztatták, Alexandru Borzát nevezték ki új rektornak, majd őt követte Emil Petrovici, aki az ARLUS egyetemi szervezetének elnöke volt.[30] Mindenesetre Maniut és híveit azzal is vádolták a kommunisták, hogy hozzáállásukkal veszélyeztették Észak-Erdély visszatértét is,[31] 1945. március 10-én Iuliu Haţieganut Petru Groza miniszterelnök kérdőre is vonta annak kapcsán, milyen agresszív nacionalista hangnemet ütött meg Miskolczy Dezsővel szemben.[32]

A fentebb már említett jelentés erre a jelenségre a következő szavakkal reflektál:

„Az egyetem állandó támadások középpontjában áll. Valószínű, hogy ezek a támadások nem fognak egyelőre megszűnni. Különösen számolni kell a román nacionalisták akciójával, akik az erdélyi magyar egyetem működését lehetetlenné óhajtják tenni. Minden jel arra mutat, hogy a nagyszebeni egyetem ezt az irányzatot szolgálja. Olyan információk is vannak ugyan, hogy a nagyszebeni egyetem professzorainak egy része demokrata érzelmű, s nem zárkóznak el a magyar egyetemmel való együttműködés elől. Közülük Petrovics professzor a kolozsvári tanács egyes tagjai előtt október 16-án tett is ilyen kijelentést. November 20-án egyetemünk egyes professzorainak (nem a tanácsnak) aláírásával meghívás ment a nagyszebeni egyetem demokrata érzelmű professzoraihoz, hogy az erdélyi egyetemi kérdés megbeszélése végett jöjjenek Kolozsvárra. Erre a meghívásra, melyet Kolozsvár román nemzetiségű polgármestere vitt le és kézbesített, mindmáig semminemű válasz nem érkezett."[33]

Voltak olyan hangok is, amelyek román–magyar közös egyetemet képzeltek el, igaz, ezek abszolút kisebbségben maradtak. Az ötlet szószólóin olyan helybéli, magyarellenességgel utólag is nehezen vádolható román kommunisták voltak, mint dr. Teofil Vescan vagy a főispán Vasile Pogăceanu.

Pogăceanu prefektus a román államhatalom hazatértét követően vegyes román–magyar egyetemet javasolt, amelyet a Ferdinánd Király Egyetem szenátusa ekkor élesen bírál és elutasít, valamint azt javasolja, hogy magyar egyetem legyen Romániában, de olyan településen legyen ennek a központja, ahol a „magyar nemzetiség tömbszerűen él" – nem pontosítva a helyet.[34] Ugyancsak ő tett kísérletet is, még a királyi rendeleteket megelőzően, hogy valami-

képpen felülről irányított módon szabályozza a lehetséges egymás mellett élést, esetleg intézmények közti együttműködést vagy akár ezek integrációját is. Így a 413/ 1945. január 19-i főispáni rendelet (ordinul prefectului) többek között a következőket tartalmazza:

„Rendelet

A reám ruházott jog alapján az alábbiakat rendelem:

1. Az Egyetem önkormányzati jogát további intézkedésig felfüggesztem

2. A Kolozsvári Mezőgazdasági Főiskola önkormányzati jogát megszüntetem, és mint egyetemi kart, a tanszemélyzet minden jogának fenntartásával a Mezőgazdasági Főiskola tanszemélyzetének az egyetemi tanszemélyzettel való egyenjogúsítása mellett az Egyetembe olvasztom bele.

3. A jelenlegi egyetemi tanácsot feloszlatom.

4. A nemzetek közötti jogegyenlőség alapján elrendelem:

I. A jogfolytonosság alapján a Kolozsvári Magyar Egyetemnek a jelen rendeletben foglaltak alapján való működését és

II. a Kolozsvári Román Egyetem működésének megkezdését.

5. A Két Egyetem közös ügyeinek intézésére az egyetemi épületek használatának szabályozására és a jelen rendelet végrehajtására mind a két egyetem által kiküldött 3-3 tag illetékes. …

13. A jelen rendelkezésekkel ellentétben levő korábbi és antidemokratikus intézkedések, rendeletek és törvények hatálytalanok.

14. A jelen rendelkezések sürgős végrehajtása végett:

I. A Magyar Egyetem tanácsa három napon belül a rektori hivatalon keresztül

II. A Román Egyetem tanácsa 1945. február 28-ig, a román egyetemi oktatás megkezdéséről jelentést tenni tartoznak.

III. A Román Egyetem tanácsa 1945 évi január hó 21-én du. 3 órakor a főispáni hivatalban üljön össze és kezdje meg tanácskozásait a Főispán jelenlétében a munkálatok megkezdése végett.

IV. Az 5. pontban megjelölt bizottságok 1945. évi január hó 31-én de. 10 órakor az Egyetem Központi épületének rektori hivatalában összeülni tartoznak.

16. A jelen magyar és román nyelven kiadott rendeletet, mely keltével hatályba lép, a napilapok közölni tartoznak.

Kolozsvár, 1945. évi január 19-én.

Főispán Vasile Pogăceanu”[35]

A főispáni kezdeményezés azonban egyik oldalon sem aratott tetszést. A román egyetem szenátusi határozatban mondta ki azt, hogy Kolozsváron egyetlen egyetem, a román I. Ferdinánd kell hogy létezzen, ugyanakkor elfogadják a romániai magyar egyetem létjogosultságát, tömbmagyar területen, azzal a feltétellel, hogy az egyetem alkalmazottai a román államhoz lojálisak legyenek.[36] A magyar egyetemi vezetés óvatosabban reagált, egyik jegyzőkönyvéből az alábbiak derülnek ki:

A rektor a főispánnak január 19-én kelt átiratát bemutatta január 20-án a tanács tagjainak. Felmerült a kérdés, hogy a főispán saját hatáskörben intézkedett, vagy a megszálló Vörös Hadsereg illetékes parancsnokának felhatalmazása folytán. Ugyanakkor kerülni akarják a látszatát is annak, hogy ellenszegülnének a hatósági intézkedésnek, így „tudomásul veszi, hogy az egyetem kormányzatát a kinevezett rektor és prorektor, illetőleg a kinevezett dékánok és prodékánok veszik át s a jelenlegi tanács működését abban a pillanatban megszünteti, mikor a kinevezett rektor az egyetem kormányzatát átveszi.”[37] A február 2-i ülésen már Miskolczy Dezső még funkcióban levő rektor való-

színűleg nem bánta, hogy azt kellett bejelentenie, hogy a főispán a rendelet végrehajtását 14 napra felfüggesztette.[38] Mint tudjuk, végül két királyi rendelet rendezte a helyzetet, de addig még lefolyt egy kis víz a Szamoson is.

Pogăceanu főispánhoz hasonló álláspontot képviselt Teofil Vescan is. Február 6-án széles körű értekezlet zajlott kezdeményezésére a rektori hivatalban, melyben beszámolt tárgyalásainak eredményeiről és a gyűlésről készült jegyzőkönyv szerint a következőket mondta:

„…Az itt maradt egyetem helyzetét megnehezítette s különösen a romániai körök előtt kedvezőtlen színben tüntette fel a tanácsnak, illetőleg az egyetemi ügyvitel egyes tagjainak lényegében jelentéktelen formai mulasztásai (az itt maradást kimondó határozat 'ellenséges megszállás' kifejezése, a bölcsészeti karon letett eskü). Mindez nem tette kedvezővé bukaresti és nagyszebeni tárgyalásainak légkörét. Bukarestben először a kommunista párttal tárgyalt. Ott az a nézet alakult ki, hogy a kérdés bonyolultsága miatt a pártnak nehéz időkben annyira nincs ideje csak ezzel a kérdéssel foglalkozni, hogy felhatalmazta dr. Vescant a kérdésben szükséges tárgyalások lefolytatására. Hasonló értelmű meghatalmazást kapott dr. Vescan a Nemzeti Demokrata Arcvonal bukaresti vezetőségétől is. A nemzetiségi kisebbségek minisztere sem vállalkozott a döntésre. A közoktatásügyi miniszter a Kolozsvárt létesítendő román egyetem érdekében fizetéses szabadságot kész engedélyezni mindazoknak a romániai egyetemeken működő tanszemélyzeti tagoknak, akik a kolozsvári román egyetem munkájában részt akarnak venni. Biztosította dr. Vescant arról is, hogy az itt kialakított egyetemmel kapcsolatos intézkedéseket, mihelyt a román közigazgatás bevonul Észak-Erdélybe, egy néhány soros törvénnyel megerősítik. Ezután került sor a nagyszebeni tárgyalásokra. Ide egy minisztériumi főtisztviselő kíséretében utazott le. Szebenben felvette a kapcsolatokat az egyetemi tanárok demokrata csoportjával. E csoport csak megkésve kapta meg a tárgyalásra felszólító levelet, melyet Zolnai Béla, Várkonyi Hildebrand és Szabó T. Attila még 1944. november 20. keltezéssel küldött a polgármester útján a szebeni egyetem tanárainak demokrata csoportjához. Dr. Vescan felolvasta a román lapokból azokat a támadásokat, melyek a Kolozsvárt maradt egyetem ellen a román lapokban napvilágot láttak, s amelyek a román közvélemény alakulását károsan befolyásolták. Ugyanakkor felolvasott olyan közleményeket (8 saját nyilatkozatát is), amelyek tárgyilagosan igyekeztek megvilágítani az észak-erdélyi helyzetet. Szebeni tárgyalásainak eredményei lényegében ez volt: az egyetemi tanárokból és közéleti férfiakból álló értekezlet kimondta, hogy „1. Kolozsvárt csak az I. Ferdinánd egyetem folytathatja működését; 2., a magyarságnak joga van egyetemhez, de az egyetem székhelyének olyan terület középpontjában kell lennie, ahol a magyarság összefüggő tömbben él…"[39] A magyar egyetem rektora is február 14-én Balogh Edgárnak, Demeter Jánosnak és Sáry Istvánnak címzett levelében diplomatikusan tiltakozik Teofil Vescan azon kijelentése ellen, mely szerint „Egyelőre egy közös magyar–román magot létesítünk, hogy abból aztán később, miután megerősödtünk, különválva létrehozhassuk az önálló román, illetve magyar egyetemet."[40] Vescan érezvén, hogy egyik oldal sem fogadja el száz százalékosan kezdeményezéseit, az ODA észak erdélyi konferenciáján bizalmi szavazást kért magával szemben a kétnyelvű egyetem kapcsán, a bizalmat meg is kapta, azzal a megjegyzéssel, hogy a kétnyelvű egyetem átmeneti lesz, és ha a magyarság önálló magyar egyetemet kér, az ODA ezt számára biztosítani fogja. Arról, hogy a bizalmat megkapta, az MNSZ február 23-án tájékoztatta az egyetem vezetőségét.[41] Hasonlóan fogalmazott az egyetem jövőjét érintő február 6-án tartott értekezleten (amire a széles körű közösségi vita jobban megfelelne) Pop Victor román egyetemi tanár is, akinek szavai szerint „hogy Kolozsvá-

ron minél hamarabb román nyelvű egyetemi oktatás legyen, az észak-erdélyi románság haladéktalanul megvalósítandónak tartja. Ez szerinte nem teszi lehetetlenné azt, hogy a magyarságnak ugyanitt egyeteme legyen. A hozzáértőknek kell sürgősen meghatározniuk azokat a gyakorlati módozatokat, amelyek a két egyetem elhelyezését lehetővé teszik."[42] Ezek azonban ekkortájt csak kisebbségi hangokat jelentettek a román közéletben.

A baloldali értelmiség térnyerése és a Bolyai Egyetem szellemiségének megalapozása

■ A kolozsvári magyar egyetem ügyének a magyar kommunista és szociáldemokrata értelmiség, valamint a Magyar Népi Szövetség vezetői egyértelműen támogatói és szövetségesei voltak. Részükről másfajta nyomás nehezedett az egyetem vezetőségére: egyrészt a kornak és az adott helyzetnek megfelelő irányvonalat igyekeztek diktálni, másrészt pedig komoly erőfeszítéseket tettek arra, hogy az egyetem alkalmazottainak listáját a saját soraikból töltsék fel. Ennek kapcsán külön tanulmányt tervez e sorok szerzője megjelentetni, az alábbiakban azonban néhány folyamat körvonalazására kísérletet tesz, mert csak így lehet a helyzet áttekintése teljes.

Arra vonatkozóan, hogy a geopolitikai változások új légkört teremtenek, melyben a baloldali értékek előretörnek és a népművelés, illetve a szociális érzékenység nagyobb szerepet fognak kapni, már meglehetősen korán nyitottnak bizonyult az egyetem vezetősége. Az 1944. december 16-án tartott rektori gyűlésen arról is beszámol a rektor – jobban mondva azzal indít –, „hogy több oldalról megnyilvánult az a kívánság, hogy az egyetem ne elégedjék meg a felsőoktatás terén az eddigi keretekkel, hanem terjessze ki tanítási tevékenységét, tegye lehetővé, hogy szélesebb rétegek látogathassák az előadásokat, valamilyen szabad akadémia formájában, amelyeket a munkásság és a közönség szélesebb rétegei is látogathatnak, és a tanfolyamok hallgatói igazolványt is kapjanak."[43] Ennek kapcsán Buza László is hozzászól, és kifejti álláspontját, hogy „propagandát az egyetem nem szolgálhat, a megnyilvánult kívánságoknak azonban a lehetőség határain belül eleget kell tenni."[44] Ő maga az *Amit a jogról mindenkinek tudni kell* című előadás megtartását vállalta el,[45] Roska Márton *A munka* című előadással jelentkezett, Tulogdy János fölrajz szakos egyetemi magántanár pedig, az *Erdély földrajza* és *Erdély természeti kincsei* mellett *A Szovjetunió földrajza* és *A Szovjetunió természeti kincsei* című előadásokat is elvállalta.[46] Ugyanakkor beszédes az orvostudományi kar dékánjának, Haynal Imrének 1944. december 27-re keltezett levele is, mely a következőket tartalmazta:

„Magnifice Domine Rector!
Hivatkozással Magnificentiád f. hó 21-én kelt 382/1944-45 etsz. számú átiratára, tisztelettel közlöm, hogy az orvostudományi karon jelenleg nincs előadó, akinek ideje lenne szabadegyetemi előadás megtartására.
Kolozsvár, 1944. december hó 27.
Őszinte tisztelettel:
Haynal Imre
orvoskari dékán."[47]

A kor tragikus eseményeit figyelembe véve, nem volt csoda, hogy az orvosok túlterheltek voltak.

Arra vonatkozóan, hogyan állt hozzá a kolozsvári magyar egyetem kérdéséhez a Romániában ekkor legjelentősebb magyar kisebbségi politikai erő, a

Magyar Népi Szövetség, szolgáljanak tanúságként az 1945. december 15-én az egyetem vezetőségéhez intézett levél ez által ismertetett részletei:

„Egyetemi Tanácsnak, Kolozsvár

A Magyar Népi Szövetség Erdély elsőrendű fontosságú kérdésének tartja Erdély magyar egyetemének fenntartását. A Magyar Népi Szövetség tudatában van annak, hogy mit jelent az egyetem jövője szempontjából az Egyetemi Tanácsnak itt maradását előíró határozata.

Ezen utóbbi körülménynek előrebocsátása után azt is le kell szögeznünk, hogy a fennmaradásnak előfeltétele az egyetem szellemének, intézményének, tanításának és tanári karának sürgős demokratizálódása.

Erdély egyeteme nem mehet el változás nélkül a demokráciát követelő és csak a demokrácián keresztül érvényesülni tudó magyar tömeg kívánság, tömeghangulat mellett, mely világnézeti szempontból az egyedül lehetséges és egyúttal az egyedüli becsületes és kötelező út.

