

BARTHA KATALIN ÁGNES

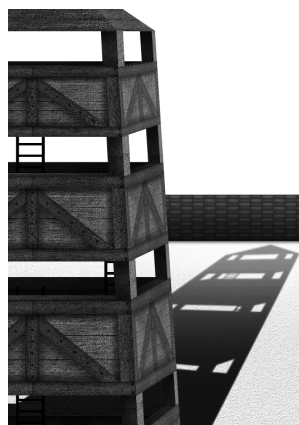
# AZ IFJÚ BARBÁROK MINT A KORTÁRS TRAGÉDIA ÚJRAGONDOLÁSA

(életművek új szemléletű színpadiasítása)

A kolozsvári Állami Magyar Színház által sikerrel játszott *Ifjú barbárok* (2022)<sup>1</sup> c. előadás a 20. század első felének kelet-közép-európai társadalmi-politikai tragédiáit úgy viszi színre, hogy Bartók Béla zeneszerzői, népzene gyűjtői pályáját és Kodály Zoltán zeneszerzővel való barátságát kapcsolja össze a népi kultúra zenei-szöveges-táncos elemeivel, akadémiai zeneműveléssel, földrészeket átfogó interkulturális utazással, kreatív testi létezéssel.

A zeneszerzők életéből inspirálódva, Vecsei H. Miklós szövege alapján ifj. Vidnyánszky Attila rendezte alkotást olyan előadásként hirdették, amely jelentős mértékben épített az alkotócsapat (színészek, zenészek, táncosok) improvizációjára, akik a próbák során közösen alakították a jeleneteket. A rendező önmagát egyfajta „fordítóként” határozta meg, aki közvetíti a kollektíven kidolgozott anyagot.<sup>2</sup> Céljaikat tekintve pedig így fogalmaz: „Nem célunk történetet mesélni, vagy zenés darabot írni, nem találunk üzenetet vagy mondanivalót, nem lesznek főszereplők, és tanulság sem lesz a végén, igyekszünk minél kevesebbet beszélni. Visszhangokat keresünk, amik ma ugyanúgy szólhatnak, mint száz évvel ezelőtt.”<sup>3</sup>

Ezért az alábbi vizsgálódást olyan performanszelméleti megközelítések segítik, amelyek az emlékezet, az emlékezés és a történelem funkcionális szerepét is figyelembe veszik. A performanszkutató, színháztörténész és rendező Joseph Roach a performanszot az emlékezet és



**...ha nem indult volna  
el gyűjtőútjára a két  
zenész, a régió zenei  
kultúrájáról való mai  
tudás csorbult  
formában létezne.**

a történelem határán elhelyezkedő jelenségként értelmezi, amely a tudás átadásában és folytonosságának biztosításában játszik szerepet:<sup>4</sup> Diana Taylor a tágran értelmezett performanszok működését hasonlóan az „átadás életfontosságú aktusaként” értelmezi, amelyek ismétlődő viselkedés révén a társadalmi tudás, az emlékezet és az identitástudat közvetítésében játszanak szerepet.<sup>5</sup> Szerinte a megtestesült tudásrepertoárok, amelyek gesztusokban, beszélt nyelvben, mozgásban, táncban, énekekben s egyéb performatív aktusokban adódnak tovább, tulajdonképpen az írott archívumokból nyerhető tudástároló és -átadó rendszerek kiegészítő alternatíváját jelentik. Látni fogjuk, hogy az emlékezethez és az átadáshoz kapcsolódó kérdésköröknek fontos szerepe van az előadás működésében, illetőleg be is ágyazódnak abba a színházcsinálói perspektívába, amelyre a produkció irányvonala épül.

A társalkotók új és erőteljes formákkal való kísérletezés iránti elkötelezettségéből kiindulva a tanulmány fő kérdése az, hogy az *Ifjú barbárok* hogyan közvetíti egy többnyelvű, soknemzetiségű régió válságidőszakait, illetve kollektív traumáit.

