

## ILLAT, SZÍNHÁZ, ILLÉKONYSÁG, ÉS A TARTÓS EMLÉKEZET PARADOXONA

*„mikor a régmúltból többé már semmi se marad, az élőlények halála után, a dolgok pusztulása után, egyedül az íz és az illat élnek még tovább sokáig, törekenyebben, de elevenebben, anyagtalanebbul, szívósabban és hővebben mindennél – mintha csak lelkek volnának, amelyek idézik, várják, remélik, minden egyébrek romjai felett, s amelyek moccanás nélkül tartják majdnem megfoghatatlan harmatjukon az emlék óriási épületét.”<sup>1</sup>*

A fentieket Marcel Proust írja *Az eltűnt idő nyomában* híres részlete, a madeleine felidézése után pár sorral. Amikor Proust ezeket a sorokat papírra veti, akkorra már az érzéktérületek sorában a szaglás leértékeltté, megtagadottá és mellőzötté vált. A tudományban és a közfelfogásban a hierarchiába rendezett érzékek között a szaglás az utolsó helyre került. Ez a helyzet történeti fejlemény, társadalom- és tudománytörténeti egyaránt, és alapvetően az európai (nyugati) kultúrára jellemző.

Mit tud kezdeni a színházi emlékezet, ehhez kapcsolódva a technikai rögzítés, az archíválás a színházi előadásnak<sup>2</sup> azzal a vetületével, az illattal, amely létmódjában látszólag a legközelebbi rokona ennek az illékony műfajnak, ám amely az érzékek rendjében a leginkább mellőzött, a hierarchia alján található? A nyugati gondolkodás az érzéktérületek közül a látást és a hallást helyezi az érzékek élére, és a színház genealógiájában is a művészeti ág mint „a látás helye” (theatron) kap meghatározást. A vizualitásnak ezt az uralmát erősítette tovább a látás karteziánus dominanciája, majd pedig a technikai rögzítés alakulástörténete. Az illatok (szagok) tekintetbe vétele természetesen nem a molekuláris szint vizsgálatát vonja maga után. Ahogyan a (színházi) látványban sem fotonokról és hullámhosszokról stb. esik szó, és a (színházi) hang kapcsán sem rezgésekről és frekvenciáról.

Ennek a kulturális/antropológiai kérdésnek a kapcsán tehát nem arról van szó, hogy az illatok (szagok) elkülönülten kerüljenek be a színházról szóló dokumentálási, archiválási, emlékezeti diskurzusba. A gyakorlatilag mellőzött vizsgálati szempont releváns lehet a történeti kutatásban, érintve például a szagoknak az európai középkorban és kora újkorban megvolt sajátosságait és ezek hatását a színházi befogadásra/élményre, vagy például a szagok jelenlétét és hatását a naturalista színpad gyakorlatában, továbbá a szagok szerepét a kortárs színház egyes alkotásaiban/eseményeiben.

A szag – biológiai és pszichológiai vonatkozása mellett – kulturális jelenség. Megítélése és helye koronként, korszakonként és kultúránként is eltérő. A színház, az archívum és az emlékezés kapcsán is figyelmet érdemel, ha e tényezők némelyikével rokon ismerveket mutat. A színházi esemény és az illat (vagy szag – a továbbiakban mindkét kifejezést hasz-

<sup>1</sup> Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában* I. Swann, ford. Gyergyai Albert, Európa, Budapest, 1983, 57–58.

<sup>2</sup> Színházon a jelen írásban mindenekelőtt az *eseményt* értem, nem pedig az intézményt, az épületet, a struktúrát.

nálom) lényeges ontológiai vonása a tűnékenység, az illékonyság. Ha hihetünk a nyelvben rögzült (bár gyakran feledésre ítélt) emlékezetnek, a magyarban az illa, illan, illat szavak mindegyike ugyanarra a – mára elavult jelentésű – illik (azaz eltűnik, elszalad) alapszóra vezethető vissza. Az (el)illan szóból azért lesz, lehet illat – az *Etimológiai szótár* magyarázata szerint –, mert „az illatok gyorsan terjednek a levegőben és gyorsan el is tűnnek. Eredeti jelentése 'szag' volt, ebből jelentésszűküléssel fejlődött a mai 'kellemes szag'.”<sup>3</sup>

A szaggal kapcsolatos 20–21. századi fenntartások is részben éppen az illékonysággal, a megragadhatatlansággal függenek össze. A szagok nem rögzíthetők, nehezen tárolhatók, határuk, kiterjedésük bizonytalan, ahogyan az is, hogy térben és időben meddig hatnak. Ugyanakkor ezek a sajátosságok nem teszik lehetetlenné a szagok társadalmi, kulturális – ezen belül színházi – jelenlétével történő foglalkozást, melynek – a színházi tárgyba vonás kapcsán – nem az a célja, hogy (mint említettem) elkülönülten, a többi érzékszervi területtől leválasztva legyen elemzés tárgya az illatok szerepe színházi alkotásokban, eseményekben, hanem az, hogy amennyiben ezekben jelen vannak a szaglással érzékelhető mozzanatok, akkor ezek ne legyenek elnémtva, kitakarva az elemzésben, beszámolóban. Mivel az érzékszerveink együttesen, a maguk összességében működnek, ezért az egyes érzékterületek kizárólagosságként történő számbavétele legtöbbször módszertani könnyítés az elemzés számára. Az itt tárgyalt színházi téma kapcsán indokolt volna, hogy azokban az esetekben, amikor egy-egy színrevitelben a szagok (akár alkotói, akár befogadói oldalról, vagy mindkettőről) funkciót kapnak, akkor ez ne maradjon reflektálatlanul, ne legyenek a szaglást játékba vonó megoldások elfojtva, mintha egyébként befogott orral bármit lehetne a maga teljességében érzékelni.

Előbb azonban lépünk térben és időben hátrébb, hogy vázlatosan szó essen a szagoknak a modernitás előtti jelenlétéről, megítéléséről és jelentőségéről!

