

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

A VERSMONDÓ FELKÉSZÜL

lírai költészet – interpretáció – előadóművészet

Doktori Értekezés

Zoltán Áron

2022.

Témavezető:

Karsai György, egyetemi tanár

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék.....	2
Előszó.....	5
Felhasznált elméleti munkák.....	7
A versmondás fogalma és történeti háttere	10
I. Az aoidosztól a mai versmondóig.....	10
I.1. A görög énekmondók.....	10
I.2. A mesemondó.....	13
I.3. Epika és líra.....	16
I.4. A líra kialakulásának koevolúciós megközelítése.....	21
I.5. A funkcióteljesség elve	24
I.6. Az interpretátor szerepe	27
I.7. A versmondás fogalma.....	31
I.8. Versmondáselméleti előzmények és örökségek.....	37
A versmondás elmélete	39
II.1. A lírai költemény meghatározása	39
A líra ősi hatásmechanizmusa	39
A magyar versmondók líraelmélete.....	45
Lírai költemény és a nyelv	50
A lírai költemény népi kategóriája	56
II.2. A versmondó elemez	62
Bevezető	62
Játékos beutazás a líra világába.....	65
A játék folytatódik: <i>játékversek</i>	68
Ez az a pillanat.....	70
A hiány nyelvtana.....	73
A kontextus hiánya	75

Az éjszaka csodája: a ritmus.....	78
A megszólaló hiánya	82
A hiány felismerésének öröme	86
A hiány megengedése.....	88
A metaforába kódolt hiány	91
II.3 A versmondás performativitása.....	94
A versmondó teste	94
A leggyakoribb hibákról röviden.....	96
A performatív fordulat a hatvanas években.....	97
A performatív nyelvi megnyilatkozás	99
A versmondó jelenléte	101
A versmondás gyakorlata	105
<i>A Szívlakát – részvételi versszínház mint pedagógiai célú színházi esemény</i>	105
III.1. Az előadás előkészítése	105
III.2. Az előadás menete	119
III.3. Az előadás tapasztalatainak rövid összegzése	139
Összefoglalás.....	141
Köszönetnyilvánítás	146
Mellékletek.....	147
1. számú melléklet: A dolgozatban elemzett versek gyűjteménye	147
Nagy Dániel: <i>Ozone Network</i>	147
Závada Péter: <i>Vadászat</i>	147
GreCsó Krisztián: <i>Az a fajta kötelesség</i>	148
Weöres Sándor: <i>Az éjszaka csodái</i>	149
Závada Péter: <i>Remíz</i>	153
Weöres Sándor: <i>A megölt Orpheus</i>	154
Izsó Zita: <i>A tengernek háttal</i>	155

2. számú melléklet: A beszédművészeti ágak összehasonlítása (I.7. fejezethez).....	157
3. számú melléklet: <i>Szívlapát – részvételi versszínház</i> szövegkönyv és videófelvétel	162
4. számú melléklet: Versmondáselméleti elődökről szóló korábbi tanulmányaim	184
4.1. Ascher Oszkár és a <i>fehér szín</i> egyszerűsége.....	184
4.2. „Nem a vers a fontos, hanem az élet” – Mensáros László: <i>A XX. század ...</i>	191
4.3. Gáti József: A versmondás	202
4.4. Bálint András és Jordán Tamás párhuzamos dimenziói.....	216
Jordán Tamás.....	217
Bálint András.....	229
Összefoglalás	241
4.5. Hegedűs D. Géza íratlan szabályai	243
4.6. Fodor Tamás <i>lírai önéletrajza</i> és versmondáselméleti gondolatai.....	247
Bibliográfia.....	253
Képjegyzék, illusztrációk jegyzéke.....	260
Önéletrajz	261

Előszó

„Kertemben érik a
leveles dohány.
A líra: logika;
de nem tudomány.”¹

A személyes motivációm a versmondásról való magasabb szintű gondolkodásra az egyetemi képzésem idején jelent meg. Versszerető és -író előadóként sok verselőadást néztem meg ebben az időszakban. Fontos tudni, hogy akkoriban a Színház- és Filmművészeti Egyetem képzése olyan intenzív volt, hogy csak lopott időben, rendszerint nagyon fáradtan volt alkalmunk hallgatóként elszökni az egyetemről és beülni színházi előadásokra. Egy idő után azt vettem észre, hogy hiába izgat különösen a lírai költészet, míg a drámai előadások felcsigázzák az érdeklődésemet, és hiába vagyok kimerült, nem hagynak aludni, a versekből összeszerkesztett műsorokon rendszerint elalszom. Ez az élmény volt a kiindulási pontja annak a Weöres Sándor filozofikus lírai költeményeiből összeállított előadásnak, melyet Zsigmond Emőke színművész és Kovács Adrián zeneszerző-zongorista közreműködésével 2015-ben mutattunk be az Ódry Színpadon.² És ez motiválta szakdolgozatomat is, amely egy Weöres Sándor életművét átölelő újcirkuszi verselőadás komplett tervezete.³

Értekezésem három nagy részből áll.

1. Az első részben a versmondás és a költészet ősi eredetéből kiindulva kísérlem meg egy olyan újfajta megközelítésben körüljárni a versmondás fogalmát, amely hipotézisem szerint a témáról folyamatban lévő diskurzus megújulásának, felfrissülésének kulcsa lehet.
2. A második részben a versmondáselmélet meghatározó magyar szerzőinek gondolatai (melyekről külön tanulmányokban írtam már, lásd I.8. fejezet), líraelméleti, performativitás-elméleti kutatások, valamint saját gyakorlati tapasztalataim segítségével foglalom össze (a dolgozatom alcímét képező) három nagy témakör alá csoportosítva versmondáselméleti kutatáseredményeimet.

¹ József Attila: *Ha lelked, logikád...* (részlet)

² Zoltán Áron: *Madárka sír, madárka örül...*, 2015.

³ Zoltán Áron: *A színész harmonizál. Weöres Sándor költészetének és gondolkodásmódjának színpadi megközelítése egy tervezett kamaraszínházi újcirkusz előadás formájában*. Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2015.

3. A harmadik részben pedig részletesen leírom egy kortárs verseket középiskolás korosztály számára feldolgozó részvételi színházi esemény (előadás) kialakulásának és lebonyolításának módját és tapasztalatait, alkalmazva az első két rész gondolatait a színházi gyakorlat során.

Disszertációm célkitűzése az, hogy olyan átfogó képet rögzítsen a versmondás témakörében, amely

- a. a posztmodern utáni korszak előadóművészeinek motivációt ad az alaposabb elmélyülésre és önképzésre, megkönnyítve munkáját a saját gyakorlati tapasztalataim és elméleti kutatásaim eredményei mellett neves magyar versmondók, tanárok módszertanának összegzésével,
- b. új szempontokat ad a lírai költemények befogadásához,
- c. az attól eddig távol maradó líraelméleti és performativitás-elméleti kérdések integrálásával új kapukat nyit meg a versmondás-kutatás területén.

Felhasznált elméleti munkák

Az elmúlt évtizedek során hatalmas fordulatot vett az irodalomelmélet. A más területeken folyó tudományos kutatások lázban tartják a líraelmélettel foglalkozó bölcsész tudományokat is. A kognitív nyelvészet többek közt a nyelvi és nem nyelvi kategóriák összefüggéseit vizsgálja az elme megismerési módozataiban.⁴ A *neurofenomenológia*⁵ a „szubjektum-objektum közötti relációt, illetve az élmény és a neurofiziológiai háttér viszonyát” vizsgálja és empirikus kísérletek sorozatával támasztja alá, hogy „az imagináció és a percepció összefonódása nem csupán absztrakt filozófiai spekuláció eredménye, hanem agyi és testi működésünk egyik alapvető sajátossága is lehet.”⁶

Az ezek eddigi eredményeire és sok más tudományos eredmény interdiszciplináris alapjaira épülő kognitív szemléletű irodalomelmélet a lírapercepció folyamatának újraértelmezését és azon keresztül „a költészet mint művészi tevékenység és kulturális örökség” jelentőségének újbóli felismerését keresi, megfogalmazását és magyarázatát az emberi megismerés fejlődésébe illesztve.⁷ A versmondás terén a múlt század elei realista hullám lecsengő szakaszaként egyre nagyobb lemaradással találkozunk a téma kutatója.⁸ E felismerés vezetett oda, hogy a témában eddig magyar nyelven megjelent legkomplexebb művet, Simon Gábor *Bevezetés a kognitív lírapoétikába* című tanulmányát⁹ kísérlejem meg elméleti okfejtéseim során integrálni.

⁴ Tolcsvai Nagy Gábor: *A kognitív nyelvészet elméleti hozadéka a szöveg tan számára*. In: Keszler Borbála – Kiss Róbert (szerk.): *Harmincéves a Mai Magyar Nyelvi Tanszék. A 2000. október 16-án rendezett tudományos ülésszak előadásai*. ELTE, Budapest, 2002. 35–42. 36.

⁵ A tudat és a tapasztalat kapcsolatát kutató tudományág a kognitív neurológia tudományos kutatásainak találkoztatása a fenomenológia filozófiai rendszerével. „Egyfelől egy jól meghatározott neurobiológiai attribútumokkal rendelkező emergens folyamattal van dolgunk. Másfelől egy fenomenológiai leírással, amely közvetlenül a megélt tapasztalatunkhoz kapcsolódik.” Francisco Varela: *Neurofenomenológia: a nehéz probléma módszertani orvoslása*. (ford. Szigeti Attila) *Kellék* 2002/22. 123-152. 87.

⁶ Horváth Lajos: *A neurofenomenológia és a megtestesült elme*. *Magyar Tudomány*. 2011/11. 1306–1315. 1313–1314

⁷ Simon Gábor: *Bevezetés a kognitív lírapoétikába*. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2016. 9

⁸ Egy-egy kimagasló költő személyiség és a hozzá kapcsolódó, magát képezni hajlandó és képes megszállott előadóművész tudja megváltoztatni a versmondás világát. Ilyen párost alkotott Petőfi és Egressy Gábor, előbbi a széles társadalmi körök bevonásával népköltészet-programjával, utóbbi a tudatos szaválás mint előadóművészi feladat meghatározásával és módszertani alapjainak lefektetésével, képzésének elindításával. De hasonló fordulatot jelentett az Ady Endre kétszáz előadásra kész versével debütáló Ascher Oszkár, aki mestere, Ódry Árpád hatására soha nem látott mennyiségű pódiumfellépésével, cikkeivel, könyveivel, rádióműsoraival, kurzusaival és vitáival a versmondást mint önálló előadóművészeti ágat tette fel a kultúrtörténet térképére. Az ő tapasztalataik összegződnek Gáti József ma is érvényes tankönyvében, amelyet már a huszadik század második felének szele is megcsap, módszertanával és alapvető hozzáállásával azonban továbbra is a századforduló, javarészt a Nyugat költői és az Ódry-Ascher módszertan által regisztrált modern, realista versmondási irányzatot foglalja össze.

⁹ Simon i.m.

Kutatásaim során arra lettem figyelmes, hogy a magyar versmondás-kutatás szemet huny a költészet posztmodern fordulatai felett. Hiába találta meg Weöres Sándor 1943-ban „a csak versben közölhető tartalmat, mely a formától el sem választható”, melyben „a gondolatok nem az értelem rendje szerint, hanem az értelemre mintegy merőlegesen jelennek meg.”¹⁰ Hiába Tandori Dezső verseinek „felidézett világszerúségről leválni készülő grammatikai váza”¹¹, melyekben a „hangsúly (...) a szöveg két lehetséges értelmezésének különbségén van, amelyek közül az egyik éppenséggel a szerzőé is lehet”¹², vagy Grecsó Krisztián „a líra öntörvényűségét, az ábrázolt valóság fikcionalizált voltát”¹³ hangsúlyozó költészete, a magyar versmondáselmélet – mintha függetleníthetné magát a magyar költészet paradigmáitól – nem alkalmazkodik hozzá a múlt század első fele óta.¹⁴

A lírakutatás jelenleg folyamatban lévő átalakulása, megújulása¹⁵ olyan új eredményeket mutat fel, amelyek a versmondás elméletére is közvetlen hatást gyakorolnak. A fentebb idézett gondolatok a versmondó motivációjának újra fogalmazására és a versmondás – mint a verseket jobban- és kevésbé értő (ám szélesebb) közönség közti híd szerepét betöltő praxis – ontológiai megújulására ad okot, „[h]elyrebillentve kissé korunk költészeteszményének mérlegét, melynek egyik serpenyőjében az önfelelt élvekre vágyó olvasók éhes tömege jócskán alászállt a másik serpenyőben ijesztően fellendülő professzionális irodalomértelmezők szűkös táborával szemben”¹⁶.

¹⁰ Domokos 1990: 129-130.

¹¹ Bazsányi Sándor: Relációk és evidenciák (Tandori Dezső első két kötetéről, új kiadásuk kapcsán). *Jelenkor*, 1996/5. 480–486. 481.

¹² Bazsányi i.m. 483.

¹³ Orosz Ildikó: Grecsó Krisztián Pletykaanyu. *Kritika* 2003/1. 33.

¹⁴ Gáti József 1973-as *A versmondás* című tankönyve ugyanúgy az álpátoszos *romantikus* és a verseket a hétköznapi beszéd szintjén elképzelő *naturalista* irányzatok szintéziseként határozza meg saját *realista* elméletét, amelyet már Ascher is rögzített a két világháború között. Ez a legutóbbi magyar nyelven, önállóan a témának szentelt, jelentős példányszámban kiadott kötet. Gáti kötete óta csak elvétve találhatunk tanulmányokat, cikkeket, amelyek a téma korszerű kutatásával foglalkoznak. Ezek közül az egyik legfontosabb kiadvány a Magyar Versmondók Egyesülete által 2000-ben szervezett előadóművészeti konferencia előadásából megjelentetett tanulmánykötet, benne Kiss László *Az (amatőr) versmondásról* című tanulmányával. Kiss László (szerk.): *Egy műfaj tündöklése*. Mikszáth Kiadó, Budapest, 2002. Ezen felül fellelhetők nagyobb számban rövidebb versmondás-elméleti cikkek, tanulmányok a szintén a Magyar Versmondók Egyesülete által fenntartott *Versmondó* folyóirat és az Anyanyelvpolók Szövetsége által kiadott *Édes Anyanyelvünk* folyóirat hasábjain.

¹⁵ Kiváltképp a líraértelmezés és befogadás korszerű elméletének interdiszciplináris kutatása terén születnek sorra napjainkban jelentőségteljes tanulmányok, melyek közül a magyar tudományos élet két kimagasló kutatócsoportját (és tanulmánygyűjteményét) emelném ki. Az MTA-ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport „Kultúraalkotó médiumok, gyakorlatok és technikák” projektjének keretében jött létre Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Lénárt Tamás szerkesztésében a *Verskultúrák – A líraelmélet perspektívái* című tanulmánykötet a líra kulturális, társadalmi, mediális, antropológiai vagy kognitív teljesítményére irányuló kutatások magyar nyelvű összességéeként.

Valamint az *Ókor* című folyóirat 2020/4-es tematikus számában jelent meg az ELTE BTK Latin Tanszékének és Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének közös kutatási projektjének első adag, „félidős” publikációja, mely az antik lírát évszázadokig meghatározó tendenciák kirajzolódásán keresztül a kortárs líraelméletek, az irodalom- és kultúratudomány szempontjaiban jelentenek meghatározó újítást.

¹⁶ Bazsányi i.m. 486

Hipotézisem szerint a sikeres megújulás alapját az elmúlt évtizedek során kimagasló fontosságú, meghatározó szerepre jutó, hétköznapi értelemben vett *élmény* fogalmának újragondolása jelenti a versmondás szempontjából. Ezzel párhuzamosan megfigyelhető a líraelméletekben alkalmazott filozófiai *élmény* fogalom előtérbe kerülése szemben a művek objektív befogadásának elméletével. „Az élmény az a mód, ahogyan átéljük a világot és a dolgokat, ahogyan részt veszünk a világ folyásában.”¹⁷ A sok tárggyal körülvelt ember figyelmét folyamatosan lekötik az újabb és újabb tárgyak, így élményei, és magukkal a tárgyakkal való kapcsolódásai is felszínesebbé, reflektálatlanabbá válnak. A hagyományos versmondást mint tőle független objektumot tapasztalja meg, így csak fárasztja és irritálja, mint újabb megfigyelésre szoruló tárgy. Az fogja felkelteni érdeklődését, ami maradandó élményt ígér, ami átélésre kényszeríti, komfortzónán kívülre helyezi, a bőrén érzi, mint az extrém sport izgalmait, kalandparkot, 4D mozit. A kognitív tudományos líraelmélet mellett a versmondás performativitásának kutatása is újszerű témának számít. E téren Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című alapművét¹⁸ használom fel kiindulásipontként, kiegészítve sok más tanulmány mellett elsősorban Böhm Edit versmondáselméleti és versmondástörténeti kutatásaival,¹⁹ valamint Székely György színjátékelméletével²⁰.

¹⁷ Marosán Bence Péter: *Kontextus és fenomen. Igazság, evidencia és tapasztalat Edmund Husserl munkásságában*. L'Harmattan, 2017. 109.

¹⁸ Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. (ford: Kiss Gabriella). Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

¹⁹ Némethné dr. Böhm Edit: *A szavalás története Magyarországon – Kandidátusi értekezés*. MTA. Témavezető: Kolta Magda, az irodalomtudományok kandidátusa. Budapest, 1990.

Böhm Edit: *A magyar versszavalás története*. Ad Librum Kft. Budapest, 2009.

Böhm Edit (szerk.): *A vers szószólói*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1989.

²⁰ Székely György: *Színjátéktípusok dramaturgiája*. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1965.

A versmondás fogalma és történeti háttere

I. Az aoidosztól a mai versmondóig

I.1. A görög énekmondók

„Bárhon és bármikor keletkezett színházi kultúra, ugyanott már minden emberemlékezetet meghaladó idők óta volt előadóművészet” – írja Hegedűs Géza.²¹ Az első európai drámaírók az eposzok részleteit dolgozták színpadra, amelyeket már hosszú századok, vagy – Ritoók Zsigmond *A görög énekmondók*²² című, széles körű nemzetközi kutatásokra alapozott tanulmánya alapján – évezredek óta előadóművészek²³ kántáltak közönség előtt. Egyéni előadói tevékenységük, kiemelt státuszuk alapjául a kollektív tudás átadásának képessége szolgált; költészet és előadóművészet kezdetekben szorosan összefonódó gyakorlatának e képesség szempontjából való vizsgálatával foglalkozik ez a fejezet.

A Kr. e. 3. évezred előtti – indoeurópai – korban a görög *kéryx* ‘hírnök’, *vátes* vagy *brahman* szavak jelölhették az énekmondót. A homéroszi eposzokban azonban már (feltehetőleg a mükénéi kultúra hanyatlását követő átmeneti kortól kezdődően) *aoidosznak* nevezik a hősenekmondókat, akik a hagyományra támaszkodva, a kollektív tudást²⁴ folyton újuló, a közönség aktuális igényeinek is megfelelő formában adták át zene- és olykor lassú körtánc²⁵ kíséretében. Az írásbeliség fokozatos elterjedése során veszik át a *rhapszódoszok* az aoidoszok helyét, akik már javarészt az írásban rögzített eposzokat adják elő, rendszerint versenyeken. A rhapszódoszok nemcsak előadók (talán az ő munkájuk áll legközelebb a mai értelemben vett versmondóéhoz), hanem magyarázó és magasztaló is a költőknek.²⁶ Legkiemelkedőbb a rhapszódoszok fiktív nemzetségei között a *homéridák* nemzetsége, akik a homéroszi eposzokat tolmácsolták.

Az énekmondók történetét Ritoók az eposzok utalásai alapján rekonstruálja. „A homéroszi eposzok világában a legtöbbet emlegetett előadási alkalom a lakoma. Így énekel Phémios a kérők lakomáján, Démodokos a phaiakokén, s így történik számos ízben említés

²¹ Az idézett szöveg az 1960-as, ’70-es évek ikonikus verselőadásainak szövegekönyvét megjelentető kötet előszavából származik. Hegedűs Géza: *A pódium művészete*. in: Ny. Fazekas Zsuzsa (szerk.): *Egyedül a Pódiumon. Öt művész, öt előadóest*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1974. 5.

²² Ritoók Zsigmond: *A görög énekmondók*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973.

²³ Aoidoszok, rhapszódoszok, hősenekmondók, lásd később.

²⁴ Ritoók i.m. 115.

²⁵ Ritoók i.m. 46.

²⁶ Ritoók i.m. 123–124.

arról, hogy a phorminx- és kitharajáték a lakomák társa, éke, s hogy nincs kellemesebb dolog lakomázva hallgatni a dalnokot.”²⁷ De az eposzok nemcsak az esküvő, vagy áldozati lakoma, hanem a gyász, temetések kulcsfigurájaként is ábrázolják az énekmondót. „Mikor Hektórt kiterítik, énekmondókat ültetnek mellé, akik siralmas énekeket adnak elő.”²⁸ És ugyanakkor ezek a dalnokok nemcsak az előkelő családok ünnepélyes eseményein jelennek meg, hanem a nép köreiből is, hidat képezve arisztokrácia és köznép között; erre utal az *Odüsszeiában* Démodokosz beszélő neve (‘a nép-befogadta’) vagy az Akhilleusz pajzsán ábrázolt jelenet az *Iliászban*.²⁹

Az énekmondók története azonban már jóval korábbi időkre nyúlik vissza az eposzok írásos emlékeinél. Ritoók tanulmányában egészen a Kr. e. 3. évezred előtti indoeurópai korra vezeti vissza³⁰ történetük és társadalmi szerepük rekonstrukcióját. A lakomán való szertartásos közreműködés (melyet az *Odüsszeia* „déliuriosz” kifejezése is alátámaszt)³¹ és az indoeurópai-kori költőt jelölő megnevezések arra utalnak, hogy az indoeurópai korban a *varázskultikus jellegű és funkciójú hagyomány*³² fenntartójaként az énekmondó a kiemelt státuszú, szakrális személyek közé tartozhatott, a fejedelmek közvetlen környezetében.

Az első specializálódott foglalkozásokat űző nemzetségfők voltak a déliurioszok, akik saját maguk és családjukon felül a közösség fenntartásáért is végezték munkájukat. Tevékenységük – az egységet szellemileg is kifejező hagyományok megszólaltatásaként³³ – a legfontosabb közösségi eseményekhez volt köthető, a már említett lakomához (a közösség

²⁷ Ritoók i.m. 31.

²⁸ Ritoók i.m. 32.

²⁹ „Ekkor a kedves dalnokot is bevezette a hírnök, Démodokoszt, kit a nép tisztelt: ültette közbük”

Homérosz: *Odüsszeia* (ford: Devecseri Gábor), (<https://mek.oszk.hu/00400/00408/00408.pdf>) Utolsó letöltés: 2022.08.24. továbbiakban „Od.”, VIII. ének 72–82. sor 88.

„Nagy tömeg állta körül vágykeltő táncukat, és mind ott mulatoztak, míg közepettük az isteni dalnok lantszava szólt”

Homérosz: *Iliász* (ford: Devecseri Gábor) Európa Könyvkiadó, Budapest 2001. 357. VIII. ének 603–606. sor

³⁰ „nyelvészeti és régészeti megfontolások alapján az indo-iráni, mys, thrák és protogörög együttélés – vagyis éppen azoké, melyek kapcsolata a hírnévkifejezések [a hősköltészet létére utaló fogalmak] alapján feltételezhető volt – a Kárpát-medencében és a Fekete tenger északi partvidékén az i.e. 3. évezredre tehető.” Ritoók i.m. 81.

³¹ „Az *Odüsszeia* egy helyen a jóssal, az orvossal és az áccsal együtt az énekmondót is a déliurioszok közé számítja, egy másik hely alapján még a hírnök is ebbe a körbe tartozik.” (RITOÓK: *A görög énekmondók*. 73.)

„...mert idegent vendégül hívna-e bárki a házhoz,

hogya olyat nem lelhet föl, ki a közre hoz áldást:

mert a jövendőt mondja, a kórt gyógyítja, vagy épít,

vagy pedig isteni dalnok, a dalt gyönyörűnkre ki zengi?” (Od. XVII. ének 382–385. sor 193.)

³² Ritoók i.m. 84.

³³ Ritoók i.m. 78.

egységének anyagi kifejezője), vagy a születéshez, férfivá avatáshoz³⁴, halottbúcsúztatáshoz vagy más kiemelt életeseményekhez. Mindez az őskori varázsköltészetre vezethető vissza, amelynek „elbeszélő jellegű műfajai, mint az ősökre emlékező, termékenységvarázsló vagy nagyságérzet-növelő elbeszélések, felsorolások”³⁵ nyoma az eposzokban is fellelhető. Az ősök emlékezetének fenntartása nemcsak azért volt fontos, mert így haláluk után is tovább élhetnek, hanem azért is, mert az ősök tapasztalataiból okulva az élők újabb sikereket érhetnek el. „Szó és szertartás ősök és utódok egységét juttatja kifejezésre, azt az egységet, mely mindkettőnél a szertartás utáni cselekvésben (a halott ősök segítségnyújtásában, ill. az élők sikeres, az ősökét folytató tetteiben) is megmutatkozik.”³⁶

Az aoidosz legfőbb képessége abban állt, hogy függetlenül attól, hogy az adott történetet más is el tudja mondani, sőt előadása elemeiben, formuláiban is mutathat más előadó énekével megegyezést, az adott helyzethez és közönséghez igazítva mindig új művet alkot, *eredeti költő*.³⁷ Feladata tehát nem pusztán a hagyományos szövegek hű ismételtetése, hanem azoknak értelmezése, és a közösség jelen idejű problémái, legfőbb kérdéskörei mentén való aktualizálása, szerkesztése, az előadás mint esemény résztvevői számára leginkább figyelemfelkeltő, közös gondolkodásra készítő előadói formába rendezése.³⁸

Az írásbeliség megjelenésével háttérbe szorul az énekmondók tevékenysége. A Kr. e. 6. századtól kezdve fokozatos ütemben egyre inkább az írásban rögzített eposzok előadását várják el a hősénekestől, olyannyira, hogy tudomásunk van arról, hogy a 4. századi Olümpiában bérelt rhapszódoszokkal adták elő Dionüszosz türannosz költeményeit, ami eredeti feladatkörétől és függetlenségétől, valamint az arisztokrácia és a nép közti híd szerepétől³⁹ teljesen megfosztva,⁴⁰ a hatalom pusztá szócsovénvé, fizetett alkalmazottjává teszi az előadót. A kezdetekben szakrális szerepet betöltő, különleges tiszteletnek örvendő énekmondók, akik korábban hívásra érkeztek a fejedelmi palotákba, kolduló vándor-énekesekké válnak, mint amilyenek a pszeudo-

³⁴ „Az athéni Apaturián, melyen a nemzettségek tagjai közösen lakomáztak – mikor az ősi férfivá avatás elhalványult emlékeképpen az új tagokat felvették a *phratriába* – a gyermekek versengve költeményeket adtak elő.” (Ritoók i.m. 77.)

³⁵ Ritoók i.m. 81.

³⁶ Ritoók i.m. 81–82. Hasonló elvet fedezhetünk fel József Attila *A Dunánál* című költeményében, amikor művészetében az ősök jelenlétét folytonosságnak tekinti, és ezt írja: „*Verset írunk – ők fogják ceruzámat | s én érzem őket és emlékezem.*”

³⁷ Ritoók i.m. 58.

³⁸ E gondolat gyakorlatban történő megvalósítása a disszertációmban is bemutatott *Szívlapát – részvételi versszínház* előadás – lásd III. fejezet.

³⁹ Lásd korábban Démodokosz alakja.

⁴⁰ Ritoók i.m. 103.

hérodotoszi *Életrajz* ábrázolja Homéroszt is.⁴¹ A Kr.u. 4. századra pedig hosszú haldoklás után véget ér a görög énekmondás története.⁴²

I.2. A mesemondó

Hasonló tendenciát fedezhetünk fel a magyar mesemondók történetében Böhm Edit tanulmánya szerint, aki a magyar versszavalás kialakulásának közvetlen, lokális előzményeként a falusi mesemondók szerepkörét tárgyalja. „A népmese szövege művészi szövegnek tekinthető, amelynek megvannak ugyan a maga panelelemei, de előadója szabadon alakíthatja, önálló egyéni műalkotássá teheti az elmondott történetet. És nemcsak a szöveg átformálásával. Egyéni előadásmódja, a műfajnak megfelelő beszéddallama, a mesemondó személyes hangadottsága és beszédeszközei legalább olyan fontos elemei ennek a műalkotásnak, mint az előadott szöveg aktuális változata.”⁴³ Ilyen szempontból a görög hősénekmondóéhoz hasonló feladatot látott el a népi előadóművészet képviselője, a mesemondó.

A népművészet kutatói a kezdetekben figyelmen kívül hagyták a népi előadók egyéniségének szerepét az alkotás folyamatában.⁴⁴ Disszertációm szempontjából azonban ez az alkotási mód kulcsfontosságú. Az előadóművész egy adott, végtelen formában értelmezhető kódolt rendszerben rendelkezésre álló anyag *interpretációja* során „saját kora szintjén értelmezheti a hagyományos jelképeket, kifejezheti egyéni szándékait, mondanivalóját.”⁴⁵

A falusi mesemondás lehetőségei azonban (a népművészet mindenkori alávetettsége, az alárendelt osztálybeli volta miatt) szűk körben érvényesülnek, általában lokális természetű, művészi értelemben nem jelent valódi kibontakozási lehetőséget. A falusi mesemondók rendszerint megmaradtak a „falu bolondjának”, munkájukat nem övezte igazi megbecsülés, a

⁴¹ Ritoók i.m. 121–122.

⁴² Ritoók i.m. 125.

⁴³ Böhm: *A magyar versszavalás története*. 20–21.

⁴⁴ 1966-ban Ortutay Gyula tesz először említést arról *Halhatatlan népművészet* című könyvében, hogy „az írásban vagy hanglemezen rögzített népmese csupán a mese egyik változatának pillanatnyi helyzetét örökíti meg. Ezt az aktuális változatot pedig éppen a mesemondó egyéni stílusa hozza létre, ezért nem hagyható figyelmen kívül a kutató számára.” (Idézi Böhm: *A szavalás története Magyarországon* 15.) Dobos Ilona *Gyémántkigyó* című mesegyűjteményének előszavában tesz említést arról, hogy a lejegyzett meséket később visszaolvasva már korántsem jelentettek akkora élményt, mint a gyűjtés pillanatában. „Művészi élménnyé a feljegyzés idején a mesemondó előadása tette, aki féktelen jókedvvel, a rögtönzés hatását keltve mondta el a történetet. Hogy azonban ezt milyen előadói eszközökkel érte el, azt már a gyűjtő nem tudta sem lejegyezni, sem a későbbiekben felidézni.” (Böhm: *A szavalás története Magyarországon/Jegyzetek*. 3.) Éppen ezek az eszközök válnak a versmondó szempontjából is igazán érdekessé, és fejezik ki a művészeti ág kontinuitását.

⁴⁵ Böhm: *A magyar versszavalás története*. 22. „INTERPRETÁCIÓ: [...] egy szöveghez/jelkomplexushoz egy olyan világfragmentum/tényállás-konfiguráció [...] hozzárendelése, amelynek elemeit az interpretátor által relevánsnak tartott relációk teszik egymással összefüggővé [...]” Petőfi S. János: *Szemiotikai szövegtan. I. A szövegtani kutatás néhány alapkérdése*. JGYTF Kiadó, Szeged, 1990. 91.

legtöbb dokumentált esetben mélyszegénységben, a társadalomból kitzsítottn éltek le utolsó éveiket.⁴⁶ A polgárosodás és a városiasodás, valamint könyvnyomtatás és az írásbeliség széleskörű elterjedése „más szintű újateremtést kívánt: a hivatásos művészet rangosabb társadalmi és művészeti szintjét.”⁴⁷

Az átmeneti kor görög rhapszódosza és a feudális Magyarország falusi mesemondója – bár kultúrtörténeti és társadalmi jelentőségük távol áll egymástól –, feladatkörüket és hanyatlástörténetüket tekintve mégis hasonlóságot mutatnak egymással. Feladatuk a kollektív tudás átadása, a közösséget összetartó hagyományos történetek, motívumok szájhagyomány útján történő éltetése.⁴⁸ Az olvasás kultúrájának kialakulásával a szó művészete elválik az előadóművésztől, hiszen az írott szöveg pontosabb, hitelesebb forrásnak bizonyul a szájhagyománynál. Így a tudását közvetlenül az istenektől, múzsáktól származtató hősénekmondó, akinek legfőbb funkciója (és varázsa) – hogy a meséit a hallgatóság öröme csűrő-csavaró mesemondóhoz hasonlóan a pillanathoz megfelelő módon alkotja újra a hagyományos történeteket –, lassanként elkopik, elveszti kiemelt státuszát, átadva helyét az írásbeliségnek alkotó költőknek és a „változtathatatlan irodalmi szöveg”⁴⁹ *interpretálóinak*.

Az írásban terjedő szövegek előadásának természetessége nehezen talál utat a beszédkultúra és az előadóművészetek területén. Az írásbeliség és szóbeliség egyensúlyának kialakulása érzékeny, és változó társadalmi folyamatok függvénye. Az írott kommunikáció, a betűkultúra egyre hangsúlyosabbá válása, és annak iskolai oktatásban (és az élet minden más területén) betöltött egyre nagyobb szerepe a szóbeli kommunikáció jelentőségének csökkenését jelenti.⁵⁰ E kérdéskör alaposabb vizsgálata megkerülhetetlen a versmondás szempontjából.

Fontos azonban kiemelni, hogy mindkét korábban vizsgált esetben epikus művek előadóiról, történetmesélőkről van szó. Böhm szerint az újkor versmondóinak megjelenése szorosán köthető a mesemondók szerepkörének betöltetlenül maradásához. A mesemondók eltűntek a művelt társadalmi rétegek életéből, helyüket a diákkörök, szalonok, hangversenyek rendszeres fellépői, a színdarabrésztleteket és verseket szavaló előadóművészek vették át. Böhm mindennek fényében arra következtet, hogy a mese- és versmondás mint önálló

⁴⁶ Böhm: *A magyar versszavalás története*. 15–17.

⁴⁷ Böhm: *A szavalás története Magyarországon*. 17.

⁴⁸ Ritoók i.m. 78; 81; 92-93; 95; 115; 121–122; Böhm: *A szavalás története Magyarországon*. 15.

⁴⁹ Böhm: *A magyar versszavalás története*. 24.

⁵⁰ Erre hívja fel a figyelmet keserédes humorral Nagy Adorján, a huszadik század első felében a magyar színészképzés jelentős beszédművészeti tanára. „A könyvnyomtatás föltalálása óta mindenféle kísérletekkel keressük a betűvetés, a helyesírás, az írásbeli fogalmazás útját-módját, és közben nagy szakállú mumust csináltunk iskoláinkban a retorikából, mert elhagytuk a szónoklási gyakorlatokat éppen úgy, mint ahogy nem készítettük elő, és így nem is követelhetjük érettségiző tanulóinktól a *szép ejtést*.” (Nagy Adorján: *Anyanélvünk oktatása*. in: Nagy Adorján: *Színpad és beszéd. Válogatott tanulmányok*. Belia György (szerk.) Magvető Kiadó, Budapest, 1964. 105–111. 107.)

előadóművészeti ág értelmezhető, hiszen jelenléte hosszú múltra visszatekintve folytonos. „A versszavalás tehát nem a színészet vagy a szónoklat részeként, hanem azokkal egyenrangúan, párhuzamosan fejlődött.”⁵¹ Ez persze éppen annyira elméleti szinten maradó feltételezés, mint az, hogy a rhapszódoszok fokozatos eltűnése kedvezett volna az ókori kardalok, himnusz-, elégia- és iamboszköltészet felemelkedésének, Sapphó, Alkaiosz, Anakreón, Simonidész⁵² vagy éppen Archilokkosz későbbi kultikus kiemelkedésének, de az, hogy az arisztotelészi *Poétikából* még kimaradó lírakategória⁵³ a korahellenisztikus korra már kanonizált műveivel teret hódít, részben mégis alátámasztja a történeti tényekből kiolvasható tendenciát.⁵⁴

⁵¹ Böhm: *A magyar versszavalás története*. 3.

⁵² „E szerzők [a Kr.e. 3. század elején kanonizált költők] önmagukban is fontosak voltak mint az általuk képviselt műfajok »klasszikus« megtestesítői, de a késő klasszikus, kora hellénisztikus korban azért becsülték nagyra őket, mert tőlük közvetlen út vezetett a klasszikus városállam Platón és Aristoxenos által felvázolt utópiájába, amelyben a dal jelentése egyfelől a közösségi intézményekben gyökerezett, másfelől maga is hatást gyakorolt ugyanezen intézményekre” – lásd később. Agócs Péter: *Hagyományteremtés, intertextualitás és műfaj Pindaros kardal-lírájában*, in: Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár Szabó Zoltán – Lénárt Tamás (szerk.): *Verskultúrák – A líraelmélet perspektívái*. Ráció Kiadó, Budapest, 2017. 23–43. 28.

⁵³ Arisztotelész az utánzás művészetéről beszél: „Az eposzírás, a tragédiaköltészet, a komédia, a dithyramboszköltészet s a fuvola- és lantjáték nagy része, egészben véve mind utánzás.” (Arisztotelész: *Poétika*. (ford. Sarkady János) Magyar Helikon, 1974. 5.) A lírai költészetre konkrétan nem tér ki.

⁵⁴ „A »lirikus költő« [*lyrikos*] vagy a »lírái költészet« [*lyriké*] képzete, mely tévesen a *lyrára* mint hangszerre fókuszál, a hellénisztikus tudomány nyelvében jelent meg először, és a kanonizált szövegekre utalt. Horatius az első költő, aki az archaikus és klasszikus görög dalt ily módon nevezi meg, amikor arra kéri Maecenast, hogy őt is vegye fel a *vates lyrici* (»lírái költők«) sorába.”

Mayer Péter: *A líra születése*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009. 23.

I.3. Epika és líra

Ha tehát a mai versmondás eredetét kutatjuk – annak ellenére, hogy a görög rhapszódoszok lírai előadásaival kapcsolatban különböző nézeteket ismerhetünk⁵⁵ – érdemes az epikus előadóművészet és lírai előadóművészet történetét közösen vizsgálnunk. Így, ha az eposzok a legkorábbi előadóművészi tevékenységre utaló forrásaink, érdemes megvizsgálni az hősénekmondók azon szerepét, amely a lírai előadókkal közös gyökerekre vezethető vissza.

Az eposzok „vallásossá tisztult alakjai”, istenei és megistenült emberei mögött egy *varázsos költészet* „meseszerű lényei” állnak.⁵⁶ „Ezek magasztalása nyilván szorosan kapcsolódott a kultuszhoz. E magasztalások természetesen formájukban sok mindent őrizhettek a primitív varázsének formáiból.”⁵⁷ A költészet ilyenfajta eredetére enged következtetni az énekmondók beavatási szertartása, és az énekversenyek kezdetben rejtvényfejtő harcokkal való keveredése is.⁵⁸

Hasonló mágikus gyakorlatra vezethető vissza a hősénekmondó-versenyek kapcsán kezdetekben felmerülő – imént említett – rejtvényfejtő versenyei is. Hasonlóan az avatástörténetekhez, ez is kimutatható a görög források mellett⁵⁹ a kazah, kirgiz és türkmén énekversenyek esetében is. Feltételezhetően eredetileg két „különleges tudás, varázserő összeméréséről, s a kisebb varázserővel rendelkező bukásáról lehetett szó”⁶⁰ – hasonlóan a *Kalevalában* Veinemiöinen és Joukahainen⁶¹ összecsapásához.

⁵⁵ Ritoók tanulmánya szerint „epikus énekmondó lírai költeményt egyébként nem énekel” (Ritoók i.m. 45.), ezzel szemben Mayer Péter a rhapszódoszok színészi iambosz-előadásmódját részletezi. „Aristotelés a műfaj »nézőközönségéről« tesz említést, az alexandriai iambuskutató Lysanias pedig egy rhapsódos »színészi« iamboselőadásáról.” Mayer i.m. 246.

⁵⁶ Ritoók i.m. 85.

⁵⁷ Ritoók i.m. 86.

⁵⁸ Ritoók *Költővé avatások* című tanulmányában hosszan sorolja a fennmaradt görög énekmondó-avatás leírások mellett a bizánci, ausztrál, észak-amerikai, közép-ázsiai (török, üzbec, kazah, mongol, türkmén, oguz) stb. énekmondók avatástörténetét. E leírások mind egyezést mutatnak abban, hogy a kiválasztottat a természet lágy ölen általában álmában, (vagy olykor éber állapotban) egy természetfeletti létező látogatja meg, és áldozat – például állat elvesztése – ellenében, (vagy bizonyos esetekben anélkül) megajándékozta valamilyen jelképes tárgyi ajándék képében az énekmondás tehetségével, vagy egyes esetekben az adott mű tudásával. Miközben Ritoók felhívja a figyelmet a mitikus, álomszerű-beavatás és a valós mester-tanítvány beavatás közti párhuzamra, az ősi, sámán-kultúrák beavatástörténeteivel is rokonságba helyezi az énekmondó látomásos avatását. (Ritoók Zsigmond: *Költővé avatások*. In.: Ritoók Zsigmond: *Vágy, költészet, megismerés – válogatott tanulmányok*. Osiris Kiadó, Budapest, 2009. 317–327.)

⁵⁹ Egy ismeretlen szerzőtől származó – a Kr.e. 6. századra eredeztethető történet szerint a két legnagyobb eposzköltő, Homérosz és Hésziodosz versenyre szállt Khalkhiszban egymással. A történet szerint a verseny több részből áll. „Az első, felelgető rész kérdésekkel kezdődik: mi a legjobb, mi az, amiről még nem énekel senki stb.; e rejtvényeszerű, fogós kérdések folytatódhatnak önmagukban értelmetlen sorok értelmes mondatokká való kiegészítésével; végül ismét a rejtvényfejtéshez térnek vissza.” (Ritoók: *A görög énekmondók*. 50–51.)

⁶⁰ Ritoók: *A görög énekmondók*. 52.

⁶¹ „Veinemiöinen most felindult, méreg ette, marta szégyen. Maga kezdett most dalolni, varázserőit idézni, nem gyerekeknek valókat, nem asszonynevetettőket: bajszos bajnokhoz valókat, kiskorúak mit nem értnek, fiatalok félig értnek, házasok csak hébe-hóba az ilyen nehéz időkben, elkorcsosuló korunkban. Vén Veinemiöinen dalára

Hasonló alakra találunk, de sokkal kiterjedtebb varázshatalommal és befolyással Orpheusz történetében, Ovidius tolmácsolásában.⁶² Orpheusz gyászéneke nemcsak az emberekhez ér el, hanem hatására állatok, növények, sőt sziklák részvétellel teli közössége gyűlik köréje⁶³, sőt énekével – gond nélkül bejutva a túlvilág birodalmába – képes megszólítani és befolyásolni annak lakóit és istenségeit is.⁶⁴ Acél Zsolt Orpheus énekéről szóló disszertációjában⁶⁵ rávilágít arra, hogy Ovidius és kortársai (elsősorban Vergilius) Orpheusz-képe a görög bukolikus költők (elsősorban Bión és Theokritosz) metapoétikus motívumainak újragondolása. Orpheusz a költői megszólaló, illetve a költői nyelv allegóriájává válik, alakjában a lírai költészet példázatát állítja elének a hagyomány.⁶⁶

Mindezek egy ősi, egységes kultúrához vezethetők vissza, a már említett indoeurópai korra. Ritoók Szapphó *Aphrodité-himnusza* kapcsán emeli ki annak rokonságát az ősi varázsmondásokkal, melyek során „a beszélő mágikus hatalma mutatkozik meg, aki azért beszél, hogy hatalma érvényesüljön.”⁶⁷ Szapphónál azonban az ősi varázsigék már a *lírai én*⁶⁸ szolgálatába állnak, „a varázssformula hagyományos formája ezáltal új értelmet nyer, a mágia eszközéből a művészet eszközévé lesz.”⁶⁹

föld rengett, tavak kicsaptak, rézhasú hegyek remegtek, sziklaszálak meghasadtak, sziklabércek szétszakadtak, parti szirtok porladoztak. Ledalolta Joukahaint: hogy igája ágat hajtson, jármára bokor boruljon, iszalag az istrángjára. Majd a szánját széjtel: tavi tuskót tett belőle. Gyártott gyöngyös ostorából nádögélő parti nádat, hóka homlokú lovából vízvető követ teremtett.” Kalevala (ford. Sente Imre) (<https://mek.oszk.hu/07300/07310/07310.htm>) Utolsó letöltés: 2022.08.24. 283–300. sor

⁶² A *Metamorphoses* tizedik és tizenegyedik könyvében található Orpheus története.

⁶³ „Míg ilyen énekkel vadakat vont hú követőül s fákat a thrák dalnok, sziklakkal, s vitte magával”

Publius Ovidius Naso: *Átváltozások [Metamorphoses]*. (ford. Devecseri Gábor) Budapest, Helikon Kiadó, 1975. 303. (XI. könyv 1–2. sor.)

⁶⁴ „Míg zengette e dalt, s pengette szavához a lanthúrt, sírtak a vértelenült lelkek; nem kapkod a tűnő habhoz Tantalus, Ixion torpan kerekével, nem tépnek madarak májat, sem a belosi lányok nem meregetnek; Sisyphus, ülsz sziklára nyugodva. Akkor - a hír így mondja – az Eumeniseknek először ázott könnyben az orcájuk, s a király felesége és az alanti nagy úr sem tudta lenézni a kérést” Ovidius i.m. 276. (X. könyv 40–47. sor)

⁶⁵ Acél Zsolt: *Orpheus éneke – Ovidius metapoétikus elbeszélései a Metamorphoses X. és XI. könyvében*. Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 2009.

⁶⁶ „Az orpheusi művészi irányzat tekintélyesebb, egységesebb és nagyobb méretű alkotásokkal, tankölteményekkel, eposzokkal áll szemben” Acél i.m. 48. „Orpheus neve Vergilius bukolikus költeményeiben is az irodalomról, a költői hagyományokról és a műfaji kérdésekről szóló részletekben bukkan föl. Az *Eclogaeban* Orpheus jeleníti meg az elégiaköltészetet, illetve az eposzsal és tankölteménnyel szemben álló, kisebb lélegzetvételi és szerelmi tárgyú alkotásokat.” Acél i.m. 57–58.

⁶⁷ Ritoók Zsigmond: *Sapphó Aphrodité-himnusza: hagyomány és újítás*. In.: Ritoók Zsigmond: *Vágy, költészet, megismerés – válogatott tanulmányok*. Osiris Kiadó, Budapest, 2009. 111–116. 115.

⁶⁸ Lásd részletesebben II. fejezet.

⁶⁹ Ritoók: *Sapphó Aphrodité-himnusza: hagyomány és újítás*. 115.

Az énekmondó előadásában arra törekszik, hogy az ősi, mágikus teljesség-érzetet foglalja énekébe – „ne csak a jelen egy pillanatát rögzítse hősdal formájában, hanem az élet teljességét ragadja meg.”⁷⁰ Vagy ha lírai művet énekel, teljesen feloldódjon „helyzete meghatározta érzéseiben”, olyannyira, hogy miközben arra törekszik, hogy érthetővé váljon, „nemcsak belülről, hanem kívülről is látni[a] kell, nemcsak a mostban, hanem a múlt és jövő összefüggésében, a változót és múlandót a halhatatlan szemével. Mert az ember, a személyiség, a kívül és a belül, az egykor és a most, a változás és az örökkévalóság egysége önmagában nem, csak az őt körülvevő világhoz való viszonyában érthető.”⁷¹ Ebben az egyén belső világa és a külvilág közti rituális kapcsolódásban fedezhető fel a költészet és a versmondás, illetve a mindkettő alapját képező *poétikus nyelv kialakulásának koevolúciós elmélete*.⁷²

Fónagy Iván pszichoanalitikus nyelvész-filológus, a költői nyelv és a mélylélektan összefüggéseinek úttörő kutatója az ismétlődés különböző formáit alkalmazó költői nyelvet a mágikus ráhatás eszközeként, a sámán-kultúra kábítószer-helyettesítő, révületindítójaként írja le, megemlítve, hogy a neurotikus betegek privátszertartásaiban egy az egyben felismerhető e funkció.

„A költői szóhasználatból kiindulva is a varázstevékenység felé vezet az út. A hasonlóság alapján azonosító *szinekdoché* a fizikai kapcsolatokon alapuló szimpatikus mágiának megfelelő nyelvi forma. A varázsló az áldozatát leképező agyagszobrocska segítségével, vagy áldozatának valamilyen tartozékán (haján, körmén, árnyékán) keresztül alakítja kedve szerint a valóságot; a költő nyelvi szinten varázsol: állattá, ásvánnyá alakítja át az embert, megszemélyesíti a növényt, a fogalmat; szavak segítségével szépít meg vagy csúfít el. Azonosítja a valóságot a valóságot leképező hangokkal, szavakkal, mondatokkal (a szó-mágia gyakorlatának megfelelően), és *a valóság verbális miniatűrjét formálja*⁷³ akarata szerint. Hangokkal vihart kever, hiposztázissal⁷⁴ szubsztanciát kölcsönöz a hiánynak, a strófa megszerkesztésével, a szórend módosításával hegyláncokat, utcasorokat épít, vagy ellenkezőleg, rombol, szakít, kettétör.

⁷⁰ Ritoók: *A görög énekmondók*. 93.

⁷¹ Ritoók: *Sapphó Aphrodité-himnusza: hagyomány és újítás*. 116.

⁷² Lásd továbbiakban.

⁷³ Kiemelés általam – Z.Á. Ezt a gondoltot különösen fontosnak tartom az epikus és lírai költészet elkülönítése szempontjából. Míg Arisztotelész a valóság mimetikus utánzásáról beszél az eposzok és a drámai művek kapcsán, a lírai költészet esetében az alternatív valóság megteremtése kerül előtérbe, amely nem utánzás, hanem párhuzamosság útján válik a valóság korrelátumává. Lásd részletesebben II. fejezet.

⁷⁴ Tulajdonság, elvont fogalom önállósítása, megszemélyesítése.

Az *evokáció* a mágikus megidézés, a mágikus azonosulás költői formája. Az elejtendő állat mozdulatait, alakját megelevenítő táncot az idézett személy szavainak, stílussajátságainak utánzása helyettesíti. A költői szóvarázs azonban valójában célt ér. A költő az ismétlések hasonlíthatatlanul fejlettebb, bonyolultabb formáival teremt elengedettebb éber állapotot, s jut – sajátos nyelvi eszközeivel (mitikus terminológia szerint *Pegazuson*) egyre mélyebb rétegekig hatolva – a hétköznapi nyelv számára hozzáférhetetlen titkok birtokába. A kifejezhetetlen kifejezése lép a valóságra való ráhatás illúziójának helyébe. A kifejezésen keresztül nyílik reális lehetőség a valóságra való tényleges ráhatásra. Ebben rejlik a költői nyelv varázsa.”⁷⁵

A *ritus-nyelv-költészet koevolúciós modellről* magyar nyelven Simon Gábor *Bevezetés a kognitív lírapoétikába* című tanulmányában olvashatunk⁷⁶. A kognitív poétikai szemlélet az elme működése és megismerő folyamatai felől vizsgálja a költői nyelvet. Ez több szempontból is újdonságot jelent a korábbi líraelméletekhez képest. Egyrészt azért, mert teljes mértékben a funkcionalitás szempontjából vizsgálja a líra igen nehezen körülhatárolható jelenségét,⁷⁷ másrészt pedig azért, mert lehetőséget ad a költészet mint evolúciós eredmény vizsgálatára.⁷⁸ A nyelv evolúciós vizsgálata során a nyelv nem mint rendszer, hanem mint viselkedés jelenik meg, amely az evolúciós fejlődési folyamat során azért marad meg, mert hasznos az élőlény számára, tehát valamilyen módon biztosítja annak túlélését. A társas-kulturális jelenségek esetében persze jelentősen el kell távolodni a darwinista, neodarwinista természetes szelekció modelljétől. A *kulturálisan vezérelt koevolúciós* elmélet az *egyedcentrikus neodarwinista evolúciós-* és a *gén-kultúra koevolúciós* elméletekkel szemben „a környezet és az egyéni elme interakciójából eredezteti az adaptív⁷⁹ fejleményeket, így a magasabb szintű reprezentációkat⁸⁰ is.”⁸¹ És itt válik igazán fontossá az, hogy a kognitív megközelítésben nem a költemény, hanem a befogadó elme irányából közelítjük meg a költői nyelvet – hiszen a költemény reprezentációja

⁷⁵ Fónagy Iván: *A költői nyelvről*. Corvina Kiadó, Budapest, 1999. 491–492.

⁷⁶ Simon i.m. 203–258.

⁷⁷ Lásd később részletesebben még II. fejezet.

⁷⁸ „Az evolúciós gondolat, amelynek lényege, hogy egy jelenség megértéséhez kialakulása feltérképezésén keresztül vezet az út, teljesen a modern történeti tudat terméke.” Simon i.m. 207.

⁷⁹ alkalmazkodáson alapuló

⁸⁰ A reprezentáció fogalma alatt Simon olyan „mentális, az »elmében lévő« entitást vagy jelenséget ért, amely »a külvilág egyes tárgyainak, jelenségeinek vagy eseményeinek feleltethető meg.«” Lehmann Miklós: *Konzervatív és dinamikus struktúrák az elme szerveződésében*. Doktori Disszertáció ELTE PPK Pszichológiai Doktori Iskola 2008. „Az észlelés egyik aspektusa [...], hogy a világra irányuló tudati aktus (ilyen értelemben lehet közvetlen, interszubjektív és így tovább), másik vonatkozása, hogy az elmében reprezentációkat eredményez.” Simon i.m. 45.

⁸¹ Simon i.m. 212.

nem adaptív, de maga a költői nyelv (és alkalmazási gyakorlatának) kialakulása értelmezhető alkalmazkodáson alapuló evolúciós folyamatként. Így vers és versmondás eredete alapvető emberi funkciói szempontjából válik feltérképezhetővé.

Az énekmondó – imént említett – beavatási rítusa mellett fontos kiemelni az ókori költemények felütéseként ismert *invokációt*, vagyis az istenség segítségül hívását is. Egy olyan rituális funkció továbbélését fedezhetjük fel ebben a gesztusban, amely a rítus-nyelv-költészet koevolúciós modelljével is korrelál. „A Múza vagy más istenség felidézése eredetileg talán a megszállottság önkívületi állapotának előidézését szolgálta, amikor az előadó csakugyan teljesen személytelenné vált, eltűnt, hogy rajta keresztül az őt megszálló istenség beszéljen.”⁸² Az előadó így a transzcendens világ vagy pontosabban az egyén fölött álló kollektív tudat egysége és az egyének közössége közti híd szerepét tölti be.

⁸² Ritoók: *A görög énekmondók*. 28–29.

I.4. A líra kialakulásának koevolúciós megközelítése

A továbbiakban Simon Gábor tanulmányának összefoglalására támaszkodva mutatom be a fentebb említett rituális, híd szerepet betöltő költészet kialakulásának lehetséges módját. A hipotetikus jellegű állítások részletekbe menő alátámasztásától, és a nemzetközi kognitológiai diskurzusba való beágyazásától ezúttal eltekintek, minthogy azt Simon tanulmányában kellő pontossággal megteszi, annak felülvizsgálata jelen kutatás határait túlfeszítené.

A költészet koevolúciós megközelítésének kiindulási pontját az a kérdés képezi, amely a versmondás mai gyakorlatának újra értelmezéséhez is fontos tisztázandó felvetés: „miért hozott létre az emberiség olyan összetett, számos mentális erőfeszítést igénylő, és rengeteg értelmezési vitát kiváltó kulturális produktumot, mint amilyen a költészet.”⁸³ A válasz kidolgozására tett kísérlet első és legfontosabb lépcsőfoka maga az emberi nyelv kialakulásának vizsgálata.

Az állati kommunikáció (amennyiben minden aktust kommunikációnak nevezünk, mely során az egyik fél befolyásolja a másik viselkedését) alapja a *jelzés alapú kommunikáció*, szemben a *szimbólumkezelő* emberi nyelvvel.⁸⁴ Az állati kommunikáció *indexikus jelzéseken* alapszik, tehát az információt kibocsájtó fél jelzés útján konkrét, a kommunikációs folyamat résztvevői számára kölcsönösen tapasztalható létezőre mutat rá (például egy eszközre, valami veszély forrására, vagy valamilyen belső jelenség létre, például éhség). Ezzel szemben a bonyolult stratégiai együttműködést lehetővé tevő szimbolikus kommunikáció olyan kollektív reprezentációra támaszkodó kommunikációs gyakorlat, amely lehetőséget nyújt a nem jelenlévő, ismeretlen, vagy akár nem is létező dolgok megnevezésére a résztvevők kölcsönös megértésében.

A jelzés alapú kommunikáció térben és időben nem tud eltávolodni a kommunikáció kontextusától, így befolyásoló hatása is csak a közvetlen eseményekre vonatkozhat. A szimbólumkezelő nyelv segítségével azonban az ember képessé válik bonyolultabb gondolatokat átadni, melyek „megértése során rendre megképződik egy olyan referenciális aspektus, amely idegen, távoli a befogadás közegéhez képest abban az értelemben, hogy nem kötődik a jelen perspektívájához.”⁸⁵ A rítus–nyelv–költészet koevolúciós modell egyik első

⁸³ Simon i.m. 207.

⁸⁴ Szimbólumoknak nevezzük azokat a jeleket, melyek esetében a jeltest és a jelölt közt nincs fizikai kapcsolat, szemben az indexszel (ahol a jeltest közvetlen fizikai kapcsolatban áll a jelölttel, például állati jelzések) vagy az ikonokkal (ahol a jeltest hasonlít a jelöltre, például hieroglifák vagy hangutánzó szavak).

⁸⁵ Simon i.m. 30.

feladata, hogy áthidalja a kétféle kommunikáció közti áthidalhatatlannak tűnő szakadékot, és bebizonyítsa azt, hogy leírható olyan társas evolúciós folyamat, mely során a kezdetekben jelzés alapú kommunikációra képes emberi elme a szimbólumkezelő nyelv használatára evolválódik.

Simon tanulmányában a darwinista, neodarwinista, lamarckiánus evolúciós elméleteket, a kognitív nyelvtudomány és elméleti legújabb kutatásait, valamint Émile Durkheim rítusvallás elméletét a *husserli fenomenológiával*⁸⁶ kiegészítve egy olyan teóriát alkot meg, mely ugyan tudományos szempontból sok kérdést vet fel, és mint a legtöbb hasonló teória, empirikus módon nehezen alátámasztható, mégis a versmondó előadóművész számára kézzelfogható, valóságos motivációt adhat a költészet magasabb szintű megismerésére.

Ha azt a folyamatot keressük, mely során a szimbólumkezelő nyelv első nyelvi szimbólumai megszülethetnek egy közösség tagjai számára kölcsönös módon, egy olyan helyzetet keresünk, amelyben az egyébként önálló szigetként egymástól független szubjektumok közös szubjektív tapasztalást élhetnek meg, tehát a megismerés folyamata *interszubjektív*⁸⁷ válik. Ez az interszubjektív horizont létrejöhet a rítusok során, ahol „a résztvevő egyének felfokozott pszichés állapotba kerülnek, ennek hatására nyitottá válnak a külső hatásokra, és összehangolódnak mások tudatával, ez pedig egy öngerjesztő folyamatban teljeseedik ki, melynek hatására a résztvevők kikerülnek immanens⁸⁸ vagy profán életvilágukból a szent szférába – a kollektív pezsgés a rituális cselekvés pszichés alapja”⁸⁹ – írja Simon Gábor Emile Durkheimet idézve. Magát az utat, amely az egyén alapvető ön- és fajfenntartási motivációi és a közös rituális cselekvés között felírható, Simon részletesen kifejti tanulmányában. Az értekezés szempontjából legfontosabb állítása, hogy a rítus – mint „a

⁸⁶ „Tágabb jelentésében a fenomenológia a fenomének, vagy jelenségek tudománya. Mivel azonban a tárgyak számunkra a tudatban nyilvánulnak meg, a fenomenológia szűkebb értelemben a tudatban megnyilvánuló fenomének tudománya. A fenomenológiát a filozófia külön irányzataként Edmund Husserl teremtette meg.” Walter Brugger: *Fenomenológia*. (ford. Szegedi Eszter.) in: Walter Brugger: *Filozófiai lexikon*. Mezei Balázs (szerk.). Szent István Társulat, Budapest, 2005. 159.

⁸⁷ Edmund Husserl fogalma, melyet Simon interpretációjában alkalmazok annak a jelenségnek leírására, mely során a nyelvhasználat „a szubjektív tapasztalati-konceptuális teret interszubjektív horizonttal egészíti ki a konvencionális szimbolizáció révén, így egyedül alkalmas arra, hogy az egyén és a közösség kiindulópontjából is reprezentálja a világot.” (Simon i.m. 246.) Az *interszubjektív horizont* annak a közös tudati térnek megjelölése, melyben a nyelvi konstrukciók egyezményes megértése valósulhat meg a közösség egyes tagjai részéről.

⁸⁸ Edmund Husserl fenomenológiájának fogalma. Az egyén által megtapasztalt világ, nézőpont.

„[A]mikor a világot tapasztaljuk, voltaképpen saját immanens tudatunkhoz igazítjuk azt, pontosabban a világ entitásai eleve a tudathoz igazodva jelennek meg annak aktusaiban. Ebből következik tudat és tárgya elválaszthatatlan egysége, amelyet Husserl az intencionalitás (itt: irányulás) fogalmával ragad meg: a tudat nem létezik az őt körülvevő világhorizonttól függetlenül, hiszen folytonosan a világra irányul, miközben a világ sem létezik a megismerő tudattól függetlenül az ember számára, hiszen csak tudata intencionális aktusaival képes azt feltárni. [...] Az immanens tudat tehát Husserl szerint alapvetően megbízhatatlan: saját struktúrái mentén fedezi fel világát, korrelációkat képez maga és a világ között intencionalitásában, ám erre nem lát rá, ezért a hétköznapi ember abban a hiedelemben él, hogy a világot mint objektív létezőt ismeri meg.” Simon i.m. 40.

⁸⁹ Simon i.m. 232.

szexuális szelekciót kiegyenlítő, a közösségi dominanciaviszonyokat felülíró szociokulturális gyakorlat”⁹⁰ – áthidalja a jelzésalapú és a szimbolikus kommunikáció közti űrt, vagyis „a társas szerveződés összetettségének növelése révén módot ad a kollektív reprezentációk kialakítására és fenntartására”, és így válik a nyelvi szimbólumok bölcsőjévé.⁹¹

A nyelvi szimbólumok létrejöttének feltétele tehát egy olyan kontextus megteremtése, amelyben az adott jeltest jelöltje egyezményessé válik egy közösség tagjai számára. A kezdetekben mágikus tulajdonságú szimbólumok egy hétköznapi jelrendszer alapjaivá válnak, melyek egyre bonyolultabb szimbólumok megszületésére adnak lehetőséget. A tudomány világa nap mint nap új szimbólumokat vezet be, melyek értelmezése azonban csak szűk körben lehetséges, és az egyén számára ritkán válik érzékletessé, átélhetővé. A költészet világában születő szimbólumok legfontosabb tulajdonsága, hogy a rituális eszközök alkalmazásával olyan interszubjektív horizonton születnek meg, ahol a befogadó számára is érzékletessé, átélhetővé, szubjektív élményhez köthetővé válnak.⁹²

⁹⁰ Simon i.m. 237.

⁹¹ u.o.

⁹² „Ez az a folyamat, amelyben költők olyan elvont eszméket teremtenek meg, mint hogy »egyén« és »nép«, »haza« és »világ«, »szabadság« és »demokrácia« ...és hasonlók, s amit aztán előbb-utóbb az emberek, sőt az egész emberiség magáénak érez, természetesnek vesz, bármennyire is elvont fogalmak voltak számukra kezdetben. A költők ezeket az elvont fogalmakat adják át a közösségnek, történetekbe és érzésekbe csomagolva, mígnem a közösség egyszer csak megérti, hogy ezek a fogalmak az övék, az ő életük.” Angeliki Dimopoulou: With Weiner Sennyey Tibor, Bék Timur and Izsó Zita for Hungarian (and worldwide) poetry. *youngpoets.eu* 2022. <https://www.youngpoets.eu/en/with-weiner-sennyey-tibor-bek-timur-and-izso-zita-for-hungarian-and-worldwide-poetry/> Utolsó letöltés: 2022.10.26. Weiner Sennyey Tibor költő gondolatit saját fordításában közlöm.

I.5. A funkcióteljesség elve

A mai értelemben vett költészet kialakulásához elképzelhetetlenül sok időre van szükség, a jelenleg ismert legrégebbi leletegyüttes, amely kapcsán „az archeológusok tűzgyújtásra, testfestésre, dalokon és táncon alapuló rituális performanciára utaló környezeti bizonyítékokat találtak”⁹³ háromezer évvel ezelőtti, tehát hipotetikus elméletünk esetében egy legalább ilyen terjedelmes időszakot felölelő fejlődésről beszélhetünk.⁹⁴

A nyelv – és bonyolultabb szintjén a költői nyelv – egyfolytában alakul, gyarapodik,⁹⁵ legfontosabb tulajdonsága, hogy végtelen, hiszen a jelek kombinációjával minden irányba bővíthető. Ennek kulturális, társadalmi, mediális és antropológiai kiteljesedését ismeri föl a lírai költészetben Eugenio Coseriu. A román származású nyelvész fogalmazta meg a hetvenes évek elején német nyelven publikált írásában azt a tézist, amely a versmondó számára is tanulságos módon megfoghatóvá teszi a költői nyelv – messze a pusztá értelmelési lehetőségek sokszínű kihívásán túlmutató – lételméleti jelentőségű alaptulajdonságát. Arra a következtetésre jut, hogy „a költői nyelv a nyelv rendeltetésének kiteljesedése”, és hogy maga a költészet „a nyelv funkcionális tökéletességének kibontakozási színhelye”.⁹⁶

Tehát a lírai költészet lényege és értelme éppen abban rejlik, hogy a nyelvi eszközökkel megfogalmazható gondolatok, érzések határát feszegeti, és ezáltal folyamatosan tágítja azt. „A líra nem a jól kidolgozott, gazdag nyelvi szimbólumrendszer lehetőségeinek pusztá kihasználása esztétikai célokból, hanem a nyelvben rejlő kreatív potencialitás bővítésére irányuló közösségi praxis, amely a közösség sikeres fennmaradását szolgálja.”⁹⁷ A líraelmélet és az annak eredményeivel haladni képes versmondó „utakat nyithat azoknak a megértés- és tudásformáknak a felderítéséhez (és történeti-kulturális rétegezethez megmutatkozásához), amelyek az ember önmagáról és a világról szerzett tudásának, illetve (akár érzéki értelemben vett vagy nem racionalizálható) tapasztalatainak jelentést és alakot kölcsönöznek, sőt ezeket performálják is.”⁹⁸ Így a versmondó az emberi tudat legmagasabb szintű nyelvi alkotásának

⁹³ u.o.

⁹⁴ A legfrissebb, marokkói leletegyüttes alapján a Homo sapiens kétszáznyolcvan–háromezerötven-ezer évvel ezelőtti. Ewen Callaway: Oldest Homo sapiens fossil claim rewrites our species' history. *Nature* 2017. <https://www.nature.com/articles/nature.2017.22114> Utolsó letöltés 2022.08.16.

⁹⁵ Lásd imént a szimbólumok születése.

⁹⁶ „Mann kommt damit zum Schluß, daß die dichterische Sprache die volle Funktionalität der Sprache darstellt, daß also die Dichtung der Ort der Entfaltung der funktionellen Vollkommenheit der Sprache ist.” Eugenio Coseriu: *Thesen zum Thema „Sprache und Dichtung”*. (az idézett részletet ford. Z.Á.), in: Wolf-Dieter Stempel, Wilhelm Fink Verlag (szerk.): *Beiträge zur Textlinguistik*. München, 1971. 183–188. 185.

⁹⁷ Simon i.m. 231.

⁹⁸ Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Lénárt Tamás (szerk.): *Verskultúrák – A líraelmélet perspektívái. (Előszó)* Ráció Kiadó, Budapest, 2017. 12.

közvetítőjévé válik.⁹⁹ Ezen a szinten olyan új szimbólumok születhetnek, amelyek túl mutatnak az addig ismert, leírható tartalmakon. Ahogy a 2017-es *Verskultúrák* tanulmánykötet előszavában a szerkesztők Terry Eagletont idézve kifejtik, a költői nyelven megnyilvánuló, alkotó tudat jelentés iránti elkötelezettségét „létezésünk kevésbé racionális vagy artikulálható dimenzióinak kontextusában fejt ki, felszín alatti életünk ritmusait, képeit és késztetéseit [...] juttatva szóhoz. Ezért nevezhető az emberi nyelv legteljesebb/legtökéletesebb [*complete*] változatának, amelyet csak el lehet képzelni – noha a nyelvet, ironikus módon, éppen önnön befejezetlensége alkotja. Nyelv az, amiből mindig még több is van.”¹⁰⁰

A lírai költészet és annak előadása az emberi közösségek összetartozását létrehozó, megerősítő, fenntartó, rituális gyakorlatának elengedhetetlen része.¹⁰¹ Az emberiség – és annak részeként az egyén – kognitív fejlődésének kulcsfontosságú elemeként értelmezhető, mert „noha egy mű közvetlen nem szolgálja az egyén túlélését, miként egy sakkjátszma sem, ám a műalkotások létrehozásának és befogadásának tapasztalata, azaz a művészet a közösség egészét sikeresebbé teheti, ahogyan a sakkozás gyakorlata is hozzájárul a közösség stratégiai boldogulásához, például jó taktikusok kinevelésével.”¹⁰² Az ehhez felhasznált lírapoétikai eszközökről és azok előadói szempontú vizsgálatokról a II. fejezetben írok részletesen.

A rituális eredet, a közösség hiedelmei, hitvilága és értékrendje a koevolúciós folyamatok során szorosan kapcsolódik a vallások fejlődéséhez.¹⁰³ A lírai költészet eredetét és funkcióját tekintve sem választható el evolúciós szempontból a vallások jelenségétől. A lírai költészet szekularizált hagyománya a rituális-vallásos hagyomány azon elemeit örökíti tovább, amelyre az emberiségnek koevolúciós szempontból szüksége van ahhoz, hogy tovább fejlődjön szellemileg. „[A] líra arra szoktatja a befogadókat, hogy a világot mindig több szubjektív aspektusában lássák egyidejűleg, (...) rámutatva immanens világértelmezésének korlátozottságára és ugyanakkor transzcendálásának, meghaladásának lehetőségére.”¹⁰⁴

A nemzetközi líra – a fordításokkal és eredeti művekkel – egy olyan szövegtörzset képez az emberiség szellemi hagyományában, amelynek hálózata folyamatosan fejlődik minden irányba és fenntartó, további fejlődést serkentő hatása az emberiség fontosabb szellemi előre lépéseit előzi meg. Ez a fenntartóháló egyúttal segít abban is, hogy a természettől, teljességtől,

⁹⁹ Hangzó műként előadva az írásban újonnan létrehozott nyelvi konstrukciókat.

¹⁰⁰ Kulcsár Szabó – Kulcsár-Szabó – Lénárt i.m. 12. A szerzők Terry Eagleton: *How to read a poem* című 2007-es tanulmányából idéznek.

¹⁰¹ Más kulturális gyakorlatok mellett.

¹⁰² Simon i.m. 248.

¹⁰³ Lásd korábban Durkheim gondolatai.

¹⁰⁴ Simon i.m. 252.

és önmagától elidegenedő posztmodern ember megtalálja benne az interszubjektív kapcsolódás lehetőségét.

Az írásbeliség széleskörű elterjedése a lírai költészet gyakorlatát is megváltoztatja. Megfigyelhető azonban, hogy az olvasás képességének elsajátítása önmagában nem teszi képessé az egyént arra, hogy a magasabb szintű tudáshoz kapcsolódjon, így a lírai költészet hálózatához való kapcsolódáshoz sem elegendő az olvasás képessége. Szükség van olyan közvetítőkre, magyarázókra, *interpretátorokra*, akik saját értelmezésüket nyilvánosságra hozva segítik a művek szélesebb körű megismertetését, befogadását is.

I.6. Az interpretátor szerepe

Az ősi, differenciálatlanabb művészet a verset nem különítette el a kimondott szótól, de a zenétől, mozgástól és más előadóművészi, vagy éppenséggel teátrális művészi eszközöktől sem.¹⁰⁵ A zenétől, dallamtól való elkülönülés az írásbeliség elterjedésétől függetlenül még nagyon sokáig váratott magára. Az egyik legkorábbi magyar nyelvű színházi elméletíró, Egressy Gábor (színművész, előadóművész, 1808–1866) is „dalmüként” nevezi meg a lírai költeményeket, és a téma talányosságához illő megfelelő humorral a következő sorokat írja *A színészet iskolája* című munkájában. „Nem voltunk ugyan ott, midőn a legelső vers dallamával együtt megszületett, hanem hinnünk kell, hogy a vers és dallama vagy zöngelme egyszerre jöttek a világra, minthogy azon egy oknak és szükségnek szülöttei.”¹⁰⁶ Ez a fikatív alapokon nyugvó állítás a költemények olyan oldalát emeli ki, amely úton-útfélen fölmerül bennünk a költők *írott műveinek* olvasása, a szöveg vizuális úton történő befogadása közben.

Weöres Sándor *A vers születése* című tanulmányában így nyilatkozik: „A költészet tartalmilag fogalmi, formailag auditív művészet. (Kuriózumként megemlíthetjük, hogy a versekbe néha jelentéstelen hangcsoportok is kerülnek, hangutánzás vagy hangulatkeltés céljából; pl. Goethe »Zigeunerlied«-jében: »Wille Wau-wau-wau! Wille wo-wo-wo! Wito-hu! «). Ilyenkor a vers átmenetileg nem »a fogalom művészete«, hanem teljesen auditív, mint a zene.”¹⁰⁷ A költő idézett gondolatával csak részben érthetünk egyet, hiszen az általa említett jelek is nyelvi elemekből, nem zenei hangokból állnak – még akkor is, ha szótári jelentés nélküli szavak. A betűt és az artikulált beszédhangot áthatja a nyelvből sugárzó értelem. A versbefogadás ösztönös folyamata azonban a néma olvasás során is hangokhoz, hangszínekhez, dallamokhoz vezet. Még akkor is, ha ez a ritmus nem a szöveg dallamosságáról, hanem a gondolatrítmusról szól, hiszen, ahogy Szepes Erika és Szerdahelyi István *Verstan*-ában hosszú okfejtés után is erre a következtetésre jut, el kell fogadnunk, hogy „az énekritmus – zenei ritmus

¹⁰⁵ „Jóllehet már a klasszikus görög költészetben is léteztek csak szavalt formák, Európában a XVI. századig a versek többsége (főként a líraiak) énekes előadásra szánt dalszöveg volt (egyres országokban, így nálunk, jóval tovább is), és a vers és ének együttélése ez után sem szűnt meg.” Szepes Erika – Szerdahelyi István: *Verstan*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1981. 171–172.

¹⁰⁶ Egressy Gábor: *A színészet iskolája. Részletek*. in: Böhm Edit (szerk.): *Magyar versszavalás története*. Budapest, Ad Librum. 2009. 45. Egressy szavalója nem mozog, nem használhat teátrális gesztusokat, viszont „a költő lelkiállapotába fogja magát helyezni, s a dalműben kifejezett érzelmeket éppen úgy fog megszólalni hangjában, mint az ő saját szíve tartalmának kiömlése.” (Egressy i.m. 48.) A reformkori színművész ezzel olyan elméleti alapot fektet le, amelyhez a későbbi korok szerzői újra és újra visszatérnek, jellemzően sajátjuként fölfedezve a költő szerepe felvételének gondolatát, létrehozva a versmondás egy lehetséges útját, mely során a versmondó a költőt ihletett lelkiállapotában próbálja megformálni szerepjátéka során.

¹⁰⁷ Weöres Sándor: *A vers születése*, in: Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások. Harmadik, bővített kiadás*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975. 223.

és a szövegritmus – versritmus párhuzamosan, kölcsönös egymásrahatásokkal alakult ki, öltött szilárd formát.”¹⁰⁸ Így hiába hagytuk el a „lantos költészet” korát, a lírai költészet továbbra is a nyelv zeneiségének művészete marad.¹⁰⁹

A versmondás, költészet és énekelt műfajok közös eredetének kutatása olyan egymásnak ellentmondó megfjtéseket eredményez, amelyek még messze állnak az átfogó tudományos konszenzustól.¹¹⁰ A vers és a versmondás funkcióját, eredetét kinyomozni vágyó művész esetében talán még a történeti előzményeknél is fontosabb, és célravezetőbb, hogy a lehetséges történeti előzményekkel harmóniában egy olyan jelenkori teleológiát állítson fel, amely a saját versmondásának célját, funkcióját magyarázza. Dolgozatomban ilyen – a sok lehetséges megfjtés közül egy – elméletet igyekszem felállítani a versmondásra vállalkozó előadóművészek segítségével, amikor Simon kognitív lírapoétikai tanulmányában a vers koevolúciós kialakulás-elméletét részesítem előnyben.¹¹¹

Az olvasott szöveg befogadása közben is gyakran kapjuk magunkat azon, hogy fejben kiejtjük a vers szavait, és annak hangzása a mű egy újabb síkját nyitja meg számunkra.¹¹² „A költők gondolatban, belső hallási képzetekben fogalmazzák meg és írásban rögzítik műveiket, a közönség pedig olvasva, az írott szöveget belső beszéddé átformálva sajátítja el ezeket.”¹¹³ Nemcsak az erősen dallamívekre illeszkedő, kötött formájú verseknél, de a megszokott verstani formáktól elrugaszkodott szabad verseknél is olyan ritmusbeli, hangsúlybeli struktúrák szerint tagoljuk a műveket, amelyek nemcsak az írott formából, hanem az olvasás belső ritmusából is erednek. Ez a belső ritmus nem mindig születik meg elsőre, sok esetben csak többszöri olvasás, elemzés során, ha azonban megszületik, olyan élményt okoz a befogadóban, ami jóval túlmutat a vers kognitív befogadásán, és – egy zenei kompozícióhoz hasonlóan – tiszta érzet- emlékezetként raktározódik el.