Az előadás címe Bartók népzenei ihletésű, de ugyanakkor a zongora határait feszegető művét, az *Allegro barbarót* (1911) asszociálja, amelynek címe önkritikai érzéket tükröz, éspedig abból fakadva, hogy a zeneszerző kritikussai többször is azt írták róla, hogy úgy csapkodja a zongorát, mint egy barbár. De ugyanúgy az európai tragédia történetének első darabját, Aiszkhülosz *Perzsák* c. művét is asszociálja, amelyben a barbárok, az idegen ázsiaiak egy európai tollából szólalnak meg. A tragédiaszerző a másság, illetőleg a háborús ellenségkép empatikus reprezentációját valósítja meg a darabban, amely a győzelem és vereség kettőségén túl az ókori görögség önértelmezését is segítette. Az *Ifjú barbárok* előadása folyamán ez a barbárság-mátság a zeneszerzőpárosra egyaránt jellemző. Nyilvánvalóan az előadásban a B. és K.-ként (jelzett vagy) hívott főszereplők azonosíthatók a barbársággal,<sup>6</sup> két olyan zeneszerzőként, akik „nem úsznak az árral”,<sup>7</sup> ámbar a körülöttük zajló világ nem is feltétlenül a legjobb mederben halad.

Az első jelenetsorban B. (Imre Éva) és K. (Szücs Ervin) beszögeli a színpad jobb oldalán levő rázkódó ajtót, a vészjelzően dörömbölő külvilág elöl keresnek biztonságot. Feltűnő a két figura különböző mozgásvilága, B. törékeny vékonyságát nemcsak a nagyobb, rajta lötyögő zakó jelzi (a jelmeztervező: Cs. Kiss Zsuzsanna), de a kezében levő baltával való machináció is, amit a szögelésre kíván használni erején felül. Z. testesebb, magasabb, erőteljesen férfias, újabb s újabb léceket hoz, azokat is felszögelik. Félelmetes a külső zörgés, hangos ez a védekező gesztussorozat, hamar megteremtődik a kétértelműség – hol is vagyunk? – a fiktív és valóságos lét közötti lebegés: belső otthonosság vagy külső idegenség határai találkoznak. És felhangzik Bartók egyfelvonásos operájának, a *Kékszakállú hercege vára* librettójának népi ihletésű prológusa.<sup>8</sup>

Szűk dobozszerű tere van a játéknak, két nagy méretű, a 19–20. századforduló polgári világát hozó nagy méretű ajtóval, egyik bal-, másik jobboldalt (A díszletet Csíki Csaba jegyzi). A felépített színpad alatt s előtt egy cimbalmot látunk, kétoldalt székeket, kottatartókat: a zenészek terét. Az előadásban a Tókos zenekar tagjai nemcsak kísérik muzsikával a játékot, hanem együtt élnek az előadással, olykor beleszólhatnak, megjegyzést tesznek, színpadra lépnek, énekelnek a többi játszóval.

Egy férfi jön be oldalról (de nem a felépített színpadról, hanem mellőle), akit csak *Hangként* (Bodolai Balázs) nevez meg a színpad: műsorvezető, narrátor, sokáig B. hangja is egyben. Majd csak B.-t látjuk a színpadon, háromévesen, pozsonyi lakásukban, amikor még nem beszél, viszont felfigyel a zongorára s an-

nak hangjaira. Csodálatos egymásra találás ez, a csillogó szemű kisgyermek B. és egy táncoslány által megszemélyesített zongora egybeolvadása. Határozott rendezői döntés, hogy B. nem szólal meg az előadás első felében, így elsődlegesen a játékbeli színházi test vizuálisan befogadható sajátosságaira épít. Testi jelenléte, fizikai tulajdonságai ezért hangsúlyosabbnak tűnnek: maszkija hasonlít a finom vonású Bartók portréfotóira, fakószőke haj, porcelánhomlok, zenére villanó végtagok, színésznői testbe bújtatott törekenység s erő.

A színészi alakváltozás vonatkozásában kiemelendő Imre Éva Bartókká változásának erőteljesen érzékeny megvalósítása. Mert hogyan is lehet a zeneművész alkotói keresését színésziileg közvetíteni lényegien és nem mimetikusan? Az a mód, ahogyan egy energikus női test Bartókká szellemül át, a színházban megtapasztalható csodák egyike. A feladat valóban nem egy hétköznapi színészi *trouvaillé*; olyan kísérletező kedvre, erőre vall, amely megkövesedett színházi formanyelveket tör át, kényelmes fogásokkal megy szembe. Improvizációkon alapuló mozgásvilágának figurativitása olyan személyes találkozást tesz lehetővé a zeneművész zsenivel, aminek forrása az Imre Éva energiákkal dúsított testi-szemléli jelenléte/művészete. Az átlényegült test a nézői találkozás esélye: a felismerhetetlen Imre Éva Bartókban, s a felismerhető Bartók Béla Imre Évában találkozik, hogy az előadás kortárs színházi nyelven megcselekvő gesztusvilága, zenéje, elhangzó és szavakon túl jelzett történetei valóban teret és lehetőséget kapjanak színpadon s nézői fantáziákban egyaránt.