Az Egyetemi Tanácsnak autonóm jogánál fogva kezébe kell vennie sorsának irányítását. Ma, amikor fegyverszüneti szerződés értelmében a magyar államnak a felségjoga megszűnt ezen a területen, az állami felségjogot a katonai hatóságok gyakorolják a végleges döntésig, a felségjogi hatalmat a népuralom nevében az Egyetemi tanácsnak kell gyakorolnia az egyetemet érintő mindennemű kérdésben. Idevágóan szuverén joggal dönthet, mert a hatóságoktól megfelelő szabadsággal rendelkezik. Jogi szempontból tehát nincs semmi akadálya az egyetem demokratikus kiépítésének. Azok az aggályok, melyek ezzel kapcsolatban felmerülhetnek, nem helytállók, de ha valóknak is bizonyulnának, politikai szempontból akadályoznák a mai nehéz körülmények között az egyetem fejlődését és fennmaradását.

A Magyar Népi Szövetség csak egy demokratikus intézményt tud teljes energiájával megvédeni és támogatni. Nem kívánjuk, hogy az egyetem bekapcsolódjék a napi politika kérdéseinek megoldásába, de igenis kívánjuk, hogy Erdély magyarsága sorsdöntő napjaiban a demokratikus tömegek mellé álljon és annak demokratikus célkitűzéseit magáévá tegye.

Az első felvétel tehát, hogy az Egyetemi Tanács szuverén jogánál fogva megkezdje a tanítás demokratizálódását.

A második feltétel, hogy Erdély magyar egyeteme elsősorban erdélyi magyar egyetem legyen. Erdély szellemét és alkatát tükrözze vissza, és az erdélyi szellemi erők minél nagyobb mértékben vegyenek részt az egyetem munkájában és annak irányításában.

Ha 1919-ben az erdélyi románok képesek voltak egy nagyobbrészt erdélyiekből álló egyetemi kart előállítani, akkor legyen szabad az erdélyi magyarságnak is saját egyetemét erdélyi egészséges, fejlődőképes és már eddig is termékeny szakemberekkel gazdagítva felújítani, annál is inkább, mivel ez a szempont 1940-ben majdnem teljesen el lett hanyagolva.

A fentiekkel kapcsolatban a Magyar Népi Szövetség aggodalommal látja, hogy az egyetem tanerőinek sorából hiányoznak az erdélyi szellemi életnek azon munkásai, akik az oktatás demokratikus irányú fejlődését eddigi magatartásuk és szaktudásuk alapján teljes mértékben elősegítenék. Nem kívánjuk azt, hogy az egyetem politikai érdemeket jutalmazzon, mert tudjuk, hogy az egyetem kizárólagos feladata a tudománynak művelése, de viszont természetesnek találjuk, hogy azok az erdélyiek, akik minden tudományos kritikát kiálló szaktudással rendelkeznek, de eddig éppen politikai magatartásuk miatt nem jutottak az egyetem közelébe, bekapcsoltathassanak az egyetem munkájába és népük szolgálatába. Javasoljuk tehát, hogy az Egyetemi Tanács a különleges helyzet teremtette jogalapon hívja meg tanszékekre tudományos kép-

zettségüknek megfelelően azokat az erdélyi tudományos erőket, akik erre alkalmasak. …

Minden várható ellenvetés elhárítása végett szeretnénk ismételten hangsúlyozni, hogy a feladatok megoldásának ma egyetlen törvénye van: a szükségletek demokratikus szellemi kielégítése.

Az eltávozott egyetemi tanárok csak abban az esetben térhetnek vissza katedrájukra, hogy ha igazolni tudják, hogy miért hagyták el munkahelyeiket, az Egyetemi Tanács határozatával ellentétben és ha demokratikus gondolkozásúak voltak és ezen gondolkozásuknak pozitív értelemben tanújelét adták.

Az egyetemi oktatás azonban nemcsak személyi változásokat, hanem szellemi megnyilvánulásokat is megkíván. Át kell dolgozni az egyetem egész tanítási programját, tananyagát a demokratikus szempontok és az egészen elhanyagolt, vagy rosszul értelmezett tudománykörök figyelembevételével. Az egyetemi kar kiegészítése után az Egyetemi Tanácsnak elsősorban ebből a szempontból kell majd a dolgokat megvizsgálnia, és a változásokat kieszközölnie. Az új munkatervet ismertetni kell, megvitatása végett, az egyetemi gyűléssel, amelyen az egyetem összes tanerői (tanári, előadói, tanársegédi kara) részt kell, hogy vegyen, véleményezési joggal.

Az egyetemnek szolgálnia kell az 'Universitas' gondolatát, mely az általános és a szakműveltségnek széles népi körökben való terjesztését írja elő. Ez a szempont már minden nyugati egyetemen és a világ összes haladó egyetemén érvényesítve van. Ezzel kapcsolatban adjuk elő, hogy nézetünk szerint az egyetemnek szokásos diplomáskiképzésen túl is gondolnia kell a szabad egyetemi gondolat, szabad egyetemi előadások gyakorlati kiépítésére, amelyen bárki, minden feltétel nélkül, részt vehet és tudásával általános igazolást is nyerhet. A népi tömegek ez által meg fogják érteni az egyetem szükségességét, hasznosságát és ez által védeni fogják tudni létét bármilyen oldalról jövő igaztalan támadás ellen. Az egyetemi oktatásnak kollektív gondolat használatát is keresztül kell vinnie. A kollektívumok általános irányzatú felhasználását, minden megfelelő műveltségű és képzettségű ember bevonásával, tudományos, társadalmi vagy irodalmi körök létesítésével kell kiépíteni.

A Magyar Népi Szövetség annak tudatában, hogy ezekben a napokban az erdélyi magyarság hosszú időre megszabott jövője forog kockán, kéri az Egyetemi tanácsot, kapcsolódjon be a magyarság kiépítése munkájába és vegye figyelembe a fentebb előadottakat.

Kolozsvár, 1944. dec. 15.

Kiváló tisztelettel

A Magyar Népi Szövetség elnöksége

Kós Károly s.k.

Szepesi Sándor s.k.

Hatházi Samu s.k."[48]

A szöveg magáért beszél: egyrészt az MNSZ kiáll a közösség nyelvi jogai mellett, ugyanakkor szükségesnek tart bizonyos balra tolódást, ami nemcsak szellemiségben, hanem a személyi állományban is szükséges, hogy tükröződjön. Arról, hogy kiket tartottak a levél aláírói alkalmasnak a tanári állások betöltésére, külön tanulmányban szeretnék írni, mivel az ehhez szükséges elemzés komplexitása és terjedelme túlmutatnak e tanulmány terjedelmi keretein. Ugyanakkor ez írás nem volna teljes, ha nem idéznénk részleteket a válaszlevélből is, melyek értelmében:

„Az Egyetemi Tanács folyó hó 21-én tartott ülésében beható tárgyalás alá vette a Magyar Népi Szövetség elnökségének f. hó december 15-én kelt beadványát.

Örömmel állapította meg, hogy Erdély magyar egyetemének fenntartását a Szövetség is Erdély elsőrendű fontosságú kérdésének tartja, s tudatában van annak, hogy az erdélyi magyar egyetem jövője szempontjából mit jelent az egyetemi tanács itt maradást kimondó határozata. A beadvány azonban úgy látja, hogy az egyetem fennmaradása csak bizonyos feltétel mellett biztosítható, s ez a feltétel szellemének, intézményeinek tanításának és tanári karának sürgős demokratizálódása. Ez a megállapítás nyilvánvalóan azt jelenti, hogy a Magyar Népi Szövetség felfogása szerint egyetemünk szellemében, intézményeiben, tanításában és tanári karában ma nem felel meg a demokratikus követelményeknek…

Igen jól tudjuk, hogy a Magyar Népi Szövetség részéről ez jóakaratú figyelmeztetés. Tudjuk, hogy a Magyar Népi Szövetségnek egyetemünkkel azonos céljai vannak. Éppen ezért a lehetőséghez képest mindent igyekszünk megtenni annak biztosítására, hogy a Szövetség beadványában kifejtett szempontok érvényre jussanak.

A beadvány mindenekelőtt személyi biztosítékokat kíván beállítani. Azt kívánja, hogy név szerint megnevezett egyének az egyetem rendes tanerői sorába véglegesen beillesztessenek.

Ennek a kívánságnak a teljesítése többirányú nehézségbe ütközik. Az egyetemi tanácsnak nincs hatásköre tanszékek betöltésére. Nem tudjuk magunkévá tenni a beadványnak azt az álláspontját, hogy 'a felségjogi hatalmat a népuralom nevében az egyetemi tanácsnak kell gyakorolnia az egyetemet érintő mindennemű kérdésben'. Kolozsvár tudvalevően a vörös hadsereg katonai megszállása alatt áll. A katonai megszállás és a népuralom pedig nehezen egyeztethető össze.[49] A megszálló hatalom a háború törvényeiről és szokásairól szóló hágai egyezmény értelmében, ha ennek kényszerítő akadálya nincs, az ország hatályban levő jogának tiszteletben tartásával jár el. Ez kizárja annak lehetőségét, hogy a megszállt területen nem a megszálló hatalom, hanem más, a népuralom nevében a jogszabályokat megváltoztassa. Az egyetemet a megszálló katonai hatalom kifejezett ellenkező parancsa nélkül kötik az ország hatályban levő jogszabályai.[50] Ezek pedig nem adják meg a lehetőséget új professzorok alkalmazására.

Ennek azért nincs meg a lehetősége, mert az egyetemi tanszékek jogilag megüresedetteknek még nem tekinthetők. Az egyetem székhelyének elhagyása nem vonja ipso jure maga után a tanszék megüresedését…

Az adott helyzetben az erdélyi magyar egyetem tanszékeinek betöltésénél különösen nagy gonddal kell eljárni. Bizonyos, hogy ez az egyetem még hosszabb időn át állandó támadásnak lesz kitéve s bizonyos az is, hogy ezek a támadások nem lesznek mindig jóhiszeműek. *Erdély magyar egyeteme csak akkor fog fennmaradni, ha tudományos színvonala nem lesz kikezdhető.* Létre csak akkor fog szilárd alapon nyugodni, ha esetleges megszüntetését a külföld tudományos közvéleménye az egyetemes kultúra veszteségének tekintené, s nem megérdemelt sorsának természetes beteljesülését látná benne.[51]

A beadvány név szerint megnevezett egyéneket hoz javaslatba a tanszékek betöltésére, hangsúlyozva, hogy az illetők 'minden tudományos kritikát kiálló szaktudással rendelkeznek'. Az egyetemi tanács tagjai a személyes érintkezésből és közéleti munkájuk alapján ismeri az illetők kiváló képességeit és sok előnyös tulajdonságát (de tudományos érdemeiről még eddig – valószínűleg a beadványban is jelzett szerencsétlen viszonyoknál fogva – nem volt alkalma bizonyosságot szerezni. nagy örömmel látná, ha most erre a lehetőséget megkapná, s őszinte örömére szolgálna, ha ezeket a tudományos érdemeket minél előbb módjában volna hivatalosan is elismerni.) Az erre vonatkozó eljárás

megindulásának semmi akadálya nincs, s az levezethető arra az időre, mikor a tanszékek betöltése a viszonyok kialakulása folytán időszerűvé válik…"

Ugyanakkor a válaszlevél nyit a kompromisszumos megoldás irányába is:

„Míg a tudományos érdemek megállapítása megtörténhetik, egy lehetőség van arra, hogy a Magyar Népi Szövetség által javaslatba hozott egyének az egyetem munkájába bekapcsolódjanak. A közgazdasági tudományi karon a szükséges tanszékek hiánya folytán eddig is működtek előadók, akiknek kiválasztásánál a kar sokszor a gyakorlati szaktudást és nem a szabályszerű eljárás alapján megállapított tudományos érdemeket vette irányadónak. E megbízott előadók egy részének eltávozása folytán itt új előadókra van szükség. Ezeknek felkérésénél az egyetemi tanács készséggel fogja a Magyar Népi Szövetség javaslatát figyelembe venni. Szükség van az alkotmányjog, a pénzügyi jog, a statisztika, az ipari közigazgatási jog (beleértve az ipari munkásjog) és a politika előadójára. Köszönettel venné a kar, ha a Magyar Népi Szövetség ezekre az előadásokra az illetőkkel történt előzetes megbeszélés alapján megfelelő szakembereket hozna javaslatba, kiket azután az egyetemi tanács felkérne."[52]

Az MNSZ pedig élt is a lehetőséggel. Ez a folyamat azonban már a Bolyai Egyetem idején fog kiteljesedni. Ennek személyi kérdései azonban, mint ahogy ezt fentebb is említettem, külön tanulmányt érdemelnek.

Utóélet és következtetések

■ Végül I. Mihály román király 1945. május 28-án két rendeletében szabályozta a kolozsvári egyetemi oktatás ügyét. A 406-os számú királyi rendelet kimondta a Ferdinánd király egyetem visszatérését Kolozsvárra, a 407-es számú rendelet pedig kimondta a magyar tannyelvű és a román állam által fenntartott egyetem megalapítását. Ezzel lényegében a Ferenc József Tudományegyetem megszűnt, a helyébe alapított intézmény pedig 1945 decemberében kapta a Bolyai Tudományegyetem nevet. Habár a magyar állam által korábban fenntartott Ferenc József és a román állam által megalapított Bolyai Egyetem között jogfolytonosságról nem beszélhetünk, gyakorlatilag a Bolyai átvette a Ferenc József diákságát és tanári karának nagy részét is. Ez utóbbi kitisztogatására 1948-at követően került sor, az általános, országos tisztogatási hullám keretében. Habár a Ferdinánd Király Egyetem visszakapta korábbi épületeit, az államhatalom a Bolyai számára is bőkezűen biztosított helyiségeket.

Ha visszatekintünk az átmenet időszakára, a dokumentumok fényében – amik máskülönben beszédesebbek mindenfajta utólagos szubjektív elemzésnél – láthatjuk, még ennek a jóformán vázlatszerű elemzésnek a tükrében is, hogy a kor felelős emberei, Miskolczy Dezső rektor, Buza László rektorhelyettes és korábbi rektor, valamint munkatársaik egyáltalán nem voltak könnyű helyzetben. Ki voltak téve egyrészt a visszavonuló tengelyhatalmi erők, majd később a szovjet katonai megszállás, a körülmények által felkorbácsolt román nacionalizmus és a magyar baloldal behatásainak, amelyek sokszor fenyegetést is jelentettek, és ezeknek a veszedelmes viszonyoknak közepette sikerült alárendelt helyzetből is közösségi érdekeket érvényesíteniük. A frontátvonulás nyolcvanadik évfordulója alkalmából talán erre is érdemes emlékeznünk, akár közösségi szinten is.

■ **JEGYZETEK**

25. Mihai Teodor Nicoară: *Universitatea „Regele Ferdinand I din Cluj între două dictaturi (1940–1947.*, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2011. 114.
26. Nicoară: i. m. 118.
27. ROLK. Bolyai fond. 1. sz. doboz f 598–599.
28. ROLK. Bolyai fond. 1. sz. doboz f 810.

29. Nicoară: i. m. 121.
30. Nicoară: i. m. 127–129.
31. Tomoioagă: i. m. 30.
32. Nicoară: i. m. 125.
33. ROLK. Bolyai fond. 1. sz. doboz f 602.
34. Tomoioagă: i. m. 34.
35. ROLK. Bolyai fond. 1. sz. doboz f 581–583. Kolozs Vármegye és Város Főispáni Hivatala. Szám 413–1945 Tárgy: A Kolozsvári Tudományegyetem és a Kolozsvári Mezőgazdasági Főiskola önkormányzatának felfüggesztése.
36. Nicoară: i. m. 132.
37. ROLK. Bolyai fond. 1. sz. doboz f 611.
38. ROLK. Bolyai fond. 1. sz. doboz f 681.
39. ROLK. Bolyai fond. 1. sz. doboz 725.
40. ROLK. Bolyai fond. 1. sz. doboz f 578.
41. ROLK. Bolyai fond. 1. sz. doboz f 907.
42. ROLK. Bolyai fond. 1. sz. doboz f 727.
43. ROLK. Bolyai fond. 1. sz. doboz 318.
44. ROLK. Bolyai fond. 1. sz. doboz f 78.
45. ROLK. Bolyai fond. 1. sz. doboz f 350.
46. ROLK. Bolyai fond. 1. sz. doboz f 348.
47. ROLK. Bolyai fond. 1. sz. doboz f 351.
48. ROLK. Bolyai fond. 1. sz. doboz f 388–390.
49. Az eredeti szövegben ez a mondat alá van húzva, ceruzával.
50. Ez a jogi értelmező érvelés valószínűleg Buza László rektorhelyettes, a nemzetközi jog kiváló ismerőjének gondolatait tükrözi, amellyel egyúttal megvédi az egyetemi autonómiát és felsőoktatásra vonatkozó írott és íratlan szabályok elveit is.
51. Ezzel sajnos mind a mai napig komoly problémák vannak az erdélyi magyar tudományos életben, de a helyzet a folyamatok megfelelő menedzselésével megváltoztatható. Vannak erre utaló jelek és törekvések, de sajnos ennek ellenkezőjére is akadnak bőven, mivel a társadalom – és bármely szegmensének – élete is mindig mozaikszerű.
52. ROLK. Bolyai fond. 1. sz. doboz f 432–438.