¹⁰⁸ Szepes – Szerdahelyi. i.m. 172.

¹⁰⁹ u. o.

¹¹⁰ „Nem vitatjuk, hogy a szavalt vers az énekvers átmeneti formájának közvetítésével a dalszövegekből alakult ki, s igen fontosnak tartjuk e fejlődési folyamat történeti fényeinek és törvényszerűségeinek kutatását is, de úgy látjuk, hogy az eddigi eredmények itt igen gyakran ötletszerű feltevésekkel, bizonyíthatatlan – sőt, bizonyíthatóan téves – állításokkal keverednek.” Szepes – Szerdahelyi i.m. 174.

¹¹¹ Lásd II. fejezet.

¹¹² „[A] versritmus a verses lírai szövegeknek a prózától eltérő befogadásmódját még abban az esetben is döntő módon határozza meg, amikor a befogadó »némán« olvas. Valószínűleg széles körökben ismert a nyelvészeti kutatás azon felfedezése, mely szerint az olvasás folyamán hangképző szerveink akkor is mozognak, ha valójában hang nélkül, magunkban olvasunk. Ebből azonban az is következik, hogy a »néma« versolvasás folyamatában a befogadó nemcsak a verhangzás fonetikai, hanem ritmikai akusztikumát is újrateregetti. Innen nézve a skandálás eme belső ritmikai olvasás külsővé tételeként mutatkozik meg.” Horváth Kornélia: *A verselméletéről és egy Puskin-versről*. in: Kovács Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojig és tovább...* Argumentum Kiadó és Nyomda, Budapest, 2006. 39–67. 49–50.

¹¹³ Szepes – Szerdahelyi i.m. 39.

A versek ilyen tulajdonsága jelenti azon elméletnek alapját is, amelyet Karinthy Frigyes is megfogalmazott, miszerint „a vers eredetileg mnemotechnikai célokat szolgált, mielőtt az írást felfedezték.”¹¹⁴ Az érzet-émlékezetben való rögzülés kiváló bizonyosága az a jelenség, amikor egy régi vers-élményünket próbáljuk felidézni. Előfordul, hogy egyik-másik szó vagy egész sor nem jut eszünkbe, dallama, ritmusa, és hangjainak atmoszférája azonban tisztán cseng belső hallásunk számára. Ez a csengés a saját *belső interpretációnk* alapja, az a mű, amit a gondolatunkban létrehoztunk az *írott mű* olvasása közben.

E jelenség hátterének magyarázatára kiválóan alkalmas Reuven Tsur fogalma, melyet Simon Gábor tolmácsolásában veszek át, a *ritmikai performancia*, amely a vers dallamos-ritmikus tulajdonságát nem a költő vagy a versszöveg, hanem a befogadó (esetünkben az interpretációt végző versmondó) nézőpontjából értelmezi, így teljességgel feloldja annak öncélú, magáért való ritmikusságát, és a befogadó szempontjából is kulcsfontosságúvá teszi a ritmust.¹¹⁵

Az önmagában, dallam nélkül leírt vers szülte meg egy új művészeti ág lehetőségét: a *versmondás*, *versinterpretálás* vagy a *szavalás* művészetét, amely a *belső interpretáció* bemutatása a közönség számára, ha úgy tetszik, *külső interpretációvá* alakítása.¹¹⁶ Az elsősorban írott műnek szánt versek esetében a költők csak részlegesen, nyelvi elemek által határozzák meg műveik dallamát, ritmusát, hangszínét; a befogadó a szöveg hangjain kívül csak az írásjelek, tördelés és még néhány rendhagyó írásbeli jelölés (betűstílus, szín, áthúzás, emotikonok stb.) alapján határozza meg saját *belső interpretációját*. Ily módon a különböző interpretációk akár ellenkezőjére is fordíthatják a vers tartalmát, de legalábbis feltűnő különbségeket mutathatnak különböző befogadók olvasatában. Ez a jelenség az

¹¹⁴ Ascher Oszkár: *Minden versek titkai*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1964. 216.

A verses, ritmikus (és énekelt) formának az írásbeliség előtt egyik gyakorlatias funkciója lehetett, hogy az énekmondó ennek segítségével tudta megjegyezni és felidézni a hosszú történeteket. A recitált eposzok ma is élő (mongol, kazah) hagyománya továbbra is őrzi ezt a funkciót. „A kultúra fejlődésének kezdeti, az írásbeliség térhódítása előtti korszakainak szembevető vonása, hogy jóformán minden fennmaradásra szánt szöveget versbe szedtek; nemcsak a költői, művészi alkotásokat tehát, hanem pl. naptárakat és törvényeket is. Ennek oka alighanem az lehetett, hogy a verseket egyszerűbb megjegyezni.” (Szepes – Szerdahelyi i.m. 175.) De csökevényes formában ezt a mnemotechnikai, bevéső funkciót használják ki a fülbemászó reklámszövegek, a kellő leleményességgel megfogalmazott figyelmeztető táblák szövegei, és a pedagógiai céllal versbe foglalt tananyagok, rigmusok is.

¹¹⁵ „Kiindulópontja, hogy a ritmikusság nem a szöveg bizonyos kritériumok mentén történő szerveződésének az eredménye, hanem a nyelvhasználó azon képességében vagy szándékában gyökerezik, hogy a verssort ritmososan valósítsa meg, vagyis a metrikalítás nem a szöveg jellemzője, hanem a nyelvhasználó ritmikái (kognitív) kompetenciájának a következménye. Következésképpen a ritmikai performancia, azaz a versszöveg ritmikus realizálása nem a szöveg által felkínált nyelvi vagy zenei mintázat passzív érvényesítéséeként értelmezhető, hanem e két mintázat együttes és egymásra vonatkoztatott megvalósításaként.” Simon i.m. 141.

¹¹⁶ Az *interpretáció* fogalmának részletes tárgyalására a II.2 fejezetben keríték sort.

előadóművészetre, „mely magát jogosítva érzi minden művet előadhatni, ami írva van”¹¹⁷, motiváló erőként hat.

A verseket kedvelő előadóművészek, ha azt gondolják, az ő *belső interpretációjuk* különb, mint bárki másé, megpróbálnak annak hangot adni. Kezükben papírral, vagy a szöveget fejből megtanulva közönség elé állnak és az általuk kidolgozott ritmusban, hangsúlyozással mondják el a verset. Az írott szöveg értelmezése nyomán így végül egy hangzó mű születik, melyben a ritmus hol az értelem elé türemkedik, hol bűvó patakként kíséri azt, de mindenféleképpen egyedi módon határozza meg az előadást. A helyzettől, a verset mondó előadó elemzésétől és a közönségtől mint befogadótól függően így jön létre a *beszédmű*,¹¹⁸ amely már nem a költő műve, hanem annak az előadóművész által létrehozott *interpretációja*.

¹¹⁷ Egressy i.m. 46.

¹¹⁸ Lásd következő rész, valamint II. fejezet.

I.7. A versmondás fogalma

A versmondás mint beszédművészeti ág

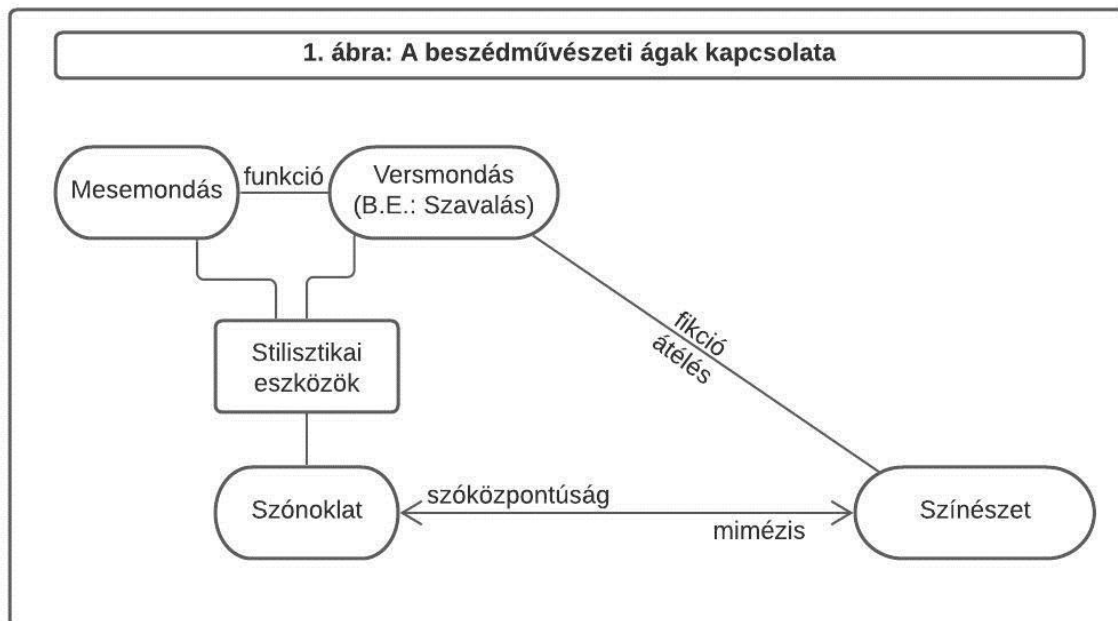
A versmondás alkotómunka. Böhm Edit tanulmányában arra keresi a választ, hogy lehet-e önálló művészeti ágként tekinteni a versmondásra. Ennek részeként vezeti be az imént említett *beszédmű* fogalmát.¹¹⁹ A *beszédmű* létrejötte során a kommunikáció folyamata megkettőződik. „Az előadó előbb befogadóként értelmezi, majd saját személyiségén átszűrve hangzó jelekké alakítja át az írott szöveget. Közönsége azonban nem pusztán *hallgatóság*, hanem olyan közeg, amellyel egész személyiségével, testi valójával kommunikál az előadó. Személyisége nemcsak hordozója, hanem anyaga is az előadott műnek. Az írott műalkotás és az előadó által létrehozott hangzó mű együtt hat az ő személyes tulajdonságain keresztül.”¹²⁰

Böhm Edit kísérletet tesz tanulmányában arra, hogy a versmondást mint önálló művészeti ágat határozza meg. Az ókori retorika három ágát (szónoklat, színészet, versmondás/szavalás), valamint a korábban már részletezett mesemondást sorolja a beszédművészet kategóriájába.¹²¹ A versmondás, szónoklat és színészet a cselekvést végrehajtó szempontjából szorosan kapcsolódik egymáshoz, persze a színészet esetében elsősorban a szöveges színjáték az a terület, amelyen keresztül a többi ágazathoz köthető. A továbbiakban az alábbi ábra segítségével kísérlem meg összegezni Böhm Edit elméletét, és annak kritikáját.

¹¹⁹ Böhm: *A magyar versszavalás története*. 30–37.

¹²⁰ Böhm: *A magyar versszavalás története*. 34.

¹²¹ Böhm tanulmányaiban sokat foglalkozik azzal, hogy a *szavalás* nyelvújításkori szót revideálja a versek előadásával kapcsolatban. Érvei közt a XX. század második felében virágzó irodalmi színpadi mozgalom vezető egyéniségét, Surányi Ibolyát idézi: „Igaz, ez utóbbi névtől sokan idegenkednek, mert a kulisszahasogatás, a patetikusság és a dilettantizmus némely iskolai ünnepek képzete és emléke tapad hozzá. Mégis pontos a megjelölés: a szó művészetére utal. Célszerű volna jogaiba visszaállítani.” (Surányi Ibolya: *A lenézett műfaj. Kritika*, 1981. nov. in.: Böhm: *A magyar versszavalás története*. 30.) Ezen törekvés történeti szempontból jogosnak tartható, azonban az általam idézett előadóművészek Ascher Oszkártól kezdődően konzekvensen a *versmondás* fogalmát alkalmazzák, gyakorlati jellegű dolgozatomban ezzel ellentmondani teljesen felesleges szórszálhasogatásnak látszik.



Mínt hogy a színészi munka esetében a szövegmondás általában csak kisebb részét alkotja a cselekvésnek, míg a versmondás és szónoklat esetében sokkal nagyobb jelentőséget kap, ábrámon a távolság meghatározásával jelöltem ezt. A távolság mibenlétét nevesíti a vízszintes tengely, amely *szóközpontúság* és *mimézis* tengelyén helyezi el egymáshoz képest fogalmainkat. Ezt a fajta elkülönítést Debreczeni Tibor és Rencz Antal *A pódiumi színjátékok dramaturgiája* című tankönyvéből kölcsönözöm.¹²²

Mivel a szóközpontúság és mimézis korántsem nevezhetők egymásnak ellentétesnek, ha egyáltalán vizsgálhatók is egyszerre, a vízszintes tengely két oldalán jelöli őket az ábra, finom eltolódással érzékeltetve, hogy a szónoklat (és versmondás, mesemondás) esetében nagyobb hangsúlyt kap az orális dikció, míg a színjáték esetében a mimézis – mindamellett, hogy a négy ágazat mindegyikében mindkét cselekvési forma valamilyen szinten megjelenik.

A versmondás tengely feletti elhelyezése pedig annak a weöresi gondolatnak a jelenlétét érzékelteti, mely a lírai művek sajátosságára jellemző, és amiről Weöres Sándor így számol be Várkonyi Nándornak írt levelében: „Most végre megtaláltam a csak versben közölhető tartalmat, mely a formától el sem választható: a gondolatok nem az értelem rendje szerint, hanem az értelemre mintegy merőlegesen jelennek meg. A verssorok az értelmüket nem

¹²² Röviden összefoglalva a szerzőpáros így ír az általuk *oratórikusnak* és *mimetikusnak* nevezett színjátéktípusokról. „Az oratórikus színjátéktípus szóközpontu, a mimetikus színjátéktípus (játékos), mint neve is mutatja, a színi cselekvésre épül. Az előbbiben a közlés művészete, az előadóművészet dominál, az utóbbiban a mimosznak van nagyobb funkciója. Az első előad, kifejez, a másik ábrázol. Az előbbi »képi világa« statikus, az utóbbié dinamikus.” Debreczeni Tibor – Rencz Antal: *A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiája. Tanulmányok.* Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1971. 32.

önmagukban hordják, hanem az általuk szuggerált asszociációkban; az összefüggés nem az értékláncban, hanem a gondolatok egymásra villanásában és a hangulati egységben rejlik.”¹²³

Ezen felül még a versmondás-szónoklat és versmondás-színészet kapcsolatára kell kitérnem, melyek esetében a legjellemzőbb kapcsolódási pontokat nevezi meg az ábra. Korábban a retorika tantárgya foglalta magába a versmondás tevékenységét is. „*Célját és eszközeit* pedig lényegében a szónoklatéval azonosították.”¹²⁴ A szónoklattól való eltérését azonban éppen a mimézis erőteljesebb jelenléte, valamint a *fikció*, a fiktív helyzetek dominanciája okozza. A szónoklat esetében is gyakran beszélhetünk fikcióról, azonban ott a fikció eszközként, javarészt a meggyőzés és a pátosz erősítését szolgálja, míg itt, a versmondás esetében a művészi cselekvés fő tényezőjévé válik.

Disszertációm mellékletei közt közlöm azt az összehasonlítást, amely során a klasszikus retorika három ágát vizsgálom három kiválasztott példa segítségével. Az összehasonlítás a részletesség ellenére teljesskörű, és a kiválasztott művek egyedi megvalósítást takarnak, tanulságaképpen mégis arra a következtetésre juthatunk, hogy mindhárom eset megfelel a *beszédmű* szabályainak, és ugyan felfedezhetünk bizonyos konvencionális formai különbségeket, valójában azonban mindhárom esetben alkalmazhatja az előadó az előadóművészi lehetőségeinek teljes tárházát és szabadon reflektálhat beszédművében a közvetlen valós környezetére. A kiindulási pontként alkalmazott írott mű azonban, és annak poétikai sajátosságai – különös tekintettel a megszólítás irányának és módjának sajátosságára – az előadótól a szöveghez mérten megfelelő eszközök alkalmazásának tárházát mégiscsak beszűkítik. A három vizsgált beszédművészeti ág valódi különbsége az elhangzó mű és a műfaj sajátosságainak megfelelő kontextusban rejlik, melyben

1. a szónoklat esetében a valós környezetre direkt módon reflektálva, egy síkúan megszólítva a közönséget,
2. a színészet esetében a színpadi mű megvalósításának szerves részeként, egy fiktív történet zárt rendszerén belül, annak síkját csak látszólagosan (egy-egy mondat erejéig) megtörve – reflektálva a valós történelmi/társadalmi kontextusra,
3. míg a versmondás esetében egyszerre két párhuzamos síkon – egyrészt megszólítva direkt módon a közönséget, másrészt az aktuális történelmi/társadalmi helyzetre egy másik helyzetben született művön belül való fiktív megszólításon keresztül reflektálva hangzik el a beszédmű.

¹²³ Domokos, Mátyás. *Magyar Orpheus*. Szépirodalmi Könyvkiadó. Bp., 1990. 130.

¹²⁴ Böhm: *A szavalás története Magyarországon*. 1990: 17–18.

Ez utóbbi két párhuzamos sík gondolatának részletes kibontására a II.2 fejezetben keríték sort, előbb azonban a versmondás fogalmát három további aspektusból vizsgálom, megalapozva a II. fejezetben összefoglalt, saját gyakorlati tapasztalatokra épülő versmondáselméleti okfejtésemet.¹²⁵

A versmondás mint kommunikáció

A versmondás – Wacha Imre rendszerében, kiegészítve Böhm Edit gondolataival – *formailag közvetlen, de valójában áttételes kommunikáció*, mely során az előadó olyan beszédhelyzetet teremt közönségével, amelyben a *korábban megírt, befejezett műalkotást újra teremti*¹²⁶, az átélés útján önálló műalkotásként eleveníti meg¹²⁷. A versmondó munkája ilyen szempontból elkülönül a szónokétól, akinek beszéde célzottan az adott helyzetre íródott *alkalmi szöveg*, viszont hasonul a színészéhez. Míg azonban a színész szövege „eleve színpadra szánt, megszemélyesítést kívánó műalkotás”¹²⁸, melynek előadása közben a színész „elsősorban a színpadi partnerével van kapcsolatban, a közönséggel csak közvetetten kommunikál”¹²⁹, és játéka egy nagyobb egész, a színházi előadás részeként érvényesül, vele szemben a versmondó önálló produkciójában az előadó közvetlenül a közönséggel kommunikál, és a nem kifejezetten előadásra szánt mű „nyelvileg megteremtett, fiktív és öntörvényű világ”¹³⁰-át értelmezi, interpretálja, majd saját személyiségén átszűrve, egyéni értelmezésében, az eredeti mű szándéka szerinti – írott – formától eltérő módon, hangzó formában, saját műalkotásaként *performálja* közönségének.¹³¹

¹²⁵ Az új szempontok bevonásával árnyalhatóvá válik a magyar versmondás-kutatás korábbi paradigmája. Kiss László, a Magyar Versmondók Egyesületének elnökeként a következőképpen határozza meg a versmondás fogalmát *Az (amatőr) versmondásról* című tanulmányában. „A versmondás, az irodalmi alkotások (versek, prózai művek) művészi, élőszóbeli (akusztikai) megjelenítése, előadása; olyan *primer* és *szekunder alkotás* (produktív, illetve reprodukív), művészeti tevékenység egyszerre, amelyet egyrészt a vers tartalma, szövege, másrészt az előadó (versmondó, szavaló) egyénisége, habitusa, világlátása, gondolkodásmódja és tehetsége – olvasata –, határoz meg. A versmondó a nyelvtani és szövegejtési szabályokhoz igazodva közvetíti (reprodukálja) a költő gondolatát, a vers tartalmát, azt az érzést keltve, mintha a vers – a versben meglévő gondolat – a költői eszközök (képek, rím, ritmus stb.) segítségével, itt és most születne meg, s amely egyben saját élménye és olvasata is.” Kiss László: *Az (amatőr) versmondásról*. in: Kiss i.m. 55–76. 55–56.

Disszertációm e meghatározást magába foglalva haladja meg.

¹²⁶ „[A]z írott szövegnek hangzó beszéddé való átkódolásának a módján múlik a kommunikáció sikere.” Az előadó „nem szavakat, mondatokat hangosít csak, hanem gondolatokat szólaltat meg.” Wacha, Imre: *A korszerű retorika alapjai I.* Szemimpex Kiadó, Budapest, 1994. 145.

¹²⁷ Böhm: *A magyar versszavalás története*. 41.

¹²⁸ u.o. 39.

¹²⁹ u.o. 38.

¹³⁰ u.o. 42.

¹³¹ A performál ige használatát ebben az esetben Bollobás Enikő tanulmányának gondolatát az előadóművészi gyakorlatra adaptálva visszaható igeeként alkalmazom. Bollobás a XX. századi költészeti hagyományt szembe helyezi a romantikus, illetve karteziánus *lírai én* expresszív-mimetikus ábrázolásával, magát a vers anyagát, a

A versmondás mint színjátéktípus

A versmondás – Székely György tipológiája szerint, kiegészülve Debreczeni Tibor és Rencz Antal elméletével – alkotó-előadó egységét megvalósító, expozíció és prologus nélküli egyszemélyes színjáték, mindemellett lírai monológ.

Ahhoz, hogy a Székely által a színjáték alap kritériumaként meghatározott feltételnek eleget tudjon tenni, miszerint „az embert és társadalmát, teljes környezetét egy dinamikus komplex képben ábrázolja”,¹³² el kell fogadjuk, hogy a Hevesi Sándortól származó tétel – miszerint „bejön egy ember; születik egy világ”¹³³ – abban az esetben is érvényesül, ha lírai monológról beszélünk, és a versmondó pusztá testü jelenléte jelenti megérkezését, minden hozzáadott gesztus nélkül. Valamint, hogy a versmondó esetében is érvényesül performatív szempontból, hogy a „megjelenés-tartás-maszk-jelmez-mozgás-hangvétel-ritmus-ének-beszéd (esetleg tájszólás) pontos és teljes képet ad a megjelenő emberről és társadalmáról.”¹³⁴

Habár Székely ez ellen óvással int, és csak a mindenfajta rendszerezés feketebárányaként ismeretes balladamondás számára hagyja nyitva a „*mesét*” *sokoldalúan illusztráló, túlvilági utat végig járó sámáni színjátszás* kategóriáját,¹³⁵ a későbbiekben bemutatott performativitás-elmélet alapján be fogom bizonyítani, hogy a versmondás is idesorolható. Már csak azt kell tisztáznunk, hogy mi történik, ha nem egy személy mond verset, hanem kettő, vagy több. Ebben az esetben útmutatást ad Székely rendszerezése a már említett Debreczeni – Rencz szerzőpáros elméletéből vett kiegészítéssel. Abban az esetben, ha a két (vagy több) előadó a vers szövegét felosztva *két ellentétes emberi akarat nyílt összeütköztetését, konfliktusát*, valamint az általuk *az emberi társadalom körén belül megívott harcot* jeleníti meg

nyelvet téve a költészet fő tárgyává. Ezt, a versmondás aktusára is adaptálható gondolatot, az amerikai *konkrét költészet* kapcsán Bollobás így összegzi Jacques Derrida gondolatait felhasználva: „miközben logocentrikus elméleti keretben a *performál* tárgyias igének tekinthető, valójában visszaható igének kell tartanunk: az alany önmagát performálja, az aktor önmagát képezi meg ágenssé. Ami azt is jelenti, hogy az alany vagy alanyiség sajátos módon tér vissza [...]: nem mint az expresszív-mimetikus figyelem tárgya, hanem mint a performativitás alanya és tárgya egyszerre.” Bollobás Enikő: *A performál visszaható ige?: Az alany(iság) különös visszatérése a konkrét versben*. in: Bengi, L. – Hoványi, M. – Józán, I. (szerk.): *„Visszhangot ver az időben”*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2013. 65–73. 67. és 72.

¹³² Székely i.m. 81.

¹³³ Hevesi Sándor: *A drámaírás iskolája*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1961. 108.

¹³⁴ Székely i.m. 84. „Eszközei megvannak és alkalmasak arra, hogy komplex dinamikus képet alakítson ki s azon keresztül sugározza alkotói látomását, még hozzá a lehető legközvetlenebb áttételezéssel: a saját testén keresztül, önmagába koncentrálva a színjáték úgyszólván minden eszközét.” Székely i.m. 93.

¹³⁵ Székely i.m. 86.

a színpadon,¹³⁶ a lírai mű drámai adaptációjáról, verses drámáról, ha azonban ez nem valósul meg, akkor *lírai oratóriumról* beszélhetünk.¹³⁷

*A versmondás mint performatív esemény*¹³⁸

A versmondás – Erika Fischer-Lichte performativitás-elmélete alapján, kiegészítve Simon Gábor kognitív lírapoétikájával – a performer (játékos) *saját lét-anyagának felhasználásával* (legérzékletesebb módon az emberi hang és a ritmus eszközt alkalmazva), *a közönséggel közösen létrehozott autopoetikus műalkotás*,¹³⁹ melyben a versmondó játékos *kilépve önmagából*¹⁴⁰ *egy elvont, szellemi entitás*¹⁴¹ (lírai én) *helyzetével fiktív síkon azonosulva*¹⁴² *saját szólamként tolmácsolja annak megszólalását*.¹⁴³

¹³⁶ Székely i.m. 94–98. valamint 135. „... a mi gondolatmenetünk értelmében dráma a fenti feltételeknek megfelelő minden énekelt, táncolt, recitált, prózában és versben elmondott és eljátszott színjátéktípus.” (u.o.)

¹³⁷ Debreczeni–Rencz. i.m. 30–31. A szerzők négy alfaját különböztetik meg a lírai oratóriumnak:

1. hangokra bontott önálló költemény
2. hangokra bontott szerkesztett irodalmi műsor és dokumentumműsor
3. szerepszerű önálló mű; irodalmi oratórium
4. szerepszerű szerkesztett irodalmi és dokumentumműsor.

¹³⁸ E meghatározás bővebb kifejtésére a dolgozat II.3. fejezetében keríték sort.

¹³⁹ Fischer-Lichte i.m. 104–105. és 67–68. „A műalkotás [...] annak a lehető legsajátosabb és legegységesebb anyagnak: saját testének a felhasználásával jön létre, amit Helmut Plessner a »saját lét anyagának« nevez. A színház- és színészelméletek újra és újra visszatérnek ehhez a sajátossághoz.” Ugyanakkor fontos hangsúlyozni, hogy nem a versmondó teste válik a műalkotás anyagává. „A színész/performer nem műalkotássá transzformálja testét, hanem a megtestesülés folyamatait viszi végbe. E folyamatok során a test [Leib] mássá lesz.

Transzformálódik, újra alkotja önmagát és eseménnyé válik.” Fischer-Lichte i.m. 128.

A műalkotás anyaga a versmondó és közönsége között létrejövő *autopoetikus feedback-szalag*, melynek létrejöttét mindkét fél egyidejűleg képes befolyásolni: „az autopoetikus feedback-szalagot nemcsak játékosok és nézők megfigyelhető, vagyis látható és hallható cselekvései és magatartásmódjai, hanem a közöttük cirkuláló energia is működtethetik. Ez az energia – ahogy ezt elsőként Herman Schmitz elemezte – nem holmi agyszülemény: speciális módon, a testi érzékelés útján észlelhető.” Fischer-Lichte i.m. 81.

¹⁴⁰ „Az ember egyfelől birtokában van egy más tárgyhoz hasonlóan manipulálható és eszközként is használható testnek [Körper], ám ezzel egyidejűleg azonos is ezzel a testtel [Lieb]: testi szubjektum. Amikor a színész kilép önmagából, hogy »saját létének anyagában« ábrázolja az alakot, nyomatékosan utal a megkettőzésre és az ebben rejlő távolságtartásra.” Fischer-Lichte i.m. 105.

¹⁴¹ *Entitás*: tulajdonságok összessége, amely egy egységes, önálló létező létére utal. – Z.Á. (E meghatározás később *A megszólaló hiánya* című alfejezetben kerül előtérbe.)

¹⁴² Lásd korábban és később II.3. fejezet: „interszubjektív horizont”.

¹⁴³ Simon i.m. 11; 25; 86.

I.8. Versmondáselméleti előzmények és örökségek

A Doktori Iskola felvételi beszélgetésén, amikor vázoltam versmondással kapcsolatos gondolataimat, Földényi F. László tanár úr nyomatékosan megjegyezte, hogy ha fölvesznek az iskolába, akkor kutatásom fókuszába a versmondás gyökereit, fejlődésének útját helyezzem, és foglaljam össze disszertáciomban annak magyarországi történetét. A téma szakirodalmának szélesebb körű feltérképezése során azonban elsők közt bukkantam rá Böhm Edit *A magyar versszavalás története* című 2009-es nagyszabású tudományos munkájára.¹⁴⁴ A kötet, és az alapjául szóló kandidátusi értekezés alapos tanulmányozása, valamint a szerzővel folytatott beszélgetések nyomán is azt láttam célszerűnek, ha – Földényi tanár úr feltételének részben ellenszegülve – nem kísérel meg Böhm Edit kutatásait felülírni. Erre nyomós okot ad a téma szűkös feldolgozottsága is (az említett tanulmányokon kívül csak előszavak, résztanulmányok foglalkoznak a versmondás történetével), a megjelenés időbeli közelsége, és talán leginkább az, hogy egy akadémiai szintű irodalomtörténeti értekezés kritikája, újraértelmezése nézeteim szerint egy PHD kutatás alapját kell, hogy képezze. Ezért tehát gyakorlati fókuszú DLA tanulmányaim első részét képező történeti jellegű kutatásaimban nem kíséreltem meg a téma átfogó bemutatását, hanem – mintegy kiegészítve Böhm Edit bölcsész szemléletű kutatásait, a gyakorlati (előadóművészi) szempontból fontos elemeit részesítve előnyben vizsgáltam a huszadik századi magyar versmondás meghatározó alakjainak, valamint az ezredforduló jelentős mestereinek gondolatait. Kiemelten kezeltem azoknak az alkotóknak és elméletíróknak a versmondás elméletére és kiváltképp gyakorlatára irányuló gondolatait, akik a legközvetlenebb hatásukat fejtik ki a mai magyar versmondás gyakorlatára (mert könyveik közkézen forognak, vagy, mert ma is élő, praktizáló művészek, művésztanárok).

¹⁴⁴ Böhm Edit 1990-es *A szavalás története Magyarországon* című kandidátusi értekezésében és *A magyar versszavalás története* című könyvében, valamint *A vers szószólói* című szöveggyűjteményében eddig egyedülálló részletességgel dolgozza fel a versmondás magyarországi történetét 1790-től. A II. József halála után a magyar nemesi rendek sorai közt megfigyelhető nemzeti öntudat erősödésétől kezdődően a huszadik század második feléig, azután ugyanis – Böhm szerint – lényeges kutatómódszertani váltásra, a hangzó-anyagok tanulmányozására, a versmondáselemzésre van szükség, amelynek elemzési szempontrendszere és módszertana még kidolgozatlan. *A magyar versszavalás története* könyv a kandidátusi értekezésben megjelölt időszakon túl is összegezi – ugyan kevésbé részletesen, mint a korábbi időszakokat – a XX. század második felének legfontosabb versmondástörténeti eseményeit. A nemzeti öntudat erősödése és a nemzeti nyelv írásbeli használatának elterjedése szorosan összefügg a versmondás, versszavalás megjelenésével (lásd előző fejezet). A Böhm Edit által kijelölt időszak kezdete így legfőképpen a téma előtérbe kerülésének kezdetét hivatott jelölni, azt az időszakot, amikor már feltehetően a kollégiumok, diáktársaságok köreiben már nem számított újdonságnak az anyanyelvi versmondás, jelentősebb művészi szavaltatok is születhettek magyar nyelven is, hiszen már „a 15. század végén és a 16. század elején vetettek papírra először deák műveltségű világiak latintól független, magyar nyelvű, világi verseket.” (Madas Edit: *A magyar nyelvű írásbeliség*. szócikk in: Pannon Enciklopédia, Magyar nyelv és irodalom. Kertek 2000 Könyvkiadó. Budapest, 1997.)

A fentebb összegzett rövid előzménytörténet tükrében válik érthetővé, hogy dolgozatom történeti jellegű első fejezetében miért nem járom végig módszeresen az európai és magyar versmondástörténetet. Az első források, az indoeurópai kor ősi emlékeitől az archaikus görög énekmondókig jutok el, amely témakörök feldolgozásában komoly segítséget jelentett számomra témavezetőm, Karsai György tanár úr páratlanul széleskörű tudása. Majd átugrom a további lehetséges versmondás-eredet kutatások alapját képező antik római énekmondók és *hisztriók*, kelta *bárdok*, germán *skáldok*, ír *filik*, a különféle középkori énekmondók, a *trubadúrok*, *énekes rendek*, illetve a magyar középkor német és szláv eredetű *jokulátorai* és *igricei*, vagy a már kifejezetten magyar (Árpád-kori) gyökerekre visszavezethető *regesek* (*regösök*), *deákok* (*gyákok*) történetét. Így az őskori és antik emlékektől elrugaszkodva nagy ugrással és szűkítéssel a magyar reformkortól a századforduló koráig Böhm Edit kimerítő munkájára bízva a történeti összefoglalást, a huszadik századtól vizsgáltam kutatásaim során a versmondás történetét.

Tekintettel azonban a DLA disszertáció gyakorlati fókuszára és szűkös terjedelmére, ezeket a tanulmányaimat végül nem foglaltam bele dolgozatomba, hanem külön tanulmányokban, cikkek formájában publikálom. Így a továbbiakban az Ascher Oszkár, Mensáros László és Gáti József, valamint a ma is élő, alkotó és oktató, legendás versmondás- és művészi beszéd, színpadi beszéd tanárok közül Bálint András, Jordán Tamás, Hegedűs D. Géza és Fodor Tamás gondolatait írásaik, fellelhető interjúik és az általam rögzített beszélgetéseink alapján összefoglaló tanulmányaimra, mint korábbi kutatásaimra hivatkozom. A későbbi kutatások, valamint a jelen formájában teljes értekezésem befogadásának segítése céljából ezeket a tanulmányokat a *Mellékletek* között, disszertációmhoz csatolva is közlöm.

A versmondás elmélete

II.1. A lírai költemény meghatározása

A líra ősi hatásmechanizmusa

A bevezető fejezetben szó volt már az ókori görög énekmondók társadalmi jelentőségéről, a költői művek kultúrájáról. Az epikus énekmondók költészete mellett (vagy előtt) már az archaikus korból vannak emlékeink egy másik fajta költészetről is. A *iambikus* költészet¹⁴⁵ – akár egy versen belül is – rendkívül összetett és mind tárgyában, mind stílusában heterogén hagyománya (emelkedett és közönséges témák, magas filozófia és harsány humor keveredése) nagy hasonlóságot mutat a mai nehezen behatárolható lírakategóriával. A iambosz-kutatás eddig magyar nyelven megjelent legrészletesebb tanulmányában Mayer Péter *A líra születése* című könyvében egy sajátos iamboszi formuláris nyelv kimutathatóságáról ír, egy régmúltba visszanyúló, szóbeli műfaj hagyományaként. Ezt a hagyományt tekinti a lírai műfajok úttörőjének a korai líra alkotásai, az iambosz, az elégia, az aiol és ion monódia (pl. Szapphó, Alkaios, Anakreón, Szimónidész művei) előtt.¹⁴⁶

Míg az epikus költészet az egész görögség (pánhellén) kulturális alapját igyekezett összefoglalni, a lírai műfajok között a nagyobb ünnepek alkalmából íródott győzelmi ódák, istendicsőítő kórusok mellett jellemzően lokálisabb, személyesebb témákat feltáró műfajokat találunk.¹⁴⁷ Ezek a hagyományos műfajok mind külön alkalmakhoz kötődtek, egyedi történetük, felhasználási módjuk volt az élet különböző területein a múzsai versenyektől kezdve a szümposzionig.¹⁴⁸

A lírai költészet és énekmondás eredetének kutatása jelentősen összetettebb, mint az epikus költészeté. Nemcsak azért, mert míg a drámai és epikus költészet ókori poétikája

¹⁴⁵ „A gúnyköltészetként számon tartott műfaj, a *iambos*, az archaikus kor egy számunkra különösnek ható, ám annál fontosabb költészeti formája volt, s bár a Kr.e. 4. századtól kezdve eredeti formájában már nemigen művelték, a megteremtőjének tartott parosi Archilochost mindig kitüntetett figyelem övezte.” Mayer i.m. 7.

¹⁴⁶ Mayer i.m. 20–21.

¹⁴⁷ „A pánhellén formáknak talán a legfontosabb példáját a Homéros és Hésiodos nevén terjedő énekmondás termékei adják, bár olyan műfajok, mint az epinikion (azaz győzelmi óda), a dionysosi dithyrambos, illetve a symposionhoz kötődő, részben szájhagyományban, részben írott szöveggé továbbadt énekformák szintén pánhellén, mindenütt felismerhető kultúrjavakként éltek az 5. század elején.” Agócs i.m. 26.

¹⁴⁸ Szümposzion: szó szerint „közös ivás” – az eposzokból ismert nemzettségi egységet kifejező lakomák tovább élő hagyománya, amely szórakozás, közösségépítés és kulturális esemény is egyben. Otthona „olyan műveknek is, mint Theognis elégiái, a »simónidészi« epigrammák, az almani *partheneionok*, Szapphó és Pindaros dalai, a tragédia- és komédiaszerzők darabjaiban hagyományozott kardalok, Homéros, Hésiodos és a többi epikus mű folytonos változásban lévő szövegei, Timótheos dithyrambosai és *nomosai*” Agócs i.m. 29.

Arisztotelész révén rendelkezésünkre áll, ezzel szemben a lírakategóriának jelentősen mostohább sors jutott, hanem azért is, mert funkcionálisan jelentősen összetettebb, heterogén kategóriával állunk szemben.¹⁴⁹ Így a görögségre jellemző lírai műfajok poétikájával, funkciójával kapcsolatban elsősorban Hérodotosz és Platón műveire támaszkodhatunk.

A költészetre vonatkozó terminológia a Kr. e. 5. században alakult ki, Hérodotosz az első szerző, aki utal lírai kompozíciókra is. Ez egy időszakban történik az írásbeliség széleskörű elterjedésével.¹⁵⁰ Mayer hívja fel a figyelmet a korabeli feljegyzések heterogenitására a legkorábbinak vélt lírai műfaj, a iambosz kapcsán, szerinte „a műfaj fogalma lényegesen összetettebb, ha tetszik: szubjektív jelenség, mint hagyományosan feltételezték, s ez már-már a fogalom meghatározásának lehetőségét is kérdésessé teszi.”¹⁵¹

A iamboszi műfajok eredetének kulcsfontosságú forrásaként a homéroszi Déméter-himnusz részletét ismerjük, melyben a lánya elvesztése miatt búslakodó istennőt a beszélő nevű *Iambé* (neve a 'gúnyol' jelentésű *iambizó* igével mutat rokonságot¹⁵²) vidítja fel. Ez a történet párhuzamba vonható a pánhellén Theszmophória ünnepével, amely a Déméter-kultusz legfontosabb eseménye volt, és fontos rituális elemét alkották az előkelő társadalmi réteg tagjait, vezetőit gúnyoló iamboszok. A gúnyos, szabadszájú, obszcén elemekkel átszótt műfaj ellenpontjaként tekinthetünk a dicsérő, az eposzok nyelvezetét idéző elégiákra, melyek szintén az első lírai műfajok közé tartoznak, és formai átjárhatóságuk is arra utal, hogy még ha nem is ugyan azokon az alkalmakon hangoztak el, mint a gúnyversek, hasonló célt szolgáltak.

„Az ismert iamboszkorpuszt kétségtelenül nagy tematikai-stilisztikai változatosság jellemzi, amely akár »kétarcúságként« is értékelhető: elkülöníthetők benne »iambosi« tartalmú és stílusú szövegek (gúnynal, naturalizmussal, vulgáris kifejezésmóddal, stb.) más, »elégikus« tartalmú és hangvételű szövegektől (emelkedett tanítással, vigasztalással, elmélkedéssel stb.).”¹⁵³ A tabudöntő gúny és szókimondó, nyers humor által a *iambosz*, vagy másik esetben az esztétizáló forma, a fennkölt pátosz által az eposzok archaikus hagyományát idéző *elégia*

¹⁴⁹ „Az eredet, a keletkezés kérdésében könnyebb helyzetben lennénk, ha Arisztotelész a lírai műfajokról is megírta volna a maga Poétikáját, de az, hogy nem tette, bizonyára nem véletlen.” D. Tóth Judit: A lürától a líra határáig. *Alföld*, 2021.05.23. (<http://alfoldonline.hu/2021/05/a-luratol-a-lira-hataraiig/>) Utolsó letöltés 2022.01.19.

¹⁵⁰ „A könyvolvasás általánossá válása – vagy ahogy e fejleményt általában nevezik: a könyvkultúra kialakulása – hallatlanul éles cezúra a görög művelődéstörténetben, amely óriási hatással volt az irodalmi élet alakulására az elkövetkező korszakokban. (...) Az 5. század első felében először találkozunk a görög világ különböző részeiben nyilvános, fiúk számára fenntartott iskolákkal, amelyek anyagában a költészet olvastatása és memorizálása is szerepelt, egy *grammatistés* vezetése mellett. (...) Már a korszakos változásra mutathat (...), hogy egy 490 körüli képről és néhány továbbiól feltételezhető, hogy (...) az otthoni olvasás pillanatait örökítik meg, 460 tájától kezdődően pedig szaporodnak az otthon, társaságban felolvasó nők ábrázolásai is.” Mayer i.m. 24–26.

¹⁵¹ Mayer i.m. 33.

¹⁵² Mayer i.m. 38.

¹⁵³ Mayer i.m. 46–47.

előadása kiemeli a hétköznapiakból az előadás eseményét és formai sajátosságok segítségével (zene és mozgás kíséretében) a befogadó közönség rendhagyó tudatállapotát idézi elő. Ebben a nem hétköznapi, extatikus helyzetben szólal meg a lírai költemény, melyben az egyén élményei a közösség élményévé válhatnak.

Platón az *Ion*-ban jóshoz hasonlítja a költő-előadót, aki önkívületben, isteni sugallatot továbbít. „Az isten (...) önnön értelmüket elvéve, őket használja szolgák gyanánt, mint az isteni jószokat és jóvendőmondókat is, hogy mi, hallgatók, tudjuk, hogy nem ők azok, akik azokat a nagybecsű dolgokat mondják, hiszen értelmük nincs is jelen, hanem az isten maga a szóló, csak éppen rajtuk keresztül szól beszéde hozzánk.”¹⁵⁴ A közösségtől elkülönülő költő a révület és ihlet útján válik képessé arra, hogy benső világának érzelmeit és indulatait a közösség számára is érthető, átélhető módon tudja megfogalmazni. Ungvári Tamás *Poétikája* szerint a „líra különös paradoxona ez: hogy a révületből érthetőség, a különállásból kollektívumot vonzó mágnesesség támad.”¹⁵⁵

A korai műfajok közül a monódikus (egy előadó által előadott) művek mellett a líra másik nagy csoportját képezik a kórusműfajok, melyek szintén fontos előzményei a mai lírakatégoriának. Itt a kollektív, rituális összekapcsolódás, a közösen átélt élményre, közös nézőpont megvalósítására törekvés még inkább tetten érhető. A legfontosabb életeseményekhez (pl. házasságkötés) köthető himnuszok, a hőscselekményeket dicsőítő epenikionok, dithüramboszok (Dionüszosz tiszteletére íródott kardal) olyan közösségi aktusok, amelyek az egyéni résztvevők közösséggé kovácsolását segítik. Platón elmélete szerint a *choreiában* (körtáncsal és dallammal előadott kórus) az érzékelés és az értelem egybeforrottságának tapasztalata nyilvánul meg a *kinesztétikus empátia*¹⁵⁶ közvetítésével.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Miklós Tamás (szerk.): *Platón összes művei kommentárokkal. Ión. Menexenosz.* (ford: Ritoók Zsigmond) Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2000. 18.

¹⁵⁵ Ungvári Tamás: *Poétika.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1967. 55. Ungvári itt Platón hasonlatára utal, aki az *Ion*-ban a mágneshez hasonlítja a költő munkáját: „Isteni erő az, ami téged mozgat, ahogyan az hat a kőben, melyet Euripidész magnésziainak nevezett, az emberek általában pedig héraikleianak hívnak. Ez a kő is nemcsak magukat a vasgyűrűket vonzza, hanem oly erőt áraszt beléjük, hogy képesek ugyanazt tenni, mint a kő maga: más gyűrűket vonzani, elannyira, hogy néha vasgyűrűknek egész hosszú lánc kapcsolódik egymáshoz, de valamennyinek a hatóereje attól az egy kőtől függ. Így a múzsa is maga tesz istennel telte némelyeket, de ezektől az istennel telt személyektől más ihletettek láncra függ.” (Ritoók Zsigmond fordítása) Miklós i.m. 18.

¹⁵⁶ Simon Attila jegyzete Sarah Olsen tanulmányának idézetével: „A kinesztétikus empátia »az a folyamat, amelynek során a néző testileg és a mozgás érzékelése révén azonosul a táncos által előadott mozgással«”. Simon Attila: *Líra, hang és ringatás.* in: *Ókor – folyóirat az antik kultúráról.* 2020. XIX. évfolyam 4. szám. 33–44. 41.

¹⁵⁷ „A *Törvények* II. könyve szerint, tehát a *choreia* szűkebb összefüggésében, az ének képes arra, hogy a gyermekek lekét »elvarázsolja« (...). Az ének mágikus hatásáról alkotott elképzelés, a varázslás és a varázsének, a ráéneklés szótárában (...) Homérostól kezdve Gorgias *Helené*-beszédén át Platónig jelen volt a görög költészetben és gondolkodásban. Az altatódal és a bacchikus ének, a másik oldalon pedig a kartánc során énekelt dal analógiájának szempontjából fontos, hogy a *Törvények* II. könyvében ebben az összefüggésben hangsúlyosan az énekelt, az énekhang testi-érzéki hatásairól is szó van. Ezt nemcsak abból gondolhatjuk, hogy a »varázserő« elsődlegesen nem értelmi mozzanatra utal, hanem abból is, hogy a gyermekek, akikre a karének hatást kell

A líra ereje a személyességben, a szubjektivitásában, az egyén hangulatainak, benyomásainak, képzeteinek és érzelmeinek nyilvános kifejezésében rejlik. Míg az epikus és drámai műfajok „objektív totalitásra” törekednek, formájukat, eszközeiket, alkalmazott képeiket, alakzataikat a „valóság szerkezete” határozza meg, a líra ezt a valóságot feloldja a szabadon asszociáló szubjektumban, a *lírai én*-ben.¹⁵⁸

Bécsy Tamás a marxista ontológia mentén ezt a jelenséget így összegezi Lukács György *Esztétikai kislexikonját* idézve: „míg »a lírában a költő énje nemcsak tükör, hanem az ábrázolás közvetlen faktora is«, addig az epikában (és a drámában) »az én csak közvetítő szerepet játszik a valóságos és az ábrázolt külvilág között.«”¹⁵⁹ A lírai mű így a költő benső világának intuitív tartalmait objektiválja, és teszi kollektív módon befogadhatóvá. „A költészetben tehát valahogy a valóság jelenik meg, ez a valóság azonban nem a tőlünk függetlenül, objektíve létező forma (ιδέα), amit csak a filozófus-költő ismer, hanem az egyedi esetek elemeiből kialakított interszubjektív általános (καθόλου) ennek is egy sajátos változata.”¹⁶⁰ Törvényszerűségei az Ungvári-féle *külső valóság szerkezetével szemben a belső valóság szerkezetének* törvényszerűségeit követi. A belső valóság, szubjektív tapasztalás, vagy Edmund Husserl fenomenológiájának fogalmi keretében az *immanens én* világának elemeit külső objektumokká teszi, más szubjektum, más immanens én számára is elérhetővé, vagyis *interszubjektívvé*. Ezt a folyamatot nevezi Simon Gábor kognitív lírapoétikai tanulmányában „az immanens én transzcendálásának”.¹⁶¹

A líra kialakulásának evolúciós elmélete a versek befogadását az *extrém sportokhoz* hasonlítja. A másik ember tőlünk független, szubjektív nézőpontjával való intenzív azonosulás olykor a jól bejáratott, saját véleményünkbe vetett hit megingásával járhat, „ez pedig nem feltétlenül és nem minden esetben kellemes tapasztalat. Az ember mégis újra és újra keresi a költészet élményét, és nem csupán a szerelmi költészet felemelő, boldogító tapasztalatát.”¹⁶² E tapasztalás igénye evolúciós haszonnal is bír, amely az egyén számára az esztétikum élvezetében jelenik meg. Kognitív pszichológiai szempontból a líraiság élménye a félelem és a *veszélyes helyzetek átvészélése okozta meglepődöttséghez* hasonlítható.

gyakorolnia, még nem rendelkeznek teljesen kifejlett *logosszal*, és ezért nem az értelem, hanem a gyönyör felől lehet hatni rájuk. (...) Ezekben a testies, érzéki hatásokban testesül meg és közvetítődik a *choreia* ráéneklésszerű, mágikus varázsereje (...). Ez az ének ráadásul nemcsak a gyermekek lelkét, hanem a felnőttekét is, vagyis az egész *polist* képes elvarázsolni (...).” Simon A. i.m. 34–35.

¹⁵⁸ Ungvári i.m. 58–59 Lásd korábban Fónagy Iván „a valóság verbális miniatűrje”

¹⁵⁹ Bécsy Tamás: *A dráma lételméletéről*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984. 107.

¹⁶⁰ Ritoók Zsigmond: *Vágy, költészet, megismerés*. Osiris Kiadó, Budapest, 2009. 283.

¹⁶¹ Simon G. i.m. 252. Lásd továbbiakban II.2. és II.3. fejezet.

¹⁶² Simon G. i.m. 75.

A másik szubjektummal való azonosulás során a hétköznapi, naiv *valóság*horizont bizonytalanodik el. Ebben a helyzetben – amely hasonlítható Platón korábban idézett extázis-elméletéhez – az egyén saját koherens világképébe vetett hite meginoghat, destabilizálódhat. A lírai költészet okozta kognitív inkoherencia, vagyis a saját világunkba vetett hit megingásának feloldása viszont végső soron pozitív mentális állapotot eredményez, mintegy észrevétlenül (nyelvi esztétikai élménybe rejtve) fokozva a társas megismerési műveletek hatékonyságát. „E tekintetben a költészet az extrém sportokhoz hasonlíthatóan olyan kulturális praxis, amely az emberi közösségben való sikeres tájékozódás készségét fejleszti azáltal, hogy az értelmezés folyamatainak gyakorlásával, viszonylagos eredményességének tapasztalatával teszi vonzóvá az irodalmi megismerést. Így válik a költészet társas eseménnyé, miközben a befogadás megőrzi egyéni dimenzióját is.”¹⁶³ Tehát a lírai költészet kialakulásának evolúciós magyarázata, amely az elsöre távolinak tűnő hasonlóság alapját képezi az extrém sportok fejlesztő hatásával, a másik ember nézőpontjával való intenzív azonosulás okozta kognitív inkoherencia és az annak feloldásával járó szociokulturális adaptációs haszon által válik az egyén és társadalom hasznos gyakorlatává.¹⁶⁴

A líra időkezelésében a szubjektív érzékelés (a benső világ ideje) kerül előtérbe, sokkal szélsőségesebb módon, mint az epikus és drámai műfajok esetében. A lírai költészet a benső világ időtlenségét, örök jelen idejűségét reprezentálja nyelvi szinten. Ritoók Sappho Aphrodité-himnusza kapcsán emeli ki azt az időreprezentációt, amelyet az epikához képest a lírai művek sajátjaként értelmez. „Ez nemcsak azt jelenti, hogy a múlt mint a jelen vágyak visszaverődése valósággá válik, nem is csak azt, hogy a múlt meggazdagítja a jelent, bár ezek a megállapítások igazak¹⁶⁵, hanem hogy múlt, jelen és jövő itt nem mint különálló, statikus állapotok állnak egymás mellett, hanem részei egy egységes, megszakítás nélküli folyamatnak. Ugyanaz az epikushoz képest újszerű időszemlélet jelenik tehát itt meg, amelyet a kutatás már Solón esetében megfigyelt: az idő nem a lét ideje többé, hanem a keletkezésé és változásé, ahol a szakaszok nem válnak el egymástól, hanem átmennek egymásba.”¹⁶⁶ Ritoók egy olyan

¹⁶³ u.o.

¹⁶⁴ „A költészet tehát nem evolúciós szempontból haszontalan melléktermék, hanem olyan tevékenység, amelynek során adaptív neurokognitív képességeinket stabilizáljuk és finomítás céljából aktiváljuk, ezért a költészet is hozzájárul az egyén túléléséhez, de nem közvetlenül, hanem mentális szervezés útján. Az evolúciós esztétika adaptációs modellje jól láthatóan ugyanúgy individuumcentrikus magyarázattal szolgál, mint a nyelvi evolúció neodarwinista elméletei: akkor lehet evolúciósan hasznos egy jelenség, ha az egyén perspektívájából tudjuk igazolni adaptív jellegét. E szemléletből az a logikus feltételezés következik, hogy az emberek először maguknak kezdtek el történeteket mesélni, költeményeket írni és például festeni, tehát a művészet magányos tevékenység. Simon G. i.m. 251.”

¹⁶⁵ Jerzy Danielewicz és José S. Lasso de la Vega gondolatait idézi, implikálja.

¹⁶⁶ Ritoók Zsigmond: *Sappho Aphrodité-himnusza: Hagyomány és újítás*. in: Ritoók Zsigmond: *Vágy, költészet, megismerés*. Osiris Kiadó, Budapest, 2009. 113.

időkezelési jelenséget fedez fel műelemzése során, amely a lírakategória alapvető szubjektivitásának záloga. Kognitív szempontból a megismerés folyamatának sajátosságaira vezethető vissza, melynek időszerkezete „nem pontszerű, nem tudatállapotok szekvenciájából áll, hanem annál összetettebb, a pillanatnyi tapasztalat köré szerveződő horizontális struktúra.”¹⁶⁷ Az időészlelésre irányuló neurológiai kísérleteik nyomán a Pariyadath–Eagleman kutatópáros nevéhez fűződik az a tanulmány, amely laboratóriumi mérésekkel alátámasztva is kijelenti: „time is not one single entity”.¹⁶⁸ Az időészlelési kísérletek arra mutattak rá, hogy az emberi agy az időt nem *dologként* észleli. Különálló neurális mechanizmusok alkotják az időérzékelést, amelyek a hétköznapokban összhangban működnek, az elme számára azonban szétszalazhatók, e tulajdonságuk okozza a szubjektív időtapasztalatot.¹⁶⁹ A lírai idő a szubjektív idő tapasztalatát modellálja, amely múltbeli emlékeket és jövőre irányuló feltételezéseket egyaránt magába foglaló jelen idejű tapasztalat.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Simon G. i.m. 55. Simon ezt a jelenséget Husserl fenomenológiájának fogalmi keretében mutatja be. „A jelenbeli észlelést tehát megelőzi egyfajta meghatározatlan irányulás a világ jövőbeli adódására, ezt nevezi Husserl protenciónak (Husserl 2002:66); ugyanakkor a tudati tárgy jelenbeli megjelenése (az ősbnyomás) kiegészül a tudati tárgy korábbi megjelenésének megőrzésével, egyfajta emléknnyommal az iménti tapasztalati eseményből, ez a retenció husserli fogalma (Husserl 2002:39–47). Az aktuális szubjektív tapasztalatot tehát mindig kiegészíti protenció és retenció horizontja: ezek az apprezentált (tehát aktuálisan nem jelenlévő) horizontok teszik lehetővé, hogy ne hangokat, hanem dallamot halljunk, és hogy egy tárgyat hosszú időn keresztül a maga önazonosságában, ugyanakkor részleteit feldolgozva szemléljünk. A tárgy észlelti egységként, individuális létezőként való tapasztalatát, az az a keresztirányú intencionalitást (időben állandó jelenlétét, amelyre a visszaemlékezés és a tervezés is alapul) kiegészíti tehát a tudat hosszanti, horizontális intencionalitása, az ősbnyomás köré szerveződő múltbeli és jövőbeli tapasztalati dimenzió, ahogyan a tárgy a tudatban adódik, megjelenik” u.o.

¹⁶⁸ „Az idő nem egyetlen entitás”. Vani Pariyadath – David Eagleman: *The Effect of Predictability on Subjective Duration*. PLoS ONE, 2007.

<https://journals.plos.org/plosone/article/file?id=10.1371/journal.pone.0001264&type=printable> Utolsó letöltés: 2022.01.20.

¹⁶⁹ Simon G. i.m. 110.

¹⁷⁰ Ehhez hasonló időtudat jelenik meg a különböző meditációs technikákat és a széles skálán vizsgált vallások spirituális felébredés-útjait a fejlődépszichológia különböző iskoláinak felnöveselméleteivel közösen vizsgáló és alkalmazó *integrál szemlélet* tanulmányaiban is a szubjektív időérzékelés legtisztább formája, a megvilágosodott *tanítudatosság* időszemléletével kapcsolatban. Ken Wilber szerint „A[z] önmagát is objektíven megfigyelni képes] Tanú mindig csak a Most-pillanatnak van a tudatában (...) és a múlt, jelen, illetve a jövő minden gondolatát magában foglalja, körülöleli az örökkévaló, időtlen, állandó Jelenben. (...) Tudatában van az idő múlásának, ám ő maga nem az időben létezik.” Ken Wilber: *Integrál meditáció*. (ford: Kós Judit) Ursus Libris, Budapest, 2016. 143–144.

A magyar versmondók líraelmélete

„Az intuíciókat, az érzelmeket, a hangulatokat, a sejtelmeket, a benső világ számtalan »homályos«, gomolygó aspektusát nem a nyelvvel lehet a legadekvátabban műalkotássá formálni. A líra története sok vonatkozásban nem is más, mint az ezeknek a jelenségeknek az adekvát nyelvi elsajátításáért, művészi létezővé formálásáért a nyelvvel mint anyaggal folytatott küzdelem.”¹⁷¹ Bécsy ontológiai okfejtése a költői nyelv tudatos megformáltságának, vagyis a lírapoétikának szubtilis, nehezen megfogható voltára hívja fel a figyelmet. A művek nyelvi megteremtésének aktusát a mai napig előszeretettel kötjük titokzatos, varázslatos körülményekhez. A Múzsával való platóni kapcsolódás, az ihletett alkotás misztériuma fontos alapmeséje a versmondás történetének is.

„...aki verset mond, annak költővé kell növekednie.”¹⁷² – írja Latinovits. Ha önmagában vesszük e törvényét, azt a tanulságot vonhatjuk le, hogy a versmondónak magas szintű poétikai ismeretekre kell szert tennie, ahhoz, hogy hiteles megvalósítója legyen a költői műnek, tudnia kell, hogy milyen poétikai eszközök miért és hogyan vesznek részt a mű nyelvi megformálásában. Az előadóművész-szerző azonban ennél komplexebben érti a *költő* fogalmát. „A költő keresztként hordozza a közösségi kifejezés kényszerét. Korának és közösségének gondolathordozója, indulatébresztője, ostromozója, érzelemládája. A poétaéletű ember valami titkos úton, múltakból font, elhaltak energiájából-szótt radarhálóval képes ráérezni a jövőre is és erről elsöprő energiával közöl híradást.”¹⁷³ Az indoeurópai kor *kéryxei*, *vátesei* és *brahmanjai* köszönnek vissza az ikonikus versmondó szavaiból, a költészet ősi, rituális eredete.¹⁷⁴ „A poétaéletű ember érzékeny antennájú, égi fogantatású, mégis emberformájú gyerek-ember”¹⁷⁵ – írja ugyanitt összefoglalásképpen, és aztán József Attila-i gondolattal kifejti, hogy hogyan képes a költő az elhunytak energiáját használva verset írni. Ez a hit, amelyről Latinovits írásaiban vall, szerinte elengedhetetlen feltétel ahhoz, hogy versmondóként helytállhasson.

Hasonló lelkesedéssel követi költő barátait Ascher Oszkár: „mérhetetlen lenről néztem fel mindannyiokra, s folyton attól féltem, hogy felébredek ebből az álomból! Mint ahogy pár év előtt, elkezdve a szavalást, tényleg álmodoztam is efféle sikerről, hogy »barátja leszek a nagy költőknek, íróknak«.”¹⁷⁶ Ő azonban a pozitivista történeti-filológiai irodalomelmélet elveihez

¹⁷¹ Bécsy i.m. 108–109.

¹⁷² Latinovits Zoltán: *Verset mondok*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1985. 22.

¹⁷³ Latinovits i.m. 27.

¹⁷⁴ Lásd I. fejezet.

¹⁷⁵ u.o.

¹⁷⁶ Ascher: *Minden versek titkai*. 115.

mérten a biografikus költőt keresi a mű mögött, a szociológiailag érzékeny, múlt idejű társadalmi reagenst. A versmondó személyét megfosztva önálló tulajdonságaitól egy olyan fiktív előadásmódot ír le, amelyben az előadó eltűnik a műben megszólaló költő személyisége mögött.¹⁷⁷

Gáti már körültekintőbb és jobban kiemeli tankönyvében a versmondó személyének kivonhatatlanságát a versmondásból. A verstani, formai tulajdonságokat megkerülve ír a versek élményszerűségéről. Befogadói szempontokat alkalmazva a *belső én* önmagyarázatát, válaszlehetőségeit véli felfedezni a szubjektív élmények, gondolatok más ember művében való felismerésében. A tudatos vagy tudattalan élmények szerinte hangulatok, érzések és gondolatok formájában élnek tovább az emberben, ezek *költői formában történő megnyilatkozása a vers*.¹⁷⁸ Azonban még ő sem megy el addig, hogy újraértelmezze Egressy Gábor XIX. századi – azóta is meghatározó gondolatát, amelyet *A színészet iskolája* című könyvében oszt meg: „...a vers eszköz és nem cél. Eszközül szolgál arra nézve, hogy szép alakban legyen megtestesítve az, ami eszmeileg szép és nemes.”¹⁷⁹

A versmondás érzékelhetően szerteágazó elméletei szélsőségesen különböző stílusokat, felfogási módokat eredményeznek. Kiváló példa a két barát, Bálint András és Jordán Tamás eltérő vélekedése a versekről.¹⁸⁰ „...én nem is a költészetet szeretem, hanem ezeket a nagy személyiségeket, ezeket a gondolkodókat. (...) A költészet, a líra az kevésbé érdekel, megmondom őszintén. A gondolat érdekel”¹⁸¹ – mondja interjújában Bálint. Szemben Jordánnal, akit épp ellenkezőleg, teljesen hidegen hagy a költő személye, és a versekben kizárólag saját gondolatainak kifejezőeszközét látja. „Engem egyáltalán nem érdekel, hogy a Babits mit gondolt, amikor az *Esti kérdésnek* nekiállt. Vagy, hogy a Radnóti mit gondolt, amikor még nem vitték el, és írta a *Majális* című számomra döbbenetes versét. Nem érdekel (*nevet*). Engem az érdekel, hogy az enyém tud lenni vagy nem. És ha megtudok részleteket a vers születéséről, keletkezéséről, akkor az inkább rossz nekem, mint jó.”¹⁸²

Mondhatnánk, hogy Bálint onnantól kezdve, hogy a költő hiteles szerepének szövegeit keresi a versekben, valójában kordokumentumokként kezeli a műveket, megszünteti önálló,

¹⁷⁷ Ascher Oszkár: *A versmondás művészete*. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1955. 59.

¹⁷⁸ Gáti József: *A versmondás*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1973. 64.

¹⁷⁹ Egressy Gábor: *A színészet iskolája*. in.: *A vers szószólói*. Szerk.: Böhm Edit. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1989. 45.

¹⁸⁰ A témában írt tanulmányomat a *Mellékletek* között közlöm.

¹⁸¹ Bálint András, interjú 2020.02.27. Bethlen Téri Színház Z.Á. https://youtu.be/rWzC_qnDSmQ Utolsó letöltés: 2022.05.13.

¹⁸² Jordán Tamás, interjú. 2019. 05. 20. Rózsavölgyi Szalon Z.Á.

(<https://docs.google.com/document/d/1cvZHJpYf7cVrVibiOngpxbTC9OxRgxq/edit?usp=sharing&ouid=106445098942254884064&rtppof=true&sd=true>) Utolsó letöltés: 2022.08.24.

rituális cselekedet-jellegüket, Jordán pedig a naturalista versszavalásra való törekvés során veszíti el a versek hétköznapiságon túlmutató mágikus aspektusát. A teljes egészésként, sajátos világot teremtő lírai mű önálló univerzuma azonban *érzelmi–gondolati–formai egységének*¹⁸³ poétikai kompozíciójaként valósítja meg önmagát a befogadóban. Poétikai megvalósulása „egyfelől más műnemekhez képest aktívabb mentális erőfeszítéseket vár el az értelmezőtől, másfelől a poétikai konvenciókat, megformálási módokat az imaginárius bevonódást megteremtő állványzatépítő struktúrákként teszi megközelíthetővé”.¹⁸⁴ Bálint és Jordán versmondása során tehát – azon művek esetében, amelyek poétikai konstruáltsága ezt megengedi – a hiteles előadóművészi jelenléttel megfogalmazott, helyesen hangsúlyozott mű önmagát valósítja meg, még akkor is, ha az előadó szándéka annak rituális koncepciójával ellentétben fogalmazódik meg. Az ismétlődésre, zeneiségre épülő *poétikai állványzatépítő struktúrák* (ritmusok, rímek fajtái) már a felkészületlen olvasó első olvasatában is képesek megteremteni ezt a kapcsolódást,¹⁸⁵ hangos előadásuk során pedig az előadó személyes (performatív) jelenléte által mindez fokozottan érvényesül.¹⁸⁶

A hétköznapiságból való kiemelkedés (extázis), a sérülékenység, a ritmus által való platóni azonosulás (lásd korábbi lábjegyzetek között *altatódal* és a *bacchikus ének*) és az általa létrehozott közvetlen, interszjektív kapcsolódás lehetősége a humán kogníció magas szintje, amelynek folyamatos kutatása és a megvalósítására tett kísérletek sorozata a versmondó munkájának fontos részét képezi. „A vers nagyon erősen és kizárólagosan a humánhoz kötődik” – elmélkedik Wunderlich József interjújában. „Valami élet a versből beléd költözik, vagy a szádba, vagy a fejedbe, vagy a szívedbe és elkezd élni. És ez majdnem, hogy (...) az a szint, ahogyan az ember mondjuk Istent gyárt magának, vagy kitalál magának egy istent. Tehát akár egy verset is kiválaszthat az ember, hogy »nekem ő, nekem ez a vers a hitvallásom, nekem ez az életfilozófiám, nekem ez az életcélom, nekem ez a szerelem, vagy nekem ez az élet értelme, ez a vers.«”¹⁸⁷

Minden versmondó saját alkata, vérmérséklete és stílusa szerint kapcsolódik a lírai művek rituális koncepciójához. „A vers szárnyas beszéd”¹⁸⁸ – jelenti ki a romantikus pátosz

¹⁸³ Ascher: *A versmondás művészete* 1955. 36.

¹⁸⁴ Simon G.: *Bevezetés a kognitív poétikába*. 24.

¹⁸⁵ Lásd később II.2. fejezet.

¹⁸⁶ Lásd II.3. fejezet.

¹⁸⁷ Wunderlich József, interjú, 2020.03.09. Bethlen Téri Színház. Z.Á. <https://youtu.be/Bv1DgrGTFVg> Utolsó letöltés: 2022.08.24.

¹⁸⁸ Jászai Mari: *Bevezető Péchy Blanka estjéhez*. in: *A vers szószólói*. Szerk.: Böhm Edit. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1989. 125–127. 125.

magas szintű mestereként számon tartott Jászai.¹⁸⁹ „Az érzélem rendkívül magasan vagy rendkívül mélyen van hangolva, midőn dalra fakad. Rendkívüli állapot rendkívüli módon nyilatkozik. Az érzélem és a képzelet, melyek együtt járnak magasban és mélyben: így hozzák létre a versalakot, és így a zenét, mint a lélek hangulatának mesterséges ábráit”¹⁹⁰ – írja a romantikus színpadi művészettel szembe forduló, ám annak alapjegyeit a gyakorlatban ismerő Egressy Gábor.

A tizenkilencedik század második és a huszadik század első felének előadói megfogalmazásainak közös nevezője a vers rituális kiemelkedése a hétköznapi létből. A századforduló nagy mestere, tanítója, Ódry (az 1930-as *Színészeti Lexikon* II. kötetében) ezt egyenesen természetellenesnek látja versmeghatározásában: „A természetellenes és a beszédnek mindenképp ellentmondó műfaji jelenségek közül a vers az, ami öröktől fogva volt és örökké lesz. Vers csak az, ami semmi más formában nem volna kifejezhető. Gondolat, ami együtt születik a formával. Tehát nem választható el tőle.”¹⁹¹ Erről Négyesy László, a korszak poétika-tanára (a későbbi *Nyugat*-költők mestere, többek közt Kosztolányi, Karinthy, Babits, Juhász által látogatott *Stílusgyakorlatok* kurzusán), így ír, megkülönböztetve *költeményt* és *verset*: „Amit a költemény tesz tartalmával, hogy érzésünkhöz szól, azt teszi a vers az ő formájával: hangulatával szintén érzésünkhöz szól. De míg a költemény értelmes mondatokban beszél s értelmünkön által játszik érzéseinkkel, addig a vers közvetlenül, zenei úton hat kedélyünkre.”¹⁹² Egy természetellenes, értelmén túli szöveg körvonalai jelennek meg előttünk ezek alapján a leírások alapján.

A korábbiakban felsorolt versmondáselmélet-írók műveiben szintén közös vonás a ritmus és a zeneiség mint poétikai állványzatok fontosságának kiemelése, amely a közös értelemképzés lehetőségét, örömét teremti meg. A ritmikus ismétlődés platóni *ringató* hatását fedezi fel Ascher, amikor a versritmus nemzeti közösségformáló erejét említi.¹⁹³ „Ami a múzsai művészetből hangig természetű, hallásra alkalmas, vagyis a zene (és az énekhang), az »a harmónia kedvéért adatott. Mert a harmónia, melynek mozgásai a lélek bennünk lévő körforgásaival rokonok, annak számára, aki ésszel él a Múzsákkal, nem értelmetlen gyönyörűségekre való – mint ahogyan most tartják –, hanem a lélek bennünk diszharmonikussá vált körforgásának rendbehozására és összhangja érdekében szövetségesül van adva a Múzsák

¹⁸⁹ lásd Gáti József: *A versmondás*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1973. 11. és 55; Ascher Oszkár: *A versmondás művészete*. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1955. 13.

¹⁹⁰ Egressy i.m. 45.

¹⁹¹ Ascher Oszkár: *Minden versek titkai*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1964. 73.

¹⁹² Négyesy László: *Magyar verstan középiskolai segédkönyvül és magánhasználatra*. Franklin-társulat, Budapest, 1886. 12.

¹⁹³ Ascher: *A versmondás művészete* 1955. 25.

által«. A harmonikus hangzatok jótékony hatása azt a szabályos (harmonikus) mozgást állítja helyre, amely az emberi lelkek legjobb, eredeti állapotát jellemezte, s ez az állapot volt a legközelebb az isteni lelkek tökéletes harmóniájához is.”¹⁹⁴ A platóni idealista elmélet a praktikum felől megközelítve mutatis mutandis alkalmazható más világnézeti alapokra is, a versmondás szempontjából így módon az *isteni lélek*hez való közelítés helyett a résztvevők közös élményére, összehangolódására, extázisára, az *interszjektív horizont* megerősítésére, tapasztalatára kerül a hangsúly.

¹⁹⁴ Platón *Törvények* VII. könyvének részletét Simon Attila tolmácsolásában (aki Francesco Pelosi és Peter Lautner tanulmányait használja fel okfejtése során) rögzítem. Simon A. i.m. 36–37.

A lírai költemény leginkább egzakt anyaga – habár kétségkívül nem kizárólagosan – a nyelv.¹⁹⁵ Jelen tanulmány esetében ezt egész pontosan az írott nyelvre szűkítjük, a téma szűkítése érdekében elfogadva azt a hipotetikus kijelentést, miszerint napjainkra, magyar, vagy európai kultúrkörben a szájhagyomány útján terjedő költészet jelenléte nem számottevő – ha egyáltalán még beszélhetünk ilyenről – amely nem teszi indokolttá, hogy a továbbiakban részletesebben foglalkozzunk vele.¹⁹⁶ Azt viszont alapvető kiindulási pontnak tekinthetjük, hogy a mai költői nyelv kialakulásának szerves részét képezi a szájhagyomány útján terjedő költészet illetve annak írásban való rögzítése. Nyelvi megformáltság szempontjából tehát a költői nyelv alapjaként hagyományosan a szájhagyomány útján terjedő, tehát énekelt, mondott, vagyis előadott költészetet tekintjük, mely azonban elveszítette (vagy legalábbis más síkra adaptálta) *életintegrációját*, a közönség és szerző többé nem egyesül az *alkalomban*, nem együtt alkotják a művet, nem együtt fedezik fel és használják a benne megfogalmazott értelmet: a mű jelentésének genezise és érvényesülése különválik.¹⁹⁷ A versmondás esetében bizonyos szempontból e folyamat fordítottjáról beszélhetünk, az írott nyelv hangzó *beszédművé* alakítása során.¹⁹⁸

A könyvnyomtatás és -kiadás kulturális gyakorlata a lírai költészetet az írott szövegek világába költözteti, a kezdetekben pusztán azt az illúziót keltve, mintha a költészet az írott szó művészete lenne. Az írott szöveg (és olvasásának) széleskörű elterjedésétől kezdve az írás mint olyan folyamatos újraértelmezések sorozatán megy keresztül évszázadok óta. A beszéd és az írott szó, a nyelv és az írott szó, az értelem és az írott szó közti viszony a filozófia akut kérdései közé tartozik a mai napig is, amely közvetlen hatással van az irodalomelméletekre is¹⁹⁹. A versmondás elméletének valódi megújítása az e téren bekövetkezett tudományos fordulatok számbavétele nélkül nem lehetséges.

¹⁹⁵ A líraiság esszenciáját éppen a nyelv hiányossága képezi (lásd korábban a *funkcióteljesség* coseriuvi elmélete), amely kognitív disszonanciát okoz (lásd korábban *A líra ősi hatásmechanizmusa* fejezetrész).

¹⁹⁶ A téma részletes kidolgozásához magyar nyelven lásd: Nyíri Kristóf–Szécsi Gábor: *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*. Áron Kiadó, Budapest, 1998.

¹⁹⁷ Bókay i.m. 14.

¹⁹⁸ Lásd korábban I.7. fejezet.

¹⁹⁹ „[A]z irodalom emberi funkciója (amiért az irodalom van) történelmileg változik és e változás során született meg az irodalom tanításának és az irodalom tudományának igénye. Az irodalomelmélet adott rendszere valójában válasz arra, hogy miként kell itt és most a műalkotásokhoz viszonyulni annak érdekében, hogy a lehető legátfogóbb, legmélyebb értelemhez jussunk. Az irodalomelmélet egy szükségszerű kerülőút ahhoz, hogy az irodalom ma, a mi világunkban működni, azaz létezni tudjon.” Bókay i.m. 11.

„A líra meghal – gyakran merült fel ez a panasz az utóbbi időkben és az elparentálók korunk anyagiasságát, technicizmusát, vágató élettempóját emlegették magyarázatul” – írja Halász Gábor, a két világháború közti időszak²⁰⁰ egyik legjelentősebb irodalomkritikusa, irodalomtörténésze. „Ami meghal, nem a líra, csak amit ma lírának érzünk, azok a képzetek pusztulnak lassan el, amelyeket a romantikus elmélet és költők szuggesztív hatása alatt a költészethez fűzünk.”²⁰¹ Halász Gábor 1929-es korrajza pontos látteleletét adja a huszadik század során bekövetkezett irodalomelméleti fordulatoknak. Mindamellet, hogy – Halász Gábor tanulmánya végén rögzített feltételezésének megfelelően²⁰² – a romantikus stílusjegyek és művészetfelfogás jelenléte a mai napig meghatározó, a modernség és a történelmi avantgárd művészetében mégis elindult egy olyan hosszú távú folyamat, amely szép lassan a hegeli alapokon nyugvó romantikus²⁰³ líraelmélet lebontását eredményezte.²⁰⁴

A tizenkilencedik század végétől a lírai költészet társadalmi funkciója fokozatos változáson megy keresztül, „és ez a folyamat valószínűleg ma sem zárult le, vagyis jelenleg is benne élünk, szenvedői vagyunk egy megértési válságnak.”²⁰⁵ Az alapvető olvasói bázis kiszélesedése a közönség uralmához vezet: a modern ember szabadidejében, kikapcsolódásképp *fogyaszt* műalkotásokat, melyek segítségével „önmagát akarja megérteni,

²⁰⁰ A *Nyugat* és a *Napkelet* folyóiratok szerzőjeként publikált.

²⁰¹ Halász Gábor: A líra halála. *Napkelet*, 1929/11. 833–839. 834.

²⁰² „A kialakuló új líra nagyon valószínűen arisztokratikus lesz ebben a tárgyi értelemben és abban is, hogy egész kevesekhez fog szólni; kiválasztottak szellemi fényűzését szolgálja majd intellektuális szépségeivel. Bár alaptörekvéseiben hasonlítani fog klasszikus elődeihez, mégis megjósolhatatlanul újat és eredetit hoz. Lelki strukturák pontosan sohasem ismétlődnek, megnyilatkozási formák még kevésbé. Talán raffinált egyszerűség, talán soha sem látott pompa fog kivirulni a versben, a romantikus hatások emléke is kiirthatatlanul vibrál majd benne.” Halász i.m. 839.

²⁰³ „Az akadályt Goethe fogalmazta meg híres ítéletével, amelyben a hatás kérdését, mint művésztől idegent, elutasította. (...) Hegel (...) a szépséget az eszme érzéki megjelenéseként határozta meg, s ezzel utat mutatott a történelemfilozófiai művészetelméleteknek. Ettől kezdve az esztétika a művészet ábrázoló funkciójára irányult, s a művészetek történetét a művek és a szerzők történeteként fogta fel. A művészetnek a mindennapi élet világához kapcsolódó funkciói közül csak a létrehozó funkciót vették figyelembe, a befogadó funkciót már alig, s a kommunikatív funkciót szinte egyáltalán nem.” Hans Robert Jauss: *Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika*. (ford. Bernáth Csilla) in: Hans Robert Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalatok – irodalmi hermeneutika*. (Szerk.) Kulcsár-Szabó Zoltán. Osiris Kiadó, Budapest, 1999. 139–157 140.