Sajátos emlékezet-, tudatfolyamat látunk a dobozban, amelyben különböző idősíkok összefutnak. A dokumentarista életútfragmentumok keverednek mai kérdésekkel, s a szövegközpontú, elbeszélő színházzal szemben a némafilmesen elmondható is felbukkan B. alakjában.

Az előadásban kilenc színész játszik, akik közül a három állandó szerepet játszó kivételével (Imre Éva, Szücs Ervin, Bodolai Balázs), valamennyien több szerepet is megtestesítenek/alakítanak; mellettük négy ifjú táncos és a Tókos zenekar öt tagja játszik. Kórusjelenségként tekinthetünk a sokszereplős színészekre és táncosokra; jelenetenként változó identitásaik olykor egymásba játszanak.

Dramaturgiai szempontból kiemelendő az a jelenet, amelyben a saját magát *a századfordulós politikai áramlatnak* nevező színész (Váta Lóránd) felteszi az előadás belső cselekményvázát mozgó központi kérdést, ami bizonyára a német zenei kultúra meghatározó szerepe miatt hangzik el németül: „Was ist die ungarische Musik?”

Innen kezdve úgy játszanak el a magyar zene keresésének és mibenlétének gondolatával, hogy a zene és a mozgás veszi át a főszerepet, de mindezt oly módon, hogy a mai közösségi önkereséséhez is kapcsolódik.

A kezdeti találgatások közt az operett, a bécsi klasszikusok, Liszt Ferenc zenéje egyaránt beúszik, s mind más irányba mutat. A nem létező magyar zene felvetésére a színpadon csötörés zajlik: recsegés és fényváltás közepette egymás után gyors zenei kavalkád, amely szellemesen kitágítja a lehetőségek tárházát. Giya Kancheli és Ketevan Sepashvili, Strauss, Puccini, Sibelius, Max Richter dallamai mellett Jimi Hendrix (*Crosstown Traffic*), a House of Pain (*Jump Around*) és Panjabi Mc (*Mundian to Bach Ke*) zenéje is felhangzik, s mindezt egy-egy színész (Farkas Loránd, Gedő Zsolt, Albert Csilla) meg is jeleníti.

A zenei szövet (Mester Dávid munkája) észrevétlenül lavíroz a népzene, a műzenévé formált népzene és a klasszikus zene között: a két komponista műveinek gondosan kiválasztott részletei (*Kékszakállú, Fából faragott királyfi, Székely*

fonó, Hary János, *Psalmus Hungaricus*) mellett a jazz és kortárs világzene is erőteljesen hozzátartozik az előadás zenei kompozíciós világához, ez utóbbiak el-  
lenpontozzák B. tiszta forráshoz kötődő szövegeit.

## Kulturális szükségállapot

■ „Felismerte, hogy ha nem találják meg a magyar zenét, a kultúrával együtt a ma-  
gyarság is elveszik. Meg kell keresnünk, mondta 23 évesen” – hangzik a narrátor  
szava, majd Barbár B. szövegét tolmácsolja: „Meg kell keresnünk a magyar zenét –  
a tiszta forrást, mondta, és útnak indult a Zeneakadémia két növendéke.”<sup>9</sup>

A népzene gyűjtés elodázhatatlansága, annak a rendkívülinek, illetőleg szük-  
ségállapotnak ítélt helyzetnek a felismeréséből született, hogy a 20. század első  
évtizedeiben zajló széles társadalmi átalakulások (polgárosulás és urbanizáció)  
miatt a hagyományos falusi közösségeket és kultúrájukat az eltűnés fenyegeti.

Felkészültségük mellett ekkor már a technikai feltételei is megvoltak a szá-  
zadelőn annak, hogy is rögzítsék a hangzó anyagot (fonográffal), amelyet az el-  
ső világháború végéig intenzíven kutathattak Kelet-Közép-Európa Osztrák–Ma-  
gyar Monarchiájában.