PRONTVAI VERA

LELKEK TÁNCA

Visky András drámaciklusa az emberi testről

■ Visky András *A test történetei* című kötete[1] a szent és a profán érzékelését tematizálja, azt ti., hogy miként ragadható meg és mondható el a szent jelenléte a traumatizált emberi test aspektusait tekintve, illetve a szent megtapasztalásának módja milyen eszközökkel ábrázolható drámában és színpadon. A kötet öt drámaszöveget tartalmaz: négy különböző időben és helyen élő nő (Artemisia, Tereza, Éva, Lina) és Caravaggio, a festő történetét. Bár írott szövegként nem szerepelnek a kötetben, szorosan kapcsolódnak ezekhez a darabokhoz a *Júlia*, de még inkább a *Pornó* című Visky-monodrámák abból a szempontból, hogy a szerző ezekben az írásokban a szent és a profán oppozíciója felől közelíti meg az emberi test határtapasztalatait.

A test történetei drámaciklust és a *Caravaggio terminált* színpadra állító[2] Visky Andrej a Poket-sorozatban megjelenő drámákat fordulópontnak érzi édesapja drámaírói tevékenysége során, ugyanis a szerző ezekkel az alkotásokkal „mozdult el először az Isten-ember kapcsolat vizsgálatában: számolt a testtel."[3] *A test történetei* négy, női sorsot bemutató drámaszövege a Chicagóban működő Theatre Y és a művészeti igazgató Melissa Lorraine megrendelésére született, a *Caravaggio terminál* pedig Robert Woodruff amerikai rendező kérésére, aki Kolozsváron állította színpadra a darab ősbemutatóját.[4] A drámaszövegek központi alakjai (négy nő és egy férfi) a testükkel átélt határhelyzetek végleteit mesélik el olyan dimenzióban, ahol a vallási és a világi kategóriája nem zárják ki egymást, sőt szorosan egymás mellett jelennek meg, a profán pedig feltétele a vallási megjelenésének. „Caravaggio történetében való elmélyülésben még radikálisabban át kell élnem azt, hogy a szentségnek semmi köze nincs a tisztasághoz. A szentség tulajdonképpen bátor belehajlás a világba. Aki tiszta akar maradni, szent biztosan nem lehet" – vallja egyik interjújában a szerző.[5] A drámakötetben megírt emberi sorsok közös vonása, hogy a halált közelről tapasztaló, erőszaknak és tragikus kimenetelű véletleneknek kitett nők és férfiak egy kiszolgáltatott, klausztrofób fizikai vagy mentális állapotban élnek, de ennek ellenére is képesek adni önmagukból az utókor vagy az őket körülvevő emberek számára. Átélik a létezés legsötétebb, legtraumatikusabb pontjait, és ezekben a helyzetekben jutnak el a szent megtapasztalásának közelébe. Tóth Sára *Isten ráadás?* című tanulmányában jelzi, hogy az anyagi világ és az emberi test gondolkodásunkban általában nem számít az Istennel való találkozás közegének, holott épp „az emberiben, a gyengeség helyein lehet Istennel találkozni".[6] Tóth Paul Tillich teológiájának Isten és a világ egységére vonatkozó eszkatológiai ívét követve leszögezi, hogy a teremtett világban bárhol megjelenhet az Istennel való egység: „Ami van, szent, mert a lét isteni titkában részesedik."[7]

Az értékelés e sajátos, fent említett kategóriáját a Visky-drámák olvasásakor vagy a színpadra állított előadások megtekintése során állíthatja fel a befogadó. Rudolf Otto *A szent* című könyvének kiindulópontja, hogy „a racionalizmus és annak ellentéte valamiféle sajátos *minőségi* különbséget jelez a hí-

vőlét hangulatában és érzelmi tartalmában,”[8] mert a szent az értékelés sajátos kategóriája.[9] Cserháti Sándor Otto munkásságát elemezve kifejti, hogy a német teológus „a szent fogalmát a morális és racionális aspektusoktól függetlenül vizsgálja, jelezve, hogy a mai kultúra elsősorban etikai töltést ad a szent meghatározásának, valamint a bűnös lét oppozíciójaként ismeri el”.[10] Otto kutatásaiban a szent egy komplex, az erkölcsösség és a jóság fogalmát meghaladó fogalom, amely az isteni megnyilvánulás megfoghatatlan és magasztos jellemzőit foglalja magában. Tóth Sára írja, hogy a szentség elsődleges értelemben Isten lényének kisugárzása, másodlagos értelemben „szent az, ami vagy aki Isten számára elkülönített, őhozzá tartozik. Az etikai különbözőség e tágabb értelemben vett elkülönülés következménye.”[11] A német filozófus elgondolása alapján a szent mindig többletet hordoz az erkölcsösséghez képest, és e többlet megragadása céljából hozza létre a numinózust, amely a *noumen* (isteni erő) szóból ered, valamint az értékelés, értelmezés, érzelmi hangoltság fogalmait hordozza magában.[12]

A Rudolf Otto által meghatározott numinózus elemei (mint pl. a teremtményérzet, érzelmi reakció, az értelmet is magával ragadó hatás, a bámulatos és a tiszteletet parancsoló érték) Visky *Teréz* című drámaszövegében jól követhetők. A dráma Kalkuttai Szent Teréz anya depresszív korszakaival folytat párbeszédet. A darabot *Temetetlenek. A sötétség szentje* címmel mutatta be először a londoni [Foreign Affairs] Theatre,[13] és ezzel a címmel jelent meg a marosvásárhelyi *Látó* című folyóiratban.[14] Az otthonát elhagyó, Indiába utazó Teréz a loretói nővérek rendjébe lép, majd elhagyva azt, a lelkében érzett hívásért kiköltözik az utcára, hogy segítsen a beteg, szegény, nyomorban élő embereken. A numinózus Otto szerint álmélkodásra késztet, amikor az ember lelkét csodálkozással tölti el az a megszokottól, a megértettől kívül eső dolog, amely összemérhetetlen az ember lényegével. Az általa körülírt *mysterium tremendum* (azaz teremtményérzet) voltára Teréz már kiskorában rádöbben, ugyanis hangokat hall, és ezekről a hangokról tudja, hogy valami magasabb rendű létező visszhangjai: „Hangok vagy visszhangok? Nem tudom megkülönböztetni őket egymástól, pedig fontos volna. Annyit már tudok, hogy az én hangom biztosan visszhang, és kezdete az idő legmélyén hullámzik.”[15] Ezek a hangok szólítják meg Kalkuttai Teréz anyát egy éjszaka a darjeelingi vonaton, és ezek hatására hagyja el addigi életét, és áldozza önmagát a társadalom perifériáján tengődő emberek számára. Otto meglátása alapján ez az érzés a függőséghez hasonló, átélője az általa érzékelt hatalmasabbal szemben semmi, „elmerül saját jelentéktelenségében, és elenyészik, ha szembe találja magát azzal, aki minden teremtmény fölött áll”.[16]

Teréz anya a depresszió, az üresség, a transzcendencia távollétének idején sem adja fel küldetését, folyamatosan imádkozik és dialogizálni próbál a Teremtővel, az iránta és Krisztus iránt érzett szeretet, szerelem tizenéves kora óta folyamatosan betölti a lelkét, minden nehézség ellenére. Visky drámája elsősorban a nő lelkében dúló kétségekről és vívódásokról szól, felmutatva a hivatás feladhatatlanságát is a Krisztussal kötött jegyesség és az iránta érzett szerelem értelmében: „Úgy akarom szeretni, ahogy még nem szerették, és mégis itt van ez az elkülönülés, a borzalmas üresség, Isten távollétének érzése. Több mint négy éve nem találok segítséget... Az elhagyatottság agóniája olyan nagy, és ugyanakkor vágyódásom a Távollevő után olyan mély...”[17] Máshol: „Fáj a hátam. Nem csoda: egy életen át cipeltem hiányodat.”[18] A német filozófus szerint a numinózus intenzív érzelmi reakciót vált ki, szinte őrjítő erővel tudja megindítani és betölteni a lelket,[19] és olyan hatással bír, amely rabul ejti az értelmet és magával ragadja az egyént, „sajátosan elbűvöl, igen gyakran a szédülésig és a kábulatig emel: a numen hatásai közül ezek a dio-

nüszosziak."[20] Teréz betegeket, haldoklókat, utcán fekvőket ápol, meglátogatja a nyomornegyedeket, a halott és szenvedő emberek testében Krisztus testét látja: „Ez az én testem, mondja a test, amikor rálépek, hallom. Hallod? Testről testre haladunk testtől testig."[21] A Krisztusra vonatkozó utalások – ld. „ez az én testem"[22] – más drámaszövegekben is jelen vannak, például az Artemisia festőnőről szóló drámában: „megszületett a meztelen Isten, tavasszal meg is ölik."[23] Otto *A szent* című kötetében numinózus himnuszokat is vizsgál, amelyek a mysterium tremendum tényezőinek segítségével valamelyest érzékeltetik az irracionálist és a numinózist is.[24] Meglátásom szerint minden Visky-dráma ezek közé a himnuszok közé sorolható, mert a racionalitás, irracionalitás határára helyezik az emberi testet, lehetőséget adva arra, hogy a legnagyobb traumák átélése után a szent megmutatkozhasson bennük.

A szent és a profán kettőssége a kötetben szereplő drámák közül a *Caravaggio terminál* című írásban is élesen megjelenik. A főszereplő a manierista festészet megalapozója, a késő reneszánsz kori Róma egyik legmeghatározóbb művésze, aki állandó Isten- és lélekkeresésben éli életét. A szerző bevallása szerint a darab írása közben még radikálisabban át kellett élnie azt, hogy „a szentségnek semmi köze nincs a tisztasághoz. A szentség tulajdonképpen bátor belehajlás a világba."[25] Caravaggio a maga teljességével él a világban, gyermekkorában többször megerőszakolják, pestisjárvány miatt veszíti el édesapját, ahogy azt a korabeli jegyzőkönyvek is bizonyítják: többször kerül börtönbe, párbaj során megöli a lányokat futtató Ranuccio Tomassonit. Tehetsége miatt azonban a legmagasabb egyházi köröktől kap megrendeléseket. Szakrális témájú festményein utcalányok, szegényházakban és kocsmákban tengődő emberek arcait örökíti meg. A festőt végül egy vendettában megvakítják. Visky alkotása Caravaggio halálának pillanatát mutatja be, amelyben felidézi életének legfontosabb történéseit, majd eltűnik a Porto Ercola tengerparti keskeny homoksivatagában.[26] Teréz anya munkássága és Caravaggio leghíresebb festményei egyaránt igazolják, hogy a szent nemcsak a beavatottaknak szól. Ahogy a kötet végén *A képek ereje* című írásában Pénzes Boróka utal rá, a festő művészetét és életét is „a lázadás, a megszokott normáktól való eltérés jellemezte."[27] *A Madonna a gyermekkel és Szent Annával* című festményén a Szent Szűz alakját egy utcalányról mintázta meg, ahogy *A Szent Szűz elszenderedése* című alkotásán is egy várandós és önmagát a Tiberisbe fojtó utcalány arca tükrözi a halott Mária arcát. Festményeihez csavargókat, prostituáltakat, züllött embereket használt modellként, akiket az Evangélium szövegterébe helyezett. Erre utal rögtön a dráma elején a *Lázár feltámasztása* című kép modellezése is a dráma kezdetén. A festő munkásságáról röntgensugaras felvételekkel bizonyították, hogy nem rajzolta előzetesen vászonra kompozícióit, minden vonást ecsettel festett fel, erre azonban hosszú ideig készült. Műterme – szintén Pénzes utalása alapján – performatív térként[28] is értelmezhető. Alakjait egy sötét szobabelsőbe helyezte és a valósághű ábrázolás érdekében éles fényforrással világította meg őket, ezért kapja a drámaszöveg a *Testek laboratóriuma* alcímet.[29] Molnár Illés szerint a laboratórium ebben a darabban „nem az elmélyült, összetett vizsgálódás tere, sokkal inkább a minden esetlegességet kizáró, minden félrebeszélést kerülni kívánó kérdések ideje."[30] A tények tiszta és naturalista ábrázolása az egész kötetre jellemző, a szereplők őszintén beszélnek minden őket érő, traumatikus eseményről.

A test történeteiben a szereplők életének középpontjában a halott emberi testhez való viszonyuk áll: „A halott testnél nincs nagyobb igazság"[31] – fogalmazza meg Teréz, aki már gyerekkorában temetetlen testeket lát a tengerben. Caravaggio és Teréz korán veszítik el édesapjukat, Artemisia pedig édesanyját és testvéreit: „Mianyánk, ki vagy a mennyekben, tisztítsd meg a házunkat a

halálszagtól, vagy segíts, hogy elköltözhessünk innen, hogy lehessen nekem saját hálószobám, és egy hely, tele fénnyel és a te aranyos lelkeddel, mianyánk, ahol festeni tudok."[32] Ezekhez a veszteségekhez a szereplők többször visszatérnek, referenciapontként tekintik őket későbbi életükben. Caravaggio szinte monomániássá válik, édesapja halálát nem tudja feldolgozni, kényszeresen beszél halott apjáról, a feldolgozhatatlan és körkörösen visszatérő halálélmény rabságában él, ez adja viselkedésének végletekbe hajló kettőségét és nyughatatlanságát. A halott test látványa szinte vonzza. Visky Teréz anyáról szóló drámája kiemeli, hogy Teréz neve arománul Antigoné, a szerző párhuzamot von a mitológiában szereplő, fivérét eltemetni akaró nő és az életét az utcán fekvő betegek, szegények szolgálatába állító apáca között: „Antigoné, igen. Szeretni csak... Hm... Mit is? Egy holttestet...?"[33] Teréz anya testi határtapasztalata a másik ember testi szenvedése, fájdalma, az ezzel való állandó találkozás, önmaga tehetetlenségének érzése sodorja a hitvesztés, a depresszió közelébe. A *Lina* drámaszövegének *Guillotine* című jelenetében a balesetet teljes testi épségben túlélő férfi apja halálát idézi fel: „Fekszik az apám. Nincs lélegzet. Csak a teste, mondta az egyik bátyám. Azt hiszem, vigasztalni akart. Mi az, hogy csak; mi az, hogy csak, ordítoztam suttogva. És akkor. Akkor a »csak«. Na igen. Egy élesen villanó guillotine-penge abban a pillanatban szabadult el valahonnan. Csak. Elengedték. Jön, zuhan. Mi az, hogy csak. Mi az, hogy csak test."[34]