²⁰⁴ „A romantizmus stíluskénszerével uralomra juttatott egy sereg lírai értéket, amelyek gyakran szöges ellentétben állottak megelőző ízlésirányok eszményeivel. Ilyen elsősorban a költő feltétlen előtérbehelyezése. A romantikus versben mindig a versíró, az én, a szubjektum a fontos, akiben a világ tükröződik, aki önmagát feltárja. A líra mult századi egész fejlődésén végigfut ez a motívum.” Halász i.m. 835.

Halász a fordulat lényegét az alanyi és tárgyias líra dichotómiájában véli felfedezni. „A szubjektív költő számára a lényeges az átélés mozzanata; ez az ő költői munkásságának alphája és omegája. Innen indul ki, a téma csak onnan kezdve és annyiból érdeklí, hogy hatott reá. A belső történet akarja kivetíteni a szavakkal és elcsüggedve panasolja a kifejezés szürkeségét a kifejezendő lelkiállapottal szemben. Az objektív költő kiinduló pontja az egyéniségétől független verstárgy; lelkét ehhez igyekszik felemelni, iparkodik hozzáhasonulni, érdemessé válni a szolgálatára. A szolgálat és szavaival egyaránt szolgál, főpap, aki áldozatot mutat be egy nála magasabbrendű valóságnak. A szolgálat nemcsak a lényegében nagyszerű tárgynak szól, pl. a vallásos áhítatnak, hanem minden tárgynak. (...) Panaszait sohasem a magakifejezés, mindig a témavisszaadás hiányérzete hívja elő. Nem az élményeit hiszi kimeríthetetlen gazdagnak, hanem az élményeket fakasztó külső valóságot.” Halász i.m. 837.

²⁰⁵ Bókay i.m. 18.

megteremteni, nem követendő hősöket, példászerű etikát, nem nevelést vagy nevelődést akar, hanem önmagát szeretné kézbe venni, saját személye, identitása titkainak szeretne közelébe jutni. A szórakozás oly gyakran lenézett jelensége mögött tehát új élményvalóság formálódik meg”, alapvetően átalakítva mind a műalkotások, mind pedig azok befogadásának struktúráját.²⁰⁶ A folyamat nyelvi beágyazottságának evidenciája mindent a nyelvi megformáltságnak vet alá, és ennek tudatosítása újabb és újabb elméletek, irányzatok kialakulását eredményezi.

A modernizmus analitikus áskálódásai, szerzőcentrikus, biografikus, pozitivistá irodalomtörténeti kutatásokon alapuló újra- és újrafogalmazott interpretációi után a hatvanas évek második felében érkezett el az a fordulat, amely a lírakategória teljes újraértékelését is szükségessé tette. Halász Gábor a líra halálának híre mögött az alanyiség és tárgyiasság előterbe kerülésének történeti váltakozását vélte fölfedezni, és a tárgyias lírában (a költő személyének formai kötöttségek mögé bújtatásában) látja a romantikus lírafelfogás felülvizsgálatát. A fordulat azonban sokkal jelentősebb ennél, alapjaiban rengeti meg a korábbi elképzeléseket.

Roland Barthes 1968-as esszéjében nem a líra halálát, hanem *A szerző halálát* rögzíti – mely gondolat és a háttérben húzódó filozófiai és interdiszciplináris nézőpontváltás száznolcvan fokos fordulatot eredményez az irodalomtudományban és így a lírakutatásban is. Barthes az írásbeliség elterjedésének jelenségét értelmezi újra, amikor arra a következtetésre jut, hogy „mihelyt egy tény *elmeséltek*, tárgy nélküli célok érdekében, s nem azért, hogy közvetlenül hassanak a valóságra, egyszerűen a szimbólum működtetése végett, létrejön ez az elszakadás: a hang elveszíti eredetét, a szerző belép saját halálába, s elkezdődik az írás.”²⁰⁷ A kiáltvány-szerű esszét irodalomelméleti viták hosszú sora követi, és kezdetét veszi a befogadóközpontú irodalomelméletek korszaka, amelyekben az író „saját szövegével egy időben születik meg: nem tekinthetjük olyasvalakinek, aki megelőzi írását vagy több, mint ez az írás, nem alany, amelynek a könyv volna az állítmánya; kizárólag a megnyilatkozás idejében él, s minden szöveget örökké *itt* és *most* írnak.”²⁰⁸ A pozitivistá irodalomelmélet és a marxista irodalomtudomány *történeti-filológiai*²⁰⁹ módszereit, de a formalista, strukturalista műhelyek műközpontú vizsgálatait is alapvetően felrúgja ez a gondolat. Az alkotási folyamat mögött rejlő tapasztalati síkok heterogenitása végtelen megfejtési lehetőséggel bíró utalások, idézetek rendszerévé alakítja művet, „van azonban egy hely, ahol e sokféleség egybegyűlik, ez pedig

²⁰⁶ u.o.

²⁰⁷ Roland Barthes: *A szerző halála*. (ford. Babarczy Eszter), in: Roland Barthes: *A szöveg öröme*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001. 50–55. 50.

²⁰⁸ Barthes i.m. 53.

²⁰⁹ Olyan elmélet, amely a keletkezési kontextus alapvető értelemképző szerepére épül.

nem a szerző, mint mindeddig mondogatták, hanem az olvasó: az olvasó az a hely, amelybe az írást alkotó idézetek beleivódnak, anélkül, hogy akár egy is elvesznék közülük; a szöveg egységét nem az eredete, hanem a rendeltetése adja, ez a rendeltetési hely azonban maga sem személyes: az olvasónak nincs történelme, életrajza, vagy lelki alkata, az olvasó pusztán az a *valaki*, aki egybegyűjti mindazon nyomokat, amelyekből egy írás összeáll.”²¹⁰

A nemzetközi recepcióesztétika területén vezető szerepet betöltő „konstanzi iskola” vezéralakja, Hans Robert Jauss összegezi a lírai költemények újszerű lételméletének alapjait, amikor az esztétikai tapasztalatot (amelyben a mű a barthesi gondolatnak megfelelően újra és újra megszületik) megszabadítja a jelentés felismerésének és a mű értelmezésének béklyóitól és az *élvezve értés és értve élvezés* befogadói aktusához köti.²¹¹ A befogadóközpontúság természetesen ingoványos talajra vezeti a művészetbefogadás és művészetértelmezés diszciplínáit, hiszen bekerül a képbe egy teljesen ismeretlen tényező (akinek Barthes szerint „nincs történelme, életrajza, vagy lelki alkata”), amelynek meghatározhatatlanok a paraméterei, viszont a művészet kultúrákon – és hatalmi rendszereken – átívelő szabadságának zálogává válik. „Az esztétikai szükségletet csak bizonyos határig lehet manipulálni, mivel a művészet termelése és újratermelése még az ipari társadalom feltételei között sem képes determinálni a befogadást: a művészet befogadása ugyanis nem passzív fogyasztás, hanem helyeslésre és elutasításra ráutalt esztétikai tevékenység, amely a piackutatáson alapuló tervezésnek messze felette áll.”²¹² Ezáltal a lírai költemény meghatározása is új megvilágítást igényel, bevezetve „a szubjektumot az önelégült nyelvészet birodalmába”²¹³. Kezdetét veszi egy új poétikai és verstani vizsgálódás is, amely többek között – az általam későbbiekben részletesebben vizsgált

²¹⁰ Barthes i.m. 55. A végtelen megfejtési lehetőség gondolata okozta káoszban számos jelentős szerző mellett Umberto Eco igyekszik több-kevesebb sikerrel rendet tenni *Az értelmezés határai* című nagyszabású összegző munkájában.

A témában természetesen nem Barthes esszéje jelenti önmagában a fordulópontot, sokkal nagyobb jelentőségű, szélesebb körű filozófiai értekezések előzik meg és alakítják a korszak gondolkodásmódjait. Dolgozatomban a későbbiekben – nem figyelmen kívül hagyva, hogy ez túl mutat a disszertáció szűkebben vett tárgyán – röviden kitérek Edmund Husserl gondolataira, aki a *fenomenológia* elméletének kidolgozásával a századfordulón végérvényesen megkerülhetetlenné tette a megismerő tudat jelenlétét a tudományos vizsgálódások és a művészetbefogadás, -értelmezés terén. Két további értekezést említek még meg, mint a téma jelentős alapműveit, Hans-Georg Gadamer *Igazság és módszer* című dialogikus megértéseméletét és Jacques Derrida *Grammatológiáját*, amelyek különböző irányból közelítik meg és készítik elő a posztmodern fordulatot a tudományok és a művészetbefogadás terén. A fordulat bemutatása során azért részesítettem előnyben Barthes említett esszéjét, mert röviden, tömören, közérthető formában és rendkívül érzékletes módon (ami előadóművészi szempontból kimagasló fontosságú) rögzíti annak esszenciáját.

²¹¹ Hans Robert Jauss: *Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika*. in: Hans Robert Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalatok – irodalmi hermeneutika*. (szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán). Osiris Kiadó, Budapest, 1999. 139–157. 142.

²¹² Jauss i.m. 153.

²¹³ Jauss i.m. 144.

– a kognitív tudományok interdiszciplináris fogalmi keretei közt találja meg helyét a tudományos diskurzusok között.

A rövid tudománytörténeti értekezés e pontján, hogy ne távolodjunk el a dolgozat eredeti szándékától, érdemes újra előtérbe helyezni a dolgozat mottóját képező József Attila idézetet: „A líra: logika; | de nem tudomány.” A folyamat, ahogyan a befogadó befogadja, és ezáltal megteremti a művet, empirikus módszerekkel csak részlegesen vizsgálható. Logikája azonban kikövetkeztethető, tehát a műelemzés során az eszközök, a poétikai struktúrák hatásmechanizmusára építhet a versmondó előadóművész, a *modellolvasó*²¹⁴ elméletét alkalmazva, melyen keresztül az versíró alkotóművész feltételezéseire hasonlóan, hipotetikus módon következtethet arra, hogy egy adott poétikai alakzat, vagy akár a mű egésze hogyan születhet meg a befogadóban. De végső soron empirikus tapasztalatokat nem rögzíthetünk, egészen addig, amíg a *neurofenomenológia*²¹⁵ hipotézise, vagy más – a tapasztalás és a tudat empirikus módon ellenőrizhető összeköttetésére irányuló – feltételezések bizonyítást nem nyernek.

A mai versmondónak tehát azzal az alapfeltevéssel kell nekilátnia verselmélete felépítéséhez, hogy bármilyen elképzelése van a vers valódi értelmezéséről, az az ő pillanatnyi megfejtése, nem a vers *objektív értelme*. A költői nyelv lényegét veszíti el a versmondó, ha nyitott értelmezési tartományainak lezárására, kérdéseinek megválaszolására tesz kísérletet. A lírai költemény nyelvi megvalósulása a *funkcióteljesség* tézisének tükrében vizsgálható.²¹⁶

Az eddig részletezettek alapján összegezhető, hogy a lírai megnyilatkozás saját törvényszerűségei szerint építi saját funkcióját a befogadó részvételével. Célja a nyelvi kommunikáció lehetőségének bővítése, határainak feszegetése, a dialógus, a kifejezés, a

²¹⁴ „[A] kognitív irodalomtudomány jeles képviselője, Katja Mellmann bevezette az antropológiai modellolvasó fogalmát: olyan teoretikus konstrukcióét, amely egy minden pszichikai-mentális alapfunkcióval és műveleti képességgel rendelkező átlagolvasó megismerő pozícióját teszi megképezhetővé (...). Egy ilyen modellolvasó perspektívája az intuíción alapuló gondolkísérletek során is érvényesíthető, így a tényleges empiria inkább az egyes hipotézisek, elméletek teszteléséért, finomításáért felelős.” Simon G. i.m. 33.

²¹⁵ „Husserl hite és egyben a fenomenológiai kutatás alapvető indíttatása is az volt, hogy a tapasztalat egy valódi tudománya jöjjön létre fokozatosan, amely nemcsak, hogy egyenlő elbánásban részesülne az empirikus tudományokkal, hanem a szükséges alapot is szolgáltatná nekik, lévén, hogy a tudás szükségszerűen a megélt tapasztalatunkból ered.” A *neurofenomenológia* tudományága Francisco Varela vezetésével ennek empirikus, mérések által alátámasztott bizonyítását tűzte ki céljául. A filozófia és az agykutatás, neurológia fúzióját kísérel meg kutatásaiban: „az agytevékenység széles skálájú elemzésére szolgáló új technikák és a neuropszichológia első alkalommal tették lehetővé számunkra azt, hogy működésben lévő komplex kogníciós korrelátumokra – mint a mentális képalkotás vagy az emóciók – vonatkozó közvetlen kísérleti kérdéseket tegyünk fel. Az ilyen nem beavatkozó jellegű on-line mérések különösen érdekesek, mivel olyan kérdésekkel való szembenézésre készítették a kutatókat, mint: szó szerint vehető-e egy alany beszámolója? Mit fejeznek ki a verbális beszámolók? Ezek alapvetően a tapasztalatból származó kérdések, amelyek máris annak a jelentős revízióját vonják maguk után, ahogyan az emberi tapasztalat leírásait az empirikus kutatásban meg szokás közelíteni.” Francisco Varela: *Neurofenomenológia: a nehéz probléma módszertani orvoslása.* (ford. Szigeti Attila), *Kellék*, 2002/22. 123-152. 133. és 125–126.

²¹⁶ Lásd I.5. fejezet.

szubjektum tapasztalatainak megosztására a rendelkezésére álló lehetőségek bővítése, vagyis az *interszjektív* kommunikáció ideájának megközelítése. „[A] költői nyelv éppen azért képes az emberi létezés kevésbé tudatosítható, racionalizálható vagy artikulálható tapasztalatait megnyilvánítani, mert nem annak valamiféle izolált vagy sterilizált régiójaként tanúskodik a nyelv tökéletlenségéről, hanem éppen azáltal, hogy ő maga nem más, mint a nyelv legösszetettebb és legteljesebb megvalósulása”²¹⁷

A *kognitív lírapoétika* egy olyan előadóművészi elemzésmódszertan kiépítésére ad lehetőséget, amely nem azzal foglalkozik, hogy az előadóművész mit akar kifejezni (például a vers előadó által megélt élményét), hanem hogy hogyan tud bármit is kifejezni a verssel, mint poétikai konstrukcióval. Ezzel a fordulattal kizárjuk azt a – fentebbi tudománytörténeti részben összefoglalt módon egyértelműen megdöntött – dogmát, miszerint a lírai költemény *objektív értelme* meghatározható, egyszersmind ezzel az aktussal a versmondó mint önálló alkotóművész szabadsága (és felelőssége) is explicit módon valósággá válik. Az előadónak a lírapoétikai eszközök és állványzatépítő struktúrák kognitív befogadási hatásmechanizmusának ismeretére van szüksége, olyan szinten, hogy tudja azokat művészetére adaptálni, tehát a versmondás közben ne pusztán a saját heurisztikus értelmezését továbbítsa naiv (öncélú) módon a vers *valódi értelmeként*, hanem képes legyen a művet annak sokszínűségében, szabad asszociációs rendszereivel, személyességével és interszjektivitásával együtt *megvalósítani*. Disszertációm következő két nagyobb egységében (II.2. és II.3. fejezetek) a költői nyelv – befogadóban történő megvalósulásának – eszközeit kísérreljük meg körbejárni, kognitív szempontok szerint.

²¹⁷ Kulcsár Szabó – Kulcsár-Szabó – Lénárt i.m. 12.

A lírai költemény népi kategóriája

Amint a korábbiakban is igyekeztem bemutatni, a versmondók és versmondáselmélet-írók munkáinak meghatározó része a lírai költemény mibenlétének lehetőleg egyedi és érzékletes meghatározása. Dolgozatomban már több helyen kísérletet tettem ezeknek a gondolatoknak összefoglalására. Az I. fejezetben a vers ősi eredetéről, kialakulásának evolúciós okairól, funkciójáról írtam, e fejezet korábbi részeiben a görög lírai költészetről, mint az európai (és magyar) líra előképéről írtam összefoglalót, valamint igyekeztem szűkebb körképet adni arról, hogyan tekint a huszadik század második felében megújuló irodalomtudomány a versekre, valamint, hogy a magyar versmondó-színészek, versmondáselmélet-írók ettől függetlenül, vagy ezzel párhuzamosan hogyan vélekednek róla. A dolgozat második felében azonban, amikor az elmélet helyett a versmondás gyakorlatára kerül a hangsúly, egyre fontosabbá válik az, hogy ne csak a versmondók, irodalomkutatók meghatározásait vizsgáljuk, hanem szélesebb körben, a közönség lírafogalmát is körvonalazni tudjuk, amely végső soron a versmondás befogadását is befolyásolja.

Simon Gábor kognitív lírapoétikájában a „népi kategorizációt” tartja célravezetőnek a lírai költészet sajátosságainak behatárolására. E módszer a tudományos kritériumok szerinti besorolás helyett a befogadói véleményformálás mentén közelít a költészet jelenségéhez, megkísérelve azt, hogy valamilyen módon rögzítse a *spontán beszélők intuitív nyelvtipológiai ismereteinek rendszerét*.²¹⁸ Módszerét a *mindennapi megismerés kontinuum*a határozza meg.²¹⁹ A kognitív pszichológiai kutatások és a rájuk épülő funkcionális (használat alapú) nyelvészeti kutatások alapján kidolgozott modelláló módszer háttérében egy adott közösség történeti, kulturális hiedelmei és preferenciái állnak. A tudását társas viszonyok, a témát csak periférikusan érintő egyéni célok, figyelmi- és emlékezeti korlátok, külső elvárások, (népi megismerés) mentén csiszoló megismerő ember prototipikus gondolkodásmódját rögzíti a népi kategorizáció.²²⁰

Simon Gábor kutatása során *Az Élet és Irodalom* magyar irodalmi-közéleti hetilap verseskötet-kritikáit vizsgálja nagy mennyiségben, és azoknak közös tanulságaként alkotja meg a *líra* befogadói szemszögű „népi kategóriáját.”²²¹ A tanulmány szerzője maga fogalmazza meg

²¹⁸ Tolcsvai Nagy Gábor: Prototípuselv és kategóriaszerkezet a szövegtipológiában. *Magyar Nyelv*. 2017/3. 276–289. 279.

²¹⁹ Simon G. i.m. 16.

²²⁰ Tolcsvai Nagy i.m. 280 és Simon G. i.m. 19.

²²¹ „Egy prototipikus lírai alkotásban egy szubjektum saját élményvilágába kínál autentikus bevonódást a figuratív nyelvhasználat többé vagy kevésbé konvencionális módjai révén, egy olyan beszéd szituáció történésén

ezen elmélet buktatóját, miszerint a kritikusok nem laikus olvasók, következésképpen a kritikák szövegei egy szakértői modell körvonalainak megrajzolásához vezetnek, nem pedig egy *laikus (népi) konceptualizációhoz*.²²² Mivel a későbbiekben részletezett gyakorlati példáim esetében javarészt középiskolásokkal végzett versmondás-kurzusaim és egy ifjúsági előadás (*Szívlapát – részvételi versszínház*) tapasztalatait rögzítem, fontosnak tartom, hogy a téma e csoport körében vizsgált népi kategóriáját határozzam meg a korábban összegezettek mellett. Hipotézisem volt az imént felsorolt gyakorlati munkák megkezdése előtt, hogy a lírai költészet kategóriájának ilyen fajta megközelítése közelebb áll az előadóművészi gondolkodásmódhoz, mint a téma tudományos megközelítése. „A népi kategóriák instabilak és változók, ki vannak téve idioszinkretikus²²³ variációnak, és olyan változók mentén szerveződnek mintázatokba, mint a társadalmi nem, az életkor, vagy a társas környezet.”²²⁴

2019 és 2022 között, tizennégy alkalommal, a *Szívlapát – részvételi versszínház* előadásokon összesen 621 résztvevő összegyűjtött válaszát vizsgálom arra a kérdésre, hogy: „Szerinted mi a vers?” A nézők válaszaikat írásban rögzítették, melynek körülményeit részletesen a III. fejezetben mutatom be. A közönség összetétele korosztályi szempontból nem homogén, de nem is nevezhető reprezentatívnak. A csoportos előadások esetében átlagosan tíz középiskolás résztvevőre egy felnőtt kísérő jut, akinek a válasza (minthogy az előadás fontos eleme, hogy minden résztvevő egyenrangú) szintén bekerült az anonim válaszok közé, illetve a vizsgált alkalmak között egy alkalommal fiatalabb (általános iskolás) korosztály, négy alkalommal pedig idősebb (szabadon meghirdetett előadás vegyes összetételű közönsége) vett részt.

A kérdésfeltevés megfogalmazását az a – középiskolásokkal folytatott beszélgetésekre alapozott – hipotézis alakította, miszerint a *lira* és a *lírai költészet* fogalmi személytelen, távolságtartó reakciót váltanak ki (érzékeltően nem használják őket). A *vers* szó azonban a széles közönség számára is a *lírai költészet* fogalmi körét fedheti. Ezt látszik bizonyítani az a tény is, hogy a vizsgált válaszadók esetében mindössze 33% tartotta fontosnak a vers fogalmát formai tulajdonságokhoz kapcsolni (rím: 108; ritmus: 23; sor: 23 előfordulási alkalom), míg

keresztül, amelyben a befogadó egyszerre megfigyelő és résztvevő, és amely ezáltal magának a szubjektumnak a figurálódását is lehetségessé teszi. Minden további költészeti fejlemény (a lírai alanyt külső perspektívából tárgyiasító költészet, a személytelen, nem élményeket, hanem érzéki tapasztalatokat közvetítő líra, vagy éppen az alkalmi költészet, illetve a *homage-költészet*) e prototípushoz viszonyítva értelmeződik és/vagy értékelődik a vizsgált kritikai diskurzusban.” (Simon G. i.m. 25-26.)

²²² Simon G. i.m. 19.

²²³ egyedre vonatkozó, nem szokványos

²²⁴ Simon G. i.m. 19.

67% tartalomra utaló meghatározás született (tehát evidenciaként kezelte, hogy nem a *verses forma* meghatározását kéri tőle).

Továbbá a *szerinted* kifejezéssel a tudományosságra törekvő válaszokat szeretnénk volna kizárni, ezt külön hangsúlyozva szóban is a résztvevőknek. Ennek hatékonysága bizonytalan, a válaszok 44,2%-a fogalmazott meg olyan meghatározást, vagy foglalt meghatározásába olyan részt, amelynek alanya más, vagy akár lehetne más is, mint maga a vers, tehát nem objektivitásra törekvő definíciót rögzít, mint a válaszok 77,7%-a (az átfedés a hosszabb, összetettebb válaszok miatt lehetséges). A továbbiakban az általam összegezett mintavételt vettem össze Simon Gábor verskritikákra épülő népi kategóriájával.

Egy szubjektum élményvilága

Simon Gábor kutatása szerint a népi lírakategória legmeghatározóbb eleme a személyesség dimenziója. „A vizsgált kritikai diskurzus alapján napjaink befogadói horizontján a költőiség leginkább centrális jellemzője annak egy szubjektum élményvilágához való kötöttsége, vagyis a műalkotás azon sajátossága, hogy az egy – többé-kevésbé körülhatárolt – személyiség önelvű, azaz (episztemológiai) érvényességét a lírai megszólaló alakjából nyerő megszólalásaként értelmezhető.”²²⁵ Ebben úgy tűnik, hogy a kritika és a középiskolás közönség némiképp másként vélekedik. Az általam vizsgált válaszok esetében is előtérbe kerül a kifejezés, önkifejezés, szubjektív gondolatok, érzések megfogalmazása. „Egyfajta kiállítás, nézőpont, valamilyen témában megfogalmazott vélemény.”²²⁶ Azonban a válaszadók mindössze 23,5%-a tartotta fontosnak, hogy utaljon arra válaszában, hogy a lírai költeményekben egy adott szubjektum élményvilága elevenedik meg, a többi válasz szélesebb körben, kollektív szinten fogalmazza meg az élmények szubjektív aspektusát. „Egy olyan kifejező eszköz, amit lehet személyesen és általánosan is nézni, egy jó versben mindenki megtalálja önmagát.”²²⁷ Fontos kiemelni, hogy sok esetben a „lélek” (36 előfordulási hely) és az „ember” (31 előfordulási hely) fogalma kapcsolható leginkább a tudományos „szubjektum” fogalmához az általam gyűjtött válaszok nyelvi megfogalmazásában.

²²⁵ Simon G. i.m. 21.

²²⁶ Anonim válasz a 2022.03.21-ei előadásról.

²²⁷ Anonim válasz a 2020.01.08-ai előadásról.

Romantikus lírafelfogás, érzelmesség

„Napjaink líraértésének romantikus eredetét jól mutatja az a tény is, hogy a költőiséget még ma is előszeretettel kapcsolják össze a romantikussággal, azt pedig az érzelmességgel: Demény Péter a líraiságon »valami nehezen megragadható, de annál egyértelműbb ’romantikát’« ért, a »szenvedély tolulását.«²²⁸ Ez a fajta gondolkodás a líraiságról az előadórésztvevők esetében is érzékelhetően előtérbe kerül, a válaszok legalább 28%-ában meghatározó elem a „sűrített érzelmek illékony világa.”²²⁹ Mivel azonban ebben az esetben rövid, tömör meghatározásokkal dolgozunk (ami egyúttal a kutatás gyengeségét is jelenti), ezeknek bővebb kifejtésére nem kerül sor. Így a vizsgálat pusztán a fogalmi készlet alkalmazásából következtethet a résztvevők gondolkodásmódjára.

A válaszok leggyakrabban előforduló fogalmai az érzelmek vagy érzések és a gondolatok. A két fogalomkör közösen 87 alkalommal szerepel, a gondolatok összesen 150, míg az érzések, érzelmek 244 válaszba kerülnek bele (40%). A romantikára jellemző látomásszerűség, a hétköznapokból való kilépés azonban – ugyan előfordul, de – nem számottevő arányban határozza meg a válaszokat. Inkább a megértés, és a tapasztalás aspektusa kerül előtérbe: „Valami, ami segít megérteni a körülöttünk lévő világot és saját magunkat.”²³⁰

A befogadói képzelet igénybevétele, jelentésképző aktivitás

Az előadás előkészületei során (melyről részletesen a III. fejezetben írok) az alkotótársakkal legfontosabb célkitűzéseink között tartottuk a befogadói aktivitás serkentését, annak igényének megteremtését, az egész előadás alatt való fenntartását. E fejezet második részében részletesebben is kifejtem, hogy a lírabefogadás aktivitása alatt pontosan mit értek. Itt azt összegzem, hogy válaszaik tükrében a célközönség hogyan vélekedhet erről a kérdésről.

Simon Gábor kutatásában meghatározó eredményként rögzíti a vizsgált anyag e témába vágó részleteit. „A befogadói képzelet igénybe vétele a művilág megteremtésére (...) új értelmet nyer: a költészet imaginatív minőségét olyan ábrázolás, képsor kezdeményezi, amely a bemutatott élmény befogadó általi közvetlen megfigyelésének, megtapasztalásának illúzióját kelti. (...) A vizionalitás tehát nem pusztán a hétköznapok valóságából való imaginárius kilépést (azaz a romantikában olyannyira kedvelt látomásszerűséget) jelenti az értelmezés, azaz

²²⁸ Simon G. i.m. 21.

²²⁹ Anonim válasz a 2022.03.28-ai előadásról.

²³⁰ Anonim válasz a 2022.02.21-ei előadásról.

a jelentésalkotás összetett műveletsorában, hanem egyben a befogadó aktív mentális bevonódását is a szöveg világába. A jelentésképző aktivitás, a közvetlenség e dimenziója a korábbiaknál nagyobb szerepet kell, hogy kapjon a líraiságról való gondolkodásban.”²³¹

Az általam gyűjtött válaszok esetében a *Szívlapát – részvételi versszínház* közönsége túlnyomó többségben a befogadó szemszögéből tartotta fontosnak rögzíteni lírameghatározását. Ezt természetesen befolyásolja a kérdésfeltevés módja is, de beszédes az adat, miszerint az esetek pusztán 9%-ában tartották fontosnak a válaszadók, hogy a verset a költő (vagy szerző) entitásához kössék, a többi válasz alapvetően vagy a befogadóra és a költőre is értelmezhető, vagy kifejezetten a befogadó nézőpontját érvényesíti. „Egy vers ki bírja fejezni az érzéseimet és gondolataimat”²³² – írja az egyik középiskolás résztvevő.

Az, hogy a befogadói képzelet és jelentésképzés fontossága kerülne előtérbe, nem kifejezetten jellemző. A válaszok 12%-ából olvasható ki utalás a témára. Sok esetben ezek a válaszok kiugranak a többi közül, amely jelentheti a témában valami miatt kimagaslóan érdekelt diákok és a felnőtt résztvevők (esetleg tanárok) válaszát is. Két példát emelek ki közülük, amelyek a legszélesebb körben mondhatók jellemzőnek a vizsgált meghatározások között. „Egy ötletnek, gondolatnak a közvetítési formája, melyet az olvasó saját értelme szerint ismerhet meg.”²³³ „A lélek által megfogalmazott szavak, csak elmélyülve lehet befogadni, felszínen kaparászva nem működik.”²³⁴

Szituáltság, nyelvi megelőzöttség

„Szöveg, mely hozzám szól” – írja az egyik anonim válaszadó a 2022.03.21-ei előadás alkalmával. Az általam gyűjtött meghatározásokra talán legkevésbé jellemző jelenség a versek nyelvi beágyazottságára, kommunikációs szituáltságára való reflektálás, amely – valahol nagyon is érthető módon – szemben áll a szakmai jellegű közönség meghatározásával. A két mintavétel között ebben a kérdésben jelentkező kardinális különbség a versmondó szempontjából is nagyon tanulságos. A lírai megszólalás szituáltsága, nyelvi megelőzöttsége olyan döntések elé állítja a versmondót, amelyek kardinálisan megváltoztathatják előadásmódját, közönséggel kialakított viszonyát.²³⁵

²³¹ Simon G. i.m. 23.

²³² Anonim válasz a 2022.04.11-ei előadásról.

²³³ Anonim válasz egy 2019-ei előadásról (jelöletlen dátum).

²³⁴ Anonim válasz egy 2019-ei előadásról (jelöletlen dátum).

²³⁵ A későbbiekben a II.2. fejezetben térek ki ennek vizsgálatára (*Játékos beutazás a líra világába, A megszólaló hiánya*). Kutatásomnak olyan pontja ez, ahol elmélet és gyakorlat vegytisztán összeköthető, az elméleti kutatás megismerése közvetlen hatást gyakorol a versmondó hozzáállására, gyakorlatára.

„A lírai alkotások befogadásának, ezáltal a kritikai diskurzusban élő implicit líramodellnek a harmadik fontos, prototipikus tényezője a lírai dikció beszédszerűsége, illetve beszédeseményként történő értelmezése, vagyis hogy a lírai közlés rendre egy kommunikatív szituáció környezetébe ágyazódik, amelynek feltérképezése a lehetséges jelentések kialakítására is hatással van”.²³⁶ A versmondás (és annak epikus történetmeséléstől, drámai színjátéktól való elkülönítése) szempontjából ez a jellegzetesség válik az egyik legfontosabb tényezővé. „Hiszen a költemény nem bemutat egy beszédszituációt (mint az epikus vagy drámai művek), hanem nyelvileg megteremti egy beszédesemény létrejöttének lehetőségét. Ily módon a lírai beszédhelyzet csak a mű értelmezésével együtt konstruálható kellő érvényességgel, ez pedig a lírai én és élményvilága mindenkor nyelvi megelőzöttségét feltételezi.”²³⁷ Ezt a – Simon Gábor által megfogalmazott – nyelvi megelőzöttséget az általam gyűjtött minta a legtöbb esetben a betűk, szavak, mondatok, szöveg – mint a versek nyelvi összetevői szintjén tükrözi. A kommunikációs helyzetre, amelyben a lírai megszólalás történik, azonban csak kis részük (6,9%) reflektál, jellemzően akkor is inkább a befogadói oldalt kiemelve: „A vers valakinek az emlékeit/érzéseit megtestesítő közvetítő eszköz, amivel tudnak egymással kommunikálni az emberek.”²³⁸

A lírai költemény (vers) népi kategóriája

A fentebb részletezett kutatás alapján a következő módon összegezhető a kérdésselvetésre érkező válaszok. A lírai költemények legfontosabb sajátossága, hogy lehetőséget nyújtanak, eszközt adnak (általában rövid sorokba foglalt rímes, ritmikus formában) a belső érzelmek, gondolatok közvetlen kifejezésére, olyan módon, hogy ez nem csak az alkotó lelkére hat vissza, hanem a többi ember számára is használhatóvá válik.

²³⁶ Simon G. i.m. 24.

²³⁷ Simon G. i.m. 25.

²³⁸ Anonim válasz a 2022.02.21-ei előadásról.

II.2. A versmondó elemez

„Egy misszionárius korholta afrikai hívőseregét meztelenségük miatt. »És Ön? – mutattak azok az arcára –, Ön nem meztelen szintén valahol?« »Igen, de ez csak az arcom.« »Akkor hát rajtunk – felelték a bennszülöttek – mindenütt arc van.« Ugyanígy a költészetben minden nyelvi elem a költői beszéd alakzatává válik.”²³⁹

Bevezető

Az I. fejezetben már szó esett az előadóművészi interpretációról és annak fontosságáról, a II.1 fejezetben pedig arról, hogy miért nem számolhatunk a lírai művek objektív értelmével, és hogyan válik ebből kifolyólag alkotóművészetté a versmondás. E fejezetben az előadóművészi verselemzés kerül fókuszba, az, hogy a korábbiakban felvázolt líraelméleti megközelítés hogyan válik gyakorlati segédletté a versmondó munkája során.

A művészetelméletek nagy kérdése, hogy hogyan hathat egymásra elmélet és gyakorlat, a versmondó elméjében kikristályosodó fiktív lírai konstrukció hogyan valósulhat meg a versmondás esendő, kiszolgáltatott valóságában. E kérdés mint minden gyakorlati témára épülő tudományos okfejtést, disszertációt is végigkíséri, kiváltképp, hogy dolgozatomban első két (inkább elméleti) részében olyan széles spektrumon vizsgálom a versmondás témáját²⁴⁰, amelyre csak részlegesen lehet egy előadáson belül gyakorlati példákat is megvalósítani (lásd III. fejezet). Előadóművészi tapasztalataim és történeti kutatásaim azonban mégis arra ösztönöznek, hogy ezeket a kételyeket félretéve a lehető legszélesebb körben vizsgáljam a versmondó lehetőségeit, minél több új kaput megnyitva az elmúlt évek során ritkán elemzett témával kapcsolatban.

A versmondó mint az ősi indoeurópai *kéryx*, *vátes* és *brahman*, vagy az antik görög *aoidosz* és *rhapszódosz* örököse, bizonyos szempontból a közösség kollektív tudásának képviselője²⁴¹. Az ő felelőssége, hogy a versek interpretációja során a gazdagon alkalmazott poétikai eszközöket felismeri-e a művekben, és képes-e adaptálni őket előadóművészetébe,

²³⁹ Roman Jakobson: *Hang – jel – vers*. (ford: Barczán Endre–Éder Zoltán–Fabricius Ferenc–V. Kovács Emőke–Pap Mária–Papp Ferenc–Ruzsiczky Éva–Szende Tamás–Petőfi S. János–Voigt Vilmos). Gondolat Kiadó, Budapest, 1972. 275.

²⁴⁰ Ennek oka a fellelhető korszerű szakirodalom hiányossága – lásd korábban *Felhasznált elméleti munkák* alfejezet.

²⁴¹ Lásd I. fejezet.

vagy leegyszerűsítve, eredeti funkciójukat²⁴² elhagyva, öncélúan tolmácsolja őket közönsége felé.

E fejezet célja néhány olyan lírapoétikai eszköz bemutatása – amelyek kiváltképp a kortárs (és posztmodern) líra esetében komoly kihívások elé állítják a versmondót –, szűkítve a kört a tapasztalataim alapján gyakorlati szempontból valóban hasznosítható témákra, különös tekintettel azokra, amelyek a magyar nyelvű versmondás-módszertani munkák szürke zónájába tartoznak.

Előadóművészi verselemzőmódszertani megállapításaimat különböző – általam, 12–21 év közötti résztvevőkből álló, lakhelyét, iskoláját, érdeklődési köreit tekintve heterogén csoportokkal vezetett – versmondáskurzusok tapasztalataiba ágyazottan mutatom be.²⁴³

1. 2019. július 29-e és augusztus 5-e között, Balatonbogláron negyvenkét résztvevővel kortárs magyar versekkel foglalkoztunk az *Összpróba tábor*²⁴⁴ keretein belül. Az egyhetes kurzus során napi három foglalkozáson, délelőtt, koradélután és este, átlagosan 10-12 órát töltöttünk munkával, melynek részét képezték az egyéni foglalkozások, verselemzések egy-egy résztvevővel.²⁴⁵ A tábor céljából azt tűztük ki, hogy a csoport tagjai által előzetesen, egy 350 verset tartalmazó gyűjteményből²⁴⁶ válogatott legkedvesebb verseikből szerkesszünk előadást.²⁴⁷
2. Emellett a *SztalkerSuli*²⁴⁸ néven, 2017 és 2019 között, évente új csoporttal, Budapesten induló, heti egy alkalmas kurzus keretében, három különböző csapattal megtartott Weöres Sándor²⁴⁹ versmondáskurzus tapasztalatai alapján írok.

²⁴² lásd I. és II.1. fejezet, *funkcióteljesség*

²⁴³ A kurzusok résztvevői középiskolás korosztályúak voltak, a kurzusok előadóművészi verselemzőmódszertani tanulságai azonban szélesebb körben is alkalmazhatók. Dolgozatomban a résztvevőkről a lehető legkevesebb információt rögzíttem, megőrizve inkognitójukat.

²⁴⁴ Tizenöt éves múltra visszatekintő színházi szakemberek és pedagógusok vezette nyári tábor a *Kultkikötő* összművészeti fesztivál részeként. Az egyhetes tábor utolsó estéjén a diákok minden évben új előadást mutatnak be.

²⁴⁵ A táborban résztvevő negyvenkét diák (harminckét lány és tíz fiú) közül tizenhét lány és hat fiú jelölte be azt, hogy első sorban a színházi kurzuson venne részt – a választható tánc (Hojsza Henrietta fizikai színházi koreográfus-rendező vezetésével) és zene (Mester Dávid zeneszerző, zongoraművész vezetésével) mellett –, így velük tudtam jobban elmélyedni az általuk választott vers elemzésében.

²⁴⁶ A versek a legváltozatosabb kortárs költők egy-két évtizednél nem régebbi művei, melyeket köteteikből, honlapjaikról, folyóiratokból, antológiákból válogattam össze.

²⁴⁷ Az előadás felvétele megtekinthető az *Összpróba Alapítvány* videómegosztó felületén.

²⁴⁸ 2017 és 2019 között évente új csoportot indító heti egy napos, egy éves drámaiskola. „Sztalker Suli | heti rendszerességgel foglalkozunk hatvan 12-23 éves fiatallal Jerzy Grotowski, Mihail Csehov, valamint a Tudatos Jelenlét mestereinek szellemiségében.” – olvasható a Sztalker Csoport bemutatkozó cikkében, a Nemzeti Magazin, V. évfolyam, 7. számában. (Sztalker 2018) A Weöres Sándor versmondáskurzust három alkalommal, három különböző korosztály számára tartottam meg (12–16, 15–17 és 17–21 évesek). A kurzusok közül – a 2020-as világjárványnak köszönhetően – nem mind volt teljes, tehát végül nem hangzottak el közönség előtt a versmondások, de a verselemzések során fontos részeredményeket értünk el.

²⁴⁹ Weöres Sándor egyedülálló életművében a magyar nyelven alkalmazható versformák páratlanul széles skáláját vonultatja fel, minden fajta terjedelemben, az egyszavas versektől a több oldalas szimfóniáig. A formai

A közös elemzések, próbák, és a kurzuszóró előadások a már említett célok szempontjából fontos pillanatait emelem ki és járom körbe.

A kurzusok során felhasznált nyelvemléti okfejtések gyakorlati – verselemző – kutatáson alapulnak, e tapasztalatok tudományos megfogalmazásának tanulságait kíséreltem meg, más kontextusban, a gyakorlatba visszaültetni. A két különböző alkalmazási terület közti adaptációs folyamat során végrehajtott nézőpontváltás és specifikáció fontos része kutatásomnak. Észrevételem, hogy az előadóművészi verselemzés filológiai kutatáson és a versélmény introspektív vizsgálatán alapuló gyakorlatát ezek az elméletek tudatosan alkalmazható elemzésmódszertannal egészíthetik ki.²⁵⁰

sokszínűség mellett a lírai megszólalás heterogenitása is nagyban hozzájárul ahhoz, hogy egy sokszínű csoport tagjai közül is mindenki megtalálja a számára igazán fontos lelki tartalmakat megmozgató verset.

²⁵⁰ Mint például Simon Gábor által a lírai költemények kognitív poétikai elemzésébe implikált husserli fenomenológia alaptézisei – lásd *A megszólaló hiánya* című fejezetrész.

Játékos beutazás a líra világába

A kurzusok első közös óráin a lírai költemény meghatározásával foglalkoztunk. A brainstorming-jellegű beszélgetések során azt próbáltuk meg körbejárni, hogy mi különbözteti meg a lírai műveket a drámai és epikus művektől. Ehhez kapcsolódóan arra tereltem a szót, hogy hányféle módon lehet egy verset előadni. A csoportban felmerülő különböző példák csoportosítása során három jól elkülöníthető előadásmód rajzolódott ki, amelyek háttérben három előadóművészi attitűd körvonalazható. Ezekhez három játékos feladatot társítottunk, melyek segítségével a különböző irodalmi műnemek és műfajok válnak az előadóművészi gyakorlat felől megközelítve elkülöníthetővé, elősegítve azt a beállítódásváltást, amely segítségével az iskolában tanult klasszikus irodalmi műnemek kategóriái az előadóművészi gyakorlat szempontjából új alapokra helyezhetők. A három játék – és a hozzájuk kapcsolódó beszélgetés tanulságaképpen tehát megkülönböztethetünk drámai, epikus és lírai előadásmódot.²⁵¹ A megkülönböztetés meghatározó kiindulópontját képezi a kognitív lírapoétika alaptétele, miszerint a lírai költemény az epikus- és drámai művekkel szemben nem egy kész beszédhelyzetet mutat be, hanem egy beszédhelyzet lehetőségét teremti meg nyelvi szinten.²⁵²

1. Szituációs játék

A játék során egy kiválasztott vers szövegét színjátéki szituációba helyezzük, – bemutatva egy konkrét beszédhelyzetet – egy adott szerep, adott színpadi helyzetének replikájává alakítva a vers szövegét. A résztvevők párban vagy nagyobb csoportokban is dolgozhatnak, létrehozva egy rövid színpadi jelenetet, amelyben egy vers részlete vagy teljes szövege (saját szövegekkel kiegészítve, amennyiben szükséges) egy drámai szituációban hangzik el, szándékosan elveszítve a versmondás esszenciáját, líraiságát.

A vers ilyen jellegű feldolgozása túlmutathat a játék határain és tapasztalataim szerint komoly segítséget nyújthat, ha a versmondót túlzottan feszélyezi a közönség felé való nyitás, a versmondás alapját jelentő, közönséggel folytatott egyoldalú párbeszéd helyzete.²⁵³ Ez egy kiskapu lehet, amely ideiglenesen a fiktív színpadi szituáció és szerep jótékony álcája mögé

²⁵¹ Hasonló gondolatokat fedezhetünk fel a magyar versmondáselmélet-írók számos munkái között, az egyik legrégebbi Toldy Ferenc 1856-os kritikájában található: „A költői szavalásnak tudnillik — a szónokiról itt nem lévén szó — több nemei vannak, mint magának a költészetnek: van t. i. elbeszélő v. eposi, érzetfestő v. lyrai, és személyesítő v. drámai szavalás.” Toldy Ferenc: Egy szó a szavalásról. *Új Magyar Múzeum*, 1856/1. 483–492. 490.

²⁵² Lásd korábban *Szituáltság, nyelvi megelőzőség*

²⁵³ Lásd Jordán Tamás és Hegedűs D. Géza gondolatai korábbi tanulmányaimban (*Mellékletek*).

rejti a versmondó személyiségét, segítve ezzel a kezdő előadót a laza, és fesztelen előadásban. Az egyik kurzuson a résztvevők közül a második legfiatalabb fiú Nagy Dániel *Ozone Network* című versét²⁵⁴ egy telefonbeszélgetés helyzetében mondta el, képzeletbeli partnerrel.

A versmondó egy kanapén heverve vette fel megcsörrenő telefonját, és egy „haló, szia, mi van veled?” improvizatív jellegű szövegbetoldás után – a fiktív beszélgetőpartner visszakérdezésére válaszolva – kezdte mondani a vers szövegét, elmagyarázva a beszélgetőpartnerének (aki értelemszerűen őt nem láthatta), hogy mi zajlik éppen a vonal innenső felén. A telefonos kommunikáció mimetikus megvalósítása a megszólalás olyan fiktív kontextusát teremtette meg, amely érzékletesen modellezte a résztvevő számára a versben megszólaló lírai én pragmatikai beágyazottságát is. Később a telefont letéve, a nézők felé fordulva is fesztelenebbül tudta mondani a verset, látszólag a közönséget, valójában továbbra is egy elképzelt partnert szólítva.

2. Versmesélés

A második gyakorlat az epikus művek sajátosságain keresztül közelíti meg a vers szövegét. Rakodczay Pál szövegkiegészítő gyakorlatához²⁵⁵ és Jordán Tamás verstörténet stand upjához hasonlóan²⁵⁶ a lírai én – mint leegyszerűsített módon egy eseménysor szereplőjének – történetét kell elmesélnie a játszónak, rekonstruálva azokat a körülményeket, és történéseket, amely a lírai megszólalás háttérében állhatnak, értelemszerűen múlt időben. A játék mindamelllett, hogy rendkívül szórakoztató, játékos formája a verselemzésnek, kiválóan érzékelteti az epikus és a lírai nyelvezet közötti különbséget (természetesen fontos hangsúlyozni, hogy itt nem irodalmi szöveg hangzik el, hanem improvizált mese).

3. Vers-antropomorfizáció

A harmadik játékot Hudáky Rita *Tyúk FLESS* című ifjúsági foglalkozásán ismertem meg, az Örkény István Színház *Anyám tyúkjá* előadás ráhangolójaként, az IRAM program

²⁵⁴ Nagy Dániel: *Ozone network*. *litera.hu* 2017.04.11. A vers teljes szövegét lásd a *Mellékletek* közt.

²⁵⁵ Rakodczay (színművész, színigazgató, versmondó, színháztörténész, 1856–1920) módszere szerint a felkészülés során a „homályos, nem természetes nyelvet az élet nyelvében” kell feloldani, olyan szavakkal, mondatokkal kiegészíteni, melyek a költői szöveget a természetes beszélt nyelv szintjéhez közelítik az előadó számára. Ráadásul ehhez az előadó saját – rendszeresen alkalmazott – szófordulatainak használatát javasolja Rakodczay, amelyek mind ahhoz segítik, hogy a szöveget minél inkább saját (természetes) hangján, önnön személyiségén átszűrve alakítsa *beszédművé*. Ez nem azt jelenti, hogy a költő versét át kellene írni, hanem egy olyan folyamatot mutat be, mely során a szerzői szubjektum szempontjai szerint íródott lírai szöveg az előadó szubjektív belső monológjává alakul, feltöltve, prózaivá formálva az előadó kiegészítő, magyarázó gondolataival. Végül az előadás során újra a tömörített lírai szöveg hangzik el. Rakodczay Pál: *Szaválás*, in.: Böhm Edit (szerk.): *A vers szószólói*. Múzsák Közművelődési Kiadó, 1989. 70–71.

²⁵⁶ Lásd korábbi tanulmányom, *Mellékletek*.

keretében.²⁵⁷ 2-3 fős csapatokban zajlik a munka. Minden csapat választhat egy verset, amelyet „antropomorfizál”. A verset, mint személyt kell bemutatniuk a csoportoknak. Egy ismerős, akinek neve például *Altató* vagy *Elbocsájtó szép üzenet*. Ki ő? Milyen alkatú? Milyen ruhákat hord? Milyen a hangja, zenéje? Hol él? Milyen családi háttérrel rendelkezik? Kik a barátai/társai? Mi a foglalkozása? Mi a titka? Mi a díszlete, tája, környezete? Ezek szerint a szempontok szerint ír minden csoport egy bemutatósöveget. Amikor a munkát már elkezdték a résztvevők, a játékvezető jelmezeket, kellékeket, hangszereket hoz, és elmondja a feladat második felét: a bemutatás közben (vagy után) létrehozni egy kis színpadi etűdöt, amelyben ez a lírai alak valamilyen módon megelevenedik, és legalább egy sor elhangzik a versből is.

A játék folyamán a legkülönbözőbb megoldások szülehetnek, állóképektől ruhakölteményeken át egészen a performanszokig, ahol a csoport többi tagja is játékosá válva részét képezi a megszemélyesített alaknak. Ez a játék már a líraiság világába kalauzolja a résztvevőket. A metaforikus gondolkodás, a költői képek és a versbefogadás közben megszülető befogadói érzetek megjelenítésének játékos előkészítése.

²⁵⁷ Az IRAM (Ifjúsági Részleg és AlkotóMűhely) az Örkény István Színház 2012-ben indult gyerekeknek, fiataloknak, tanároknak és szakembereknek is szóló, színházi neveléssel foglalkozó programja. A kőszínházak társadalmi felelősségvállalásának új útjait, és a nézővé válás módjait kutatja. Lásd bővebben: Neudold Júlia Márta: *A kőszínház mint közösségi tér. Művészetközvetítés és kapcsolódás a városhoz. Doktori értekezés.* Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019.

A játék folytatódik: *játékversek*

A kurzusok első alkalmain a versválasztás személyessége került középpontba, amely a versmondó első, sok türelmet és elmélyült olvasást igénylő feladata.²⁵⁸ Ennek gyakorlásához Weöres Sándor *Rongyszőnyeg* és *Magyar Etűdök* című ciklusai kiváló alapanyagot nyújtanak. Ezek a ciklusok a rövid lírai művek sokszínű palettáját biztosítják, amely egyrészt változatos formai és tematikus felépülése miatt minden korosztály számára könnyeddé, motiválttá teszi a versválogatást, másrészt pedig széles verstani ismeretek elsajátítására alkalmas és a bonyolultabb lírapoétikai eszközök bemutatására is kiváló (rövid) példákkal szolgál.²⁵⁹

A ciklusok költeményei javarészt a *játékversek* közé sorolhatók, melyekben a „túlfokozott, legtöbbször szimultán ritmus eloldja a konkrét szójelentéseket, fellazítja a képeket, azáltal hogy eltereli róluk a figyelmet, és az olvasó csaknem egész érdeklődését magára vonja.”²⁶⁰ Ezekben a versekben a műnemi sajátosságok nagyobb mértékben vesznek részt a jelentésképzésben²⁶¹, mint a leírt szavak fogalmi jelentése, ezáltal kiváló alapanyagot nyújtanak a lírai művek előadásának gyakorlására, a lírakategória sajátosságainak megismerésére.

A játékversek a lírai költészet bölcsőjéhez, a mítoszokhoz, illetve még azoknál is korábbi állapothoz, a mágikus erejű varázsigékhez vezetnek vissza bennünket.²⁶² Az emberiség ősi, holisztikus világképét a gyermekkor nézőpontjában fedezi fel.²⁶³

Ezt a gyermeki rácsodálkozáson át megközelíthető líraiságot erősítik meg a Kodály Zoltán *Kis emberek dalai* című gyűjteményéből²⁶⁴ a résztvevők közt kiosztott 1–2–3 hangos dalocskák Weöres Sándor versekre. Legfőbb haszna ennek az anyagnak a hangadás megteremtése. Afféle tűzkeresztség. Ha már elénekelt egy verset a csoport tagjai előtt a

²⁵⁸ „Ha térben és időben legbelsőbb húrrendszerünk rá pendül egy-egy versre, mint zenekari próba alatt a sarokban felejtett hegedű húrja rezonál a hangzatokra, a »zengeményre«, úgy mondjuk: »szeretem ezt vagy azt a verset«? – írja Latinovits Zoltán kiválóan érzékeltetve azt a – csak részben tudatos – folyamatot, amely alapján a versmondó kiválasztja azt a verset, amelyet leginkább érdemesnek tart arra, hogy elmondjon. (Latinovits Zoltán: *A költő versét mondani*. in: Böhm: *A vers szószólói*. 269–274. 271.) Azon diákok, akik a válogatást komolyan vették, versmondásukban is ugrásszerű fejlődésre voltak képesek, míg, akik elmondásuk alapján csak felcsapták a kötetet, és hoztak egy rövid verset, hosszú ideig stagnáltak, mígnem megkértem őket, hogy válasszanak újat.
²⁵⁹ Valamint a versek terjedelme a szövegtanulás idejét is lerövidíti (az első – ismerkedő – alkalmakon nagyon fontos technikai kérdés).

²⁶⁰ Kenyeres Zoltán: *Weöres Sándor*. Kossuth, Budapest, 2013. 210.

²⁶¹ Egy játékvers esszenciális tartalmának kifejezése epikus vagy drámai formában még lehetlenebbnek tűnő vállalkozás, mint a bővebb fogalmi jelentéstartományt mozgásba hozó gondolati líra mondanivalója esetében.

²⁶² Lásd I. fejezet.

²⁶³ „Weöres játékversei nem az elveszített gyermekkor iránt érzett vágyakozást szólaltatják meg, hanem a költészet látóhatárát tágítják új területek birtokbavételére, hogy használható és emberi legyen az is, amit a szemléletesség eszközeivel nem értünk el.” Kenyeres Zoltán: *Három Weöres-vers*. 1973.

<https://sites.google.com/site/kenyereszoltan/h%C3%A1romwe%C3%B6res-vers> Utolsó letöltés: 2021.12.02.

²⁶⁴ Kodály Zoltán: *Kis emberek dalai*. Zeneműkiadó, Budapest, 1962.

résztevő, utána egy mondott vers megszólaltatása már kisebb lelki megpróbáltatásnak tűnik.²⁶⁵ Egy-egy etűd vagy versrészlet eléneklése bemelegítésképpen a később elemzett versek személyes élményekkel való összekapcsolása, illetve az erről folytatott beszélgetések során is jégtörő hatású.²⁶⁶

Ezenfelül a rövid recitativok meglepően nagy segítséget nyújthatnak az alapvető beszédhibák kiküszöbölésében is. Éneklés közben – a nem hétköznapi hangadás miatt – más figyelem összpontosul a hangzók képzésére is, a hadaráson, motyogáson kívül komolyabb beszédhibák is könnyebben kiküszöbölhetők a recitativok segítségével. És ami még szintén fontos járulékos tanulsága a gyakorlatnak, hogy a szövegritmus megértésében segíti a diákokat. Ezek a pár hangos megzenésítések a magyar nyelv dallamát nagyítják zenei hangokká, pontos prozodiával, tudatosan megteremtve egy-egy verssor ívét, időmértékét és ütemeit, mindezt észrevétlenül, gyermekjáték-dalocskaként tálalva. Bármennyire is az értelemre fog koncentrálni a későbbiekben versmondásunk, a felkészülést a szép és modulatív hangképzésnél kell kezdeni, megfelelő alapot teremtve ahhoz, hogy a későbbiekben ne álljon a közlés útjába a ritmustalan, hangtalan beszédből fakadó érthetlenség.²⁶⁷ A játékverseket a résztvevők által választott nagyobb lélegzetvételű művek, illetve hosszabb kurzus esetében harmadik körben a kurzusvezető által ajánlott lírai költemények követik.

²⁶⁵ A 1–3 hangos hangkészlet miatt ezek a dalocskák még az éneklés ellen hevesen tiltakozó résztvevők számára is kivételt jelenthetnek.

²⁶⁶ Lásd később a *Szívlapát – részvételi versszínház* előadásunk Igó Évával (III. fejezet), ahol implicit módon ilyen céllal kezdjük az előadást egy versmegzenésítés előadásával.

²⁶⁷ E dolgozathatárait túlfeszítené a beszédtechnika és a hangképzés technikáinak tárgyalása, melyek magas szintű ismeretei nélkül természetesen nem beszélhetünk sikeres versmondásról. Lévéen azonban, hogy dolgozatom témája és előtanulmányaim sem készítenek arra, hogy erről bővebben írjak, itt összefoglalom dióhéjban azon könyvek listáját, amelyek segítségével logopédusok, fonológusok, nyelvészek magas szintű gondolatait és gyakorlatait ismerheti meg az érdeklődő. A régebbi művek közül alpműként és szinte mindenhol elérhető könyvként elsőként említeném Montágh Imre *Tiszta beszéd* (Holnap, Budapest, 2018) című munkáját, amely a kezdő előadóművészt fokozatosan és végig teljesen érthetően vezeti be a megfelelő hangadás, légzés, jó artikuláció és helyes ejtés világába. Hasonló magas szintű Thoroczky Miklósné (Lúcia) *Beszédtechnikai feladatlapok* (Holnap Kiadó, Budapest, 2021.) és *A beszéd építőelemei* (Bárczi Géza Kiejtési Alapítvány, Budapest, 2007.), vagy a régebbiek közül Fischer Sándor *A beszéd művészete* (Gondolat, Budapest, 1982.) című könyve. Az újabb könyvek között pedig Wacha Imre *A tiszta beszéd* (Tinta, Budapest, 2015) és *Az értelmes beszéd* (Szemimpex, Budapest, 2003.) címen megjelent műveit valamint Illés Györgyi *Kezdők és hadarók* (Beszédcentrum, Budapest, 2018.) illetve *Színpadi beszéd* (Beszédcentrum, 2019.) című munkáit említem.

Ez az a pillanat

A kurzusok során több vers esetében is foglalkoztunk az úgynevezett *referenciális olvasat* problémakörével. Referenciális olvasat alatt egyszerűen megfogalmazva a versek adatszerű biografikus dokumentumként történő olvasatát értem, amikor minden leírt gondolatot referenciálisan, a szó szoros értelmében a szerzőre értünk, mintha annak titkos naplóját olvasnánk. Erről közös alkalmakon is beszélgettünk, érzékletes példákat felsorakoztatva, hogy hogyan vezetheti félre a befogadót ez a fajta megközelítés.²⁶⁸ Závada Péter *Vadászat* című versét²⁶⁹ választotta a kurzusok egyik legfiatalabb résztvevője.

Vársz. Pedig az ujjad mióta remeg
a ravaszon, hogy végül megint csak
a tekinteted üssön sebet
a távolság bőrén.

Vársz, akárcsak ő, valahol megtorpanás
és nekiiramodás közt, mielőtt a test
a holtpontra átbillen. Nem mozdulsz.
Hideg vagy, mint a puskacső.
Ez az a pillanat. Ezt kerested.²⁷⁰

Félretéve a referenciális olvasatot, amely – a szöveget egy az egyben értelmezve – egy dramatizált szituációra ad lehetőséget, vagyis egy vadász szerepe és egy havas táj helyszíne körvonalazódik előttünk, vizsgáljunk meg néhányat a számtalan lehetőség közül, milyen gondolatokkal közelíthető meg ez a vers, ha előadóművészként beszédművé szeretnénk alakítani.

Závada a versében a Pilinszky-féle költő–vadász hasonlatra emlékeztető gondolatot bont ki. Pilinszky János így fogalmaz Maár Gyulának adott interjújában:

[...] a költői munka, szerintem, az egyszerre rendkívül passzív, abszolút passzív és abszolút aktív... Mint a vadászat, amely hihetetlenül aktív figyelem, és várakozás, és semmittevés. De akkor, amikor a vad megjelenik, abban a pillanatban a koncentráció maximuma.²⁷¹

²⁶⁸ József Attila és a verse által legendássá vált Horger Antal mellett például Kis Judit Ágnes kortárs költő története is jó példa lehet a referenciális olvasás félrevezető voltáról, akit tanári állásából távolítottak el egy olyan verse miatt, amely "egy feladatra írt költemény volt, ahol egy balul elsült szexuális aktusról kellett írni, farkas szonettben, vershelyzetben azzal a szóval, hogy utcalámpa." Csejk Miklós: "Nem szabad a verseket túlnövesztetni a pillanaton". *Cultura*. 2012. augusztus 2. (<https://cultura.hu/kultura/nem-szabad-a-verseket-tulnoveszteni-a-pillanaton/>) Utolsó letöltés: 2022.08.24.

²⁶⁹ Závada Péter: *Vadászat*. in. Závada Péter: *Roncs szélárnyékban*, Jelenkor, Budapest, 2017, 86.

²⁷⁰ Závada: *Vadászat* (részlet, 15–23. sor) A vers teljes szövegét lásd a *Mellékletek* közt.

²⁷¹ Pilinszky János, „Egyenes labirintus – Pilinszky-portré a televízióban (Maár Gyula)”. in: Hafner Zoltán (szerk.), *Beszélgetések*, Digitális Irodalmi Akadémia, Budapest, 2002. *konyvtar.dia.hu*

Ez a fajta feszült figyelem az én interpretációmiban az előadóművész jelenlétének kiélezettségét jellemzi. Az utolsó pillanatig összpontosító előadóművész a versmondás pillanatában koncentrált figyelemmel, csordultig töltekezve lelki tartalommal, a vadászhoz hasonlóan várja, hogy a közönség felé „röpítse” a rövid, tömör és gondolatával mélyre hatoló verset. Emellett találunk forrást e verssel kapcsolatban Závada gondolatairól is:

Ezért tartom izgalmasnak az olvasatok leállíthatatlan sokféleségét: a *Vadászat* című verssel kapcsolatban eszembe se jutott Pilinszky mondása. Egyfelől az angol-amerikai lírai modernség hagyományába álltam bele, mikor a megfigyelő-megfigyelt klasszikus alaphelyzetét próbáltam megragadni a vadász és a vad viszonyaként. Másfelől itt is az észlelés fenomenológiája érdekelt, az a maga teljességében kivitelezhetetlen folyamat, melynek során a világgal kapcsolatos előítéleteink és érdekeink felfüggesztődnek, és kizárólag a nézés és a megfigyelt fenoménjára koncentrálnunk.²⁷²

A tizenhárom éves versmondó számára azonban teljesen más, személyes és aktuális mondanivalóval bírt ez a vers. Éppen a tábor előtt tudta meg, hogy felvették egy jó nevű vidéki gimnázium drámatagozatára, ahol egyúttal kollégiumba is költözött. A várakozó vadász motívuma így benne egészen más képzettársítást hozott elő. Az elköltözés, az új város, az új osztály és drámatagozat gondolata annyira erősen jelen volt tudatában és lelkében, hogy az átjárta versmondását, és minden szavát személyes élménnyel töltötte fel.

A fentebb részletezett – korántsem teljeskörű – felsorolás a mű értelmezési lehetőségeiből modellezi a lírabefogadás barthesi megközelítését. A kurzus során azt a megszólalási módot kerestük, mely által egyértelművé válik, hogy a versben megszülető érzet a versmondó számára éppen annyira ismerős és személyes módon aktuális, mint amennyire – teljesen más okok miatt – aktuális a versben megrajzolt vadász alakja, a szerző, Pilinszky, vagy éppen – nem utolsó sorban – a versmondást befogadó néző szempontjából.

Barthes tételét a versmondás kapcsán így fogalmazhatjuk meg: *a hely, amelybe a versmondást alkotó idézetek beleivódnak*, a közönség. A versmondó versélménye és testi adottságai az áradó érzelmektől a befelé motyogáson át az uralhatatlan végtagok lötyögéséig számos reális akadályt gördítenek a közönség versbefogadás-élményének útjába, a versmondás célja, melyre a versmondó törekendi tud, azonban tisztán megfogalmazható: elérni azt, hogy a közönség tagjai a legszélesebb skálán tudják megfogalmazni saját értelmezésüket az előadott vers kapcsán (részletesebben később, *A versmondás performativitása*).

Az elemzés során meghatározó felismerést jelentett a vers megszólaló alanyának rekonstrukciója. A kései modernség korszakküszöbének legfontosabb lírapoétikai eszközeként

²⁷² Závada Péter, „Nem hiszek a versek önterápiás hatásában”, *contextus.hu*, 2017.10.18.

tartja számon Kulcsár Szabó Ernő az *önmegszólító* lírai beszédmód alkalmazását, mely során a vers nyelvi megformáltsága „nem stabilizálja külső és belső elválasztottságát, sőt, megokolhatatlanná teszi az »átélt« és a »megfigyelt« történések különbségeinek relevanciáját”.²⁷³ A *Vadászat* lírai alanya is valahol az aposztrófikusán²⁷⁴ megszólított „te”, az egyes szám harmadik személyben leírt „férfi”, valamint a kettejük külső-belső állapotának hasonlóságát megfigyelő egyúttal önmaga is átélten (mintegy belülről szemlélve) átadó, rejtett, egyesszám első személyű alany között határozható meg.

Fodor Tamás filmes szemléletű megközelítéséhez²⁷⁵ hasonló módszerrel kezdtünk el dolgozni a résztvevővel. A *Vadászat* filmes metaforájában az operatőr önmagát veszi, miközben áttetsző módon egy másik szereplő, „egy férfi” képét vetíti önmagára. Mindezt a versmondó jelen időben – mintegy tudósítóként – narrálja. A versmondás során ezt a hármasságot a közönséget megszólító párbeszédhelyzet és a versmondó jelenlétén érzékelhető intenzív képzeleti képe teremti meg.

A versszöveg meghatározó formaképző alakzata a versszakok elején található „vársz” szó anaforikus ismétlődése.²⁷⁶ Az anafora, a szóasszonánc és a ragrím *ritmikai és értelmi tagolást* összekapcsoló tulajdonságára hívja fel a figyelmet a Szepes–Szerdahelyi szerzőpáros.²⁷⁷ A vers gondolati tagoltsága ennek függvényében a „vársz” szavak közötti szakaszok egységeire bontja a verset, és mint olyan, az összesen háromszor ismétlődő „vársz” szavak előtt és utáni csendek tömörségét erősíti. A versmondás csúcspontjait jelentik ezek a szünetek, a beszédmű fő mondanivalójává emelve azokat a közös csendeket, a *hiányt* versmondó és közönsége között, amelyekben az a várakozás performatív módon megvalósul, amelyet a vers szövege fogalmi szinten körüljár.

²⁷³ Kulcsár Szabó Ernő: *Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2018. 23. „...ettől a korszakküszöbtől fogva bontakozik ki a magyar költészettörténetben annak felismerése, hogy az én önmegértésének nem az izolált szubjektivitáson keresztül felfogott önmaga a legfőbb (s kivált nem a tévedhetetlen) instanciája.” Kulcsár Szabó i.m. 35.

²⁷⁴ Az aposztrófé fogalmát Jonathan Cullertől Simon Gábor tolmácsolásában alkalmazom: a poétikai szubjektum és egy entitás közötti viszonyrendszer, amely garancia a szubjektum számára, hiszen egy másik entitáshoz történő odafordulása előfeltételezi saját létét is. Simon G. i.m. 76; 84; 93–94.

²⁷⁵ Lásd korábbi tanulmányom, *Mellékletek*.

²⁷⁶ „Kitüntetett helyet foglal el a népköltészetben és különböző civilizációk irodalmában a visszatérő szót a nyelvi vagy metrikai egységek elejére állító *anafora*. (...) az orális költészetben, szertartásénekekben, litániákban órákon át követhetik egymást azonosan induló mondatok.” Fónagy i.m. 25–26.

²⁷⁷ Szepes–Szerdahelyi i.m. 208–209.

A hiány nyelvtana

A hiány megteremtésének egyik legjellemzőbb – egyúttal a versmondás-módszertani munkák hiátusát is képező – lírapoétikai eszköze a *koherencia* megbontása a szöveg mikroszintjén.²⁷⁸

GreCsó Krisztián *Az a fajta kötelesség* című versét²⁷⁹ választotta kurzusok résztvevői közül egy tizenöt éves lány. E vers különösen alkalmas a *lírai* szövegkohézió bemutatására. Figyeljük meg, hogyan marad feloldatlan az utalásrendszer GreCsó *Az a fajta kötelesség* című művében.

Rájössz, mire kiötölnéd, hogy gondolni:
nem, nem is kell neked semmi,
hogy smirglizd, Istenem, ki akard gombolni
(hisz, ha nincs, tán le lehetne venni),
hogy dunsztold, mert avas, kavarástól kozmás,
ha megízleled, nyers: főzheted még,
hogy rájőjj: ettől az akarástól most más,
de azt ne tudd: te vagy belül, vagy a kötelesség, – [...] ²⁸⁰

Az első sor rögtön paradoxonnal kezd, melynek két állítása a vers további felépítménye. „Rájössz, mire kiötölnéd”. A „kiötölés” és a „rájövés” közti hajszálynyi különbség jelentheti a paradoxon feloldását. Az én interpretációmban – ez persze vitatható²⁸¹ – a „rájövés” pontszerű és intuitív esemény, a „kiötölés” viszont lineáris, folyamatszerű, és racionális gondolkodást sejtet.

De *mire* jön rá vagy *mit* ötölne ki a versben megszólaló? Erre lehetne válasz a sor második fele és a második sor: „hogy gondolni | nem, nem is kell neked semmi”, mely állítás azonban egyaránt értelmezhető a „rájövés” és a „kiötölés” bővítményeként is külön-külön²⁸², és nem mellesleg megint egy újabb kérdést vet fel: *mit* gondolni? Vagy csak pusztán *gondolni*? De bármelyik módon értelmezzük, mindenféleképpen hiányosságot fogunk érezni, és erre csak ráerősít az utána következő paradoxonok sora, melyek folyamatosan valami hiányzó elemre mutatnak: valamire, amire „rá lehet jönni”. Végül eljutunk az idézett szakasz utolsó előtti

²⁷⁸ A koherencia – mint a szöveg nyelvi (és nem nyelvi) elemeit összetartó erő, egyrészt létrehozza a szöveg különböző szintjeinek összekapcsolásával annak szerkezetét, másrészt a szöveg befogadásának folyamatát teszi gördülékennyé. Ennek általános eszköze az utalásrendszerek létrehozása, melyben bizonyos szavak bizonyos *referenciális tartományra* utalnak anaforikusan (vissza), *kataforikusan* (előre) egy antecendens (megelőző) vagy posztcendens (követő) elemre.

²⁷⁹ GreCsó Krisztián: *Az a fajta kötelesség*. barkaonline.hu A vers teljes szövegét lásd a *Melléletek* közt.

²⁸⁰ GreCsó: *Az a fajta kötelesség* (részlet: 1–8. sor)

²⁸¹ A paradoxon feloldása a vers mindenkor befogadójának feladata.

²⁸² „Rájössz, (...) hogy gondolni: | nem, nem is kell neked semmi” vagy „mire kiötölnéd, hogy gondolni: | nem, nem is kell neked semmi” a mondat tagjainak egyeztetése mindkét esetben problematikus.

sorában a „rájövés” ismétlésére, amely tisztázza az első kérdést – miszerint az egész megelőző folyamat a „kiötölés” leírása, amit így megelőz és követ is (koreferencia) a „rájövés”. Az utolsó sor azonban megint összezavar, visszautalva a „rájövésre”, pontosítva annak folyamatát, miszerint amire rájövünk, annak belsejében lehet egy személy (az aposztofikusan megszólított), vagy a „kötelesség” is. És itt jövünk rá, hogy mindez a címben megjelölt „kötelességre” utal, melynek meghatározása önmagában is egy anaforikus ígéret, melynek rámutatás-szerűen megjelölt specifikálása („az a fajta”) a mű egészét tekintve sem konkretizálható a vers szövege alapján. A paradoxon feloldása tehát a vers szövegén kívül helyezkedik el.

Az előadó feladata, hogy megállapítsa, számára mire mutat az a bizonyos intuitív *rájövés*. Bármilyen lehet, ami olyan fogalomkör, amely szellemileg, lelkileg megmozgatja, és igazolja a paradoxonok sorozatát. A befogadó figyelmét az kelti fel, ha érzékeli, hogy a megszólaló számára a lehető legvalóságosabb módon létezik egy ilyen fogalomkör.

Azokra a kulcsszavakra, érzetekre volt szükség az elemzések során, amelyek egy konkrét érzésre, valami nehezen megfogalmazható intuitív sejtésre segítenek rávilágítani, amely érzés, lelki állapot vagy hangulat a verset válogató kurzusrésztevőben a mű befogadásakor megszülethetett, ami olyan erővel hatott rá, hogy kedvenc verse lett ez a meglehetősen bonyolult nyelvezetű mű. Ez fogja ugyanis az utalás-láncolat üresen tatóngó centrumát titokban kitölteni.

Ez a titok az *előadóművészi magánügy*²⁸³ területére tartozik. Erről a versmondást befogadónak éppen annyira nem kell tudnia, mint a korábban részletezett Závada vers esetében azt, hogy a versmondó milyen pillanatot vár az életében úgy, valamint ahogy azt sem kell tudni, hogy „mire gondolhatott a költő”. Ennek a titoknak erőteljes mentális – az előadóművész fiziológiájára is kiható – jelenléte viszont szükséges ahhoz, hogy a befogadó érzékelje, és hatására elkezdje kidolgozni saját megoldását.²⁸⁴

²⁸³ Ismeretek halmaza, amelyeket az előadó személyes tapasztalataiból, érzéseiből (magánéletéből, belső felismeréseiből, tanulmányaiból) állít össze. Az alkotás során ezen ismeretek jelentik az előadó számára a szubjektív elemek lehorgonyzási bázisát. Minél többet tud belőle a közönség (vagyis minél jobban ismeri a versmondó személyes tapasztalatait, látásmódját), annál könnyebb számára az előadó személyében dekódolni a beszédmű interpretációját (hasonlóan az írott mű filológiai kutatásokban lehorgonyzott megfejtéséhez). Abban az esetben azonban, ha nem ismeri (vagy az adott művel kapcsolatban nem áll rendelkezésére ismeretanyag), csupán az érintettséget érzi (nonverbális jelek alapján), olyan megoldást keres (találgat) megérzéseire támaszkodva, amely végső soron saját benső világának kivetüléseként, a saját (befogadói) interpretációjának alapját képezi. – Z.Á.

²⁸⁴ Ennek gyakorlati megvalósításának lehetőségeiről a II.3. fejezetben írok részletesebben.

A kontextus hiánya

Az egymásnak részben ellentmondó huszadik századi lírapercepciós elméletek szintéziséből kiindulva a kognitív lírapoétika a költői műalkotást mint egy kommunikációs szituációban megfogalmazódó nyelvi közlést vizsgálja, „melyben a lírai én valamely második személy (te) [apoztrofikus] megszólítását hajtja végre, és ezen keresztül részesíti a befogadót a költészet élményében.”²⁸⁵ A vers szövege így retorikai teljesítményként vizsgálható egy olyan kommunikációs helyzetben, melyben azonosítható egy lírai megszólaló, egy megszólított és egy üzenet, maga a költemény – mint a megszólítás kontextusára, résztvevőire és önmaga megszerkesztettségére is reflektáló nyelvi konstrukció.

E megközelítés versmondásra adaptált verziója implicit módon kifejezésre jut a huszadik századi magyar versmondáselmélet-írók munkáiban is, ahol a költő és olvasó – mint két kommunikációs fél – beszédhelyzetének a versmondó, aki a beszédmű során a költőt helyettesíti és a közönsége közti egyoldalú párbeszédhelyzetet feleltetik meg. Érzékelhető az a törekvés is, hogy a lírai megszólalás pragmatikai kontextusa és a versmondó–közönség viszony kontextuális adottságai közti feszültséget feloldják.²⁸⁶ A szerzők azonban jellemzően a költő személyiségében és a versírás, vagy az ihletett állapotot kiváltó történés helyzetében látják az ellentmondás feloldását.²⁸⁷ Ez a feloldás elégséges lehet azon művek esetében, amelyek lírai szubjektumaként egzakt módon szereplővé válik a szerző személye, minden más esetben viszont a versben megjelenő poétikai szándék súlyos jelentésvesztéssel járó leegyszerűsítésévé válhat.

Gáti József tankönyvében már sokkal árnyaltabban fogalmaz, szerinte „[a] versmondásban [...] egyszerre két művész (az író és előadóművész) együttes varázsa él: a mű és a mű által kiváltott *előadói élmény*. Ezek a vers mondásakor elválaszthatatlanok

²⁸⁵ Simon G. i.m. 83.

²⁸⁶ Egyik legkorábbi példaként Rakodczay a *helyzetről* ír a versmondás legfontosabb kiindulási alapjaként, amely a vers szövegéből fejthető meg, és amibe az előadónak bele kell helyezkedni, és azt a helyzetet kell megteremteni a „legrealisztikusabb képzelmet igénylő” pontossággal. Szerinte „a lírai vers tökéletlen, előzmény nélküli állapot. Az előzmény itt nincs adva, azt úgy kell kikövetkeztetni a költemény összefüggéseiből, sokszor tán egy olyan – a költő számára csekély értékű – mondatból, mely az előadó számára konkrétabb jellegű, ráalapíthatja a költeményt megindító helyzetet, mely általa megteremtett helyzetből aztán az egész költemény hangulata kiválik.” Rakodczay i.m. 70–71.

²⁸⁷ „Mi, mint előadók, a költő szerepét vesszük át közvetlenül. Átvesszük mindent látó képzeletét, szellemének magas ihletét és lelke minden érzeteit. Aminő benyomást órá tőnek az általa látottak: előadásunk ugyanazon benyomást fogja éreztetni hallgatónkkal.” Egressy Gábor: *A színészet iskolája*. in: Böhm: *A vers szószólói*. 45–50. 48. „a költővel azonosulva (belsőleg) kell szóbeli cselekvését végrehajtania, a vers adott körülményei között” Ascher: *A versmondás művészete*. 16. „az előadóművésznek magát a költőt kell »megjátszania«, vagyis az alkotás néha biz hosszú folyamatát kell oly röviden összefoglalnia, mint maga a vers” Latinovits: *Verset mondok*. 22.

egymástól.”²⁸⁸ Szerinte a versmondó „nem alakul, *nem játszik*, csak *érzékel* és így többet bíz a hallgatóra, illetőleg nagyobb asszociációs folyamatokra *kényszeríti*, mintha mindazt, ami a versben van, sorra eljátszotta volna. [...] Ilyen sűrített világot nem lehet részleteire bontva eljátszani, csak jelezni. A többit, amit a versmondó elhallgat, a hallgatóság a hallottakkal együtt összegezi, lejátssza, vagy átéli önmagában.”²⁸⁹ A Gáti által körvonalazott versmondói attitűd jelentősen közelebb hozza a lírapoétikai eszközök előadóművészi adaptációjának lehetőségét a versmondóhoz. Gáti „a legmagasabb rendű színjátszás egyik formájaként”²⁹⁰ aposztrofálva a versmondást – felismeri azt az összetett poétikai feladatot, amely annak elidegeníthetetlen sajátja.