Sikertelen közös gyűjtőútja után B. a kincsre véletlenül, a nővére házában dol-  
gozó székelyföldi cseléd, a szereposztás jelzése szerint *A lány* (Tótszegi Zsuzsa) da-  
lában talál rá. *Az elvesztettem páromat* pentaton dallamainak felhangzása után egy  
átfogóbb, a Kárpát-medencét átölelő gyűjtőútra indulnak a barbárok.<sup>10</sup> Tótszegi  
Zsuzsa később K. feleségét, Emmát, Geyer Stefit, Bartók tanítványát, a fonóbeli  
vagy ahhoz kapcsolódó jelenetekben az áhított falusi lányt, Juditot is játssza.

Az alakváltozás mitológiai motívuma a bartóki életmű egyik kiemelkedő, en-  
nek értelmezésében centrális helyet elfoglaló, az 1930-ban keletkezett *Cantata  
Profana* c. művében is feltűnik. Forrása egy román colinda (karácsonyi ünnepkör-  
höz kapcsolódó újévi köszöntő) a szarvasokká átváltozott kilenc fiú történetéről.

Az előadásban a Hang tolmácsolja az említett mű keletkezéstörténetéhez  
kapcsolódva B., illetve Bartók azon felismerését, tapasztalatát is, miszerint  
„menthetetlenül egyek vagyunk”, az etnikai különbségek ellenére.<sup>11</sup>

S bár a szarvassá változásnak gazdag mitológiai jelentésköre – az eredetmít-  
tosz mellett a beavatás, a felnőtté válási szertartás mítoszát, a halál és újjászüle-  
tés mítoszát is magában hordja –, az előadás tér-idő koordinátaiban a mássá va-  
ló átlényegülés az esztétikaiba való fordítást asszociálja. A bartóki hitvallás és  
felismerés – aminek életrajzi nyomai az előadás szerint az Octavian Beu román  
muzikológushoz írt levélben találhatóak meg – olyan művészi-emberi krédó ré-  
sze, ami korának nacionalista diskurzusaival helyezkedik szembe. A kinyilat-  
koztatás ellenére azonban az előadás meggyőzőbben közvetíti azt, hogy ha nem  
indult volna el gyűjtőútjára a két zenész, a régió zenei kultúrájáról való mai tu-  
dás csorbult formában létezne.

A zene keresésével párhuzamosan a tánc is kezdi az ifjú barbárokat érdekel-  
ni. Mozgalmas csoportjelenetek váltják egymást, egyszerre játszik előtér és hát-  
tér, szimultán jelenetek zajlanak.

Fiatal menyecske tanítja páros marosszékire K.-t, fiú társa segítségével leve-  
szí róla a fölösleges városi kiegészítőket: táskát, fonográftartozéknak tekintett  
kábeleket, úszóhártyát. Javítgatja, beavatja a mozdulatsorokba, s egyszer csak  
működik a közös páros tánc. A színpadon vannak a falusi közösség figurái. Fo-  
lyik a munka: a férj (Farkas Loránd) szalmabálával a vállán, a feleség (Albert

Csilla) mosdótekenővel az oldalán közlekedik, közben meg a kicsi színpad családi (mikro)tragédiával telik meg; a férfi ifjabb lánynak (Tótszegi Zsuzsa) szépelegne, de a feleség nem veszi ezt szem elől. Már a zenekar is a színpadon van, különböző kéréseknek engedve húzzák a muzsikát, zajlik az akadémisták hangfelvételezése. Közben a színpadi társaság a muzsikával, tánccal, különböző színpadi performatív gyakorlatokkal két félre szakad, egymásnak külön dalokkal felelgető szembenállást produkálva. A szerelem vége s a mulatás netovábbja találkozik az egymásnak feleselő népi dallamokban s a színpadi szituációban. Az öröm s a bánat kiéneklése segít az érzelmek megélésében, a hangulat fenntartásában. A színpad tere aztán az év jeles napjaihoz kötődő dramatikus szokások performansa révén a teret s időt is kitérít: álomszerűen követik egymást gyors körforgásban: betlehemes játék, újévi köszöntő, húsvéti locsolás, aratáshoz kapcsolódó ünnepi rítusok szokáscselekményeinek performanszai a különböző tájegységek énekeivel.