Mircea Eliade *A szent és a profán* című kötetében írja, hogy pl. az univerzum, a templom, a ház, az emberi test felül egy nyílással van ellátva, amely lehetővé teszi az egyik léthelyzetből a másikba való átjárást, de ez az átjárás csak egymást követő beavatási események végigélésével érhető el. Beavatott pedig az, aki megismerte a misztériumokat, az, aki valamit megtud.[35] *A test történetei* szereplői a felfelé, transzcendencia felé ívelő (beavató) utat a lélek keresésével, annak megragadásával próbálják végigjárni. Az apja holttestével való szembesülés után Caravaggiót egyetlen törekvés motiválja: megtapasztalni a lélek létezését az élő és a halott embereken keresztül. Festményeivel azt kutatja, hogy létezhet-e az időnek egy másik dimenziója, amely lehetővé teszi a lélek felvillantását egy-egy műalkotáson. Szent Ágostont idézi Caravaggio a drámában, amikor meghatározza saját hivatását: „megkeresem Isten belénk oltott fényét."[36] A lélek keresését, létezését az isteni fény megfestésével próbálja kifejezni. Visky meglátása alapján „Caravaggio szerint minden, az isteni fényben önmagára ismerő ember első ember is egyszersmind, ami teológiailag nemcsak kifinomultan pontos, hanem, ha jól belegondolunk, a modernitás kérlelhetetlen és felforgató (ön)bejelentése is."[37] Caravaggio olyan festményeket készített, amelyeken keresztül a transzcendenciának lehetősége van a megnyilatkozásra. A művésznek modellt ülő Léna utcalány, aki, amíg az őt Mária alakjában megmintázó festmény készül, elmeséli a festőnek az életét, mintegy vallomást téve, és mire a festmény elkészül, megtisztul a sok szennytől, ami addig érte. A festő az adott szituációt, a pillanatot igyekszik végtelen precizitással, realisztikusan ábrázolni a festményein úgy, hogy azokon keresztül a transzcendens megtörténhessen. A *Szent Pál megtérése* című festményén – Pénzes szerint – a „legnagyobb feltűnést a ló központi szerepe és hatalmas fara keltette, melyre Caravaggiónak azért volt szüksége, hogy egy nagy felületre rávetíthesse az Isten fényét. A hatalmas állat testén látható, hogy ez a ragyogás nem fénycsík, nem is fénysugár, hanem valóságos fényár, amely a Teremtő dicsőségét hirdeti."[38] A festő Artemisiának, az őt követő első művésznőnek (a róla elnevezett drámában) fogalmazza meg, mit jelent számára a lélek: „Artemisia: Mi a lélek, Caravaggio? / Caravaggio: Mozdulat. Meg pillanat."[39] Teréz anya szintén lélek fényét keresi és látja meg a rászorulókban, ezt a fényt

szeretné meggyújtani a világban annak ellenére, hogy állandó kétségek, kísértések gyötrik: „Hajléktalan: Mondjátok meg neki, annak a kicsinek, hogy a fény, amelyet meggyújtott, még mindig világít. / Akkor én már teljes sötétségben éltem. / Öltem?”[40] A fény meggyújtása, a lélek fényének keresése a másik emberhez való odafordulásban vagy az önátadásban jelenik meg Visky szereplőinek életében. Ries utal rá, hogy „a szent megtapasztalása mindig a szeretet rendjében megy végbe.”[41] Ez a motívum bontakozik ki a Teréz anya egyik gyónását ábrázoló jelenetben: „TERÉZ Bűnök fertőjében élek, atyám, olyan bűnök nyomasztanak, amiket nem követtem el… JAMBREKOVIĆ ATYA Szűz és szerelmes? TERÉZ Igen-igen. JAMBREKOVIĆ ATYA És ez a bűnöd... TERÉZ Igen, ez. JAMBREKOVIĆ ATYA Kibe vagy szerelmes? TERÉZ Nem is tudom... Jaj, nagyon sok emberbe... Ezrekbe, tízezrekbe, százezrekbe... Férfiakba, nőkbe, gyermekekbe... Nekik akarom adni magamat. Mindenkinek mindene akarok lenni.”[42]

Otto kifejti, hogy amikor János evangélista a lélekről beszél, akkor nagyon erősen kapcsolódik a numinózis jellegéhez, mert János „nem az »abszolút észre« gondol, hanem a »pneumá«-ra, vagyis olyasmira, ami teljesen ellentétes az egész »világgal«, mindennel, ami »test«, végső soron tehát arra a mennyei és csodás valóságra gondol, ami rejtélyekkel és titkokkal teljes, ami a »természetes« emberi értelem és az ész fölött áll.”[43] Amennyiben a szent és a profán oppozíciójából közelítjük Visky alkotásait, a szent megjelenésén az ember lelkében az Istentől származó Lélek tükröződését és visszfényét értjük, profanitáson pedig mindazt, ami távoliként értelmezi a transzcendens jelenlétét. Az emberi test traumáit, a profán és Istentől távolinak tűnő helyzeteket tematizáló szövegek *A test történeteiben* a létezés közös, együtt történő átélését tűzik célul. Visky szavaival megfogalmazva: „Azt, hogy vagyunk, Lélektől fénylő lények mind, és hogy egymásból egymáséi vagyunk.”[44]

A szereplők a kifejezés nehézségeivel küzdenek, egyrészt akkor, amikor érzékelik a szent jelenlétét, másrészt pedig akkor, amikor saját életük traumáit elevenítik fel és mondják újra. A szereplők többnyire monologizálnak, Teréz anya Istenhez, Krisztushoz beszél, Artemisia, Caravaggio és Éva életük eseményeit mesélik el a jelenlevőknek, Lina, aki egy baleset következményeképp elveszíti a lábait, az őt szerető férfivel elemzi újra a történteket. Bár Artemisia történetmesélése monologikus, a szerzői instrukciók alapján eljátszható egy- vagy háromszemélyes színielőadásként is, ugyanígy az Éváról szóló írás is a szereplehetőségek többféle változatát veti fel.[45] A szereplők többnyire beszédkényszerben szenvednek, terjengős és véget nem érő módon elevenítik fel emlékeiket, sokszor töredékes, befejezetlen mondatokat, szövegtöredékeket használnak. Visky alakjai sem a szenttel való találkozást, sem az átélt traumát nem tudják a már megszokott nyelvi kifejezésekkel körülírni. Mircea Eliade írja *A szent és a profán* című kötetében: „A szent mindig olyan valóságként nyilvánul meg, amely egészen másfajta, mint a »természetes« valóságok… képtelenek vagyunk az egészen mást megnevezni.”[46] A szereplők számára a transzcendens közelsége, az átélt borzalmak vagy a lélek fényének kifejezése a maga teljességében lehetetlenné válik, mintha csak a nyelv artikulálatlanságában lenne joguk ezzel kapcsolatosan bármit megfogalmazni. Visky a trauma elmondhatatlansága okán hozza létre az autistadramaturgiát, a sztereotip viselkedést tükröző, a kényszeres ismétlődéseket hordozó, megszakíthatatlan beszédet és a mozaikokból álló nyelv használatának dramaturgiáját.[47] A test által megtapasztalt traumának és a szent közelségének elmondhatatlanságát Visky nemcsak az általa létrehozott (egyébként Beckettre emlékeztető) dramaturgiával kísérli meg, hanem egyéb művészeti ágak beemelésével a dráma (ebből kifolyólag pedig a színház) terébe. A Poket Kiadó által megje-

lentetett drámakötet többek között Caravaggio és Artemisia a drámaszövegekben is érintett festményeit tartalmazza. Az *Éva* című dráma egy dokumentumfilm alapján íródott, a *Lina* drámatextusa pedig Pēteris Vasks lett zeneszerző műveire és azok ritmusára íródott.

Az Artemisia festőnő életének legmegrázóbb pillanatait feldolgozó dráma alátámasztja, hogy a nő számos festményét áthatja a hatalommal való visszaélés és az erőszak, amely – Pénzes állítása szerint– „egyfajta traumafeldolgozási kísérletként"[48] is értelmezhető művészetében. Artemisia Gentileschi Orazio Gentileschi lányaként látta meg a napvilágot, Caravaggio kortársaként. Mivel a lány tehetséges festőnek ígérkezett, édesapja megkérte Agostino Tassit, hogy foglalkozzon vele, és tanítsa meg a perspektívafestés rejtelmeire. Tassi – a lány szomszédai és családtagjai közelségében – megerőszakolta Artemisiát. A férfi ezután házasságot kínált a lánynak, hitegette, de hamarosan kiderült róla, hogy börtönviselt és házas, ezért az apa, Orazio pert indít ellene. A vizsgálatok több mint fél éven át zajlanak, a lányt a vallatások során kínozzák, de végül megnyeri a pert. Ezután Firenzébe költözik, ahol férjhez megy, és öt gyermeket szül (ezek közül csak egy éli meg a felnőttkort). Ő volt az első, pert megnyerő nő, emellett „ő az első nő a nyugati művészet történetében, aki jelentősen hozzájárult kora és utókora művészeti fejlődéséhez".[49] Visky drámája elsősorban azt a lelki fejlődéstörténetet mutatja be, ahogyan a megerőszakolt fiatal lány nővé érik, és fokozatosan leválik édesapjáról és családjáról.

Visky az Artemisia életét feldolgozó drámájában azt a kérdést fejtegeti, miként határozza meg a nő életét és művészetét az őt ért, identitását meghatározó, fiatalon átélt erőszak, és miként dolgozza fel, egyáltalán fel tudja-e a dolgozni a művészet segítségével az átélt traumát. A dráma szövege három síkon halad: egyrészt a peranyagokból tartalmaz részleteket, másrészt a szülői háztól való függetlenedés állomásait mutatja be, harmadrészt tanúi lehetünk festményei születésének. *A per, Panasztétel, Vallomástétel, Vallomástétel, Vallomástétel, Vallomástétel, Kínzás* című jelenetekből az erőszakot elszenvedő nő, az apa, a szomszédok és az erőszakot elkövető vallomásai derülnek ki, ezzel párhuzamosan készül el a *Judit levágja Holofernész fejét,* valamint *Zsuzsánna és a vének* című Genileschi-festmény. A képek – amelyek magukon hordozzák a traumafeldolgozás jegyeit – a kötetben megtekinthetők, és egy Pénzes Boróka által írt művészettörténeti elemzés is olvasható róluk. A *Zsuzsanna és a vének* megjelenítése az előadásban a tiszta, ám mások megalázó tekintetének, tetteinek kiszolgáltatott női test törékenységére utal, míg a *Judit lefejezi Holofernészt* az erőszak megbosszulását, az Artemisia által megnyert pert jelképezi. A dráma egyik központi kérdésköre, hogy az erőszak jegyeit magán hordó nő már nem képes visszanyerni testének eredeti tisztaságát: „Azt hittem, Judit tiszta maradhat. Mert védekezik. Azt hittem, a vér nem mocskolja be az áldozatot. De nem, nem. Nem maradhat tiszta az áldozat sem."[50] Az előadás üzenete szerint a sebzett emberi test maradandóan magán hordja az erőszak nyomait, amelynek feldolgozása életfeladattá válik. Ugyanez a motívum jelenik meg a *Caravaggio terminal* utolsó jelentében is, amikor a festő az őt körülvevő angyaloknak könyörög, hogy szabadítsák meg őt a sebeitől. „Távolítsátok el a sebemet az arcomról! Most! Egy-kettő! Első angyal De hát nem tehetjük. Tudod, hogy lehetetlen. A feltámadás után is az arcodon kell maradnia a hegnek, ez köztudott. A sebek megmaradnak. Evidencia…!"[51] Caravaggio megvakítása után, a halála előtti utolsó pillanatokban ismét átéli élete legmegrázóbb eseményeit: a társadalom perifériájára szorult emberek szenvedéseit, a testi lét végességét, csonkaságát. A sebek, amelyeket élete során kapott, a halála előtt Krisztus sebeivel válnak egyenrangúvá. A Visky-dráma szerint szent

és a profán találkozása Caravaggio megvakítása után valóban összeér, az embergyilkos festő stigmatizálttá válik.

Cserháti szerint Otto feltérképezte a numinózus tapasztalat legjellemzőbb elemeit, az elrettentő és mégis vonzó titoktól a fenségességen keresztül a minden emberi racionalitással szembenálló paradoxonig, amely Krisztus keresztjében érte el mély-, illetve csúcspontját.[52] Ries szintén utal arra, hogy a szent kiáradásának, a hierofánia csúcspontjának Jézus Krisztus megtestesülése tekinthető.[53] Krisztus a keresztfán magára vette az emberiség bűneit, elszenvedte a halált, átérezte annak a rossznak a teljességét, amelyet Isten távollétének, az elutasítottságnak, a transzcendens jelen nem létének érzése indukál az emberi lélekben. Viszont épp ezen a szenvedésen keresztül váltja meg az embert. Pál apostol az írja Krisztusról a Második Korintusi Levélben: „Ő azt, aki bűnt nem ismert, »bűnné« tette értünk, hogy benne »Isten igazságossága« legyünk."[54] Visky a következőképp értelmezi a *bűnné tette, bűnné lett értünk* bibliai megfogalmazást: „Önmagunk felmentése, hogy a világ felé forduljunk a mocskossá válás félelme nélkül – pedig inkább kellene félnünk attól, hogy tiszták maradunk, mert ha tiszták vagyunk, akkor tökéletesen megkerültük a megváltást."[55]

A megváltás – írja II. János Pál pápa – szüntelenül nyitva áll minden, az emberi szenvedésben kifejeződő szeretet előtt. A szeretet dimenziójában a megváltás, amelyet Krisztus végbevitt, még nem záródott le, állandóan megvalósul: „Krisztus megváltó szenvedésének lényegéhez az is hozzátartozik, hogy állandó kiegészülést követel."[56] Hangsúlyozza továbbá, hogy az ember a szenvedésein keresztül egészen új emberré válik, és ez a lelki nagyság a testit messze felülmúlja az emberben. Minél élet- és cselekvésképtelenebb az ember, annál inkább „megmutatkozik *a belső érettség és a lelki nagyság*, amely megrendítő tanúságtétellé válik"[57] a többiek számára. Erről a szenvedésből kialakuló lelki nagyságról szól a kötet *Éva* című darabja, amely egy cigány, prostituált lány életének meghatározó történéseit mutatja be. A drámát a Surányi Z. András és Frivaldszky Bernadett által rendezett *Az ember lánya című*, 2001-ben bemutatott dokumentumfilm ihlette.[58] A huszonéves Évát nem szereti igazán mélyen senki, gyerekként eltöri a lábát, és az édesanyja a baleset után otthagyja őt az erdőben. Egész életében fizikailag, verbálisan is bántalmazzák: „Amit otthon nem vernek ki belőled, az az iskolára marad. Ott folytatják. Ott kiverik."[59] A lány elmondásából kiderül, hogy tizenhat évesen eladják, utcalány lesz, elkapja a tébécét, majd szül egy gyermeket, aki állami gondozásba kerül. Egy szociális munkás – aki futtatja – lakást ígér neki, de a lakás nem kerül Éva nevére, így ő ismét az utcára kerül. A főszereplő végtelenül naiv, mindenkiben feltételek nélkül bízó ember, akit mindenki kihasznál, testi vagy lelki erőszakot követnek el rajta. Éva életének talán legmélyebb boldogsága a kisfia, de ezt sem élheti meg igazán, hiszen a gyermeke nem vele, nem mellette nő fel: „Hazaengedték Ronikát. Muszáj volt örülni, nem volt mit tenni. Ébredni hozzá, megszoptatni. Muszáj volt. Nem tudtam, hogy van ilyen muszáj, hogy örülni. Baj lesz még ebből. Megfürdetni. Azt játszottam, hogy odaadom neki mind az örömet. Erre meg a fiam mind egy szálig visszaadja. Még többet is."[60] A monodráma bántalmazásokat felsorakoztató szála mellett a lány boldogságának kérdéskörével is foglalkozik abban az értelemben, hogy Éva soha nem mert boldog lenni, mert úgy érezte, a boldog percek, órák után büntetés várja. Minden átélt szörnyűség ellenére Éva önzetlenül, senkit nem számonkérve, senkit nem bántva odaadja magát az embereknek, részben ez az attitűd okozza kudarcokkal teli életét. Teréz az életét adja másokért, Artemisia és Caravaggio a művészetét, Évának semmije nincs, ezért csak önmagát, a testét tudja szétosztani: „Én magam vagyok magamnak. Milyen gazdag vagyok…! /