Gáti József, valamint a korábbi tanulmányaim során bemutatott kortárs mesterek²⁹¹ versmondáselméleti gondolatait a kognitív lírapoétika elméletével ötvözve olyan pozíciót határozhatunk meg a versmondó számára, amely szélesebb perspektívában, bonyolultabb poétikai konstrukciók interpretációjához is megfelelő kiindulási pontot biztosít.

A kognitív lírapoétika a lírai művek két féle kontextusát különbözteti meg, a *performatív* és a *szimulált/imaginárius* kontextusát. Az írásban publikált *autonóm* költemények esetében „az alkotót/előadót, a művet és a hallgatót [...] semmilyen szituációs összefüggés nem kapcsolja össze, így a vers kommunikációs helyzetének hangoltsága, irányulása és a tényleges befogadás helyzete között disszonancia lép fel.”²⁹² Ezt a disszonanciát nevezi Simon Gábor tanulmányában *dezorientációnak*, melynek két fajtája különböztethető meg:

1. a *posztumusz dezorientáció*: amikor a performatív kontextus eltűnésével a befogadó nehezen érti meg a megnyilatkozás szituáltságát – a befogadói interpretáció részeként szükséges a performatív kontextus rekonstrukciója,²⁹³
2. és az *akut dezorientáció*: kiváltképp a modern költészettől kezdődően megfigyelhető, hogy a kortársak számára sem értelmezhető az egyes művek performatív kontextusa, a performatív kontextus hiánya a mű eszmei mondanivalójának része.²⁹⁴ A szerzői szándék szerint a befogadó csak a

²⁸⁸ Gáti i.m. 67.

²⁸⁹ Gáti i.m. 71.

²⁹⁰ u.o.

²⁹¹ Jordán Tamás, Bálint András, Hegedűs D. Géza, Fodor Tamás. Lásd I.8. fejezet és *Mellékletek*.

²⁹² Simon G. i.m. 85. Lásd korábban *Lírai költemény és a nyelv* alfejezet.

²⁹³ Kiváló példa erre Pindaros ókori görög ódaköltő 2. isthamosi ódája: „S ezt a dalt! Nem azért írom meg, | Hogy nyugodjék nálam némán, hangtalanúl. | Nikasippos, hogyha megérkezel, ezt | Add tudtúl a jó barátoknak.” (Csengery János (szerk.): *Pindaros*. Globus Nyomdai Műintézet, Budapest, 1929. 298–302.) A fordító a „Nikasippos” névhez rövid lábjegyzetet fűz, mellyel segíti tisztázni a mű performatív kontextusát: „Annak a neve, akire a költő e költeményét rábízta, hogy vigye el Sziciliába.” Az „elküldött dalokról” részletesebben még: Agócs Péter: Az ének mint előadás és szöveg: Pindaros és Bacchylidés „költői levelei”. *Ókor*. 2020/4. 3–22.

²⁹⁴ A jelenség természetesen korántsem új dolog, már az első írásos művek esetében is érzékelhető a dezorientációra való törekvés (lásd *Szapphó*, I. fejezet), és a versmondáselméletben is megjelenik problémaként. Rakodczay Pál így ír 1884-es tanulmányában a lírai művek hiányos kontextusáról: „A költő ama megelőző állapotot, melyben az egyén elhatározza magát [hogy megszólal], nem jelzi, csak az új állapotot mondja ki és írja le.” Rakodczay i.m. 69.

felismerhető formai-műfai elemekre, kulturális utalásokra, a mű szimulált/imaginárius kontextusára támaszkodhat az interpretáció során.²⁹⁵

Míg az első esetben tágabb spektrumon támaszkodhat a filológiai kutatásokra a versmondó, azokból mintegy felépítve magának a mű megszólalás-helyzetét, a második esetben vagy leegyszerűsíti a művet, és egy konkrét szituáción belül értelmezi,²⁹⁶ vagy olyan helyzetet kell teremtenie előadásában a poétikai eszközök előadóművészi adaptációjával, amelyben nyilvánvalóvá válik, hogy a performatív kontextus hiánya *a mű eszmei mondanivalójának része*, és így annak befogadása a szimulált/imaginárius kontextus megteremtésével a közönség aktivitást igénylő feladata. Ez esetben a verselemzés során a filológiával szemben hangsúlyosabb szerepet kap a poétika.

²⁹⁵ Weöres Sándor [*Őszi éjjel...*] kezdetű verse esetében a fentebbi példával ellentétben a filológiai kutatás háttérbe szorul, kevésbé válik fontossá az, hogy milyen körülmények közt fogalmazódik meg a mű szövege, mint az, hogy hogyan. „A Galagonya-ének és a hozzá hasonló dalok a nyelvi érzékelés addig ki nem használt határterületein járnak, ahol általánosabbat lehet kifejezni az én-líra addigi tartalmainál, s tömörebben, mint a filozófusi gondolkodás elvont eszközeivel.” Kenyeres: *Három Weöres-vers*.

²⁹⁶ Lásd korábban *szituációs játék*.

Az éjszaka csodája: a ritmus

Két alkalommal, két különböző módon dolgoztuk fel a kurzusok során Weöres Sándor *Az éjszaka csodái* című versét,²⁹⁷ amely játékosan, tartalmi-értelmi síkon vezeti be a versmondót a dezorientált líra világába.

A vers két – egyértelműen elkülönülő – részre osztható, melyet a verselés váltakozása is jelöl. Az első részben (öt váltakozó ütemű, hangsúlyos, páros rímelésű versszak), az ébrenlét síkján, egy esti jelenet elevenedik meg, a megszólaló és az által „kicsi lányként” aposztrófált megszólított egyoldalú (vagy legalábbis jelöletlen) párbeszédével. Ezt követi egy tizenegy soros játékvers-betét, amely szimultán elvű szabad versként²⁹⁸ (intenzív, tánc lépéseket idéző trochaikus tetrameter és krétikus sorokat vegyítve, megbontva a páros rímek rendjét), mint egy varázsige nyitja meg a második egységet. A második egység további szakasza többnyire felező nyolcas ütemű, hangsúlyos (vagy szimultán – lásd később) verseléssel, páros rímekkel és bokorrím-halmazokkal, megnyitva az álom, az éjszaka szürreális világát, a hétköznapi élet kifordított párját, a racionális szabályokat, mindennapokat, logikát kigúnyoló világot, amelynek azonban a vers szabályai szerint határa átjárható.²⁹⁹

A költemény metapoétikus szinten, több helyen is utal a lírai mű megvalósulásának folyamatára. Az első egységben a platóni ringatás gondolatát fedezhetjük fel:³⁰⁰ „Ha becézésem és csókom se kell, | kicsi lány, mivel ringassalak el?” – amelyre implicit módon válaszol a játékvers-betét, mint ringató dal. Hasonló funkciót tölt be az első rész környezeti leírásában a reflektált pentameter („furcsán szökken a pentameter-sor elő: | Tóth Gyula bádogos és vízvezeték-szerelő”), amely mintegy előkészítése az intenzív ritmikájú második résznek, így szerves részévé téve azt a vers egészének (emiatt nem ér minket váratlanul). Hasonló módon idomul a varázsige-részhez a második rész olykor-olykor felmerülő szimultán (trochaikus

²⁹⁷ Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások. II.* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975. 360. A vers teljes szövegét lásd a *Mellékletek* közt.

²⁹⁸ A szabad vers (szabadvers) fogalmával kapcsolatban Vilček Béla tanulmányára hagyatkozom, aki szerint „a szabad vers (szabadvers) különböző változatai voltaképpen két alaptípusra vezethetők vissza. Az egyik típus az, amelyik valamilyen hagyományos verselési módot szabadabban, kötetlenebbül valósít meg. Verssorai részben vagy egészben az ütemhangsúlyos, az időmértékes vagy a szimultán vers szabályai szerint értelmezhetőek, egységes versmértéket azonban nem alakítanak ki. Ez a *lazított (sortagoló) szabad vers*. A másik, már ehhez a formához képest is szabadnak nevezhető típus pedig az, amelyik pusztán a vers alapkövetelményét, az ún. sorképzést teljesíti. Sorai páronként és leginkább valamilyen nyelvi-mondattani-tipográfiai szempont szerint feleltethetőek meg egymásnak, belső elrendezésük minimális mértékben (esetleg anafora, rím, metrumfoszlányok, hanglejtés, dallamív stb.) tartalmaz ismétlődő mozzanatot. Ez a *sorképző (szólam- vagy mondatsoros) szabadvers*.” Vilček Béla: Szabadvers és szabad vers napjaink költészetében. *Kortárs*. 2010/9. https://epa.oszk.hu/00300/00381/00151/EPA00381_kortars_2010_9_3426.html Utolsó letöltés 2022.08.20.

²⁹⁹ Papp Ágnes Klára: Grotteszk test és szubjektum-felfogás Weöres Sándor költészetében. *Literatura*, 2021/4. 359.

³⁰⁰ Lásd I. fejezet.

nyolcas-hetes) lüktetése. „Az éjszaka csodáinak az ötödik versszaktól kezdődő második része (...) az együttjátszás, az együtt-táncolás (mondhatnánk a dionüszoszi mámor) értelmében zenei: ritmusa egy a közös táncban az egyéniséget feloldó mozgásélményt közvetít.”³⁰¹

A fentebb összefoglaltak értelmében tehát egy olyan metapoétikus alkotást üdvözölhetünk e vers képében, amely a líraiság mágikus, varázsvilágot idéző ősi hatásmechanizmusát mutatja be implicit módon. A versmondókkal ehhez mérten kerestük a felkészülés során azt a megszólalási módot és előadói attitűdöt, amely ezt a közös révedést, extázist segíti. Első alkalommal két résztvevő mondta felváltva és közösen a verset, mintegy bemutatva a közös játék, közös révedés folyamatát. A felosztás látszólag megkönnyítette a megszólalás értelmezését, de valójában a hangsúlyt a lírai befogadásról egészen más területre helyezte át: két előadó bravúros együttműködésére, hogyan képesek egymás ritmusaira olyan szinten rácsatlakozni, hogy a vers hömpölygő ritmikai konstrukciója ne sérüljön. A valódi versmondás-feladatot a második feldolgozás jelentette, amikor egy résztvevő adta elő a művet.

Az elemzés során nagy hangsúlyt fektettünk a vers képi világának kibontására. A résztvevő képzőművészeti érdeklődése lehetővé tette, hogy behatóbban tanulmányozzuk a szürrealista festők, kiváltképp Marc Chagall *A város felett* (1918) című festményét. Chagall a kölcsönös szeretet érzését ábrázolja festményén, amikor kedvesével eggyé válva a repülés érzete tölti el. A kép különlegessége, hogy a szerelmesek nem néznek egymásra. Chagall ugyanis nem a szerelmesek testét ábrázolta, hanem lelküket, amelyek egymásra nézés nélkül is érzik egymást. Látszólag észre sem veszik például a festmény háttérét képező városka parodisztikusan ábrázolt, színes házait, a teljesen funkciójukat vesztett kerítések, és a házak közt álldogáló zöld kecskét, vagy a kerítés tövében letolt nadrággal guggoló komikus alakot, melyeknek mesebeli, játékos képe fokozza a befogadó szeretet-érzetét. A kép főszereplői látszólag nem figyelik mindezt, valójában azonban az egész kép az ő szubjektív szemszögüket tükrözi. Ezt a fajta szürrealista szubjektivitást kerestük a versmondás megvalósításában is.

A felkészülés során fontos volt megtalálni azokat az élményeket, felfedezni a hasonlóságukat a versben megfogalmazódókkal, amelyek a versmondó hasonló érzéseire köthetők. Az versmondó személyes érzelmei végül a versmondás hangsúlyaiban, a ritmus hol előtérbe kerülő, hogy részben a gondolati tartalom háttérébe húzódó kontinuitásában, valamint a megszólalás minőségében, a szeretet sugárzásában oldódtak fel.³⁰²

Az első versszak realista ábrázolásra törekvő tájleírása (melybe könnyen kódolható kapcsolódással szüremlenek be metaforikus részletek) után a második versszak

³⁰¹ Papp i.m. 360.

³⁰² Lásd korábban *belső és külső interpretáció*, I.6. fejezet.

megszólításától³⁰³ válik egzakttá a vers mágikus elemeinek felépülése, amely a megszólaló és befogadó különleges kapcsolódását feltételezi. Ez a fajta kapcsolódás a modern pszichológia *szuggesztió* fogalmával hozható összefüggésbe, mely során a két fél ritmikus kapcsolódása – *interakciós szinkronitása* – fontos elemévé válik a kapcsolódás létrejöttének.³⁰⁴ E jelenség a kortárs performativitás-elmélet ritmuselvével és a kognitív lírapoétika ritmikopoétikájával is kapcsolatba hozható.

Erika Fischer-Lichte számos előadást elemző tanulmányában az előadó és közönség kapcsolatának ritmikus beállítottságára hívja fel a figyelmet. „Bár a színházteremben cirkuláló energiát sem látni, sem hallani nem lehet, mégis érzékelhető. A ritmus ugyanis a lélegzést és a szívverést irányító testi, biológiai elv. S mivel az emberi test alapvetően ritmikus természetű, mind külső, mind belső elvként képes a ritmus észlelésére. Látunk bizonyos mozdulatokat, hallunk bizonyos szó- és hangfüzereket, és úgy észleljük, mintha ritmusuk lenne.”³⁰⁵

Ezzel párhuzamosan a kognitív lírapoétika neurofiziológiai kutatásokra támaszkodó elmélete a nyelvi befogadás neurális hátterében rámutat arra a folyamatra, mely során a ritmikus szöveg befogadása során *a hallásingerek ritmusegységévé szerveződése az idegsejtek tüzelési mintázatait* befolyásolják – a szöveg hatására fogalmi szinten is kibomló *mentális reprezentációk* ütemes váltakozásával összefüggésben. Vagyis „a ritmus jelentésalakító hatása reflektálatlanul, a tudatos figyelem szintje alatt is érvényesülni látszik,”³⁰⁶ minek következtében a vers ritmusa a megismerő elme legegyszerűbb műveletei szintjén, közvetlenül fejt ki a hatását,³⁰⁷ a sűrített lírai világtapasztalat megértésében e világtapasztalat *közössé és kölcsönössé tételével* segítve a befogadás folyamatát.³⁰⁸ A dezorientáció feloldása így a versmondó és közönsége közti performatív jelenlét szintjén történik meg.³⁰⁹

A ritmikái mintázat érvényesülése a vers beszélőjének szólamát határozottá és következtetessé teszi, miközben a vers világának egyes eseményeit és entitásait előtérbe helyezi, ezáltal a versben kibomló világ szubjektív átélésének tapasztalatát közvetíti a befogadó számára. „A világ, amelyre a lírai dikció a befogadó figyelmét irányítja, a megnyilatkozó

³⁰³ Lásd később *kontextuális* fordulópont.

³⁰⁴ Bányai Éva: Interakciós szemléletű hipnóziskutatás: A hipnózis szociál-pszichológiai modelljének kísérleti háttere. *Magyar Pszichológiai Szemle*, 2019/74. 7–27. 14.

³⁰⁵ Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. 80.

³⁰⁶ Simon G. i.m. 135.

³⁰⁷ Simon G. i.m. 220. és 135.

³⁰⁸ Simon G. i.m. 94–95. „...a ritmusnak tehát nem önálló reprezentációs mintázatként van jelentősége, hanem a szövegvilág entitásaihoz való hozzáférést meghatározó észlelési tapasztalatként, pontosabban szólva e tapasztalatot lehetővé tévő műveleti konfigurációként, amely ráadásul a tudatműködés időbeli struktúrájához, tehát az aktuális észlelet, a korábbi benyomás reaktív újrendezése, illetve mindezekből következően a jövőre irányuló elvárás (ösbenyomás–retenció–protenció) egységbe szerveződéséhez is igazodik.” Simon G. i.m. 135.

³⁰⁹ Lásd később II.3. fejezet.

szubjektum perspektívájából tűnik olyannak, amilyen, és ez a perspektíva, illetve az abból irányuló figyelem részben a ritmikai struktúrák mentén válik megismerhetővé a befogadó számára. Így válik a ritmus a poétikai szubjektum kibontakozását, illetve annak interszubjektív megtapasztalását segítő állványzattá.³¹⁰

Ez a fajta megközelítés – és ennek tudatosítása a verselemzés során – különleges motivációt adhat a versmondónak a ritmikai struktúra nehezen feltérképezhető szerkezetének megfejtéséhez, ahhoz, hogy megkeresse azokat a pontokat, amelyekhez könnyedén tud csatlakozni (intuitív alapon), majd a többi részlet kidolgozottságát azokhoz hozzá emelve képes legyen egy olyan folyamatot végig járni a befogadóval közösen a versmondás során, amely a ritmikus szöveg szuggesztív erejével nyitja meg a vers álomszerű világát.

³¹⁰ Simon G. i.m. 159–160.

A megszólaló hiánya

Szó volt már a lírai szövegek hiányosságának poétikai tényezőjéről. Most a deixis szövegkohéziós eszközével, nyelvi eszközökkel megteremthető hiányzó alany jelenségét mutatom be. „A deixis olyan nyelvi művelet, amely a diskurzus értelmezésébe bevonja a résztvevők fizikai és társas világát, vagyis azokat a kontextuális ismereteket, amelyek a beszédhelyzet tér- és időbeli, valamint személyközi viszonyainak a feldolgozásából származnak.”³¹¹ A lírai deixis esetében a deixis feloldása nem történik meg, hiszen nem ismerjük a megszólalás kontextusát, a lírai mű esetében a szövegben felépülő deiktikus utalásrendszer „műveletként végrehajtható, a deiktikus centrumot azonban nem ismerjük. Következésképpen a befogadói aktivitás e deiktikus centrum betöltésében rejlik.”³¹²

A dezorientált lírai megszólalás sajátossága – amellet, hogy nem ismerjük a megszólalás kontextusát –, hogy nem ismerjük a megszólaló személyét sem. E tulajdonság, amely nyelvi szinten a *deixis* lírapoétikai eszközére vezethető vissza, a korábban elemzett három műben is meghatározó módon vesz részt a vers különleges világának megteremtésében. A *Vadászat* esetében olyan mindent tudó megszólaló körvonalazódik, aki egyszerre képes kívülről és belülről szemlélni, átérezni az aposztrófikus megszólított helyzetét. Grecsó Krisztián versének megszólalója minden előkészítés nélkül határozott állításokat tesz a megszólított gondolkodásmódjáról – mintha a fejébe látna, egy felismerésemény pontos benső látletét adva. Ez utóbbi két vers esetében az is elmondható, hogy az aposztrófikus megszólított olvasás közben (de kiváltképp versmondás esetében) könnyen összetéveszthető a vers befogadójának személyével – mintha engem szólítana meg, amikor olvasom (vagy hallgatom). E tekintetben bizonyos szempontból kivételt képez *Az éjszaka csodája*, hiszen itt egzakt módon történik „kicsi lány” megszólítása – ám a megnevezés késleltetése³¹³ és a megszólított feltételezhető néma figyelme, valamint különleges, szuggesztív alapuló kapcsolata a megszólalóval, melynek háttérében a verset érzelmi reakciók kíséretében befogadó, néma megfigyelő alakja körvonalazódik, metapoétikus módon utal a mű befogadásának mindenkori, jelen idejű folyamatára.

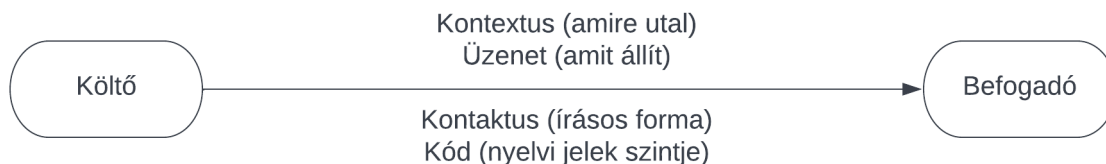
A következő részben azt a gondolatmenetet foglalom össze Simon Gábor *Bevezetés a kognitív lírapoétikába* című, többek közt Edmund Husserl filozófiai okfejtéseit és Roman

³¹¹ Tátrai Szilárd: Áttekintés a deixisről. *Magyar Nyelvőr*. 2010/134. 211–232. 212. Fajtai lehetnek a társas-, a tér-, az idő-, és a diskurzusdeixis, valamint a szociális deixis.

³¹² Simon G. i.m. 86. E jelenség Fodor Tamás krimi-elméletében is implicit módon megjelenik (lásd korábban).

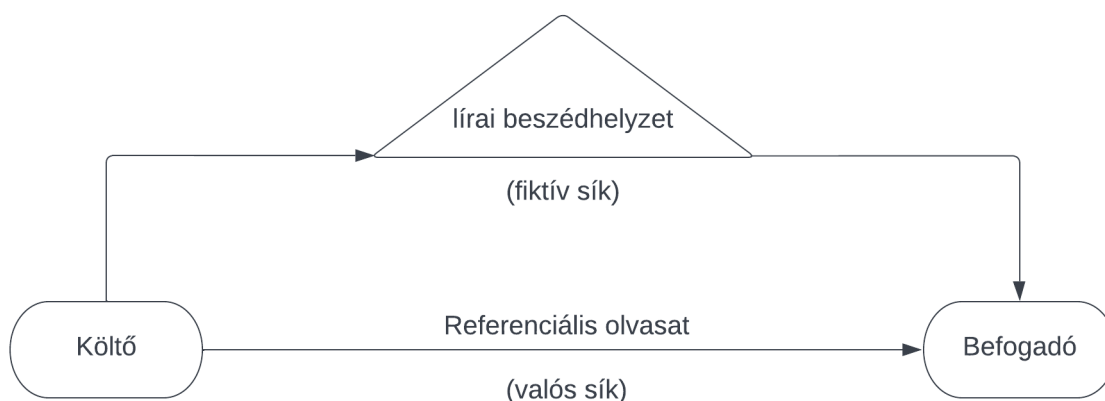
³¹³ Lásd később *Kontextuális fordulópont*.

Jakobson kommunikációs modelljét implikáló tanulmánya alapján, amely a versírás, és -olvasás kommunikációs helyzetét a lírai beszédhelyzet kognitív recepcióelméletével összekapcsolva mutatja be a lírai költemény befogadásának speciális módját.



1. ábra

Az 1. ábrán Jakobson kommunikációs modelljének lírai költeményekre specifikált verziója látható.³¹⁴ Az írott mű mint a kontaktus fizikai megvalósulása, továbbít egy üzenetet, egy bizonyos kontextusba ágyazottan, nyelvi jelekbe kódolva. Jakobson elmélete a lírabefogadás interakcióját jelentősen leegyszerűsíti, amikor a poétikai hatás lírai tényezőit (például a megszólaló hiánya) vagy a lírapoétikai struktúrákat (ritmus, rím) a lírai diskurzustól függetleníti.³¹⁵ Ahhoz, hogy elkerüljük a már említett *referenciális olvasat* depoetizáló hatását, vagyis a lírabefogadás komplex folyamatát ábrázoljuk, számításba kell vennünk a lírapoétikai eszközök és struktúrák által megteremtett, fiktív lírai beszédhelyzet dimenzióját. A 2. ábrán e folyamat kettősségét ábrázolom:



2. ábra

³¹⁴ Jakobson i.m. 234. Jakobson a nyelvi kommunikáció *bármely aktusának* modelljét rögzíti, melyben *feladó* küld *üzenetet* a *címzettnek*, mely hatékonyságának feltétele a címzett számára megragadható *kontextus*, a fizikai csatornát képező *kontaktus* és a minkettejük számára adott *kód*, amely alapján az üzenet *dekódolható*.

³¹⁵ Lásd részletesebben: Simon G. i.m. 12.

A vers olvasása során magunkban kimondjuk a szöveget. Tehát rögtön egy interpretáció készül félig tudatosan, félig tudat alatt, amelynek kialakításában a mi személyiségünk, elménk vesz részt.³¹⁶ Közrejátszanak benne természetesen olvasási szokásaink, a befogadás körülménye és sok más tényező, a versről alkotott prekonceptióinktól aktuális lelkiállapotunkig.

Megszólal tehát egy hang a fejekben, amely ha a költő elképzelt hangja is, valójában az általam képzett fikcióként értelmezhető. Ez a fiktív *entitás* határozott szándékkal megfogalmaz egy gondolatot, mely gondolat a nyelvi megfogalmazás mögött, szándék és érzet formájában születik meg. Mond valamit egy hang, és az elmém egy másik része annak hatására megsejt valamit a kimondott szavak mögött. Tehát ideiglenesen két szubjektum különül el az elmében. Egy *megszólaló*, aki beszél és egy *megszólított*, aki figyel, és próbálja megfejteni, hogy mit mondanak neki. Nevezzük ezt a két szubjektumot *lírai ének* és *immanens ének* (tapasztalati, befogadó én).³¹⁷

A lírai én egy olyan fiktív, szellemi síkon létező alany, amelynek helyzete, ideje, személyisége, lelkiállapota, élettapasztalata a lírapoétikai eszközök segítségével³¹⁸ mint a költő-feladó által kódolt, szándékos hiány fogalmazódik meg, mely hiány kitöltése során a befogadó képzeletének köszönhetően válik entitássá.³¹⁹ Mivel azon tulajdonságok, amelyek segítségével formálódik a lírai én entitása a befogadás során, valójában a befogadó által meghatározott tulajdonságok, a lírai én a szerző számára, csak úgy, mint a befogadó és az előadó) számára is egyes szám első személyű, szubjektív nézőpontot képvisel és csakis kizárólag az adott vers keretei között testesül meg, fiktív szinten, az *interszubjektív horizonton*.³²⁰

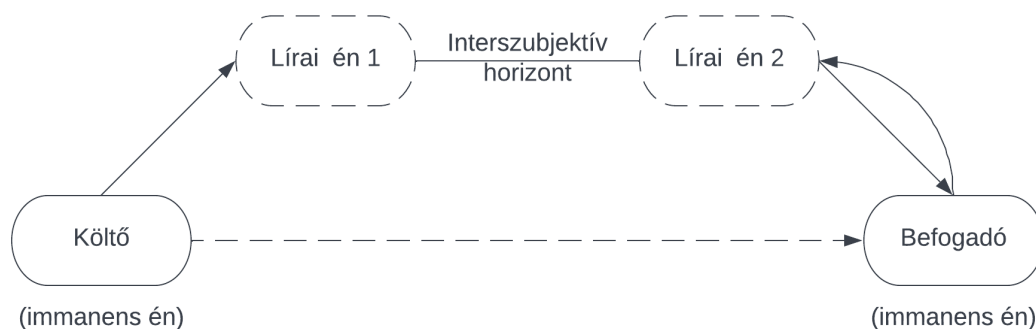
³¹⁶ Gáti József tankönyvében ezt így írja le: „A *magában* olvasó (...) *belső hallásával* hallja, érzi a vers minden színét, árnyalatát, gondolatát. A vers e *belső hallás* számára gazdagon omlik. E *belső hallással* rendelkezők számára a *belső kifejezési lehetőségek* úgyszólván korlátlanok.” Gáti i.m. 85.

³¹⁷ Lásd korábban II.1. fejezet.

³¹⁸ Lásd korábban dezorientáció, deixis, állványzatépítő struktúrák.

³¹⁹ Ascher Oszkár ehhez hasonló gondolatot fogalmaz meg: „Az író szűkszavú, de legtalálébban jellemző mondatai fölnyitják az olvasók képzeletének zsilipjét! Elevenné teszik az olvasókban az író elhallgatott szavait és éppen ezzel válik a mű az olvasók élményévé; csakis így válik lehetségessé, hogy a művész az élet tipikus ábrázolásával, a valóság tükrözésével: egyúttal vissza is hasson a valóságra, mert állásfoglalásra, cselekvésre kényszeríti az olvasót!” Ascher: *A beszéd művészete*. 33.

³²⁰ Simon Gábor tanulmányában Heinz Schlaffer elméletét alkalmazva így összegzi ezt a jelenséget: „[A]hhoz, hogy a lírai közlés értelmezhető legyen, szükséges a megnyilatkozás kontextusának feldolgozása; ez azonban csak azáltal valósulhat meg, hogy a nyelvi szimbólumok jelentéséből kiindulva azonosítunk egy deiktikus centrumot (legyen az az „itt és most” referenciális központja, avagy egy orientációs kiindulópont); a dezorientáció [a lírai közlés körülményeinek, *itt és most*jának behatárolatlansága – Z.Á.] befogadásbeli felszámolása pedig azáltal válik teljessé, hogy a befogadó a saját diskurzusbeli helyzetét azonosítja a deiktikus centrummal, vagyis saját szólamaként performálja a lírai megnyilatkozást.” Simon G. i.m. 86.



3. ábra

A 3. ábra segítségével a lírai beszédhelyzet alanyának képződését vizsgálhatjuk. A költő által a vers keretei között megteremtett fiktív *Lírai én 1* a szavak szintjén azonos a befogadó által megteremtett fiktív (*Lírai én 2*) entitásával. Miközben *Költő* és *Befogadó* egyaránt ugyanazt a szólamot tulajdonítja a lírai ének (ti. a vers rögzített szövegét), maga a lírai én entitása (a szöveg alanya) különböző, mi több, folyamatosan változhat számukra. Más beszélőt sejtek egy vers mögött, ha például akkor olvasom, amikor éppen meghalt egy szerettem, és megint mást, amikor megszületett a gyermekem.³²¹ Előfordulhat az is, hogy a *Befogadó* elképzelése a lírai én entitásáról a vers befogadása közben átalakul, vagy egy adott ponton hirtelen alakot (és irányt) vált (lásd később kontextuális fordulópont). Tehát a befogadó immanens (tapasztalati) énje egy olyan fiktív entitással kerül párbeszédhelyzetbe, amely a befogadó elméjén kívül helyezkedik el, hiszen megszólítja azt, mégis a befogadó személyétől (lelki, mentális, fizikai állapotától) függ. A lírai én a befogadó elméjének transzcendens (tapasztalaton túli) fikciója, olyan szellemi entitás, amelynek manifesztációja a lírai költemény koherens nyelvi megfogalmazásában hiányként jelentkező alany.

A versmondás során hogyan testesíthető meg ez a fiktív síkon megszülető lírai én? Ez talán a kulcskérdése a lírai beszédmű megvalósulásának. A továbbiakban e témában foglalom össze a kurzusok során megfogalmazott elemzési tapasztalataimat, majd ezek tükrében térek rá

³²¹ A témáért részletesebben lásd: Norman N. Holland: *Az irodalmi interpretáció és a pszichoanalízis három fázisa*. (ford: Erős Ferenc) in: Erős Ferenc–Bókay Antal (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum, 1998. 331–342.

Ugyanez a költő oldaláról is igaz lehet, aki miután befejezte a munkát, befogadóként tekint művére. A témában számos interjú mellett lásd a negyvennégy költőt megszólaltató dokumentumfilm: *Versmob 0411* (Gyaraki Dávid–Sarlós Dávid, 2011.)

Weiner Sennyey Tibor költő, filológus, esszéista így nyilatkozik verseiről az általam készített interjúban: „Tőlem függetlenül a saját életüket élik ezek a versek. (...) Az, hogy nekem mit jelent, vagy, hogy mikor írtam, az egy dolog – ha valakit érdekel, majd egy fröccs mellett elmondom –, de hogy nektek mit jelent, az fontosabb. Ezek meditációs objektumok, amik titeket visznek tovább jó esetben, az olvasókat, meg azokat, akik még meg sem születtek, mert ezt reméljük, majd ők is fogják olvasni.” Weiner Sennyey Tibor, interjú, 2021.07.31. Művészetek Völgye. <https://youtu.be/qNeolWJ6gJc> Utolsó letöltés 2022.08.20.

a *Versmondás performativitása* fejezetben a versmondás gyakorlatának bemutatására, a korábbi tanulmányok mellett Erika Fischer-Lichte performativitás-elméletének segítségével.

A hiány felismerésének öröme

Ideális esetben a fentebb összefoglalt folyamat a beszédmű befogadása során is megvalósul. Annak ellenére tehát, hogy hús-vér emberként, *itt és most* mondja nekünk a művet, az előadónak meg kell adnia azt a lehetőséget, hogy saját szubjektív tapasztalataink segítségével helyettesítsük be a lírai én szubjektumát.³²²

A kurzusrésztvevők közül egy tizenöt éves lány Závada Péter *Remíz* című versét³²³ választotta. Ebben a versben különösen fontos volt a *lírai én* szubjektumának megteremtése, mert az feltétele a versben található *kontextuális fordulópont* létrejöttének.

Csak vigyázni kell, nehogy lebukjak:
a szemeim vörösek és be vannak
dagadva, persze, hagymát vágtam,
vagy úszni voltam, és kicsípte őket a klór.
Két hete nem láttalak, és amióta
máskor alszol, már csak a forró laptop
hagy vörös égésnyomokat a mellkasomon.³²⁴

Képzeljük el a versmondást nézőként. A versmondó fókuszált tekintetét a közönség felé irányítja, őket megszólítva, szélsőséges, idegösszeroppanás-szerű állapotról vall a lehető legtermészetesebb hangon, feltárva legintimebb titkait is. Magát olyan állapotban írja le (vörös, bedagadt szemek), amely jelen időben, reális síkon értelmezve hamis (referenciális olvasat esete), hiszen annak testi jelei a beszélőn nem látszanak. Egyes szám első személyű fogalmazása, valamint a színpadi konvenciók ezzel ellentétben azt támasztják alá, hogy magáról beszél. Majd hirtelen egyes szám második személyben szólít meg minket, és azt mondja, „két hete nem láttalak”. Ez az abszurd fordulat jelenti a lírai én egyik pillanatról a másikra való megszületését, ugyanis egészen eddig a pontig a versmondás alaphelyzete (ti. versmondó a közönséghez beszél) konkrétabb volt a mű fiktív síkjával szemben, ekkor azonban olyan fordulat áll be, amelyben a közönség rákényszerül, hogy sajátos módján, létrehozva a kommunikáció egy képzeletbeli síkját, áthidalja a fordulatból eredő inkohereciát. Ezt nevezem

³²² “A helyesen alkalmazott hangsúlyok valósággal kényszerítik a hallgatót, hogy kiegészítse gondolatban azt, amit a szüksézávú vers nem mond ki.” Ascher: *A beszéd művészete*. 35.

³²³ Závada Péter: *Remíz*. in: Závada: *Mész*. Jelenkor, Budapest, 2019, 40. A vers teljes szövegét lásd a *Mellékletek* közt.

³²⁴ Závada: *Remíz*. (részlet: 9–15. sor)

Simon Gábor nyomán – ám az előadói szempontok szerint megközelítve *kontextuális fordulópontnak*.³²⁵

A kurzuson résztvevő versmondó esetében megnehezítette a munkát, hogy a verset dramatikusan tanulta meg (a leírt fiziológiai állapotot megpróbálva mimetikus módon előidézni), és ez olyan mélyen és ösztönösen áthatotta versmondását az első pillanattól kezdve, hogy az idő nagy részét ennek tudatosításával kellett töltsük. Egyértelmű tanulság volt, hogy a rosszul beidegzett verstudás ellehetetleníti az igazán aprólékos, kifinomult előadóművészi munkát.

³²⁵ Simon Gábor *apostrofikus elfordulásnak* nevezi, a versmondó szempontjából azonban nagyobb esemény a befogadóra háruló rekontextualizációs feladat, mint a megszólítottól való elfordulás egy harmadik fél felé. És fontos elkerülni annak minden módját, hogy e műveletet a versmondó fizikai elfordulásával hozzuk összefüggésbe (ti. épp ebben rejlik a jelenség líraisága, hogy úgy szólít meg egy harmadik entitást, hogy közben továbbra is a befogadóhoz beszél).

A hiány megengedése

A kurzusok során végül egyik résztvevő sem választotta Weöres Sándor *A megölt Orpheus* című versét³²⁶ az *Orpheus* tetralógiából, a lírai én transzcendálásának műveletét azonban kivételesen érzékletes metapoétikával dolgozza fel, ezért kiválóan alkalmazható példaként a téma bemutatása során.

A megszólaló explicit alaphelyzete, mely szerint saját holttestét szemléli egy halálon túli, testen kívüli nézőpontból metapoétikus szinten a lírai művek megszólalási helyzetét is modellálja. E gondolat ellen szólhat az, hogy ez a vers is – mint Weöres művei közül sok másik – a *szereplíra* kategóriájába tartozik, és mint olyan, a versben megszólaló helyzetét nem lehet összehasonlítani az *alanyi líra* példáinak esetével. E vita hosszú múltra tekint vissza az irodalomtudomány diskurzusában, melynek bemutatása meghaladná e dolgozat határait, a verseket saját szólamaként tolmácsoló előadóművész szempontjából azonban fontos leszögezni, hogy e tekintetben Peer Krisztián kortárs költőnkkel kell egyetértünk: „Az alanyi költészet is szereplíra.”³²⁷

A megölt Orpheus esetében a versmondó nem tehet mást, mint hogy saját képzeleti képében megteremti, és végig járja azokat a helyzeteket, amelyeket a versbe foglalt alany végig jár, és megpróbál a lehető legtárgyilagosabb módon számot adni minderről. Ezzel mintegy *megengedve* a közönségnek, hogy saját módján – ahogy a vers szövegét sorról sorra megismeri, felismerje azt a hiányt, amely ez esetben egzakt módon a lírai én testbe ágyazottságának hiánya, és tökéletesen ellentmond a versmondó testi jelenlétének.³²⁸

A versmondó saját eszméit, benső világának tapasztalatait, élményeit, ideáit ismeri fel a vers poétikai konstrukcióiban, prototipikus esetben ez adja belső motivációját is a vers

³²⁶ Weöres Sándor: *A megölt Orpheus*. in: Weöres i.m. 276–277. a vers teljes szövegét a *Mellékletek* közt közlöm.

³²⁷ „Az én mondhatóságának az egyik problémája, hogy a legalányabb költészetben jelenik meg csak igazán valami heisenbergi elem: a megszólalás megváltoztat, az önmegfigyelés módosítja figyelme tárgyát. Akhilleuszként sprintelek az őszinteségnek nevezett teknősbéka után, de utol sohasem érhetem, az én költészetem egyik tárgya épp ez a reménytelen versenyfutás. „Mikor nem írok verset, nem vagyok” – írja Petri, én inkább azt mondanám: mikor verset írok, nem az vagyok, mint aki akkor vagyok, amikor épp nem írok, mondjuk most. (...) De jó, ha tudod, hogy ez úgysem fog menni, egyrészt mert az olvasó úgyis a saját életét olvassa bele a szövegbe, másrészt, mert amit megmutatni sikerülhet, az már szükségképpen nem te vagy. Standard félreértés, hogy az alanyi költészet az valamilyen zabolátlan áradás, az én én én papírra fröccsenése. Hát már az úgynevezett valóság-referencia megteremtése is nyelvileg történik, az őszinteség: modor. Nem azt mondod, amit akarsz, hanem amit a nyelv mondani enged. Ezért vagy képes meglepni magadat. Ha nem siklik ki a vers, ha azt írtad meg, amit meg akartál írni, mikor leültél a géphez, akkor kuka.” Peer Krisztián: Lehet, hogy elviselhetlenebb alak vagyok, mint a legnagyobb szétcsúszás közepén. László Pál interjúja. *24.hu* 2019. 06. 26. <https://24.hu/kultura/2019/06/26/peer-krisztian-interju/> Utolsó letöltés: 2022.07.09.

³²⁸ Lásd később II.3. fejezet.

előadásához. Kiváltképp a tárgyias, vagy szubjektivizált³²⁹ líra esetében el kell fogadnia azt a tényt, miszerint megfejtése, mely őt tűzbe hozza, csak egy lehetséges interpretációja a végtelen módon értelmezhető költeménynek. Ha tehát a lírai művet azon sokszínűségében kívánja beszédművé alakítani, amely számára (és mindenki más számára is) lehetővé teszi a különlegesen bensőséges interpretációt, azt a távolítási műveletet kell végrehajtania, amelyet a költő alkalmaz, amikor személyes élményeit egy objektivált, külső térben, poétikai konstrukciók hálózatában fogalmazza meg.³³⁰

Összefoglalva az eddigieket: a *lírai én* olyan szellemi *entitás*, amelynek matériája a lírai költemény koherens nyelvi megfogalmazása, szubjektuma pedig a mindenkor befogadó *transzcendens énje*. Ez a legszélsőségesebben *alanyi* és a legszélsőségesebb *tárgyi, szubjektivizált* lírára is érvényes, hiszen a transzcendens jelző éppen annyira megengedi a befogadó szubjektumának meghatározható (fiktív) helyzetben való *egy lehetséges* állapotát, mint egy, a befogadótól teljesen független entitást.

Feltételeznünk kell, hogy a költő tudatosan megformált művet publikál, melyben benső világának *bizonyos* (nem tudatosan alakított – intuitív, érzelmi, hangulati stb.) *elemeit* teszi művészileg megformált objektummá.³³¹ Ehhez hasonlóan feltételeznünk kell azt is, hogy a versmondó képes a költői művet tudatosan megformált beszédműként interpretálni. Az interpretáció során a költő által poétikai eszközökkel megformált objektumok a versmondó benső világának *bizonyos* (nem tudatosan alakított) *elemeit* aktiválják, melyeket a versmondó a beszédműben előadói eszközökkel objektivál.

Ha ez a tudatos megformáltság reflektálatlan marad az írott mű beszédművé alakítása során, akkor a beszédmű valós kontextusának adottságai miatt (ti. versmondó közönséghez beszél) a befogadó elfogadja, hogy a művész törekvése szerint a lírai én az előadó énjével egyenlő (járulékos veszteséggént elengedve a vers líraiságát). Ekkor beszélhetünk naiv, reflektálatlan versmondásról. Ha azonban az előadó önreflektív eszközökkel távolságot fejez ki saját testi jelenléte, és a tudatosan megformált megszólalás között, a befogadóban azt az érzetet

³²⁹ A szubjektivizált líra a tárgyias líra válfaja. Tolcsvai Nagy Gábor elméleti keretében a szubjektivizált líra megszünteti a hagyományos szubjektum-objektum dichotómiát, a beszélő nem tárgyiasítja magát, hanem látszólag kilépve saját érzéki, testi létmódjából, nem azonosítható a szövegben a nyelvi utalások szintjén sem. Sok esetben csak a vers egyes részleteiben válik beszédművé, de például Nemes Nagy Ágnes vagy Weöres Sándor költészetében általános jelenségnek számít. Tolcsvai Nagy, G.: *Szubjektivizáció és az episztemikus lehorgonyzás felfüggesztése*. in: Kulcsár Szabó E.–Kulcsár-Szabó Z.–Lénárt T. (Szerk.): *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*. Ráció Kiadó, Budapest, 2017. 338–362.

³³⁰ Hasonló módon hívja fel a problémára figyelmünket Böhm Edit is: a lírai vers szövege – annak ellenére, hogy „a hangzó beszéd írott formája”, és párbeszédhelyzetben értelmezhető kommunikációs szempontból, „nem egy valóságban elhangzott beszédmű írásbeli rögzítése, hanem maga alkotja meg saját számára a nyelvi cselekvés szabályait.” Böhm 2009:42.

³³¹ Bécsy i.m. 108–109.

keltheti, hogy a kimondott szöveg mint egy benső világ *bizonyos elemeinek* objektivációja, csak egy szelete, egy adott helyzetben megformált része annak a nagyobb, teljesebb egésznek, amely továbbra is kimondhatatlan marad.³³² Mivel azonban a költő poétikai manipulációjához hasonlóan³³³ az előadó is saját szölamaként tolmácsolja a művet – tehát úgy tesz, mintha számára tapasztalati síkon is megformálná a műben megszólaló entitás és a megszólalás szimulált/imaginárius kontextusa –, inkohereciaként jelentkezik a befogadó részéről. Ennek az inkohereciának feloldása válik a lírai beszédmű szubjektív befogadási folyamatává, amely során a közönség mint befogadó saját benső világából merítve kell, hogy kiegészítse a hiányzó részeket.³³⁴ Bécsy Tamás ontológiai értekezésében ezt a jelenséget így fogalmazza meg: „A Mű a Befogadó benső világában teremti meg az új tárgyiasulás lehetőségeit, amelyek – vagyis a lehetőségek – [...] az ő szubjektuma részeinek külsővé válásaként megjelenhetnek. [...] A mű világa közvetítetten, közvetítésben kerül újra a létbe.”³³⁵

A kognitív lírapoétika ezt a jelenséget a tapasztaló elme absztraháló és sematizáló megismerési műveletével magyarázza.³³⁶ Minél erősebben érzi a befogadó a versmondó benső világának aktivitását az objektív, tudatos megfogalmazás mögött, minél nagyobb kognitív disszonanciát okoz ez a befogadó tudatában, annál nagyobb motivációt fog érezni arra, hogy feloldja az így keletkezett paradox élményt, ideális esetben saját valóságának (a befogadás idejére eszközölt) megváltoztatásával. Ha a befogadóban megtörténik a feloldás, akkor beszélhetünk katarziszról, Bécsy tanulmánya értelmében.³³⁷

³³² Lásd korábban az *előadóművészi magánügy* fogalma.

³³³ A költő a szubjektívizált lírai én megszólalását saját megszólalásaként rögzíti.

³³⁴ Simon G. i.m. 252.

³³⁵ Bécsy i.m. 35.

³³⁶ „Az emberi elme információkat fogad be a világból, továbbá olyan cselekvéseket kezdeményez, amelyek révén a világ információkban gazdag rendszerként jelenik, röviden szólva az elme tapasztal. E tapasztalatokat feldolgozza: a világról korábban kialakított generikus vagy specifikus tudásához próbálja igazítani, vagy azzal összehangolni, amikor a konkrét információból általánosabb, egyben sematikusabb összefüggések, struktúrák felé vonatkoztat el. Meglévő fogalmi sémáival kísérli meg értelmezni a tapasztalatokat, és a világ általa ismert jelenségeink prototipikus megvalósulásaihoz hasonlítva kategóriába sorolja a megismerendő dolgot, ha pedig mindez nem eredményez koherens reprezentációt, új sémák, kategóriák kialakításával emelkedik felül az információs disszonancián, illetve a konceptuális inkoherecián. A megismerés fontos – jöllehet nem mindenkor, és nem is feltétlenül teleologikus – eredménye valamilyen reprezentáció, amely egy korábbi tudáselem aktiválásától egy relatíve újszerű összefüggést vagy aspektust modelláló új mentális struktúra emergálásáig terjedhet.” Simon G. i.m. 176.

³³⁷ „Katarziszról éppen akkor beszélünk, ha a Mű kényszeríti a Befogadót, hogy a valóságot új terminusokban, [...] értelmezze és élje meg.” Bécsy i.m. 35.

A metaforába kódolt hiány

A benső világ homályos elemeit nyelvi létezőként megformáló poétikai eszközök megismerése segíti a versmondót abban, hogy az *őszinte*, átélésen alapuló versmondását³³⁸ olyan komplexebb gondolatokkal egészítse ki, amely során ő maga is *költővé növekedve*³³⁹ nem a mű rá – mint befogadóra – gyakorolt hatását eleveníti meg reflektálatlanul, hanem a poétikai eszközök beszédműre adaptálásával, az *akut dezorientáció* művészi feloldásával képes azt a hatást kifejteni, amely a műben megfogalmazódó eredeti szándékként jelen van.

A kurzus utolsó, leghosszabb szakaszában a korosztály feltételezett szintjét meghaladó bonyolultságú (lét)filozófiai gondolatokat is érintő, nagyobb lélegzetvétellű lírai művekkel foglalkoznak a résztvevők.³⁴⁰ Hegedüs D. Géza gyakorlatához hasonlóan,³⁴¹ egyéni órákon dolgozunk, személyes élményeket, önálló, belőlük fakadó gondolatokat keresünk a versmondókkal, olyanokat, amelyek az elemzett mű poétikai eszközei, képei mögé illeszkednek, személyessé téve azokat.

Weöres *A megállt idő* című verse³⁴² kiváló gyakorlat a dezorientált posztmodern metaforikus beszéd és a szubjektivizáció poétikai konstrukcióját alkalmazó líra előadóművészi megvalósítására. A műben a szubjektivizáció poétikai eszközeként értelmezhető metafora-felsorolás implicit deiktikus funkciójával találkozunk.³⁴³ A költemény egy statikus vers, egyéni interpretációm alapján az öntudatra ébredés, felnőtté válás, öregedés élményéről. A vers három nagy egységre bontható, melyben leitmotívum-szerűen térnek vissza témák. A három egység törzsét képezi három metafora-felsorolás, melynek visszatérő eleme a metaforák egyik propozícióját betöltő fürdőszobai tárgy. A vers egészében, így a felsorolásban sem találunk konkrét utalást a lírai beszélőre, megszólalásának helyzetére, idejére.

A három előfordulási helyen minden metaforikus szókapcsolat egyik tagja állandó.³⁴⁴ Ezek közül most a „csipketerítő” motívumát mutatom be példaként. Az első helyen a

³³⁸ „az »őszinteség« [...] nem más, mint az élettények szubjektivitásként való átélése.” Bécsy i.m. 108.

³³⁹ Latinovits i.m. 22.

³⁴⁰ A cél egyezményesen a felkészülés maga, nem az, hogy ezeket a képzett előadóművészek számára is komoly kihívást jelentő műveket a diákok közönség előtt is megszólaltassák.

³⁴¹ Lásd korábbi tanulmányom, *Melléletek*.

³⁴² Weöres: *Egybegyűjtött írások II.* 283. A vers teljes szövegét lásd a *Melléletek* közt.

³⁴³ „A felsorolásnak nincsen emberi szereplője, éppígy az nincsen a lírai beszélőhöz viszonyítva. A szubjektivizáció magában a hangban, a megszólalásban mutatkozik meg: valaki beszél, de csak impliciten van jelen öntudatos konceptualizálóként.” Tolcsvai Nagy 2017:354.

³⁴⁴ A metafora fogalmát a kognitív nyelvészet fogalmi metafora-elmélete szerint alkalmazom, mely szerint „mindig két fogalmi tartományból áll: a céltartományból, amely az elvontabb fogalomkör, és a forrástartományból, amelynek segítségével az előbbit megértjük és felfogjuk.” Szabó Réka: Kövecses Zoltán: A metafora Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe. *Magyar nyelv.* 2009/105. 230–241. 231.

„cukorhab-csipketerítő” szóösszetétel szerepel, amely a második előfordulásnál „csipketerítő hárfát penget”, majd harmadjára „márvány-csipketerítő” formában tér vissza. A felsorolásokban a metaforák konceptualizálója, mint implicit szubjektum kerül a középpontba. Versmondóként a legfontosabb módszertani kérdésünk, hogy „ki az, aki, ilyenek látja ezt a tárgyat?”, és „mi változik benne, amikor már másnak látja azt?” A kérdésre adott szubjektív válasz kell, hogy megalapozza a versmondás egységenként változó személyes, átélt (a versmondó benső világának elemeit megmozgató) keretét, amelybe a metafora-felsorolás, mint megfigyelt objektumok felvonultatása valósul meg egy bizonyos szubjektum (változó) konceptualizációjában.

Az első esetben a gyermekkori világa képezi a metaforák céltartományának referenciális bázisát, a második előfordulási helyen az aktivitás, a kifejezés kerül a középpontba, azonban továbbra is állóképszerűen, hiszen a tárgyak tehetetlensége és csendje szemben áll a hangkeltésre irányuló cselekvésekkel, és végül az elmúlás monumentális megjelenítése érzékelhető a metaforák hasonlítási alapjaiként. A „cukorhabból” így lesz „hárfapengetés”, majd „márvány”. A versmondás kidolgozása során, a kurzuson résztvevő versmondóval, a három metafora-felsorolás referenciális bázisának világszerűségében próbáltuk meghatározni a különbséget. A tapasztalat azt mutatta, hogy a különböző illusztrációs módok segédeszközszerű használata segíti a metafora-felsorolások személyes keretét meghatározni, és ugyanakkor erősíti a nyelvi megvalósulás objektivitását. A módszer a középkori képmutogatás³⁴⁵ módszerét idézi.

Az első versszakban a gyerekkori világának megfelelően egy rajzot kellett készítenie a versmondónak, saját látásmódja szerint térben ábrázolni az említett metaforikus tárgyakat. A második előfordulási hely kapcsán egy videóklip, videóinstalláció tervét készítette el,³⁴⁶ amelyben az első verzióhoz hasonlóan, ám más médium segítségével – mozgásban – mutatta be az *igei metaforák*³⁴⁷ felsorolását, végül a harmadik előfordulási hely felsorolásában az egyes metaforákhoz egy-egy történetet csatolva, narratívába helyezte a szókapcsolatokat. A versmondó így bizonyos tekintetben a pszichológiában használatos szóasszociációs projektív tesztek működési elvéhez hasonló folyamaton vezeti végig magát: *a végtelen lehetőségben*

³⁴⁵ 17–19. századi vásári műfaj, az előadó pálcájával magasba emelt képekre mutat, és zenei kíséret mellett verses formában mesél el egy történetet. A műfaj sajátosságait Arany János *A kép-mutogató* című balladája is őrzi. Székely György: *Magyar színházművészeti lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994.

³⁴⁶ Hasonlóan Fodor Tamás filmes metaforákon és kameramozgáson alapuló verselemzési módszeréhez, lásd korábbi tanulmányom, *Mellékletek*.

³⁴⁷ Igei metafora fogalmáért lásd: Simon G. i.m. 176–202.

*interpretálható metaforikus szókapcsolatok*³⁴⁸ saját lelki tartalmaival egészíti ki, a képi- vagy szöveges illusztrációk segítségével a lehető legtudatosabb szintre emelve benső világának a metaforák által aktivizált elemeit. Az akut dezorientáció paradoxonának feloldása ez – a versmondó számára.

A módszer egy olyan világ megteremtésében segíti a versmondót, melynek keretében figyelmét a versmondás során képzeletbeli külső térben összpontosíthatja, amely számára és a közönsége számára is egyaránt tárgyiasult, objektív sík. Mivel azonban ez a világ teljes mértékben fiktív (végül a versmondás során csak az előadó képzeletében jelenik meg, a segédeszközöket a gyakorlás későbbi fázisaiban elhagytuk), valójában a résztvevők benső világának objektivációja. Az előadó úgy beszél magáról, hogy közben tárgyakat sorol, ezen tárgyak szubjektív imaginációja azonban saját képzelőerejét magas szinten működtetve készletet ébreszt a közönségben is arra, hogy ne elégedjen meg a referenciális utalások előadó személyében való lehorgonyzásával, hanem azt a konceptualizáló elvet próbálja meg fölfedezni, amely a szöveget alakítja. Így a néző is aktív résztvevőjévé válik a poétikai szubjektum képzésének, a saját lírai énjét teremtve meg, saját benső világának elemeiből képezve a metaforák referenciális bázisát. Mindez természetesen a közönség megfelelő nyitottsága és aktivitásra való hajlandósága mellett jöhet csak létre, melynek megteremtésére *A versmondás gyakorlata* című fejezetben mutatok be egy lehetséges megoldást.

³⁴⁸ „A pszichológusok egy ideje már alkalmazzák a grafikai és nyelvi kifejezést, hogy ennek útján eljussanak az egyén tudatalatti asszociációihoz. Az ilyen projektív tesztek közül talán a Rorschach-, TAT- vagy szóasszociációs teszt a legismertebb. Hasonlóképpen, a nagyközönség vagy a közönség jelentős részétől befogadott irodalom utat nyithat a társadalom ki nem fejezett eszményei felé.” Bowron, B. – Marx, L. – Rose A.: Irodalom és rejtett kultúra. *Helikon* 1978/ 3. 299–305. 301–302. valamint Simon G. i.m. 199.

II.3 A versmondás performativitása

A versmondó teste

Az előadóművészet és a színház önállóvá válása a történelmi avantgárd, valamint a színháztudomány megjelenésével vette kezdetét a huszadik század elején, majd a hatvanas években, a performansz-művészet kísérleteivel teljesedett ki. A színházművészet önállóságának kutatása az irodalomnak alávetett művészeti ág felszabadulását vonta maga után az előzetes irodalmi jelentések pusztá kifejezőjének státuszából, újfajta, alkotói, jelentésképző szempontok szerint vizsgálva a színész művészetét.³⁴⁹ A fordulat azonban csak nyomokban tükröződik a versmondáselméletekben.

Erika Fischer-Lichte performativitás-elméletében a művészet megváltoztató szerepére építi rendszerét. A művész ihletett állapotban olyan hatást vált ki a befogadóban, hogy az arra készíti, hogy megváltoztassa életét, nézőpontját.³⁵⁰ A lírai költemény befogadásának megváltoztató hatását és az ehhez felhasznált eszközök egy részét az előző fejezetben mutattam be. E fejezetben arra mutatok rá, hogy mindez hogyan valósulhat meg a versmondás – mint az írásban megvalósuló lírai költészettől eltérő anyagságban kifejezet performatív aktus esetében. A korábbiakban már kibontottam a *beszédmű*, mint az előadóművész önálló alkotásának fogalmát. A továbbiakban a beszédmű irodalmiságának elvesztésével, a versmondó testi jelenléte felől megközelítve a versmondást, annak jelen idejű, egyszeri és megismételhetetlen jellegét vizsgálom.

Ez a gondolat sem előzmény nélküli, a versmondás-elméletek történetében Jordán Tamás általam is részletezett párbeszéd-elmélete³⁵¹ előtt is születtek a versmondó performatív jelenlétével összeköthető gondolatok. Jászai Mari 1921-es írásában Péchy Blanka versmondását csodálva döbben rá az előadóművész önálló alkotómunkájának erejére. A belül intenzív, de kívül lecsupaszított, magát az irodalmi műnek alávető versmondói munka szigorú követelményeit Péchy Blanka szavalóművészetét látva árnyalja, hozzátéve a versmondó testi jelenlétének autonóm hatását, mint Péchy Blanka esetében, akinek mozgása „annyira egyéni, tehát eredeti –, hogy joga van hozzá, mert sajátja! Az ő egyéni tulajdonsága, mely a lelkéből, belülről terem, és nem csinálódik. Azért igaz, és mert igaz, tehát szép.”³⁵² Gáti József

³⁴⁹ Fischer-Lichte i.m. 110.

³⁵⁰ Fischer-Lichte i.m. 11.

³⁵¹ Lásd korábbi tanulmányom, *Mellékletek*.

³⁵² Jászai Mari: *Bevezető Péchy Blanka estjéhez*. in: Böhm: *A vers szószólói*. 126–127.

tankönyvében is – habár sokkal óvatosabb megfogalmazásban, a rádiós versmondással ellentétbe helyezve, de megjelenik a versmondó *fizikai jelenlétének* elsődlegessége.³⁵³

Az egyik legérzékletesebb példája az önálló versmondás-művészet megteremtőjeként emlegetett³⁵⁴ Ascher Oszkár nevéhez köthető, akinek szuggesztív, ritmikái zsenialitáson alapuló versmondásával kapcsolatban, a tankönyvében megfogalmazott szigorú szabályokkal ellentétben a versmondását mint jelenséget vizsgáló Kosztolányi Dezső kritikájában előadóművészi munkájának egészen más aspektusára hívja fel a figyelmet. A költő ugyanis kiemeli az előadó kettős jelenlétét, mely észrevételével megelőzi Ascher esztétikáját, és jóval összetettebb performatív helyzetet vázol fel versmondásával kapcsolatban. Felhívja a figyelmet arra, hogy a szándéka szerint a mű mögé rejtőzni igyekvő előadó mégiscsak magánemberként áll a színpadon a maga összes esetlenségével együtt. „Mit művel? Tétlen, majdnem szenvedőleges. Tudja, hogy csak eszköz. »Az Úr lelke fuvall ránk« – az ihlet izgalma, a költészet láza. Várja, hogy mi történik.” és felhívja a figyelmet Ascher egyik technikai megoldására, melyet módszertani munkáiban nem említ. „Még a kezek se mozognak, egy könyvet szorongatnak, mely nem is könyv, csak könyvet utánzó, festett fa-darab. Ha igazi könyvet venne kezébe, akkor minden szaválás közben rongyokra tépne egyet. A deszka a tartósabb. Arra van hivatva, hogy annak a görcsnek, erőfeszítésnek, rángásnak, mely nem szigorúan művészi és nem nyilatkozhat meg a hang rezdüléseiben, árnyalataiban, levezetője legyen. Szóval ez a fadarab afféle villámhárító.”³⁵⁵ Olyan segédeszköz alkalmazását rögzíti Kosztolányi, amely már Egressy Gábor kezében is feltűnik (ő még igazi könyvet fogott, de már alibiként, hiszen fejből szaval), Böhm Edit szerint ez a huszadik század harmincas éveiben is uralkodó gesztus a versmondók körében, és segíthetett az esetleges elakadások kiküszöbölésében (amennyiben valós könyvet vett a versmondó a kezébe), másrészt „a színészi gesztusok alkalmazásától óvta meg a színész-előadót.”³⁵⁶

Az előadó szándéka és megjelenése – Kosztolányi leírása alapján – Aschernél olyan kettősséget alkot, amely a befogadót arra készíti, hogy a görcsösen fadarabot szorongató magánember képét a lehető leginkább kizárva, a vers lényegére, megvalósulására fókuszáljon.³⁵⁷ Ehhez társul előadásai során a Horváth Ferenc által leírt „»vézna, furcsa kis

³⁵³ Gáti i.m. 70. „Mi ez, ha nem a legmagasabb rendű színjátszás egyik formája? Itt az elhallgatás néha több, mint a szó, s egy gesztus, vagy pillantás jelenetekkel ér fel. Ilyen sűrített világot nem lehet részleteire bontva eljátszani, csak jelezni.” Gáti i.m. 71.

³⁵⁴ Böhm: *A magyar versszaválás története*. 295.

³⁵⁵ Kosztolányi Dezső: Arckép-vázlat Ascher Oszkáról. *Nyugat*. 1930. 23. évfolyam 23. szám

³⁵⁶ Böhm i.m 82.

³⁵⁷ „a színészi test fenoménja sohasem tűnhet el tökéletesen a színész szemiotikai testében” Fischer-Lichte i.m. 132.

félmosolya«, amivel rendszerint kiegészítette a már elmondott művet, s ezzel valamire újból felhívta a figyelmet, amiről a hallgatónak még sokáig el kellett gondolkoznia, s ami minden versnél mást jelentett, egyedi volt.»³⁵⁸

A leggyakoribb hibákról röviden

A versmondáselméletírók gyakran tárgyalt témája a rossz versmondás részletgazdag bemutatására. Ascher Oszkár tankönyvében kiemeli a valódi érzelmi túlfűtöttség nélkül *ágáló*, *patetikus* modort. „Ahol a versmondó mégis megkísérli, hogy hangossággal hitessen el (tehát hazudjék) önmagában-fel-sem-keltett érzelmi erőt: ott válik üressé, kongóvá, hazuggá a szaválás, s ezt fejezi ki az *ál-pátosz* szó. Az erre hajlamos versmondónál ez a súlyos hiba még párosul azzal a másik hibával is, hogy a vers belső logikájától függetlenül, pusztán a szavak külső képétől félrevezetve mondja el a verset, illusztrálva a szavak, mondatok fogalmi jelentését, az egész vers mondanivalójától függetlenül.»³⁵⁹ De ugyanakkor fellép az általa *naturalistának* nevezett hétköznapi megszólalásra törekvő versmondás ellen is. „Gyakori az a torz elképzelés, hogy: ha a verset szigorú formai törvényétől megfosztva, a verssorokat »természetes«-szerkezetű mondatokba tördeli, *hétköznapi beszéddé* laposítja a versmondó, akkor művészi kifejezést nyer a forma »börtönéből« »kiszabadított« költői mondanivaló.»³⁶⁰

Gáti József könyvében kiemeli a légzés korrekciójának fontosságát,³⁶¹ a szorosan hozzá köthető *lámpaláz* jelenségét,³⁶² sőt az alkoholfogyasztást is, mint jellemző hibákat, de legfőképpen az elemzés nélküli magolásra épített „»ahogy esik, úgy puffan« ösztönelméletet”, melynek követői a verset soronként vagy versszakonként magolják, majd „pillanatnyi »ihletük« sugallatára elmondják a verset.»³⁶³ Részben ehhez csatolható a minőség rovására túl nagy mennyiséget vállaló versmondó esete is.³⁶⁴

E tipikus hibák – és még sorolhatnánk őket – a II.2. fejezetben részletezett elemzés hiánya mellett a versmondó performatív jelenlétének szándékolatlanságára, tudatlanságára vezethetők vissza. A közönségével valódi kapcsolatba lépő versmondó azonnal megbukik, amint hazudni próbál (úgy mondja a verset *mintha* értené, vagy *mintha* átérezné tartalmát). Ennek megfelelő alkalmazását segíti a versmondás performativitásának tudatosítása.

³⁵⁸ Idézi: Böhm i.m. 299–300.

³⁵⁹ Ascher: *Minden versek titkai*. 309–310.

³⁶⁰ Ascher: *Minden versek titkai*. 308–309.

³⁶¹ Gáti i.m. 24–30.

³⁶² Gáti i.m. 31–32.

³⁶³ Gáti i.m. 106.

³⁶⁴ Gáti i.m. 13.

A performatív fordulat a hatvanas években

Erika Fischer-Lichte vizsgálata során azt keresi, hogy az előadóművészet esetében mi az az anyagiság, amely „a művész (szubjektum₁) személyétől elválasztott, rögzített és másra átruházható artefaktumként alkotja meg a műalkotást, amely tőle független léttel bír”, és amely egy befogadó-interpretátorra (szubjektum₂) átruházható.³⁶⁵ A '60-as évek performanszainak háttérében Fischer-Lichte a televízió és a film térhódításával szemben a testi jelenléten alapuló, performatív művészetek öngazolási szándékát látja. Az előadás így felfedezett, közös fizikai jelenléten alapuló hatásmechanizmusai és törvényszerűségei az előadóművészet minden területére hatással vannak, nem csak a színházművészetre. Okfejtésének eredményeként vezeti be az *autopoetikus feedback-szalag* fogalmát, amelynek „valamennyi jelenlévőt magába olvasztó esemény” részeseként az azonos térben és időben jelen lévő *társ-szubjektumok* egyformán létrehozói és befogadói is egyszerre.³⁶⁶

Elméletének megfelelően a „játékosok tettei tehát mindig hatással vannak a nézőkre, a nézők tettei pedig a játékosokra és nézőtársaikra. Ebben az értelemben beszélhetünk az előadást létrehozó és irányító, önreferenciális és állandóan változó feedback-szalagról [feedback-Schleife], amelynek működését teljes mértékben sem megtervezni, sem kiszámítani nem lehet.”³⁶⁷ Az élőben megvalósuló versmondás mint performatív aktus esetében a versmondás artefaktumát tehát nem a lírai mű, hanem a versmondó és közönsége által közösen létrehozott jelen idejű, és csak szubjektív szemszögből létező feedback-szalag alkotja, amelynek létrehozója nem a költő, és nem is a versmondó önmagában, hanem a versmondó és közönségének közös alkotása. Ez az anyagiság jelenvalóságánál fogva *olyan módon létrejön és elmúlik*, működése a *feedback-szalag autopoézisében* marad fenn,³⁶⁸ és mint olyan, „nem attól a műtől válik műalkotássá – esztétikai tárggyá –, amely alapján létrejön, hanem az esemény révén, amiként lezajlik.”³⁶⁹

Az előadás artefaktuma így maga a szubjektum-objektum dichotómiát feloldó, autopoetikus feedback-szalag jelen idejű *augtogenezisében* rejlik: „bár az előadás minden egyes résztvevő közös alkotása, egyikőjük sem tudja tökéletesen eltervezni, ellenőrizni (létrehozni), és ily módon senki sem rendelkezhet felette. Ez az oka annak, amiért alkotók és befogadók helyett olyan társalkotókról [Mit-Erzeuger] lehetne beszélni, akik anélkül hozzák létre az

³⁶⁵ Fischer-Lichte i.m. 17.

³⁶⁶ u.o.

³⁶⁷ Fischer-Lichte i.m 50.

³⁶⁸ Fischer-Lichte i.m 103.

³⁶⁹ Fischer-Lichte i.m 45.

előadást, hogy bármelyikük is meg tudná határozni.”³⁷⁰ Ennek a változékonyságnak, és mindig jelen idejű aktualitásnak felismerésének megsejtéseképpen, ám kidolgozatlanul vezette be Gáti József versmondás-tankönyvében az *első végleges forma* ontológiai fogalmát, mint a versmondó felkészülési folyamatának mindenkori első célját, melyhez azonban hozzátehetjük, hogy soha nem válhat teljesen befejezetté (ti. a befogadóban teljesül), tehát mindig újra célként jelentkezik. A versmondás minden egyes ismétlése során az előadó a közönséggel való kapcsolódás által – akár szándéka ellenére is – alakítja, megváltoztatja művét.³⁷¹

³⁷⁰ Fischer-Lichte i.m 66-67.

³⁷¹ Gáti i.m. 75. „Egyazon felfogás egy előadótól két- vagy háromszori esetben is más és más. Motiválja a hely, az idő. Nem is a különböző évek akusztikájáról beszélünk, csak délelőtről vagy estéről. E két időpontban is másként hat ugyanaz a vers.” Gáti i.m. 153–154.

A performatív nyelvi megnyilatkozás

A performatív nyelvi megnyilatkozások esetében („ezennel házastársát nyilvánítom Önöket”) a mondatok pusztá kimondása változtatja meg a valóságot. „Ezek a mondatok ugyanis nemcsak állítanak valamit, hanem el is végzik a szóban forgó cselekvést.³⁷² Ily módon és végső soron önreferenciálisak (hiszen azt jelentik, amit tesznek) és valóságalkotó erejük van.”³⁷³ Az előző fejezetben tárgyalt *konceptuális fordulópont* jelensége kiválóan érzékelteti a versmondás performatív nyelvi aspektusát. A valós kommunikációs helyzet³⁷⁴, a versmondó testi jelenlétének objektív igazságát felülíró megnyilatkozás a befogadót részvételre kényszeríti, mintegy felruházva őt a párbeszédhelyzet megvalósulásának felelősségével. Ha a befogadó úgy dönt, hogy belemegy a játékba, akkor a lírai diskurzushelyzet résztvevőjeként kimozdul passzív befogadói nézőpontjából és aktív játékosá válva reagál a megszólításra. A versmondás esetében ez természetesen ritkán jelent látványos akciót a közönség részéről, de a cselekvés *lehetősége* megszületik, és ez rá visszahatva befolyásolja a befogadás módját.³⁷⁵

De ez a viszony nem csak a befogadóra hat vissza, hanem, amennyiben a versmondó valóban teljes testi-lelki-szellemi jelenlétében átadta magát a párbeszédhelyzet autogenetikus folyamatának, rá is visszahat, hiszen a valós megszólítás (itt szándékosan nem említjük a vers szövegét, hiszen az performatív szempontból másodlagos jelentőségű) önmagában hordozza azt a kétséget, amelyet a valós válaszadás reális esélye fenntart. És ez már nem csak a *lehetőség* fogalmát meríti ki, hanem ez valóban meg is történik, hiszen ebben a helyzetben teljes értékű válaszadásnak számít, bármilyen módon is reagál a közönség (viszonozza a versmondó tekintetét, elfordítja fejét, fészkelődik, mosolyog, fintorog stb. – akár önkéntelenül is) az befolyásolja a feedback-szalag létrejöttét és így a versmondás anyagiságát.³⁷⁶

A versbefogadás előző fejezet ábráin szemléltetett folyamata (lásd 1.,2.,3. ábrák) a versmondás vonatkozásában a következő módon egészíthető ki.

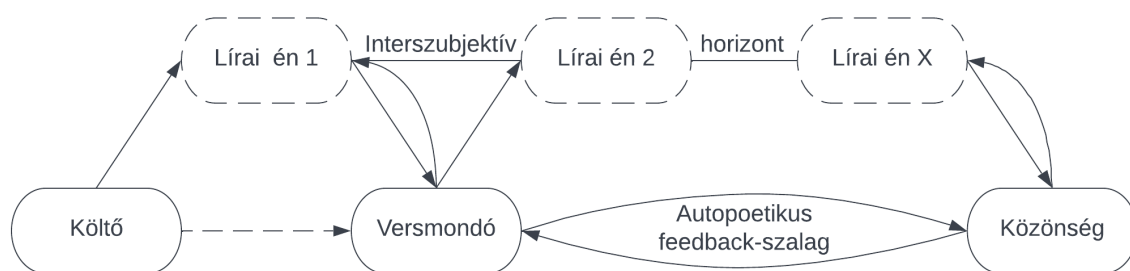
³⁷² Lásd korábban I.3. fejezet.

³⁷³ Fischer-Lichte i.m. 28. „a megnyilvánulása nemcsak kivitelez (elvégzi), hanem ezzel egyidejűleg elő is adja (a nézők elé viszi) a házasságkötést”

³⁷⁴ A versmondó teljes mértékben a közönség felé fordul, átadva magát egy valós párbeszéd jelen idejű, kiszámíthatatlan kimenetelű, autogenetikus folyamatának.

³⁷⁵ „A néző ugyanis olyan játékos, aki a játékban való részvétellel: fizikai jelenlétével, észlelésével, reakcióival hozza létre az előadást.” Fischer-Lichte i.m. 40.

³⁷⁶ Lásd Jordán Tamás egyoldalú párbeszéd-elmélete. Korábbi tanulmányom, *Mellékletek*.



4. ábra

A 4. ábrán látható, ahogy a költő által nyelvi (lírapoétikai) eszközök segítségével megformált lírai én szólama a versmondó előadásában az autopoetikus feedback-szalag közvetítésében, a versmondó testi jelenlétének segítségével valósul meg a versmondás során. (A versmondó jelenlétének sajátosságait a következő fejezet részben bontom ki részletesebben.) Mivel azonban az autopoetikus feedback-szalag közvetlen, társszubsjektumként megalkotott anyagisággként, sajátosságait tekintve eltér a költő által írásban kódolt nyelvi üzenet sajátosságaitól, itt nem elsősorban a lírai én szólamának interszubjektív horizonton való fiktív megteremtése kerül a figyelem központjába, hanem ennek a közönséggel közös alkotófolyamata. A közönség jelenléte ugyanis nemcsak a versmondás módját, hanem a versmondó által képzeleti képek szintjén megalkotott lírai én entitását is megváltoztathatják, így tehát a versmondás kommunikációs helyzete zárt körként írható le, amelyben a közönség egyes tagjai által szubsjektív módon megvalósuló lírai én szólamának (*Lírai én x*) kialakításában nem pusztán saját befogadói részvétele, hanem a versmondón keresztül a versmondó jelenlétének befolyásoló tényezője is alakíthatja.

A versmondó jelenléte

A fentiek tükrében a versmondás performatív aktusa akkor jöhet létre, amikor és amennyiben versmondó és közönsége között valós, jelen idejű kapcsolódás születik meg. Semmi esetre sem egy fikatív, irodalmi jellegű világ ábrázolásáról vagy hangjátékáról beszélünk. A műalkotás a versmondó részéről „annak a lehető legsajátosabb és legegységesebb anyagnak: saját testének a felhasználásával jön létre, amit Helmut Plessner a »saját lét anyagának« nevez.”³⁷⁷ Plessner elmélete rávilágít az előadóművész azon alapvető képességére, miszerint egyrészt birtokában van egy manipulálható és eszközként használható testnek, de azonos is ezzel a testtel, vagyis mint minden ember, testi szubjektum. A versmondó a lírai beszédhelyzet megvalósítása közben, *saját testéből kilépve*, nyomatékosan utal a *megkettőzésre* és az ebben rejlő *távolságtartásra*.³⁷⁸

A korábban említett kurzusok egyik versmondása, Závada Péter *Vadászat* című verse esetében³⁷⁹ a versmondót jelentősen akadályozta a vers megvalósításában az, hogy testi jelenlétét nem tudta uralni. Állás közben súlypontelhelyezését, nézésirányát változtatva, karjait szinte folyamatos mozgásban tartva próbálta megteremteni a versben kibomló feszült figyelem érzetét. A kurzus folyamán Hojsza Henrietta fizikai színházi koreográfus-rendező vezetésével, a résztvevő fizikumának és testtudatának erősítése mellett, egy olyan testhelyzetet kutattak és dolgoztak ki, amely által a vers fókuszált előadása során a versmondó testisége sajátosságainak előtérbe kerülése segítő módon támogatta a lírai megszólalás sajátos létrejöttét. A tudatosan, uralt módon létrehozott, nagyobb fáradságot és az izmok szokatlan játékát igénylő testhelyzet és annak közvetlen, idegrendszeret aktivizáló hatása energiával töltötte fel a közönséggel létrejövő kapcsolatát, melynek hatására a közönség is feszültebb figyelemmel, nagyobb idegrendszeri aktivitással fogadta be a versmondást. Ezáltal nemcsak a közönség figyelmének felkeltésével, hanem a versmondás befogadása során a lírai én szubjektív megteremtésének a vers mondanivalója szempontjából kedvező irányú befolyásolásával is hozzájárult a versmondás sikeréhez.³⁸⁰

³⁷⁷ Fischer-Lichte i.m. 105.

³⁷⁸ u.o.

³⁷⁹ Lásd korábban *Ez az a pillanat*.

³⁸⁰ „A jelenlét »varázsa« tehát abból a különleges színészi képességből adódik, hogy olyan energiát tud termelni, amely a néző számára érzékelhetően cirkulál a térben, megérinti, sőt magával ragadja. (...) S ha ez az erő készíti a nézőt, hogy saját maga is energiát hozzon létre, akkor a néző is erőforrásnak tekinti a színészt: ez az erő hirtelen és váratlanul tör föl, szétárad a színész és néző között, s képes mindkettő transzformálására.” Fischer-Lichte i.m. 137.