Ehhez kapcsolódóan az előadás kontextusában a két főszereplő gyűjtőmunkássága láncszerűen kapcsolódik a haláluk utáni, az 1970-es években kibontakozó magyar táncházmozgalomhoz, immár a kommunista Romániában. Bár az előadás nem tematizálja, de a színpadon látható néptáncstudás ennek a táncházmozgalomnak az öröksége. Az erdélyi táncházterek, a különböző tájegységek régi paraszti táncainak újraélesztése és közösségi tanítása révén a romániai asszimilációs politika közegében az ellehetetlenítés s majd a letiltás után a hivatalos hatalommal szembeni ellenkulturális performansztérré vált,<sup>12</sup> ami aztán az 1989-es politikai-társadalmi és kulturális változások után ismét feléledt.<sup>13</sup> A népdal, zene és tánc testi emlékezete más impulzusokat és érzékeket indít el abban a nézőben, aki ezt gyakorolja is.<sup>14</sup> A zenés-énekes jelenetek sodró ereje hangsúlyosan közvetíti a gyűjtés elodázhatatlanságának felismerését.

## Igazi rendkívüli állapot

■ Bizonyos jelenetek ürügyként szolgálnak arra, hogy olyan különböző elmúlt időbeliségeket ragadjanak meg, amelyek a népzene- és néptáncgyűjtéssel, kapcsolódó hagyománnyal hatásosan mélyítik a két zeneszerző életművét illető kollektív emlékezettartalmakat.

Az első világháborús front egy katonalevél elhangzásával köszönt be a színpadra. Lajtha László zeneszerző tüzértisztként (Farkas Loránd) számol be a Gyergyói-havasokból a pusztító körülményekről, és küldi hangszer nélkül komponált zongorakompozícióját B.-nek. A katonadalokkal betöltött előszínpadon a kórus (színészek s táncosok) közös énekei (*Kárpátokban megfűjják a trombitát, Ez a vonat jaj de régen elindult*) átrepít a 41 millió ember halálát eredményező világháború ember-érzelmi dimenzióiba: az elválások, búcsú, reménytelenség eseményeibe; mindezek tulajdonképpen az előadás kontextusában annak a kollektív vált traumának a felszínre hozását kísérik meg, amelynek történelmi háttérében az egykor európai nagyhatalomnak számító Osztrák–Magyar Monarchia széthullása azonosítható, és aminek következtében a magyar nemzetiségűek öt különböző ország új határai közt kisebbségi helyzetbe kerültek.

Az előadás komor hangjai a világháborús kontextushoz kapcsolják a két zenész politikai meghurcoltatását, zeneszerzői pályájuk felfüggesztését s pedagógiai szolgálatra való ítéletét. Az ok mondvacsinált: Bartók *A hunyadi román nép zenei dialektusa* c. tanulmányát egy német lapban közli, s ez a tény megenged-

hetetlen a (magyar) Politikát megtestesítő színész (Váta Lóránd) interpretálásában: „békeidőben csupán érdektelen okoskodás, de ezen válságos időkben hazafiatlan kútmérgezés”.<sup>15</sup> A hírlapi kritikák hazafiatlanságvádjának bírósági perjelentté színháziasított jelenete az írott források performatív kiaknázása.<sup>16</sup>

Az életrajzi adatok színpadi összegzése, összeolvasása értelmében az otthoni marginalizálás irányította Bartókot a más, illetve a magyartól eltérő népzene gyűjtése és külföldi hangversenyutak felé. Ennek következményeként a színpadi lezárás két különböző földrészt kapcsol össze – Bartók nem hajlandó a faszálódó Magyarországon működni, ezért Amerikába emigrál önként. Ezalatt K. otthoni meghurcoltatása többek közt zsidó származású feleségének bűjtetésével veszi kezdetét. Tulajdonképpen a két zeneszerző barátságának története keretezi a Bartók születésétől a haláláig tartó időszakot.

A szűk térben tömegnek hat a kilenc szereplő, a tér koordinátái elmosódnak, a külső és belső tér tagoltságát csak a két ajtó jelzi, ezek körül keringenek, táncolva szaladnak, megiramodnak a szereplők. Párizs, Stockholm, Lisszabon lesz egymást követve iszonyú iramban a koncertek színhelye, afrikai berber törzsek kutatása után még az űrbe is eljut a páros a felfokozott iramban.<sup>17</sup>