A korszakok között nem határvonalak, hanem gyakran évtizedekre, évszázadokra nyúló időszakok vannak. A modern higiénia, a csatornázás, a rendszeres tisztálkodás, a modern gyógyítás kialakulása előtt a szagok jelenléte, az illatszerek használata és a szagoknak tulajdonított jelentőség sokkal nagyobb volt, mint a 19. századdal kezdődően. Erre most nem történelmi, kultúrtörténeti példákat említek, hanem néhány drámarészletet.<sup>4</sup> Szophoklész az *Oidipusz király* kezdetén azt írja (a darab negyedik sorában), hogy Théában „[a] város tömjén illatával árad”.<sup>5</sup>

Az egyénnek a szagáról történő felismerésére példa Plautus *A hetvenkedő katona* című darabjának alábbi részlete:

MILPHIDIPPA Most miért bámulsz? Mért nem kopogsz be?

ACROTELEUTIUM Mert nincs a házban.

MILPHIDIPPA Hogy tudod?

ACROTELEUTIUM Mivel szagát nem érzem, tudom, felismerné az orrom, ha bent volna.

[...]

ACROTELEUTIUM Már azt hiszem, közelben áll szerelmem, szaglik, érzem.

PYRGOPOLINICES Többet lát orrával, mint szemével.

PALAESTRIO Mert vak a szerelemtől.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> *Etimológiai szótár. Magyar szavak és toldalékok eredete*, főszerk. Zaich Gábor, Tinta Kiadó, Budapest, 2006.

<sup>4</sup> Ezt a néhány antik drámapéldát a következő kötet is említi: Constance Classen – David Howes – Anthony Synnott: *Aroma. The cultural history of smell*, Routledge, London – New York, 2003 [1994].

<sup>5</sup> Szophoklész: *Oidipusz király*, ford. Babits Mihály.

<sup>6</sup> Plautus: *A hetvenkedő katona*, ford. Devecseri Gábor.

A városlakó és a vidéken élő ember eltérő szagáról tesz említést Arisztophanész a *Felhők* egyik helyén:

Vesztett is volna el az a banya,  
Ki elvétette az anyád velem!  
Megvolt az én víg életem falun,  
Bő, csintalan, kényelmes gazdaság,  
Méhvel, juhval, szürettel duzzadó ;  
De, hogy Megakiesi Megakies úr  
Húgát – paraszt létemre városít –  
Finnyás, pazarló, fényűző leányt  
Elvettem: úgy feküdtünk össze, én  
Törköly, aszalvány, gyapjú, pénz szagú,  
Ö mirrha, balzsam, nyelvcsók, dőzsölés,  
Költség, szerelmi mámor illatú.<sup>7</sup>

A fentiek természetesen nem a színrevitel példái, de azé a közös szaglászervi tapasztalaté, ami a közönség számára ismerőssé tette ezeket a szituációkat.

Az antik drámapéldákat követően említést érdemel a kora kereszténység illattal kapcsolatos felfogása. Pál apostolnak a Korinthosziakhoz írott második levelében szerepel, hogy „[h]ála legyen Istennek, aki Krisztusban mindig győzelemre segít minket, és ismertet jó illatként mindenütt elterjeszti általunk. Mert Krisztus jó illata vagyunk mi az Istennek, azok közt, akik üdvözülnek, éppúgy, mint azok közt, akik elkárhoznak”.<sup>8</sup>A szentség szaga édes illatot jelentett, ami aztán a templomépületek és az ott folyó szertartások állandó illata lett. Az illatosítás helyenként olyan méreteket öltött, hogy a templomokban nemcsak a belső teret töltötték meg erős illatokkal, hanem az építéskor a habarcsba is illatosítókat keverték.<sup>9</sup> A szentséget megidézõ leggyakrabban használt illat a tömjén volt. A másik pólushoz, a Sátánhoz és a pokolhoz a kénszagot kapcsolták. Ez utóbbi vezet el bennünket egy színházi előadásnak a szaglásra gyakorolt hatásához, annak vizsgálatához. Az erre vonatkozó alábbi rész Jonathan Gill Harris *The Smell of Macbeth* című tanulmányának főbb megállapításait követi.

Harris abból indul ki, hogy vajon mit jelent az, ha a színházban nemcsak nézünk és hallunk, de szagolunk is.<sup>10</sup> A Shakespeare-kutatók konszenzusa szerint a *Macbeth* 1606-ban került először színre. A nyitó instrukció szerint: „Pusztaság. Villámlik és mennydörög. Három boszorkány jön”.<sup>11</sup> Ez nem olvasnivaló, hanem színpadi látvány és történet. Ebből – témánk szempontjából – a „villámlik és mennydörög” az érdekes. Ezt a hatást valószínűleg petárdával, lőporral, gyantaporral idézték elő a Globe-ban. A pirotechnikai eszközök füstje és szaga átjárta a színpadot és a nézőteret. A domináns szag a kén volt, ami a kor felfogásában a pokollal asszociálódott. Ezt rövidesen Lady Macbeth szavai is megerősítik, amikor így szól: „Jöjj, / Sűrű éjszaka s pokolfüstbe öltözz...”<sup>12</sup> Ezt a füstöt (és vele a kén szagát) az előadás kezdete már szerepeltette. De ez a lőpor szag túl is mutatott a színpadra vitt fikción. Nagy valószínűséggel erős érzéki utalást tett a közelmúlt egy rendkívüli eseményére, a lőporos összeesküvésre.

<sup>7</sup> Arisztophanész: *Felhők*, ford. Arany János.

<sup>8</sup> Szent Pál: A Korintusiaknak írt második levél, 2: 14–15., ford. dr. Gál Ferenc.

<sup>9</sup> Vö. Classen et al., i. m., 18.

<sup>10</sup> Jonathan Gill Harris: *The Smell of Macbeth*, *Shakespeare Quarterly* Vol. 58, No. 4 (Winter 2007), 465–486., 467.

<sup>11</sup> Shakespeare: *Macbeth*, ford. Szabó Lőrinc, I. 1.

<sup>12</sup> Uo., I. 5.