A kurzusok során a jelenlét erősítése, tudatos befolyásolásának képességének elsajátítása érdekében a különböző testtudat és környezetérzékelésre vonatkozó tréningek mellett olyan gyakorlatsorokat végeztünk, amelyek a testi impulzusokon és idegrendszeri aktivitáson, a képzelőerő segítségével lelki tartalmakat is képesek objektíválni a résztvevők számára. Erre az egyik leginkább hasznosítható kézikönyv szerzője, Mihail Csehov a következőképpen hívja fel a figyelmet. Természetesen a színész munkáját ez esetben – a tréningek szempontjából felcserélhetjük a versmondóéval. „A hideg, elemző, materialisztikus gondolkodás megfojtja a képzelőerőt. E pusztító hatást ellensúlyozandó, a színésznek vállalnia kell a feladatot, hogy testét módszeresen töltsen fel más impulzusokkal, mint amelyeket a merőben materialisztikus élet- és gondolkodásmód rákényszerít.”³⁸¹ Olyan szellemi és testi munkára van szükség, amely többet igényel a pusztán racionális gondolkodásnál, mélyebb önreflexiót és átfogóbb világlátást fejleszt ki. „A színész, akinek úgy kell tekintenie a testét, mint eszközt, mellyel teremtő gondolatokat fejez ki a színpadon, kényszerül test és lélek tökéletes harmóniájára törekedni.”³⁸² Ezeknek a tréningeknek részletes bemutatása meghaladná dolgozatom határait, a vonatkozó szakirodalom egy részét azonban példaként lábjegyzetben említem.

„Merleau-Ponty filozófiája mutatott rá a »megtestesülés« fogalmának azon újszerű használatára, amely a kortárs kulturális antropológiát, kognitív tudományt és színháztudományt is jellemzi. S amit Merleau-Ponty a filozófiában, azt a színházban Grotowski érte el. Ryszard Cieslak személyében olyan színész jelent meg a színpadon, akiben feloldódott a test és lélek dualizmusa, és a test »megdicsőülve«, a lélek megtestesülve mutatkozott meg előttünk. Miközben Grotowski megfordította színész és szerep viszonyát, megteremtette a megtestesülés fogalmának újraértelmezéséhez szükséges feltételeket.”³⁸³ A versmondás esetében a lírai én nem a versmondó szerepeként jelenik meg, nem a lírai én szerepének *eljátszása* a versmondó célja, hanem egy másik cél elérésének eszköze: segít, „hogyan a test szellemi létezővé válhasson, és testesült szellemként mutakozzon meg.”³⁸⁴ A versmondó feladata tehát nem pusztán a vers szövegének és jelentésének megtanulása és értő elmondása, hanem a vers által elindított lelki folyamatok útjában álló akadályok eltávolítása. A versmondónak a benne megéledő lelki és

³⁸¹ Mihail Csehov: *A színészhez*. (ford: Honti Katalin). Polgár Kiadó. Budapest, 1997. 19.

A témában hasonló (magyar nyelvű) gyűjtemények még például: Robert Cohen: *A színészmesterség alapjai*. (ford: Márton András). Jelenkor, Pécs, 1998. S. Loraine Hull: *Színészmesterség mindenkinek*. (ford: Pavlól Anna). Tericum, Budapest, 1999. Lee Strasberg: *Mestersége színész. A Method acting születése és gyakorlása*. (ford: Marosi Viktor). L'Harmattan, Budapest, 2018.

³⁸² Csehov i.m. 17.

³⁸³ Fischer-Lichte i.m. 115–116.

³⁸⁴ Fischer-Lichte i.m. 113-114.

szellemi folyamatok akadálytalan áramoltatását kell elérnie meditatív, sugárzó állapotban, amelyben a teste rezdülései, szíve dobogása, légzése, kisugárzása által tapinthatóvá, hallhatóvá, érzékelhetővé, tükrözhetővé válnak a lelkében, képzeletében végbemenő folyamatok. Ebben az állapotban képes megteremteni a lehetőségét annak a kapcsolatnak közönségével, amelyben a vers szövege közös figyelmi térben, közös személyes (interszubjektív) élménnyé válik.

A színész testének (és idegrendszerének, lelkének) aktivitása és annak motivációja bizonyos szempontból független a vers szövegétől, sokkal inkább alá van vetve az autopoetikus feedback-szalag előre kiszámíthatatlan autogenezisének, és mint olyan, az előadóművészi magánügy területére tartozik.³⁸⁵

Az említett kurzusok egyik résztvevője Izsó Zita *Tengernek háttal* című versét³⁸⁶ mondta el. A halk szavú, introvertált alkatú fiatal lány számára komoly problémát jelentett a hangos színpadi beszéd megvalósítása. A vers szövegének alapos elemzése után, amikor halkan már kitűnő hangsúlyozással tudta mondani, elkezdtünk azzal játszani, hogy egyre messzebről kellett elmondania a verset, egyre hangosabban. A hangos beszéd olyan idegrendszeri tónust eredményezett a versmondóban, amely véletlenül teljesen összhangba került a vers megszólalójának fojtott, rémálomszerű segélykiáltásával. Az előadáson végül az előadás helyszínét képező teniszcsarnokban ülő kétszáz fő közreműködésével olyan dermesztő és furcsa atmoszférát tudott teremteni ezáltal, amelyben szélsőséges és emlékezetes hatást ért el beszédművével.

A felkészülés során kijelölhetők azok a találkozási pontok a jelenlét koncepciója és a vers elhangzó szövege között, amelyek megvalósításával a versmondó jelentősen befolyásolhatja a feedback-szalag autogenezisét. Ezeknek tárháza a már említett nézésiránytól a versmondó fiziológiai állapotának megváltoztatásán keresztül a szélsőségesebb mozgásokig terjedhet.³⁸⁷ A túlságosan megtervezett koreográfia azonban veszélyt jelent a feedback-szalag szempontjából, hiszen a jelenlét jelen idejűségét, spontaneitását veszítheti el a versmondó. Mindig az adott körülményekhez mérten kell kialakítani az aktuális *első végleges formát*.³⁸⁸

A versmondó eszközei tehát a vers szövegének alapos ismeretén, a kimunkált, könnyedén alkalmazható beszédtechnikán felül saját jelenlétének jelen idejű alakítása a közönséggel folytatott párbeszéd részeseként. A nyitottság és a segítő véletlenek alkalmazása az egyik legnagyobb lehetőség a versmondás közben, de a felkészülés során is.

³⁸⁵ Lásd II.2. fejezet, valamint a gyakorlatban III. fejezet.

³⁸⁶ Izsó Zita: *Tengernek háttal*. in: Izsó Zita: *Éjszakai földetérés*. Scolar Kiadó, Budapest, 2018. 12. A vers teljes szövegét lásd a *Mellékletek* közt.

³⁸⁷ Lásd Jászai korábban.

³⁸⁸ Gáti i.m. 75.

A versmondó teste önmagát jelenti, a versre összpontosító játékost, aki testének minden vektorával a vers elemzése nyomán megteremtett képzeleti képre mutat, annak megtestesülése. Jelenléte nem szemiotikai testére, hanem a test fenoménjára vonatkozik, mint olyan, nem expresszív, hanem tisztán performatív minőség. A közönség érzékeli a versmondó *szokatlanul intenzív jelen idejű létét*, ami képessé teszi őket arra, hogy saját maguk *jelen idejű létét is különösen intenzívnek érezzék*. „A jelenlét tehát a jelen intenzív tapasztalataként válik eseménnyé.”³⁸⁹

Fontos, hogy a versmondás esetében nem valami rendkívüli dolog létrejöttéről beszélünk, hanem pont ellenkezőleg, arról, hogy egy megszokott dolog válik feltűnővé és eseménnyé: „az, hogy az ember lényegénél fogva testesült szellem. Az pedig, hogy mind saját, mind a másik ember létét jelenvalónak és jelenlévőnek érzi, annyit jelent, hogy mind saját maga, mind a másik ember testesült szellemként válik a tapasztalat tárgyává, és különlegesnek, másnak, adott esetben átváltoztatottnak éli meg saját megszokott ottlétét.”³⁹⁰

³⁸⁹ Fischer-Lichte i.m. 134.

³⁹⁰ Fischer-Lichte i.m. 139.

A versmondás gyakorlata

A Szívlapát – részvételi versszínház mint pedagógiai célú színházi esemény

III.1. Az előadás előkészítése

A Szívlapát antológia

2017-ben jelent meg a Tilos az Á Könyvek (Pozsonyi Pagony Kft) gondozásában Péczely Dóra³⁹¹ kortárs versantológiája, a *Szívlapát*. A kötet fedlapján hangsúlyosan feltüntetett „16+” korhatármegjelölés és Dániel András humort, metsző iróniát, alkotói (ön)reflexiót sem mellőző, kamasz-firkákat idéző grafikai is azt a célt hivatottak szolgálni, hogy a kötet a legnagyobb eséllyel keltse fel a középiskolás korosztály érdeklődését. A Pagony Kiadó alvállalkozása, a Tilos az Á Könyvek azzal a szándékkal indult, hogy egyértelműen elkülönítsék a kiadó által forgalmazott gyerekkönyvektől a kamaszoknak szóló köteteket. A látványos korhatármegjelölés – Péczely Dóra elmondása szerint – elsősorban a kamasz korosztály bevonódását ösztönző vizuális effekt, és csak másodsorban valós besorolás.³⁹² A szerkesztő célkitűzése az volt, hogy egy olyan válogatást mutasson be, amely a középiskolás olvasókban kíváncsiságot ébreszt a kortárs költészet iránt. Hitvallása szerint a régebbi korok irodalmához is a kortárs irodalmon keresztül lehet a leginkább élményszerűen, a diákok érdeklődését felkeltve és hosszabb távon fenntartva eljutni. Az olyan kifinomult kulturális beágyazottság is, mint például a mitológiai utalások az egyes versekben, a kortárs költészetten keresztül válik izgalmassá a korosztály számára.³⁹³

A kötet öt nagy ciklusba rendezi nyolcvanöt kortárs magyar költő (a *kortárs* jelző alatt egész pontosan a kiadás évében élő és alkotó szerzőket értjük ebben az esetben) százötven versét. A ciklusok címadó idézetei a szerelem, felnőtté válás, benső világ, alkotás és közélet témakörei alá rendezik a műveket. A szerkesztő elmondása alapján a ciklusokon belül implicit módon kirajzolható egy történet, melyre azonban sem a kötet fülszövegében, sem a kötet

³⁹¹ A Magvető Kiadó *Szép versek* sorozatának válogató-szerkesztője 2009 és 2012 között, a Tilos az Á könyvek *Szívlapát* kötete utána a legújabb, 2020-as kortársvers-antológiájának (*Lehetnék bárki*) szerkesztője.

³⁹² Péczely Dórával 2020. jún. 7-én készítettem interjút, amely ezen a linken tekinthető meg: <https://youtu.be/2EhUgelAPC4> Utolsó letöltés: 2022.01.29.

³⁹³ „Ha azt látjuk, hogy ezek még a huszonegyedik században is működő, működtethető toposzok, alakok, történetek, akkor hogy ha azzal párhuzamosan egy olyan régi verset veszünk elő, ahol szintén megjelennek ezek, sokkal kíváncsibbak lesznek az olvasók.” Péczely interjú i.m., valamint Kiss Orsi interjúja (2014. november 28): https://konyvesmagazin.hu/nagy/peczely_dora_regi_maniam_hogy_az_irodalmat_a_kortarsak_felol_kezdzuk_el_tanítani.html Utolsó letöltés: 2022.01.29.

tartalmában nem tesz utalást, és csak azon – feltételezeten szűkebb kört képező – olvasók számára válik érzékelhetővé, akik az antológiát lineárisan haladva, teljes egészében olvassák.³⁹⁴

A kötet megjelenése óta nagy karriert futott be, a haladó szellemiségű irodalomtanárok előszeretettel emelik be a középiskolás tananyagba, érettségi tételbe. Legfőbb haszna, hogy kiegészítő szöveggönyvként működhet a gimnáziumi tankönyvek mellett, melyet a kortárs költészet széles spektruma, az anyag átláthatatlan, rendszerezhetetlen halmaza miatt csak nagyon nehezen lehet másként tananyaggá formálni. „A jelenkor irodalma, annak megítélése képlékeny: nincs meg a vizsgálatához az a távolság, amelynek eredményeképpen »biztos« kánon vezérelte értékítéletek születhetnének; így jellemzően a tankönyvek közvetítette magyar irodalomtörténet a XX. század '70-es éveivel véget ér.”³⁹⁵ Számos módszertani munka született a kortárs irodalom oktatásával kapcsolatban, melyek azt a felismerést veszik alapul, mint amit Mirk Klára emel ki a *Szívlapát* pedagógiai alkalmazásáról szóló tanulmányában: „ha a kortárs irodalom nem jelenik meg az iskolákban, akkor elhal az irodalom közvetítő funkciója az újabb irodalom és annak potenciális (vagy jövőbeni) közönsége között, és méltán tartja fenn magát a manapság elterjedt elképzelés, miszerint a kortárs irodalmat csak a beavatottak értik.”³⁹⁶ A *Szívlapát* kötet alapján készült, e fejezet későbbi részeiben részletesen bemutatott részvételi előadás utóéletét tekintve is úgy tűnik, hogy a kötet hosszú távon megállja a helyét. Rendszeresen érkeznek középiskolás csoportok, hívják a produkciót olyan gimnáziumokba, ahol érettségi tételként tanulják a diákok.

Az előadást egy tesztközönség előtt tartott főpróba után, 2018. április 11-én mutattuk be a Bethlen Téri Színházban. Azóta – a koronavírus járvány miatti leállást leszámítva – a mai napig is rendszeresen játsszuk. Közben az a tény, hogy a kötet (és a belőle készült előadás is) érettségi tétel lett több gimnáziumban is, fokozza a pedagógiai elemek jelentőségét, hiszen érettségiző osztályok számára játsszuk.

A fejezet további részében az első huszonhét alkalom alapján összegzem az előadás tapasztalatait.³⁹⁷ Az alapvetően a Bethlen Téri Színházra kialakított szcenika a

³⁹⁴ A legkönnyebben az első két ciklus íve rajzolható fel, a boldog szerelemtől a szakítás feldolgozásáig, a kisgyermek látószögétől a felnőtt világgal ismerkedő szubjektumig, a többi ciklus íve nem írható fel ilyen egyszerűen, hermeneutikai vizsgálata meghaladná dolgozatom határait.

³⁹⁵ Bokányi Péter: *A jelenkor irodalma három irodalomtankönyvben*. in: Füzfa Balázs (szerk.): *Irodalomtankönyv ma*. Pont Kiadó, Budapest, 2002, 133.

³⁹⁶ Mirk Klára: *A kortárs magyar líra tanításának módszertana a közoktatásban, különös tekintettel a Szívlapát c. antológiára*. in: Kusper Judit (szerk.): *Az Eszterházy Károly Egyetem tudományos közleményei (Új sorozat 22.köt.)*. Acta Universitatis de Carolo Eszterházy Nominatae. Sectio Litterarum [Kánonok és kultuszok a gyermek- és ifjúsági irodalomban]. Eger, Eszterházy Károly Egyetem Líceum Kiadó, 2019. 85–100. 86–87.

³⁹⁷ A 2018.04.07. és 2022.04.11. közötti időszak alkalmai, melyből tizenhét alkalommal a Bethlen Téri Színházban, tíz alkalommal pedig különböző más helyszíneken tartottuk meg az előadást.

vendéglőadások, tantermi előadások (összesen eddig tíz alkalommal került ilyenre sor) esetén a helyszín adottságainak megfelelően kisebb-nagyobb mértékben változott, ennek módja azonban már túlmutatna a tanulmány keretein.

A „konstruktív” pedagógia gondolata

A Káva Kulturális Műhely munkájának köszönhetően magyar viszonylatban is beszélhetünk a konstruktivista pedagógiai elméletek beágyazottságáról a drámapedagógiai gyakorlat során. A műhely *Színház és Pedagógia* sorozatának első kiadványában³⁹⁸ az eltérő háttérű két reformpedagógiai irányzat közös elképzeléseire, hasonlóságaira hívják fel a figyelmet a tudás elsajátítása, átadásának lehetőségei, korlátai és az alapvető tanár-diák kapcsolat, tudásközösség, tekintély kérdésköreiben.

A kutatás rávilágít arra is, hogy „a drámapedagógia ma Magyarországon igenis hiányt pótol, abban az értelemben, hogy éppen azon készségeket képes fejleszt[en]i, illetve éppen azon problémákat képes kezelni, amelyeket a hagyományos oktatási intézményrendszer a maga pedagógiai specifikumából adódóan leginkább elhanyagol, vagy figyelmen kívül hagy.”³⁹⁹ A *Szívlapát – részvételi versszínház* esetében a versek befogadói szempontú elemzését, élményszerű befogadását tekintettük ilyen problematikus hiányosságnak, ebben hívtuk segítségül a „konstruktív dráma” elméletét. Az elmélet kiindulási pontja az a konstruktivista pedagógiai tézis, amely elveti a tudás objektivista elképzelését (miszerint tudás a tudással bíró szubjektumtól független objektum), és az egyéni *tudáskonstruálásra* helyezi a figyelmet, vagyis a tudás minden esetben egyedi módon történő létrehozására a megismerő tudaton belül. A kötet szerkesztője, Deme János szerint „a tudás nem azt tükrözi, hogy milyen a világ, hanem azt, hogy milyen jelentéseket és értelmet adunk mindannak, amit a világban tapasztalunk.”⁴⁰⁰ A tanuló tehát saját tudását önmaga konstruálja, melyhez az újonnan megismert tartalmakat saját, előzetes tapasztalatai és tudása mozgósításával, annak elemeiből építi fel.

A konstruktivista szemlélet a dolgozatomban korábban kifejtett befogadói szempontú versértelmezéssel és a kognitív lírapoétikával is összehangolható. E gondolat képezte a *Szívlapát* kötet versei alapján bemutatott előadásunk elméleti háttérét is. Nem a klasszikus értelemben vett pedagógiai dráma formáját kerestük, előadásunk pedagógiai aspektusa azonban

³⁹⁸ Horváth Kata – Takács Gábor (szerk.): *Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek. 1.* „Konstruktív” dráma. Káva Kulturális Műhely – anBlok Egyesület, Budapest, 2009.

³⁹⁹ Deme János: *Előszó.* in.: Horváth – Takács i.m. 4–6. 4.

⁴⁰⁰ u.o.

– a lentebb kifejtett módon – kimagaslóan fontossá vált, és annak elméleti megalapozására sok szempontból alkalmasnak bizonyult a „*konstruktív*” dráma elmélete.

Az alkotócsoport tagjainak közös élménye volt az általános- és középiskolai irodalomtatással kapcsolatban, hogy az alapvetően történeti jellegű, objektivitásra törekvő szemléletmód nehezen adaptálható a kortárs költészet mint folyton változó, élő művészet befogadására.⁴⁰¹ A kortárs, élő költészet, mint a mi életünkkel párhuzamosan oszcilláló, kanonizálatlan művészeti ág befogadására az irodalmi korszakokat lineárisan, történeti szempontok szerint elemző, leggyakrabban objektivista alapokon nyugvó irodalomtatás nem készíti fel a diákokat. „Az objektivizmus azzal a metafizikai feltételezéssel él, hogy létezik egy valóságos világ, amelynek megvannak a maga összefüggései, amelyeket meg lehet ismerni. Az objektivizmus azt tartja, hogy az értelem célja az, hogy elemezhető és belátható gondolkodási folyamatokon keresztül »visszatükrözze« a valóságot és annak összefüggéseit. A gondolkodási folyamatok által létrejövő jelentések tehát a valós világ összefüggései és külsődlegesek az azokat megértőhöz képest.”⁴⁰² Ezzel szemben a kortárs lírapoétika egyik legfontosabb eleme a befogadó tevékeny értelemképző szubjektumként való részvétele⁴⁰³, amely a konstruktivista pedagógia módszereivel rezonál, melynek alapvetése, hogy a valóságot a szubjektum saját tapasztalatai és a környezettel folytatott interakciók által felépülő konstrukcióként értelmezi.⁴⁰⁴ A *Szívlapát – részvételi versszínház* előadás céljaként azt tűztünk ki, hogy a középiskolás korú célközönség számára segítséget nyújtunk a kortárs költészet befogadásához.

⁴⁰¹ Takács Gábor, a Káva Kulturális Műhely vezetője a már említett tanulmánykötet fő tanulmányában így fogalmaz: „a modern iskola kevésbé reflektál arra, hogy a sajátján kívül más típusú tudásformák is léteznek. Így azzal sem igazán foglalkozik, hogy az általa kínált tudástípus hogyan egyeztethető össze más tudásokkal. Ezzel összefüggésben kialakul egy olyan tapasztalat, hogy az iskolai tudás csak az iskolában használható, az iskolai készségek nem segítik a megbirkózást az iskolán kívüli kihívásokkal.” Takács Gábor: „*Konstruktív*” dráma. in: Horváth – Takács i.m. 26–50. 27.

⁴⁰² Murphy: *Konstruktivizmus*. (ford. Deme János). in.: Horváth – Takács i.m. 7–8. A szerző David Jonassen gondolatait idézi.

⁴⁰³ A lírapoétikai gondolatot Simon Gábor tanulmányára alapozom. „Noha a költészetet rendre azonosítják a nyelvi figurativitás tipikus megoldásaival, mint amilyen a hangzás, a ritmus, vagy az intenzív képiség, amellet érvelek, hogy ezek a nyelvi jelenségek nem önmagukban eredményezik a líraiság tapasztalatát, sokkal inkább közreműködnek egy megnyilatkozás beszédhelyzetének, diszkurzív körülményeinek megváltozásában. Ennek során a megnyilatkozás közege a befogadás folyamatában újrakonstruálódik, mégpedig a bemutatott fiktív-imaginatív (apoztrofikus) jelenet feldolgozása hatására. Ez tehát mind az aktív részvételt, mind pedig az annak közegetől eltávolodó megfigyelést elvárja a befogadótól. Következésképpen a lírai megnyilatkozó szubjektivitása a műalkotás világának feltérképezésével, a nyelvi szimbólumok interszjektív értelmezésével előálló konstrukció, nem pedig a kiindulópontja a líraértésnek. Vagyis a költészet újszerű megközelítése szükségessé teszi a monolit, ontológiai elsőbbséggel rendelkező szubjektum kategóriájának revidálását, az interszjektivitás felőli fogalomértelmezést.” Simon G. i.m. 13.

⁴⁰⁴ Murphy i.m. 8.

Felkészülés

Gerencsér Anna és Dézsi Fruzsina, a *Szintézisonline* kulturális fórum alapító szerkesztői második alkalommal rendezték meg 2017 áprilisában *Versmaraton* című programjukat.⁴⁰⁵ Ennek keretében kerültem kapcsolatba velük meghívott előadóként, de hamar kiderült az is, hogy az ő terveik több ponton is metszik egymást kutatásaimmal, amely arra készítetett minket, hogy közös műhelymunkába fogjunk. A csapat negyedik tagját, Igó Évát már a projekthez megnyert pályázat kritériumainak megfelelően kértük fel (kitétel volt, hogy az újonnan létrehozott mű két szereplője között generációs különbség legyen, ez alapján kerestünk olyan kollégát, aki magas szinten tud közreműködni a próbafolyamatot megelőző kutatásban is). Végül Mester Dávid zeneszerző-zongorista csatlakozott még hozzánk, aki egy versmegzenésítéssel és számos kísérőzenével, zongorán közreműködik az előadásban.

Az előadás szöveggönyvének megírása és a próbafolyamat is műhelymunka-szerűen, demokratikus módon zajlott. A munka előkészületeit széleskörű kutatás előzte meg, mely során a kortárs költészet legfrissebb verseiből készítettünk gyűjteményt folyóiratok, internetes portálok, frissen megjelent kötetek alapján, eredetileg azzal a szándékkal, hogy ezekből válogatunk az előadáshoz. A kutatás eredményeként átfogó képet nyertünk a kortárs szerzők alkotásairól. Végül azért korlátoztuk a művek körét a *Szívlapát* antológia verseire, mert fontos volt számunkra, hogy olyan szöveggyűjteményből dolgozzunk, amely a közönség számára is könnyen elérhető, hiszen egy nagy példányszámban kereskedelmi forgalomba kerülő kötetben beszerezhető, és a fentebb említett módon, magas színvonalon reprezentálja a kortárs költészet – Péczely Dóra által kijelölt – keresztmetszetét.⁴⁰⁶ A darab gerincét alkotó versek kiválasztása a *Szívlapát* kötet műveiből szubjektív szempontok szerint történt, az előadók azokat a műveket választották ki, amelyekkel a legtöbb kapcsolódási pontot találták magukban. A kiválasztott művek szűk közös halmazát az előadás végső szöveggönyvében a közösen (két szólamban vagy felváltva) előadott versek képezik.

⁴⁰⁵ A *Versmaraton* egy olyan online videó-sorozat, melynek keretében a költészet napján (április 11-én) óránként töltöttek föl egy-egy újabb verset a *Szintézisonline* platformjaira különböző színészek előadásában. A 2017-es verzióban 23 kortárs költő versét és egy József Attila művet rögzítettek videóikban. A videósorozat sikert aratott mind a közönség, mind pedig a szerzők köreiből, ezen felbátorodva elkezdtek kiérlelni egy komolyabb, nagyobb szabású kortárs vers projekt gondolatát. A videósorozat itt tekinthető meg: <https://www.youtube.com/watch?v=OsMXvb6-Txs&list=PLqC32ERa6ZI-rH7LYRUWgxJpuXkM-YdUN> [letöltés ideje 2022.01.29.]

⁴⁰⁶ Ez megfelel az Elizabeth Murphy által a tanulás és tanítás konstruktivista felfogásait összesítő 18 pontba foglaltaknak is: „Az életszerűség és a valóságosság biztosítása érdekében olyan adatokra és információkra kell támaszkodni, amelyek közvetlenül hozzáférhetők.” Murphy i.m. 15.

A kiválasztott antológiához mérten az előadás célközönségeként is a középiskolás korosztályt jelöltük ki. Az előadás szerkezeti, dramaturgiai felépítésének szervező elvévé az alkotóművészek személyes tapasztalatai alapján felállított hipotéziseket tettük a célközönség megszólításával kapcsolatban. Az előkészületek során

1. a figyelem fenntartása,
2. a témával szemben érzett prekoncepciók oldása
3. végül, de nem utolsó sorban a versek befogadásához szükséges befogadói aktivitás kiprovokálása került a szerkesztői munka fókuszába.

A középiskolás korosztály interakció-, és élményéhsége, a rövid ideig fenntartható figyelem kezelésének kérdése nem újkeletű probléma az ifjúsági előadások körében. Ennek részletesebb kibontása meghaladja e dolgozat határait, az azonban fontos, hogy az előkészületek során ez nyomós érv volt amellet, hogy a részvételi forma mellett döntöttünk.

A költészet iránt érzett – jellemzően a történeti-filológiai alapokon nyugvó irodalomoktatásból eredő – *ijedt tisztelet*⁴⁰⁷ oldása különösen az iskolai csoporttal látogatott verselőadások esetében jelenthet problémát. Erre a kortárs költemények bemutatását találtuk megfelelő válasznak, és azt a sokszor meghökkentő élményt, amelyet azok nyelvezete és tematikája az (közép)iskolai tananyagban szereplő művekhez képest okozhat.

A befogadói aktivitás fokozására – a korábban említett döntések mellett – az előadás esemény-jellegének és a versmondás performatív jellegének erősítését, valamint a résztvevői jelenlét, és az autopoetikus feedback-szalag előtérbe helyezését⁴⁰⁸ tartottuk alkalmasnak az előkészületek során. Olyan színpadi formát kerestünk, amely a serdülőkor fejlődéslélektani sajátosságait figyelembe véve lehetőséget ad a közönség tagjainak önálló gondolataik kifejtésére, arra, hogy megmutassák, hogy szerintük „hogyan kell jól csinálni”⁴⁰⁹, és ezzel olyan közösségi alkotófolyamathoz csatlakozhassanak, amely segít a kapcsolatteremtés és énközlés nehézségeit – legalább az előadás idejére, valamilyen szinten – legyőzni, és ezáltal új tudáskonstrukció létrejöttére is lehetőséget nyit.⁴¹⁰

⁴⁰⁷ Szálinger Balázs (1978. augusztus 1. –, József Attila-díjas magyar költő) alkalmazta ezt a találó kifejezést a vele készült beszélgetés során arra az alapélményre, amely az alapvető tájékozatlanság miatt jellemzi a közvéleményt a versekkel kapcsolatban. Sarlós Dávid és Gyaraki Dávid *Versmob 0411* című dokumentumfilmjében: <https://vimeo.com/22231588>

⁴⁰⁸ Lásd korábban II.3. fejezet

⁴⁰⁹ Michael Cole – Sheila R. Cole: *Fejlődéslélektan.* (ford. Kéri Rita – Kovács Mónika). Osiris Kiadó, Budapest, 2006. 643.

⁴¹⁰ „A tudás konstrukciójának egyrészt igazodnia kell az egyéni tapasztalatokhoz, másrészt társas egyeztetéseken együttműködések, és élményeken keresztül kell létrejönnie.” Murphy i.m. 15.

A versek kiválasztása, a sorrend kialakítása

A szöveggönyvbe kizárólag olyan művek kerültek, amelyekkel az előadók saját megítélésük alapján azonosulni tudtak. A válogatás alapja tehát a személyes kötődés volt, ugyanakkor több szempontot is figyelembe véve alakítottuk ki a végső, húsz versből összeálló szövegpéldányt. A személyes kötődés mellett kiemelten fontosnak tartottuk, hogy a kiválasztott versek egymásra reflektáljanak, az általuk alkotott gondolatfolyam új, egységes szövegtestet alkosson, amelyben a különböző egységek kölcsönhatásba lépnek egymással, ugyanakkor a válogatás tükrözze az antológia tematikai sokszínűségét, az egyes ciklusok versei hasonló arányban jelenjenek meg az előadásban is.

Mindemellett igyekeztünk a különböző szerzők különböző stílusú, verselésű műveit egymás mellé illeszteni, amely egyrészt a monotonitás elkerülésében játszott szerepet, másrészt segít abban, hogy a különféle műfajok és szerzői stílusok felsorakoztatása révén a közönség tagjainak lehetősége nyíljon azok élményszerű összehasonlítására. Így a szöveggönyvbe kerültek az inkább alanyi líra vagy az inkább tárgyias líra kategóriájába sorolható művek is, kötött formájú és szabad versek is, valamint többkötetes, jól ismert szerzők és pályájuk elején álló költők munkái egyaránt. Ugyanakkor fontos megjegyeznünk, hogy nem kíséreltük meg a kortárs költészeti trendek és lírai törekvések rendszerszintű összegzését, sokkal inkább egyfajta tablót igyekeztünk felállítani, amelyre rápillantva képet kaphatunk arról, mi mindenről lehet közösen gondolkodni a kortárs költészet kapcsán.

A kiválasztott művek gyűjteményét az első pillanattól kezdve egységként kezeltük, melyen belül az egyes művek olyan halmazt képeznek, amelyben megváltoztatják a halmazban található többi mű recepcióját. A kiválasztott művek egysége olyan keretet képez az elmúlt évtizedek költészeti hagyományából, közéleti eseményeiből, társadalmi és politikai folyamataiból, amely a sorrendjük meghatározása nélkül is jelentésformáló kontextusba helyezi őket.

A szövegek összeszerkesztése során Mensáros László és Bálint András montázstechnikáját alkalmazva⁴¹¹ egy új (egész) mű születik az összegyűjtött anyagokból, amely jelentésében eltér a kiválasztott művek összességétől, a sorrend meghatározottsága által többletjelentéssel bír (két vers esetében használtunk csak részletet a művekből: Turi Tímea: *A költészet történet*, Szálinger Balázs: *Sok kis reszkető egzisztencia*). Ehhez társul a színházi forma, amely a választott művekből kiindulva egy új koncepció mentén épül fel és végül egy

⁴¹¹ Lásd korábbi tanulmányaim, *Mellékletek*.

önálló előadás születését segíti elő, amelyben az egyes részek nem felcserélhetők. Ez a koncepció és jelentéstöbblet mintegy kárpótolja a művek értékvesztését, melyen kontextusba helyezésük során óhatatlanul átesnek (szegényebbé téve az önálló verselőadás többértékűségének lehetőségét). A szerkesztés során az egyes művek veszíthetnek eredeti értékükből, az újonnan létrejövő mű viszont nyer.⁴¹² Természetesen ennek a gondolatnak alapfeltétele, hogy a művek léteznek önmagukban is és nem eleve csak „adaptálva” vagyis csak valamilyen olvasatban – ennek kifejtése azonban bőven meghaladja dolgozatom határait.

A két szereplő által kiválasztott húsz mű (Igó Éva hét, én nyolc, közösen pedig öt verset választottunk) összeillesztése, egy művé forrasztása során azt az előadóművészi- és nézői tapasztalatból eredő heurisztikus elvet vettük alapul, mely szerint a néző körülbelül három verset tud egymás után befogadni, amely után ha nem történik valami rendkívüli, kizökkentő, esetleg elidegenítő esemény, akkor a további szövegek összemósódhatnak, követhetlenné és álmosítóvá válhatnak.⁴¹³ Ezen elv alapján alakítottuk ki a kötet ciklusainak az előadás egységeire adaptált verzióit.

A sorrendet a különböző témakörök szerint határoztuk meg, egységenként 2–5 verssel:

1. Bevezetés (a nyelv mint alapanyag)
2. Gyermekkor és felnőttkor határán
3. Boldog szerelem
4. Szakítás
5. Önmeghatározás
6. Reflektálás a környezetre, közélet
7. (Lét)összegzés

Az egységek láncolata által egy jól követhető dramaturgiai ívet igyekeztünk felrajzolni, amely a két versmondó benső útját követi végig, melynek főbb fordulópontjait, külső-belső konfliktusait és felismeréseit az egyes versek hivatottak bemutatni. A kötet eredeti ciklusait néhány helyen felülírtuk, döntően azonban hűen adaptáltuk.⁴¹⁴

⁴¹² A gondolat megfogalmazásához felhasználtam Bodó Viktor (színész, rendező) egy színházi próba alkalmával megosztott eszmefuttatását, amelyet egy közös ismerős továbbított számomra, és én így jegyeztem fel: *az adaptáció során a mű veszít az értékéből, az adaptáció viszont nyer.*

⁴¹³ Közepes hosszúságú, legalább húsz, legfeljebb negyven soros versekkel számolva, hozzávetőleges becslés – az elv nem pusztán feltételezés, hiszen legalább két gyakorló előadóművész és két költői esteket rendszeresen látogató- és tanulmányozó bölcsész tapasztalatainak közös, konstruktív műhelymunkán alapuló megállapítása. Széleskörű tudományos bizonyítása és kritikája azonban további kutatások alapját képezi.

⁴¹⁴ Felépítését tekintve a kötet sorrendjéhez képest a negyedik ciklus két versírára reflektáló művének előre emelése, az első és második ciklusok (szerelem és felnőtté válás tematika) felcserélésén kívül négy verset helyeztünk át az eredeti tematikus besoroláshoz képest.

Az előadás formája

Az előadást műfajilag egy *rendhagyó irodalomóra* típusú verselőadásként képeltünk el, részvételi színházi formában. A rendhagyó irodalomóra típusú előadás során egy vagy több előadó, vagy a művek szerzője (szerzői) magyarázatokkal, érdekes pluszinformációkkal színesítve adja elő a verseket. A versek között improvizatív, személyes jellegű kommentárok hangzanak el feszültségoldó és/vagy pedagógiai céllal, amelyek kölcsönhatásba lépnek a művekkel is, segítik a közönséget a versek befogadásában.⁴¹⁵ A kiindulási alapot az alkotók élménye képezi a költéssel kapcsolatban, melyet azonban az előadás folyamán nyitottá tesszünk a résztvevők felé, és konstruktív módon bevonva őket, megkíséreljük a kortárs versek befogadásával kapcsolatos tudásunk közös formálását.

Az előadásban megjelölt *részvételi versszínház* (az angol *participatory theatre* fordítása) fogalmát a Kerekasztal Társulás által kiadott „tudástárának” értelmezésében alkalmaztuk⁴¹⁶, mely szerint „olyan színházi előadások vagy tevékenységformák gyűjtőfogalma, amelyek a nézőknek az előadásban való részvétel lehetőségét kínálják fel, akik így nézőből résztvevőkké válnak. A részvétel számos módon megvalósulhat a színpadi cselekményben való tényleges részvételtől (játékossá válástól) kezdve az annak feldolgozásában, megértésében vagy a történet alakításában vállalt szerepig. A részvételi előadás fontos kritériuma, hogy sem dramaturgiai, sem performatív értelemben nem működik a nézői részvétel nélkül (vagyis benne a nézői részvétel ebben az értelemben nem opcionális, míg természetesen az egyes néző részvétele mindig önkéntes, sohasem kikényszeríthető).”⁴¹⁷

Az alkotófolyamat során azzal kísérleteztünk, hogy a versmondás, verselőadás esetében hogyan lehet a közönség passzív, szemlélődő nézői perspektíváját előbb az aktív résztvevői, utóbb a játékos perspektívájára cserélni (ld. II.3. fejezet). Ehhez a versmondások performatív jellegének kutatása mellett olyan drámapedagógiai eszközöket, játékokat gyűjtöttünk össze, amelyek a tematikájában szerteágazó (implicit módon önreflexív) előadás esetére is adaptálhatók.

A résztvevőket már az előtérben a játékosok fogadják és egy kártyát nyújtanak át nekik, amelyen egy kérdés található: „Szerinted mi a vers?” – és felszólítják őket, hogy írják meg saját,

⁴¹⁵ Saját meghatározás az alkotófolyamat során elhangzottak alapján – Z.Á. nem értem, mire vonatkozik, ha az előadásotokra, akkor nem kell, úgy határozzátok meg, ahogy akarjátok

⁴¹⁶ Felelős szerkesztő: Hajós Zsuzsa *Színházinelevés.hu* online

⁴¹⁷ Hajós Zsuzsa (szerk.): Ernyőfogalmak (alkalmazott színház, részvételi színház, közösségi színház). <http://www.szinhazineveles.hu/tudastar/ernyofogalmak-alkalmazott-szinhaz-reszveteli-szinhaz-kozossegi-szinhaz/> Utolsó letöltés: 2018.05.25.

egyéni válaszukat a kártyára. Az egyszerű válaszadástól a versíráson át a közös versmondásig olyan akciókat hajtanak végre a résztvevők, melyeknek megvalósításához szubjektív véleményük megformálására, tudásuk megosztására és mindenekelőtt cselekvő részvételükre van szükség. A munka során Patonay Anita drámapedagógus, a Káva Kulturális Műhely társulatának tagja, Végvári Viktória, a Budapest Bábszínház drámapedagógusa, valamint Kiss Eszter színművész, számos rendhagyó irodalomóra típusú verselőadás alkotója segített nekünk.

Konkrét szituációkat, helyzeteket, játékos cselekvéseket vázoltunk fel, amelyekben a résztvevők játékosá válhatnak, jelenlétükkel, döntéseikkel, kreatív ötleteikkel, cselekvésükkel alakítva az előadás menetét. A résztvevők aktivitását szükségszerű dramaturgiai tényezőként kezeltük, olyan közeget megteremtve, amelyben tétje és jelentősége van minden megnyilvánulásnak, egyes résztvevők számottevő módon alakíthatják az előadás időtartamát, minőségét, jelentését. Ennek első és legfontosabb feltétele az, hogy a játékosok valódi érdeklődéssel fordulnak a résztvevők felé, felerősítve az ő performatív jelenlétüket, előtérbe helyezve az önálló szöveg- és helyzetértelmezésüket, az előadás tervezhetőségének rovására.

Az esemény kiindulási pontját a verset mondani készülő játékosok és a verseket befogadni készülő nézők/résztvevők között kialakuló, eleinte konvencionális, dichotóm kapcsolat képezi. A résztvevők jelenlétének minőségét első körben a játékosok határozzák meg, ők adják meg nekik a lehetőséget, hogy a versmondás idején kialakuló néző–előadó dichotómiát feloldva, akár egyenrangú félként is kommunikáljanak a színészekkel. Ha ez megtörtént, onnantól kezdve a néző a jelenet aktív szereplőjévé válik, dönthet úgy, hogy játékos lesz, és cselekvésével megváltoztatja az előadás menetét, vagy átadja ezt a lehetőséget más résztvevőnek, és/vagy passzív félként igyekszik megfelelni a nézői tapasztalatai alapján feltételezett elvárásoknak (igyekszik olyan válaszokat adni, amelyekről azt gondolja, hogy az alkotók várják, dicséri a játékosokat stb.), vagy megfigyelői perspektívába helyezkedik. Így nemcsak a részvétel illúziója alakul ki, hanem valódi, élő kommunikáció születik játékos és résztvevő, valamint résztvevő és résztvevő között is, akik ily módon játékosá válnak. De a drámapedagógiai eszközöket alkalmazó részek, nyitások során a két előadó is ugyanezen a szinten kommunikál, szemben a versmondásokkal, (ahol a versek kötött szövegén keresztül folytatnak párbeszédet) ők is ugyanazon az emelt energiaszintű, de hétköznapi nyelven kommunikálnak egymással, szabadon, a helyzetből kiindulva. Párbeszédjeik, nézőkkel folytatott beszélgetéseik csak irányokban, témákban meghatározottak. Erre reflektálnak is az előadók, folyamatos, improvizatív önreflexióval tartva előtérben az előadás autopoetikus jellegét (ld. II.3. fejezet).

Azáltal, hogy az előadás jelentős része a nézőkkel való aktív kommunikációra épül, kérdésessé válik annak tervezhetősége. Ennek megfelelően a *Szívlapáttal* kapcsolatban is különbséget kell tenni színrevitel és előadás fogalma között. „A »színrevitel« fogalma arra a tervre, koncepcióra utal, amelyet egy vagy több művész közösen dolgoz ki, és a próbafolyamat során rendszerint megváltoztat [...]. A terv kitér arra, hogy milyen elemeket, hol, mikor, milyen alakban és hogyan fognak alkalmazni. A különböző előadások azonban akkor sem lesznek azonosak, ha mindegyik pontosan követi ezt a tervet. Hiszen [...] az ismétlés során olyan kisebb-nagyobb eltérések adódnak, amelyek nem csak a játékosok mindenkori kondícióján és hangulatán múlnak, hanem az autopoetikus feedback-szalagra vezethetők vissza. A szalag a felelős azért, hogy minden egyes alkalommal más előadás jön létre, és hogy ily módon minden egyes előadás egyszeri és megismételhetetlen.”⁴¹⁸ A későbbi, *Az előadás menete* című alfejezetben arra teszek kísérletet, hogy az egyes előadások tapasztalatait felhasználva mutassam be annak színrevitelét, folyamatosan előtérben tartva azonban azt a tényt, hogy ezek pusztán a terv részét képezik, az egyes előadások mint közösségi események ettől jelentősen eltérhetnek.

⁴¹⁸ Fischer-Lichte i.m. 67–68.

Az előadást váltakozó módon felépítő részek sajátosságai

Az előadásban a versmondások és drámapedagógiai eszközöket alkalmazó részek (továbbiakban az egyszerűség kedvéért: drámapedagógiai részek), szervesen összefüggnek és a hetedik egységben, a záró versek alatt egy pontban össze is ér a két szál performatív módon, egyetlen résztvevő jelenlétének központi válaszával. A versmondások és drámapedagógiai részek váltakozásának sorvezetőjeként vetítéseket használtunk, a játékosokkal készült interjú részleteit, melyben személyes élményeiket, élettapasztalataikat osztják meg. A videók az egységek határait jelölik, új témát nyitnak meg, illetve Jordán Tamás anekdotáihoz, bevezetőihez hasonlóan⁴¹⁹ személyes kontextusba helyezik a műveket, explicitté téve a versmondók interpretációjának alapját képező előadóművészi titkok egy részét.

Így a néző-résztvevőnek lehetősége nyílik arra is, hogy a versekhez fűzött gondolatokkal szabadon vitatkozzon, vagy integrálja saját interpretációjába őket. Ezeknek a gondolatoknak a megfogalmazására az előadás több pontján is lehetőség nyílik. Egyrészt a játékos feladatok megoldása közben kisebb, 8-10 fős csoportokban, illetve a nyitások összegző, lezáró gesztusaként közösen is, másrészt az utolsó nyitás alkalmával, amely során a játékosok célja az, hogy a résztvevők teljesen átvegyék a vezető szerepet, olyan beszélgetés alakuljon ki, ahol a versmondó előadóművészek is csak egyes résztvevőivé válnak a közös gondolkodásnak, immár az esemény összes jelenlévő résztvevőjével közösen.

A konstruktivista pedagógiai elmélet szerint a tudást nem lehet „átadni”, legfeljebb „elősegíteni” lehet annak konstrukcióját.⁴²⁰ A konstrukciós folyamat a tanárral és a többi diákkal közösen alakított „tudásközösségben” valósul meg, melynek kreatív, önálló szubjektumként, tanár és tanuló is egyaránt saját tudását és tapasztalatait implikáló tagja. A tanár szerepe éppen csak annyiban más, hogy az ő korábbi tudása, tapasztalata jelentősen bővebb, a közösség tagjaiban egyénileg megvalósuló tudáskonstrukcióhoz a közös alapanyagok legnagyobb részét ő szolgáltatja.

A mi előadásunkra lefordítva a közönség és a szereplők egyenrangú beszélgetőpartnerré és egyúttal tudásközösséggé⁴²¹ válása olyan pedagógiai eszközként is értelmezhető, amely az

⁴¹⁹ Lásd korábbi tanulmányom, *Mellékletek*.

⁴²⁰ Arthur L. Dirks így fogalmaz a konstruktivista pedagógiáról szóló tanulmányában: „a tudást birtokló szubjektum nem egy passzív szemlélő, aki egyszerűen csak befogad különféle információkat, amelyek benne – mint egy zárt, fekete dobozban – maguktól tudássá válnak. Inkább olyasvalaki, aki feltételezések és elköteleződések összetett készletét vonja be tudása kialakításába.” Arthur L. Dirks: *Konstruktivista pedagógia, kritikai gondolkodás és a tekintély szerepe*. (ford. Deme János) in.: Horváth Kata – Takács Gábor i.m. 16-17. A szerző Karry Waltersre hivatkozik.

⁴²¹ Arthur L. Dirks Kenneth Bruffee (1993) Richard Rortyra és Karen Knorr-Cretine-re hivatkozva kifejti: „A tudásközösségek kohézióját az a »közös produktum« adja, amelyet a résztvevők az egymással folytatott

előadás során elhangzó lírai művek befogadásának személyes módját (tudás) a résztvevők és játékosok (a tudásközösség tagjai) egyaránt (újra)konstruálhatják a játékosok és a résztvevők által megfogalmazott lírapercepciós élmények (tudásszeletek, alapanyagok) alapján.

A közös gondolkodás, a résztvevői aktivitás fenntartásának kulcsa egyrészt a játékosok és résztvevők közötti szerepváltás, másrészt az általuk alakított közösség létrejötte és minősége, harmadrészt pedig a kölcsönös érintés változatos módjai.⁴²² Kölcsönös érintés alatt érthetjük a játékosok és résztvevők közti váltakozó közelítést és távolodást (a néző-előadó dichotómia felerősödése, oldódása képében), a nyilvánosság és a magánszféra közti ingázó mozgást (közös beszélgetés, felolvasás, csoportos munka, személyes párbeszéd az egyes résztvevők vagy az egyik játékos és az egyik résztvevő közt, amíg a többiek csoportban dolgoznak, illetve a játékosokkal készült magánéleti témákat érintő videóinterjúk), illetve a szemkontaktust és a testkontaktust (mind a résztvevők közt – lásd *pletyka* játék később – mind pedig a játékosok és résztvevők illetve játékosok és játékosok között).

Az előadásban megvalósuló játékok során a résztvevők először számukra fontos szavakat keresnek, majd azokkal költői mondatokat alkotnak, azután együtt írnak, és végül együtt mondanak verset. Az így született, túlnyomó többségében szellemes és szórakoztató szövegek komoly visszaható erővel bírnak alkotóikra. Egyszerre izgató és megnyugtató hallani a saját maguk által kitalált szófordulatokat és az azt követő elismerően kommentáló vagy harsányan felkacagó közösség reakcióit. Ezek a játékok iskolai szünet-hangulatot teremtenek, amelyben az unalmas órák anyagát kifigurázva végre kötetlenül lehet szórakozni egymás szellemességén, leleményességén.

A fent említettek alapján az előadás egységei alapvetően két – egymástól határozottan elkülöníthető – csoportba oszthatók, melyeknek performatív és kommunikációs sajátosságait az alábbi táblázat foglalja össze.

1. táblázat Az előadás különböző típusú részeinek jellemzői

	Drámapedagógiai rész	Versmondás rész
A résztvevők szerepe	szerepváltás lehetősége	előadó-néző dichotómia
A közönség perspektívája	résztvevő	megfigyelő
Figyelem elsődleges fókusza	személyes gondolatok	versmondás, irodalmi szövegek

interakción és egyezkedésen keresztül hoznak létre. (...) Minden tudásközösség kialakítja a maga saját nyelvét, és a közösségi tagság annak függvényében alakul, hogy ki mennyire jártas e nyelv használatában. Amiről itt »nyelvként« vagy »tárgyalásként« szó van, az nem tisztán nyelvészeti kérdés, hanem felöleli a tudásközösség tagjainak kognitív igazodását is egymáshoz.» Dirks i.m. 21.

⁴²² Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. i.m. 52.

Kommunikáció módja	interakció (közös létrehozott kommunikátum)	tranzakció (üzenet átadása)
A közös gondolkodás módja	konfrontáció lehetősége	irányított gondolkodás

A két típusú rész váltakozása folyamatos ingadozást, hullámzó ritmikát eredményez az előadás anyagát képező feedback-szalag autopoézisében. A performatív esztétika ritmuselmélete alapján, ily módon az előadás során a versmondások kölcsönhatásba lépnek az interakcióra épülő drámapedagógiai részekkel: a befogadott versek hatnak a drámapedagógiai részekben megfogalmazott gondolatokra, de a drámapedagógiai részek szubjektív, egyéni tapasztalatokat előtérbe helyező aspektusa is megváltoztatja a versmondások és azok befogadásának módját. „Miközben a ritmus szervezi és strukturálja az anyagságok performatív létrejöttét, lehetővé teszi, hogy a performatív módon létrehozott anyagság feedback-szalag autopoézisének⁴²³ hatáskeltő faktoraként mutakozzon meg. Vagyis a ritmus egyfelől érzékelhetővé teszi az anyagság performatív létrejöttét és a feedback-szalag autopoézise közötti viszonyt a néző számára, másfelől produktívvá tudja tenni e kettő kapcsolatát.”⁴²⁴ Amint már korábban említettem, az előadás meghatározott elemei, tehát maga a versrend és a játékok sorrendje is kijelölt ívet járnak be, részben párhuzamosan fejlődnek, részben kölcsönhatásban állnak egymással. A párhuzamosság vagy kölcsönösség kérdésében az autopoetikus feedback-szalag dönt az imént idézett ritmuselméletnek megfelelően, így mindig alkalomspecifikus és mint olyan, előre nem kiszámítható, és csak szubjektív élmények alapján mérhető.

Mindezek tükrében, a továbbiakban az előadás menetének leírására teszek kísérletet, úgy, hogy egyszerre mutatom be a színrevitel módját és az első huszonhét megvalósult előadás tapasztalatait. Az előadás szövegekönyvét és a 2022.02.21-ei előadás háromkamerás felvételét a *Mellékletek* között teljes egészében közlöm, a most következő leírásban a versek szövege nem szerepel.

⁴²³ Lásd II.3. fejezet – Z.Á.

⁴²⁴ Fischer-Lichte i.m. 190.

III.2. Az előadás menete

*Érkezés*⁴²⁵

A drámapedagógiai részek kialakításánál különös hangsúlyt fektettünk arra, hogy csoportokban, rövid idő alatt teljesíthető feladatokat, játékokat iktassunk be, amelyek egyrészt segítik az elhangzó szövegek értelmezését, másrészt rámutathatnak a különféle perspektívák, nézőpontok párhuzamosságára. Emellett az is fontos szempont volt, hogy nyílt, önálló szereplésre ne kényszerítsük a közönség tagjait, azaz mindenki épp annyira vehesse ki részét a játékokból, amennyire jól esik neki. A kis csoportok kialakítása is a bizalmas légkör megteremtését szolgálta: tapasztalataink szerint 8–10 fős társaságban a kommunikáció hamarabb válhat felszabadulttá, ösztönösebbé, a zárkózottabb személyiségű résztvevők is könnyebben megnyílnak, gördülékenyebben indul el köztük együttműködés, jelentősen megnövelve az esélyét annak, hogy a közönség minden tagja aktív résztvevővé váljon. Ezt hivatott segíteni Mester Dávid (vagy az őt helyettesítő Felszagi Dalma) zongorajátéka, aki a csoportos feladatok végrehajtása idején végig improvizál, oldott, kávéházi hangulatot teremtve, megakadályozva, hogy az egyes csoportokban folyó beszélgetést a többi csoport tagjai, vagy a játékosok folyamatosan kontrollálni tudják.

„Szerinted mi a vers?”⁴²⁶ Ezzel a kérdéssel fogadják a játékosok a résztvevőket a színházi térbe való belépés pillanatában. „Minden egyes színjátéknál – legyen az kis villámtréfa, vagy egész estét betöltő produkció –, van legalább egyetlen olyan pillanat, amelyben az »élet«-ből átváltunk a »játék«-ba. Minőségi különbség van e két réteg között: világosan felismerhető minden esetben, hogy *még nem* folyik a játék, illetve, hogy *már* megindult.”⁴²⁷ Fontosnak tartottuk, hogy már abban a pillanatban, amikor a résztvevők belépnek a térbe, elinduljon az előadókkal – és tőlük függetlenül, egymással is – folytatott közös játék.

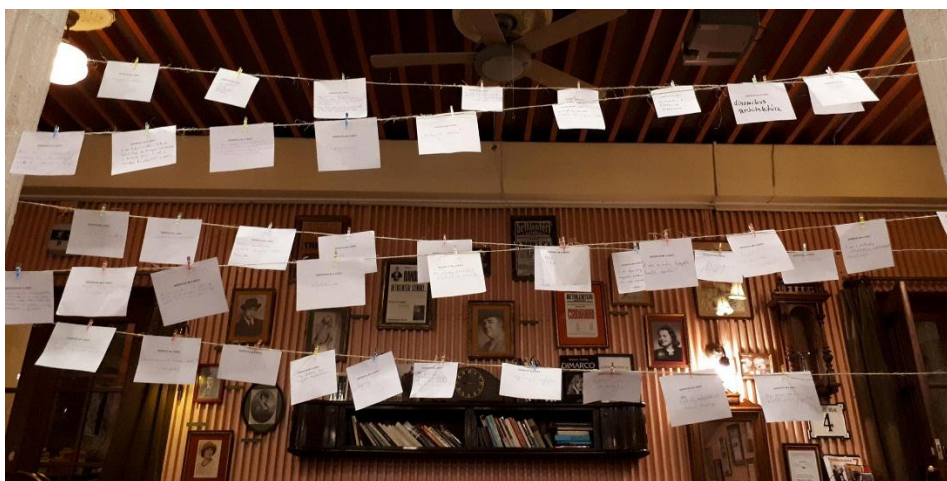
Az előadást nyolcvan–kilencven résztvevőre kalibráltuk, ezért döntöttünk úgy, hogy az első kérdést nem csoportosan, szóban, hanem egyénileg, írásban tesszük fel, kis kártyákon osztjuk szét az érkezők között, fordított jegyszedőkként. A résztvevők (ha nem is írnak semmit

⁴²⁵ A rögzített előadás alkalmával az *érkezés* az átlagnál is több időt, 10 percet vett igénybe – ennek oka a teljes teltház (80 fő fölött). A többi előadáson kevesebb résztvevő volt. Egy átlagos, 60 fő körüli részvételi létszám esetén az *érkezés* 4-5 percet vesz igénybe.

⁴²⁶ A kérdés szándékosan nagyon egyszerű, szinte már banális. Fontosnak tartottuk ugyanis, hogy az emelkedettség és tudományosság minden formáját elkerüljük. A „szerinted” kifejezés közvetlensége, arra ösztönözi a résztvevők nagyobb részét, hogy megengedjék maguknak azt, hogy elgondolkodjanak és megfogalmazzák saját gondolataikat. (*A válaszok feldolgozását a II.2. fejezetben foglaltam össze.*)

⁴²⁷ Székely: *Színjátéktípusok dramaturgiája*. 63.

a papírra – ami elvértve fordult csak elő eddig) elkezdnek gondolkodni az adott témában. Többször fel is szólítjuk őket erre, kiemelve a feladat szubjektív és anonim jellegét, hangsúlyozva, hogy erre a kérdésre *nincs rossz válasz*.⁴²⁸ Az elindított gondolkodást a későbbiekben több alkalommal is folytatjuk közösen, mígnem az előadás végén, kifelé menet egy installáció keretében lehetőségük nyílik a résztvevőknek az összes kártyára írt választ elolvasni (lásd *1. fénykép*).



4. fénykép A kérdéskártyákból készült installáció a színház előterében a bemutatón, 2018.04.11-én

A kérdéskártyával a kezükben belépő résztvevőket rögtön újabb játék várja az előadás terében. A színházi teret (a Bethlen Téri Színház nézőterén) nyolc-nyolc ülőhellyel és egy irányba nyitott körökkel rendeztük be, amelyek csoportonként más fajta (színű, formájú, stílusú, anyagú) székekből álltak (8 db thonet szék, 8 db antik kárpitos szék, 8 db kültéri műanyagszék, 8 hely egy sörpadnál stb.). Minden asztalon egy idézet található valamelyik versből, amely az előadásban elhangzik. A résztvevők feladata kiválasztani egy szimpatikus székfajtát és idézetet, és becsatlakozni abba az alakuló közösségbe, amelyet ezek meghatároznak. Így jön létre tizenegy kisebb *klikk*⁴²⁹, amelyek külön-külön párhuzamosan tudnak játszani. Nyolcvan–kilencven résztvevőt aligha lehet egyenrangúan bevonni, játékra ösztönözni. A részvételi színházi foglalkozásokra jellemző létszám éppen ezért leggyakrabban egy iskolai osztály

⁴²⁸ Ez megint csak a konstruktivista elképzeléssel egyezik. „A tudáskonstruálás folyamata során figyelembe kell venni a diák meglévő, saját tudáskonstrukcióit, hiedelmeit és beállító beállítódásait.” Murphy i.m. 15.

⁴²⁹ „A **klikk** [mint a fejlődéslelektan fogalma,] fiatal emberek csoportja, amelyik elég kis méretű marad ahhoz, hogy a tagok rendszeresen érintkezhessenek, és hogy az elsődleges kortárscsoporttá válhasson. (...) [A] klikkek körülbelül egy kétgyerekes család méretének felelnek meg, ha a nagyszülőket is beleszámítjuk. (...) A klikkben való tagság választása azt jelzi, hogy a serdülők egyre inkább megszabhatják azt a környezetet, ahol magukra találhatnak, azokat az embereket, akikkel kapcsolatba kerülnek, és azt, hogy mit tegyenek.” Cole – Cole i.m. 620.

létszámának felel meg, tehát ritkán haladja meg a húsz-harminc főt. A nagyobb létszám miatt úgy döntöttünk, hogy csoportokra, kisebb (alkotó) közösségekre bontjuk a résztvevők közösségét. Ehhez kerestünk egy költői módszert, mely megoldja a csoportbontás kérdését, de egyúttal integrálja az előadásban elhangzó verseket és reflektál a célközönség serdülőkori identitásképző folyamataira is.⁴³⁰



5. fénykép A színházi tér elrendezése a bemutatón

A térben a 2. *kényképen* látható módon helyezkednek el tizenegy csoportban a székek, nyitottan a színház eredeti nézőtere (a 2. fénykép alsó szélénél kezdődő lépcsőzetesen emelkedő dobogó) felé, melyen közepen egy mikrofonállvány, egyik oldalon (a lépcsőzetes dobogó második fokán) egy asztal (lásd később 4. *fénykép*), a másikon pedig egy vetítívászon (kép jobb széle). A vásznon a beültetés közben a két játékosal készült videóinterjú ismétlődik, melyben a saját kortárs költészettel kapcsolatos élményeikről és az előadás próbafolyamatáról beszélnek. A dobogó mellett helyezkedik el egy elektromos zongora, a beengedéskor már mögötte ül a zongorista is.⁴³¹

⁴³⁰ Cole – Cole i.m. 616–623; 673–677.

⁴³¹ Az ábrán látható szőnyeg-ülőpárna kör már a bemutatónapján kihasználatlan maradt (nem választották résztvevők), többet nem is alkalmaztuk (lásd 3. *fénykép*).



6. fénykép A színházi tér elrendezése a 2022. februári (rögzített) előadáson

„Megállapíthatjuk, hogy a színjáték művészetének közösségi jellege miatt szüksége van olyan előkészítő motívumokra, amelyek a heterogén tömegeből a nézők közösségét hozzák létre”⁴³² – írja Székely György már többször idézett tanulmányában. A *Szívlapát – részvételi versszínház* esetében erre különös gondot fektettünk, hiszen a cél az volt, hogy a lehető leghamarabb olyan közösséget formáljunk a közönségből, amelynek minden résztvevője biztonságban érzi magát legalább annyira, hogy a saját maga által megírt gondolatait föl meri olvasni. Az interakció folyamatos fenntartása, a részvételiség – az előadások tapasztalatai szerint is – jelentős módon megkönnyíti a versmondás-befogadást segítő előadó és közönsége közötti interszubjektív kapcsolódás létrejöttét.⁴³³ A továbbiakban ennek gyakorlati részét kísérlem meg röviden összefoglalni.

Az imént részletezett alaphelyzet (ahogy megérkeznek a résztvevők) fokozott energiájú jelenlétet követel meg a résztvevőktől. Ennek segítségével a résztvevők a színházi előadásokról általában megfogalmazott előfeltételezéseiken alapuló komfortzónából kimozdulhatnak, intenzívebb készletet érezve, hogy kommunikáljanak a választott csoport többi tagjával, vagy legalábbis megfigyeljék egymást, hiszen egy nagy lépéssel már közelebb kerülve egymáshoz ugyanazt az idézetet (és széktípust) választották. Mindez a hagyományos néző-előadó dichotómiára épülő irodalmi estekkel ellentétben a résztvevők jelenlétére, az autopoetikus feedback-szalag létrejöttére, az előadás esemény-jellegére helyezi a hangsúlyt. Ezt erősíti, hogy a játékosok meglehetősen sokáig viselkednek „személyzetként”, segítenek elmagyarázni a játékszabályokat, bátorítják a résztvevőket a kérdéskártya szubjektív gondolatokkal való kitöltésére, összegyűjtik, válogatják a kártyákat, miközben jelenlétük bizonyos szempontból

⁴³² Székely: *Színjátéktípusok dramaturgiája*. 79.

⁴³³ Lásd korábban II.2 és II.3 fejezetek.

megkettőződik, hiszen a kivetítón a velük készült interjút láthatják a résztvevők (amennyiben azt választják, hogy figyelnek rá).

Bevezetés

A megválaszolt kérdéskártyák összegyűjtése után a két játékos a nézők között állva (a bemutatón a dobogón álltak, de egyértelműen kiderült, hogy az túlzottan megtöri a közvetlen viszonyt) bemutatkozik. Hipotézisünk volt, hogy ahhoz, hogy a résztvevőket a játékok során a lehető legfelszabadultabb módon személyes gondolataik megosztására ösztönözzük és ezáltal a versmondás-befogadást segítő interszubjektív kapcsolódást erősítsük előadó és közönsége között, a játékosoknak kell megtenniük az első lépést.

A játékosok ebben a részben olyan személyes információkat osztanak meg magukról, amelyek szokatlanok egy színházi helyzetben, ezáltal kizökkentik a résztvevőket az esetlegesen színházról alkotott prekoncepciójuk hatására automatikusan, reflex-szerűen elfoglalt nézői perspektívából is. *Az itt most valami más lesz, mint amire számítottam* élmény pozitív vagy negatív előjelű érzelmeket (ebben az esetben mindkettő hasznos lehet), de mindenféleképpen aktív, személyes reakciót válthat ki. Az előadás bevezetése során tehát folytatódik a korábban megkezdett határátlépés, a komfortzóna kitágítása, amelyben előadóművész és néző együttes jelenléte nem íratlan szabályokon és konvenciókon alapuló dichotómia, hanem természetes és közvetlen kapcsolódási alap.⁴³⁴

A bemutatkozás Jordán Tamás személyes bevezetőihez hasonlóan⁴³⁵ improvizáción alapul, az alaphelyzet a következő: két színész rengeteg verssel és mondanivalóval érkezik az eseményre, de nem a versekről, nem is a szerzőikről, hanem elsősorban magukról szeretnének beszélni azokon keresztül. A bemutatkozásban egy csavar van, hogy a játékosok egymást mutatják be egyes szám harmadik személyben, amelyre persze reflektálhat a bemutatott fél, és személyes hozzáfűzéseket tehet.⁴³⁶ A bemutatás részeként többek között felsorolják egymás kedvenc szavait, kedvenc verseit és azok kapcsán hozzájuk fűződő személyes történeteket mesélnek el, de itt esik szó egy – a későbbiekben az előadás hatodik egységében megvalósuló

⁴³⁴ Fischer-Lichte i.m. 40.

⁴³⁵ Lásd korábbi tanulmányom, *Melléletek*.

⁴³⁶ Az egyes szám harmadik személyű bemutatás több szempontból is fontos, egyrészt lehetőséget ad arra, hogy rögtön a két játékos közti kapcsolatról is beszéljen, másrészt szimpátiát ébreszt azáltal, hogy kizárja az egoizmust és az egymás iránti figyelemre helyezi a hangsúlyt, és nem utolsó sorban azt is modellálja, ahogy a versbefogadó a költő személyiségéhez viszonyul, amikor szűkös információk alapján megpróbálja rekonstruálni az egyes művek alkotási folyamatát.

– performatív kísérlet felvezetésére is, mely során Éva egy teltházias közönség előtt sokáig hallgat, és „kíváncsi rá, ki bírja tovább, ő, vagy a nézők”.

Az egymás bemutatása rövid idő után átfordul az előadás bemutatásába, mely során tisztázzák a részvételiség alapjait (tegeződés, résztvevők, nem nézők, bármikor bárki kérdezhet, hozzászólhat, használhatja a telefonját stb.) és megnyugtatóják a nézőket arról, hogy *semmi sem fog fájni*, nem lesznek kellemetlen helyzetek. Végül reflektálnak az első feladatra („Szerinted mi a vers?”), elhangzik egy rövid válasz az internetről (a *Wikipedia* és a *Wikiszótár* meghatározásaiból összeollózva), amelyről megállapítják, hogy számukra nem fedi a valóságot, helyette az összeszedett kártyákat válogatva, több választ is felolvasnak a játékosok megoldásai közül, melyekhez előadóművészek, költők egy-egy ikonikus gondolatát fűzik, amennyiben a résztvevők által írt válaszokra rímel valamelyik.⁴³⁷ Fontos, hogy a cél a résztvevők kritikai gondolkodásának fejlesztése, saját meghatározásuk (újra)konstruálásának segítése, nem annak felülírása vagy bárminemű abszolút igazság tényzerű közlése.⁴³⁸

Első egység: a nyelv mint alapanyag

A bevezetés után a versmondás- és drámapedagógiai részek ritmikusan váltakoznak, a megidézett verseknek megfelelő tempóban. Az így kialakult ritmust a világitás is megerősíti. A drámapedagógiai részek egységes megvilágításával szemben a versmondások idején a résztvevők csak halvány fényben ülnek, a verset mondó játékosok pedig kiemelkednek erősebb megvilágításuk által, ideiglenesen felerősítve ezzel a néző-előadó dichotómia jelenségét.

Az első két mű magáról a versről beszél, és előtérbe helyezi a nyelvvel való játékot mint a költői nyelv alapját (Turi Tímea: *A költészet története* (részlet), Szabó T. Anna: *A nyelv a, ez* utóbbi Mester Dávid megzenésítésében). Turi a szabad vers mint minden szabályszerűségtől lecsupaszított nyelvi megformáltság kerül szembe Szabó T. versének megzenésítésével, amelyet szópárbaj-szerű duettben, felváltva és közösen adnak elő a játékosok.

⁴³⁷ Lásd II.1 fejezet. A bemutatón a kártyák felolvasására nem került sor (csak a színház előterében készült installáció, amit a távozó résztvevők elolvashattak), az előadást értékelő témavezetőm, Karsai György és a konzultációs csoportunk javaslatára a későbbi alkalmon azonban a bevezető egyik legfontosabb elemévé vált a felolvasás – ezúton is köszönöm nekik az észrevételt!

⁴³⁸ A konstruktivista pedagógiai elmélet alapját képezi, hogy a tanár nem a tudomány letéteményes autoritásként van jelen. Feladata az alternatív perspektívák hozzáférhetővé tétele, a bátorítás és a rávezető feltételek biztosítása, hogy a tanuló átélő módon megismerhesse az alternatív perspektívákat, és azok reflexión és kritikai gondolkodáson keresztül való értékelésén keresztül saját személyes perspektíváját konstruálhassa meg. Arthur L. Dirks i.m. 24. „A tudás konstrukciója, nem pedig a tudás visszaadása a hangsúlyos.” Murphy i.m. 15.

Az első versmondás, melynek kezdetét négy gongütés jelzi, mikrofonba történik.⁴³⁹ A mikrofon által felerősített hang és a természetes hang közötti váltakozás, és a beadott hangeffektek (melyek meglepő helyről, a legtöbb néző háta mögül érkeznek) a második egységben bódító, meditatív, ezzel szemben a harmadik egységben ébresztő, riasztó hatású effektként működnek. Ezek a hangeffektek nem csak a szövegek sorrendiségében jelzik két mű határát, de arra is felhívják a résztvevők figyelmét, hogy a közlés egy másik síkján, másik lírai szubjektumba helyezkedve folytatják a versmondók az előadást. Székely György gondolatait idézve „annak a brechti elképzelésnek a mélyén, hogy a zene eszközül használható fel a »V-effekt«, az »elidegenítés« céljaira, az a feltételezés szerepel, hogy a zene »másik esztétikai síkban« fekszik, tehát színpadi alkalmazása megtöri az egységet, megszakítja a folytonosságot.”⁴⁴⁰ Székely tanulmányában, a későbbiekben számos példáját sorolja fel azoknak a zenés színjátékoknak, melyek során az idézett zenedramaturgiai sajátosság korántsem érvényes. Kétségtelen azonban, és erre a *Szívlapát – részvételi versszínház* előadás is példával szolgál, hogy a verselőadások esetében a versmondást megelőző, követő, vagy azt megszakító zenei effektus annak folytonosságát megszakítja, kizökentő hatású. Ez magától értetődő módon nem érvényes a zenével kísért melodramatikus szavalás, versmegzenésítés, recitativo, énekmondás és az ezekhez hasonló műfajokra, ahol a zene az előadás szerves részévé válik, azt kiegészíti, azzal együtt fejlődik.

Az első versben a mikrofon által kihangosított hang, amely a technikai eszköz közbeiktatása révén részben elkülönül a beszélőtől (ezt kiemeli az a tény, hogy a felerősített hang nem az előadó irányából érkezik). Ezáltal, amellet, hogy az előadás produkció-jellegét erősíti, a megszólaló előadó és a versben megszólaló szubjektum különbségét is modellálja.⁴⁴¹ Ehhez kapcsolódnak a vetítőn kivetített adatok, a vers szerzőjének neve, a vers címe és a vers előadáson belüli szerepét meghatározó alcím: „használati utasítás”, melynek határozottsága, objektivitása elüt a korábbi bevezető személyességétől. Az első vers így többszörösen keretbe foglalt, zárt egységet képez.

Fontosnak tartottuk, hogy a kivetített címek foglalják keretbe a verseket – még ha előadásuk során akusztikailag nem is különülnek el egymástól. Enélkül nemcsak a vers címének

⁴³⁹ „A sok-sok, változatos előkészítő mozzanat után, a várakozás felcsigázott hangulatában végülis el kell jönnie annak a pillanatnak, amikor az igazi játék megkezdődhetik. A néha hosszadalmasnak tűnő folyamat lezárul és új fázis kezdődik. A más jellegű hangvételt igen sokszor határozott jel adja tudtul: a zenekar tust húz, a francia színpadokon évszázadok óta súlyos bot három koppantása adja meg a jelt, máshol két vagy három gongütéssel vált át színpad és nézőtér...” Székely György: *Színjátéktípusok dramaturgiája*. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1965. 80

⁴⁴⁰ Székely: *Színjátéktípusok dramaturgiája*. 54.

⁴⁴¹ Lásd Jordán Tamás *Szabadötletek jegyzéke* korábbi tanulmányomban, *Melléletek*.

Hegedűs D. Géza által hangsúlyozott árnyékként rávetülő jellegétől fosztjuk meg a művet⁴⁴², hanem a vers zárt egységben való befogadását is elveszíténénk, amely annak *drámai magjának* felismerésétől fosztja meg a befogadót.⁴⁴³ „A keret [vagy, ahogy Fodor Tamás fogalmaz, a *zárt tér*⁴⁴⁴ –Z.Á.] teljes megszüntetése egyértelmű volna a drámai feszültség megszüntetésével.”⁴⁴⁵

Turi Tímea verse a kortárs költészet eszköztelenségét, dísztelenségét emeli ki a szabadvers és az ütemhangsúlyos elvű szabad vers szabályrendszerét vegyesen alkalmazó költeményében. Ezzel kerül szembe közvetlenül utána Szabó T. Anna verse, amely a *Szívlapát* kötet egyik leginkább kötött formájú (anaforikus ismétlődésre épülő, metaforahalmozó, páros rímelésű, szimultán verselésű mű, az első versszak két kivételes sora után ötös jambus sorokkal, kétütemű tízes ütemhangsúllyal). A két mű egyébként a kötetben is azonos sorrendben szerepel egymás után. A szerkesztés során a montázs-szerkesztés eszközét használva hagytuk el Turi versének utolsó, óda-szerű, nyelvet dicsérő részét, melynek helyét Szabó T. műve veszi át, felerősítve a montázs kollektív, a kortárs költészet sokszínűségét bemutató jellegét.⁴⁴⁶

A versmegzenésítés után éles váltással, a résztvevőkhöz intézett kérdéssel vált az előadás a következő drámapedagógiai részre. „Emlékeztek rá, mi volt Igó Éva három kedvenc szava?” – a kérdés egyszerű, de mégis gondolkodást igényel, segíti visszazökkenni a közönséget a résztvevői perspektívába. A beszélgetés látszólag onnan folytatódik, ahol az előző drámapedagógiai részben véget ért, valójában azonban a közben elhangzó két vers határozza meg a játék tematikáját: a nyelv és a nyelvtan kerül előtérbe. A játék során a résztvevők saját *kedvenc szavaikat*⁴⁴⁷ gyűjtik össze asztaltársaságonként és foglalják mondatba. A mondatok megfogalmazása közben mondattani, nyelvtani alapfogalmak kerülnek elő, mint *alany, állítmány, igei/névszói/névszói-igei állítmány, jelző, vagy kötőszó, viszonyzó, névelő, névutó, igekötő, létige*, melyeket a játékosok az improvizációban alkalmaznak. A játék során a résztvevők klikkenként egy mondatot alkotnak, melyet a klikk egyik tagja felolvas. A megszülető metaforikus, meglepő szókapcsolatokon alapuló, jellemzően groteszk, humoros, esetenként emelkedett vagy (ál)pátoszos költői mondatok rendszerint nagy sikert aratnak a résztvevők köreiben.⁴⁴⁸

⁴⁴² Lásd korábbi tanulmányom, *Mellékletek*.

⁴⁴³ Lásd korábbi tanulmányaim, Gáti József és Fodor Tamás gondolatai, *Mellékletek*

⁴⁴⁴ u.o.

⁴⁴⁵ Székely: *Színjátéktípusok dramaturgiája*. 63.

⁴⁴⁶ Lásd Bálint András szerkesztési módszere, korábbi tanulmányom, *Mellékletek*.

⁴⁴⁷ A *kedvenc szó* kifejezés is funkcióját tekintve a szubjektív, saját ötletek alkalmazására ösztönözi a résztvevőket, a játékszabályok során a játékosok hangsúlyozzák, hogy olyan szavakat dobjanak be a résztvevők a csoportmunka, ötletelés során, amelyhez valamilyen személyes okból jobban kötődnek.

⁴⁴⁸ Például „A melankolikus szerelem gereblyéje beássa a kaján zsályát.” és „A remény egy titokzatos nyámnyla béka.”, a 2018. 11.15-ei előadáson megszülető mondatok közül.

A *kedvenc szavak* és belőlük alkotott, képtelen szókapcsolások, melyek új fogalmakat képeznek, a közös (fogalom)alkotómunka és a közös nevetés a nyelv születésének rituális aktusát idézik, a nyelv határtalan bővíthetőségét, a szimbolikus, metaforikus jelentés, referencialitás (újra)teremthetőségének élményét elevenítik meg.⁴⁴⁹ A játék lélektani szempontból az egyedfejlődés során a kisgyermekkor nyelvtanulási folyamataihoz is köthető.⁴⁵⁰

Második egység: gyermekkor és felnőttkor határán

Két hosszabb szabadvers hangzik el a második egység első részében. Peer Krisztián *Nulladik óra* (Áron) valamint Bajtai András *Az öltöző* című műve (Éva), amelyek két nem szemszögéből mutatják be a serdülőkor egyik legkiemelkedőbb kérdéskörét: saját testünk és lehetőségeink feltérképezését. Az előadások tapasztalata azt mutatta, hogy ez a két vers alkalmas lehet arra, hogy az egyébként könnyebben elzárkózó, esetleg elítélő, színházat és költészetet fenntartásokkal kezelő kamaszok érdeklődését is fölkeltsse a témában érzett érintettségük által. Mindkét vers – Mirk Klára szavaival élve – „nagyon érthető, nagyon átérezhető, szinte elemzésre alkalmatlan, hiszen annyira egyértelműen egy kamasz fejében zajló belső gondolatokat jelenítenek csupán meg, szinte minden többlettartalom nélkül. Mégis, épp az ilyen versek azok, melyek kézen foghatják a fiatalságot, az ő ki nem mondott gondolataikat fogalmazzák meg.”⁴⁵¹ A versek nyelvezete rendszerint zavart kuncogást idéz elő, amelyre az előző rész interakciói is felbátorítják a résztvevőket, és egyúttal rokonszenvet ébreszt – megerősítve ezáltal az interszubjektív kapcsolódás lehetőségét, jelentősen segítve a versek recepciójának megfosztását a távolságtartó tiszteletadástól, személytelenségtől.⁴⁵² „Az otthonosság-érzést a kamaszokban az ismert frázisok is megteremthetik: »két kört lecsalok«, »tömbösített testnevelés«, mely kifejezések mindannyiunknak ismerősek lehetnek.”⁴⁵³

Ez a két szabad vers kapcsolódik a legkonkrétabban egymáshoz az előadás szöveggönyvében belül, mind formailag, mind témájukban összeillenek, olyan, mintha egy szerző írta volna két szereplőre, mindkét vers „a kamaszévek meghatározó közös tapasztalataként a biopolitika színtereiként működő intézményekben [...] való összezártságot viszi színre,

⁴⁴⁹ Lásd korábban I. fejezet.