A karom, itt van, tessék, odaadom, eladó. Az orrom meg a fülem: nagyon finom, nézzék. A bokám: eladó! Osso bucco, pompás, igen, a bárányénál finomabb, esküszöm. Tessék, vegyenek, csupa delikátesz."[61] Éva az ember teljes elveszettségét, világban való otthontalanságát, a biztonságot és kiegyensúlyozottságot adó emberi kapcsolatok teljes hiányát jeleníti meg, miközben egyetlen célja marad: prostituáltként összeszedni annyi pénzt, hogy a fiát felnevelhesse. Visky írja Caravaggio kapcsán az Évára is ugyanúgy érvényes gondolatokat: „Caravaggio számára az emberi elveszettség, világban való otthontalanság, de legfőképpen az emberi kicsinység értékké válik. Ebben a kicsiben – aminek az összegzése tulajdonképpen az emberi test maga – mutatkozik meg az isteni. Amennyiben megmutatkozik."[62]

Henry Michel francia filozófus, a kortárs fenomenológia egyik képviselője a test mindennapi tapasztalataiból kiindulva megállapítja, hogy a testnek létezik egy önkinyilatkoztatása, „amellyel a test önmagát és minden egyes képességét birtokba veszi, és amelynek alapján egyedül lehetséges a cselekvése, az, hogy azt tegye, amit tesz." Ezt hívja Michel *eredeti testiségnek*.[63] Elgondolása szerint az emberi test a képességeire épül, és „a transzcendentális énben (*moi*) és az élet ön-adódásában van az alapja."[64] A filozófus *Az élő test* című könyvében többször idézi a középkori misztika központi alakját, Eckhart mestert, és állításai alapján – „Isten mint önmagát nemz engem",[65] valamint „Isten lényege az élet", „az élet lényege Isten"[66] – arra a következtetésre jut, hogy az élet „az adódás adódása, ön-adódás."[67] Eszmerendszerét arra alapozza, hogy Isten (az élet) mint felsőbb lény létrehozza az embert, *az ember Isten fia* evangéliumi tézis pedig arra utal, hogy Isten úgy nemzi az embert, mint Önmagát, „mivel az Önmaga csak annyiban lehet élő, amennyiben az élet beteljesedik benne."[68] Michel olyan metafizikai szituációt állít fel, amely szerint Isten az Élet, az ember pedig Istentől származik, ami azt jelenti, hogy „az ember az életben létrejövő élőlény, az egyetlen és kizárólagos életben, ami az abszolút Élet, Isten."[69]

Tóth Sára Paul Tillich teológiai gondolatrendszerét követve jelzi, hogy a szentség Isten lényének kisugárzása, és szent az, aki vagy ami Istenhez tartozik. Tóth utal továbbá arra, hogy a világ részesedik Istenben, de nem egyenlő vele, hanem önmagán túlra mutat. A Teremtő nem egy másik dimenzióban van: „Isten nem a dolgok mellett és nem is azok »fölött« áll; sokkal közelebb van hozzájuk, mint azok saját magukhoz."[70] Isten önmagában szent, a véges dolgokat (ember, világ) önmeghaladó minőségük teszi szentté, az önmeghaladásra törekvés pedig azt jelenti, hogy minden több, mélyebb annál, mint ami közvetlenül adva van, továbbá „a véges élet vágyakozik és törekszik »a végső és végtelen lét után«, jobban mondva, vágyakozik megszabadulni a »saját végességéhez való teljes odakötöttségtől.«"[71] Vagyis szent az, ami meghaladja az evilági tapasztalatot úgy, hogy magába foglalja a létezéssel járó profanitást, miközben a szent és a profán közti különbség feloldódik.

Ha azonban a szent és a profán az emberi test traumáin keresztül egymásba hajlik, akkor az egyén a maga kilátástalannak tűnő helyzeteiben is képes érzékelni a lét teljességét. „Az emberi lény mindig egész, mert mindig érzékeli a maga csonkaságát"[72] – írja Visky *Lina* című drámájában. Lina története a lélek végtelen és kifeszített pillanatát ábrázolja egy két szerelmes vitájából eszkalálódó autóbaleset után. A balett-táncos Lina lábait a tragédia után amputálják, a darab már a kórházban játszódik a végtagokat eltávolító műtét után, a lány magához térésének pillanatában. A Visky-mű a két szerelmes, a férfi és a nő egymásra találásának idejét mutatja be a baleset után. A szöveg Pēteris Vasks lett zeneszerző kompozícióira íródott, a szerző több helyen jelöli is a jelenetek mögött meghúzódó, többnyire meditatív zeneszámokat. A cse-

lekmény ívét követő jelenetcímek – pl. *Anax imperator*, *Tala galisma*, *Pas de deux*, *Pas des anges*, *Guillotine*, *Save as*/*Mentés másként*, *Vágott virág*, *Opera miseria*, *Lábszelfi*, *Es mīlu Tevi avagy A megbocsátásról* – utalnak egyrészt a balett alapvető lépéseire, az amputálásra, és arra, hogyan képes megbocsátani, tovább szeretni az „áldozat" egy csonka testben. A szerző Demény Attila barátja emlékére írta a drámát (aki szintén elvesztette a lábát), és művében arra a kérdésre keresi a választ, hogy miként változnak meg a megcsonkult testben a nyelvi jelentések, és milyen lehetőségei vannak az egyénnek arra, hogy egy ekkora trauma után képes legyen újraépíteni önmagát. A táncteremben kialakult veszekedés után az egymást szerető nő és férfi autóba ülnek, balesetet szenvednek, a nő nyomorékká válik, a férfin egy karcolás sem esik. A dráma központi jelenete nem az amputációt végző madár-, szarvas- vagy medvefejű orvosok által végzett sebészeti beavatkozás, hanem az a szituáció, amelyben a nő a szerelme segítségével megtanul lélekben táncolni: „Nő Igen. Leharapták róla az időt. Ott van a holban meg az akkorban. A mindigben, meg a sohasemben, meg a seholban, meg az akkoréppenottban… Férfi Ez történt… És most már így folytatódik a tánc. Mozdulatlanul. A szívben."[73] A lélek – amelyet Caravaggio és Teréz keresett – a szenvedés mélypontján megtanul (megcsonkított végtagokkal) táncolni. A profán, szennyesnek hitt létezésben megérződik valami a szent jelenlétéből: a lélek él a csonka testben, és azt meghaladva – a szerelem erejével – táncol.

A szerző a kötet elején jelzi, hogy a színházban az egymást követő drámaszövegek szabad kombinációja adható elő, így az érkező nézők mindig más előadásokat nézhetnének meg, akár különböző sorrendben.[74] Ahogy a szerzői instrukciók a drámák elején jelzik, a szövegek nyitott dramaturgiára épülnek, az egyes darabok jelenetei egymással felcserélhetők, illetve a drámák egy- és többszemélyes előadásként is színpadra állíthatók.[75] A darabok és jelenetek felcserélhetősége, a szerepösszevonások lehetősége arra utal, hogy a kötetben szereplő alakok a kortárs kultúra részét képezik, sorsuk bármelyikünk sorsa lehetne. Visky Andrej debreceni rendezésének díszlete fokozza a színre vitt testi történetek jelentőségét. A kortárs, fekete-fehér fürdőszobabelső az emberi test elsődlegességét, intimitását és védtelenségét hangsúlyozza. Ebben a térben történik meg minden: halottgyászolás, zuhanyzás, hányás, rituális fürdés, erőszak, halál úgy, hogy az életben maradók és túlélők mindezek mellett a maguk mentális vagy fizikai csonkaságában a lélek táncának megragadására törekszenek. Lehmann gondolatrendszere alapján a *szcenikus költemények* terének hierarchiája rendszerint felbomlik, az előadások intenzív, érzékeket megmozgató hatása következtében „szubjektumként érvényesülő én által uralt tér"[76] alakul ki. A testi traumák szinte laboratóriumi közegben való elmondása, eljátszása által a jelen levő nézők is felidézhetik a velük megtörtént eseményeket, vagyis a színielőadás és befogadás terének kettéosztottsága megszűnhet. Visky írja a kötet előszavában: „A színház az a hely, vagy pontosabban az a jelen idejű történés, ahol felismerjük a tőlünk különböző másik embert, és életben hagyjuk. / A színházban örülünk a szelíd különbözőségnek, sőt ünnepeljük azt… A színház a bennünk levő nemember megragadásának és kiűzésének az eseménye."[77] A drámaszövegek és a belőlük színpadra állított előadások kompozíciós és szervező elve a csonka emberi test, a halál, a lélek, a szent és a profán viszonyrendszere, amely megrendítő élettörténetek újramondásával valósul meg. A főszereplők az őket ért brutalitások hatására jutnak a szentség közelébe, keresik a lélek fényét, miközben odaadják önmagukat egymásnak vagy Istennek.

JEGYZETEK

1. Visky András: *A test történetei*. Poket, Bp., 2024.
2. Visky András: *A test történetei,* Csokonai Színház, Debrecen. Rend.: Visky Andrej. A bemutató dátuma az *Artemisia* és *Éva* című előadások esetében: 2023. október. A *Lina* és a *Teréz* című előadásokat egy évvel korábban mutatták be. Visky András: *Caravaggio*, Temesvári Állami Csiky Gergely Színház, Temesvár. Rend.: Visky Andrej. A bemutató dátuma: 2022. 10. 21.
Visky András, *Theresa*. Theatre Y, Chicago. A bemutató dátuma: 2018. május 25. Rendező: Melissa Lorraine. Visky András, *Artemisia*. Theatre Y, Chicago. A bemutató dátuma: 2018. május 25. Rendező: Visky Andrej.
3. Visky Andrej: *„Apám beszélgetései és humora formált azzá, aki vagyok”*. Képmás 2023. 11. 16. https://kepmas.hu/hu/visky-andrej-interju-visky-andras-fia-varoterem-projekt-erdely Letöltés dátuma: 2024. 05. 29.
4. Visky András: *Caravaggio terminál*. Állami Magyar Színház, Kolozsvár. A bemutató dátuma: 2014. június 24. Rendező: Robert Woodruff.
5. Visky András: *„Aki tiszta akar maradni, szent biztosan nem lehet”*. Képmás 2023. 04. 25. https://kepmas.hu/hu/visky-andras-kitelepites-regeny-interju-lager-terez-drama Letöltés dátuma: 2024. 05. 29.
6. Tóth Sára: *Isten ráadás? A szent és a világi Paul Tillich teológiájában* – 1. rész. Lelkipásztor 2024/3. 125.
7. Uo. 128.
8. Rudolf Otto: *A szent*. Ford. Bendl Júlia. Osiris, Bp., 2001. 13.
9. Uo. 15.
10. Cserháti Sándor: *Rudolf Otto: A Szent*. Credo 1998/1-2. 95–96.
11. Tóth: *Isten ráadás?* I. m. 123–124.
12. Otto: *A szent*. I. m. 16.
13. Visky András: *The Unburied. The Saint of Darkness*. Foreign Affairs Theatre, London. A bemutató dátuma: 2017. november 20. Rendező: Camila Fran?a és Trine Garrett.
14. Visky András: *Temetetlenek*. Látó 2017/10. https://www.lato.ro/irodalmi-mu/temetetlenek–a-sotetseg-szentje Letöltés dátuma: 2024. 05. 29.
15. Visky: *A test történetei*. I. m. 139.
16. Otto: *A szent*. I. m. 19.
17. Visky: *A test történetei*. I.m. 156.
18. Uo. 163.
19. Otto: *A szent*. I. m. 22.
20. Uo. 48.
21. Visky: *A test történetei*. I. m. 130.
22. „*Vegyétek és egyétek, ez az én testem!*” Mt 26,26.
23. Visky: *A test történetei*. I. m.
24. Otto: *A szent*. I. m. 44.
25. Visky András: *„Aki tiszta akar maradni, szent biztosan nem lehet”* Képmás 2023. 04. 25. https://kepmas.hu/hu/visky-andras-kitelepites-regeny-interju-lager-terez-drama Letöltés dátuma: 2024. 05. 30.
26. Visky: *A test történetei*. I. m. 168.
27. Uo. 252.
28. Uo. 253.
29. Uo. 167.
30. Molnár Illés: *Hallás dolga*. Tiszatáj Online 2016. https://tiszatajonline.hu/?p=96598 Letöltés: 2024. 05. 30.
31. Visky: *A test történetei*. I. m. 131.
32. Uo. 20.
33. Uo. 138.
34. Uo. 103-104.
35. Mircea Eliade: *A szent és a profán*. Helikon, Bp., 2014. 135.
36. Visky: *A test történetei*. I. m. 180.
37. Uo. 171.
38. Uo. 255.
39. Uo. 39.
40. Uo. 154.
41. Julien Ries: *A szent antropológiája. A Homo religiosus eredete és problémája*. Ford. Krivácsi Anikó. Typotex, Bp., 61.

42. Visky: *A test történetei*. I. m. 135.
43. Otto: *A szent*. Ii m. 115.
44. Visky: *A test történetei*. I. m. 6.
45. Uo. 16., 62.
46. Eliade: *A szent és a profán*. I. m. 7–8.
47. Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*. KRE-L'Harmattan, Bp., 2020. 80.
48. Visky: *A test történetei*. I. m. 259.
49. Uo. 260.
50. Uo. 57–58.
51. Uo. 235–236.
52. Cserháti: *Rudolf Otto…* I. m. 95–96.
53. Ries: *A szent antropológiája…* I. m. 19.
54. 2Kor 5,21
55. Visky: *Aki tiszta akar maradni…* I. m.
56. II. János Pál pápa, *Salvici doloris*, apostoli levél, https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/hu/apost_letters/1984/documents/hf_jp-ii_apl_11021984_salvifici-doloris.html#A_szenved%C3%A9s_miszt%C3%A9rium Letöltés: 2024. 05. 30.
57. Uo.
58. Visky: *A test történetei*. I. m. 62.
59. Uo. 66.
60. Uo. 81.
61. Uo. 91.
62. Uo. 246.
63. Michel Henry: *Az élő test*. Ford. Farkas Henrik, Moldvay Tamás, Sajó Sándor, Ullmann Tamás. Bencés Kiadó, Pannonhalma, 2013. 54.
64. Uo. 73.
65. Uo. 70.
66. Uo. 95.
67. Uo. 62.
68. Uo. 96.
69. Uo. 131.
70. Tóth Sára: *Isten ráadás?* I. m. 129.
71. Uo. 130.
72. Visky: *A test történetei*. I. m. 94.
73. Uo. 124.
74. Uo. 9.
75. Uo. 171.
76. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Ford. Kricsfalusi Beatrix. Balassi, Bp., 2009. 181.
77. Visky: *A test történetei*. I. m. 5–6.

BALÁZS IMRE JÓZSEF

MESÉK, AMELYEK MÁSHOL KEZDŐDNEK

Leonora Carrington: *Fehér nyulak*

■ Leonora Carrington regényének, *A hallókürt*nek a magyar nyelvű megjelenésekor többek között arról írtam, mennyire jelentéses a kiadó döntése, hogy a művet Olga Tokarczuk utószavával publikálta, hiszen a két életművet összekapcsolja a fantasztikum, illetve a zsánerirodalmi műfajokkal történő, felforgató erejű kísérletezés.[1] A gyűjteményes novelláskötet, a *Fehér nyulak* kiadásakor az Ampersand másfajta stratégiát választott: kifejezetten tudományos jellegű, szakmai utószóval látta el a könyvet, Natasha Lvovich *Két kézzel írni és festeni* című 2021-es szövegével,[2] amely a *trickster* fogalmán keresztül próbálja körülírni a Carrington-rövidpróza jellegzetességeit – a szerző és a szereplők szintjén egyaránt. A világok közt átjáró, szabályokat felrúgó, alakváltásra képes *trickster*ek kétségkívül belakják Carrington szürrealista, fragmentumszerű történeteit, és ahhoz, hogy ezt a köznapitól eltérő logikájú prózatechnikát jól kövessük, valóban érdemes emlékeztetnünk magunkat arra, hogy az epikus történeteknek, mítoszoknak a forrásánál újra és újra felbukkantak ezek a figurák, még ha később, a realista fikció világából ki is szorultak annak idején.