A darab, amit néhány hónappal a Guy Fawkes és katolikus összeesküvő társai által kitervelt lőporos merénylet felfedezése (1605. november 5.) és a merénylők kivégzése (1606. január 31.) után írtak és mutattak be, világosan utal a botrány nyilvánosan megvitatott részleteire, így arra, hogy egy lojálisnak tekintett személy a király megölésére tör, és a kétértelmű beszéd a hazaárulás egyik eszköze. A lőporos összeesküvés leleplezését egyébként utóbb a király személyes tettének tulajdonították, és a szagnak, illetve a szaglásnak ebben – egy fennmaradt vers szerint – meghatározó szerepe volt.

Then, „Powder I smell;” quothe our gracious King  
(now our King was an excellent smeller);  
And lowder and lowder,  
quoth the King, „I smell powder”;  
And downe he run into the Cellar.<sup>13</sup>

A kénszagnak a Sátánnal és a pokollal való összekapcsolása a lőporos összeesküvés révén csak megerősítést nyert, amit a *Macbeth* boszorkányai és a dráma merényletsora tovább fokozott.

A tűzijáték (azaz lőporral működő színpadi eszköz) több korabeli dráma instrukciójában szerepel, például Christopher Marlowe *Doctor Faustus*ában (1597 körül), melyben Mephistopheles tűzijátékkal lép a színre; Thomas Heywood *Silver Age* (1613) című darabjában, ahol a színpad minden sarkából ördögök jönnek mindenféle tűzijátékokkal. Azaz a *Macbeth*ben használt kénszagot árasztó pirotechnika nemcsak a lőporos összeesküvést idézte meg, hanem a katolikus felfogásban a démonit, a sátánt jelölő büzt is. Shakespeare egyébként nem csak a *Macbeth*ben kapcsolja össze a bűnt a szagokkal. A *Hamlet*ben Claudius így beszél: „Ó, rút az én bűnöm, s az égre büzlik!”<sup>14</sup> Vagy az *Othello*ban, ahol Emília ezt mondja Jágóról (és itt az eredetit kell idézni, mert a magyar fordítás ezt megmásítja): „... I smell't; O villany” („... most értem! Ó, micsoda gázság!”).<sup>15</sup>

A szag ezekben a példákban a belső morális igazság jelölője. Ami szorosan összefügg azzal, hogy a korban a szagnak és a látványnak a modernításban kialakult szerepétől eltérően teljesen más felfogása volt. Ha már fentebb az illékonyág kapcsán a magyar nyelvben megőrzött jelentésemlekezetre utaltam, itt az angol nyelvben egykor megvolt jelentést kell előhívnom az *essence* szó kapcsán. Az *Oxford English Dictionary* szerint a kora modern angolban az *essence* szónak kettős, egymástól el nem váló jelentése volt. Egyrészt jelentette azt, ami valamit önmagává tesz, ami egy dolog létezését megteremti (azaz annak a lényegét adja), másrészt egy illatnak, szagnak, parfümnek a sűrítményét (azaz az esszenciáját).<sup>16</sup> Ahogy a magyarban ma is beszélünk valaminek, egy dolognak az esszenciájáról, és az esszenciáról. A szag és a látvány kapcsán egy másik fontos különbség a modernításban kialakult és ma is meglévő felfogással szemben, hogy a megelőző korszakokban a szagokat úgy tekintették, mint amelyek az ember belső lényegét adják, egy belső igazságnak a megnyilatkozásai, azaz a szagokon keresztül a bensővel lehet kapcsolatba lépni. Ezzel szemben a látás csak a felszínt tudja érzékelni, azaz nem tud hozzáférni a lényeghez.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> *Old English Ballads 1553–1625, Chiefly from Manuscripts*, ed. by Hyder E. Rollins, Cambridge at the University Press, 1920, 362. „Aztán, »lőporozagot érzek« szólt a dicső király / (a királyunk kitűnő szagoló), / és hangosabban és hangosabban / szólt a király, »lőporozagot érzek«; / és leszaladt a pincébe.”

<sup>14</sup> Shakespeare: *Hamlet*, ford. Arany János, III. 3.

<sup>15</sup> Shakespeare: *Othello*, ford. Mészöly Dezső, V. 2.

<sup>16</sup> Vö. Harris, i. m., 479.

<sup>17</sup> Classen et al., i. m., 4.

Az ipari forradalom megváltoztatta a (nagyobb) települések szagi környezetét, a szén-tüzelés, az üzemek, gyárak füstje a korábbi organikus hulladék mellé létrehozta az ipari hulladékot a maga bűzével. Amikor Louis Pasteur az 1860-as években felfedezte a baktériumokat, a korábbi vélekedés a szagok fertőző hatásáról megszűnt. Elterjedt az általános egyéni higiénia, és a tisztálkodás mellett megjelent a parfüm újféle felfogása és használata, amit már nem a patikából lehetett beszerezni (gyógykészítményként), hanem a kozmetikai termékeket árusító üzletekben. A parfüm korábbi megítélése is megváltozott, és a kapitalizmus logikája szerint az illatszer a tűnékenysége miatt extravagáns árucikké vált. „A parfümre költött pénz szó szerint elpárolgott, ez a folyamat pedig annak a polgári értéknek az ellentétét reprezentálta, ami a pénzt tartós vagyontárgyakba fekteti. Parfümöt venni olyan volt, mint szétszórni a pénzt a szélben. Ebből következően a parfümök többé nem számítottak lényeges dolognak, és átkerültek a pazarló hiábavalóságok kategóriájába.”<sup>18</sup>