⁴⁵⁰ Cole – Cole i.m. 303–304.

⁴⁵¹ Mirk i.m. 95.

⁴⁵² Lásd korábban II.3 fejezet.

⁴⁵³ Mirk i.m. 95.

melynek legtalálhatóbb metaforája az öltöző”.⁴⁵⁴ Ez a hasonlóság segíti az előadás alapjául szolgáló szövegkönyvet abban, hogy egy egységes szöveg érzetét keltse. Ezt ellenpontozza azonban az előadás során, hogy minden vers szerzője és címe továbbra is feltűnő módon olvasható a vetítőtáblán. A két tény ellentmondását fokozza, hogy a pubertáskori lány intim jellegű, kellemetlen élményeiről szóló egyes szám első személyű vallomás, *Az öltöző* című vers szerzője Bajtai András.⁴⁵⁵

A két műben megszólaló alany egyes szám első személyű megszemélyesítésének hatására leginkább a versmondók belső monológjaként értelmezhető versek szereplírai elemei meggátolják a megszólaló és előadó azonosítását, a befogadó résztvevők – szemben a versmondókkal – szorosabban magukra értelmezhetik a művet korosztályi adottságok miatt. Versmondó és befogadó a versben megszólaló szubjektum nézőpontjából felcserélhetővé válik, ez a rész valósítja meg a leginkább a versmondás befogadásának interszubjektív jellegét.⁴⁵⁶

A két verset követően elindul egy videó, amelyben a versmondók a gyerekkorral, és a visszaemlékezéssel kapcsolatos élményeikről mesélnek, kiemelve személyiségüket, mint a művek többértelműségének referenciális céltartományát, és azt a tényt, hogy a versmondók visszaemlékezésként viszonyulnak az iskolás élményeket összegző művekhez.

A fentebbi módon megteremtett helyzetet kihasználva három szélsőségesebb rituális elemeket megmozgató költemény következik, a gyerekkor elhagyása és az anyától való elszakadás témakörében. Bende Tamás *Merülünk* című verse (Áron) a korábbi művekhez képest elmozdulást jelent. Nemcsak azért, mert nyelvezetét nagyobb fokú tömörítés, sűrűbb metaforahasználat jellemzi, hanem azért is, mert nézőpontot vált. A szereplírai megszólalásokhoz képest, mint tárgyat figyeli meg a gyermekkor és annak elhagyásának szubjektív élményét. Ennek elmélyítését segíti a világítás is. A vers idejére sötétség borul a színházteremre, egyedül a versmondó kezében világít vakító fényforrás. Ezzel a pontfényrel sétál körbe az asztalok között. Azáltal, hogy a fény nem világítja meg őt, a testtelenség érzetét kelti. A vakító fény, amely gyakran a nézők arcába irányul, elrejtő őt, és ugyanakkor közvetlen reakcióra készíti a nézőket. A résztvevők elsötétítésre és a vakító pontfényre adott ösztönös (vagy tudatos) válasza a vers befogadásának módját is befolyásolja, felerősítve (vagy esetenként oldva) annak kellemetlen, a legtöbb ember számára hűsbavágó témát, a felnőtté váláshoz (is) kapcsolható elidegenedés érzetét.

⁴⁵⁴ Balajthy Ágnes: *Felnőni a vershez (Szívlapát. Kortárs versek, szerk. Péczely Dóra)*. Alföld. Irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat 2017. 68.évfolyam, 11. szám. 121–125. 123.

⁴⁵⁵ A férfi költő női verse később az utolsó közös beszélgetés alkalmával rendszerint felmerül, a diákok kedvenc versüként emlegetik, ilyenkor kiváló alkalom nyílik arra is, hogy a szereplíra jelenségéről beszéljünk.

⁴⁵⁶ Lásd korábban II.2. és II.3. fejezet.

Ezt követi Sirokai Mátyás: *Egérút* című verse (Éva), amelyben a megszólaló azzal játszik el, hogy egyszerre látja a gyerekkori emlékeit, mint szubjektív képeket, és egyszerre látja magát, mint gyermeket – kívülről. Ez átvezetesként is szolgál Szabó T. Anna *Elhagy* című versére. Ez utóbbinál válik szituációalkotó tényezővé a két játszó közti generációs különbség. Ebben a versben az anyától való elszakadás és az azt jelentő trauma jelenik meg egy olyan megszólaló tolmácsolásában, aki érzékelhetően mindkét oldalt jól ismeri, és a versben a két oldalnak metszetét, a póre elhagyottság-érzetet ragadja meg. Ezt a verset a két játszó egyszerre mondja, két szólamban, oly módon, hogy közben mindkettőjük útját végig lehessen követni (mintegy saját ritmusban, azonban véletlenül egyszerre). A varázsigeiket idéző, epiforikus ismétlődésen alapuló forma a varázsos ösköltészet monoton, révületindító funkciója és a neurotikus betegek ismétlési kényszerének határán helyezi el anya és gyermek egymástól való elszakadásának élményét.⁴⁵⁷ Ez az egyéni olvasat természetesen feloldódik a kétszólamú előadásban, melyben a tizenhatszor szorosán egymás után ismétlődő „elhagy” szó a kifejezés szimbolikus újra értelmezésére készíti a befogadót, a saját szubjektív módján. Az utolsó szakaszt, az összegzést Éva egyedül mondja el, ez az egyetlen olyan vers(részlet), amely aláfestő zenével hangzik el, melodramatikus formában. A megszólaló zene az anyától való elszakadás traumájából a szerelem témakörébe vezet át.

Harmadik egység: boldog szerelem

Bajtai András *Hóésés, hajtóvadászat* című verse (Áron) az egység első verse. Egy különös formában megírt (jelen idejű) beszámoló a friss szerelemben eltöltött első közös éjszakáról. Éppen azért, mert feltételezéseink szerint a célközönség fantáziáját a leginkább megmozgató témák egyikéről van szó, különös gondot fektettünk e vers megvalósítására. Megszólalásában a többi műhöz képest fokozottabb módon feszültséget kelt a megszólított és a megszólalás pragmatikai és performatív kontextusának hiányossága és egyúttal a lehetetlensége a színpadi helyzetben.⁴⁵⁸ Írott formában egy belső elmélkedés hangját szólaltatja meg. Ha mindenféleképpen a mű performatív kontextusát keressük, leginkább egy titkos naplóbejegyzés, vagy nagyon közeli barátnak írt üzenet érzetét kelti. A versmondó olyan helyzetét kerestük ennek a gondolatnak megfelelően, amely ezt a különleges intimitást teszi

⁴⁵⁷ Lásd korábban I. fejezet.

⁴⁵⁸ Lásd korábban II.1. és II.2. fejezetek.

magától értetődővé, és leveszi a befogadóról azt a terhet, hogy a versmondás valós helyzetétől teljesen eltérő helyzetet kelljen elképzelnie.

Döntésünket végül pedagógiai szándék mentén hoztuk meg. Azt szeretnénk volna éreztetni a résztvevőkkel, hogy a vers intim megszólalását a magányos olvasás közben is számos olyan helyzetben képzelhetjük el, amely teljesen természetessé teszi őket, és elvont nyelvi megvalósulása, tömörsége magától értetődővé válhat ezekben a fiktív helyzetekben. A versmondó elhagyja a teret és videón jelentkezik be, amit a vetítövászonon láthatnak a résztvevők. Egy videóüzenet vagy videónapló formájában valósul meg a versmondás, mintha közvetlenül ez első együttlét után, az ágy mellől jelentkezne be a versben megszólaló.

A játékos testi jelenlétének hiánya az autopoetikus feedback-szalag látszólagos megszakadását jelenti. „Ha valaki színházba megy, magától értetődő elvárás a játékosok és a nézők együttes testi jelenléte, míg moziban, illetve a tévé előtt ülve eszébe sem jut hiányolni ugyanezt.”⁴⁵⁹ Erre a hiányra is reflektál Schein Gábor *Máshol* című verse (Éva) amelyben a vágyott személy távolléte okozta hiány kerül a középpontba.

Áfra János *Félreértések kicsiny tárháza* című művét dolgozza fel a harmadik egység drámapedagógiai része, amely előbb a szerelmi vallomásokról, utóbb a párkapcsolaton belüli kommunikáció nehézségeiről szól. Az interakció megint egy kérdéssel kezdődik, amit a térbe hirtelen visszaérkező játékos (Áron) tesz fel: „Írtatok már valaha szerelmes levelet?” A kérdés meghökkentő, kizökkenítő. Gyakran azonnal válasz érkezik, ha azonban ez nem működik elsőre (kevés alkalom volt eddig, amikor nem meséltek személyes történeteket a résztvevők), Áron elmeséli egy szellemes történetét, amelynek csattanója, a „Szerettelek!” múlt idejű szerelmi vallomás, később Kemény István *Búcsúlevél* című versében is visszatér, egészen más kontextusban. Ha még ez a történet sem inspirálja a résztvevőket saját történetük elmesélésére, Éva is elmesél egy történetet valamely korábbi előadás résztvevőjétől.

A szerelmeslevél, szerelmi vallomás-történetek után a játékosok arra szólítják fel a résztvevőket, hogy írjanak együtt verset. Az említett *Félreértések kicsiny tárháza* már a megfáradt, félresiklott kapcsolatban történő nehézkes kommunikációt mutatja be. Amit a megszólaló szíve szerint mondana, hallana, az rejtve marad és hazugságok, figyelmetlenségből eredő félreértések mögött okoz belső feszültséget. A drámapedagógiai rész a vers anaforikus formáját használja fel. „Azt akarom mondani... de azt mondom...” ezekből az ismétlődő sorkezdetekből indul ki a csoportokban végzett közös versírás, melynek eredményeképpen minden résztvevő önállóan megfogalmazott sora elhangzik egy-egy (soronként megírt, és hátra

⁴⁵⁹ Fischer-Lichte: *A performativitas esztétikája*. 100.

hajtva tovább adott) versen belül.⁴⁶⁰ A játékosok által improvizált provokatív példa hatására a résztvevők szabadjára engedik fantáziájukat, és komolyabb határátlépések is történhetnek, gyakran használnak például trágár kifejezéseket is tüntetőlegesen. Az előadás során megszülető versek a résztvevők lelkiállapotától, készségeitől és az előadás korábbi hangulatától (a feedback-szalagtól) függően lehetnek derűs hangvételű, humoros szerelmi vallomások és lehetnek sötétebb tónusú, depresszívebb szövegek. A játék sajátossága miatt azonban minden esetben születnek nagy derűtségre okot adó összezsengések, és az esetek többségében olyan mű is születik, amely már megelőlegezi az eredeti mű kapcsolatot lezáró tematikáját.

Az elkészült műveket a klikkek egy-egy tagja felolvassa, mely már komolyabb előadói rátermettséget igényel, az előkészületek során erre figyelmeztetjük is őket, hogy készüljenek fel, olvassák át többször a szöveget, és ha esetleg találnak olyan sort, amelyet a kézírás miatt nem tudnak elolvasni, kérjenek segítséget a sor írójától. A feladat összetettsége, a gondolkodási idő meghosszabbodása (vannak, akik hosszan töprengenek, mire leírják a sorukat), valamint a felolvasások ezt a játékot teszik a leghosszabb drámapedagógiai résszé. A feladat végén összegzésképpen arról beszélgetünk röviden (ha túl hosszúra nyúlik a játék, ez a beszélgetés elmarad és csak a játékosok mondanak rövid összefoglalást), hogy mennyiben nevezhetők a játék során születő furcsa, humoros szövegek verseknek, és az anafora fogalmát, jelenségét járjuk körbe, mint a népköltészetben és a legkülönbözőbb kultúrák irodalmában egyaránt gyakran felbukkanó, ősi lírai formaképző alakzatot.⁴⁶¹

Negyedik egység: szakítás

A játékos újairrás után Áfra János verse eredeti formájában is elhangzik, egy realizmusra törekvő fiktív színpadi helyzetre adaptálva. Az elsődleges szándék ezzel a formával az elhangzó 8–9 saját versátirat-verzió ellenpontozása, az eredeti vers kiemelése volt. Eddigre rendszerint már kialakult egy olyan oldott, játékos légkör, amelybe egy szélsőségesebb, érzelmesebb interakció is belefér játékos és résztvevő között, anélkül, hogy komolyabb félreértést, zavart okozna. Áron a verset a dobogón állva, az asztal mögött kezdi el mondani, miközben ételt készít. Kenyérszeleteket pirít, vajaz, majd felvágottal és paprikával tálalja őket

⁴⁶⁰ Egy példa a bemutatón született versek közül: „Azt akarom mondani, hogy elfogyott a tiszta pelenka, | de azt mondom, sajnós a mi időnk már lejárt. | Azt akarod mondani, hogy szeretnél bocsánatot kérni, | de csak azt mondom, hogy sosincs vacsora. | Azt akarom mondani, hogy kéne venni egy kávét és sétálni a parkban | de azt mondom, nem kéne egyfolytában beszélned. | Azt akarod mondani, olyan jó volna visszaforgatni az idő kerekét, | de csak azt mondom, nekem nem ez volt az első.”

⁴⁶¹ Fónagy i.m. 25.

két kistányéron. A vers felénél készül el a két tányér étel. Itt elindul velük, tesz egy kört a teremben, miközben a nézők számára láthatóvá válik: az étel fekete.⁴⁶² Ezzel a reggelivel ül le Áron az egyik asztalhoz, az egyik női résztvevővel szembe, leteszi elé az egyik tányért, maga elé a másikat, jó étvágyat kíván, majd enni kezd. Ebben a kellemetlen közös étkezés-helyzetben folytatódik a vers. A vers szerint kimondott szavak a partner szemébe nézve hangzanak el, a belső monológok pedig leválasztva, mintha a gondolatait hallanánk a megszólalónak. A végső konklúzióval nyit a versmondó a többiek felé. (Mindenkinek:) „Azt akarjuk mondani, együtt még ez az egész jóvátehető, | de végül azt mondjuk (a partnernek:) elég volt, (mindenkinek:) a szerelem magában nem elég.”

A résztvevő játékosá válásának klasszikus esete ez a jelenet. A résztvevő dönthet, hogy együtt játszik a versmondóval, válaszol-e neki. Az esetek többségében eddig megköszönte az ételt, ritkább esetben kommentálta a helyzetet külső megfigyelői perspektívából, és egy-két alkalommal evett együtt a versmondóval, nem úgy, mint a versmondó körül ülő asztaltársaság többi tagja, akik rendszerint a kezdeti zavar és derűtség idején hangosan reagálnak és játékosan beleesznek az ételbe. A versmondás és a kialakuló egyoldalú párbeszéd intimitásának, valamint a szöveg súlyos állításainak hatására azonban egy-egy kivételt leszámítva (amely inkább a versmondó dekoncentráltóságának róható fel, mint a résztvevők rosszindulatának), feszült csend áll be, és kíváncsin figyelik, hogy merre fejlődik a párbeszéd. Előadóként ez a szituáció az előadás legkockázatosabb pillanata, ami a leginkább kétes kimenetelű, nemcsak azért, mert egy különösen nehezen mondható versről van szó, hanem azért is, mert a színészek a sérülékeny gondolatívet úgy kell végig járnia a versmondás során, hogy közben a legszélsőségesebb improvizációra is nyitottnak kell maradnia a partnerjátékosá váló résztvevő irányából.

Áfra szélsőséges párbeszéde kezdi kibontani a szakítás témakörét, amelyet Tóth Krisztina *Dosszié* című verse (Éva) visszaemlékezés formájában árnyal. Ebben a versben egy kamaszkori első párkapcsolat 16 évvel később történő lelepleződésének emléke bomlik ki, és Kiss Georgina könyvkritikájának szavaival „a szüzesség elvesztése mellett (vagy sokkal inkább helyett) a felnőtté válás, az illúziókkal való leszámolás tapasztalatát szövegezi meg: „Mikulás, gólya, most meg ez”. (A „Mikulás” többértelműsége a kizárólagosan női tapasztalatok felé is tolhatja a verset.)”⁴⁶³

⁴⁶² Eredetileg egy szénfekete tojásrántotta is készült elektromos sütőlappon (ételfestékkel), de ebből csak a feketére festett pirított és felvágott valósult meg végül tűzvédelmi okok miatt. A paprikára azért van szükség, hogy ha a játékosá váló résztvevő szeretne együtt enni a versmondó játékosal, legyen olyan étel is a tányéron, amivel megkerülheti az undort keltő fekete ételeket.

⁴⁶³ Kiss Georgina, „és a kamasz jön utánam”, *Szívlapát. Kortárs versek*, <http://www.jelenkor.net/visszhang/899/es-a-kamasz-jon-utanam> Utolsó letöltés: 2022. 04. 06.

Ezután egy újabb párkapcsolatlezáró vers hangzik el, Peer Krisztián: *A nyomaim eltiüntetése* (Áron). Ez a vers kulcsfontosságú lehet a szerelmi életüket próbálgató nagykaszkok vagy fiatal felnőttek számára. Aki élt már meg közülük szakítást komolyabb kapcsolat után – különös tekintettel az első szerelemre – nagy eséllyel érezte már, hogy valami olyan nyomot hagyott benne a kapcsolat, ami örökre megváltoztatja. Ugyan mindig egyre mélyebbre fogja rejteni, de ott marad benne és viszi tovább kapcsolatból-kapcsolatba, sokszor félelmek és gátlások formájában. A vers, amennyiben a résztvevő játékos partnerré vált az előző vers során, továbbra is ugyan annak a résztvevőnek szól, mintegy kontinuitást képezve a szerepkörében. Egy-két esetben fordult elő, hogy az illető ellenállt a helyzetnek, ebben az esetben a játékos belső monológként, nem konkrét beszélgetőpartnerhez szólva mondja el a verset.

A párkapcsolat-témát Simon Márton *Előszeton* című verse zárja, amelyet a két játszó közösen mond el (első és utolsó versszak Éva, második és harmadik Áron), olyan szituációt ír le, amelyben párhuzamosan fut egy filozofikus alkatú ember elmélkedése és egy friss szakítás után szenvedő belső hang. És tovább vezet a belső meghasonlások és az önazonosság-keresés témakörébe.

Ötödik egység: önmeghatározás, tudásképzés

Két egyedi önmeghatározást tartalmaz ez a rész, az „Ady-áthallásokkal telített, rockzenei gesztusokkal élő”⁴⁶⁴ Horváth Benji *Reggeli gyakorlatok #16* (Áron), és Gyórfy Ákos *Védőbeszéd* (Éva) című filozofikus versét. A középpontba az önreflexió kerül, és a Slam Poetry stílusát idézik meg a versmondók előadásukban.

Ebben az egységben kap helyet a harmadik drámapedagógiai rész, a pletyka-játék, mely során a vers befogadásának, a figyelem fenntartásának nehézségével játszanak a résztvevők. Horváth Benji versének részleteit kell fülbe súgva körbe adniuk az egyes asztaltársaságoknak, és a végén a megfelelő sorrendben elmondva a részleteket, egy közös, a teljes közösség részvételével megszületett torzó hangzik el, amelyben a vers leginkább emlékezetes szavai a résztvevők fantáziájából származó elemekkel vegyülnek. A vers szókimondó stílusa, erőteljes, kíméletlen önreflexiója olyan kifejezésekben csúcsosodik ki, amelyek sokszor megütik a résztvevők fülét. Ezekről a kifejezésekről az utolsó drámapedagógiai részben (kötetlen beszélgetés) rendszeresen esik szó. Performatív szempontból megint újabb hatást alkalmaz ez

⁴⁶⁴ Balajthy i.m. 124.

a játék, a fülbe súgás alkalmával ugyanis olyan intim határt lépnek át a résztvevők, amely teljesen lehetetlenné teszi a kívülmaradást, a megfigyelői perspektíva fenntartását.⁴⁶⁵ Az újabb határátlépés a lírai művek intimitására és a velük való találkozás kollektív jellegére hívja fel a figyelmet.⁴⁶⁶

A játék végén az összegzés során arról beszélgetünk, hogy mennyiben lehet egy verset teljes valójában átadni szóban, hogyan vésődnek be egyes szavak könnyebben vagy éppen nehezebben a befogadó emlékezetébe egy-egy versmondás során.

Hatodik egység: Reflektálás a környezetre, közélet

Az önreflexió, és a következő egység, a reflexió a környezetre valójában összeolvad, és csak annyiban osztható két külön egységre, hogy elválasztja őket egy videó, ahol megint a játékosok nyilatkoznak. Ezúttal kamaszkori élményeiket osztják meg bizonyos közéleti kérdésekhez való viszonyukból. Áron a nemzeti szimbólumok kisajátításáról és a lelkes, hazafias gyermekkor végéről, a valós helyzettel való szembesülés, kiábrándulás érzéséről gondolkodik, Éva a gyermekkorát meghatározó ideológiai környezetről, egy vallásos család nehézségeiről beszél a szocializmus idején.

Ezt követi Kemény István *Búcsúlevél* (Áron) és *Dél* (Éva) című verse. A *Búcsúlevél* esetében – Nagy Gergely, az *Élet és Irodalom* hasábjain megjelent szavaival élve – „patrióta szövegről van szó, amely visszaveszi a hazáról, az országról való beszédet az önmagát egyedül nemzetinek tartó, politikailag motivált giccskultúrától.”⁴⁶⁷ A vers az „Édes hazát” szólítja meg naiv módon, úgy, ahogy az korábbi századok költői tették, erre utal is önreflexíven („a tankönyveid és a költőid is | azt mondták, hű fiad legyek.”).⁴⁶⁸ Az archaizáló patrióta viszony híd szerepet tölthet be, amely az iskolában tanult versek kulturális utalásrendszerét – melyek Kiss Georgina kísérletező irodalomtanár tapasztalatai szerint bizonyos szempontból a korosztály számára biztonságosabb értelmezési tartományt jelentenek a versek esetében⁴⁶⁹ – a

⁴⁶⁵ Fischer-Lichte i.m. 87.

⁴⁶⁶ Lásd korábban I. és II.1. fejezetek.

⁴⁶⁷ Nagy Gergely: *Párbeszéd a magyar alkonyatban – Kemény István és Térey János politikai költeményeiről*. *Élet és Irodalom*, 2011/36. 13.

⁴⁶⁸ „Az »édes haza«, hadd ne mondjuk, régi és fontos jelzős szerkezet a magyar költészetben. Használata természetesen nem véletlen, és igenis fontos egész kulturális utalásrendszere. Balassitól József Attiláig, Orbán Ottóig. Az »édes haza« éppen olyan erős szókapcsolat, mint amilyen szétszakíthatatlan érzelmi köteléket jelez Keménynél. Lezáratlan és lezárhatatlan viszonyt, elvarratlan és elvarrhatatlan szálakat. A gyermekkortól kezdve, amikor - mint mindannyian - a költő is megtanulta a hazaszeretet példáját és a nagy költők nevét a tankönyvekből.” Nagy Gergely i.m. 13.

⁴⁶⁹ Kiss i.m.

közvetlen, jelen idejű környezet referenciális beágyazottságával kötik össze. A híd szerepét az Arany Jánost és a romantikus nyelvezetet idéző vers esetében elsősorban a kontextus és a kontextusban különös hangsúlyt nyerő versmondó személyisége, önazonos megnyilvánulása jelenti. A búcsúmotívum a korábbi századok haza fogalmától, a naiv patriotizmustól való búcsúzás mellett egyszerre mind a gyermekkortól való búcsút is jelenti, tiszta gondolatmenettel végig vezetve a magától értetődő világkép leomlásán a depresszióval küzdő kamasz (illetve felnőtt) ember sötét tónusú világlátásáig.

A válaszként érkező *Dél* című vers az idősebb generáció véleménybuborékját nyitja meg, azonban megint csak a kamasz közönség nézőpontját részesítve előnyben, páratlan, hiánypótló módon. Az egyre növekvő átlagéletkornak, az egészségügyi ellátás fejlettségének, és ezáltal az egyre kitolódó átadás-átvételnek köszönhetően, a vitális idős korosztály hatalmi pozíciójának bebetonozottsága és a fiatalabb generáció ezzel szemben érzett tehetetlensége is visszaköszön ebben a két vers erejéig kibomló párbeszédben. A *Búcsúlevél* „elbutult, idegen néni”-je, aki „gyűlöletbe burkolózva még | ezer évig akar élni”) a *Dél* című versben Kosztolányi *Lásd, kisfiam, ezt mind neked adom most* versének parafrázisában „adja át a korszakot”. A két vers metsző kritikai szemlélté és az versmondás pozicionálásának kíméletlensége kiemeli a két verset a többi vers által megteremtett közvetlen, biztonságos, baráti közezből.⁴⁷⁰

Az említett váltás és a provokatív, vitaindító versek hatásának csúcspontjaként itt kerül sor a bevezetőben már említett performatív kísérletre, a hosszú csendre. Éva a vers lezáró négy sora előtt (amely a szikár, tőszavakban összegzett körkép után egy reményteli, lágy zárlatként következne) megáll a versmondásban. A mű hiányzó lezárása és a játékosok között kialakult helyzet komplexitása, valamint az elmondott szövegek összetettsége egy feszült, gondolatokkal teli szünetet eredményez. A játékszabály a játékosok részéről az, hogy akkor van vége a szünetnek, ha a közönség sorai között valaki feltűnően, nem önkéntelenül, valamilyen figyelemfelkeltő mozdulatot tesz, vagy ha Éva nem bírja a feszültséget, és nézelődni kezd, sóhajt, vagy hátrafordul a partnere felé.⁴⁷¹ A játék lezárásaképpen Áron lesétál a dobogóról, és Éva fülébe súgja a lezáró sorokat, amelyeket Éva megismétel a közönség számára.⁴⁷² A sorok intimitása, a megelőző szövegekhez képest reményteli, lágy, idealizált világa egy különös,

⁴⁷⁰ A *Búcsúlevél* a dobogó legmagasabb pontján, ellenfényben, mikrofonba mondva szólal meg, arctalanul, a *Dél* néhány lépcsőfokkal lejjebb, metsző, éles hangon.

⁴⁷¹ Jellemzően előforduló gesztusok a közönség részéről: hangos sóhajtás, szándékosan feltűnő pozícióváltás, hangkeltés a bútorokkal, az asztalokon lévő tárgyakkal, beszéd a közvetlen szomszédhoz vagy az egész közönséghez. A 2022. februárjában rögzített előadás alkalmából ez rögtön megtörtént, így ott nem valósult meg ez a csend.

⁴⁷² „Ez itt a ragyogás. Így ragyog. | Ez itt a lebegés. Így lebeg. | Most beljebb megyünk. Így megyünk. | És itt a gépház. Ez titokzatos.”

intim, jelen idejű pillanatot teremt a két játékos között, amelynek értelmezése a résztvevők egyedi világgépének, elképzeléseinek megfelelő módon, egyénileg születik meg, és így vezeti a két generációt képviselő játékosok közti feszültség feloldásához a közönséget.

Itt kap helyet az előadás során az utolsó drámapedagógiai rész, a kötetlen beszélgetés. A kezdőpontot Áron kérdése jelöli ki, arra kérdez rá, hogy volt-e olyan vers, vers részlet, vagy kifejezés, amely a korábban elhangzott versekből különösen éles módon megmaradt a résztvevők emlékezetében. Ez a kérdés egyszerre hivatott a tudatos feldolgozást segíteni és az egyéni vélemény kifejtését kiprovokálni. Az érkező válaszokra a játékosok mindig visszakérdeznek. A cél az, hogy a résztvevők teljesen átvegyék az irányítást és ők határozzák meg a beszélgetés irányát, a kiindulási pontot a számukra leginkább érdekes versrészletek alkotják. A beszélgetés érthető módon a kisebb létszámú előadásokon tud igazán felszabadulttá, kötetlenné válni,⁴⁷³ a nagyobb létszámú előadások esetében gyakran marad meg a visszajelzések szintjén. Az előadások tapasztalatai szerint ebben az esetben a visszakérdezés, és a játékosok személyes hozzáfűzéseit tudják egy-egy résztvevő komolyabb személyes gondolatait, felfedezéseit is előcsalogatni, miközben persze arra is ügyelniük kell a játékosoknak, hogy ne érezzék a résztvevők kínosnak, hogy parttalanná, koordinálatlanná válik az esemény, mert akkor a témától eltérő beszélgetések indulnak el kisebb közegben, ami megakasztja a közösség közös gondolkodását.

A beszélgetést Kányádi Sándor *A tücsök és a hangya* című verse (Éva) zárja le, amelyet Éva különösebb felvezetés nélkül, hirtelen kezd el. A vers ezen a ponton az egyéni gondolkodás szuverenitásáról, a hagyománytól és a konvencionálistól eltérő életfelfogás kettősségéről beszél: „koplalok bár, de szabadon cirpelek” – ami egyúttal átvezető a két lezáró, összegző vershez is.

Hetedik egység: (lé)tösszegzés, lezárás

Az előadás során a verssorrend segítségével a játszók együtt gondolkodnak, párbeszéd alakul ki köztük, és ezen keresztül bontják ki az előadás cselekményét, de ez a cselekmény kizárólag az előadás autopoetikus feedback-szalagján érhető tetten, a lírai művek személyes, egyes szám első személyű, vallomásos jellege miatt a szövegekönnyvet képező verssorrend párhuzamos, egymástól független ívet bejáró belső monológokká válik. Ez a versbefogadás

⁴⁷³ Ilyenkor a játékosok is beülnek az egyik asztaltársaságba és végképp egyenrangú partnerekké válnak a résztvevőkkel.

magányos, személyes jellegét hivatott modellálni, és arra hívja fel a figyelmet, hogy a lírai költemények által megvalósuló interszjektív kapcsolódás lehetősége nem az irodalmi szövegek anyagszerűségében rejlik, hanem a személyes, jelen idejű befogadásban, a jelenlétben.⁴⁷⁴ Két különböző életkorhoz, egzisztenciális helyzethez és világlátáshoz illő cselekményszál gombolyítható fel a két játékos egymással és a résztvevőkkel létrehozott interakciói nyomán, melyek a két utolsó versben érik el – a szövegekönnyvet tekintve egymástól független – nyugvópontjukat. Így az utolsó egység Szálinger Balázs *Sok kis reszkető egzisztencia* (első három versszak; Áron) és László Noémi *Édes-keserű dal* című versével (Éva) a két játszós közös és egyéni narratívájának lezárása is egyben.

Az előadás során az autopoetikus feedback-szalag egyik legkiemelkedőbb csomópontja is itt valósul meg. A fiatalabb játékos egy ellenkező nemű fiatal résztvevőt megszólít, megkérdezi, hogy van-e kedve vele kimenni a színpadra, és kézen fogva felvezeti a dobogóra. Fontos gesztus a kézfogás, amely jól látható módon, nyilvánosan történik. A néző és színész közti kölcsönös érintés az illúziószínház teljes megszűnését jelenti, „az érintés során a valóság betör a fikcióba”.⁴⁷⁵ A dobogón a játékos és a kiválasztott résztvevő egymás mellé ülnek, és – ahogy azt már útközben előre elmondja, miközben kézen fogva sétálnak – a játékos személyesen a résztvevőt megszólítva, intim közelségben, a szemébe nézve, közben a nyilvánosságnak kitéve mondja el Szálinger említett versét.

Egy olyan *küszöbhelyzetbe* jut a résztvevő, amelynek kiváltó oka az együttes testi jelenlét hirtelen előtérbe kerülése mellett a versmondó – néző közötti konvencionális dichotómia teljes felborulása és a szöveg kötöttsége közti feszültség. Ebben a küszöbhelyzetben a résztvevő egyrészt az aktív részvétel széles skáláján reagálhat, a két ember, férfi és nő között felszabaduló energia cirkulálásától, elfojtásától/felszabadításától, illetve önkéntelen láthatóvá válásától (a testbeszéd által), egészen a közös játékig, közös alkotásig. Másrészt ez a reakció ellentmondásba keveredik a versszöveg feltételezett zárt rendszere és a versmondás folyamatának tisztelete által okozott tehetetlenségével (nem változtathatja meg a vers szövegét, valójában csak passzív befogadóként tud reagálni a versre, amelynek performatív kontextusa csak részben feleltethető meg a játékos és a kiemelt résztvevő közti helyzetnek, tehát valójában elvont térben, fiktív síkon nyer értelmet).⁴⁷⁶ Mindez a szélsőségesen nyitott, a vizsgált művel együtt lélegző versbefogadó helyzetét hivatott modellálni performatív eseményként.

⁴⁷⁴ Lásd korábban II. fejezet.

⁴⁷⁵ Fischer-Lichte: *A performativitas esztetikája*. 83.

⁴⁷⁶ u.o.

Ezt követi Éva személyes összegzése, aki a kiválasztott résztvevő másik oldalán ülve, azonban többnyire a közönség felé fordulva mondja el László Noémi versét. Az így kialakult színpadi helyzetben, míg a megszólaló egyszerű őszinteséggel összegezi eddigi életét, jelenlegi helyzetét, a két mellette ülő némán figyeli őt. Egyenrangú szereplőivé válnak pusztán testi jelenlétükkel és figyelmükkel a nyilvános eseménynek, miközben a lírai költészet jellegzetes megvalósulási módját modellálják együtt performatív eseményként: a befelé tekintő, belső gondolatait nyilvánosan ventilláló megszólaló és a megszólalást befogadók kapcsolatát.

Azáltal, hogy a dobogón, a kiemelt térben nem csak a versmondó, hanem az őt figyelő két további játékos (akik közül az egyik az imént még a közönség tagja volt) is kiemelt helyzetbe kerül, a befogadás helyzete az esemény többi résztvevője számára is fokozottan reflektálttá válik. Egyrészt külön jelentőséget nyer, hogy Éva a vers mely részzeit mondja a mellette ülő lánynak, és mely részleteit a közönségnek, vagy esetleg leválasztva magát róluk, egyszerűen maga elé. Másrészt óhatatlanul is megváltoztatja a vers jelentését az, hogy az előadó nincs egyedül, és ráadásul egy nála sokkal fiatalabb lány figyelme inspirálja arra, hogy elkezdje a verset (ez különösen a „Vénasszony, asszony, kamaszlány, kislány” felsorolásnál jut érvényre). Harmadrészt pedig a közönség nagyobb eséllyel azonosul ebben a helyzetben a rivaldafénynek kitett résztvevővel, figyeli a reakcióit, és így lehetősége nyílik arra, hogy saját befogadói perspektíváját is reflektálttá tegye.

Az utolsó vers után a lezáró gesztus egy „útravaló” ajándékozása minden résztvevőnek, melyet elsőként a színpadra kihívott résztvevő húz ki papírcetlin egy dobozból, és fel is olvas. Ezek a kis idézetek mind olyan versekből valók, amelyek szerepelnek a *Szívlapát* antológiában, de nem hangoztak el az előadás során, jelezvén, hogy ez a néhány vers csak kis részét képezi szűkebb értelemben a kötetben összegyűjtött műveknek, tágabb értelemben a kortárs költészet tárházának. Az előadás utolsó szövegét ily módon egy résztvevő olvassa fel, ő zárja le az eseményt. Nem minden előadás alkalmával van taps, de ha van, akkor jellemzően ezen a ponton történik meg. Ezután már csak körbe járnak a játékosok két dobozzal, amelyből minden résztvevő húz egy idézetet, miközben a játékosok személyesen megköszönik a részvételt és elköszönnek.

III.3. Az előadás tapasztalatainak rövid összefoglalása

A fent kifejtett műhelymunka, illetve a belőle született előadás kiváló alapanyag volt a versmondással kapcsolatos kutatásaim eredményeinek kísérleti megvalósításához, az egyes elméletek gyakorlatban való kipróbálásához. A szerzett tapasztalatok rámutattak arra, hogy a részvételi versszínház heurisztikus gondolata működőképes konstrukció, a közönség aktívan becsatlakozik az előadás áramába, a lírai művekkel való találkozás ebben a formában közös játékká válik, ami megadja egy sajátos, közvetlen értelmezési folyamat elindulásának lehetőségét.

Az első huszonnégy előadás tapasztalata arra is rámutatott, hogy bár elsődleges célcsoport a középiskolás korosztály, a nézők életkortól függetlenül örömmel csatlakoznak a játékokhoz. A csoportbontás szintén jól működik, az előadások folyamán olyan közösségek alakulnak, amelyben a résztvevők szabadon és jókedvvel dolgoznak együtt, beszélnek meg a feladattal kapcsolatos gondolataikat. Ebben nagy szerepe van annak, hogy az előadás felépítése már a beültetés pillanatától kezdve eltér a hagyományos versestektől, a versmondások helyzete, kontextusa folyamatosan a résztvevői perspektíva fenntartására ösztönözi a közönséget, melynek hatására minden résztvevő saját összefüggésrendszerét alkothatja meg a költői szövegekben belül és között. A versek által inspirált párbeszédhelyzetben valódi kommunikáció indul el előadó és befogadó között és párbeszédet generál a résztvevők köreiben. Az előadást indító személyes felütés, illetve a kivetített videók vallomásossága nem csupán az érdeklődést kelti fel az előadás tematikája iránt, hanem formanyelvi szokatlanságával játékos kíváncsiságot ébreszt a résztvevőkben, ez pedig termékeny táptalajt jelent a költői szövegek befogadásához.

Korosztálytól függetlenül általánosan megfigyelhettük, hogy a részvételiességgel kapcsolatos kezdeti fenntartások hamar elpárolognak, a kortárs szövegek pedig személyesen tudnak hatni. Emellett az előadás fő bázisát jelentő gimnáziumi diákoktól többször is érkezett egyértelmű visszajelzés, hogy bár korábban nem feltételezték volna, de az előadásban elhangzó kortárs versek természetes módon illeszkedtek világukba.

Összességében azt tapasztaltuk, hogy ez a fajta versszínházi forma segítségével a résztvevők nem csupán tágítják látókörüket, de meghatározó módszertani gyakorlatra is szert tesznek: az előadás egyszerre tanít az irodalom és a színház élvezetére, értő befogadására és az önálló véleményalkotásra, együtt gondolkodásra, a közösségben való hatékony működésre, és nem utolsósorban a lappangó kreatív energiák kiaknázására készítet. A versmondás részek elsősorban az aktív figyelemre hangolnak, a drámapedagógiai részek pedig magába az

alkotófolyamatba csatlakoztatják be a közönséget. A megteremtett kötetlen, ugyanakkor rendkívül szenzitív légkör termékeny kérdésfelvetésekhez vezetett, ezek pedig egyszerre erősítik a befogadói tapasztalatot és a versek hétköznapi, személyes élményekre gyakorolt hatását.

Összefoglalás

Dolgozatomban a posztmodern utáni korszak versmondójának feladatát, lehetőségeit, eszközeit és gyakorlatának egyes elemeit vizsgáltam, három nagy egységbe foglalva.

A történeti kutatásaim fókusza a költészet és hozzá mérten a versmondás ősi eredetének történeti és szocio-biológiai (koevolúciós) vizsgálatára esett, melyek eredményeképpen a következő gondolatokra jutottam.

A költészet és a versmondás, illetve a mindkettő alapját képező poétikus nyelv kialakulásának koevolúciós elmélete az egyén belső világa és a külvilág közti rituális kapcsolódásban fedezhető fel, melynek alapja az, hogy a líraiság „azonosítja a valóságot a valóságot leképező hangokkal, szavakkal, mondatokkal (a szó-mágia gyakorlatának megfelelően), és a valóság verbális miniatűrjét formálja”.⁴⁷⁷ A költő a lírapoétikai eszközök komplex alkalmazásával teremt *elengedettebb éber állapotot*, és így jut, valamint juttatja a befogadót *a hétköznapi nyelv számára hozzáférhetetlen titkok birtokába*.⁴⁷⁸ A szimbólumok születésének tere ez, ahol a szimbólumok a rituális eszközök alkalmazásával *a társak persepktívájára hangolt interszubjektív horizonton* születnek meg, ahol a befogadó számára is érzékletessé, átélhetővé, szubjektív élményhez köthetővé válnak.⁴⁷⁹

A versmondó feladata nem pusztán a hagyományos szövegek hű ismételtetése, hanem azoknak értelmezése, és a közösség jelen idejű problémái, legfőbb kérdéskörei mentén való aktualizálása, szerkesztése, az előadás mint esemény résztvevői számára leginkább figyelemfelkeltő, közös gondolkodásra készítő előadói formába rendezése. Az írásbeliség és szóbeliség egyensúlya érzékeny, és változó társadalmi folyamatok függvénye. Az írott kommunikáció, a betűkultúra egyre hangsúlyosabbá válása, és annak iskolai oktatásban (és az élet minden más területén) betöltött egyre nagyobb szerepe a szóbeli kommunikáció jelentőségének csökkenését jelenti, ennek ellensúlyozásaképpen kiemelten fontossá válik a versmondó munkája.

A költői nyelv az emberi nyelv legteljesebb változata, melynek teljességét éppen önnön befejezetlensége okozza. E tanulságokhoz mérten a versmondás alkotómunkává válik, mely során beszédmű születik egy írott mű alapján. A versmondó saját lét-anyagának felhasználásával, a közönséggel közösen hoz létre autopoetikus műalkotást, melynek alapja és célja a kollektív, rituális összekapcsolódás, a közösen átélt élményre, közös nézőpont

⁴⁷⁷ Fónagy i.m. 491.

⁴⁷⁸ Fónagy i.m. 492.

⁴⁷⁹ Simon i.m. 72.

megvalósítására törekvés, az *immanens én transzcendálása*⁴⁸⁰. A másik szubjektum nézőpontjával való azonosulás élményének hatására a naiv világhorizont felbomlik, és magasabb szinten, tágabb perspektívában áll újra össze. E jelenség az egyedfejlődés szintjeihez hasonlóan magasabb kognitív, érzelmi szintre képes emelni a befogadót, tehát fejlesztő hatású.

A lírai költemény legfontosabb sajátossága, hogy lehetőséget nyújt, eszközt ad a belső érzelmek, gondolatok közvetlen kifejezésére, olyan módon, hogy ez nem csak az alkotó lelkére hat vissza, hanem a többi ember számára is használhatóvá válik, azáltal, hogy saját törvényszerűségei szerint építi saját funkcióját a befogadó részvételével.⁴⁸¹ Célja a nyelvi kommunikáció lehetőségének bővítése, határainak feszegetése, a dialógus, a kifejezés, a szubjektum tapasztalatainak megosztására rendelkezésre álló lehetőségek bővítése, vagyis az interszubjektív kommunikáció ideájának megközelítése. Ennek alapjául a befogadó szubjektumát határozza meg, akinek történelme, lelki alkata mindig változik, nem rögzíthető az a szubjektum, amely a művet alkotó elemeket egységként érzékeli. A lírai mű állandó jelentése tehát meghatározhatatlan, így befogadásának kultúrákon és társadalmi rendszereken átívelő útja a művészet szabadságának záloga is egyben. Az előadónak a lírapoétikai eszközök és állványzatépítő struktúrák kognitív befogadási hatásmechanizmusának ismeretére van szüksége, olyan szinten, hogy tudja azokat művészetére adaptálni, tehát a versmondás közben ne pusztán a saját heurisztikus értelmezését továbbítsa naiv (öncélú) módon a vers állítólagos valódi értelmeként, hanem képes legyen a művet annak sokszínűségével, szabad asszociációs rendszereivel, személyességével és interszubjektivitásával együtt megvalósítani.

A műnemi sajátosságok feltérképezésén keresztül az előadó saját líraelméletét teremti meg, enélkül versmondása könnyen válik epikussá, drámaivá, és veszíti el speciális jegyeit, melyek közt a dolgozatomban legfőképpen azzal a törvénnyel foglalkoztam, miszerint a lírai költemény nem egy beszédhelyzést mutat be, hanem megteremti *egy beszédeselemény létrejöttének lehetőségét* nyelvileg.⁴⁸² Ennek tükrében kizárólag a versmondó felelőssége, hogy a versek interpretációja során, a gazdagon alkalmazott poétikai eszközöket felismeri-e a művekben, és képes-e adaptálni őket előadóművészetébe, vagy leegyszerűsítve, eredeti funkciójukat elhagyva, öncélúan tolmácsolja őket közönsége felé.

A versmondás során performatív módon valósul meg az, amit a vers szövege fogalmi szinten körüljár, ehhez segít a lírapoétikai eszközök előadóművészi adaptációja. Ezek között vizsgáltam disszertációmban a paradoxont, metaforát, koherenciát, lírai deixist, a *posztumusz*

⁴⁸⁰ Simon i.m. 252.

⁴⁸¹ A lírai költészet népi kategóriája – Z.Á.

⁴⁸² Simon i.m. 25.

vagy *akut dezorientációt*,⁴⁸³ melynek feloldása a versmondás során az előadó és közönsége közti performatív jelenlét szintjén történik meg, a *lírai időt*, amely a szubjektív idő tapasztalatát modellálja (múltbeli emlékeket és jövőre irányuló feltételezéseket egyaránt magába foglaló jelen idejű tapasztalat). De ide tartozik a versritmus is. Az előadó és közönség kapcsolatának ritmikus beállítottságát kihasználva a versmondó a vers ritmusának segítségével a megismerő elme legelemibb műveletei szintjén, közvetlenül fejt ki hatást, és ezáltal a sűrített lírai világtapasztalat megértésében e világtapasztalat közössé és kölcsönössé tételével segíti a befogadás folyamatát.

A *lírai én* megteremtése az egyik legkomplexebb lírapoétikai eszköz. A lírai művek esetében rendszerint olyan fiktív, szellemi síkon létező, rejtett alanyról beszélhetünk, amelynek helyzete, ideje, személyisége, lelkiállapota vagy élettapasztalata a lírapoétikai eszközök segítségével, mint a költő-feladó által kódolt, szándékos hiány fogalmazódik meg, mely hiány kitöltése során a befogadó képzeletének köszönhetően válik entitássá (kontextuális fordulópont). A lírai én materiája a lírai költemény koherens nyelvi megfogalmazása, szubjektuma pedig a mindenkor befogadó transzcendens énje. Ez éppen annyira megengedi a befogadó szubjektumának meghatározható (fiktív) helyzetben való egy lehetséges állapotát, mint egy, a befogadótól teljesen független entitást. A költő poétikai manipulációjához hasonlóan az előadó is saját szölamaként tolmácsolja a művet – tehát úgy tesz, mintha számára tapasztalati síkon is megformálná a műben megszólaló entitás és a megszólalás *szimulált/imaginárius kontextusa*⁴⁸⁴ –, melynek ellentmondásossága inkohereciaként jelentkezik a befogadó részéről. Ennek az inkohereciának feloldása válik a lírai beszédmű szubjektív befogadási folyamatává, amely során a közönség mint befogadó saját benső világából merítve kell, hogy kiegészítse a hiányzó részeket.

E komplex folyamat a versmondás esetében az előadó és közönség együttes jelenléte során performatív módon valósul meg, melynek kulcsfogalma az *autopoetikus feedback-szalag*: az az anyagság, amelynek a jelenlévőket magába olvasztó esemény részeseként az azonos térben és időben jelen lévő *társ-szubjektumok* egyformán létrehozói és befogadói is egyszerre.⁴⁸⁵ Az élőben megvalósuló versmondás mint performatív aktus esetében a versmondás artefaktumát tehát nem a lírai mű, hanem a versmondó és közönsége által közösen létrehozott jelen idejű, és csak szubjektív szemszögből létező feedback-szalag alkotja, amelynek létrehozója nem a költő, és nem is a versmondó önmagában, hanem a versmondó és

⁴⁸³ Simon i.m. 83–88.

⁴⁸⁴ Simon i.m. 85.

⁴⁸⁵ Fischer-Lichte i.m.

közönségének közössége. A versmondás minden egyes ismétlése során az előadó a közönséggel való kapcsolódás által – akár szándéka ellenére is – alakítja, megváltoztatja művét, új *első végleges formát* hozva létre.⁴⁸⁶

A versmondás kommunikációs helyzete zárt körként írható le, amelyben a közönség egyes tagjai által szubjektív módon megvalósuló lírai én szólamának kialakításában nem pusztán saját befogadói részvétele, hanem a versmondón keresztül a közönség jelenlétének befolyásoló tényezője is alakíthatja. A versmondó feladata ehhez mérten nem pusztán a vers szövegének és jelentésének megtanulása és értő elmondása, hanem a vers által elindított lelki folyamatok útjában álló akadályok eltávolítása önmaga és közönsége számára is egyaránt. A versmondónak a benne és közönségében megéledő lelki és szellemi folyamatok akadálytalan áramoltatását kell elérnie meditatív, sugárzó állapotban, amelyben a teste rezdülései, szíve dobogása, légzése, kisugárzása által tapinthatóvá, hallhatóvá, érzékelhetővé, tükrözhetővé válnak a lelkében, képzeletében végbemenő folyamatok, a közönséggel való folyamatos egymásra hatás kíséretében. Ebben az állapotban képes megteremteni a lehetőségét annak a kapcsolatnak, amelyben a vers szövege közös figyelmi térben, közös személyes (interszubjektív) élménnyé válik.

A versmondó teste önmagát jelenti, a versre összpontosító játékost, ehhez mérten eszközei a vers szövegének alapos ismeretén, a kimunkált, könnyedén alkalmazható beszédtechnikán felül saját jelenlétének jelen idejű, tudatos alakítása a közönséggel folytatott párbeszéd részeseként. A nyitottság és a segítő véletlenek alkalmazása az egyik legnagyobb lehetőség a versmondás közben, de a felkészülés során is. A közönség tagjai érzékelik a versmondó szokatlanul *intenzív jelen idejű létét*, amely megindítja őket arra, hogy saját maguk jelen idejű létét is különösen intenzívnek érezzék.⁴⁸⁷

A doktori műalkotásként létrehozott és huszonhét alkalommal játszott előadásom tapasztalatai a következők:

- az objektivista szemléletű pedagógia kevésbé alkalmas a líra befogadásának átadására. A (kortárs) lírapoétika egyik legfontosabb eleme a befogadó tevékeny értelemképző szubjektumként való részvétele.
- A költészet iránt érzett – jellemzően a történeti-filológiai alapokon nyugvó irodalomoktatásból eredő – ijedt tisztelet oldása különösen az iskolai csoporttal látogatott verselőadások esetében jelenthet problémát. Erre a kortárs

⁴⁸⁶ Gáti i.m. 75.

⁴⁸⁷ Fischer-Lichte i.m. 134–137.

költemények bemutatását találtuk megfelelő válasznak, és azt a sokszor meghökkentő élményt, amelyet azok nyelvezete és tematikája az iskolai tananyagban szereplő művekhez képest okozhat.

- A költészet megismerése és a befogadás fejlesztése performatív úton érhető el (elsősorban a kortárs költészen keresztül), szemben a pozitivistá, történeti jellegű irodalomoktatással.
- Az interakció folyamatos fenntartása, a részvételiség – az előadások tapasztalatai szerint is – jelentős módon megkönnyíti a versmondás-befogadást segítő előadó és közönsége közötti interszubjektív kapcsolódás létrejöttét. Az előadónak a sérülékeny gondolatívet úgy kell végigjárnia a versmondás során, hogy közben a legszélsőségesebb improvizációra is nyitottnak kell maradnia a partnerjátékossá váló közönség irányából, enélkül nem jöhet létre valódi kapcsolódás a folyamatban résztvevők között.
- Versmondó és befogadó a versben megszólaló szubjektum nézőpontjából felcserélhetővé válik. A lírai költemények által megvalósuló interszubjektív kapcsolódás lehetősége nem az irodalmi szövegek anyagszerűségében rejlik, hanem a személyes, jelen idejű befogadásban, a jelenlétben.

Dolgozatom végső következtetéseképpen az énekmondással mint a kollektív tudás átadásának képességével való rokonság felismerésén keresztül a versmondás mintegy háromezer éves hagyományára világít rá, bemutatva egy olyan, pedagógiai célzatú verselőadást, amely az indoeurópai kor kéréryei, vátesei és brahmanjai feltételezett munkájához hasonló módon a versmondás-eseményeket befogadó egyéneken keresztül fejleszti a társadalom általános kognitív képességeit.

Tanulmányaim számos további kérdéseket vetnek fel, kezdve a kimaradó történeti kutatással, melynek módszeres összefoglalása (ti. az ősi kialakulástól és az első archeológiai, irodalomtörténeti emlékektől kezdődően a több évezredes történelmen átívelő hagyomány folytonosságának kimutatása) további tanulmányok alapját képezhetik, lehetőség szerint PHD szinten. Továbbá ideológiákon átívelő, kognitív tudományos alapokon nyugvó dolgozatom kiváló alapot nyújthat a költészet és a versmondás értelme mint paradoxonelmélet kutatásához, megnyitva a kérdést korunk legújabb, progresszív elméleti kerete, az integrál szemlélet diskurzusa felé.

Köszönetnyilvánítás

Disszertációm nem jöhetett volna létre Karsai György témavezetőmnek, valamint az általa kiválóan működtetett *Konzultációs csoport* 2016 és 2022 közötti résztvevőinek segítségével, észrevételei nélkül.

Dézi Fruzsina, Gerencsér Anna, Igó Éva és Mester Dávid alkotótársaim közreműködése, valamint Patonay Anita, Kiss Eszter, Végvári Viktória, Gáspár Anna és a Bethlen Téri Színház dolgozóinak segítségével nem valósulhatott volna meg a *Szívlapát – részvételi versszínház* mint doktori műalkotásom.

Köszönöm Hegedűs D. Gézának, aki öt éven át tanított versmondásra, valamint Bálint Andrásnak, Jordán Tamásnak, Fodor Tamásnak, Molnár Piroskának és Sólyom Katalinnak, valamint a VerShaker kulturális program mindenkori résztvevőinek, vendégeinek, hogy készséggel válaszoltak kérdéseimre és megosztották velem tapasztalataikat a versmondással, költészettel kapcsolatban, gazdag szellemi háttérrel biztosítva kutatásaim során.

Köszönöm Zoltán Dominikának, hogy stilisztikai tanácsaival és korrektúráival segítette értekezésem megírását.

Mellékletek

1. számú melléklet: A dolgozatban elemzett versek gyűjteménye

Nagy Dániel: *Ozone Network*

Nagyapával az Ozone Networköt nézzük,
és most épp az a műsor megy, ahol középkorú
amerikai férfiak versenyeznek egymással,
ki mennyi fát képes kivágni
a nehezen lélegző oregoni erdőből.

Nem ítélezünk, nem mondunk egymásnak
semmit, csak magamban jegyzem meg,
milyen jó lenne, ha én is ilyen magabiztosan
pusztíthatnám el félelmeimet, egy begyakorolt mozdulattal.

Akkor biztosan nem nézném annyit a szobám falát,
a nagy fehér felületet, és nem gondolnék nagyapára,
hogy ő is így bámulhatott bele az orosz sztyeppék fehérébe,
s mennyire érthetetlenül állhatott ott negyvenkettő telén.

Závada Péter: *Vadászat*

Egy férfi sötétkék orkándzsekiben,
a hajnali szántóföldön őzre vadászik.
A terepjáró a földút szélén áll
járó motorral, alatta egy foltban
megolvadt hó.

De téged, aki a puska távcsövén
keresztül most az állat riadt szemébe
meredsz, nem a vér fémese íze csalt ide.

Vársz. Még nem jött el az idő,
hogy eldördüljön a lövés, pedig hányszor
elképzelted, ahogy a golyó felgyűri
maga előtt a levegő rétegeit, és a dörgés
hosszú másodpercekig visszhangzik
a tarló felett.

Vársz. Pedig az ujjad mióta remeg
a ravaszon, hogy végül megint csak
a tekinteted üssön sebet
a távolság bőrén.

Vársz, akárcsak ő, valahol megtorpanás
és nekiiramodás közt, mielőtt a test
a holtpontra átbillen. Nem mozdulsz.
Hideg vagy, mint a puskacső.
Ez az a pillanat. Ezt kerested.

Greccsó Krisztián: *Az a fajta kötelesség*

Rájössz, mire kiötölnéd, hogy gondolni:
nem, nem is kell neked semmi,
hogy smirglizd, Istenem, ki akard gombolni
(hisz, ha nincs, tán le lehetne venni),
hogy dunsztold, mert avas, kavarástól kozmás,
ha megízleled, nyers: főzheted még,
hogy rájössz: ettől az akarástól most más,
de azt ne tudd: te vagy belül, vagy a kötelesség, –
abból is a főhajtós, az a fajta, mi sose jobb,
mitől nem lehetsz póre egyáltalán soha,
gönceid romlásban napestig szaggatod,
ha fázol, bőröd illatos, bőröd sós ruha; –
hát rájössz, mire kiötölnéd, hogy ne.

Inkább ne gondolj, legyen avatott a semmi.
Hiába adod hozzá magad, önmagából von le,
és liheghetsz, sírhatsz: nem elég, nem elég ennyi.

Weöres Sándor: *Az éjszaka csodái*

A városvég itt csupa szürke ház,
a részegekre angyalka vigyáz,
s a villanyfényben, mint aranykehelyben
alusznak a tűzfalak, háztetők,
s a sorompón túl ében-szín lepelben
zizegnek a láthatatlan mezők –
a messzeség öblén pár pislá fény ég,
mögöttük nyugodt mélység a sötétség –

Ha becézésem és csókom se kell,
kicsi lány, mivel ringassalak el?
Ha elzár tőlem a buta lakat,
lesajnál minket majd a virradat.
Bámuljuk egymást búslakodva és
szánk sarkát bontja már a nevetés.

Te! ha hiszed, ha nem hiszed,
úgy szeretem nevetésedet,
mint kinn ezt az éjszakát,
lámpavilágos éjszakát --
aranypor mállik az éj válláról,
s szemközt a sarkon a cégtábláról
furcsán szökken a pentameter-sor elő:
"Tóth Gyula bádogos és vízvezeték-szerelő"
– a nevetésed is ilyen bolond:
mindenre illik és semmit se mond.

Üldögélünk csendesen,

két jó-gyerek, rendesen,
messzi kocsmazene hallszik,
a környéken minden alszik,
az alkóvban odaát
mélyen alszik anyukád
s szomszédban a Vakos néni,
ferdeszájú Vigláb néni,
Baloh úr, a vasutas,
imádód, a kis-inas –

Itt is, ott is, emitt is, amott is
bajszos rendőr őrzi az álmod,
nagyfülü bagoly őrzi az álmod,
mint kinn ezt az éjszakát,
lámpavilágos éjszakát –
itt is, ott is, emitt is, amott is
dongnak az öreg faliórák,
bánatos hangú ingaórák,
fodrozzák az éjszakát –

Alvó lélek, kússz a tájon,
álmodon mint pókfonálon,
huss! huss!
Föl a légből visz az út,
tág a lég,
tág az út,
tág a lég,
tág az út,
hozd az örömet, hozd a bűt,
hozd az örömet, hozd a bűt,
huss! huss!

Nézd! a ház,
mint a felhő, fényt cikáz,

mozdul, mint a barna-béka,
vele mozdul az árnyéka,
és belőle alvó lelkek
párolognak, légbe kelnek
a kéményből, mint a füst,
az ereszről, mint ezüst --
száll a kövér Vakos néni,
deszka-vékony Vigláb néni,
és köröttük nagy sereg
libben, szökken, hempereg –

Ni, a Gós pék ketté-bomlott
és kergeti önmagát.
Balogh úr a templomtornyot
fújja, mint a furulyát,
azt fújja, hogy "Ne sirasson",
mégis könnyezik belé –
Ott meg a cukrász-kisasszony
típeg fejjel lefelé –

Vigláb néni peckes-módon
sétálgat a sürgönydróton,
krinolinja lyukas-hordó,
kezében egy napraforgó,
vékony nyakán férfi-gallér,
oldalán egy szép gavallér.
Vigláb bácsi nagy-kesergőn
kuporog egy lámpaernyőn,
nézi párját: "Lássa, kérem,
parádéra megy a pénzem.
Nekem pohár sörre sincsen,
neki fodrász, ruha, minden.
Én megmondtam már ezerszer,
hogyan hibás a mai rendszer,

államreform kéne régen,
persze nem hitték. Na tessék!
Adó, lakbér... nem csekélység!
Öt gyermekem van, kérem!"

Oda nézz, szösz-bogár:
ott a boltos lánya áll,
boltnak hisz egy fecskefészket,
benne várja a vevőket;
ez már mégis hajmeresztő,
hogya ma senki be se néz!
Majd belép a szívdöglesztő
hollywoodi filmszínész:
"Kérek kilenc fogkefét,
ráadásul a kezét."
Röptük össze-vissza húz...
rá ne nézz, mert megvakulsz.

Mogyoró Pál ezalatt
megfogott egy sülthalat.
"Tanár úr tudná talán,
milyen hal ez? macskacápa?"
"Rá van írva uszonyára,
de nincs itt az ókulám."
Pál örült, hogy futhatott
és szekundát nem kapott.
És a ritka állatot
vezeti egy hosszú hídon:
"Majd vadászni megtanítom."

Tejes-ember a kéményen
üldögél, mint nyári réten,
kisgyermek lett újra szépen,
mézes-kenyér a kezében.

Távol, öreg bükkfa alatt
labdázik egy fiú-csapat,
ő a szemét rajta-felejt,
mézes-kenyerét halkán leejti,
kicsúszik alóla a rét, meg a kémény,
s eltűnik az éj csipkéi mélyén.

És erre-arra az alvó-csapat
potyog a falról, mint a vakolat.
A villanyfényen átdereng az ég,
s a városon túl látszik a vidék,
a dombok gyengéd-rajzu háta
-- és elcsitul az alvók karneválja.
Jön a söprőgép tompa morajjal,
mögötte a hajnal
fut lobogó szőke hajjal,
csörömpöl a reggel, száll a fény...
és az éji tág csodát,
ezt a fura micsodát
ketten láttuk: te meg én.

Závada Péter: Remíz

Nem tudom elfogadni, hogy lassan
véget ér ez a nyár is, és aztán már
nem lehet változtatni rajta. Az képtelenség,
hogy mától az elől felejtett tej vagy
a számban a fogak egy új időszámítás
szerint romlanak. Legalább át kéne
csempészni magamból valamennyit
ebbe az új korszakba,
csak vigyázni kell, nehogy lebukjak:
a szemeim vörösek és be vannak
dagadva, persze, hagymát vágtam,

vagy úszni voltam, és kicsípte őket a klór.
Két hete nem láttalak, és amióta
máskor alszol, már csak a forró laptop
hagy vörös égésnyomokat a mellkasomon.
Mi lesz, ha a legelején félbeszakad
ez a gondolatfonál, és sehogy se
jut eszembe, hogy kéne folytatni?
De azt se lehet, hogy folyton írom,
amit gondolok, az utcán, mondjuk
a telefonomba, biztos elütne egy villamos,
és akkor már mindegy volna. Átható
fűszaga van ennek a hétfőnek. Biztos
kenderolajjal kenik az alkatrészeit.
A jövő ott van valahol a szerelvény
csuklóján túl, puha, sötét kanyar: beláthatatlan.

Weöres Sándor: *A megölt Orpheus*

Árnyas, hideg udvaron heverek én, a halott.
Zokog tetemem körül sok férfi meg asszony.
Gyászdob perog és lejtem a táncom. Vajon ki, miért
ölt meg engem?

Bolygok a piacon és palotákban,
csapszékben, fuvolások között, hogy részegen
szóljak a részegekhez: Lássatok, én vagyok
a ti szívetek: vakokéért, nyomorultakéért
a halállal elgyűrűzött.

Kőből vagyok és ércből vagyok,
rabszolga-keresztben. Nyitott szemmel bámul a tetem,
gyászdob perog és én táncolok. Minden vagyok
és semmi vagyok: ó, nézzetek rám. Mindenki vagyok
és senki vagyok: kőből és ércből, sok alakban,

rabszolga-keresztben. Miért öltök meg engem a papok?
Bántottam-e templomukat?

Széttépve fekszem a pusztán,
senkise gyűjtheti edénybe haló poromat. Miért
szaggattak szét az asszonyok? Holtan kell a szerelmem?
Az éhes föld farkasai bekerítették engem,
az enyészet esője perog és lejt a táncom.
Átkozott vagyok és szent vagyok: görnyedj meg előttem.
Poklos vagyok és tisztult vagyok: érints. Moccan a holt,
ernyedő izülete roppan, hideg könnye szivárogo,
verejtékezik. Tudatlan vagyok és bölcs vagyok,
ne kérdezz, szótlanul érts. Holt vagyok és élő vagyok,
én, a néma tekintet. Viasz-arccal az áldozat
égnek fordul, rámeredő rémület övezi, gyászdob perog
és lejt a táncom.

A testet, ha keresztre jutott,
nem kérem vissza. Letakarva fekszem a pusztán,
a magot, mely csűrbe került, nem kérem vissza.
A halál dobja perog, én forgok a táncba örökre,
az ének, a véremtől termő völgyet teletöltő,
a halál lugasa fonja be titkos örök-életem.

Izsó Zita: *A tengernek háttal*

Társaid már rég vízbe fúltak,
de még hét nap elteltével is a kiáltásaikra ébredsz,
mert álmaid, mint a tenger,
partra sodorják benned fél pár cipőiket, a léket kapott
hajó roncsait.
Alvás közben látod, hogy a vízből kezek nőnek,
a kezek pedig egyszerre mozdulnak meg,
mint a szélre hajladozó fák ágai,

magukra rántják a nap dézsáját,
aztán mindent elvakít a fény,
és te be akarsz futni értük, de egyszerre beléd hasít,
hogy gyáva vagy.

Általában ekkor ébredsz fel.

Keresel valakit, akinek beszélhetsz,
arra ügyelsz, hogy amit mondasz,
ne tűnjön magyarázkodásnak,
de azért remélhesd,

hogy a másik sebes folyású szavai
lassan elbontják a valóságérzeted,
ahogy a hullámok is elmosják majd
a hiábavaló, elérhetetlen partokat.

2. számú melléklet: A beszédművészeti ágak összehasonlítása (I.7. fejezethez)

A továbbiakban megkísérlem a magyar történelem három ikonikussá vált beszédművét a fentebbi elmélet alkalmazásával összehasonlítani. Elsőként választok egy monológot egy drámai műből, másodikként egy szónoklatot, harmadikként pedig egy versmondást. Mindhárom esetben olyan példát igyekeztem kiválasztani, amely nagy közönség előtt hangzott el, és egyidejűleg TV-felvétel is készült róla, amelyről tudni lehetett, hogy még szélesebb közönséghez fog eljutni.

Az első példa Koltai Róbert búcsúmonológja Podszekalnyikov szerepében Nyikolaj Erdman *Az öngyilkos* című vígjátékának második felvonásában, melyet Ascher Tamás rendezésében, 1988. április 29-án mutatott be a Kaposvári Csiky Gergely Színház. Az előadásról 1990-ben készült TV-felvétel az MTVA jóvoltából Duna televízió számára, Fehér György adásrendező közreműködésével.⁴⁸⁸ A második példa a kor egyik legmeghatározóbb politikai szónoklata, Orbán Viktor beszéde Nagy Imre újra temetésén, 1989.06.16-án.⁴⁸⁹ Az összehasonlítás alapjául idézet harmadik mű pedig Mácsai Pál versmondása (Petőfi Sándor: *Dicsőséges nagyurak*) az 1994. április 22-én, a Sportcsarnokban megrendezett „*Hiszünk a dalban...*” című koncerten, melyet Jancsó Miklós és Márton István (társrendező) rendezett színpadon és TV-felvételre.⁴⁹⁰

A három példa kiválasztását a következő hasonlatosságok miatt tartom előnyösnek. Mindhárom esetben maradéktalanul érvényesül Böhm Edit fentebb idézett meghatározása a *beszédmű* kapcsán. Mindhárom esetben írott szöveg előadásáról beszélhetünk. A politikai szónoklat kiválasztásánál fontos szempont volt, hogy egyértelműen egy korábban megírt szöveg előadása (felolvasása) legyen a szónoklat – ilyen formán kizárva azt a lehetséges formáját a szónoklatnak, amikor a szónok az adott helyzetre reflektálva, improvizatív módon, az eseménnyel egyidejűleg alkotja meg a beszédmű alapját képező szöveget. Mindhárom esetben az előadó személyisége és szövegértelmezése központi elemévé válik az előadásnak, és Böhm Edit meghatározásához mérten maradéktalanul érvényesül az is, hogy a befogadó tömeggel egész személyiségével, teljes testi valójával kommunikál az előadó. Mindhárom esetben olyan személyiségről van szó, akinek pusztá jelenléte fontos jelentéstöbbletet

⁴⁸⁸ Ascher Tamás: *Az öngyilkos*. 1988. Az előadásból készült TV-felvétel ezen a linken tekinthető meg: <https://videa.hu/video/film-animacio/nyikolaj-erdman-az-ongyilkos.mp4-abszurd-drama-avantgard-7rAEeuq82trXgXdG> Utolsó letöltés 2022.07.04.

⁴⁸⁹ A szónoklatról készült TV-felvétel ezen a linken tekinthető meg: <https://youtu.be/QvZ-mQmEis0> Utolsó letöltés 2022.07.04.

⁴⁹⁰ A versmondásról készült TV-felvétel ezen a linken tekinthető meg: <https://youtu.be/5UxjWISWslg>

kölcsönöz a műnek, melyen keresztül együtt hat a rögzített szöveg és annak egyedi értelmezésben való előadása.

Az összehasonlítást különlegessé teszi a három beszédmű alapjául szolgáló szöveg stílusa és időzítése, történeti kontextusa közti viszony hasonlósága. Mindhárom esetben egy széles tömeghez szóló beszédről van szó, amely egy társadalmi csoport megszólításával kezdődik.⁴⁹¹ Továbbá mindhárom beszédmű olyan forradalmi gesztust jelent a magyar közéletben, amely az aktuális hatalmi rendszer kritikáját tartalmazza, és az elnyomott társadalmi rétegek hátrányos helyzetére hívja fel a figyelmet.⁴⁹²

A három vizsgált megszólalás abban is hasonlóságot mutat, hogy az előadók érzékelhetően nem törekszenek szerepjátékra. Ahol ez a legindokoltabb volna, Podszekalnyikov esetében is Koltai Róbert színészi jelenlétének köszönhetően nem érzékelhető, hogy túllépné saját személyiségének határait, vagy álarc mögé bújna. „Podszekalnyikov, mint szerep, nagyon is való Koltai Róbertnek, aki ezzel együtt elsősorban nem azt játssza benne, amiért való lenne neki. Nem »kabarézik«, hisz a hatást csak fokozza, ha ő maga nem játssza ki. Töprengései, reakciói a nevetetés alatt és mögött fájdalmasan mélyek.” Mácsai Pál esetében szintén csak a vers kezdete előtti szerző és cím bemondás miatt – melyet jól kiszámított előadóművészi gesztussal kellő módon leválaszt a műről, fejét egy enyhe mosollyal félre döntve tapsot idézve elő a közönségből – érzékelheti a közönség, hogy nem a saját gondolatait osztja meg a stadionban tolongó tömeggel. A kiválasztott példák közül talán leginkább a politikai szónoklat esetében érzékelheti azt a közönség, hogy szerepjátékot lát, hiszen a felolvasás jelensége bizonyos szempontból nagyobb távolságot teremt szöveg és előadója között, mint a két korábbi esetben az előadóművész saját szólamaként megszólaltatott irodalmi szöveg.

Ez utóbbi kapcsán kiemelhető az 1. ábrán már bemutatott kapcsolat a versmondás és a színészet között, miszerint – szemben a szónoklattal – az *átélés*, a fikción alapuló helyzetbe való (szubjektív) behelyezkedés előtérbe kerül, szemben a szónoklattal, ahol az adott valós helyzet (szónok és közönsége) közti viszony szem előtt tartása közben a lehető legnagyobb

⁴⁹¹ „Szeretett polgártársaim!” – kezdi Podszekalnyikov monológját Koltai Róbert. „Polgártársak!” – így kezdi Orbán Viktor beszédét. „Dicsőséges nagyurak! Hát...” – Mácsai Pál Petőfi versét.

⁴⁹² Koltai Róbert monológja esetében a darab, amelyet 1928-as megjelenése után, bemutatójának napján tilt be a szovjet rezsím teljesen egyértelmű rendszerkritikus szemlélete miatt, hatvan év után először láthat napvilágot a rendszerváltás előtt álló Magyarországon, amely az uralkodó rezsimmal szemben fellázadó elkeseredett kispolgárt mutatja be. Orbán Viktor beszéde bizonyos szempontból egy hasonló adósság apropóján, az '56-os forradalom áldozatainak és a 31 évvel korábban kivégzett Nagy Imre (és kormányának tagjai) újra temetésének alkalmából hangzott el. A beszéd tartalmilag javarészt a még regnáló kormány kritikája jellemzi. Mácsai Pál versmondása esetében pedig az Antall József által vezetett kormány ciklusának utolsó évében, szűk egy hónappal a választások előtt, annak lehetünk tanúi, ahogy Petőfi Sándor *Dicsőséges nagyurak* című verse különös aktualitást nyer tiltakozásként az akkori hatalom szegregációja ellen.

objektivitásra törekszik a szónok.⁴⁹³ A versmondás esetében szintén tetten érhető ez a fajta objektivitás, azonban a már említett átéléssel kettősségben. Ugyanez a kettősség jellemzi a versmondót a stiláris eszközök alkalmazása során. Pozícióját, testtartását, nézésirányát, gesztusait tekintve a szónoklathoz hasonlítható inkább, a megszólalás szubjektív hangvétele, a vers érzelmi töltöttségének az előadó idegrendszerét is alaposan igénybe vevő impulzusai (láthatóan megemelkedő pulzusszám, felgyorsuló légzés, az arcon kidagadó erek, a szemek torzulása jelzi ezt Mácsai versmondása közben) egyértelműen a színészi játék irányába közelítik ezt a beszédművet.

A sok hasonlóság mellett természetesen nagy különbségek is felfedezhetők a három beszédmű között. A szónoklat esetében javarészt semmilyen mozgást, mimikai gesztust vagy hangszínváltást nem enged meg magának az előadó, a színházi előadás esetében elvétve találunk csak olyan pillanatot, amikor nem dinamikus mozgás, sűrű helyzetváltoztatás és hangszínek, hangmagasságok, hangképzésbeli váltakozások kíséretében hangozna el a beszédmű, a többi szereplő élénk reakcióinak kíséretében, azokkal folyamatosan kommunikálva.

A versmondás esetében ezek a mozgások, váltások sokkal finomabban vannak jelen, de mégiscsak meghatározó jelenlétük, és több helyen – leglátványosabb módon az ötödik versszakban és az után – széles gesztusok, a mimika élénk váltásai is kísérik az előadást. A versmondás során minden új gondolat új szint jelent az előadásmódban, illetve az említett ötödik versszak után egyszer hátat is fordít a közönségnek a versmondó, a színpadi előadást végig dinamikus mozgás jellemzi és szélsőséges váltások.

A legfeltűnőbb különbség a három példa között azonban a megszólítás irányában fedezhető fel. Míg a szónoklat esetében közvetlenül a közönséggel kommunikál az előadó, a színházi előadás esetében a színpadon lévő többi szereplőt szólítja meg, és rajtuk keresztül beszél a közönséghez, és csak az utolsó mondatával („Élet, elégtételt követelek!”) fordul ki a közönség felé. A versmondás esetében ezektől függetlenül egy harmadik típusú megszólítással találkozunk. A versmondó a közönséghez beszél, de közben fiktív beszélgető parter(eke)t szólít meg. A megszólított „dicsőséges nagyurak” ugyanis nem a közönség sorai közt ülnek, hanem

⁴⁹³ Az *átélés* fogalmát Vekerdy Tamás meghatározásában használom: a színész a képzeleti képre való koncentrációval, minden részecskéjének pontos kidolgozásával valódi fiziológiai reakciót képes kiváltani testében és valódi pszichológiai reakciót lelkében. Vekerdy Tamás: *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1988. 53.

„Aki »idegrendszerét« minden esetleges, minden személyes kötöttségtől megszabadította – az tulajdonságok nélkülivé vált; az lehetőséget teremtett arra, hogy idegrendszerre a maga legmélyebb törvényei szerint működjön. Így adhatunk ideg-életteni értelmet annak a mondatnak, hogy: »Tanításunk: az átélés művészetének alapelve, hogy maga a természet alkot, az önmaga által felállított szabályszer törvények alapján.« Továbbá: »Egy rendszer van: a szerves, alkotó természet. Más rendszer nincs.«” – írja ugyanő Sztanyiszlavszkijt idézve. Vekerdy i.m. 85.

egy fiktív síkon jelennek meg a versmondó szeme előtt – amelynek jelenlétét a közeli kameraállásnak köszönhetően a TV-felvételen jól láthatunk az előadó szemében.⁴⁹⁴

A fentebbi összehasonlítás természetesen nem teljeskörű, és a kiválasztott művek egyedi megvalósítást takarnak: könnyen találhatunk olyan szónoklatot, mely során a dinamikus mozgás, sűrű helyzetváltoztatás és hangszínek, hangmagasságok, hangképzésbeli váltakozások kerülnek előtérbe, éppen úgy, mint ahogy szikár, mozdulat nélküli, szigorúan a közönség felé intézett monológ-előadásra is tudunk példát hozni színpadi előadások közül. Mindezek tükrében arra a következtetésre juthatunk, hogy előadóművészi szempontból látszólag nem tehetünk határozott különbséget színészet, versmondás és szónoklat között. Mindhárom eset megfelel a *beszédmű* szabályainak, és ugyan felfedezhetünk bizonyos konvencionális formai különbségeket, valójában azonban mindhárom esetben alkalmazhatja az előadó az előadóművészi lehetőségeinek teljes tárházát és szabadon reflektálhat beszédművében a közvetlen valós környezetére. A kiindulási pontként alkalmazott írott mű azonban, és annak poétikai sajátosságai – különös tekintettel a megszólítás irányának és módjának sajátosságára – az előadótól a szöveghez mérten megfelelő eszközök alkalmazását mégiscsak beszűkítik.