Miért és milyen értelemben szorulhat magyarázatra a *Fehér nyulak* epikai konvenciórendszere, *A hallókürt*höz képest is akár? Három összetevőt vennék számba az alábbiakban: a töredékes jelleget, a deviáns nyelvi kódolást, illetve a történetekben létrejött világ különös létformáit.

A fragmentumjelleg a megjelenített eseménysorok felől értelmezhető: gyakran az az érzésünk támadhat Carringtont olvasva, hogy a történet „nincs végigmondva". Belépünk egy jelenetbe, ott valami kimozdul, és a Carrington-történetek dinamikájához ez lényegében elég is. Maga a kimozdulás foglalkoztatja az alkotót, valamilyen lappangó, váratlanul felszínre törő feszültség. A következmények megismeréséig legtöbbször nem jutunk el, a következmények a novellák megjelenített történéssorán kívül vannak, ahogy rendre az előzmények, magyarázatok is.

Ez az egyik olyan jellegzetessége ezeknek a történeteknek (néhány konkrét témán/motívumon túlmenően), amely a Carrington-festmények felől ragadható meg leginkább. Festmények esetében ugyanis nem merül fel a „végigmondottság" igénye, rögtön ott vagyunk a kép pillanatában, és amikor azt szemléljük, sűrített formában részesülünk a képen megteremtett világból. Érzelmileg intenzív momentumok, megfejtésre váró jelzések, és nem maguk a történetek jelennek meg egy-egy festményen.

Egy másik vizuális analógiára is rálelhetünk, ha Max Ernst kollázsregényeire, a *La Femme 100 têtes*-re és az *Une semaine de bonté*-re gondolunk, amelyek az 1920-as és 30-as évek fordulóján keletkeztek. Carrington prózáját épp Max Ernst, a szerző

[1] *Összegyűjtött novellák*. Ford. Cseh Réka Zsuzsanna, Greilinger Szonja, Kiss Gábor. Ampersand, Bp., 2024.

szerelme és akkori élettársa, a pályája csúcsán levő szürrealista festő vezette be 1938-ban a nagyközönség számára *A Félelem háza* értelmezésével. Ennek az előszónak a részletét most a magyar Carrington-kiadás is átvette. Ebben kettejük sajátos mitológiája (Loplop, az Ernst-féle madárlény, illetve a Carringtonra utaló a Szél menyasszonya) részévé válik a Carrington-történet olvasatának. Két szempontból lényeges ez az összefüggés: az egyik, hogy a töredékesség ebben a keretben akár a kollázsszerűség felszabadító fragmentumaival is összeolvasható. A másik elem az Ernst-kollázsok tipikus anyaga: az előző évszázad fametszettechnikával készült regényillusztráció-világa. Ezeken a felfokozott érzelmek rendre valamiféle anakronisztikus patinával keverednek, nyugtalanító módon. A szürrealisták gótikus regény iránti érdeklődését is összekapcsolhatjuk a kreatív újrafelhasználással, amit Ernst végez a kollázsokon. Ez a leszármazási lánc, az eltérített 18–19. századi regényhagyomány pedig azért lényeges, mert Carrington történetei is létező kódokat alakítanak át. Hatásukhoz hozzá kell képzelnünk, hogy valamihez képest, létező prózahagyományokat játékba hozva szólalnak meg, és zsánerműfajokat vagy tipikus cselekménytípusokat térítenek el. Talán épp ez a második összetevő, a deviáns nyelvi kódolás szorul leginkább magyarázatra. Az óvatlan olvasót, aki az irodalmi-történeti kontextust, a zsánerműfaji nyelvre ráépülő, de azt deviáló jellegzetességet figyelmen kívül hagyja, idegenül és tétován bolyonghat némelyik Carrington-történetben.

Carrington nyelve ugyanis az erőszak, a kíméletlenség, a kegyetlenség jellegzetességeit alkalmazza és fordítja ki. Hogy milyen tétekkel, azt Natasha Lvovich utószava is körüljárja. A szerző újra és újra szabadulástörténeteket ír. Hatalmilag túlterminált, fullasztó, tekintélyelvű világokat látunk a történetekben, az erőszak tehát, amely ezekben a novellákban rendre megtörténik, egyszerre defenzív és szimbolikus. Carrington fekete, gyakran hátborzongató humorba oldja a novellái cselekményeit, szinte alig van olyan történet, amelyben ne jelenne meg a halál valamilyen változata. A halál és az élet közti határsáv viszont nem éles és nem egyértelmű. Újra és újra spektrális lények, az élő és túlvilági közt átjáró szereplők bukkannak fel, ez is az említett gótikus zsánerkóddal hozható összefüggésbe. És épp ez, a novellák világának megteremtése, a szereplői létformák jellege lesz a harmadik tárgyalandó szempont, de most még csak a második összetevőnél tartunk – annál, hogy mit eredményez ez nyelvileg. Röviden: tabudöntögetést, nyelvi kegyetlenséget – a „humánustól" való elszakadást. Az az erőszak, amelyik a történetekben váratlanul tör felszínre, az erőszak megszokottabb, kendőzöttebb, társadalmibb formáinak visszája – a szülő–gyerek, a nevelő–gyerek viszonyokat, de az uralkodók, egyházi méltóságok auráját is érinti. A Carrington-történetek konvenciókat, sztereotípiákat törnek meg, mintegy leleplezve azt, hogy amit szépnek, erkölcsösnek, kívánatosnak tekint egy-egy csoport, az bizonyos értelemben tetszőleges vagy véletlenszerű. Az, amit Carrington a sokk erejével ennek a szabályok által keretezett létezésnek a másikjaként tételez, gyakran maga is riasztó. Nem maga a válasz, hanem annak felmutatása, hogy az intenzívebb, érzékibb, igazibb létezés keresésekor olykor vakmerőségre, radikális elszakadásra van szükség a korábban ismert dolgoktól. Carrington nyelve tünet, amely saját élettörténetében a nőként, művészként, depressziósként megélt marginalizációt mutatja fel néhol dühös, néhol pedig kifejezetten szórakoztató fekete humorral.

Melyek tehát azok a létezési formák, amelyek meghatározzák a Carrington-történeteket? A trickster mobilitása, identitásának fluid jellege

kétségkívül jó támpont a szereplők első megközelítésekor. Rögtön az első ikonikus történet, *Az elsőbálozó* az állati és emberi közti szférák átjárhatóságát feszegeti. A történet saját konvenciórendszerében a fiatal lányt a bálon helyettesítő hiéna sok mindenben megfelel a konvencióknak, például gond nélkül megtanul franciául beszélni, sőt felegyenesedve tud járni a lány báli ruhájában, magas sarkú cipőben is. A problémák az elviselhetetlennek érzett hiénaszag miatt adódnak, illetve abból fakadnak, hogy a hiénának szert kell tennie egy emberi arcra, amit viselhet. Mindenesetre a novella világában rövid ideig a hiéna remek báli kisasszony lehet – e konvencionális szerep ürességét, hatalmi terheltségét mutatva fel. Mint azonban Anna Watz kiemeli, ha csupán *Az elsőbálozó* egyfajta „bosszúálló", komikus regiszterét tekintjük, figyelmünk eltorzulhat arról, hogy az olyan történetek, mint *A Félelem háza* vagy *Az ovális hölgy* komplexebb és másképpen ambivalens szubjektivitáspozíciókat mutatnak meg, a szürrealizmus korabeli elméleteivel összevethető módon. Ezekben ugyanis a félelem testi reakciói, a „megkövült" állapot változatai fokozatosan kritikai jelleget öltenek a novellák nyelvében.[3]

További történetekben ember és ló,[4] ember és madár, ember és farkas közti hibridek bukkannak fel. Ez a jellegzetesség Carrington festményeiről is ismerős lehet. Voltaképpen arról a sajátosságról van szó, hogy ezek a figurák egyszerre tűnnek mindkét létformájú alaknak egyes fogékony érzékelők számára, miközben többnyire egyszerre csak egyik formát öltik magukra egy-egy konkrét jelenetben. Az emberszereplők gyakran ellenállhatatlan vonzódást éreznek egy-egy állati jegyekkel ellátott karakter iránt, akár azok iránt is, akiket konvencionálisan taszítónak-félelmetesnek-csúnyának tekint a kulturális kód. A hiéna kifejezetten szimpatikus a bálikisasszony számára, az *Amikor elhaladtak…* Igname nevű vaddisznója pedig Virginia Fur számára. A *Jemima és a farkas* ugyancsak egy fiatal lány farkas(ok) iránti vonzódásáról szól. Ezeknek a szereplőknek az esetében fontos észrevenni, hogy az ember-állat átjárás nem csupán a szerelmi-testi vágy kivetülése, hanem valamiképpen a köznapi tevékenységek része is, az élet más szegmenseiben is jelen van tehát, nem csupán erotikus fantázia, és ezáltal az emberi-állati szférák kulturális hierarchizáltságának megbontására, átstrukturálására is irányul.

Végül a kísértetiességet hordozó élő–holt oppozíciók lebontására szükséges még mindenképpen kitérnünk. Ezzel összefüggésben az öreg–fiatal oppozíció is említhető, hiszen különösen a szellemvilágba átjáró karakterek életkora teljesen relatív: ugyanolyan joggal tűnhetnek idősnek és fiatalnak. Számos történetben bukkannak fel olyan alakok, akiknek aztán megtalálja a másik szereplő a sírfeliratát vagy egyéb, halálával kapcsolatos írásos dokumentumokat. (*Jemima és a farkas*, *Repül a, repül a…*). *A szerelmes* című történetben a fáradt és valószínűleg halott, mozdulatlan nő ágyát beborítja a fű, olyan régen hever ott. A *Repül a, repül a…* Ferdinandja rendkívül sápadt, ajkai vöröseslilára vannak festve. Célestin Airlines-Drues teste vakítóan fehér, a sötétben foszforeszkál. Mindezek az elemek bizonyára a gótikus regényhagyomány adaptációjának tekinthetők. A Carrington-történetekben visszatérő jellegzetesség, hogy a fókuszba kerülő szereplők sokkal otthonosabban, intenzívebben élik meg ezeknek a társadalmon kívüli létezőknek a társaságát, mint akár a családjukét, vagy azokét, akikkel konvencionálisan szabályozott kapcsolatban állnak. Ezek a karakterek jelölik a kifelé vezető útvonalakat. Carrington nem rejti el a rémületet, szorongásokat, veszélyeket, csalódásokat sem, amelyek ezeken az útvonalakon várakoznak a döntően női szereplőkre.

Egyvalami azonban biztos: „odabent”, a húszas-harmincas évek angliai–francia felső-középosztálybeli társadalmában létezni számára klausztrofób érzés. Novelláról novellára kilép belőle egy-egy nyitva hagyott végű jelenet erejéig, fókuszba állítva egy-egy helyzetet, életfragmentumot.

JEGYZETEK

1. Balázs Imre József: *A Carrington-áramlat*. 1749.hu 2023. augusztus 31. https://1749.hu/fuggo/kritika/a-carrington-aramlat-leonora-carrington-a-hallokurt.html
2. Natasha Lvovich: *Writing and Painting with Both Hands*. Full Bleed 2021/5. https://www.full-bleed.org/writing-and-painting-with-both-hands
3. Anna Watz: *Identity Convulsed: Leonora Carrington's The House of Fear and The Oval Lady*. In: Anna Watz (ed.): *Surrealist Women's Writing. A Critical Exploration.* Manchester, Manchester University Press, 2020. 43.
4. Értelmező leírását lásd pl. Kirsten Strom: *The Animal Surreal. The Role of Darwin, Animals, and Evolution in Surrealism*. Routledge, New York, 2017. 79–84.



TERJED A JÖVŐ

Schneider Ákos: *Az emberközpontú tervezés határai*

■ William Gibsonnak tulajdonítják ezt a szállóigévé vált mondatot: „The future is already here – it's just not very evenly distributed." (Tünetértékűnek érzem, hogy magyarul ezt a mondatot így is olvashatjuk: „A jövő már itt van, csak még nem egyenletesen oszlik el"; vagy így: „A jövő itt van. Csak még nem terjedt el eléggé" – az első fordításban ugyanis jócskán benne van a társadalmi olló kinyílásának tapasztalata, míg a második verzió sokkal semlegesebb.) Ez a mondat azon a feltételezésen alapszik, hogy a jövő futurisztikus, vagyis technikai vívmányok alakította, szokatlan, innovatív. Miközben ma a mélyadaptáció elmélete éppen az ellenkezőjét állítja a jövőről: a jövő inkább a múlthoz fog hasonlítani, az éghajlati káosz olyan valóságot fog teremteni, melyben alapvető életképességeinkről ismét tanúbizonyságot kell adnunk. Még valószínűbb, hogy valahol középen lesz majd a megoldás – lesz egy futurisztikus, illetve egy múltszerű világ, és az anyagi lehetőségeink szerint fogunk majd egyikhez vagy másikhoz hozzáférni.

Jó kis indítás mindez egy dizájnteoretikus könyv recenziójához. Lesznek még ebben a szövegben látszólag indokolatlan megoldások. Az ismertetett könyv ugyanis a dizájnról úgy gondolkodik, mint a jövőhöz való hozzáférés egyik lehetséges formájáról, illetve mint a lehetséges jövők megkérdőjelezésének, átszabásának egyik analitikus lehetőségéről. Az olvasóban most valószínűleg felhorgad valami olyasmi kérdés, hogy de hát ő a dizájnról azt tudta, hogy az a tárgytervezés művészete. A recenzens meg azt üzeni neki, hogy akkor nem figyelt eléggé, hiszen éppen a *Korunk* hasábjain is lehetett olvasni Szentpéteri Mártontól a dizájnkultúráról mint a tudományokat és bölcsészeteket összekötő harmadik szemléletmódról. A dizájn mint nagy összekötő koncepciótól a recenzált kötettel egy következő irányba lépünk tovább: a dizájn nemcsak közvetítő, hanem jövőstratégia. A dizájnnal való tudományos foglalkozás pedig a tudomány jelen krízishelyzetére adott válasz. Ezért is érzem úgy, hogy ez a könyv tesz valamit azért, hogy a jövő magyarul picit kevésbé legyen egyenlőtlenül elosztva.

Schneider Ákos doktori disszertációjának kötetté szerkesztett változata dizájnelméleti értekezés, amely egy paradigmaváltást konstatál. Ennek a váltásnak a tartalma annak a dizájntevékenységnek a vége, mely orientációs pontként az emberben gondolkodott, az emberi intellektuális képességekkel befogadható világra, az emberi test léptékeihez igazodó kultúrára összpontosított. A dizájn mint diszciplinárisan így címkézett tevékenység legegyértelműbb feltételezése, hogy az ember a viszonyítási pont. Le Corbusier híres Modulorja az emberi testarányok matematikájára szabta az épített teret, a UX design a felhasználói élményre épített, a divat pedig meggyőződéssel vallotta, hogy „a teremtés koronájának" felöltöztetésére minden természetben fellelhető szépség latba vethető a tollaktól a levedlett bőrökig. Ennek az állításnak az evidenciája kérdőjeleződött meg több tényező hatására az elmúlt durván három évtizedben.

Typotex, Bp., 2022.

Schneider Ákos ennek a váltásnak jár utána, és három tényezővel magyarázza e változás bekövetkeztét. A humáncentrikus dizájn végét előidézte egyrészt az embercentrikus nézőpont posztkoloniális kritikája, a poszthumán spekulatív realizmus gondolati programja. Vagyis az a koncepció, melynek értelmében az ember semmiben sem kitüntetettebb Föld- vagy univerzumlakó, mint bármelyik másik, a világ tárgyorientált ontológiákként érthető meg, melyben nincsenek alá- és fölérendeltségi viszonyok, nincsenek aktív és passzív, tudattal rendelkező és tudattal nem rendelkező létezők közötti különbségek. A második tényező az emberi test mechanikai bekebelezése, tervezett volta, az az állítás, hogy az ember dizájn fölé helyezése és a dizájn emberből eredeztetése azért téves, mert maga az ember is része a dizájnnak, nincsen dizájnon kívülisége, ő maga is kiborg, így nem ártatlan, nem lehet origója annak, aminek maga is része. Harmadszor pedig, ha az ember privilegizáltsága az univerzumban megszűnt, ha az ember dizájnártatlansága mítosz, azt is be kell látnunk, hogy a technológia olyan létmódokat hoz létre a világban, melyek az emberrel megint csak nem kitüntetett szerepben számolnak. A könyv e három tényezőnek külön fejezetet szentel, majd egy utolsó fejezet szól arról, hogy mi következik az emberközpontú tervezés után. E fejezet két irányból közelíti meg ezt a kérdést. Egyrészt spekulatív modelleket mutat a „mi a dizájn ma?" kérdés megválaszolására, majd négy lehetséges dizájnkoncepciót vázol. Ezek a következők: (1) dizájn mint kutatás; (2) dizájn mint kísérlet; (3) dizájn mint fikció; (4) dizájn mint szubverzió.