Miközben az illat ennek következtében kikerült a köznapí életben korábban fontos komponensek közül, aközben a tudományos megítélése és helye is gyökeresen megváltozott. Darwin szerint az emberi törzsfjlődésben a szagérzék feleslegessé vált, és a látásé lett a vezető szerep. Freud pedig azt állította, hogy a normális emberek esetében a szaglász szerepét teljes mértékben átvette a látás.<sup>19</sup> Ezt Freud ugyancsak egy egyetemes evolúciós folyamatba helyezte, amit Jacques Derrida úgy összegez, hogy Freud „azt állítja, hogy a patriarchátusra való áttérés egyet jelent az értelem érzékenységen aratott civilizációs győzelmével, az érzékelés fölött diadalmaskodó tudománnyal”.<sup>20</sup> Azokat, akik a fentiek dacára „hangsúlyozták a szag jelentőségét, vagy tökéletlenül kifejlődött vadaknak, degenerált proletároknak, vagy másféle aberráltaknak: perverzeknek, örülteknek vagy bolondoknak minősítették”.<sup>21</sup> Ez utóbbiak között volt számos – a szagoknak, illatoknak jelentőséget tulajdonító és alkotásaiban ezt meg is jelenítő – művész. És ugyanez a megítélés övezte – és övezi máig – a szaglászra irányuló kutatásokat, amelyek „ugyanattól a kulturális kiközösítéstől szenvednek, mint általában maga a szaglász, és [... ez azzal jár, hogy] egy kutatás fontosságának vagy jelentéktelenségének megítélését nem annyira belső minőségéhez, mint inkább a tárgyához társított értékhez kötik”.<sup>22</sup>

Az európai színházban a 19. század végére előtérbe kerülő polgári illúziószínház mint intézményi közeg sokféle stílusirányzatnak és színházfelfogásnak volt a terepe. A szagok használata ezek mindegyikében előfordult. Csak egy-két példát említve: alkalmazta a naturalizmus előfutárának számító Meiningeni Színház, amikor Albert Lindner *Vérnász* című darabjának előadásában „illatosított gyertyákat használtak, hogy a közönség is érezze a »halálos méreg« szagát”.<sup>23</sup> André Antoine 1888-as *Mészárosok* című rendezésében a Theatre Libre-ben például igazi báránytetemből származó agyarak lógtak a színpadi mézszárszékben – minden bizonynal érzékelhető szagot árasztva a nézőtérre. Használta a teátrális, stilizált színház irányába tájékozódó Mejerhold is, amikor például 1910-es *Don Juan*-rendezésében Szentpéterváron a függöny nélkül játszott előadásban – ahogy ő maga feljegyezte – „[a] statiszták a néző szemé láttára készítik majd elő a színpadot az előadás-

<sup>18</sup> Classen et al., i. m., 83.

<sup>19</sup> David Howes: *Sensual Relations. Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2003, xv.

<sup>20</sup> Jacques Derrida: *Az archívum kínzó vágya. Freudi impresszió*, ford. Bereczki Péter, Kijárat, Budapest, 2008, 50.

<sup>21</sup> Classen et al., i. m., 4.

<sup>22</sup> Chantal Jaquet: Szaglászfilozófia, ford. Farkas Henrik, 2000, 2015/12, 64–70., 66.

<sup>23</sup> Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*, Osiris, Budapest, 2007, 22.

hoz”,<sup>24</sup> aminek része volt az is, hogy parfümöt permeteztek szét a színen, „hogy a fényűzés légkörét megteremtsék”.<sup>25</sup>

Vannak olyan elterjedt példái a színpadi szaghatásnak, amelyek mint szagok szinte mindig reflektálatlanul maradnak. Ezek közül leggyakoribb a dohányfüst. Ha nem is ilyen gyakori és csak a nyilvános füvezést lehetővé tevő országokban találkozhatunk vele, a *Hair* színrevitele során számos esetben van jelen a marihuána szaga stb.

Sally Banes *Olfactory Performances*<sup>26</sup> (hozzávetőleg szaglászervi/szagokra épülő előadások) című tanulmányában felvázol egy tipológiát, amelybe a szagokra épülő vagy azokat számottevő módon használó előadások és a bennük előforduló szaghasználati módok besorolhatók. Kiindulópontja az, hogy a színházi előadás integrált érzékszervi kép, amelynek a szaglászervi hatás (csak) az egyik összetevője. A szagok szerepe a következő lehet: (1) illusztrálja a szöveget, a szereplőket, helyszíneket, cselekvéseket; (2) hangulatot teremt; (3) az akusztikus és/vagy képi jelek kiegészítője vagy ellenpontja; (4) bizonyos emlékek felidézője; (5) rítusként keretezi az előadást; (6) az eltávolítás eszköze. Banes említi egy hetedik típust is, a felismerhetetlen szagokat (amelyek érzékelhetők, de nem beazonosíthatók).<sup>27</sup> Ebbe a tipológiába a színházi előadásokban előforduló szagok többnyire különösebb nehézség nélkül besorolhatók, és ebből az osztályozásból az is kitűnik, hogy a leggyakoribb szaghasználat az illusztráló és a hangulatteremtő.

Sally Banes a tipológiájában a leggyakoribb szaghasználatra példaként a színpadi (vagy kulisszák mögötti) főzést hozza fel. Idézek egy színikritikából, amely reflektál egy ilyen esetre és annak a (kritikusra gyakorolt) hatására. A cikk a *Kurázi mama* 1989-es kaposvári előadásáról szól. „A kétrészesben játszott darab első felének végén, a táborig sátorban [...] Kurázi mama az italmérésre alakított kocsin valamit főz. A piros lábas tartalmát időnként megkavarja. S miközben zajlik a játék, és a pap fát aprít [...] a színháztermet bejárja valamilyen illat. (Az én élményem erről a következő volt: miközben a földszint utolsó sorából erősen koncentrálni néztem a színpadi játékot, először csak valamilyen öntudatlan diszkomfort érzés alakult ki bennem. Nem tudom, egy-két perc volt-e, több-e vagy kevesebb, míg megéreztem: az előadásban az zavar, hogy nem elegendő csupán látnom és hallanom. S fokozatosan a tudatomba tolokodott a felismerés, hogy valamilyen szagot érzek. Ám a szagot először nem a színpadhoz tartozónak gondoltam, s ez érthetően – még jobban zavart. Ám éppoly öntudatlanul, mint az »egyenműköző«-ből történő kimozdulás során, egyszer csak megláttam, hogy a lábasból gőz száll föl, s így a szemem segített abban, hogy higgyek az orromnak: a színpadon valóban főztek.)”<sup>28</sup>

A jelen írás elején említettem színdarabokat, amelyekben a szag a dialógusokban tematizálódik. Magyar drámapéldát megidézve adja magát Örkény István *Tótek* című darabja, amelynek elején a frontról hazaküldött levelében Gyula azt írja az Örnagyról: „nagyon érzékenyen reagál egyes szagokra. Van olyan, amit nem tud elviselni, mások ellenben, például a fenyőszag, valósággal megnyugtatója”. Ennek kapcsán pedig rövidesen az alábbi párbeszéd zajlik le a lajtos és a családfió között:

Lajtos: „Jelenleg a Tót úr árnyékszékének a szaga kissé szúrós, de nem kellemetlen.”  
Tót: „Ha szaga van, akkor pumpáljunk! Gyulánk életéről van szó...”