A mű és a műfaj sajátosságainak megfelelő kontextusban rejlik a három vizsgált ág különbsége, melyben

1. a szónoklat esetében a valós környezetre direkt módon reflektálva, egysíkúan megszólítva a közönséget,
2. a színészet esetében a színpadi mű megvalósításának szerves részeként (jelen esetben egy két és fél órás drámai cselekménysor, szerepív egyik csomópontján), egy fiktív történet zárt rendszerén belül – annak síkját csak látszólagosan (egy-egy mondat erejéig) megtörve – reflektálva a valós történelmi/társadalmi kontextusra,
3. míg a versmondás esetében (a vizsgált helyzetben egy koncert részeként, azonban mégis függetlenül a többi műsorszámtól) egyszerre két párhuzamos síkon – egyrészt megszólítva direkt módon a közönséget, másrészt az aktuális helyzetre egy másik helyzetben született művön belül való fiktív megszólításon keresztül reflektálva hangzik el a beszédmű.

Mindezek tükrében arra a következtetésre juthatunk, hogy előadóművészi szempontból nem tehetünk határozott különbséget színészet, versmondás és szónoklat között. Mindhárom eset megfelel a *beszédmű* szabályainak, és ugyan felfedezhetünk bizonyos konvencionális formai különbségeket, valójában azonban mindhárom esetben alkalmazhatja az előadó az

⁴⁹⁴ Lásd részletesen III. fejezet.

előadóművészi lehetőségeinek teljes tárházát és reflektálhat beszédművében a közvetlen valós környezetére. A kiindulási pontként alkalmazott írott mű, és annak poétikai sajátosságai – különös tekintettel a megszólítás irányának és módjának sajátosságára – az előadótól a szöveghez mértén megfelelő eszközök alkalmazását követelik meg

3. számú melléklet: Szívlapát – részvételi versszínház szövegeknyv és videófelvétel

Az előadás felvétele ezen a linken érhető el: <https://youtu.be/3wBuWLFEGSk>

Beültetés

Éva: „Én hiszek az ilyen sorsszerű dolgokban, hogy egyszer csak valaki odajön és megkérdezi, te, nincs ehhez kedved? És akkor azt mondd (én többnyire azt szoktam mondani), hogy de igen, van. Ezek olyan hívások, amiknek nagyon jó eleget tenni.”

Áron: „Mindig is foglalkoztam versekkel, de nem ebből a meritésből. Tehát ilyen széles skálán kortárs költőket még nem ismer... nem volt alkalmam megismerni.”

Éva: „Beakadt, hogy kortárs, kortárs költők...”

Áron: „Nyilván az iskolában is az volt az első szempont, hogy a régi nagyokat elemezzük és vegyük. És soha nem jutottunk el, tehát sem az általánosban, sem a gimnáziumban nem jutottunk el mondjuk a Nyugat vagy az Újhold-csapat utáig se. És az egyetemen se talált meg ez a téma úgy istenigazából.”

Éva: „Ismerek kortárs verseket, tudom, ki a Tóth Krisztina, vagy Szabó T. Anna, vagy Petri, vagy nem tudom, illene még sorolni, bocsánat, hogy most csak őket emelem ki...”

Áron: „Ami most az elmúlt egy évben nagyon újdonság volt, az ez, hogy megismertem azokat az embereket, akiről tudom, ha összefutunk az utcán, tudom, hogy ők azok, akik azokat a verseket írják, amik... amik a mostani problémákról szólnak.”

Éva: „Olyan költőknek a verseivel találkozhattam most ebben a néhány hétben, amivel egyébként nem foglalkoztam volna.”

Bevezetés

A beültetés során a résztvevők 8 fős asztalokat választanak idézetek alapján, és kapnak egy kérdéskártyát, melyen a „Szerinted mi a vers?” kérdésre válaszolnak. Az átvezető részek mindig improvizatív jellegűek, a résztvevők beszélgetnek, Áron és Éva az adott pillanatnak megfelelően alakítják a beszélgetést, mígnem minden résztvevő helyet foglalt, és megválaszolt kérdéskártyáját vissza nem adta.

ÁRON

Sziasztok! Ő Éva. Rengeteg olvas. Leginkább este, az ágyban. Bármit. A kedvenc verse Kosztolányi Dezsőtől a Hajnali részegség. A kedvenc szavai a labilis, a virágváza és a tüskéshús. Éva egyébként a versek mellett a mákos tésztát szereti a legjobban. Viszont sosem olvas evés közben. Szerinte a könyv szent. Nem hajtogatja, nem ír bele. Imádja a csendet. Egyszer szívesen kipróbálná, hogy sokáig hallgat a színpadon. Aztán meglátná, hogy ki bírja tovább. A nézők vagy ő. De most arra kér mindenkit, hogy válaszoljatok, ha kérdezzük titeket, sőt tegyetek fel ti is kérdéseket! A bizonytalanságból jól feltett kérdésekkel lehet kikerülni. És

ez az előadásunk célja: hogy megtaláljuk azokat a kérdéseket, amelyekre a ma este elhangzó versek adnak valamiféle választ. Ehhez Éva azt kéri, tegeződjünk, mert azt reméli, még sokat fogunk beszélgetni.

ÉVA

Sziasztok! Ő pedig Áron. Tud játszani tilinkón és dudukon. De ne ijedjete meg, most nem fog zenélni. Ő legszívesebben utazás közben olvas. Legkedvesebb költője Weöres Sándor, legnagyobb hatással pedig a Harmadik szimfónia volt rá. A kedvenc szavai a barcog, az iszkol, a rókamanguszta. A kedvenc tárgya egy elefánt, amit még bölcsődében kapott, hogy ne sírjon, amikor először hagyják magára a szülei. Síró Epenának hívják. Nem csinált még részvételi színházat. Viszont látta a kollégáit, akiknek egészen új arcát ismerte meg ezekben az előadásokban. Hogy ez az ő esetében is így lesz-e, azt még nem tudja. Mindenesetre nagyon kíváncsi rátok. Úgy gondolja, ebben a teremben most nincsenek nézők – résztvevők vannak, kisebb csoportokba osztva. Ezek a kis csoportok majd az előadás során külön-külön létrehoznak egy-egy alkotást. De megígéri, hogy nem lesz semmi kötelezettség, és persze azt is, hogy semmi sem fog fájni. Többnyire betartja az ígéreteit.

ÁRON

Azt is megígérem, hogy nem áll le az előadás, ha berezeg egy telefon. Úgyhogy kérjük, ne is kapcsoljátok ki a telefonotokat. Nyugodtan használjátok az előadás során a jó ízlés határain belül.

ÉVA

Például jegyzetelésre.

ÁRON

Vagy Facebook-bejelentkezésre.

ÉVA

És ott van ugye a Google.

ÁRON

Rákeresni például arra, hogy mi a vers.

ÉVA

Nézzük.

(telefonból)

ÉVA

“Szépen hangzó írás, amely fontos gondolatokat, érzéseket ad át és ébreszt a hallgatóban. Sorainak ritmusa és a sorvégek hangzása rendszerint hasonlít egymáshoz, ez a rím. Ez segít az olvasó figyelmének irányításában. A verset formailag a szavak ritmusa és a rímek különböztetik meg az egyszerű beszédétől, szövegtől.”

A felolvasott szövegre válaszolva Áron és Éva a résztvevők válaszkártyán megfogalmazott gondolataival reagálnak, majd megszólal az előadás kezdetét jelző hangeffekt – három gong, a vetítövászonon megjelenik a „használati utasítás” felirat, valamint a vers címe és szerzőjének neve. A továbbiakban ez minden elhangzó vers során így történik.

Áron a dobogó legmagasabb fokán állva, mikrofonba mondja az első verset

ÁRON [Turi Tímea: A költészet története, részlet]

Először a formáktól búcsúzunk:

a ritmusra lüktető sorok alól

egyenként húzzuk ki csipesszel

a hosszú és rövid verslábakat.

Azután a hangsúlyok következnek.

Hálókocsiba ültetjük a mondatok
zakatolását, és megkönnyebbülten

integetünk nekik, mikor elindul

a vonat velük. Végül a jóhangzás

következik, a rímkényszer, és egy

szikár szakítólevél a hasonlatoknak.

Ezután a nyelvet köszöntjük:

Az alábbi vers megzenésítve hangzik el.

ÉVA ÉS ÁRON [Szabó T. Anna: A nyelv a]

A nyelv az a nyelv az a nyelv az a nyelv.
A nyelv a hús, ha csontod megtagad.
A nyelv a kezét fel, add meg magad.
A nyelv a láss, a játssz, a kér, a fél.
A nyelv, ahogy a torkodon kifér.
A nyelv horog, harag, ha ráng a száj.
A nyelv kinyújt, begyújt, a nyelv muszáj.
A nyelv a lég, a hang, a csont, a fog.
A nyelv a csak, a csuk. Csorog, locsog.
A nyelv az elv, az enyv, a lép, a lép.
A nyelv belé, belém, belénk, beléd.
A nyelv a jel, a ja, a jé, a jó.
A nyelv a rím. A süllyedő hajó.
A nyelv anya. Szül, él, etet, ölel.
A nyelv apa. Ha ad, nem apad el.
A nyelv felad. Vad ugart vet eléd.
A nyelv ugat. A nyelv üget feléd.
A nyelv család. Csal. Ad. Bólint. Bolond.
A nyelv a lomb. Lompos ólomkolomp.
A nyelv beszéde szél. Szédült szülés.
A nyelv beszáll, beszól, csak mondja, és –
A nyelv a nyál, ha szó száll szertesztét,
a nyelv az én, ha veszti ép esztét.
A nyelv a ház, a nyelv a tér, a kert.
Imamalom, mi mondja, mondja mert –

ÁRON

Emlékszik valaki arra, hogy mi volt Éva három kedvenc szava? És mik voltak az én kedvenc szavaim? Tudunk ezzel a hat szóval alkotni egy mondatot?

ÉVA

A labilis rókamanguszta barcogva iszkol a tuskéshús elől a virágváza felé.

JÁTÉK: A csoportokon belül mindenki elmondja a kedvenc szavát (vagy ami először eszébe jut), és csoportok alkotnak az összegyűjtött szavakból egy-egy költői mondatot. A munka

idejét Mester Dávid zongorajátéka jelöli ki, aki kb. 5 percig improvizál. Végül külön-külön csoportonként egy-egy szószóló hangosan felolvassa az elkészült mondatokat.

ÁRON az egyik falnál állva, szűk fénykörben [Peer Krisztián: Nulladik óra]

Ébren figyelem az ébresztőórát,
takaró alatt még kirándul az a másik,
nulladik óra, tömbösített testnevelés,
loptam volna krétát, a lázasodás nem lenne gond.
Ilyen időben kint az udvaron,
(a szülők majd úgyis szót emelnek)
vigyázzállásban, mint a kocsonya,
de katonáéknál majd megtanulom.
Tornasorban koravén gömbakácok.
Szemeknek kitéve, borítva vakírással.
Stírölöm a csajok hónalján kiütköző
sötét származást. Méredzkedésnél
lépek előre egyet, de hátra van
még több mint a fele. Futásból
két kört lecsalok, egyszerre hallom
a szelet és a vért, édes és oszthatatlan
számban a slejm, s a bosszú
gondolataimban. Viszontagságok piaca,
a lányoknak könnyített, mától erősítek,
ennyi has, az semmi; leckére, életre
jobban emlékezem és jobban figyelek.
Fókamászás, sántarókajárás.
Én vagyok az, akit elnevezett a tornatanár.
Én vagyok, aki maximum kapus.
Nem tudom, mi az, csöngetésig foci,
nem tudom, mi a szabadság. Vége
van ennek is, irány a meleg!
Zuhanyozás közben elképzelem a női
öltözőt, hogy szégyen ne érjen.

Áronról lemegy a fény, Éván pedig megjelenik a tér másik végében egy ugyanolyan fénykör

ÉVA [Bajtai András: Az öltöző]

Az öltözőt gyűlölöm. Vetkőzni, öltözni mások előtt,
le a pólót, melltartót, bugyit, miközben tudom, hogy
lopva figyelnek, rám-rám pillantanak, amikor azt hiszik,
úgyse látom őket. Pedig tudom, hogy engem bámulnak.
Látni akarnak, mert kövér vagyok, pattanásos és ronda.
Látni akarják, amit egész nap takargatni próbálok,
a hájas testet, a zsíros haját, a piszkos és lenőtt körmöt.
Tudni akarják, hogy mekkora a hasam, lóg-e a mellem,
hogy borotválkoztam-e tegnap, hogy szőrös vagyok-e
ott lent, ahová fiú még nem nyúlt. Én meg csak izzadok,
csurog rólam a savanyú víz, kivörösödve fújtatok,
mint valami kohóban. És ők rajtam szórakoznak, ők,
a törpe gyilkosok. Mert én vagyok a mulatság, akit meg
lehet bámulni, akit ki lehet röhögni. Akire mutogatni lehet.
És ez megy már hónapok óta. A hátam mögött mindig
engem cikiznek. Mintha bármiről is tehetnék. Pedig
mennyire szeretném én is kirúzsozni a számat, kifesteni
a körmömet, hogy a fiúk az én fenekemet is megfogdossák
a szünetben. Mennyire szeretném. De nem panaszkodom.

Éváról lejön a fény, majd elindul egy videó, amelyben Áron a gyerekkoráról mesél.

Áron: "Nekem nagyon-nagyon megvan az az emlékem, amikor... nem tudom, hogy hányadikos lehettem... de talán tizedikes... amikor hosszúévek után először mentem vissza az általános iskolámba. Tehát nyolcadikban elballagtam, és kilencedikben-tizedikben egyáltalán oda se néztem arra a környékre, teljesen másfelé mozogtam a városban, és egyszer csak tizedik évvégén, valami miatt úgy adódott, hogy ráadásul volt általános iskolás barátaimmal visszamentem az iskolához. És az volt az első ilyen élmény, hogy így... nagyon megütött... az az egész, hogy teljesen másképpen gondolkodtam akkor. Két év telt el azóta, de annyira hosszú volt az a két év, hogy teljesen megváltozott minden."

Amikor a videó véget ér, elsötétül a tér. Áron elindul, és a telefonja vakuját használva a közönség között sétál.

ÁRON [Bende Tamás: Merülünk]

A gyerekkor tavaiban elburjánzott a békalencse.

A hínár már nem kiirtható. Beleakad a lábfejem,
és görcsbe rándul az izom. Elsüllyedek, akár a kavics.

Mint asztronauták az űrben, halak lebegnek mindenütt.
Távoli, idegen bolygókra gondolok, olyanokra,
amiknek még nem adtak nevet. Talán tudnánk ott is élni.

Nem lehet, hogy tényleg ennyire egyedül vagyunk.
Agyonnyom a sötétség, a hideg, táguló anyag.

Egyszer téged is elveszítelek.
És akkor tényleg semmi sem marad.
Távol egymástól merülünk.

Éva az első mondatot még sötétben mondja, aztán feljön a fény, Éva alakja árnyékot vet a dobogóra.

ÉVA [Sirokai Mátyás: Egérút]
Visszaszülettem anyába és apába,
ülök velük a Károlyi-kertben,
nézem a fák közt áramló gyerekeket,
elszórt, csenevész bokrokat,
a fák évszázados bújócskáját.
„Az árnyékok emberek” –
nem esik szó más világról,
ahogy anya és apa közt sem,
nyújtott lábbal vetülnek a padra.
Képtelen az egész kert.
A múzeumból jövünk, imbolygó,
megnyúlt torony apa és anya.
Zárják a kertet, nincs egérút,
ha elhagyom őket nem térhetek vissza –
egyensúlyozunk a macskaköveken hazafelé.

ÉVA ÉS ÁRON *egyszerre mondják a következő verset, párhuzamosan hangzik el két értelemben, a különbséget a két színész személye jelenti* [Szabó T. Anna: Elhagy]

ÁRON

Elárul és elhagy.

Kilök magából és elhagy.

Önmagát adja ennem és elhagy.

Ringat és elhagy.

Talpam simogatja, fenekem törüli,

hajamat fésüli, elhagy.

Orrom az illatát issza, ölel:

„Soha nem hagylak el!” Elhagy.

Áltat, mosolyog, súgja: „Ne félj!”

Félek és fázom, és elhagy.

Este lefekszik az ágyra velem,

azután kioson és elhagy.

Nagy, meleg, eleven, fészekadó,

csókol és dúdol és elhagy.

Cukorral tölti a két tenyerem,

tessék, ehetem: elhagy.

Sírok és ordítok, úgy szorítom:

foghatom, üthetem, elhagy.

Csukja az ajtót és hátra se néz,

nem vagyok senki, ha elhagy.

Várom, ahogy remegő kutya vár:

jön, ölel, simogat, elhagy.

Ő kell, mert nélküle élni halál,

felemel, melegít, elhagy.

Ketrec a karja, de ház az öle,

vágynék vissza, de elhagy.

Egy csak a lecke: nem ő vagyok én,

idegen, idegen, elhagy.

CSAK ÉVA *(közben halk zene indul, a zongorista élőzenéje)*

Ott a világ, lesz más, aki vár!

Lesz majd benne, kit elhagyj.
Csukd be az ajtót, vissza se nézz:
várni a könnyebb, menni nehéz,
lesz, ki elárul, lesz, ki elárul,
mindig lesz, aki vár, aki fél,
mindig lesz, aki vissza se tér,
megszül, és meghal, és elhagy.

Rövid zongoraszólo, ami alatt Áron kimegy a színpadról, bekészül egy webkamerával. Áron leül a laptop elé, felnyitja. Arca bent élőben kivetítve a vászonra, úgy mondja a laptop kamerájába a verset. Éva közben figyel.

ÁRON [Bajtai András: Hóesés, hajtóvadászat]
Vannak titkai. Nem veszélyesek.
Mint egy konzervet, ügyetlen kézzel
bontogatom. Nem haragszik.
Övé bennem minden mozdulatlanság.
Övé a meztelenségem. Ismerem
a hangját, melltartója színét, a takaróját.
És ismerem a vágyat, ami éjszakánként
vállai mellé kényszerít. Hamarabb
alszik el. Figyelem az arcát,
ajkait. Nem tud róla. Megfogom
a kezét. Hallgatom, ahogy lélegzik.
Először alszunk együtt.

Éva feláll, Áron a következő vers idejére még kint marad.

ÉVA (Schein Gábor: Másból)
A vágy az ötödik
emeleten lakik.
Kiejt az ablakon
egy darab papírt,
melyet előzőleg

teleírt, jól tudván,
hogy akinek szól, nem
fogja olvasni.
A papír lebegő
röpte egy hosszú
pillanatig, akár
egy fehér madaré.
A máshol most
kap tőle nevet.

ÁRON

Írtatok már valaha szerelmes levelet? Én az egyik szerelmemnek több verset is írtam kiskoromban. Oda is adtam őket szép borítékban, gyöngyházfényű levélpapíron. Mindig udvariasan megköszönte, és nagyon érdeklődve várta, mi lesz a folytatás. Én viszont nem tudtam, mit kell ilyenkor csinálni, és elszaladtam. Egy idő után, amikor már úgy éreztem, hogy tudok vele szóban is beszélni erről, bevallottam neki, hogy szerelmes voltam belé. Odamentem hozzá, és azt mondtam: "Én szerettelek téged". Erre mondta, hogy nagyon sajnálja, hogy már nem. Mondtam, én is. Aztán elköszöntünk. (feláll) Persze sok olyan szerelmeslevél is volt, amit soha nem adtam fel. Járt még így valaki? Hogy írt valamit, amit nem tudott kimondani, de végül azt sem adta oda? (itt el lehet kezdeni a lapok kiosztását)

Játsszunk egy kicsi. A kiosztott lapokon egy vers sorainak első szavai vannak. „Azt akarom mondani...” „de azt mondom...” Járjon körbe a papír, és mindenki egészítsen ki egy sort, hajtsa hátra, amit írt és úgy adja tovább a következőnek: azaz írjatok úgy egy verset, hogy nem tudjátok, mit írtak a többiek előttetek. Érdeemes arra figyelni, hogy az első soroknak mindig nagyobb tétje legyen, valami olyasmi kerüljön oda, ami nagyon nagy dolog lenne, ha kimondanánk. Például: Azt akarom mondani, hogy akaratlanul is mindig rád gondolok...

ÉVA

De azt mondom, hogy vigyázz, nyitva maradt a táskád.

ÁRON

Vagy: Azt akarom mondani, hogy jó lenne már megfogni a feneked.

ÉVA

De azt mondom, hogy nyugodtan menj előre a lépcsőn.

ÁRON

Na jó, próbáljuk meg írásban. Plusz pont annak, aki valahogy beletoldja a szövegbe a labilis, a virágváza és a tüskéshús szavakat. Ezek Éva kedvencei.

Lemegy a játék, a közönség csoportonként verset ír, majd szintén csoportonként föl is olvassák. Ez időigényes, de szép lassan mindenki verssora a helyére kerül. Áron folytatja a végén az eredeti verssel.

ÁRON [Áfra János: Félreértések kicsiny tárháza]

Azt akarom mondani, ha itt lennél, megnyugodnék,
de azt mondom, az állandó hiánytól zaklatott vagyok.
Azt akarod mondani, mellettem volnál, ha tehetnéd,
de csak azt mondog, nem lehetünk mindenhol, folyton együtt.

Azt akarom mondani, csak várom, hátha te is szeretnél,
de azt mondom, ha beéred kevesebbel, nem is vagyok fontos.
Azt akarod mondani, egyszer még a legfontosabb lehetnék,
de csak azt mondog, muszáj megőrizned önmagadat.

Azt akarom mondani, hogy egymásban többé válhatunk,
de azt mondom, ha nem egyként gondolsz ránk, nincs is értelme.
Azt akarod mondani, hogy majd idővel azzá leszünk,
de csak azt mondog, te már így is túlléptél a határaidon.

Azt akarom mondani, lazulj el, csináljuk kicsit másképp,
de azt mondom, én nem bírom tovább várni, hogy megérkezz.
Azt akarod mondani, legalább kicsit legyen még türelemmel,
de csak azt mondog, már eddig is túl sokat követeltem tőled.

Azt akarom mondani, jó, újra óvatos leszek a vágyaimmal,
de azt mondom, te már megint csak magadra gondolsz.

Azt akard mondani, szinte bármit megtettél volna értem,
de csak azt mondod, az eddigieknél többet nem várhatok el.

Azt akarom mondani, csak a szeretet maradását várom,
de azt mondom, neked minden más fontosabb maradt nálam.
Azt akard mondani, te törekedtél, próbáltál, közeledtél hozzám,
de csak azt mondod, bármit tennél, nekem úgysem lenne elég.

Azt akarjuk mondani, együtt még ez az egész jóvátehető,
de végül azt mondjuk, elég volt, a szerelem magában nem elég.

Éva eddigre már a közönség soraiban ül, onnan indul, sétál a résztvevők között a következő verssel.

ÉVA [Tóth Krisztina: Dosszié]
Nem fáj? Figyelsz egyáltalán?
Nem figyeltem. Néztem hanyatt a kanapén, hogy
süt át a fény a színes karikákon:
mint egy templomban, sárga, kék, piros
ólomüveg: lakásban ilyet sose láttam.
Sietni kellett, ötre jött az anyja.
Letolt gatyában ugrált ki utánam,
a kádban guggoltam, ő a csaphoz állt.
Szerintem klassz. Reggelenként a legszebb.
Tizenhat voltam, eltelt még tizenhat,
mellettem állt a piros hetesen:
...az ólomüveg, tudod, az ebédlő
és a nappali közt, azt ugye meghagytátok?
...dehogy hagytuk. Azt még apám csinálta,
színes dossziék a két ablak között,
a vállalattól hozta haza őket...
...én most leszálok, metróval megyek.
Mért lepleződnek le mindig a csodák?
Mikulás, gólya, most meg ez.

ÁRON [Peer Krisztián: A nyomaim eltüntetése]

A filmben csöng a telefon.

Soha nem szerettelek.

Diktálják ezt a verset is.

Nem csak a képet veszem le a falról,

a szöveget is kihúdom.

A többi úgyis elmossa az idő:

még mi, tárgyak bírjuk legtovább.

Ha elvesztettem is az életem,

kenni még jó vagyok.

Minden költözéssel egyre alsóbb fiókba,

amíg megvan, aki megvett,

eredetem birtokában tart.

Nagyon örülni nem fog, aki megörököl.

Éva és Áron a tér ellentétes oldalain álnak.

ÉVA ÉS ÁRON [Simon Márton: Előszézon]

ÉVA

Idáig háttal utaztam. A kabinok fehérebbek,

a víz mélyebb, mint tavaly – az árusoknál

még ugyanaz kapható. A strand kihalt,

ezért jöttem. Itt ugyanis van jövő: előszézon van.

ÁRON

Majd lesz minden. Nézelődöm, valami sör kéne.

És zöldebb zöld és világosabb kék. Mert

az emlékezet fehér, mint a kabinok, amikbe

vetközni jársz. A laptopot otthon hagytam.

Tele van a fotóiddal, és én nem akarom

többé simogatni a képernyőt – hazudni, mert

nem őszinteségre van szükségem, hanem rád.

ÉVA

A véget úgyis pontosan tudom. Majd azt mondom:
valami sör kéne. Meg: pedig milyen boldog voltam.
Milyen. Már nem derül ki. Mint hogy mit
álmodik az egyetlen alvó, egy zuhanó gépen.

Áron járkal a résztvevők között.

ÁRON [Horváth Benji: Reggeli gyakorlatok #16]
az elalvás már könnyebb.
már csak távoli halandzsa,
ha duruzsol fülembe akarás és ítélet,
a síkon elhajtottam őket.
ráíttam még egy sört az éjszakára,
kerülget a láz. felőlem mostmár minden eljöhét,
szememben kivirágzott múlt és mantra,
titkaimból több lett, több test és barlang,
és kamráim lecsendesültek. nyár múlik lassan.
ezer éve volt ősz és nem érdekel,
ha még rám talál a démon karma,
már jól tudom, a szöveg csak szöveg,
a férfi csak nő, a nő csak férfi,
s az angyal kezében kétélű kard a karma.
nem vagyok se keresztény, se szerelmes,
se hippí, se Buddha, hanem rejtvény,
egy pánk, egy kalóz, egy kimért kurva,
a csendben vad és a vadban csend,
magyarnak román és romának magyar,
körülmetélt gójj, elsőszülött Benjámin, farkas fia,
reggeli gyakorlat, öt, tíz, huszonöt év munka,
egy darab szép és két darab furcsa,
mind egyformán szeretlek és nem tartozom sehova.
arcom te már nem ismered,
és majd a Jóisten tartsa meg
a szélnek szétszalasztott szép jövőnket.

ÉVA [Györffy Ákos: Védőbeszéd]

Van még két vagy három életem ezen kívül, amiből most beszélek ki. A két vagy három másik életem helyszínei és viszonyai sokkal egyszerűbbek és letisztultabbak, mint ezé a – jobb híján nevezzük így – saját életemé. Ha akarom, azokban élek egy ideig, és azokban élni elementárisabb, mint ebben. Akkor másféle ég alatt vagyok. Azokban az életekben a hangom is más, a mozdulataim is, a gondolkodásom, másképp gesztikulálok. Hogy ezt az életemet kénytelen vagyok valóságnak tekinteni, míg azokat fantáziáknak, csak a saját gyengeségem jele.

ÁRON

Emlékszik valaki, hogyan kezdődött az a vers, amit az előbb mondtam, Éva előtt? Segítek, úgy kezdődik, hogy „az elalvás már könnyebb...” De hogy van tovább? Rakjuk össze emlékezetből! Na jó, hogy egy kicsit könnyebb legyen, segítünk Évával. Ismeritek a „Pletyka” nevű játékot? Minden csoportból egy embernek megsúgunk egy-egy sort belőle, azt súgjátok tovább, szép sorban menjen végig mindegyik társaságon, és a végén, ami marad belőle, majd azt mondja ki hangosan az utolsó!

JÁTÉK, INTARAKCIÓ: közös versmondás a „pletyka” játék segítségével, Horváth Benji Reggeli gyakorlatok#16-ját soronként osztjuk ki a csoportoknak, és akinél a sor van, tovább súgja a mellette ülőnek, végig megy az egész csapaton, és végül az utolsó (8 ember változtatásaival) mondja el a sort, a tíz csoport soronként váltva teszi össze a verset. A játékot Áron vezényeli le a megfelelő sorrend betartásával.

Elsötétül a tér, csak a vetítő látszik. Elindul egy videó, Éva és Áron beszélnek a hazaszeretetről, hitről, politikáról

Éva: „Az ötvenes évek... a mi generációnknak ugyebár a hittanoktatás, illetve egyáltalán az, hogy egy család a vallását gyakorolja, az bizonyos értelemben tilos, vagy tiltott volt. Lehetett, lehetett templomba járni, de jobban járt az a család, aki a gyereket nem... nem nevelte... vallásosan. Tudok olyan évfolyamtársamról, akit azért nem vettek föl később az egyetemre, mert hithű katolikusként nem volt hajlandó erről lemondani, hogy a vallását folyamatosan gyakorolja. Na, a lényeg az, hogy így aztán ugye mi az iskolában hordtuk a kék kendőt, mint úttörők, a piros nyakkendőt, mint... ja nem, a kék nyakkendőt, mint kisdobosok, a piros nyakkendőt, mint úttörők, és ahogy mentem hazafelé, a kapuban le kellett vennem a kisdobos nyakkendőt illetve később a piros nyakkendőt, mert édesapám nagyon nem szerette. És a nagymama pedig szombat-vasárnaponként hittanórákra vitt el, természetesen a mellékutcákon, hogy ne... ne legyen publikus, ne tudjanak róla se a szomszédok, se az iskolatársak... és hogy, na... szóval ez ilyen nagyon... nagyon-nagyon nehéz...tehát így, most már, hogy ennyi idős vagyok, erről úgy tudok beszélni, de nagyon-nagyon... hát nem volt könnyű... nem volt könnyű megérteni azt a korszakot gyerekefjével.”

Áron: „Az amúgy tiszta, gyermeki gondolatokat elködösítették és összekoszolták, és most már ott tartok, hogy ha meglátok egy kokárdát, akkor rosszul vagyok, és nem... hát nem az jut eszembe, hogy Petőfi, akit imádtam gyerekként, és a forradalomaminek az összes kis izé... pillanatát igyekeztem összegyűjteni, és a legjobban azt tanultam meg, mert az volt a kedvenc témám, és minden nevet és minden időpontot és dátumot kívülről fújtam – hanem az, hogy ez most mit jelent, hogy rajta most kokárda van... Jaj, biztosan azt jelenti, hogy... És annyira illúzióromboló, és fárasztóvá válik az egész egy idő után, hogy már menekül az ember.”

Amikor a videó véget ér Áron a dobogón egy mikrofon mögött, erős, teátrális fényben

ÁRON [Kemény István: Búcsúlevél]

Édes hazám, szerettelek,
úgy tettél te is, mint aki szeret:
a tankönyveid és a költőid is
azt mondták, hű fiad legyek.

Hú is voltam, fel is nőttem,
cinikus ember se lett belőlem,
csak depressziós, nehéz és elárult,
bezárt cukorgyár a ködben.

Őzek fáznak a szántáson
vagy egy kisváros, alig látom.
Ígértél nekem egy titkot, hazám, hogy
mi a fontos a világon.

Hogyha néha belekezdted,
az se volt baj, hogy nem szerettél,
majd szeretsz mást vagy magadat, nem baj,
de egyszer csak öreg lettél.

Gonosz lettél, vak és régi,
egy elbutult idegen néni,
aki gyűlöletbe burkolózva még
ezer évig akar élni.

Nem kértél, hogy mosdassalak,
annyit se morogtál, hogy hagyjalak,
mint egy szőnyeg, feküdtél a semmin,
elárulni se hagyta magad.

Az én teám közben elforr,
nem vagyok az már, ki voltam egykor,
az életem nagy happy end nélkül is
véget érhet, mint egy verssor.

Azt játszod, hogy nem is hallasz,
túl nagy énfölöttem a hatalmad.
Hozzád öregszem és belehalok, ha
most téged el nem hagylak.

Amíg élek, úton leszek:
használni akarom a szívemet.
A fejemben szólal majd meg, ha csengetsz,
édes hazám, szerettelek.

Éva a dobogó előtt áll, elkezd tapsolni Áront. Vastaps-effekt. Ha csatlakozik a közönség, taps. Majd Éva leinti a tapsot, és a közönségnek mondja a következő verset

ÉVA [Kemény István: Dél]

Átadom a korszakot. Működik.

Ezek a kulcsok. Rend van.

Ezek a kulcsfigurák. Ezek
az emberi roncsok. Ez az átlag.

Ezek az ifjak. Még érnek.

Dél van. Ezek a reggeli lapok.

Ez a hivatal. Ebédelni vannak.

Ez itt a bélyegző. Egyszer hagy minden
nyomot. Ez a készpénz. Megfoghatónak.

Ez itt a pillanatnyi helyzet. Ezek
a folyamatok. Leírhatók.

Elronthatatlanok. Ami elromlik –
így működött.

A vers közben szünet. Éva csendjátéka (ki bírja tovább a hallgatást?). Mintha megakadt volna a szövegben, ha valaki megmozdul, Áron segíti tovább sűgással, végül együtt fejezik be a verset.

Ez itt a ragyogás. Így ragyog.

Ez itt a lebegés. Így lebeg.

Most beljebb megyünk. Így megyünk.

És itt a gépház. Ez titokzatos.

ÁRON

Volt egy olyan sor, vagy gondolat, ami különösen megmaradt nektek a ma elhangzott versekből? Mi volt az? Ki tudná elmondani, vagy körülírni? Mit jelent ez számokra? Volt ilyenhez hasonló élményed?

BESZÉLGETÉS: néhány vendéget megkérdezzük, hogy mi volt eddig a kedvenc sora, beszélgetés alakul ki, amit az idő leteltével Éva megszakít a következő verssel (maximum 5 perc, természetesen attól függ, milyen a részvétel minősége a nézők részéről)

ÉVA [Kányádi Sándor: A tücsök és a hangya]

megunta a tücsök a hosszú téli
koplalásokat s hogy prózában versben
évszázadok sőt évezredek meséi
szerint mindig szégyenkeznie kelljen

elkezdte tanulmányozni a hangya
életvitelét s borzasztó dologra
döbbsen rá ki mit gyűjt beadja
morzsáig beszolgáltatja a bolyba

szolga az egyén hősi csak az ópusz
állapította meg elszontyolodva
s rajtam röhög a volt szolga ezópusz

s ti szabadnak hitt társaim azóta
is rajtam fenitek léha nyelvetek
ki koplalok bár de szabadon cirpelek

Áron felültet a dobogóra maga mellé egy lányt a közönségből, neki mondja a verset.

ÁRON [Szálinger Balázs: Sok kis reszkető egzisztencia - részlet]

Külső-külső-Baross utcán egy kocsmá.
Esős évszakban testmeleg odú,
Füstös vérű, bordó konvektorú,
És benne,

Mintha csak a boldogság lenne
A rendező erő: együtt nevet,
Együtt szárad, fest fel új színeket
Sok kis reszkető egzisztencia.

Ide hívlak, a válság közepébe,
Fogatlanság világába, te lány,
A napról, hogy itt száradjunk talán,
Ha már a
Földet belakta ennyi árva:
Nekik mutassuk meg, hogy nem hiba
A szegénység, nem bűn – mert ezt hiszi
Sok kis reszkető egzisztencia.

Ezek közé vagyok – látod, beálltam,
Mert énnekem sincsen sokam, te lány,
De veled én is kinyílok talán;
Ereszd le
Fémes mosolyodat egy percre,
Mutasd meg, hogy az élet nem hiba,
S nézze végig, hogy fölemelsz vele,
Sok kis reszkető egzisztencia.

Éva ül a lány másik oldalán, hárman ülnek egymás mellett.

ÉVA [László Noémi: Édes-keserű dal]
Nincs elegendő, bár sokat ittam.
Van gyerekem, sosem volt férjem.
Gondom minek is szaporítsam?
Legyen töretlen lelkesedésem.
Nincs kertem, csak a májusi hársfák
Kolozsvár szívében, ahol állok.
Vadgesztenyéim ágát levágták,
cementtel, kavicssal rakva az árok.

Van szőke Szamosom, medrét kimerték,
gumicsizmások halásznak benne.
Van villanypózna-sziget és tajték.
Gerenda-játszóterem is lenne,
ha odaülnék: szálljon a hinta,
lendüljön végre az álmos tavasz!
Kapjon a hús szél pórusaimba.
Csapjon be: mégis én vagyok az,
akit a magasban bódít az áram,
annyira, hogy már boldognak látszik,
volt-nincs viharok zúgásában
elvergődik a gesztenyefákig.
Hiúságom van, büszkeségem,
sírásban, nevetésben fürdök.
Kúszom a félelem sűrűjében,
megcsillannak a szerelemfürtök.
Nem dalolok már, ennyi a szólam:
féltem a bőröm, nem adom könnyen.
Tudom, miért csúszom a porban,
s azt is, hogy szerencsém kinek köszönjem.
Rohanok, bokám félrebicsaklik,
szédülten, sajogva fekszem a földön.
Csábít az égbolt, nem jutok addig.
Egyik karom a másikba öltöm.
Vénasszony, asszony, kamaszlány, kislány
időfűvásban, lobogó hajjal,
szárnyal, bomlik, szakad a hintán.
Szoknyája szélébe akadt a hajnal.
Szoknyája szélén csüng a gyerekkor:
sugárzó, búbájos alvóbaba,
prüszköl a felkavart, fényes portól,
fogózik hinta láncába.

A vers végén Áron megajándékozta a színpadra ültetett lányt. Előkerül egy dobozka, amiből a lányt követően mindenki húz egy cetlit, amin egy személyre szabott sor vagy gondolat van a kötetet többi verséből, amelyek nem hangoznak el az előadás során, minden cetlin ott van a költő és cím is, ahonnan jön az idézet.

4. számú melléklet: Versmondáselméleti elődökről szóló korábbi tanulmányaim

4.1. Ascher Oszkár és a *fehér szín* egyszerűsége

Ascher Oszkár életrajzi regényében emlékezik meg arról, hogy 21 évesen, az Őszirózsás forradalom idején, kétszáz Ady verssel a fejében, a *Dózsa György lakomáján* című vers esszenciájának és előadásmódjának heurisztikus megértése hatására szánja el magát arra, hogy megfejtje „minden versek titkait.”⁴⁹⁵ Ady harcoss költészete és ez a maximalizmus, ami a kétszáz vers megtanulására készíteti, olyan alapokat biztosít számára, hogy – ahogy emlékiratában olvashatjuk: a verseket fegyverként használva⁴⁹⁶ harcolja ki a kultúrtörténet tortájából a versmondás műfajának járó szeletet.

Ódry Árpád fedezi fel tehetségét és javasolja neki a versmondói pályát, majd Karinthy, Kosztolányi, Babits, Szabó Lőrinc és a kor más jelentős költőegyéniségeinek legbizalmasabb köreiből rajongó figyelemmel, szivacsoként szívja magába a modern költészet esszenciáját⁴⁹⁷. Művészetének alap gondolatává válik a költő mindenek fölé helyezése, és az előadó személyiségének elrejtése a mű mögött. „Nem játszik, és nem képet vagy szituációt jelenít meg, »csupán« a szöveget teszi élővé, az abban rejlő lehetőségeket igyekszik kihasználni, felszínre hozni.”⁴⁹⁸ Megjelenése és stílusa szempontjából is újdonságot képvisel a kor előadói között. Az kistermetű, sovány, karakteres arcú Ascher teljesen elütött a kor hős-színész szavalóitól. Kortársai közt a Nemzeti Színház szívtiprójára, Beregi Oszkára visszaemlékezve állapítja meg ars poetikusan regényében: „kell, hogy befelé forduljak, leglényege-felé az alkotásoknak is, feledtetni minden külső hiányomat.”⁴⁹⁹

Pályája első néhány éve után figyel fel rá és segíti beszédtechnikájának fejlesztésében Szamosi Lajos hangpedagógus. Szamosi módszerei később Ascher pedagógiai gyakorlatának szerves részévé válnak Ódry versmondás-elméleti tanításai mellett. Módszereit több ízben tankönyvbe foglalja⁵⁰⁰, amely részben a téma kezdetleges feldolgozottsága, részben pedig a kor politikai viszonyainak köszönhetően mára már inkább kordokumentumként, mint

⁴⁹⁵ Ascher: *Minden versek titkai*. 64.

⁴⁹⁶ Ascher: *Minden versek titkai*. 384.

⁴⁹⁷ Ascher heti beosztása: „Vasárnap délelőtt szoktam Kosztolányiékhoz, délután Szabó Lőrincékhez elmenni, hétfőn Babitsékhoz!” Ascher: *Minden versek titkai*. 108.

⁴⁹⁸ Böhm: *A magyar versszavalás története*. 296.

⁴⁹⁹ Ascher: *Minden versek titkai*. 122.

⁵⁰⁰ Ascher Oszkár: *Beszédművészet*. Színpad kiadás, Budapest, 1937. valamint *A versmondás művészete*. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1953.

módszertani tanulmányként értékelhető.⁵⁰¹ Az egyébként is az uralkodó politikai ideológia büvkörében gondolkodó szerzőt még inkább vonalassá teszi az ötvenes évek cenzúrája. Fő művének, *A versmondás művészetének* második, javított és bővített kiadásában⁵⁰² ugyan a ztáláni nyelvtudományi értekezést a színházművészetre vonatkozó tanulmányra⁵⁰³ való hivatkozások száma visszaszorul, referenciális köre azonban továbbra is jelentősen szűkebb marad, mint amit 1964-es életrajzi regényében írt visszaemlékezése rögzít. A tankönyvek részleges sikerét maga a szerző is érzékeli és emlékiratában még egyszer összefoglalja tanulmányának lényegi elméleteit, ami a módszertan rövid, tömör, reflektáltabb verziójaként is értékelhető.⁵⁰⁴

Rövid kultúrtörténeti bevezetőjében a „letűnt társadalom szavalóművészeit” öncélú, l’art pour l’art sikerhajhászóknak bélyegezi.⁵⁰⁵ Követendő példaként Ódry megoldását fogadja el, akinek módszerét a valóság ábrázolására való törekvésben foglalja össze. Műfaji meghatározása során a színész és a versmondó eszközeiben és céljában is jól elhatárolható különbséget tesz. A versmondó mint beszédművész a rendelkezésére álló eszközöket kizárólag a közvetlenül a közönségére irányuló, „hanggal megvalósuló szóbeli cselekvésre” szűkíti, szemben a színművész kollektív és összművészeti alkotóeszközeivel.⁵⁰⁶ A színésszel szemben a versmondó célja nem egy szerep (a mű többi szerepe közül), hanem a vers egészének életre keltése. „Érzelmileg-gondolatilag” – nem külsőleg – azonosul a versben megjelenő alak(ok)kal, vagy lírai mű esetében a költővel. A költővel való azonosulás képében a versmondás pozitivistá irodalomelméleti alapokon nyugvó történeti-filológiai megközelítésének dogmáját rögzíti Ascher, amely az előadóművészet következő évtizedeiben – a hatvanas évek performatív fordulataig megingathatatlanok tűnik.⁵⁰⁷

⁵⁰¹ Első könyvről Komlós Aladár ír recenziót a *Nyugat* „Figyelő” rovatában: „Hát lehetséges volna tankönyvet írni egy tárgyról, amelynek olyan csekély irodalma van, mint a szavalásnak? Nincs művészet, amelyet az esztétika annyira elhanyagolt volna, mint ezt; problémái teljesen tisztázatlanok. De pótolhatja-e az elméleti előmunkákat az író, mikor még csak elegendő megfigyelésre sincs alkalma, hiszen hazájában a kérdéses művészetnek majdnem ő az egyetlen komoly művelője.” Komlós Aladár: *Beszédművészet. Nyugat. 1938/5. 87–388. 387.*

⁵⁰² Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1955.

⁵⁰³ Egy, a *Színház- és Filmművészet* 1951-es 8. számában megjelent tanulmány. Ascher: *A versmondás művészetete. 1953. 37.*

⁵⁰⁴ Ascher: *Minden versek titkai. 299–341.*

⁵⁰⁵ Ascher: *A versmondás művészetete. 1953. 7–8.*; az ’55-ös második kiadásban Ódry mellett Jászai Marit is megemlíti. 1955:13 és Ascher: *Minden versek titkai. 299.*

⁵⁰⁶ Ascher: *A versmondás művészetete. 11–15; 1955:18–23* és Ascher: *Minden versek titkai. 299–300.*

⁵⁰⁷ Lásd II.3. fejezet. 1964-es összegzésében új hasonlattal, a monokróm szénrajzok „színhívó” tulajdonságához hasonlítja a versmondó eszköztelenségét, amelyek a tónusok alkalmazásával a befogadó fantáziájában egy színes kép lenyomatát keltik életre. (Ascher 1964:300) Ez némiképp megkétszerezi korábbi *fehér szín*-hasonlatát, amely Kosztolányi róla írt kritikájának metaforáját módszertani szintre emeli. („[N]em részletek pepecselő festője, hanem a szövegek rokon munkatársa, aki kigyullad egy szótól, fehéren izzik attól is, ami mögötte van, amit a költő csak sejtetett, érzett, belegendolt.” Kosztolányi Dezső: Arckép-vázlat Ascher Oszkáról. *Nyugat. 1930/23 800–801. 800.* „Az igazi művész közvetlensége, természetessége abban mutatkozik meg, hogy hallgatóit kedvezően

Eugeino BARBA a színészi kifejezés két síkját különbözteti meg. „Míg az expresszív szinten ábrázol valamit, addig a preexpresszív szint kizárólag a színész jelen idejű létének prezentációját szolgálja.”⁵⁰⁸ Ha elfogadjuk BARBA gondolatmenetét, a versmondó jelenléte Ascher Oszkár szerint kiküszöbölhető a preexpresszív szinten, jelenlétének dinamikája feloldódik az általa megidézett alakban, egészen pontosan az írott mű megszólalójaként rögzített költő biografikus személyében.

Az ascheri versmondás tagadhatatlan sikerének vizsgálata valójában olyan jelenség rekonstrukciója, amely nem áll rendelkezésünkre. Az előadóművész jelenlétéről való beszéd ugyanis „üres helyet jelöl.”⁵⁰⁹ Kutatásunk során érdemes ennek tükrében a *performatív esztétika* módszereit alkalmazni, mely során vizsgálódásainknak „abból a prezentáció és az észlelés közötti távolságból kell kiindulniuk, amely a dokumentumokban és a megfigyelő emlékeit őrző szövegekben artikulálódik.”⁵¹⁰ Vagyis arra, hogy a versmondó jelenléte hogyan viszonyul a megjelenített költő alakjával, a szemtanúk szubjektív beszámolói alapján következtethetünk.

Székely György hívja fel a figyelmet a színjátékok elemzésével kapcsolatban arra, amit a versmondásra is mutatis mutandis értelmezhetünk, hogy a „szinjáték komplex jelenségének természetszerűleg egy komplex dramaturgia felel meg, de ugyanilyen kézenfekvő, hogy az alkotásokat is csak egy komplex kritika mérheti fel.”⁵¹¹ Kosztolányi Dezső egyik Ascher versmondásáról szóló kritikája ennek fényében komoly tanulságokkal szolgálhat az utókor számára.

Kosztolányi kritikájában ugyanis kiemeli az előadó kettős jelenlétét, mely észrevételével megelőzi Ascher esztétikáját, és jóval összetettebb performatív helyzetet vázol fel versmondásával kapcsolatban. Felhívja a figyelmet arra, hogy a szándéka szerint a mű mögé rejtőzni igyekvő előadó mégiscsak magánemberként áll a színpadon a maga összes esetlenségével együtt. „Mit művel? Tétlen, majdnem szenvedőleges. Tudja, hogy csak eszköz. »Az Úr lelke fuvall ránk« – az ihlet izgalma, a költészet láza. Várja, hogy mi történik.” és

közömbösíti a saját fizikai személyével szemben, és ezzel egyúttal érzékenyebbé, fokozottan befogadóképessé teszi őket a mű, és csak a mű iránt. Beszédének, kifejezésmódjának egyszerűsége pedig nem a szürkeség egyszerűsége, hanem a fehér szín egyszerűsége, amiben a szivárvány hét színe egyesült. Az ilyen művész egyszerű marad akkor is, amikor a pátosz legmagasabb fokáig kell emelkednie előadásában. Egyszerű marad, mert érzelmeit nem hazudja, hangja őszinte emberi hang.” (Ascher: *A versmondás művészete*. 1953. 48. 1955:59. és Ascher: *Minden versek titkai*. 311–312.) Ezekkel a metaforákkal az a baj, hogy a tudományos megértéshez nem visznek közelebb, ráadásul egymásba is gabalyodnak – érzékletességük és esztétikai értékük miatt azonban előadóművészi szempontokból sokszor nagyobb támpontot adnak, mint egy tudományos okfejtés, ezért tartottam fontosnak – legalább lábjegyzetben – közölni őket.

⁵⁰⁸ Barba gondolatait Erika Fischer-Lichte közvetítésében idézem. Fischer-Lichte i.m. 136.

⁵⁰⁹ Fischer-Lichte i.m. 104.

⁵¹⁰ u.o.

⁵¹¹ Székely: *Színjátéktípusok dramaturgiája*. 114.

felhívja a figyelmet Ascher egyik technikai megoldására, melyet módszertani munkáiban nem említ. „Még a kezek se mozognak, egy könyvet szorongatnak, mely nem is könyv, csak könyvet utánzó, festett fa-darab. Ha igazi könyvet venne kezébe, akkor minden szaválás közben rongyokra tépne egyet. A deszka a tartósabb. Arra van hivatva, hogy annak a görcsnek, erőfeszítésnek, rángásnak, mely nem szigorúan művészi és nem nyilatkozhat meg a hang rezdüléseiben, árnyalataiban, levezetője legyen. Szóval ez a fadarab afféle villámhárító.”⁵¹² Olyan segédeszköz alkalmazását rögzíti Kosztolányi, amely már Egressy Gábor kezében is feltűnik (ő még igazi könyvet fogott, de már alibiként, hiszen fejből szaval), Böhm Edit szerint ez a huszadik század harmincas éveiben is uralkodó gesztus a versmondók körében, és segíthetett az esetleges elakadások kiküszöbölésében (amennyiben valós könyvet vett a versmondó a kezébe), másrészt „a színészi gesztusok alkalmazásától óvta meg a színész-előadót.”⁵¹³

Az előadó szándéka és megjelenése – Kosztolányi leírása alapján – Aschernél olyan kettősséget alkot, amely a befogadót arra készíti, hogy a görcsösen fadarabot szorongató „magánember” képét a lehető leginkább kizárva, a vers lényegére, megvalósulására fókuszáljon. Ehhez társul előadásai során a Horváth Ferenc által leírt „»vézna, furcsa kis félmosolya«, amivel rendszerint kiegészítette a már elmondott művet, s ezzel valamire újból felhívta a figyelmet, amiről a hallgatónak még sokáig el kellett gondolkoznia, s ami minden versnél mást jelentett, egyedi volt.”⁵¹⁴

Ascher Oszkár tehát módszertani munkáiban rögzített szándékán kívül előadóművészi gyakorlatában a lírai költészet *autopoetikus performatív megvalósulását*⁵¹⁵ üdvözölhetjük, vagyis előadása során nem a közlés valódi (közvetlen tapasztalati) síkján, hanem fiktív síkon, a megszólaló és befogadó számára egyaránt szubjektív, egyes szám első személyű alany megszólalását közvetíti. A kognitív poétika Edmund Husserl terminológiáját alkalmazó elméleti keretei között ezt a jelenséget nevezhetjük „az immanens én transzcendálásának, a költészet nyújtotta esztétikai beállítódásváltásnak, amely kognitív inkoherenciát és disszonanciát eredményez. A koherensnek és a hétköznapi rendezettnak tűnő világ egy másik szubjektum közlése révén megbomlik, de egyben újra is rendeződik a poétikai alany intencionális aktusainak végrehajtása mentén. Azaz egy – filozófiai értelemben vett – traumatikus élményen alapuló szubjektívitasstruktúra bontakozik ki, amely [...] a másik

⁵¹² Kosztolányi i.m. 800.

⁵¹³ Böhm: *A magyar versszaválás története*. 82.

⁵¹⁴ Böhm: *A magyar versszaválás története*. 299–300.

⁵¹⁵ Lásd II.3. fejezet.

szubjektumra irányuló nyitottságon, az interszjektív reprezentációalkotás tapasztalatán alapul.”⁵¹⁶ A jelenség létrejöttének azonban elengedhetetlen eleme Ascher kisugárzása, és a közönség által is érzékelhető energiája, amely nem egy fiktív költő-alak szerepében, hanem az előadó személyében van jelen, önreferenciális módon.

Ascher elmélete szerint a vers „érzelmi-gondolati-formai” egységet alkot, melynek minden eleme egyenrangú fontosságú, megszólaltatásakor ugyanolyan megbonthatatlan egységben érvényesülhet, bármely elem kiemelése a mű teljességét, *eszmei mondanivalóját* hamisítja meg.⁵¹⁷ Babits Mihály és Palotai Boris költészetével kapcsolatos személyes élményeivel illusztrálva⁵¹⁸ dokumentálja felismerését a vers születésének azon lehetséges formájával kapcsolatban, amikor a költői mondanivaló önmaga alakítja ki a mű formáját, a költő tudattalan munkája során. A jelenségben Sztanyiszlavszkij tételét fedezi fel, a tudatos művészi keresés által megmozdított tudattalan lehetőségét.⁵¹⁹ Ezt a lehetséges alkotási módszert Ascher általános érvényűvé teszi, és a *költészettan (poétika)* ismereteit – tévesen – pusztán műfaji kategóriák gyűjteményeként összegezi.⁵²⁰ Ezzel a költői nyelv, az imént összefoglalt tudattalan alkotási módszertől eltérő módon megalkotott poétikai elemeinek tudatos megformáltságát, és annak versmondásra történő adaptálásának lehetőségét veszíti el. Ez a veszteség olyan szürke zónát eredményez elemzésmódszertanában, amely a vers jóformán egyetlen objektív(ebb) módon is megragadható tulajdonságát, nyelvi konstruáltságát misztifikálja.

Felkészülési, elemzési módszertanában – meghirdetett programjával részint ellentétben – Ascher az introspektív módszerek alkalmazására buzdít: a sokszori, hangos olvasás, majd az ezáltal kívülről mondott, beidegződött szöveg ismételtetésének mágikus aktusa által jut el odáig, hogy „a költő érzelmeivel együtt érezve, saját érzelmeit és gondolatait fejezi ki.”⁵²¹ A tanulás folyamatában, lehetőség szerint mindig a mű egészének (élményszerű) ismétlését ajánlja holisztikus szemlélettel, az egyes részletek külön vizsgálata, megformálása helyett – mindig a teljes mű gondolati-érzelmi tartalmának (eszmei mondanivalójának) keretén belül tartva az egyes formai elemeket is.

⁵¹⁶ Simon G. i.m. 252.

⁵¹⁷ Ascher: *A versmondás művészete*. 1953:27–31.; 1955:35–40. és Ascher: *Minden versek titkai*. 301–303.

⁵¹⁸ Babits *Most fedeztem fel a saját versemet* címmel írt cikket Ascher előadása által új megvilágításba került műve, a *Jónás Könyve* kapcsán. Palotai Boris *Gyermekarc* című versének furcsa rímelésének szemantikai jelentőségére Ascher hívja fel a költőnő figyelmét beszélgetésük során, aki ezt újdonságként ismeri el. Ascher: *Minden versek titkai*. 166 és 192–194.

⁵¹⁹ Ascher: *Minden versek titkai*. 194; 302; Ascher: *A versmondás művészete*. 1955:18–23 és 1953:13–16.

⁵²⁰ Ascher: *A versmondás művészete*. 1953:25; 1955:32.

⁵²¹ Ascher: *Minden versek titkai*. 305. Ascher: *A versmondás művészete*. 1953:30–31.

Ascher Oszkár vitathatatlanul a modern, realista versmondás legnagyobb úttörője. A háború alatt kezébe akad ugyan Weöres *Meduza* című kötete⁵²², de a posztmodern fordulatot már nem tudja befogadni. Erről árulkodik a Sztanyiszlavszkij–Brecht polémiában megfogalmazott határozott állásfoglalása is: Brecht posztmodernitást megelőlegező „V-effektje”, a marxizmus által közvetített hegeli dialektika brechti esztétikája⁵²³ elfogadhatatlan konstrukcióként áll előtte.⁵²⁴

Pályája második felében, legfontosabb támogatói, költő barátai elvesztése, a világháború során túlélt meghurcoltatás és a „felszabadulás” után előadóművészete mechanikussá válik, eszközeiben elszegényedik és a forradalmi eszmék harcossá hangoztatására szűkül.⁵²⁵ Művészetszervező munkájára helyezi a hangsúlyt (színházat igazgat, színházi esteket, rádióműsorokat rendez, tanít). Élete végén azonban képes újabb fordulatot venni és visszatér a klasszikus anyagokhoz, új megvilágításban mutatja be *A helység kalapácsát* és a *Jónás könyvét*, valamint Tóth Árpád és Ady verseinek előadásában is remekel.

Nevéhez fűződik a kétszólamú szavalás és a szavalókórus műfajának elfogadtatására tett kísérlet is, melyet az első tankönyve után ért bíráló kritika hatására második tankönyvében már nem részletez. A többszólamú műfajokban az ősi költészet reprodukálásának lehetőségét látta és alkalmazásukat a „többrétű érzéseket” kifejező versek előadása során ajánlja. A hegedű-zongora duettek mintájára megalkotott kétszólamú szavalásában két előadóra hangszerelte a verset mint zeneművet, és párhuzamosan mondatta el velük.⁵²⁶ Komlós Aladár (már idézett) kritikája ennek ábrázoló funkcióját nehezményezi, amely éppen ellentétben áll Ascher versmondásban előírt szabályaival, kiemeli azonban Ascher azon különleges műgonddal megvalósított hangsúlyozási módszerét, amelyet felvételeinek elemzése során Fónagy Iván *ábrázoló hanglejtésként* nevez meg, és amely „nem a beszéd érzelmi összetevőjét tükrözi, hanem a versbeli képpel való azonosulás következtében létrejövő testi és lelki tartás hangbeli

⁵²² Ascher: *Minden versek titkai*. 264.

⁵²³ „A szakirodalom már 1957 óta beszél Brecht életművének hegeli és marxi alapozásáról. Heinz Schäferé az érdem, hogy elsőnek dolgozta ki ezt a kapcsolatot. (...) »Hegelhez hasonlóan Brecht sem vállalkozik másra az elidegenedéssel, mint a látszatra önmagában nyugvó és meghatározott „ismertet”, „készen találtat” annak tagadásába vezesse át, hogy „elidegenítse” s azt az ilymódon elért „kritikus magatartással” az analitikus tudat azon lehetőségeivel szembeállítsa, melyben „a szétválasztás tevékenysége az értelem ereje és munkája”, mint „kritikus”, „saját létezését” nyer a negatívban. A brechti elidegenítés tehát mint a „tagadás erejének” „demonstrációja” is felfogható, ahogy az korábban Hegelnél felmerült. (...) A V-Effekt tehát bizonyos kiemelési technika. A folyamatokat nem totalitásban, hanem egy-egy részletében, elszigetelten és kiemelten mutatja be.” Ungvári Tamás: Az elidegenítés elméletének eredete. *Magyar Filozófiai Szemle*, 1978/1. 34–69, 40–41.

⁵²⁴ „De mit kezdjek a »V-effekt«-tel, az »elidegenedési« fogalommal pl. a lírai költészetben, a zenében, a szobrászatban, festészetben?! Ami nem találja megfelelőjét a többi művészetben, az nem lehet helytálló abban az egyben sem, amire épült.” Ascher: *Minden versek titkai*. 387–388.

⁵²⁵ Böhm: *A magyar versszavalás története*. 303.

⁵²⁶ Ascher: *Minden versek titkai*. 199.

megjelenítése.”⁵²⁷ Hangsúlyozásának alapjait tankönyvében a mondathangsúlyok tudatos komponálásában, szünetek szemantikai elemként való beiktatásában, az érzelemfokozó *decrescendóban* (rendszerint halkulva fejezi be versmondásait), a fő és mellékmondatviszonyok hangszínekkel való megkülönböztetésében, az írásjelek pusztán irányjelzőnek tekintésében határozza meg. Azokat a hangsúlyokat keresi, amelyek kényszerítik a közönséget, hogy kiegészítse gondolatban a szüksézávú művet. A versmondó létjogosultságát a hallgatóban ezeknek a kiegészítő gondolatoknak és az általuk ébresztett érzéseknek elindításához köti.⁵²⁸

Ascher életműve és öröksége megkerülhetetlen a versmondás magyarországi történetében. Valamennyi visszaemlékező kortársa az önálló szavalóművészet megteremtőjeként, a művészeti ág elismerésének megalapozójaként tartja számon. Elsőként valósította meg a *Nyugat* költő-generációjának versmondásról alkotott eszményeit.⁵²⁹ Puritánsága és szigorú formanyelve a század későbbi versmondó-generációinak meghatározó példaként szolgál, valahány interjúút készítettem a téma neves előadóival, minden alkalommal hivatkozási alapként merült fel a neve.

⁵²⁷ Fónagy Iván megállapítását Böhm Edit interpretációjában közlöm. Böhm: *A magyar versszavalás története*. 300

⁵²⁸ Ascher: *A versmondás művészete* 1953. 42–41.

⁵²⁹ Böhm: *A magyar versszavalás története*. 295.

4.2. „Nem a vers a fontos, hanem az élet”⁵³⁰ – Mensáros László: *A XX. század*

Mensáros László versmondását a legtöbb kortársa forradalmian újnak tartotta. Ez a versmondás – pontosabban hozzáállás a lírai művekhez – az 1965-ben bemutatott *A XX. század* című önálló estjével vált igazán legendássá.

1926-ban született nagy múltú polgári család gyermekeként, az említett est 1965-ös bemutatójáig a legszélsőségesebb utat járta meg mind magánéleti, mind szakmai téren. Elemi iskolai tanulmányait a Champagnan francia papi iskolában végezte, hamar megtanult franciául, és a családi nevelő révén németül, angolul is. 1944-ben a katonai behívótól menekülve Magyaróváron majd Kassán bujkál (ahol apja katonai tisztséget teljesít), a háború után pedig a szovjet csapatok elől menekül apjával, így jut el a Tátrába, majd Győrbe, Szentgothárdra, végül nyugatra menekül, de a németek elfogják és a Klagenfurti barakktábor, majd Salzburg után 1945-ben hazatranszportálják őket. Fél évet dolgozik a Gerbeaud cukrászdába, majd költőbarátai (Pilinszky és Thurzó Gábor) ajánlásával megkezdí színművészeti tanulmányait.

1949 után polgári származása miatt rengeteg viszontagság éri, végül elkeseredésében tiltott határátlépéssel próbálkozik, minek következtében 1950. január elsejétől 13 hónapot tölt el különböző börtönökben. „Az hogy a főiskoláról kitétek, hogy börtönökben voltam, satöbbi, nem voltam a pályán, használt. A veremállapotban is oda tudtam figyelni dolgokra, és rájöttem arra, hogy az élet fontosabb, mint adott esetben hogyha játszanék. Hasznosabb volt, mintha töretlen lett volna a pályám.”⁵³¹ – nyilatkozik ’91-es interjújában.

A viszontagságos körülmények között mindvégig kívülállónak érezte magát a pályán, saját bevallásaként *menetközben* vált színésszé, élete végéig érdeklődően és leplezetlen csodálattal figyelte *képzettebb* kollégáit.⁵³² Ez a szakmai kívülállás, és politikai osztályidegenség, vagy azoknak érzete, élménye, színészi ambícióit is átjárja, ez ösztönözte őt arra, hogy saját élményei alapján a hányatott sorsú XX. századi emberről beszéljen a színpadon.

„Mensáros László divatos színész. A múlt évben jött divatba. Mióta önálló estjét megtartotta az Egyetemi Színpadon: a második vonalból az elsőbe került.”⁵³³ – írja róla Molnár Gál Péter 1967-ben – olyan pontosan fogalmazott önálló estjében, amire előtte nem volt példa. Nem próbált szavalni vagy szándékosan természetesnek látszani, hanem „a felismerhető

⁵³⁰ Görgey Gábor TV interjúja. *Mestersége: színész*. Portréműsor – NTV, 1991. (Idézet Kosztolányi *Esti Kornél* című művéből.)

⁵³¹ Görgey i.m.

⁵³² Görgey i.m.

⁵³³ Molnár Gál Péter: Mensáros, *Tükör*, 1967/50. 29.

hétköznapot nyújtotta a színpadon, az utcai megjelenést, a legcsekélyebb stilizálással.”⁵³⁴ Intellektusával, felkészültségével hatott, nem fizikai akcióival. „Félszeg mosolya, intellektuális bátortalanságot kölcsönöz neki. Nem akar fölényeskedni – jelzi ezt a határozatlan mosoly –, igyekszik szerényen közölni mindent, amit csak tud az életről, és sejtelmessége azt sugallja, hogy mindent tud róla.”⁵³⁵

Összeállításában versek mellett regényrészletekből, naplójegyzeteből, újsághírekből, üzleti levelekből és a felületes szemek számára értéktelen apróhirdetésekből egy pontos műgonddal megszerkesztett új művet hozott létre. Nem először alkalmazott hasonló szövegeket, mert nem sokkal korábban Szolnokon már bemutatott egy önálló estet *Születéstől a halálig* címmel, amelyben híres emberek, Bartók, Mozart leveleit mondta el. Egyes szövegeket már kipróbált színpadon, és ezek mellé gyűjtötte a többi. A létrejött mű műfajilag leginkább a szónoklathoz, vagy prédikációhoz hasonlítható. Tanító jelleggel összeállított, egymást értelmező szövegek egy korszakról. „Két és fél órán keresztül szerényen állt a fekete posztóval borított színpadon. (...) Csak mozdulatlan felsőtestét lehetett látni a kis emelvény mögött. Néha lapozott, különben a keze is moccanatlan volt. Az arca is. Egyetlen gesztusa a műsora. Egy bölcs elme, egy értő lélek válogatása...”⁵³⁶ És maga az indíttatás, amely létrehozta ezt a művet – az, hogy mint szuverén gondolkodó legtöbb tapasztalata alapján átadja közönségnek a századról alkotott véleményét – szintén a szónoklat, prédikáció műfaja felé mutat. Huszti Péter így emlékezett vissza az előadásra: „1966-ban minden politikai visszarendeződést megelőzve az Egyetemi Színpad újra templom lett. Különös kápolna. Az emberek tódultak oda, mint valami kegyhelyre. Látni akarták és hallani Mensáros Lászlót, aki misét celebrált. Különös mise volt! A pap gyónt, nyilvánosa.”⁵³⁷

A XX. század tehát egy adott téma köré bizonyos szempontból összegyűjtött szövegek koncepcionális bemutatása. Ebben az esetben ez a bizonyos szempont maga az előadó, a prédikátor élettapasztalata, az ő véleménye, összes személyes élményével együtt. „1963. december 23-án *Csendes beszélgetés Mensáros Lászlóval* címmel Hernádi Tibor interjújában mondja: »Vállalnom kell saját énemet. Ez az alkotásfolyamat egyik leglényegesebb része. S az érdekes az, hogy az ember emiatt belül valami mást játszik esetleg, mint amit a szerző elképzelt.

⁵³⁴ Molnár Gál i.m.

⁵³⁵ Molnár Gál i.m.

⁵³⁶ Sándor Iván: Két együttes és egy színész. A színházi hétről írja: Sándor Iván, *Film, Színház, Muzsika*, 1965/48. 7–8.

⁵³⁷ Ismeretlen szerkesztő: Egy színész a huszadik századból. Pályatársak Mensáros Lászlóról, *Zsöllye*, 2004/5. 18.

És mégis ez teszi hitelessé az alakot. Ezért nem közömbös, mi játszódik le a színészen. «⁵³⁸ Az ő értelmezése, irodalmi tudása köré szerveződik egyedül az előadás. Maga is így nyilatkozik Barabás Tamással készített interjújában: „A vers meg a prózai szöveg csak ürügy nekem arra, hogy azzal és azon keresztül elmondjak valami mást is. Ha nem tekintik túl nagyoknak a szavakat: egy kicsit a világról, ez esetben a huszadik századról való véleményemet, elképzeléseimet, gondolataimat.”⁵³⁹ Ennek megfelelően az előadás egyes részletei önállóan nem is állják meg helyüket, mindegyikük egy sokkal tágabb és bonyolultabb egész létrejöttét segíti. „Nem egyes verseket akartam – mondjuk – jól elmondani, hanem egy egységes gondolatba ágyaztam bele a verseket, ezek dramaturgiai funkciót tölthetnek be.”⁵⁴⁰ Ezzel a gondolattal egy olyan új szempontot hozott a verselőadások világába, amellyel önálló műfajjává avatja a szerkesztett verselőadást.

Mensáros az általa megismert huszadik századot, az ő személyes élményeit vele kapcsolatban egy rapszodikus, stílusok közt, elvek és események közt csapongó kevert műfajú esttel tudja a leginkább bemutatni. „Nem igaz, hogy a költészetet csak a versek jelentik, és hogy prózában, a mindennapi prózában nincs művészet. Minden szó élővé válik, ha az ember kimondja, de sok múlik azon: hogyan mondja ki...”⁵⁴¹ A Magyar Nemzet hasábjain megjelenő társkereső apróhirdetés az est részeként vallomásos lírává alakul. „Káros szenvedélytől mentes, minden információt kibíró 62 éves, rk. nyugdíjas keresi – házasság céljából – az a korban hozzáillő özvegy vagy elvált asszonyt, akinek hasonló természete van. (...) Választ a „Szébb élet” – 76090 jelégre a szentendrei hirdetőbe kérem.”⁵⁴² Az a többlet, amit a 62 éves hirdető ebbe a szűk részmondatra belefoglalt, miszerint „minden információt kibíró” a legtömörebben és legpontosabban írja le a századot végig szenvedő, érző ember helyzetét. De ellenpontoszza ezt a melankóliát a „Szébb élet” jelige, melyet a Mensáros kis szünettel ki is emel, így az válik hangsúlyosabbá, és amely így a töretlen reményt jelképezi. Ezután a szöveg után Weöres Sándor *Merülő Saturnus* című verse következik. Ez a váltás az egyik legérzékletesebb példája annak, hogyan ellenpontoszza Mensáros. Szerkesztési módszerének elsődleges eszköze ez a kontraszt teremtés mind műfaji, mind pedig tartalmi szempontból, és ahogy Székely György a

⁵³⁸ Ablonczy László: Mensáros László XX. százada. Közéletek sorsához és előadójéhez, II., *Hitel*, 2003/11. 59–74. 60.

⁵³⁹ Barabás Tamás: Az emberséges színházról. Beszélgetés Mensáros Lászlóval, *Új írás*, 1967/4. 99–103.

⁵⁴⁰ Élőszóval – muzsikával. *Magyar Rádió, Petőfi Adó*, 1996. III. 24. 21:20.

⁵⁴¹ Ny. Fazekas Zsuzsa (szerk.): *Egyedül a pódiumon. Öt művész, öt előadást*. Népművelési Propaganda Iroda, 1974. 126. (forrás megjelölése nélküli idézet Mensáros Lászlótól)

⁵⁴² Az előadás szövegrészleteit Ny. Fazekas Éva szerkesztésében megjelent kötetben megjelent módon idézem. Ny. Fazekas i.m. 165.

színhátdramaturgia kapcsán megjegyzi, „a kontraszthatás igénye az esetek tulnyomó többségében, mint a megrendültség kiegyensúlyozója jelentkezik”.⁵⁴³

Az önmagában is többszörösen összetett, filozofikus Weöres-mű az apróhirdetéshez kapcsolódva speciális kontextust nyer, amely előadásának módjára is kihatással van. Egy percig sem érezzük, hogy eredeti formájukban teljesen össze nem illő szövegeket hallunk egymás után – mert a koncepció, a szövegeket egymásmellé rendelő erő végig töretlenül lebeg a mű fölött. A szövegek háttérében egy rendkívül érzékeny, széles műveltségű, hatalmas tudású válogató személyisége körvonalazódik, aki mindent elolvas (lásd a korábbi apróhirdetés), és ezekre érzékenyen, lírai módon reflektál. Így válik „egyén és a közösség találkozásává – történelmi dimenzióban.”⁵⁴⁴

A továbbiakban szeretnék a mű további jellegzetes dramaturgiai eszközeire rávilágítani. Én nem láthattam az előadást személyesen, igazán jó felvétel pedig nem készült belőle. Az előadás első öt évéről egy amatőr hangfelvétel tanúskodik Kelemen József jóvoltából (1969. BME kollégium). 1966-ban néhány részlete került fölvétele a magyar televízióban, azonban stúdió körülmények között, közönség nélkül, melynek kevés köze van a tényleges előadáshoz. Végül a legkonkrétabb dokumentum a 1981-es tévéfelvétel, ami azonban szintén mesterséges körülmények között, több részletben került fölvétele statisztaközönség előtt, így az előadás valódi mivoltát ez sem dokumentálja.

Rengeteg élménybeszámolót olvashatunk az előadásról, melyeket egymás mellé téve azt a benyomást keltik, hogy a beszámolók írói teljesen különböző előadásokat láttak – ez nem meglepő, hiszen közel 1500 alkalommal adta elő a művész önálló estjét, mely vele együtt alakult és változott az évek során. A szerkesztés-elemzésem alapjául a '74-ben kiadott szöveggönyvet tekintem, amely a Székényéka sorozat *Egyedül a pódiumon* című kötetében jelent meg, Ny. Fazekas Zsuzsa szerkesztésében.

A korábban említett apróhirdetés és *Merülő Saturnus* pároshoz hasonló szellemességgel csoportosított művek sora adja ki ezt a körülbelül két és fél órás művet, melyet a kronológia betartásán felül megdöbbentően hatásos sorrendben állított össze az előadó.

Rögtön az első szöveg meghökkentő, kizökkenti a vers-estek véget nem érő szavalataihoz, költői képek halmozásához szokott közönségét. Miért pont Nobel 1895-ös végrendeletével kezdődik a műsor? Ez a kérdés végig ott lebeg az előadás fölött, és jószerevel csak az előadás után, a mű teljes ismeretében tudunk megfogalmazni valamiféle választ. Néhány évvel a bemutató előtt, kollégájának, Tolnay Klárinak ajánlotta ezt a szöveget, amikor

⁵⁴³ Székely György: *Színháttípusok dramaturgiája*. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1965. 152.

⁵⁴⁴ Ablonczy i.m. 61.

ő kétségbe esett, hogy nem tud mit mondani majd a Helsinkiben tartott békekongresszuson, melyre meghívták. „A svéd kémikus mintegy vezeklésképpen hagyományozta vagyonát az emberiség kimagasló elméire és jótevőire, mert lelkiismeret-furdalást érzett, hogy olyasmit talált fel, ami az emberiség ellenségeinek kezében pusztító fegyverré vált.”⁵⁴⁵ De ennek a súlyos, életet összegző gondolatnak rögtön ellentétet állít, amikor a 11-éves lelkes zseni, Karithy Frigyes gyermekkori naplójából idéz nagyon hosszan és részletesen, arról, hogy hogyan fogadja a már akkor is rendkívüli humorérzékű ifjú szerző a XX. század beköszöntését, és ezzel egy időben milyen csodálatos élmény volt számára *Az ember tragédiája* előadása a Nemzeti Színházban (1895, Festetics-Pálffy-Gyenes-Márkus). Éppen azért, mert ilyen hosszan, ilyen részletességgel idézi a 11 éves gyermek gondolatait, ezzel elhomályosítja a korábbi Nobel-idézetet, és azonosulva a fiatal Karinthyval közönségével együtt századelejivé válik, hogy utána a sok más idézett szerzővel együtt szép lassan végig járjon egy felnőtté válási folyamatot a huszadik század viszontagságos első évtizedein keresztül.

Említettem már Mensáros versmondás-felfogását, mely szerint minden vers elsősorban vélemény – először a verset megíró költőé, utána a verset mondó előadóé. A versmondás (és versválasztás) mellett az előadó véleménye magában az összeállításban is megnyilvánul. Miután Szatyin monológjával az ember tiszteletére buzdít minket – talán itt érezhetjük leginkább a már említett prédikáció-jelleget –, rögtön az emberiségért harcba szálló Adytól hallhatjuk a *Góg és Magóg fia vagyok én...* kezdetű verset. Itt azonban egy nagyon pontosan, dramaturgiai eszközzel megfogalmazott szubjektív véleménnyel, önvallomással találjuk szembe magunkat. Mensáros egy olyan költő versét illeszti be Ady után, akit jószerivel csak Karinthy *Így irtok ti* paródiáiból ismerünk, Szabolcska Mihály önvallomását. Olyan kontrasztot állít föl ezzel, amellyel páratlan érzékenységgel árulkodik saját kettősségéről, az emberi lélek összetettségéről, gazdagságáról. A lázadó, avantgárd, és önsorsrontó forradalmár egy pillanat alatt teljes fordulatot vesz, és a századot meghúzóda átvészoló polgárság legnagyobb részére jellemző módon, halk szavú, tűró tömegben oldódik fel: keresi a szépet, saját boldogságát, néha mérgeződik, de mérget sosem adja ki nyilvánosan. Ady és Szabolcska így Mensáros előadóművészetében harmonikusan összeforr. És Mensáros titokban Szabolcskára teszi a hangsúlyt: a sorrend miatt Ady verse inkább idézetté, Szabolcskáé pedig az idézet mögött lapuló önvallomássá válik.

Rögtön az imént részletezett verspárosítás utána újabb kontraszt következik. A futurista sebességmámmorral átítatott kiáltványt követő levél, Puccini panaszkodása, hogy Lanciája nem

⁵⁴⁵ Barabás i.m. 102.