Ebből a rövid összegzésből is látszik, hogy a könyv a. ambiciózus; b. radikálisan kortárs; c. globális összefüggéseket vázol; d. radikális. Ami ebből az összegzésből egyelőre nem látszik, az az, hogy rengeteg példával dolgozik, és ezeket a példákat ütközteti egymással, illetve arra használja, hogy a fentebb leírt diagnózist teljes komplexitásában értse meg. Cristopher Frayling elhíresült dizájnkutatási hármas felosztását idézi, mely szerint a dizájnkutatásnak három típusa van, dizájnra irányuló kutatás (research into design); dizájn segítségével történő kutatás (research through design); dizájnt támogató kutatás (research for design), s a kötet zárórészét leginkább foglalkoztató spekulatív dizájnt a dizájn segítségével történő kutatás által inspiráltnak tekinti. A könyv maga mindhárom utat járja – és ezt szinte kötelező is tennie, hiszen a szerző egyszerre ad kézikönyvet dizájnban érdekeltek kezébe arról, hogy mi ma a szakma állapota, meg egyáltalán mi ez a szakma, terület, tevékenységkör, világszemlélet, és egyszerre vezet be egy kritikai-spekulatív gondolkodásformát a dizájnkultúráról való gondolkodásba. A szerző a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem oktatója, és éppen egy MOME-s szemléletmód is ihleti, melynek fontos előképei az Elméleti Intézet és a Doktori Iskola tagjainak munkái, abban mégis terepfeltáró, hogy a kortársiasságot ennyire globális-radikálisan képviseli. A példaanyag a világklasszis Neri Oxmantól a MOME-n doktoráló kísérleti divattervező Vass Csengéig terjedő spektrumon ível át. És ennek megfelelően nyelvezete, metaforái sajátos értekezői nyelvet alakítanak ki, melyet éppen annyira jellemez a fogalmi pontosság, mint egy nagyon száraz, csattanóorientált történetmesélés és fogalmilag adatolt metaforaképzés. Kedvenc alcímeim éppen ezek a tudományos metaforaállító idézetek: *A technológiai világnézet katedrálisai*; *A világbank elektromos szívében*.

A fentebbiekből valószínűleg érezhető, hogy a recenzens a könyv pozitívan elfogult olvasója. Leginkább amiatt, mert ez a könyv azt a kérdést tolta minduntalan az arcomba, hogy milyen formában, milyen

szóhasználattal, milyen mondatszerkesztéssel érdemes szakkönyvet írni a 21. század második évtizedében. Ted Chiang *Az emberi tudomány fejlődése* című rövid szövegéből idézek egy bekezdést: „Sok előfizetőnk kétségkívül emlékszik olyan tanulmányokra, amelyek szerzői elsőként érték el az általuk leírt eredményeket. Ám aztán fokozatosan a metahumánok kezdtek túlsúlyba kerülni a kísérleti kutatásban, akik eredményeiket mindinkább csak a DIT (digitális idegtranszfer) révén tették elérhetővé, így a folyóiratok már csak emberi nyelvre fordított, másodkézből származó beszámolókat közölhettek. A DIT nélkül az emberek nem tudták a korábbi fejleményeket teljes egészében felfogni, és a kutatáshoz szükséges új eszközöket sem tudták hatékonyan használni, míg a metahumánok egyre tovább és tovább fejlesztették a DIT-et, és mind jobban ráhagyatkoztak. Az emberi közönségnek szánt folyóiratok a puszta népszerűsítés eszközévé silányultak, de még annak is gyengék, mivel még a legzseniálisabb embereknek is fejtörést okozott a legfrissebb eredmények lefordítása." (Ted Chiang: *Érkezés és más novellák.* Agave, 2016. 227.)

Egy recenzió terjedelmi keretei között nagyon indokolatlannak tűnhet ilyen hosszúságú idézet, mégis erre építek, mert Schneider Ákos könyve éppen ilyen horderejű kérdésekről beszél, és érzi annak a felelősségét is, hogy az emberek számára írt tudomány (és különösen az, ami magyarul születik) nagyon sérülékeny pozícióban van. Ezt a sérülékeny pozíciót azonban meg kell becsülni. Illetve a kutatói krédónkban számot kell adni róla. Az idézetben szereplő poszthumán tudományos haladás, mellyel az ember képtelen lépést tartani, könnyen állítható párhuzamba a jövőtermelésnek azzal az elképesztő spektrumával, melyet a könyv szintetizál. A jövő rengeteg helyen zajlik éppen, a kutatónak az a dolga, hogy szkennerként menjen végig e helyszíneken, és rendszerezze a lehetséges kimeneteket. Fordít. Akár azon az áron is, hogy az értekező nyelv lineárisabban, monotonabbul és nehézkesebben állítja elő a jövőt, mint azok a tervezői ethoszok, amelyekről számot ad.

A kötet ezzel a mondattal zárul: „a képzelet eloldása a felhasználói igények »itt és most«-jától nem annyira fantazmagória, mint inkább a realizmus területére tartozik" (194). Ez a mondat mutatja meg a dizájnkutatásban megmutatkozó jövőorientáció episztemológiai tétjét. A térbeli és időbeli projekció nem amiatt lesz a kutató munkamódszere, mert valamilyen excentrikus trendkövetés erre sarkallja, hanem amiatt, mert belátta, egyszerűen nincs más módja annak, hogy a vizsgálat tárgyát, a dizájn természetét megértse. A spekulatív materialista fordulat realista filozófiai programja a dizájn perspektívájából úgy néz ki, hogy a saját tapasztalatiságunkat meghaladó idővel és térrel is tud számolni.

A kötet az emberközpontú tervezés „határairól" beszél – és nem a végéről (mint ahogy én tettem az összefoglalóm elején). Ez az óvatosság éppen annak is szól, hogy az emberi hübrisz miatt valószínűleg sokára fogjuk észrevenni, hogy a látszólagosan embercentrikus világ sohasem volt az, és addig is jól elleszünk a fogyasztóbarát tárgyak, világok, felületek mikrovilágában. Közben elszalasztjuk annak a lehetséges kimenetnek az áttervezését, amit Michel Foucault e szavakkal jósolt meg: „az ember úgy eltűnik, akár a tengerparti fövénybe rajzolt arc".

Keszeg Anna

OLVASÓLECKÉK HALADÓKNAK

Egyed Emese: *Francia iskola*

■ Egyed Emese egyike azon kevés magyar kutatóknak, akik a felvilágosodás francia irodalmát, illetve a francia–magyar kulturális kapcsolatokat vizsgálják. Olyan egyéni látásmódú közvetítő, aki a sokszor feledés alá vonódó témákat, műfajokat, szerzőket állítja fókuszba pótolhatatlan értékőrzőként, így neki is köszönhetően jöhetett létre a közelmúltbeli és a kortárs magyar kultúrában a klaszszikus francia irodalom recepciója, jelentőségének felismerése, magyar irodalmi hatástörténetének a feltárása. A *Francia iskola* című tanulmánykötete számomra először is ennek a különleges tudósi portrénak a lenyomata, annak megmutatása, hogy pályáján mely szerzők, műfajok, korszakok a meghatározók a francia irodalomból, milyen kérdésfeltevésekkel fordul a francia kultúra történetéhez, hogyan lépteti párbeszédbe a magyar irodalmi jelenségekkel, és összességében milyen sajátos hangot képez meg ebben a kulturális térben. A kötetcím akár sajátos tudósi ars poeticaként is olvasható, hiszen magába sűríti a francia bölcsészeti tanulmányokat, mesterek, kollégák és tanítványok világát, kibogozhatatlan egymásra hatását, és egyúttal természetesen azt, hogy mit is jelent a francia irodalom és filozófia felől megtanulni olvasni.

Bár a kötetbe gyűjtött tanulmányok első pillantásra széles spektrumon mozognak, és a 15. századtól a 20. századig terjed a figyelmük, amit az írások tárgyának kronológiai rendbe helyezése is hangsúlyoz, jól látszanak azok a csomópontok, amelyek a szerző érdeklődését irányítják. A kötet első két tanulmánya a középfrancia nyelv korába és a régi francia költészet világába vezeti el az olvasót. François Villon neve ugyan széles körben ismert a magyar olvasóközönség számára – köszönhetően a 20. századi költőink műfordításainak, illetve Faludy György szabadfordításainak, amelyek könnyűzenei feldolgozásával Földes László Hobo még népszerűbbé tette a késő középkori francia irodalom különös figuráját. Ha szabálykövető módon ezzel az első tanulmánnyal kezdjük el a kötet olvasását, azonnal feltűnhet Egyed Emese írásmódszerének karaktere: egy olyan tudósi kíváncsiság, amely folyamatosan kérdez az olvasott szövegtől, és a válaszlehetőségeket saját olvasóinak ajánlja fel. Villon *Nagy Testamentum*ának faggatása sajátos utat jár be: nem tágabb kulturális és műfaji kontextusok, hanem szorosan a nyelv felől lépünk be a szövegbe, azt követve, miként érvényesül a vers felépítésében, nyelvi-stilisztikai megalkotottságában a felhívó funkció, a megszólítás retorikai megoldásai, mindeközben pedig mégiscsak eljutunk vallás-, eszme- és mentalitástörténeti vonatkozásokhoz, többek között a korabeli halálfelfogásról, a bibliai szöveg olvasásának jellegzetességeiről, a középkori műfaji rendszerről. Az eredeti francia szöveg elemzését követően a különféle magyar fordítások megoldásait is megvizsgálja a tanulmány, ez pedig még erősebben érzékelteti azt a nyelvi-időbeli-kulturális idegenséget, amely a mai olvasót elválasztja Villontól, ugyanakkor mégiscsak a nyelv marad az egyetlen közege a hozzáférésnek. A versben megteremtett kommunikációs helyzetbe belépve vagy azt kí-

Erdélyi Tudományos Füzetek 300. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2023.

vülről megfigyelve, kérdéseket megfogalmazva és válaszokat keresve válhat tehát részesévé az olvasó ennek a világnak, amelyet a *Nagy Testamentum* egyfajta időkapszulaként őriz: a tanulmány szemléletmódja és kíváncsisága azonban az egész kötetet jellemzi. A második tanulmány egy Villonnál sokkal kevésbé ismert költőhöz lép közel: Joachim du Bellay, a 16. század közepén élt költő 1558-ban megjelent *Panaszok* című kötetének egyik szonettjét elemzi a „nem írom" / "je n'escris" formula anaforikus lüktetésének értelmezésével, úgy, hogy a vers mögé tekintve a Pléïade köréhez tartozó költő portréját is megrajzolja.

A balladák és a szonettek világából a színház terébe lépünk át a klasszikus francia irodalmat tárgyaló tanulmányokkal, ráadásul magyar színpadokra, 18. és 20. századi magyar fordítások kulturális, nyelvi, sőt politikai jelentőségének megismeréséért. Pierre Corneille *Cid*jéről három elemzést olvashatunk, elsőként Teleki Ádám 1773-ban Kolozsváron megjelent *Czid*jéről, amelynek elemzésével Teleki színházi és dramaturgiai műveltségét, valamint a korszak magánszínházi praxisát is bemutatja a szerző. A második *Cid*-tanulmány folytatja a Teleki-fordítás jelentőségének tárgyalását, azt is megvilágítva, hogy a francia dráma kulcsfogalmai, hősei, drámai alapszituációja ebben a kulturális áthelyeződésben miként működhetett a 18. század utolsó évtizedeiben. A vizsgálódás komplex módon képes megmutatni, mi a jelentősége Teleki Ádám korában a nyilvános beszédnek, mekkora ereje lehet az irodalmi közvéleménynek, milyen viszonyban van egymással a királyhoz való hűség és a családi identitás, valamint a szeretet és a szerelem ereje milyen világformáló erővel bír. A harmadik *Cid*-tanulmány, valamint az azt követő két Racine-dolgozat jelentősége abban áll, hogy Nemes Nagy Ágnes és Illyés Gyula műfordításait (Corneille *Cid*jét, illetve Racine *Pereskedők*jét és *Bajazid*ját), valamint a darabok korabeli magyarországi színpadra állítását irodalom és politikum szempontjából, továbbá a magyar színházi élet politikai kiszolgáltatottsága szempontjából vizsgálja. A Nemes Nagy Ágnes francia műfordítói gyakorlatára való fókuszálás ráadásul nagyszerűen kiegészíti a közelmúltban megjelent, Tüskés Anna által szerkesztett kétnyelvű költészeti antológiát (*A lovak és az angyalok* / *Les chevaux et les anges*, Párizs, Ru-meurs éditions, 2022), amely Nemes Nagy verseinek francia műfordításait tartalmazza, és a bevezető tanulmányok a költő francia irodalmi kapcsolatait és műfordításait is tárgyalják.

A felvilágosodás korszakához kapcsolódó tanulmányokban is meghatározó a kulturális transzfer jelenségének vizsgálata – részben továbbra is a drámaszövegek fordítása és a magyar színházi tér ügyében. Fenouillot de Falbaire nem különösebben értékes színdarabjának késő 18. századi magyar fordításai az összehasonlító vizsgálat nyomán azt mutatják, hogy a drámafordítás egyrészt beilleszthető volt a korabeli kolozsvári színműfordítói programba, másrészt pedig a vallási tolerancia témája, illetve a közösségi együttérzés felemelő hatása miatt nyerte el a népszerűségét. Aranka György és Bánffy Györgyné Wesselényi Zsuzsánna fordításai így a korabeli erdélyi és a Habsburg-udvari társadalmi közérzetre is rálátást nyitnak.

Egyed Emese színháztörténeti kutatásaihoz kapcsolódik szorosabban a Diderot-féle dramaturgiai-színházi reformot tárgyaló fejezet, amely értékét és hasznosíthatóságát erősíti az utóbbi évtizedekben itthon megjelent Diderot-fordítások és -kutatások (például Lőrinszky Ildikó és a Szegedi Tudományegyetem francia tanszékének munkái) eredményeinek beemelése. A tanulmány egyúttal arra is lehetőséget ad, hogy egyrészt Diderot örökségét vizsgáljuk a mai

színházi gyakorlatban, másrészt pedig azt is segít átgondolni, hogy a 18. század végén a szárnyait bontogató magyar nyelvű színjátszással párhuzamosan az európai irodalmi, dramaturgiai és előadói praxis milyen utakon járt.

A Rousseau-ról szóló két tanulmány kulcsfogalma a kulturális emlékezet, annak vizsgálata, hogy egy kiemelkedő, hamar kultikussá váló és nagy hatástörténetű szerző milyen módon maradt fenn a gondolkodói, irodalmi, művészeti hagyományban vagy akár a hétköznapi gondolkodásban. Ezt elsőként a késő 18. századi és a 19. századi irodalomban, sajtóban és tudományos diskurzusban vizsgálja Egyed Emese, francia, illetve magyar anyagon, ami termékeny módon járul hozzá a hosszú ideig ellentmondásos megítélésű francia író recepciótörténetének megértéséhez. A második tanulmányt pedig azért tartom igazi különlegességnek, mert az 1986-ban, Montmorencyban rendezett kiállítást mutatja be, amely nemcsak Rousseau eszméinek magyarországi irodalmi, filozófiai és politikai hatását vette vizsgálat alá, hanem emléket állított gróf Teleki József látogatásának is a francia írónál. A tanulmánykötet következő két dolgozata közvetlenül ide kapcsolódik, amennyiben Teleki József és Teleki Sámuel franciaországi utazásait és tanulmányait mutatja be, hozadékai azonban nemcsak neveléstörténeti és tudománytörténeti szempontból, hanem a Grand Tour erdélyi történetének megismerése felől is lényegesek.