Az avantgárd hagyományhoz híven olyan képeket, elemeket hasznosít az előadás, amelyekkel első látásra nem lehet azonosulni. Fizikai-környezeti oda nem tartozásuk okán megütközést keltenek, hogy aztán egy következő jelenettel való társítás vagy az előadás után nyerjenek értelmet: humoros asszociációs hálót hoz a folklórgyűjtők bűváruhája az egyik jelenetben a múlt mélyrétegeibe való kutatás, felszínre hozás vizuális megjelenítőjeként, a pingpongütő és labda a metronóm ütemét asszociálja, a tojástartó-füldugó, amit hat éven át hord Amerikában, B. mérete okán kelt feltűnést. De a posztthumán értelmezéseknek is teret engednek az állati szereplők (amelyek nem testi valóságukban, hanem kitömött vagy kicsinyített játék másukként kerülnek a színpadra), pl. a kiterített bálna a takarásból végignézett közös koncertjük jelenetében az Akadémián, melyet a politika a magyarság felsőbbrendűségének bizonyítékaként kíván demonstrálni. B. a bálnához menekül, a bálnába kapaszkodik az értelmetlen helyzet elől (a szárazra dobott, kihalásra ítélt állatfajjal közösséget vállalva az elembertelenedésben). A bogarak iránti kíváncsiság és gyűjtőszendevély is helyet kap az előadásban. B. már kiskorában is felfigyel rájuk, halála előtt pedig Columbiából egy ritka bogárfajtát hoz neki a posta, aminek felesége (Albert Csilla) szerint gyermekien örül. Az előadás végén feltűnik egy elkóboroló tehén (voltaképpen egy apró műanyag játéktehén – New Yorkból írja Kodálynak, hogy, amikor Texasban játszta a *Székely fonót*, besétált egy tehén a helyiségbe; a kodályi reakció („elvilleg ott kell a kultúrát terjeszteni, ahol érdeklődés mutatkozik irányában”) az előadás illúzióromboló, humorosan ironizáló felhangjához kapcsolódik.

Míndezek azonban nem módosítják a hangsúlyosan emberközpontú megközelítést, hanem inkább kortárs érzékenységek tudomásul vételét illusztrálják az alkotók részéről.

## Posztdramatikus fordulat és történelemkép?

■ A színpad mint a mindenkori tragédia locusa a háború, a politikai emigráció megmutatásának a helye is, de ezt nem a halál, a népirtás, az erőszak színpadi ábrázolásával teszi. A lehmanni posztdramatikus színház elvéhez híuen az előadás elszakad a cselekvés és konfliktus meghatározta formától.

A produkció bosszantóan agilis, szinte minden helyzetben feltűnő figurája színháziasítja azt a politikai-gazdasági hatalmat, amelynek kontextusában a két zeneszerző működött. Különböző alakmásait, megszemélyesítőit egyetlen színész játssza (Váta Lóránd): amint korábban jeleztem, előbb a századfordulós politikai áramlatként az Osztrák–Magyar Monarchia németesítő, illetve magyarító tendenciáit testesíti meg; azt követően, az első világháború elvesztése nyomán a Magyar Parlament, valamint a Magyar Rádió gyanánt és K. nem túl művelt tanítványaként jelenik meg, és ebben a minőségben az állam szélsőségesen nacionalista, illetve a faji és kulturális felsőbbrendűséget hirdető politika kinyilatkoztatójaként lép színre. Később a transzkontinentális turnékonferansziéja, aztán a faji eredetet számonkérő Magyar Posta, az amerikai emigrációs jelenetekben pedig a zeneszerző ingóságainak lefoglalójaként szerepel.

Ebben az alakban összpontosul B. és K. művészi projektjeinek értetlenkedő ellenzője; ő az, aki a művészi életutakat gátolja, ideológiák nevében kér számon, kisajátít és büntet. A Magyar Posta figurájában beköszöntő fasizmus már azt a helyzetet körvonalazza, ami pozícióváltást követel meg az egyetemes emberi értékeket következetesen szem előtt tartó, de mintegy befele fordulva, a saját maga életére vonatkozóat főszereplőktől: a benjamin meg szokottként elfogadott rendkívüli állapot és az igazi rendkívüli állapot közti különbség felismerését.<sup>18</sup>

Lehmann szerint feloldhatatlan ellentét áll fenn a színház és a politika működésmódja között. A politika a rendfenntartás érdekében törvényt hoz, szabályt alkot, mértéket szab, hatalmat szervez saját maga rendjének fenntartása érdekében. Ezzel szemben a „színház mint esztétikai magatartás” meghatározó jellemzője a határátlépés.<sup>19</sup> Miközben a terébe emeli a Politika figurát, az előadás beállítási révén dekonstruálja is a hatalmon levő politikai diskurzus terét. A fasizálódó Magyarország konstans rendkívüli állapotban lévő államával szemben az ellenállást kifejező tett az emigráció vagy K. esetében a bujkálás.