Nincs tudomásom róla, hogy valaha is készült volna olyan előadás, amelyben ezt a „kissé szúrós, de nem kellemetlen” szagú budít szaggal is illusztrálták volna a színpadon, és

<sup>24</sup> *Mejerhold műhelye*, válogatta és szerkesztette Peterdi Nagy László, Gondolat, Budapest, 1981, 46.

<sup>25</sup> Robert Leach: *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 90.

<sup>26</sup> Sally Banes: *Olfactory Performances*, *TDR*, Vol. 45, No. 1 (Spring 2001), 68–76.

<sup>27</sup> Uo., 69.

<sup>28</sup> P. Müller Péter: Személyes történelem (A Kurázi mama Kaposvárott), *Színház*, 1989/5, 1–4., 2.

erre nyilvánvalóan nincs is szükség. Mert elképzelhető, hogy a budit lehet szagtalanítani, de a színpadot és a nézőteret nem (ilyen gyorsan).

Ugyanakkor létezik olyan előadás, amelynek meghatározó összetevője a fekáliaszag, amely terjed, de nem oszlik. Ennek egyik provokatív kortársi példája Romeo Castellucci 2010-es, *Az arc fogalma Isten fiában* című produkciója, amely 2012 szeptemberében Budapesten a Trafóban is látható és érzékelhető volt. Az előadásról szóló elemzések, beszámolók részletesen leírják az inkontinenciában szenvedő idős férfi önkéntelen székletürítéseinek folyamatát, fiának igyekezetét, hogy ezt feltakarítsa.<sup>29</sup> Ehhez a felkavaró képi benyomáshoz szorosan hozzátartozik a szaghatás: „A nézőtéren terjeng az ürülék szaga, a közönség befogott orral ül.”<sup>30</sup> Miként egy, az előadás felvételét tanítás során levetítő kollégám erről írta, a Trafóban „kibírhatatlan fekáliaszag terjedt, ami iszonyatosan fontos szerepet játszott a befogadásban, értelmezésben. Később, amikor az előadásfelvételt megnéztem a diákokkal [...], alákommentáltam, hogy »akkor itt képzeljék most el, hogy borzasztó szarszag terjeng...«<sup>31</sup> Ez az érzékszervi tapasztalat, amely a szaglást ilyen meghatározó szerephez hozza, mások számára fel nem idézhető (ellentétben az előadás képileg rögzített audiovizuális dimenzióival), ellenben mélyebben és tartósabban rögzülhet az érzéki emlékezetben, mint a technikai replikáció révén külsővé – a befogadó testétől elkülönültté – tett tárgyi dokumentáció.

De térjünk vissza a magyar drámairodalom példáira! Nádas Péter *Takarítás* című darabjában nem esik szó szagokról. A nyitó instrukcióban sem. Ott csupán – ide vonatkoztathatóan – annyi áll, hogy „Minden valódi. [...] valódiak a koszolódások is...”<sup>32</sup> A darab első bemutatójához kapcsolódóan az *Egy próbanapló utolsó lapjai* című esszéjében Nádas ezt írja: „A súrolás nagyon érdekes hangot ad. És a vödörnek is van hangja [...] A rongynak szintén, amikor kicsavarják. És hangot ad a víz a padlón, a víz a vízen...”<sup>33</sup> Ebből az is következik, hogy – bár Nádas nem írja – az előadás során, annak végére meg kell változnia a színpad szagának: dohos, poros térből a frissen kitakarított tér szagát árasztó helyszínné kell válnia. Ehhez szükség van vízre, tisztítószerekre, amelyek mind szagot adnak. Ezzel a „minden valódi” előírással azonban voltaképpen a szerző maga teremt teljesíthetetlen feltételt az előadás illetően nem realista, de valódi megszűletése elé. Illetve az elé, hogy a takarítást követően egy közeljövőben megismételt előadásban az előírt koszolódások újra valódiak lehessenek. Ily módon a *Takarítást* egy helyszínen/színpadon csak egyszer lehet eljátszani, s utána következnie kellene egy hosszú szünetnek, ami akár éveket jelenthetne.

A *Találkozás* című Nádas-darabban a nagyon hosszú bevezető instrukcióban van egy mozzanat – az immár a színpadi történéseket, Mária és a zenészek cselekvéseit leíró részben –, amely kizárólag az előadás során válik felfoghatóvá és átélhetővé. Ezt a felismerést a darab 1989. április 15-i pécsi bemutatóján tettem, és egészen ennek az itteni témának a kifejtéséig azt hittem, hogy meg is említettem az előadásról írott kritikámban.<sup>34</sup> De hiába jelentett számomra revelációt a produkció nyújtotta tapasztalat, ennek szóba hozatalától

<sup>29</sup> Például Tompa Andrea: Egy felsértett Krisztus-arcról, *Színház*, 2012/7; Néder Panni: A sajnálat grimasza, <https://revizoronline.com/romeo-castellucci-socetas-raffaello-sanzio-sul-concetto-di-volto-nel-figlio-di-dio-hebbel-am-ufer-berlin/> (Ez a cikk a produkció berlini színreviteléről szól. Megtekintés: 2024. 01. 17.)

<sup>30</sup> Néder, i. m.

<sup>31</sup> Antal Klaudia közlése.