A Helvétius boldogságról szóló tankölteményéről való reflexió fontos adalékokkal szolgál a felvilágosodás evilági boldogságról való gondolkodásának megértéséhez, illetve a vers magyar hatástörténetéhez, továbbá átvezet a tanulmánykötet belül Voltaire-hez, Helvétius kritikus olvasójához, akihez a tanulmánykötet legterjedelmesebb egysége kapcsolódik. Lényegében a tanulmánykötet belüli kismonografikus egységről van szó, melynek középpontjában Voltaire magyarországi-erdélyi hatástörténete áll egy tágabb műfaji mezőben, mégpedig a tanköltemény, az eposz és a dráma tárgyában. Az első tanulmány alapvető kontextust terem az olvasáshoz, ugyanis Voltaire-nek a múlthoz, a nemzeti történelemhez és a választott hagyományokhoz való viszonyát mutatja be tragédiáin, epikus művein és értekező költeményein keresztül. Mindez a késő 18. századi magyar eposzírói és fordítói gyakorlat világába visz tovább, a *Henriás*-fordítás, a *Hunniás*, illetve a *Hanka*ként magyarított *Pucelle d'Orléans* vizsgálatához, Péczeli József, illetve Horváth Ádám munkáinak értékeléséhez. Kiemelt figyelmet kap Fekete János Voltaire-hez való viszonya: *A természet törvényéről* szóló tanköltemény Fekete-féle fordítását és jegyzeteit is közli az egyik tanulmány. Voltaire történelmi drámái közül a *Sémiramis*, illetve a *Brutus* kap elmélyültebb figyelmet, utóbbinak pedig a Kováts Ferenc-féle fordítása is, amely valószínűsíthetően 1788-ban keletkezett. Mindez a széles, a színjátszási gyakorlatot is fókuszban tartó áttekintés gyümölcsözően kapcsolódik össze Penke Olga és Pintér Márta kutatásaival, részben Voltaire hatástörténete, részben pedig a történelmi drámák tárgyában.

A 18. századot tárgyaló tanulmányok sorát Aranka György 1790-es levélregény-fordítása, a *Júlia levelei Ovidiushoz* zárja, amelynek tanulmányozásában nemcsak a levélregény és a heroida, hanem Ovidius korabeli recepciótörténete is lényeges kontextus. A 19. és 20. századi szerzőket és jelenségeket elemző tanulmányok a fiatal Eötvös József Hugo-fordítását, a francia–magyar kulturális kapcsolatok rétegeit, Arany János francia irodalmi olvasmányait, továbbá franciára fordított verseit, Ady Párizs-élményét, valamint Bánffy Miklós Erdély-trilógiája francia fordításának fogadtatását kutatják. A ta-

nulmánykötetet záró dolgozat pedig a 2019-ben megjelent, a közép-európai kis nemzeti kultúrák fordítási gyakorlatának történetét feldolgozó kötetet (*Histoire de la traduction littéraire en Europe médiane. Des origines à 1989*, Presses universitaires de Rennes, 2019) elemzi. A címe magyarra fordítva a *Köztes-Európa műfordítás-története a kezdetektől 1989-ig*, amely a komparatisztikai kutatások szempontjából rendkívül értékes kollektív munka, így jelentősége van a koncepció elemző ismertetésének.

Egyed Emese tanulmánykötete rendkívül gazdag, az elidőzésnek és a felfedezésnek kedvező olvasmány, amelynek egy sajátos belső hálózatossága is kialakul a kronologikus rend látszólagos szigorúságát fellazítva. Az Erdélyi Tudományos Füzetek 300. darabjaként megjelent könyv idén tavasszal elnyerte az Erdélyi Múzeum-Egyesület 2023-as Év Könyve díját.

Bódi Katalin



ABSTRACTS

Gábor Beretvás

■ ***Images of Teachers in the Transitional Period of Hungarian Cinema (1954–1962)***

Keywords: *socialism, János Kádár, Hungarian film history, the character of the teacher, 1956 revolution*

The discussed period of Hungarian film history lies in between socialist realism (1948–1953) and the new wave (1963–1968) and is therefore considered by film historians to be a transitional period, including the period between 1954 and 1956. The author analyses teacher characters who appear in the films of this eight-year period. The article claims that, while before this period there are hardly any depictions of teachers (in previous years party secretaries were featured in the role of educators), in these years the male teacher appears in some films as a leader and the female teacher as a role model. There is a positive correlation between the education policy agendas of the Party during the consolidating Kádár regime and the challenges teachers faced in the film plots.

Rebeka Hatházi

■ ***"Do Yourself a Favour and Trust More in My Experience." Surrealist-realist Visual World, Female Creative Strategies and Teacher Portrayal in the Contemporary German Film* Das Lehrerzimmer**

Keywords: *film visuals, contemporary film, generations, teacher portrayal, education, The Teachers' Lounge*

The article is based on İlker Çatak's contemporary German film *The Teachers' Lounge* (2023), which reflects on a society beyond the classroom, raising questions about policing, prejudice, racism, tolerance, hierarchical manifestations. The analysis includes teacher portrayal, talks about cinematic language, directorial choices, visual elements, female coping strategies, highlighting the fact that more and more filmmakers today feel the need to talk about education from a reflexive point of view.

Yvette Jankó Szép

■ ***Cherished Disappointments in an Iconic Teacher***

Keywords: *Finnish theatre, Jouko Turkka, abusive teacher, theatre pedagogy, Anna-Leena Härkönen*

The influence of the controversial theatre director and writer Jouko Turkka on Finnish theatre and academic theatre training in the 1980s was particularly significant, as many documentary and autofictional texts, among them, Anna-Leena Härkönen's novel *Sotilaan tarina (The Soldier's Story)* shows us. Härkönen's work reflects her experiences as a student at the Finnish Theatre Academy, criticizing the authoritarian and often abusive methods associated with Turkka's teaching. The novel portrays a mentor figure who employs brutal and dehumanizing techniques to push students beyond their limits, a practice Turkka was known for. His methods aimed to strip actors of personal identity, creating emotionally raw performances. While Turkka's legacy remains polarizing, his influence on Finnish theatre is undeniable, attracting both admiration for his intensity and criticism of his extreme practices, which were tackled with reflection and self-irony even in his own texts, most playfully in the absurd comedy *Cherished Disappointments in Love*. His impact continues to resonate in modern theatre pedagogy, Turkka embodying both the creative potential and dangers of pushing boundaries.

Artur Lóránd Lakatos

■ ***The Survival of Hungarian-Language Higher Education in Kolozsvár/Cluj (1944–1945)***

Keywords: *World War II, University of Kolozsvár/Cluj, Soviet occupation, Hungarian Popular Union, Dezső Miskolczy,*

László Buza, intellectual history
This paper addresses the final months of the Ferenc József University of Kolozsvár/Cluj during the closing stages of World War II. In this period, due to Soviet occupation, a distinct administration was established, separate from the Hungarian state administration, preceding the re-installation of Romanian state administration in March 1945. The university's leadership chose not to follow the evacuation order and kept the institution in the city. This decision raised several issues, including the role of the university in Hungarian cultural life in Transylvania. The article explores the university's relationship with the Red Army officials, its interactions with the Romanian political and cultural elite of the era, and its complex engagement with the Hungarian minority elite in Romania regarding the development of future strategies.

Katalin Lakatos-Fleisz
■ ***Certified Absence? The Teacher's Role in the Contemporary Hungarian Novel***
Keywords: *teacher, novel, society, fiction, focus*
The article aims to examine how the teacher is represented in contemporary Hungarian novels. Do the novels reflect the teacher's life problems from a social perspective? Are the teacher's problems given the same importance in literature that they have in society? In today's society, what are the most important changes the teacher's role has gone through, and how are they reflected? The article aims to answer these questions.

Vera Prontvai
■ ***Dance of Souls. András Visky's Drama Cycle about the Human Body***
Keywords: *sacred, profane, traumatized human body, representation of trauma, open dramaturgy*
The article analyzes András Visky's collection of plays titled *A test történetei* (Stories of the Body), examining the interplay between the sacred and the profane within the plays, with particular attention to how the divine is perceived in relation to the traumatized human body. Visky's texts portray individuals such as Caravaggio and St. Teresa, who experience encounters with the sacred amidst profound suffering. The article highlights that holiness in the characters' life is not about purity but about engaging with the realities of the world. The author explores the themes of holiness and profanity in Visky's works, particularly how the numinous or sacred is manifested through human suffering and trauma. She draws attention to the forms of artistic representation of trauma, open dramaturgy, and the characteristic features of Visky's plays.

Elemér Szabó
■ ***The People of Teachers***
Keywords: *documentary filmmaking, Sándor Sára, Hungarian film, anthropological film*
After placing the subject of the teacher's cinematic representation into context, the article examines Sándor Sára's first so-called "talking head" documentary, *Néptanítók* (1981), from a cultural and visual anthropological perspective. The research intuitively posits the work as a (historical) anthropological film. The film's role as a "site of memory" becomes prominent, alongside the performativity of oral history and the theoretical issues related to the "cinema of faces". The article aims to reinterpret Sándor Sára's statement that this is a "confession-type film" and, on the other hand, to place *Néptanítók* – which has been relatively underexplored – more nuancedly within both the oeuvre (including its relationship with Sára's documentary peak performance, *Krónika*) and the history of Hungarian documentary filmmaking.

Zsuzsa Tatár

■ ***What Makes the Substitute Teacher's Head Buzz? My Research from Acting to Non-acting***

Keywords: *theatre in education, classroom performance, non-acting, acting, system of education, Csíki Játékszín*

At the request of Csíki Játékszín, András Hatházi wrote and directed a classroom performance in the 2023/2024 theatre season titled *At This End of the Line*. The young actor of the Miercurea Ciuc theatre company, Zsuzsa Tatár, plays in the performance in one person, her character is a substitute teacher. In her essay, Zsuzsa Tatár analyses the experiences of this rehearsal process and of the first performances. In her acting work, she is looking for ways to do non-acting. In her view, the following four elements are needed: not playing a character, pure presence, attention, and openness to let anything happen.



A Korunk folyóiratot és intézményrendszerét anyagi hozzájárulással támogató magánszemélyek névsora

Pártoló tagok

András Sándor és Kukorelly Edit – író, költő, Nemesvita
Dr. Barabási Albert László – fizikus, akadémikus, Budapest
Bencsik János – képzőművész, Budapest
Dr. Nicholas Bodor – vegyészprofesszor, Miami
Dr. Egyed Ákos – történész, akadémikus, Kolozsvár
Dr. Filep Antal – néprajzkutató, Budapest
Kelemen Hunor – író, politikus, az RMDSZ elnöke
Dr. Kovalszky Péter – orvos, az AMBK elnöke, Detroit
Lauer Edith – politikus, az AMBK volt elnöke, Cleveland
Markó Béla – költő, politikus, Marosvásárhely
Dr. Romsics Ignác – történész, akadémikus, Göd
Dr. Úry Előd – fogorvos, az Erdélyi Kör elnöke, Sopron
Dr. Varga István – ügyvéd, Orosháza

Támogató tagok

Ágh István – költő, Budapest
András István – teológiai professzor, Gyulafehérvár
Árkossy István – képzőművész, Budapest
Dr. Avornicului Mihály – egyetemi adjunktus, Kolozsvár
Bartók Julianna – tanár, Kolozsvár
Dr. Bitay Enikő – akadémikus, Kolozsvár
ifj. Dr. Buchwald Péter és Dr. Buchwald Amy – tudományos kutatók, Miami
Dr. Csapody Miklós – irodalomtörténész, Budapest
Dr. Cseh Áron – jogász, diplomata, Budapest
Csöregi Csenge – rendezvényszervező, Budapest
Dr. Deréky Pál – irodalomtörténész, Bécs
Ferencz Éva – levéltáros, Marosvásárhely
Dr. Amedeo Di Francesco – egyetemi tanár, Nápoly
Füzi László – irodalomtörténész, főszerkesztő, Kecskemét
Dr. Geréb Zsolt – teológiai professzor, Kolozsvár
Judik Zoltán – építészmérnök, Budapest
Kálóczy Béla Tibor – nyugdíjas köztisztviselő, Halásztelek
Kerekes György – szerkesztő, Kolozsvár
Dr. Kiss András – orvos, Pócsmegyer
Kónya-Hamar Sándor – költő, közíró, Kolozsvár
Korniss Péter – fotóművész, Budapest
Dr. Kovács András – művészettörténész, akadémikus, Kolozsvár
Dr. Kovács Zoltán – egyetemi docens, Kolozsvár
Könczey Elemér – grafikus, Kolozsvár
Molnár Judit – szerkesztő, Nagyvárad
Nagy Éva – ny. tanár, Calgary
Dr. Nagy Mihály Zoltán – főlevéltáros, Nagyárad
Dr. Singer Júlia – biostatisztikus, Budapest
Dr. Sipos Dávid – idegenvezető, Kolozsvár
Dr. Szarka László – egyetemi tanár, Komárom
Dr. Szász István Tas – orvos, Leányfalu
Dr. Tamás Ernő és Sedlmayer Ella – Sopron
Dr. Tankó Attila – orvos, Budapest
Dr. Tibori Szabó Zoltán – szerkesztő, egyetemi tanár, Kolozsvár

SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:
Beretvás Gábor (vendégszerkesztő),
Balázs Imre József

Balázs Imre József (1976) – irodalomtörténész, egyetemi docens, BBTE, főszerkesztő-helyettes, Korunk, Kolozsvár
Beretvás Gábor (1978) – filmkritikus, filmtörténész, oktató, SZFE, Budapest
Bódi Katalin (1976) – irodalomtörténész, kritikus, PhD, habil. egyetemi docens, Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, Debrecen
Forró Ágnes (1956) – képzőművész, Kolozsvár
Gecse-Borgovan, Doina (1974) – író, szerkesztő, Kolozsvári Rádió, Kolozsvár
Gergely Tamás (1952) – író, Stockholm
Hatházi Rebeka (1986) – látványtervező, doktorandus, BBTE, Kolozsvár
Jankó Szép Yvette (1974) – fordító, tanár, BBTE, Kolozsvár
Keszeg Anna (1981) – kultúrakutató, egyetemi oktató, BBTE, MOME, Budapest
Kozma Tamás (1939) – nevelésszociológus, az MTA doktora, professor emeritus, Debreceni Egyetem
Lakatos Artur Lóránd (1980) – történész, közgazdász, PhD, egyetemi adjunktus, Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad
Lakatos-Fleisz Katalin (1978) – irodalomtörténész, PhD, egyetemi adjunktus, BBTE Pszichológia és Neveléstudományok Kar, Szatmárnémeti
Láng Zsolt (1958) – író, Marosvásárhely
Nyerges Gábor Ádám (1989) – költő, író, Budapest
Prontvai Vera (1981) – egyetemi adjunktus, Károli Gáspár Református Egyetem, Budapest
Szabó Elemér (1972) – tanár, Debrecen
Tatár Zsuzsa (1999) – színész, Csíki Játékszín
Vallasek Júlia (1975) – irodalomtörténész, műfordító, egyetemi docens, BBTE, Kolozsvár

TÁMOGATÓK

„A tanári szoba című film túlmutat pusztán a tanügy egyre nehézkesebb működési formáján, és fontos kórképet fest jelen társadalmunk felnőttkultúrájáról. Milyen példát mutatunk? [...] Úgy gondolom, a művészetnek nem feladata megoldásokkal szolgálni, sokkal inkább bizonyos problémákra felhívni a néző figyelmét, beszélgetéseket indítványozni, segíteni, hogy más szemszögből nézzünk rá helyzetekre."

(Hatházi Rebeka)

ISSN 1222 8338



10 LEJ
950 FT

PERSONAJE DE PROFESORI ÎN ARTĂ
TEACHER CHARACTERS IN THE ARTS