A színpadon a szavakkal meg nem ragadható, megtestesült kulturális emlékezet találkozik etnikai identitáskeresés kérdésével, akárcsak a nemi szerepek megkérdőjelezésével is a hétköznapi társas gyakorlatokban. De ugyanúgy a történelmi folyamatok reflexív kezelése és kanonikusnak tekintett életművek kiemlézése is mind-mind bravúros színészi játékokhoz kapcsolódik. A *megtestesült és az írott kultúra*<sup>20</sup> egybejátszása, az életművekről informáló történelmi dokumentumforgácsok beemelése a zene-tánc performansz generációkat átító ezért kollektívnek ítélt traumákat mediáló közösségi-esztétikai élmény szükség-szerűsége nem elvitatható. Ezért is végső soron az előadás esztétikai kulcsélménye az a kollektív „szabad játék”, az improvizáció lesz, amelyben a színészek ugyanolyan alkotói a darabnak, mint a szövegíró.

#### ■ JEGYZETEK

1. Az előadás a Gyulai Várszínházzal közös produkcióban jött létre. A Kolozsváron 2022. július 6-án, Gyulán július 9-én mutatták be. Az előadás időtartama két óra egy szünettel.

2. Lásd a programfüzetet.

3. Ifj. Vidnyánszky rendezői vallomása a programfüzetben és a honlapon olvasható.

4. „A performansz genealógiája a kifejező/expresszív mozdulatok mint emlékezetoroszító tartalmak gondolatán alapszik, amelyben egyaránt szerepe van a test által kivitelezett és megőrzött mintázott mozdulatoknak, a képekben vagy szavakban (vagy azok közötti csendekben) implicit módon rögzített mozdulatmaradványoknak, valamint a gondolatban megjelenő képzeletbeli mozdulatoknak, amelyek nem megelőzik a nyelvet, hanem annak részét képezik, mintegy a kultúra által biztosított repertoárból merített testi cselekvések pszichikai próbáiként.” Joseph Roach: *Cities of the Dead. Circum-atlantic Performance*, Columbia University Press, 2021. 26.

5. Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, Durham–London, 2003. 6.
6. A szereposztás szerint Barbár B. és Barbár K.-ként szerepelnek.
7. A szöveggényvívő Vecsei H. Miklós kifejezése. Lásd a KÁMSZ által kiadott programfüzetet.
8. „Haj regő rejtem/Hová, hová rejtsem / Hol volt, hol nem: kint-e vagy bent? / Régi rege, haj mit jelent, / Urak, asszonyosságok? / Ím szólal az ének. / Ti néztek, én nézlek. / Szemünk pillás függőnye fent: / Hol a színpad: kint-e vagy bent, / Urak, asszonyosságok? / Keserves és boldog / Nevezetes dolgok, / Az világ kint haddal tele, / De nem abba halunk bele, / Urak, asszonyosságok. / Nézzük egymást, nézzük, / Regénket regéljük. / Ki tudhatja, honnan hozzuk? / Hallgatjuk és csodálkozunk, / Urak, asszonyosságok. / Zene szól, a láng ég, / Kezdődjön a játék. / Szemem pillás függőnye fent. / Tapsoljatok majd ha lement, / Urak, asszonyosságok. / Régi vár, régi már / Az mese, ki róla jár. / Tik is hallgassátok. / Megérkeztünk. – Íme lássad: / Ez a Kékszakállú vára.” Lásd az *Ifjú barbárok* szöveggényvívét. Kolozsvári Állami Magyar Színház. Köszönettel tartozom Csép Zoltán programigazgatónak és Szepessy Katalin irodavezetőnek, hogy kutatási célból rendelkezésemre bocsátották ezt. Vö. *A Kékszakállú herceg vára*. Opera 1 felvonásban. Szövegét írta: Balázs Béla, zenéjét szerette Bartók Béla. é. n., h. n. <https://mek.oszk.hu/20900/20937/20937.pdf> Bartók operáját hét évvel a keletkezése után, 1918. május 24-én mutatták be a Magyar Királyi Operaházban, Zádor Dezső rendezésében, a díszletet Bánffy Miklós tervezte.
9. Lásd a szöveggényvívét.
10. Az *Elvesztettem páromat* c. dal az előadás vége fele újra felhangzik, amikor B. amerikai emigrációjában ideiglenesen lefoglalják egyéb ingóságai mellett a zongoráját is.
11. Vö. „Az én zeneszerzői munkásságom, épp mert e háromféle (magyar, román és szlovák) forrásból fakad, voltaképpen annak az integritásgondolatnak megtestesüléseként fogható fel, melyet ma Magyarországon annyira hangoztatnak. [...] Az én igazi vezéreszmém azonban, amelynek, amióta csak mint zeneszerző magamra találtam, tökéletesen tudatában vagyok: a népek testvérré válásának eszméje, a testvérré válás minden háborúság és minden viszály ellenére. Ezt az eszmét igyekszem – amennyire erőmtől telik – szolgálni zenémben; ezért nem vonom ki magam semmiféle hatás alól, eredjen az szlovák, román, arab vagy bármiféle más forrásból. Csak tiszta, friss és egészséges legyen az a forrás!” Bartók Béla Octavian Beunak, 1931. január 10., lásd Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei*. Zeneműkiadó Vállalat, Bp., 1976. 396–397.
12. Vö. Könczei Csilla: 13. *A táncház és a szeku. (1.) Mi is az a táncház? Ügynöki definíciók* <http://konzeicsilla.egologo.transindex.ro/?p=16>; Könczei Ádám – Könczei Csongor: *Táncház. Írások az erdélyi táncház vonzásoköréből*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 2004; Könczei Csongor (őá., vál. és szerk.): *A 40 éves kolozsvári táncház sajtókrónológiája I. (1977–1990)*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 2017.
13. A népzenei „revival” mozgalomhoz és intézményesüléséhez lásd még: Jávorszky Béla Szilárd: *Kelemen László. Erdélyből a világ*. Kossuth Kiadó, Bp., 2023.
14. A jelen szöveg írásának ön- vagy auto-etnográfiai alapjai vannak, hiszen személyes tapasztalatot kapcsol a táncházmozgalom 1990-es évek utáni működéséhez.
15. Sereghy Elemér vádló cikkének vonatkozó része pontosan így hangzik: „mert ami rendes, nyugalmas korokban egyszerűen tudományos kutatás és érdeklődés eredményének tekinthető, az válságos rendkívüli időkben hazafiatlan kűtmérgezésnek bélyegezhető”. *Nemzeti Ujság* 1920. máj. 23. 123. sz.
16. A jelenet alapjául szolgáló dokumentatív kontextust lásd: Popély Gyula: *A pozsonyi Bartók Béla Dalegyesület*. Irodalmi Szemle 1981. 3. sz. 255–270.
17. A források is igazolják a nagyszámú koncertkörutakat: Bartók Béla 1922–1931 között 17 országban 271-szer lépett fel. Ifj. Bartók Béla: *Bartók Béla életének krónikája*. Magyarságkutató Intézet, Bp., 2021. 191.
18. Walter Benjamin tétele a tovább már fönn nem tartható történelemfelfogásról: „Az elnyomottak tradíciója arra tanít, hogy a »rendkívüli állapot«, amelyben élünk, a dolgok rendje szerint való. El kell jutnunk a történelemnek a megfelelő fogalmához. Akkor viszont világosan látjuk majd, hogy mi a feladatunk: kiváltani az igazi rendkívüli állapotot; és ez javítani fogja pozíciónkat a fasizmus elleni harcban. A fasizmus esélye nem utolsó sorban azon alapul, hogy ellenfelei a hadadásnak mint valami történelmi normának a nevében szállnak szembe vele.” Walter Benjamin: *A történelem fogalmáról*. In: Walter Benjamin: *Angelus Novus. Értekezések, Kísérletek, bírálatok*. Vál., jegyz. Radnóti Sándor. Magyar Helikon, Bp., 1980. 959–974. 965–966.
19. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Ford. Berecz Zsuzsa – Kricsfalusi Beatrix – Schein Gábor. Balassi Kiadó, Bp. 2009. 214–216. Lásd még Kricsfalusi Beatrix: *Hogyan (nem) politikai az alkalmazott színház?* Theatron 2021. 15. 1. sz. 19–31.
20. A két fogalom értelmezéséhez lásd Taylor: i. m.