<sup>32</sup> Nádas Péter: *Takarítás*, in: Uő.: *Színház*, Magvető, Budapest, 1982, 10.

<sup>33</sup> Nádas Péter: *Nézőtér*, Magvető, 1983, 151.

<sup>34</sup> P. Müller Péter: Pécsi színházi esték. (Ivo Bresan: *Paraszt Hamlet*; Edward Albee: *Nem félünk a farkastól*; Nádas Péter: *Találkozás*; Dale Wassermann: *Kakukkfészek*), *Jelenkor*, 1989/9, 859–864., 861–862.

épp úgy tartózkodtam, mint ahogyan az a fentebb említett általános kritikai gyakorlatra jellemző. Erről az instrukcióról van szó: „nagyon hosszú csend”.<sup>35</sup> Ezt elolvasni csupán egy pillanat. Az előadásban értelemszerűen mindez időtartamot nyer. Ezt a „nagyon hosszú csend” kifejezést megelőzi és követi (kihagyással idézem) a két alábbi szerzői utasítás. Mária „a kályhához megy, és a kávéfőző zsinóriját bedugja a konnektorba [...]” Ezt követően a zenészekről következik egy négysoros instrukció, utána pedig ez olvasható: „nagyon hosszú csend / a kávéfőzőből lassan csurogni kezd a kávé, sziszegve, gőzölögve, annak rendje és módja szerint kifolyik”.<sup>36</sup>

Az előadásban a következő történik: a hosszú csend alatt Mária (Sebők Klára játszotta) mozdulatlanul ül. Percek múltán a kávéfőző csövéből lassan terjedni kezd a kávéillat, ami fokozatosan szétárad a teremben, aztán a csőből folyni kezd a kávé, tovább fokozva a szaghatást. A jelenetnek a kávéfőző a dramaturgia, annak működése szabja meg a csend és a néma színészi jelenlét időtartamát. Azaz a „nagyon hosszú csend” elviselhetőségének határát nem a színészek a közönség magatartására adott válasza, nem a nézőtérnek a reagálása, hanem a szétáradó illat teremti meg.

A szaghatást szándékosan használó kortárs színházi előadások kapcsán röviden érinteni kell a szagok használatában társadalmi szinten bekövetkezett egyik fontos változást, a mesterséges illatok előállításának megjelenését és elterjedésének folyamatát. „Ma olyan világban élünk, amely tele van dezodorokkal, izzadásgátlókkal, illatosított tisztálkodó- és testápolószerekkel, parfümökkel. [...] A testszag tehát marketingelemény eredménye, a 19. század társadalmilag egyik legjelentősebb találmánya, amely még ma is hatással van a világra. Az illatosítás a testünk és a környezetünk minden részletét elérte.”<sup>37</sup> Az emberi testen kívül a lakó- és munkahelyi környezetet, a közlekedési eszközöket (például a személyautókat) mesterségesen (vegyi úton) előállított illatok töltik meg. Ezek ma már olyanra elterjedtek, hogy legtöbbször ezeket a szagokat tartjuk természetesnek, és a természetes szagokat vesszük idegeneknek, zavarónak. Ezeknek a mesterségesen megalkotott illatoknak nem feltétlenül van természetes megfelelőjük. Erre az *Aroma* kötet legvégén a szerzők (és most kivételesen ízfajtára hivatkozom) a kóla ízét hozzák fel példának. Ennek az íznek, amit egy amerikai gyógyszerész talált fel, semmi köze a kóladióhoz, amiről az ízt elnevezte. Ez egy úgynevezett fantázia íz. Ennek a minden ízében mesterséges kreációnak a Coca-Cola marketing jelmondata az 1970-es évektől kezdve az lett, hogy „It’s the real thing”, azaz, hogy „ez az igazi”. Noha nem igazi, nem természetes, hanem mesterséges.<sup>38</sup>

Mindez a művi szagkörnyezet a színházban használt illatosítás percepciójára is hatással van. A kifejezetten az illatok szerepével foglalkozó elemzések, illetve beszámolók említést tesznek arról, hogy – egy 2021-es tanulmány szerint – manapság a nézők nemegyszer a színpadon használt természetes illatokat is mesterségesen előállított illatoknak érzékelik. Egy 2015-ös amerikai előadásban (M. J. Kaufman: *Sagittarius Ponderosa*) a színpadon látható fenyő (ami a darab címében is szerepel) illatát a nézők illatosítószer szagának érzékelték, azaz a fenyőszagnak mint mesterséges illattípusnak a képzete „győzött” a fenyő valódi szaga fölött. Ezt Charles Spence azzal magyarázza, hogy a városlakók többsége idejének 90 százalékát belső terekben tölti.<sup>39</sup> Az ott érzékelt szagmintákról pedig több tapasztalatuk van, mint a természetben jelen lévő szagokról. Azaz ezekre a laboratóriumokban előállított és napi környezetünket alapvetően meghatározó szagokra / illatokra jobban emlékezünk, mint azokra, amelyek a természetben fordulnak elő.

<sup>35</sup> Nadas Péter: Találkozás, in: *Színház*, i. m., 96.

<sup>36</sup> Uo.

<sup>37</sup> Juhász Katalin: Test – szag – tisztaság, *Korunk*, 2011/12, 22–31., 29.

<sup>38</sup> Vö. Classen et al, i. m., 199., 204.

<sup>39</sup> Charles Spence: Scent in the Context of Live Performance, *i-Perception*, 2021, Vol. 12 (1), 1–28., 17.

De hát mi is a baj a szagokkal? Miért vannak az európai/nyugati kultúrában ennyire háttérbe szorítva, miért ilyen ritkán alkalmazzák a színházi előadásokban, és ha azokban szerepet kapnak is, miért vannak a bemutatókról szóló beszámolókból ilyen mértékben mellőzve? És miért hiányoznak az archívumokból? Mindennek tapasztalati, szemléleti és technikai okai egyaránt vannak.

Az orrban lévő hámszövetekben mintegy 350 különböző típusú szagreceptor található, amelyek egymással kölcsönhatásban állnak. Ennek következtében a feltételezés szerint mintegy tízezerféle szag megkülönböztetésére képesek. Ez a döbbenetesen nagy szám természetesen vitatott, részben azon az alapon, hogy a hivatásos parfümőrök nagyjából 800 féle szagot tudnak megkülönböztetni.<sup>40</sup> Ugyanakkor ezeket a szagfajtákat nem tudjuk megnevezni. Mert sohasem a szagot nevezzük meg, hanem azt, aminek a szagáról szó van, például levendula, rózsa, bazsalikom, gyömbér, hagyma stb. A testszagok esetében is a testrészt nevezzük meg, nem a szagot, például láb, hónalj, száj. Az ízek esetében nem ez a helyzet, mert ott meg tudunk nevezni a magyarban négy külön alapízt (édes, sós, savanyú, keserű). Az előfordul, hogy az illatra íz megnevezéssel utalunk – lásd „édes illat” –, de az kölcsönvett kifejezés. Az, hogy a szagoknak nincsen nevük, azt jelzi, hogy ez az érzékelés oly mértékben „zsigeri”, hogy nem jutott el a nyelvi absztrakció tartományába. Illetve olyannyira sokféle, hogy diverzitása nyelvileg már nem leképezhető.

A szag európai/nyugati kultúrában történő elfojtásának okaira fentebb már részben utaltam. A vizualitás dominanciája, az ész uralma az ismereteket állította piederesztálra, és a testhez kapcsolta az érzelmeket, amelyeket a fegyelmező ész fennhatósága alá igyekezett kényszeríteni. Az érzékelésben pedig a szorosán, közvetlenül a testhez kapcsolódó érzékelési módokat primitívnek vagy állatiasnak mutatta be – ezek közül leginkább a szaglást és az orral észlelhető jelenségeket. Ennek a deklarált jelentéktelenségnek azonban ellentmond az a tapasztalat, hogy bizonyos szagok észlelése és azonosítása élet-halál kérdés. „Gyakran hagyatkozunk az orrunkra, hogy eldöntsük, biztonságos-e továbbra is kapcsolódni egy adott ingerhez”.<sup>41</sup> Ilyen például a szívárgó gáz szaga, az, amikor füstszagot érzünk, vagy amikor azt akarjuk eldönteni, hogy egy élelem ehető-e még vagy pedig romlott.<sup>42</sup> Nem szándékom anekdotikus regiszterbe navigálni a jelen szöveget, de ez utóbbi eshetőség kapcsán megemlítem azt az esetet, amely 2023. szeptember elején történt Bordeaux-ban, ahol egy étterem vendégeinek házilag tartósított szardíniát szolgáltak fel. Az ételtől egy személy meghalt, öten lélegeztetőgépre, további vendégek intenzív osztályra kerültek. Az étterem tulajdonosának „[e]lmondása szerint néhány üveg halat ki kellett dobnia, mert felbontás után bűdösek voltak, de a többi tartalma megfelelőnek tűnt és felszolgálták”.<sup>43</sup>

A szaggal kapcsolatos színháztechnikai nehézségek főként abban állnak, hogy egy adott előadáshoz, színrevitelhez, annak részletéhez nehéz egy konkrét, speciális szagot előállítani, azt szétáramoltatni, majd pedig eltávolítani, visszavonni. Ebből eredően, a hatásmechanizmus képlékenységből adódóan nehéz jól körülhatárolható funkciót adni a használatának. Ugyanakkor hatásában mégis ott van minden esetben egy különösség.

<sup>40</sup> Susan L. Feagin: Olfaction and Space in the Theatre. *British Journal of Aesthetics* Vol. 58, No. 2 (April 2018), 131–146., 132.

<sup>41</sup> Alberto Gallace, Mary K. Ngo, John Sulaitis, Charles Spence: Multisensory Presence in Virtual Reality: Possibilities & Limitations, in: *Multiple Sensorial Media Advances and Applications: New Developments in MulSeMedia*, eds G. Ghinea, F. Andres, and S. Gulliver, Hershey, PA, IGI Global, 2012, 1–40., 12.

<sup>42</sup> Fabian Huttmacher: Why Is There So Much More Research on Vision Than on Any Other Sensory Modality?, *Frontiers in Psychology* Vol. 10 (October 2019), 1–12., 5.

<sup>43</sup> <https://telex.hu/kulfold/2023/09/13/franciaorszag-bordeaux-etterem-szardinia-botulizmus-kolbaszmergezes-halal> (Megtekintés: 2023. szeptember 19.)

Mégpedig az, hogy a szagnak a domináns érzékszervektől eltérően megkülönböztető sajátossága, hogy testi komponenst hoz be a tapasztalatba. Színházi közegben ez azt jelenti, hogy „[a] szag belélegzése során a közönség ráébred saját testi mivoltára és térbeli kapcsolódására”.<sup>44</sup> Ez egy olyan tapasztalat, amit a látás és a hallás nem hív elő. Ez a testi komponens pedig nem feltétlenül, vagy nem igazán a színpadot és nézőteret elválasztó polgári illúziószínház hagyományát és gyakorlatát követő előadásokban mutatkozik meg, hanem inkább a színpad/nézőtér elválasztását felszámoló előadásokban, a részvételi színház produkcióiban és az immerzív színházi eseményekben.

Ez utóbbihoz kapcsolódó példával zárom a gondolatmenetemet. 2023. szeptember elején került sor a Balatonboglári Kék Kápolnában a *Szeánsz (Necromancy)* című VR-installációra, amelyet a kápolna terében egyszerre legfeljebb két fő tekinthetett meg (élhettett át), a nézők 30 perces turnusokban vehettek részt az eseményen.<sup>45</sup> A VR-szemüveg 360 fokban tette beláthatóvá a virtuálisan megidézett teret. A projekt kiindulópontja egy fél évszázaddal korábban ezen a helyszínen lezajlott happening volt, amikor a budapesti Dohány utcai lakásszínházban létrehozott *King Kong* produkciót a Kék Kápolnában és környezetében adta elő Halász Péter és csapata. A Kelemen Kristóf által koncipiált és megrendezett VR-szeánsz – alcíme szerint szellemidézés – az első részben a helyszín előzményeit, valamikori történéseit idézi meg, a második rész elvisz a Dohány utcai lakás egykori és mai tereibe és a Kék Kápolna ötven évvel ezelőtti világába, a harmadik pedig a Halász Péter-csoport emigrációját, rotterdami és New York-i jelenlétét, majd a mai – az ő működésüket dokumentáló – archívumi kutatóhelyet mutatja meg. A VR-szemüvegen követhető látványt mindvégig narráció kíséri, ami mellett egyéb érzékelési módok is játékba kerülnek: illatok (levendula), a hűsítő szél szaga; tapintások, a néző tenyerével megérintheti a VR-szemüvegen át látható nőalak tenyerét, megfoghatja a társulatról fennmaradt dokumentumok papírlapjait, úgy, hogy a VR-szemüvegen át látható virtuális térbe „belenyúlva” taktilis élményhez is jut.

A *Szeánsz (Necromancy)* tárgya az emlékezet: helyeké, embereké, eseményeké. A megidézés eszköze pedig egy négy érzékszervet (látás, hallás, tapintás, szaglás) működésbe hozó performatív kompozíció. Az immerzív színház általános jellemzőit pontokba szedő tanulmányában Bakk Ágnes Karolina hét ismérvet említ, melyek közül ebben a balatonboglári produkcióban jelen van a 360 fokos virtuális környezet, az összes érzékre gyakorolt hatás (a *Szeánsz*-ban ízlelés nincs, de ugyancsak megélhető a Bakk említette egyensúly-érzék megszólítása), az előadás nem egy ismert történet adaptációja/feldolgozása, és fontos eleme az atmoszféraérzet megteremtése és megélése.<sup>46</sup>

Noha a szag nem kiténtetett összetevője Kelemen Kristóf alkotásának, mégis szerves része az előadásnak, és visszaigazolja azt a tapasztalatot, hogy a múltidézésben, az emlékezésben a szagoknak szerepük van. Ez az emlékezés nem intellektuális, hanem testi. A test egykor megszerzett, átélte – szagokat magukba foglaló – tapasztalatai válnak elevenné és kapcsolják össze az időben egymástól távolit (az egykorit és a mostanit), úgy, ahogyan arról Proust ír a bevezetőben idézett mondataiban. Ezek a testi tapasztalatokban tovább élő, valamikor érzékelt illatok behozalozzák az egyén érzékeit a korábban megéltől a jelenig tartó privát univerzumba, hozzájuttatva e kiemelt helyzetekben ahhoz az élményhez, amit József Attila úgy fogalmaz meg, hogy „minden, ami volt, van...”<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Jim Drobnick: *Reveries, Assaults and Evaporating Presences: Olfactory Dimensions in Contemporary Art*, *Parachute: Contemporary Art Magazine* 89 (1998), 10–19., 17.

<sup>45</sup> A produkció azóta szerepelt Drezdában, Budapesten a Jurányiban, a Trafóban és a Merlinben.

<sup>46</sup> Bakk Ágnes Karolina: *Immerzív színház analóg terekben – görbe tükrökkel*, *Theatron* 16.1 (2022), 44–54., 47.

<sup>47</sup> József Attila: *A Dunánál*

Az illékony színházi esemény és a tartós emlékezet között feltételezett paradox viszony alapja az archívum logikájában rejlik. A tárgyakkal – köztük szövegtárgyakkal – foglalkozók számára az objektumok tűnnek maradandónak, míg az érzéki, testi tapasztalatok tűnékenynek, emiatt másodlagosnak, vizsgálatra kevésbé érdemesnek. Indokolt azonban emlékeztetni rá, hogy „a posztstrukturalizmus egyik elsődleges belátása az, hogy az eltűnés az, ami *minden* dokumentumot, *minden* feljegyzést és *minden* anyagi maradványt jellemez. Valójában a maradványok az eltűnés révén válnak maradványokká”.<sup>48</sup> Az archívum logikájában rejlő dichotomikus gondolkodás következménye az is, hogy mivel ott a tárgyasult elemek számítanak, ezért a testtel kapcsolatos nem tárgyasuló vonatkozások elsikkadnak. Ezért lesznek negligálva a szaglás révén észlelhető mozzanatok, annak dacára, hogy gyakorta tartósabban élnek tovább az emlékezetben, mint a tárgyként (képben, hangban, írásban stb.) rögzíthető, archiválható és dokumentummá alakítható elemek.

A prózaíró Marcel Proust szag és emlékezet kapcsolatára vonatkozó gondolatából indultam ki. Zárásul egy képzőművész sorait idézem. Andy Warhol írja a következőket: „Az öt érzék közül a szaglás áll a legközelebb a múlt teljes erejéhez. A szag valójában transzportálás. A látás, hallás, az érintés és ízlelés nem olyan erős, mint a szaglás, ha *egész lényeddel* vissza akarsz térni valamihez egy pillanatra. [...] Az a jó a szag emlékekben, hogy egy pillanat alatt megszűnik a transzportáló érzés, amikor abbahagyod a szaglást. Utóhatása nincs. Ez a *reminiscencia tiszta formája*”.<sup>49</sup>

Mindkét szerző, Proust és Warhol is a szag/illat egyénre gyakorolt hatása szempontjából hangsúlyozza ennek a hatásnak a közvetlen mivoltát. Ebből a szempontból a színház számára külön kihívás, ha a közösségi befogadás keretei között fordul a szag/illat illékony eszközéhez, ám ennek a kockázatnak a vállalásával mégis megteremtve a lehetőségét egy elmélyültebb és tartósabb emlékezeti tapasztalatnak.

---

<sup>48</sup> Rebecca Schneider: *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London – New York, 2011, 102.

<sup>49</sup> Andy Warhol: *Andy Warhol filozófiája (A-tól B-ig és vissza)*, ford. Halász Péter, Budapest, Konkrét Könyvek, 2004, 165. (Kiemelés tőlem – PMP)