érte el az ígért 18 km/órás sebességet, a század emberének folyamatos kettősségét ragadja meg, fölvázolva egy nagyon konkrét alakot a szövegek mögött, egy olyan alakot, amelyben a mindenkori néző magára ismerhet. „De Mensáros hangulati, gondolati, dramaturgiai játékosságánál többre mutat: az ember megváltási kísérletei folyamatosan kudarcot vallanak. Ahogyan a gyermek Karinthy látta a történelem színeit, Mensáros is színeket komponál: felépíti a sebesség mítoszát, majd Puccini panaszával lerombolja. Az ember önmaga megváltásának kudarcai is világossá válnak ebben az összefüggésben.”¹⁰

A kezdeti, humorban gazdag szakasz Thomas Mann *Halál velencében* részletével, majd Rilke *Körhintájával* kezd beborulni, míg végül Babits *Miatyánk...1914* a teljes katasztrófa által sújtva könyörög. „Szertartás Mensáros estje; de ahogy Babits versével az emberiség vétkét magára vállalja, az tisztán láttatja szerepét: misét celebrál, amelynek a nézőtéren ülők a beavatottjai.”⁵⁴⁶ Ezt a prédikátor által celebrált közös imát ismét egy Ady szöveg követi, amely inkább már egy próféta szájából hangzik el, úgy foglalja össze tömör költői sóhajban a háború céltalan borzalmát, és az egész század monoton ismétlődő csapásait, melyet arra az emberre mér, akinek tiszteletéért korábban Szatyin monológja szólt.

Ezt a költői látomásoktól terhes epizódot Mensáros jó érzékkel egy szellemes katonai adomával könnyíti ki. A korábbi párosításokhoz hasonlóan a hétköznapi ember élménye találkozik a költészettel a világháborús örvezető visszaemlékezése mellé fölzárkózó, Apollinaire, majd Juhász Gyula versben. Ez a szerkesztésben megnyilvánuló líraiság egyik példája, melyből szintén több hasonlót találhatunk az est során. Itt a jeges viharban, hóba vájt gödörben álomba merülő katonák álma nyílik meg előttünk Apollinaire versében. A költő, éppen mint Nagy Endre örvezető bajtársai, katonás ütemre alszik, és így jut el a kegyetlen háborús télből az szerelmes álmok tavaszába, hol ugyan még zakatol a katona-lét monotonitása, melynek „üteme ütege”, de már Juhász Gyula versébe hajlik, aki „a déli szélben” hunyja le szemét, és a „jövendő életet” hirdeti.

Ebből az álomból riaszt föl az időközökben felcseperedett Karinthy *Karácsonyi elégiája*, és – visszautalva a 11 éves kori naplórészletre – visszasírja ártatlanságát, melyet e „gyalázatos század” vett el tőle. Itt, a világháború végén kezdődik az összekavarodás, a kétségbeesés kora „Országok tépték és marcangolták egymás húsát az ebek | Aztán csönd lett, a megtépett föld sebeit nyalogatta | Sok-sok év múlva tértem magamhoz egy árokban valahol | Ahová dobott a földrengés s elindultam keresni helyem. (...)” Az általam elemzett szöveggönyvben ez a vers az első felvonás utolsó verse, míg a beszámolók és kritikák legtöbbje

⁵⁴⁶ Ablonczy i.m. 65.

arról tanúskodik, hogy ez már a második felvonás elejéhez tartozott. Mindkét esetben egy elmúlt borzalom nehézkes emésztését és egy új korszak kezdetét jelképezi a vers, és Mensáros kitűnő dramaturgiai érzékeléssel szünetet ad (két szünet is van az előadásban), hogy 25 év áttekintése után a közönségnek legyen ideje saját szubjektív gondolatait is megformálni.

A második felvonás az értékvesztettség, értékválság témakörét bontja ki. A kritikák által lelkesen sokat emlegetett *Úriház ábécéje* (Magyar Úriasszonyok Lapja kiadás, 1928) elképesztő pofátlansággal állítja a jó modort a tudásnál is előrébb valónak. Ezzel hüen tükrözve a kor kifordult világát. Az idézet azonban Mensáros előadásmódjában sokkal árnyaltabb, sokkal személyesebb élménnyé alakul. Egy olyan ember hangján mesél erről a korról, aki maga is elszenvedője volt. „Csak annyit tesz Mensáros, hogy amikor az „egyenrangú” szó után a „tudással”-hoz érkezik – szünetet tart. Kitágult tekintettel jobban megnézi a betűket, mint aki nem akar hinni a szemének. Hiszen ez nem lehetséges! Vagy való volna mégis? Tán enyhén fejét is csóválta, vagy csak belülről érzékeltette ezt a hitetlenkedő fejesóválást, már nem emlékszem, hiába láttam háromszor. Annyi azonban bizonyos, hogy a véleményét, kritikáját – nem »elidegenítően«, hanem nagyon is beleérezően – mondta el ezzel a megtorpanással, nem csupán az adott szövegről, de az egész társadalmi erkölcsről, amelyben az értelem és a tehetség elé helyezik az ügyeskedő forgolódást.”⁵⁴⁷ Ez a fajta beleérező attitűd fejlődik tovább a margóra helyezett avantgárd művész, Derkovits Gyula kérelmében, aki művészi önérzetében sértve, a teljes pénzhiányban utolsó elkeseredett próbaként levelet ír a „Székesfőváros Tanácsához”, melyben felsorolja eredményeit, kiállításait, és támogatást kér, mintha hinne abban, hogy csak feledékenységből nem díjazták eredményeit. Az alázatosan fogalmazott sorok süket fülekre találtak, mint tudjuk, Derkovits Gyula gyakorlatilag éhen halt. Az ő érezhetően kiizzadott, formaiaskodó mondatai mögött egy egész sor, hasonló sorsú művész értetlensége feszül, melyet Mensáros Kosztolányi *Beírtak* című versével összegez, mely ily módon inkább dokumentum, mint műalkotás, és a művészet értelmetlenségéről beszél egy ilyen önmagából kifordult korban. „Nem az enyém a kezem, a lábam | és a fejem is csak egy adat.”⁵⁴⁸

Bartók Béla leveléből pedig a fasiszta hatalom abszurdítására világít rá Mensáros egy szokatlan szemszögből. A liberális figyelő értelmiség szemszögéből látjuk az alakulóban lévő náci birodalom kritikáját, azt a deviáns és kiforgatott eszmeiséget, ami Magyarországra is begyűrűzik a 30-as évek második felében. A szavak kiforgatásáról, a menthetetlenül vesztébe rohanó groteszk fasizmusról ír Bartók, melyen nevetni kellene, de annál sokkal vészjtjóslóbb.

⁵⁴⁷ Barabás i.m. 100.

⁵⁴⁸ Ny. Fazekas i.m. 153.

Erre válaszol Szabó Lőrinc *Különbékéje*, melyben mintha már utólag látná ezt a folyamatot, katasztrófális következményeivel együtt.

A második szünet előtti lezáró három akkord Radnóti *Hetedik eclogájával* indul. „A színpad akkor teljesen sötét volt. Mintha egy mély kútból világított volna Mensáros sápadtan megvilágított arca. Mondta a verset csendesen, majdnem szótagolva. Mint amikor az ember ír, és mormolja levele szövegét. Később vettem észre, hogy a jobb keze mozdul. Most először, az egész estén. Ujjai mintha apró ceruzacsonkot szorítottak volna. A ceruza fáradtan kapott új meg új sorba. Így írta meg előttünk nagy csendben a *Hetedik eclogát*. Újra. Döbbenetes volt. Az utolsó sor után nem mozdult többet a keze. Belénk fojtotta a tapsot, mert egy levelet kezdett rögtön diktálni. A Topf cég levelét Erfurtból, melyben a cég legújabb típusú hamvasztókemencéjét ajánlja. Szenttelen hangon diktált, úgy, ahogy egy cégvezető fogalmaz, aki nem gonosz, nem gyilkos, egyszerűen csak cégvezető, és semmit sem ért abból, amit csinál; üzleti levelet diktál gondosan, precízen titkárnőjének. És Mensáros bement a vesszőket, pontokat a levélbe. Mint aki meg kívánja könnyíteni a titkárnő dolgát – legyen szép, szabályos, pontos a levél. Aztán az utolsó mondatra, a „tiszteletteljes üdvözlés”-re rávágta Pilinszky János rekviemjét. Ez sikoltás volt! Már régen nem állt senki a dobogón, de még nem tudtunk mozdulni. Sokáig tartott, hogy eljutott hozzánk az első hang. Azt hiszem, hegedű hangja volt az üres, néma színpadról.”⁵⁴⁹

Végül a szocializmus korszakába lépünk magyar viszonylatban, de először a világirodalom versein keresztül vizsgálja Mensáros a háború utáni időszakot. Két irányt ismertet Mensáros, nyugatról T. S. Eliot *Itt vagyok hát a félúton* című versét, keletről pedig Andrej Voznyeszenszkij *Sigudai őszét*. Eliotnál „Új egyesülésbe, mélyebb kapcsolatba | A sötét hidegen át” kell „kutató utra menni”⁵⁵⁰, Voznyeszenszkijnél pedig „egy nő fut a lankán, fut lefele, | mint őszi ág leszakadt levele...”⁵⁵¹ És el is érkeztünk a már említett apróhirdetés – *Merülő Saturnus* pároshoz, újra Magyarországra. Innentől a szocializmus nagyon óvatos, de mégis metsző kritikáját hallhatjuk. „Hiszen vannak nálunk üzemek, tsz-ek és hivatalok, ahol automatika, kibernetika és munka nincs még ugyan, de már vezetés, gondolkodás és munka sem tapasztalható. (...) És hogy mindezek ellenére az ország mégis halad, a szocializmus mégis erősödik, az fantasztikus.”⁵⁵² – írja Komlós János a tudományos-fantasztikus cikkeket olvasva, melyre részben reflektálva Vas István szövegében pedig a marxizmus beláthatatlan szellemi

⁵⁴⁹ Sándor i.m. 8.

⁵⁵⁰ Ny. Fazekas i.m. 162.

⁵⁵¹ Ny. Fazekas i.m. 164.

⁵⁵² Ny. Fazekas i.m. 167.

károkat okozó hatására reflektál, mikor talányosan kérdezi: „Vagy ha itt volnál, talán te különbséget tennél itt a Via Appián és elválasztanád a szívtől a májat és vesét s megmondanád melyik az igazi hit és mi a merő anyagelvűség?”⁵⁵³

Az est lezárása pedig hasonlóképp meglepő, mint felütése. Fellini *Nyolc és fél* című filmjéből elevenedik meg egy jelenet, Guido megvilágosodása, ahogy hirtelen úgy érzi, mindent ért, és boldogan, az örömtől akadozó nyelvvel próbálja a közönségnek megmagyarázni a kimondhatatlan érzéseit, háláját, miközben Nino Rota cirkuszi zenéje szól.

Mensáros és önálló estje nagy hatással volt kortársaira. Nem csak a nagyközönség érdeklődését keltette föl széles körökben (körülbelül 1500 alkalommal játszott országsszerte), hanem a szakmát is lázba hozta. Annak ellenére, hogy Pesten politikai nyomással a háttérben, csak nagyon kevés alkalommal állhatott vele színpadra (anyaszínháza, a Madách Színház is csak kétszer – betegség miatt elmaradt előadás helyében beugróként – fogadta be) aki látta, mind csodálattal emlékezik vissza rá, előadói estek hosszú sora született az ő inspirációjával. „Az én korosztályunknak ő tanítómester volt.” – vallja Bálint András visszaemlékezésében. „Kvázi egy asztal körül ültünk. Huszti Péter, Verebes István, Koltai Robi, Lukács Sanyi, Kern Andris, Balázsovits Lajos és Mensáros. Laci volt a mester, mi pedig a tanítványai. (...) Tulajdonképpen az is, hogy a mai napig önálló esteket készítek, az ő hatására, az ő XX. százada miatt történik.”⁵⁵⁴ Ablonczy László rajongással és hódolattal teli elemzésének végén így nyilatkozik Mensárosról: „Irigyek voltak sikerére színházában, ez bizonyos; közhangulatot is teremtettek ahhoz, hogy Mensáros “haknizik”. Ilyen magas igényű szellemi vallomás rendületlen és országos sikerérét lefokozni – ez is a boldog idők elközönyösítő művészetpolitikájának módszere volt. Nem mertek, nem akartak szembesülni azzal, hogy Mensáros László estje lélekmozgató és társadalommozdító erőként hatott – országos méretekben. Igazgatója persze hogy nem ajánlotta színházát, de nemcsak a maga elfogultságából, hanem jól tudta: magas elgondolással ítélték országjárásra Mensárost. (...) Így kellett történnie, mert ez volt a sorsa; hogy a jó hírt, az igét elvigye az emberekhez. Megerősítés, megtartás végett is. A hatvanas években különösen szomjúhoztuk az igazságot. S ő prédikátori elhivatottsággal járta az országot.”

A XX. század előadás előadóművészi ereje javarészt egyszerűségében rejlik. Mensáros nem akart szavalni, különleges módon megjelenni a színpadon vagy hangjával elbűvölni a nézőt – puritán volt és tárgyilagos. Saját bevallása szerint a pulpitust is csak azért helyezte el a

⁵⁵³ Ny. Fazekas i.m. 168.

⁵⁵⁴ Ismeretlen szerkesztő: Egy színész a huszadik századból. 18.

színpadon, „hogy a közönségnek még inkább másra irányítsa figyelmét mint önmagára”⁵⁵⁵, mögé tudjon bújni, hogy még az se legyen megtévesztő, ami a színész testével óvhatatlanul történik a színpadon. Későbbi pályatársaival ellentétben – akik többek között az ő hatására már nem törődtek ezzel – el akarta rejteni azt, hogy nem „szavaló pózban” mondja a szövegeket, hanem természetes, harmonikus testtartással, „pihenő állásban”. A „pult mögött zsebre dugom a kezem, abban az esetben, amikor érzem, hogy egy kicsit szavalóssá kezdek válni, és már nem a megértetésről van szó, hanem magam is egy kicsit élvezkedem a versben, (...) önmagam előtt természetessé válok.”⁵⁵⁶

Annak ellenére, hogy – mint elemzésem is méltatja – az előadás szerkezete egy mérnöki pontosságú mű, hatásmechanizmusában a legkifinomultabb dramaturgiai érzékre vall, Mensáros legtöbb interjújában azt nyilatkozta, hogy ezek a szövegek „véletlenül találták meg őt”, az est magától alakult olyanná, amilyen, ő csak egymásra dobálta kronológiai sorrendben a szövegeket. Ebben biztosak lehetünk, hogy van igazság, nem is tagadom, hogy azoknak a dramaturgiai elemeknek, melyeket említettem, a nagy része nem tudatos fogás. De a legnagyobb alkotásokra, így *A XX. századra* is jellemző, hogy a hajszálpontosan kijelölt fókusz mentén minden véletlenre nyitottak maradnak, rugalmas pontossággal fogadnak magukba minden olyan elemet, amely céljuk felé haladva útjukba kerülnek.

Mensáros az 1500 előadás során – mint már említettem a tanulmány elején – rengeteget változtatott a darab szerkezetén, ki-be kerültek művek folyamatosan, mindig alkalmazkodva a helyszínhez, a nézők összetételéhez és az előadó aktuális hangulatához. A ’81-es TV-felvételen például (amelyben fizetett statisztaközönség előtt játszott, tehát nem volt alkalma úgymond tesztelni a közönséget, hogy mennyire mehet mélyre) a humoros prózának ad nagyobb teret. Olyan plusz szövegek kerültek be (pl. Görgey Gábor humoreszkje, vagy a magyar beat zenéről szóló kritikák), ezekben megformált szünetei, szöveg fönt – poén lent fordulatai, rezzenéstelen arca a kabarékonferansz műfaj felé viszik el az előadást. De ebben a felvételen is amikor a *Via Appiához* ér, érződik az a lágy, melankolikus, intellektuális, tanító szándék, amely az eredeti előadás egészére jellemző.

„Újabb estjére hosszan, és változatos tervekkel készülődött. Emlékszem, 1970. március 16-án, a debreceni estjét követő reggelen együtt utaztunk Pestre. Akkor is derengett benne egy elképzelés: képekben beszélt diktátorok váltották egymást egy hordón, és szónoklataikból nagy kordokumentum állna össze, tűnődött az étkezőkocsiban. De azon már közösen bizonytalankodtunk, hogy a teljesség jegyében miként lehetne megszólaltatni a szovjet

⁵⁵⁵ Ismeretlen szerkesztő: *Élőszóval – muzsikával*. Magyar Rádió, Petőfi Adó. 1996. III. 24. 21:20.

⁵⁵⁶ Barabás i.m. 101.

zsarnokokat... De sem ez, sem más terve akkor azért sem valósult meg, mert A XX. század változatlanul élt. S ma már azt is látjuk: ő nem alkalmi előadások szereplője akart lenni, hanem akkor jelentkezett, amikor már sorsával megszenvedte és kitisztította magában a pódiumi gondolatot. 1978-ban válságos, halálközeli pillanatba jutott, ez döntő fordulatot jelentett további életében. Amit majd esztendőkkel később Arany-estjében összegzett. Élete végén pedig irodalmi, bölcséleti művekből, dokumentumokból, önéletrajzi vallomását állította össze, Mit is akaram mondani? címmel. Ahogy A XX. századról, úgy végrendeletes szöveggyűjteményéről szólva még inkább igaz: pokoljáró és fenséges küzdelmeit elemezni azt is jelenteni, hogy őt magát idézzük fel magunkban.⁵⁵⁷

⁵⁵⁷ Ablonczy i.m. 73.

4.3. Gáti József: A versmondás

Kultúrtörténeti előzmények és körkép

A versmondás hagyományosan, mester-tanítvány viszonyban történő oktatása nehezen rögzíthető írott formában, mégis több neves előadóművészünk próbálkozott a téma tankönyv szintű rögzítésével. Mind közül a legösszettebb, legszélesebb látókörű Gáti József *A versmondás* című műve. A bakelitlemezzel melléklettel – melyen a tanulmány szerzője saját verselőadásait mellékeli, mintegy irányadó példaként az olvasó számára – kiadott kötet nemcsak az előadóművészi gyakorlattal foglalkozik, hanem a téma szakszerű kultúrtörténeti áttekintését is tartalmazza, az addig megjelent jelentős szavalat- és versmondás témájú tanulmányokat felhasználva Egressy Gábor és Rakodczay Pál tizenkilencedik századi műveitől Kosztolányin és Babits on át, Ascher Oszkár-ig. Természetesen megjelenésének korához mérten a „felszabadulást”⁵⁵⁸ tekinti a legfontosabb kultúrtörténeti fordulópontnak, de a felszabadulás utáni korszakot is – mint a személyi kultusz retardáló hatásaként félresiklott kulturális közegét – kellő kritikával tudja szemlélni.⁵⁵⁹

A versmondás kezdetét az 1848-as forradalom kitörésére datálja, és kissé idealizált, romantikus fordulattal Petőfi Pilvax-kávéházbeli, majd Egressy Gábor Nemzeti Színházbeli *Nemzeti dal* szavalatához köti.⁵⁶⁰ Elismerően, mély tisztelettel adózik az első hivatásos magyar színészgenerációk *igazi pátosza*⁵⁶¹ előtt, Jászai Mari „alázatos, egyben sugárzó szavatait”⁵⁶² emelve ki közülük több helyen is. A korszak legmeghatározóbb szerzőjeként Hevesi Sándor⁵⁶³ *Az előadás művészete* című művét idézi, az álpatosz⁵⁶⁴ elleni kiállását – miszerint „dilettánsok

⁵⁵⁸ 1950 és 1989 között a szovjet csapatok bevonulását és a német csapatok kivonulását (egyezményes napjaként 1945 április 4-e vált hivatalossá) „felszabadulás” néven emlegették, és a szovjet befolyáshoz mérten a magyar történelem – és kultúrtörténet – legsikeresebb fordulatai közé sorolták.

⁵⁵⁹ Gáti i.m. 12.

⁵⁶⁰ Gáti i.m. 9.

⁵⁶¹ „A pátosz ugyanis nem stílus, nem hang, nem is gesztus, tehát nem megfogható kifejezési forma. Nemcsak antik tragédiák sajátja, de korunk eszmeiségétől sem idegen. A pátosz az a hőfok, az az izzás, az az elhíhetőség, amely iróilag és előadóilag az egyéni problémát vagy problémákat általánossá, egyetemes emberi érvényűvé is emelheti. E belső izzás, mellyel a gondolat s a figura rendszerint a mindennapok fölé emelkedik, nem igényel feltétlenül nagy hangot vagy gesztust. Költői, előadói igazsága és lendülete – mely fortissimótól pianissimóig egyaránt megnyilvánulhat – néha a valóság fölé emel bennünket, gondolati nagyságát és érzelmvilágunkat egyaránt megragadja – szinte reális valóságként fogadjuk el. Egy-két nagy művészünk alkalmi versmondása azért ment főként eseményszámba, mert igaz volt. Jászai pátoszában nem volt hazugság.” Gáti i.m. 55.

⁵⁶² Gáti i.m. 9.

⁵⁶³ Hevesi Sándor (1873– 1939) dramaturg, rendező, színházigazgató, kritikus. Több írása is jelent meg a versmondással kapcsolatban a dramaturg és rendező szemszögéből megközelítve a témát. (Böhm: *A magyar versszaválás története*. 159.)

⁵⁶⁴ „Álpatosz soha át nem élt gondolatok és érzelmek mímelése, sőt túllihegése. Ezzel rendszerint együtt jár a deklamálás, a kellemes csengő vagy bűgő hang *őszinteség nélküli* »csúszkáltatása« a különböző regiszterekben.

és nem-dilettánsok [...] akárhányszor kiállnak a dobogóra és nagy szónoki gesztusokkal verik agyon a filigrán lírai műveket”⁵⁶⁵ – egy az egyben sajátjának tekinti. Ezt az előadásmódot nevezi *szavalásnak*, az „első fecskéként”, „elválasztó határkőként,” és „irány- és példamutató ízléssel” jellemzett Ascher Oszkár nyomán meghonosodó újfajta realista *versmondással* szemben. A huszadik század első felében – pozitív kivételként Beregi Oszkárt⁵⁶⁶ említve – tovább élő romantikus szavalás kiüresedett, eltorzult örökségként saját előadóművészi értékrendje szerint hosszan elemzi és elutasítja az „iskolai felelő hang”⁵⁶⁷ elterjedését a szavalásban. Hasonló módon elutasítja, ám csak felületesen mutatja be a másik szélsőséget, a „modernkedő közvetlenkedést”, a „szürkeségként” és „motyogásként”⁵⁶⁸ is emlegetett *naturalista* versmondási irányzatot, melynek megjelenését a húszas évek elejére datálja.⁵⁶⁹ A két szélsőség szintéziseként tartja számon a realista versmondást, melynek alapjaként az értelmezés tisztaságát jelöli meg és két féle ágazatát rögzíti, a „szinte aszketikusan zárt Ascher-féle versmondást”, valamint a Major Tamás nevéhez köthető „lazább formájú, kis színészi gesztusoktól sem visszariadó” versmondó stílust.⁵⁷⁰

Korának versmondási állapotairól is kellő kritikával nyilatkozik. Általánosságban véve állapítja meg, hogy „a mennyiség sokszor a minőség romlására megy”⁵⁷¹, mely az aranykorát élő népművelési propaganda hatására országszerte rohamos ütemben szaporodó műkedvelő csoportok köreiben jelenti a legnagyobb problémát. A problémaként a hivatásos és műkedvelő előadók keveredését emeli ki a korabeli sajtóban és televíziós műsorokban, ahol a „sikerhajhászás” és „rossz lokálpatriotizmus” előtérbe kerül a szakszerűséggel szemben. E gondolatait – ahogy Gáti szó szerint korára illőnek érzi Hevesi szavait – a mai, huszonegyedik századi viszonyokra is érvényesnek tarthatjuk. Nem úgy, mint a napjainkban csak nyomokban fennmaradó rádióműsor-kultúrát, amely keretein belül kialakulhatott a „se nem halk, se nem hangos, »rádiószerű« versmondás, mely érthető, nem bántó, de verset, előadót egyaránt jellegtelenül egybemos.” A rádiós versmondás kapcsán (azonban szélesebb körben is

Ebben a lélek nélküli zenedobozban minden kapható: a mennydörgéstől a fülemüle csattogásáig. Színész vagy versmondó többnyire gondolati és érzelmi szegénységben szokott ehhez a megoldáshoz nyúlni, ámbátor előfordul, hogy csak ez minden képessége.” Gáti i.m. 55.

⁵⁶⁵ Gáti i.m. 10.

⁵⁶⁶ Beregi Oszkár (1873–1965) A Nemzeti Színház hősszínésze, kimagasló adottságokkal rendelkező előadóművész, pályáját végig kísérő előadói estélyei során a klasszikus költészet mellett a legújabb nyugatos költők művei is megjelennek. „Konzervatív kritikuskai *szertelennek* bélyegezték, az új irányzatok képviselői pedig éppenséggel konzervatívnak, túlságosan romantikusnak tartották. Nem vették észre, hogy ő a régi és az új stílusvilág határán az új felé vezető utat kezdte megépíteni.” Böhm: *A magyar versszavalás története*. 147.

⁵⁶⁷ Gáti i.m. 53.

⁵⁶⁸ Gáti i.m. 56.

⁵⁶⁹ u. o.

⁵⁷⁰ Gáti i.m. 12.

⁵⁷¹ Gáti i.m. 13.

értelmezhető módon) a versválasztás lehetőségének fontosságát hangsúlyozza, mint az előadó sikerének kulcsát, mely azonban általában (gyakran kultúrpolitikai okokból is) a szerkesztők, rendezők kezében marad, megfosztva így az előadót az igazi személyes érintettség erejétől⁵⁷². Szintén kultúrpolitikai háttére lehet a kortárs költészet kimaradásának a rádióműsorokból, amit az előadók felelősségeként is regisztrál.

Gáti a mai napig érvényes kritikát fogalmaz meg a televíziós versmondással kapcsolatban, amely a mai videós műfajokra is értelmezhető. Felismeri, hogy minden kameramozgás csak eltereli a figyelmet a vers mondanivalójáról, a versmondás képi rögzítését az előadó arcára és szemeire fókuszált képi komponálás segíti.⁵⁷³ Ezzel már a hetvenes években rögzíti azt az alapvető különbséget, amely a versmondásvideó és a versfilm⁵⁷⁴ kategóriáit megkülönbözteti egymástól. Valamint kitér az Irodalmi Színpad⁵⁷⁵ és a nyomában országszerte megnyíló hasonló színpadok verses műsoraira is, melyek kapcsán bevezeti a *vers-színjátás*⁵⁷⁶ pejoratív értelemben alkalmazott fogalmát.

Gáti tankönyvének legfontosabb eredményei közé tartozik továbbá a versmondás interszubbjektivitásának korát megelőző leírása. A szerző előadóművészként és pedagógusként is fontosnak tartja hangsúlyozni a versmondás társadalmi felelőssége és hatása mellett (melyet az uralkodó szocialista eszmék is megkívánnak tőle) a költészet egyénre gyakorolt, individuális élményként megélt hatását. A két hatás természetesen szorosan összefügg, hiszen az egyéni élmények sokaságán keresztül érhet el társadalmi hatást költő, versmondó egyaránt. A vers előadóművészre tett hatásáról, a versmondás visszaható erejéről ír, de ugyanakkor a versmondó élményét szeretné befogadóként is megélni, tehát valójában a vers teljességét vizsgálja, amikor annak hatásmechanizmusával kapcsolatban mágikus erőt vél felfedezni: „ez a költő és a

⁵⁷² Kivételként a *Legkedvesebb verseim* (késő esti sorozat a Petőfi rádió műsorán 1953-tól *19XX-ig*) műsort emeli ki, ahol az előadó válogatott 20-30 percnyi műsorra való költeményt. Gáti nem teszi hozzá, azonban rendkívül fontos, hogy az előadók ebben a műsorban rendszerint saját személyes gondolataikkal kommentálják versválasztásukat – mely különös, személyes kontextusba helyezi előadásukat.

⁵⁷³ Gáti i.m. 18.

⁵⁷⁴ A *versmondásvideó* a versmondás mozgóképfelvétele, mint olyan, az előadóművész alkotásának megőrkítését szolgálja, míg a *versfilm* szerzői filmes műfaj, egy adott költemény filmnyelvi adaptációja. A két kategória megkülönböztetését a Színház- és Filmművészeti Egyetemen 2020-ban megrendezett Vers Videó Versenyének zsűrije (Hajduk Károly színművész, Ónodi Eszter színművész, Reisz Gábor filmrendező, Röhrig Géza költő, színész, filmrendező és Tóth Krisztina költő) és szervezői (Bagossy László rendező, a Színház- és Filmművészeti Intézet vezetője; Spilák Klára színművész, művészeti menedzser; Veszprémi Judit kommunikációs vezető és Zoltán Áron színművész, a Doktori Iskola hallgatója) által közösen meghatározott terminológiában alkalmazom.

⁵⁷⁵ „1957 márc.-ában Szendrő Ferenc igazgatásával nyitotta meg kapuit, (...) [m]űsorán főleg összeállított irodalmi műsorok és egyfelvonásos színművek szerepeltek.” (Szekely, György: Magyar színház- és filmművészeti lexikon. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994.) A mai Radnóti Miklós Színház elődje.

⁵⁷⁶ A *vers-színjátás* terepét adják a túlszínezett, jelmezekkel, díszletekkel terhelt versműsorok, melyekben a versek „önkéntes színpadtérbe helyezése és a versmondó mindenáron való mozgatása” (Gáti i.m. 18.) során a forma fontosabbá válik, mint a tartalom, és a versmondó színjátéka kerül előtérbe, mely egy-egy részletében túlhangsúlyozza, javarészt azonban elfedi a vers valódi tartalmát.

költészet csodája, mely arra kényszerít bennünket, hogy gondolkodás- és látásmódját magunkévá tegyük, a vers mondásakor hozzá hasonló, illetve azonos belső körülményeket teremtsünk önmagunkban, azaz a vers világában éljünk.”⁵⁷⁷

Versmondástanítás

Gáti a Színművészeti Főiskola tanáraként a főiskolai versmondásoktatás történetét és akkori helyzetét is összefoglalja, első jelentős mesterként Ódry Árpádot⁵⁷⁸ nevezve meg, akit Nagy Adorján⁵⁷⁹ követ. Az oktatás során a technikai alapok elsajátítására helyezi a legnagyobb hangsúlyt, a helyes beszédtechnika és kiváltképp a helyes légzés elsajátításával.

Ebben a részben kerül sor a versmondásmódszertani tanulmányok legalapvetőbb kérdésére, a színészet és a versmondás közti viszony meghatározására. Gáti egyetért Ascherrel abban, hogy a kettő nem választható el egymástól, érvként hozza fel, hogy a hivatásos előadóművészek közt csak egy-két kivételes esetben talál olyan versmondót, aki nem színész (különbséget tesz e szempontól hivatásos és nem-hivatásos előadók közt, ez utóbbi kategóriában már nagyobb számban lát példát a két terület elkülönítésére).⁵⁸⁰ Meghatározásában paradox helyzetbe keveredik, amely pedagógiai célú fordulatként is értelmezhető. Elmélete szerint a versmondó és a színművész egyaránt átéli az előadott művet előadása során, míg azonban az egyik *eljátssza*, a másik *elmondja* azt. A két művelet megkülönböztetése során Gáti jelentős, új versmondáselméleti szemléletmódot vezet be, melynek kulcsfogalma a *fizikai jelenlét*. Míg a rádiós versmondás esetében megengedi a versmondás és színészet ketté választását (bár annak önálló törvényszerűségeit nem fejt ki), a fizikai jelenlét esetében a versmondás során „alig észlelhető színjátszásról, ha úgy tetszik, színpadi viselkedésről” ír.⁵⁸¹ Gondolatmenetének kiindulópontjaként a versek önálló világteremtő tulajdonságát jelöli ki, melyből arra következtet, hogy a versmondó nem

⁵⁷⁷ Gáti i.m. 110. Simon Gábor *Bevezetés a kognitív lírapoétikába* című tanulmányában ezt a jelenséget így fogalmazza meg a kognitív nyelvtudomány terminológiájával: „A befogadó alárendeli magát a lírai szubjektum nézőpontjának, ugyanakkor saját világára vonatkozó fogalmi tudása, tapasztalatai és asszociatív-imaginatív műveletei révén kialakítja a mű világának immár interszubjektív konceptualizációját. Ezek a megértési műveletek befogadói életvilágra irányuló reflexiókat kezdeményeznek egy fiktív szubjektum perspektívájának diszkurzív bevonásán keresztül, amely a befogadó számára is szubjektivitása konstituálását, világához való viszonya reflektált újraalkotását kínálja fel. Simon G. i.m. 131.

⁵⁷⁸ Ódry Árpád (1876–1937) A Nemzeti Színház színművésze, a *Nyugat* költői által a modern magyar előadóművészet megteremtőjeként, és a színpadiasságtól mentes előadói stílus megteremtőjeként számon tartott előadóművész, tanár. Böhm: *A magyar versszavalás története*. 223.

⁵⁷⁹ Nagy Adorján (1888–1956) A Nemzeti Színház színművésze, később főrendezője, a Színiakadémia és a Pázmány Péter Tudományegyetem beszédművészet tanára.

⁵⁸⁰ Gáti i.m. 69.

⁵⁸¹ Gáti i.m. 70.

mondhatja ugyanolyan külső adottsággal a különböző világokat teremtő különböző verseket. Állításának azonban látszólag ellentmond, amikor kategorikusan kijelenti, hogy a versmondónak semmilyen külső eszköz nem áll rendelkezésére, csak az „agyakban”, fantáziában díszletezheti, világíthatja előadását, kizárólag hangját, szavait, a ritmust, a mondanivalót és a mindezeket összefogó értelmezést használva eszközül. „Hisz a versmondás nem más, mint a legkevesebb külső eszközzel történő, értelmet és érzelmet egybefogó belső fogalmazás.”⁵⁸² A két állítás – miszerint egy versmondó a külsőségek megváltoztatása nélkül nem tud megkülönböztetni két verset, viszont eszközként csak a belső fogalmazás áll rendelkezésére, paradox helyzetet teremt. A rendkívüli pedagógiai érzéssel fogalmazó, széleskörű tapasztalattal rendelkező tanár így világít rá a versmondó igazi, paradox feladatára, melyet a két állítás szintéziseként összegez:

„Nem alakul, nem játszik, csak érzékeltet és így többet bíz a hallgatókra, illetőleg nagyobb asszociációs folyamatokra kényszeríti, mintha mindazt, ami a versben van, sorra eljátszotta volna.

Mi ez, ha nem a legmagasabb rendű színjátszás egyik formája? Itt az elhallgatás néha több, mint a szó, s egy gesztus, vagy pillantás jelenetekkel ér fel. Ilyen sűrített világot nem lehet részleteire bontva eljátszani, csak jelezni. A többit, amit a versmondó elhallgat, a hallgatóság a hallottakkal együtt összegezi, lejátssza, vagy átéli önmagában.”⁵⁸³

Motiváció

A versmondástanítás részleteiben elmerülve Gáti egyedülálló módon beszél a *lámpalázz*ról mint a versmondás szükségszerű velejárójáról. Eredetként a félelemérzet ősi jelenségét jelöli meg, és szorosán köti a *felelősség* fogalmához. A produkció művészi értékét annak függvényévé teszi, hogy a versmondó milyen motivációval fog hozzá munkájához. A szorongás különböző okai közül kiemeli a felelősségérzetből fakadó szorongást mint művészileg hasznos érzést, szemben a hiúság okozta félelemérzettel. Meglátása szerint mindkét fajta szorongás elkerülhetetlen a versmondó esetében, mindkettőn a magas szintű fizikai és szellemi felkészültség, önellenőrzés (nyugalomra épülő tudatos kontroll), helyes légzés és „a

⁵⁸² u.o.

⁵⁸³ Gáti i.m. 71.

testi gátló és ingerlő körülmények” megszüntetése segíthet. Azonban az egyéni érdeket a mű szolgálata elé helyező túlzott hiúságot rombolónak, művészetellenesnek tartja.⁵⁸⁴

A megszólalás hangja

A motiváció témaköréhez szorosan kapcsolódik Gáti elmélete a versmondó hangjával, hangszínével kapcsolatban. A szép hangot mint hasznos adottságot említi, de nem mint célt, sőt felhívja a figyelmet a szép hangra való törekvés tartalomellenességére.⁵⁸⁵ A művészi értékű versmondás legfontosabb kritériumai közé sorolja az *emberi hangon* (alkatnak megfelelő, középtónusú beszédhang) való megszólalást, melynek megerősítése, tudatosítása a versmondásoktatás legfontosabb feladata. A mélyített, magasított, szépített, vagy bármi módon megmásított, felvett hangon való szavalás különböző okait sorolja fel a szülői gagyogástól az iskolai felelések káros hatásán át a magyarországi színjátéki hagyomány romantikus gyökereiig, határozottan kijelenti azonban, hogy az így megszólaló előadó „*sohasem* lesz hangszere és egyben *újraalkotója* a költői műnek.”⁵⁸⁶ Ehhez kapcsolódóan lép fel az olyan elméletekkel szemben is, amelyek figyelmen kívül hagyják a versmondó valóságos helyzetét, mely önmagában véve dramatikus, vagyis párbeszédhelyzetben, az élőbeszéd törvényei szerint alakul, ezért a végtelen lehetőséget rejtő hangtalan olvasáshoz képest módosításra szorul.⁵⁸⁷

Mi a vers?

Nincs versmondáselmélet verselmélet nélkül, legalábbis a vers fogalmának meghatározása nélkül. Gáti ebben is körültekintő, pontos munkát végez, széles körű gyűjtésében különböző esztétikai, verstani tanulmányok meghatározásait idézi Kosztolányitól egy általános iskolai irodalmi olvasókönyvig, mire egy mondatba sűríti saját meghatározását: „A versek hangulatok, érzések, gondolatok érzékeltetői vagy szószólói.”⁵⁸⁸ És a verstani, formai tulajdonságokat megkerülve ír a versek élményszerűségéről. Befogadói szempontokat alkalmazva a *belső én* önmagyarázatát, válaszlehetőségeit véli felfedezni a szubjektív élmények, gondolatok más ember művében való felismerésében. A tudatos vagy tudattalan

⁵⁸⁴ Gáti i.m. 32.

⁵⁸⁵ Gáti i.m. 47.

⁵⁸⁶ u.o.

⁵⁸⁷ Gáti i.m. 54.

⁵⁸⁸ Gáti i.m. 63.

élmények hangulatok, érzések és gondolatok formájában élnek tovább az emberben szerinte, ezek *költői formában történő megnyilatkozása* a vers.⁵⁸⁹

A versmondás lételmélete

A versmeghatározásának megfelelően a versmondó munkáját három szakaszra bontja. A *verskeresésre*, mely során feladat, kíváncsiság, vagy hangulatra, érzésre keresett válasz motiválja az előadót. Második szakaszként a *versválasztást* jelöli ki, melynél Latinovits-hoz hasonlóan a *rezonálás* fogalmát alkalmazza, és csak ezután következik a *versmondás* mint a művel való találkozás művészi szintű, vallomásos megfogalmazása.⁵⁹⁰ A versmondó létjogát éppen ebben a *rezonálásban* fedezi fel, és a saját versét előadó szerzővel ellentétben – elméletét Kosztolányi Dezső gondolataival alátámasztva – a versmondást mint a mű, az előadó személyisége és befogadói élménye által felerősödő, magasabb szintű megvalósultságát határozza meg.⁵⁹¹

A versmondás ontológiai szempontból (Bécsy Tamás elméletéhez hasonló rendszerben gondolkodva) a befejezett mű új kifejezéseként értelmezi, az eredeti mű sajátjától eltérő művészi síkon. A művelet során a vers költői világa – mint a valóság és képzelet ötvözete – az előadóművész világának bizonyos elemeivel, a mű által felelevenített emlékekkel, élményekkel keveredik.⁵⁹² Érvéstechnikájában itt is egy pedagógiai célú fordulatot alkalmaz. Nullhipotézis-szerűen⁵⁹³ teszi fel a kérdést, hogy létezik-e előadás az előadói élmény hozzáadása nélkül, majd a nullhipotézis egyértelmű tagadásával az *interpretáció* (az *állásfoglalás* és az *értelmezés* szavakat használja) fogalmát határozza meg, mint az *újraalkotás* folyamatának alapját. A vizuális és akusztikai képsorokban érzékelt művészi világot a versmondó a *maga nyelvére fordítja*. Bonyolult asszociációs folyamatok során megérti és megérzi (a két folyamat tetszőleges sorrendben követheti egymást) a versben rögzített élményeket, és ezeket saját élményeivel kiegészítve akusztikus (és vizuális) képsorokban fogalmazza újra, mellyel a hallgatóságban hasonló képsorok kialakulását indukálja.⁵⁹⁴

⁵⁸⁹ Gáti i.m. 64.

⁵⁹⁰ u.o.

⁵⁹¹ Gáti i.m. 67.

⁵⁹² u.o.

⁵⁹³ A természettudományos falszifikációs logika módszere, mely kiindulópontként nem az alátámasztani kívánt hipotézis helyességéből, hanem az ellenkező álláspontból indul ki. Simon G. i.m. 226–227.

⁵⁹⁴ Gáti i.m. 74.

A versválasztás fontos első állomása tehát, amikor az előadó egy verssel kapcsolatosan megfogalmazza az egyszerű, tömör, intuitív megállapítást: *tetszett*.⁵⁹⁵ Az előadó esetében ehhez a kijelentéshez már rögtön párosul a *megvalósítási vágy*, illetve a *birtokbavevési szándék, akarat*. „Az előadónak egyé kell válnia az előadandó művel”⁵⁹⁶, hiszen csak azon keresztül tud megszólalni, ami egészen az övé. A versmondónak a költővel kell „együtt lélegzeni”⁵⁹⁷ a művén keresztül, ezt úgy érheti el, ha hosszú érési folyamaton vezet át magában a lassan kóstolgatott, többször újraolvasott szöveget, amely kezdetekben inkább akusztikai, érzéki benyomásként, nyelvi és képélményként rögzül, a tartalom valódi felfedezése csak később realizálódik.⁵⁹⁸ Tartalomként a már említett *drámai magot* érti, amelyből az egész költői mű kifejlődik. Gáti reagál a filológia érveire is, tiszteletben tartja annak fontosságát a műértelmezésben, azonban az előadóművész szempontjából hátrébb helyezve a felkészülés sorrendjében. Felhívja a figyelmet az irodalomtörténeti adatok behelyettesítendő képletként való alkalmazásának káros voltára, és a többsikeretlenes egyenletként működő vers megfejtését mindig az előadás pillanatából, korából eredő megoldások mentén javasolja.⁵⁹⁹

Ennek a változékonyságnak, és mindig jelen idejű aktualitásnak megerősítésére vezet be az *első végleges forma* ontológiai fogalmát, mint a versmondó felkészülési folyamatának első célját, mely azonban soha nem válhat totálisan befejezetté. A versmondás minden egyes ismétlése során az előadó – akár szándéka ellenére is – alakítja, megváltoztatja művét.⁶⁰⁰ E gondolata már rezonál a hatvanas évek performatív fordulatának tanulságaival is. ERIKA Fischer-Lichte fejt ki tanulmányában a performatív aktusok során kibomló, öngereneráló (*autopoétikus*) viszony alkalmiságát, megismételhetetlenségét. „A játékosok és a nézők közötti kapcsolatok különböző előadásokban még rendszerint egy és ugyanazon rendezés esetében sem alakulnak egyformán. Sőt a különbségek olyannyira számottevőek lehetnek, hogy aligha teszik lehetővé akár csak félig-meddig is érvényes konklúziók megfogalmazását.”⁶⁰¹ A jelenség és fogalom részletesebb kifejtésére és szűkebb témára adaptálására a *Versmondás elmélete* fejezet során vállalkozom.

A versmondó helyzetéből adódóan a munka velejárójaként a *magáraulaltság* fogalmát vezet be, melyet a partnerek, a rendezés, a mozgás és minden külső segítség hiánya, és a közönség egy pontra irányuló szakadatlan figyelme okoz. A színészettel szemben kiemeli az

⁵⁹⁵ Gáti i.m. 91.

⁵⁹⁶ Gáti i.m. 88.

⁵⁹⁷ Gáti i.m. 75.

⁵⁹⁸ Gáti i.m. 78.

⁵⁹⁹ Gáti i.m. 86.

⁶⁰⁰ Gáti i.m. 75.

⁶⁰¹ Fischer-Lichte i.m. 52.

egyéni mondanivaló és a fantázia elengedhetetlen szükségét, ami a fentebb felsorolt segítségek hiányában kizárólag az előadó felkészültségéből táplálkozhat, nincs más kapaszkodó. „Ha benned nincs, hiába hajtod künn” – idézi Goethe *Faustját*, és felhívja a figyelmet arra, hogy a versmondás során a legkisebb felmerülő üresjárat (a belső koncentráció részleges vagy teljes hiánya, és az abból fakadó feltűnő szövegmondási probléma, botlás, kihagyás) is végzetes problémát jelent, mely után az előadónak csak bocsánatot kérni van joga.

A versmondó munkája

Gáti a versmondást mint a *reprodukált beszédet* kategorizálja, mely alatt az író által rögzített szöveg megadott formai körülmények közti elmondását érti.⁶⁰² Külön hangsúlyozza, hogy az előadóművész a szerző műve nélkül nem képes művészi színvonalon megszólalni.⁶⁰³ Versmondója *felkészületlen olvasóként*⁶⁰⁴ találkozik a „formába öntött, kész költői világgal”⁶⁰⁵, amelynek sosem a *magját*, hanem csak *virágát* kapja meg – feladata így a mű *drámai magjának* felkutatása, amely végül a versmondás sorvezetőjévé válhat. A verssel való találkozás sokféle lehetőségét vázolja a kezdő sorok izgalmas tartalmától egészen a vers egészének megnyugtató vagy felzaklató zeneiségéig. A költő első felfedezőjeként és rezonenseként ír a versolvasó előadóművészről, akinél kimagasló erővel van jelen már az első pillanattól kezdve a *közlési vágy*.⁶⁰⁶ Természetes reakcióként ír a versolvasás közben érzett megosztási vágyról mint a vers okozta szubjektív élmény megosztása során érzett felfokozott örömről.⁶⁰⁷

Gáti szerint az ontológiai alfejezetben említett *első végleges forma* (mely a későbbi versmondások során mindig változik) megvalósításához a versmondónak jelentősen erősebb alapokra van szüksége, mint amit a szöveg sorról sorra való tanulása adniképes. A *versbeolvadás, versbeélés*⁶⁰⁸ során a mű formai tájainak feltérképezését, belső birtokbavételét⁶⁰⁹ javasolja. Azonban Gáti nyomatékosan felhívja a figyelmet arra, hogy ez még mindig nem egyelő a vers *tudásával*. Ebben a szakaszban a vers által kiváltott saját élmények együtt kavarnak a versből nyert élményekkel.⁶¹⁰ Egy igen találó hasonlattal a *vendégvárás* és a *vendég megérkezése feletti első* örömként jelöli Gáti ezt a szakaszt, melyet a munka

⁶⁰² Gáti i.m. 25.

⁶⁰³ Gáti i.m. 75.

⁶⁰⁴ Gáti i.m. 84.

⁶⁰⁵ Gáti i.m. 76.

⁶⁰⁶ Gáti i.m. 84.

⁶⁰⁷ Gáti i.m. 85.

⁶⁰⁸ Gáti i.m.:88.

⁶⁰⁹ Gáti i.m. 89.

⁶¹⁰ Gáti i.m. 89.

során jó esetben a *vendéglátás* örömei váltanak fel, ahol egy nyugodtabb szakaszban a vers által felidézett élmények tudatossá válnak.⁶¹¹ Ily módon a *költői világ részesévé* válhat a versmondó, melyet úgy érhet el, ha először hátrébb lép, hogy kellő objektivitással rálátást nyerjen a mű egészére, az intuíciót nem kikapcsolva, amely nélkül lehetetlen a költészettel való foglalatosság.⁶¹²

Gáti a megismerési folyamat elengedhetetlen részeként tartja számon azt az előadóművészi attitűdöt, mely lehetőséget ad arra, hogy a versmondó a vers nagyságának hatására alárendelje magát annak.⁶¹³ Ez a fajta alázatos hozzáállás a mű értékét és a mű iránti *művészi felelősségérzetet* hivatott növelni. „A nagy mű nagy felelősség is egyben.”⁶¹⁴ A mű *boncolása* és *ismerete* által azonban a versmondó végül a költő *társszerzőjévé* válik, „eredeti megnyilvánulási formájától eltérően más síkra transzponálva”⁶¹⁵ a verset. A *boncolás* folyamata sok veszélyt rejteget a versmondó számára. Fenn áll a veszélye ugyanis, hogy közben a mű fontos elemeit veszíti el⁶¹⁶, például a versmondó intuitív megérzéseit. Az ismereteket tudatosan megállapítható tények, logikus következtetések és egészséges megérzések együttesen formálják.⁶¹⁷ A boncolás igazi célja nem az, hogy a vers minden eleme teljesen tudatossá váljon, hanem hogy a verselemző előadó megtudja vagy megérezze, „mi volt az a villanás, hangulati, érzés és gondolat (egyszóval élmény), mely átütött vagy átfutott a költőn”, és amely a mű *drámai magja*, szavainak kiváltó oka, „a vers igazi tudása, a verset írató bármilyen előjelű *költői szenvedély*.”⁶¹⁸ Ennek a *költői szenvedélynek* vagy *drámai mának* megfejtése jelenti a vers tudását Gáti terminológiája szerint, mely még mindig nem egyenlő a szövegtudással, sőt a *versismerettel* sem.

A *versismeret* alapját a vers poétikai, verstani megvalósulásának megfejtése, *szerkezeti áttekintése* jelenti a *szövegvizsgálat* segítségével. Ez már a teljes tudatosság síkján történik, miután a vers háttérében álló *költői szenvedély*⁶¹⁹ felfedezése már biztos alapokon áll. A szövegvizsgálat során a *vers-test egész területét* járja végig módszeresen az előadó, alkotóelemeit, poétikai szabályait tisztázva, azokat előadói szempontok szerint adaptálva.⁶²⁰ Az

⁶¹¹ Gáti i.m. 90.

⁶¹² Gáti i.m. 109.

⁶¹³ Gáti i.m. 90.

⁶¹⁴ Gáti i.m. 91.

⁶¹⁵ Gáti i.m. 92.

⁶¹⁶ Gáti i.m. 93.

⁶¹⁷ Gáti i.m. 92.

⁶¹⁸ Gáti i.m. 88-109.

⁶¹⁹ „A saját élmények szubjektív voltukban többnyire elterelik a figyelmet a vershez konkrétan fűződő költői élményekről. Azt a felfokozott és egyben stilizált valóságtudást, mely a nagy költészetből árad, a költői alapélménybe helyezkedve érezhetjük és tudhatjuk igazán.” Gáti i.m. 102.

⁶²⁰ Gáti i.m. 104.

egyreszleteket a szöveg egészéhez viszonyítva kiemeli vagy homályban hagyja. Gáti kiemeli, hogy az elemző olvasás során felfedezett és megszeretett részletek hangsúlyozása nem mehet a vers egészének rovására, a vers szerkezetének arányait kell átvinni a *megvalósulás*ba is. Magas fokú verstani, poétikai ismereteket követel meg az előadóművésztől, melyek segítségével a szöveg szintaktikai elrendezettsége világossá válik számára, így a vers *külső és belső rendjét* változtatlanul tudja megvalósítani, előadása során *realizálva* a verset. Az erre szánt idő és energia megspórolásával legfeljebb „jósándékú művészi improvizáció”, vagy a Gáti szerint legrosszabb értelemben használt *szavakat* születhet⁶²¹, ami szemben áll a *művészi felelősségérzettel*, felrúgja a művészi és társadalmi felelősség elválaszthatatlan egységét.⁶²²

A kis részletek vizsgálta, a *versismeret* elsajátítása az utolsó fázis, ahol a vers egységei különválaszthatók. Gáti nyomatékosan kijelenti, hogy a megvalósításnál már csak a vers egészében gondolkodhat a versmondó. Megvalósítása során egy ívre, a vers mélyén felfedezett *drámai mag* kifejlődésére fűzi fel előadását. Ez adja meg a mű jelenbe sűrített eleveenségét, amely által a közönség is ugyanazon művészi élmény részesévé válhat, mint amely az előadót a *versválasztás* során megragadta.⁶²³ Egyúttal ez óvja meg az az esetleges *üresjárattól* is, mely során az előadó elveszti lendületét, önmagát kezdi elemezni és szavakba, részletekbe kapaszkodva szituációkat játszik és nem lelkiállapotot jelenít meg.⁶²⁴ A drámai mag mint hajtóerő az élőbeszéd alapját képezi. Az a szándék, amely végső formáját a megfogalmazott mondatok során nyeri el, teljességgel azonban csak a mondatok összességében bomlik ki, soha nem az egyes részletekben.

A versmondó eszköze

A versmondónak nem a hangja legfőbb eszköze, hanem egész lénye, teljes fizikuma.⁶²⁵ Annak működéséért pedig a felkészülés során kialakított *művészi kontroll* felelős.⁶²⁶ Gáti sokkal megengedőbb az előadóművész mozgásával kapcsolatban, mint a puritánságra ösztönző Ascher. Szerinte a mozgás ízlés kérdése, ezért nem szabályozható.⁶²⁷ Felhívja a figyelmet azonban arra a tényszerű megállapításra is, miszerint minden fölösleges mozdulat eltereli a

⁶²¹ Gáti i.m. 103.

⁶²² „A lelkiismeretlen versmondás kockázatos improvizáció, amely csak akkor sikerül, ha az ösztönök helyesen működnek és a művészi ihlet gombnyomásra jelentkeznek. (...) Megalapozatlan munkát nem érdemes végezni, mert az a legkisebb viharra összedől. Márpedig a közönséggel való találkozás vihar a javából!” Gáti i.m. 107.

⁶²³ Gáti i.m. 117.

⁶²⁴ Gáti i.m. 112.

⁶²⁵ Gáti i.m. 118.

⁶²⁶ Gáti i.m. 118.

⁶²⁷ Gáti i.m. 109.

közönség figyelmét, de a túlzottan merev mozdulatlanlanság is zavaró lehet, főként, ha az az előadó görcsösségével jár együtt.⁶²⁸

A hanggal mint *a költői világot kifejező elsőrendű eszközzel* kapcsolatban három fogalmat vezet be, melyeket egyedi módon alkalmaz: a *beszédmelódia*, a *modorosság* és az *orgánium* fogalmait. Terminológiájában a *beszédmelódia* az egyéni stílusjegyek közé tartozik. Mindenkinek van egy megfigyelhető, reprodukálható beszédstílusa, amelyben egyén mondanivalóját közli, ennek karakterjegyeiből (hangszín, ejtés, hanglejtés, nyelvjárás, beszédritmus, tempó stb.) leírható egy szabályrendszer, amiben *beszédmelódiája* rendszerint alakul. Versmondás közben ennek a jól felismerhető egyéni *beszédmelódiának* reprodukcióját nevezi *modorosságnak*. Ebben az esetben ugyanis nem történik más, mint a költői szöveg egyéni előadóművészi stílusjegyekbe erőszakolása, mely legfőképpen a különböző versek azonos módon történő előadásánál érhető tetten. Szerinte az igazi művész két különböző verset két különböző stílusban szólaltat meg, a vers speciális tulajdonságainak, mondanivalójának megfelelően. Ez nem azt jelenti, hogy az előadóművész elveszíti saját egyéni hangját, stílusát. Azt soha nem tudja elveszíteni, hiszen eszköze nem pusztán a hangja, hanem teljes lénye. Hangjának nem beszédmelódiája adja egyéniségét, hanem *orgánuma*, amely az előadó fizikai állapotától, beszédtechnikájától, alkati adottságaitól függ, s melynek legszélesebb körű rugalmasságát biztosítja a minden esetben új formában megszülető versmondás megvalósulásához.⁶²⁹

Verszene

Gáti versmondását hallgatva nem a versmondás dallamossága jut először a befogadó eszébe. Könyvében azonban mégis komoly fejezetet a *verszenének*, több példával és részletes, szinte már kotta-szerű útmutatókkal. Verszene alatt a versek zenei tulajdonságainak összességét érti, a ritmus mellett a *hangmotiválást*, a hangok fényerejét (sötét, világos és homályos hangok), valamint a külső és belső rímeket. Útmutatóiból a gyakorló versmondó leginkább a tudatosságot és a jól kimunkált beszédmű erejét, magabiztosságát tanulhatja el, nem értelmezhetők konkrét instrukciókként. Leírásai azonban a maga nemükben zseniálisak, művészi értéket képviselnek. Úgy eleméz verseket, hogy közben saját hangjának magasságát írja le, amelyet akkor produkálna, ha éppen előadná a művet. A pedagógia, a művészi gyakorlat átadhatóságának

⁶²⁸ Gáti i.m. 109.

⁶²⁹ „Ez orgánumból született hang soha sincs készen, de minden esetben művenként újra készül, és érzelmi tartalmát, értelmező erejét a mű, a vers szüli és vezérel.” Gáti i.m. 119.

határát feszíti ki ez a módszer, és sikerrel jár. Kottáit azonban meg kell tanulni olvasni, adaptálni a befogadó saját adottságaira. Felhívja a figyelmet arra, hogy nem létezik egyféle, tökéletes megoldás, minden előadó a saját alkata szerint és az előadás pillanatára alkalmazza versmondás zeneiségét.⁶³⁰ Gáti pedagógiáját éppen ez a relativizáció hitelesíti. Példát állít az olvasó elé, melyet megfelelően képes rögzíteni is, felhívja azonban a figyelmet arra is, hogy nem követendő, hanem megértendő és túlszárnyalandó példát állít, hiszen „[m]a semmiképpen sem lehet úgy verset mondani, mint húsz évvel ezelőtt.”⁶³¹

A *verszene* fontosságának részletezésekor paradigmaticus kijelentést tesz. „Megértetnünk és megéreztetnünk, vagy megéreztetnünk és megértetnünk kell a versből annyi lényegest, amennyit csak egyetlen figyelmes hallgatásra lehetséges.” Majd később hozzáteszi, hogy „a vers zeneisége mindig és mindenkor jelen van, bármelyik szempont lépne is előtérbe.”⁶³² Ebben szintén többet fogalmaz meg, mint Ascher, hiszen a vers zeneiségét nem pusztán formai, hanem elsődleges jelentésképző funkcióval ruházza fel, olyannyira, hogy bizonyos esetekben elfogadja annak teljes dominanciáját is. A zeneiség szemantizációjában három szintet különböztet meg:

1. „amikor a vers-zene nélkül a mondandó nem állja meg a helyét” (prototipikus példája Babits Mihály *Szerenád* című verse). „Ott, ahol a vers zenéje többet ad a hangsúlynál, egyben a vers gondolatiságához is hozzájárul, teljesen átadjuk magunkat a vers ritmusának.”⁶³³;
2. Amikor „a vers-zene, a dallamosság félmondanivaló” (példaként legrészletesebben Ady Endre *Bujdosó kuruc rigmusa* című művét elemzi), abban az esetben hol az értelmi hangsúlyok, hol a vers zenéje szerint történik a hangsúlyozás.
3. Megjelöl egy harmadik esetet is, melyet azonban kategorikusan elutasít: „A vers rossz, naturalista prózává silányításával, ízekre szabdalásával nem érthetünk egyet soha.”⁶³⁴

Példái során a *verszene* megvalósítását a természetes hangsúlyelemekre való adaptált formában javasolja, melynek lehetőségeként az erősítést, halkítást, ritmizálást, valamint az előadó középhangsávján belüli *nullpont* alá és fölé emelkedő három-négy *magassági- és mélységi pontokat* határozza meg, melyek relatív egységekként minden előadó saját adottságai szerint értelmezendők. Hangsúlyozza továbbá, hogy semmiféle felvett hang alkalmazása nem

⁶³⁰ Gáti i.m. 153–154.

⁶³¹ Gáti i.m. 154.

⁶³² Gáti i.m. 120.

⁶³³ Gáti i.m. 120.

⁶³⁴ Gáti i.m. 120.

indokolt, pusztán a képzett beszédhang egyszerű zenei lehetőségeiből gazdálkodhat a versmondó.⁶³⁵

Központozás, szövegtanulás

Gáti az írott vers központozásának felülvizsgálatára buzdít a versmondás kialakítása során. *Értelmi* és *érzelmi* egységekre bontja a műveket, mely a vers tudatos elemzése során alakul ki. Legfontosabb szabályok között tartja számon a légzés értelmi és érzelmi egységekhez való igazítását⁶³⁶, melynek beosztását még a szövegtanulás előtt szükségesnek tarja.⁶³⁷ Az egységek pontos meghatározását nem közli, hiszen ezek mindig az adott mű sajátosságaitól függenek. Függelékként mellékelt verselemzéseiben azonban számos példával segíti a versmondástanuló olvasót. Az *értelmi* és *érzelmi* egységek nem mindig fedik egymást, ha azonban elcsúsznak, jellemzően a nagyobb, hosszabb egység egybetartása lesz a kijelölt cél, ezt a teljes egységet több helyen *versmondatként* is nevezi. Az egyes egységek, melyeket nem érdemes a mondás során megszakítani, nyelvtani mondatokon, sőt szakaszhatárokon is átívelhetnek.

A verskeresés, -választás, -birtokbavétel, -boncolás, -tudás, -megismerés, -érlelés, valamint a vers leírása (kézírással) és a levegővételek beosztása után a már *felkészült* előadó szövegtanulásba kezdhet. A vers leírását „rég színházi tapasztalatként” már féltudásként említi. Különbséget tesz ugyanakkor vizuális és auditív típusok közt, ugyanakkor felhívja a figyelmet – kiváltképp fiatal korban – mindkét típusú tanulás fejlesztésének lehetőségére. Típustól függetlenül ajánlja azonban a kezdetekben „halkan, ízlelgetve, kóstolgatva”⁶³⁸ történő gyakorlást, sokszori néma olvasás után. Kétféle szövegtudást különböztet meg, a memória és a beszélő szervek tudását, mely kezdetekben nem fedik egymást, a *szájra ültetés* (gyakorlás) útján hozhatók szinkronba egymással.

⁶³⁵ Gáti i.m. 130.

⁶³⁶ „Rossz levegővétellel szétdarabolhatjuk, széttörhetjük a vers mondanivalóját.” Gáti i.m. 144.

⁶³⁷ Gáti i.m. 38; 144–146.

⁶³⁸ Gáti i.m. 155.

4.4. Bálint András és Jordán Tamás párhuzamos dimenziói

Bálint András és Jordán Tamás a József Attila Gimnázium tanulóiként, évfolyamtársakként (korábban általános iskolai osztálytársak voltak) kezdtek szavalóversenyekre járni. Jordán szerint az ő esetében a beszédtechnika hiányában a lelkesedést díjazták, Bálint esetében pedig a tiszta és érthető beszédet.⁶³⁹ Bálint szerint ő egy kicsit hűvösebb volt mindig, barátja viszont szélsőséges érzelmeket mozgatott meg a közönségben is, „Tamás mondta a *Kései siratót* habzó szájjal, hihetetlen, taknya-nyála összefolyt, zokogott, föl kellett mosni utána, elájult, teljesen oda volt, csodálatos.”⁶⁴⁰ – emlékezi vissza az általam készített interjúban. Később mindketten színházi pályájuk részeként jelentős versmondás-karriert futottak be, számos önálló esttel és verselőadással. A leginkább kiemelkedő közös metszet Radnóti Miklós költészete, amellyel mindketten visszatérő módon foglalkoznak. Inspirációjukban egyértelműen közös pontot jelent Mensáros László művészete és kiváltképp a *XX. század* estje, melynek újító dramaturgiai, stilisztikai és performatív elemeinek hatása mindkettejük művészetében felismerhető.

Kettejük versmondással kapcsolatos gondolkodásmódjában a legszembevetőbb különbség a szerzőiségről való gondolkodásban fedezhető fel. A két jelentős verselőadásokat felsorakoztató művész-tanár egymásnak ellentmondó vélekedése, a szerző személyének fontosságáról, alaposabb vizsgálatot igénylő ütközési pont a versmondás különböző megközelítéseinek szétválasztásában. Bálint András kiemelt hangsúlyt fektet a költők személyiségére, és a szerep lehetőségét látja bennük. „Ezek is szerepek, így lehet nekem Radnóti-énem, vagy Szerebrjakov-ánem, Babits-énem, vagy George-énem.”⁶⁴¹ Számára a versek elsősorban életrajzi dokumentumok, amelyek más személyes jellegű szövegekkel (önéletrajzok, levelezések, naplóbejegyzések stb.) kiegészítve szereppé, vallomásos lírai monológgá formálhatók. „Ezeket a szerepeket én osztottam magamra és én írtam magamnak. Nem a saját szavaimmal írtam, de én ollóztam össze.” – olvashatjuk beszélgetőkönyvében.⁶⁴²

Jordán Tamás versértelmezésében ezzel szemben mindent felülír a mű aktualitása és az előadó számára adaptálható személyessége. „Sohasem érdekelt, hogy a költő mikor írta a verset

⁶³⁹ Jordán Tamás, interjú. 2019. 05. 20. Rózsavölgyi Szalon Z.Á. (<https://docs.google.com/document/d/1cvZHGIJpYf7cVrVibiOngpxbTC9QxRgXq/edit?usp=sharing&ouid=106445098942254884064&rtopof=true&sd=true>) Utolsó letöltés: 2022.08.24.

⁶⁴⁰ Bálint András, interjú 2020.02.27. Bethlen Téri Színház Z.Á. https://youtu.be/rWzC_qnDSmQ Utolsó letöltés: 2022.05.13.

⁶⁴¹ Bálint András–Schiller Erzsébet: *Jó társaságban – beszélgetések Bálint Andrással*. Magvető Kiadó, Budapest, 2010. 25.

⁶⁴² Bálint A.–Schiller E. i.m. 22.

és miért – vagy érvényes ma is, vagy ha nem, múzeumba való.”⁶⁴³ – állítja interjújában. Nem érdekli a költő személye sem, nem kívánja a költészetet vagy az adott költő művészetét népszerűsíteni, megismertetni. Kizárólag arra fókuszál, hogy mi az a gondolat, mi az a mondani való, amelyet akár ő is megfogalmazhatna saját szavaival, és ezt úgy adja elő, mintha beszélgetne, félre téve minden poétikai szabályszerűséget, műfaji kötöttséget, a vers zárt és erős megkötésekkel rendelkező szerkezetét – saját szavaival élve „abszolút szabálytalan és deviáns” módon.⁶⁴⁴

Jordán Tamás

A vers birtokba vétele

„Nagyon sokáig szoktam dolgozni, és amikor már érzem, hogy ez túlzás, belementünk az éjszakába, akkor megpróbálok aludni. A múltkor is háromig fönt voltam, na itt az ideje az alvásnak, lefeküdtem, és nem tudtam elaludni. Föl voltam zaklatva – a cigaretta, a feketekávé, hát sok minden miatt –, rájöttem, hogy ez nem megy. És akkor próbálkoztam mindenféle módszerrel, altatót vettem be, százig számoltam bűvös mondókákat idézve, nem segített az se. Hát beletörődtem, hogy most nincs alvás. Fölkeltem, mászkálok a szobában – a család az már békésen alszik – kinézek az ablakon (a szemközti házban is alszanak), fölnezek az égre, fantasztikusan ragyognak a csillagok, és valami hihetetlen csodás kék színe van az égnek, és ahogy vizsgálodom, azt látom, hogy fönt valami bál van! Hintók, lovak patkója szikrázott, fátylak lobogtak az égen, hihetetlen nagy élet volt ott, és úgy éreztem, hogy én is benne vagyok ebben a bálban, valahogyan én is vendég vagyok. Teljesen a hatása alá kerültem, mély katarziszom volt, és a végén könnyek között, megilletődve letérdeltem és megköszöntem annak az ismeretlennek, aki meghívott engem ebbe a bálba.” – Meséli Jordán Tamás *Széllal szemben – poénok és poémák (Jordán Tamás stand up estje)* címmel 2012. január 19-én, a Rózsavölgyi Szalonban bemutatott előadásának egyik pontján, három, harsány nevetés kíséretében elmesélt Kádár-kort idéző vicc után. És a történet után, átvezetés nélkül vág bele Kosztolányi Dezső *Hajnali részegség* című versébe. A gesztus magáért beszél, és híven összegezi Jordán elméletét a versmondásról, melyet az est folyamán később meg is magyaráz. „Azért mondtam el a *Hajnali részegség* szinopszist, hogy utána arról beszéljek, hogy ez milyen nulla történet. Ez nem

⁶⁴³ Népszabadság, 1993. április 15. Martinovits Tibor interjúja

⁶⁴⁴ u.o.

történet, ez semmi. (...) Ez akkor történet, ha a világ egyik legjobb stand-uposa írja meg, akkor viszont egészen elképesztő.”⁶⁴⁵

Jordán Tamás a gimnáziumi évek után az Egyetemi Színpad szavalóköriében kezdett el foglalkozni versekkel. Főbb tevékenységei közé azonban csak a Fehér György (rendező) és Edelényi János (operatőr) által megvalósított ötször húsz perces József Attila TV-műsor (*József Attila – Költészet, 1975-76*) nyomán került a versmondás. A műsorban Latinovits Zoltánnal, Cserhalmi Annával, Sebő Ferencsel és a Kaláka együttesel dolgozott együtt.⁶⁴⁶ A versválogatást Edelényi és Fehér készítették, többnyire a költő fiatalkori verseiből. A televíziós sorozat alapján később készült egy harmincötperces műsor, amelybe csak Jordán verselőadásait vágták össze.⁶⁴⁷ Ez az összeállítás – valamint az ennek alapján készült „*Szeretnének*” című est (Bemutató: 1978. március 18-án a Népszínházban) indította el a művész versmondás-karrierjét.⁶⁴⁸

A Fehér Györggyel való közös munka emléke, valamint a munka közben Latinovits Zoltánnal folytatott viták a versmondásról egész pályáján elkísérik. Beszámolóiban (a legtöbb interjújában, melyben a versmondásról kérdezik, sőt estjeinek előszavában is utal ezekre a tapasztalatokra) egy olyan műhelymunka rekonstruálható, amely során az alkotók hosszasan kísérleteztek, egy-egy versmondást az elemzések, beszélgetések és próbák utáni felvételeken is akár tíz-húsz alkalommal is rögzítettek, tehát a kísérletezés, kutatás az alkotófolyamat teljes egészét végig kísérte. Az utókor számára ezt a kísérletezést a *Tiszta szívvel* című vers felvétele örökíti meg a leginkább, melyen a végső vágatban is három verzióban mondja el Jordán egymás után a művet – saját megfogalmazásában először „mintha egy fohász, egy ima lenne”, aztán „csak egy közlés, aminek a tartalma követelőző, de nem túl erőszakos”, és végül „rendkívül provokatív és erőszakos” módon.⁶⁴⁹ A három verzió így módon új egységet képez, és a versmondás mint önálló alkotói folyamat szabadságáról beszél.

A Fehér Györgytől kapott instrukciók nyomán a személyesség kizárólagos szabályát fogalmazza meg Jordán későbbi versmondás-elméleti gondolatai között. Véleménye szerint egy verset csak akkor adhat elő a versmondó, ha az *teljesen az övé* – „miközben mondom a már teljesen föl vállalt és szubjektíven enyémnek tekintett verset, (...) derengjen hátul halványan,

⁶⁴⁵ Az előadás szövege vázát tekintve kötött, megfogalmazásában azonban improvizatív jellegű. Az idézett részleteket a 2019.04.21-én, a Rózsavölgyi Szalonban megtartott előadás alkalmával jegyeztem le.

⁶⁴⁶ *Critikai Lapok - Évforduló 2005.4.* 1-3. oldal. Lejegyezte: Szücs Katalin Ágnes

⁶⁴⁷ *József Attila Verseik: Jordán Tamás műsora.* (1980) A műsor itt megtekinthető: <https://youtu.be/KSA9wncaJAA> Utolsó letöltés: 2022.02.13.

⁶⁴⁸ Magyar Ifjúság, 1978. IV.28. Köves István cikke

⁶⁴⁹ Jordán T. interjú i.m. Az előadás ezen a linken megtekinthető: <https://youtu.be/H90Qxuy5aJo> Utolsó letöltés: 2022.02.13.

mintha József Attila is írt volna valami hasonlót.”⁶⁵⁰ Gáti József *birtokbavevési szándékának* fogalmát⁶⁵¹ teszi a versmondás fő kritériumává, annyi különbséggel, hogy míg Gáti elmélete szerint a vers birtokbavétele a felkészülést motiváló egyik tényezőként van jelen, Jordán esetében a versmondó legfőbb előadóművészi feladatává válik. „Ha az enyém tud lenni, akkor úgy mondom el, ahogy én arról a problémáról, amivel az az adott vers foglalkozik, arról én magam is tudnék beszélni. És akkor nem gondolkodom, hogy hogyan kell verset mondani, úgy kell verset mondani, hogy az az enyém, és közölni akarok vele valamit. És nincsenek szabályok.”⁶⁵²

A közlés fogalma Jordán Tamásnál

Jordán elmélete szerint a versmondó beszélgetést folytat a nézővel. A szerző szerepét – Bálint András elméletével ellentétben (lásd később) – kiiktatva a folyamatból, az előadó és a néző közt kialakuló kölcsönös, valós kapcsolódásról beszél. Ez alól a legutóbb bemutatott *Levelek Adytól* est (bemutató: 2021. szeptember 19., Pinceszínház) sem képez kivételt, még akkor sem, ha látszólag itt fordított dramaturgiával a saját maga által írt szövegeket adja egy hangbejátszáson, Csankó Zoltán hangján megszólaló Ady-szerep szájába, és ő maga javarészt eredeti Ady szövegekkel válaszol. A párbeszédesség jelleg valójában Jordán Tamás belső párbeszédjét hangosítja ki, amelynek apropójává válik Ady alakja és életműve. Stílusának kiindulási alapja a folyamatos reflexió saját előadói jelenlétére, amelyet egy pillanatra sem szakít meg a szerepjáték kedvéért. Így különíti el saját versmondási stílusát az általa „exhibicionista megmozdulás”-nak nevezett önálló estektől, mely alól a számára példát mutató, idősebb generáció képviselői közül csak Latinovits és Mensáros művészetét érzi kivételnek.⁶⁵³ Ehhez a felismeréshez elsősorban – ahogy azt interjúiban meséli – a már említett Fehér–Edelényi-féle TV-műsor felvételei segítettek hozzá, melynek legfontosabb alapelve, hogy a kamera nagyon közel volt az előadóhoz, és ahogy „a közel lévő kamera lencséje, az optika megszemélyesít”⁶⁵⁴, a versmondó úgy szólal meg, mintha beszélgetne vele. Jordán számára ezt a tapasztalatot tehát a József Attila műveivel való munka hozza meg (amelyekhez kifejezetten illik a kialakított stílus), később azonban – és erre a legjobb példa a fejezetrész elején idézett *Széllel szemben* est –, általános érvényűvé teszi versmondás-elméletében.

⁶⁵⁰ Jordán T. interjú i.m.

⁶⁵¹ Lásd 4.3. számú melléklet.

⁶⁵² Jordán T. interjú i.m.

⁶⁵³ Tallózó, 1993. Január 9. Havas Fanny interjúja

⁶⁵⁴ Kritikai Lapok - Évforduló 2005.4. 1-3. oldal. Lejegyezte: Szűcs Katalin Ágnes

A felkészülés legfontosabb elemeként a *közlés erős vágyát* emeli ki, amely a néző figyelmének záloga. Elmondása szerint versmondási stílusát kocsmai beszélgetéseken (is) csiszolta. Kocsmapultnál könyökölve, a beszélgetés egy erre alkalmas pontján kérte meg az „ivócimborákat”, hogy hallgassák meg, hogyan mond verset. A versmondás során azt figyelte, hogy a beszélgetésbe ágyazott versmondás közben „mikor isznak, mikor fordulnak el, mikor néznek csillogó szemmel” partnerei.⁶⁵⁵ A *közlés* jelensége mögött azt a – befogadó által a beszéd hangsúlyai és a nonverbális jelek alapján egyértelműen érzékelhető – szándékot érti, hogy a versmondó valóban „akar mondani valamit, vagy nem akar.”⁶⁵⁶ Így alakította ki azt a stílusát, melynek legfontosabb alapfeltétele, hogy a néző azt érezze, a versmondó személyesen hozzá szól, kifejezetten vele szeretne valamit megosztani, őt akarja meggyőzni saját, személyes gondolatának igazáról. „Bár itt a másik fél hallgat, ez mégis egy dialógus, az ő figyelmére válaszolva ugyanazt a mondatot máshogy mondom el, más emóciókkal. A megszokott önálló est helyett beszélgetést akartam, ahol én egy monológot mondok, és a másik figyelme az a kipontozott rész, amelyik beépül az én monológomba. Ehhez kisajátítottam és magaménak tekintettem József Attila gondolatait.”⁶⁵⁷ A közönség által kifejezett válasz pedig (melyet az előadás fiktív szövegeknyvében a partner replikájaként rögzített három pont jelez⁶⁵⁸) befolyásolja a versek előadását. „Látjuk a szemeket, látjuk a figyelmet, érezzük a csöndet – a színházi emberek tudják, hogy minden estnek van egy aurája, ami kialakul, akármilyen műfajról van szó –, és tulajdonképpen az a válasz. Tehát kapunk egy választ és akkor megint mondunk valamit. És ez a mondás szövegileg mindig ugyanaz, de a lényegét illetően nagyon sok változáson megy keresztül. Ezt csak mi tudjuk pontosan, mivel itt nüanszokról van szó, de ezek nagyon jelentősek.”⁶⁵⁹ A posztmodern performatív esztétika ezt a jelenséget a játékos és közönsége által közösen létrehozott *autopoetikus feedback-szalagként* nevezi meg.⁶⁶⁰

Az előadóművész szándéka nyomán megszülető közlés elsődlegessége nem újkeletű. Jordán gondolatait erősítik és közelítik meg egy másik előadóművészeti ág, a zenés színház irányából Székely György közvetítésében Walter Felsenstein gondolatai. „A közlés szándéka fontosabb, mint az énekpartiban fellelhető közlés, amelyet be lehet tanulni. A nézőnek és hallgatónak, aki érzi ezt a közlési szándékot, azt a benyomást kell kapnia, hogy a párbeszéd

⁶⁵⁵ u.o.

⁶⁵⁶ Könyvjelző 2007. január. Vámos Miklós interjúja

⁶⁵⁷ Tallózó, 1993. Január 9. Havas Fanny interjúja

⁶⁵⁸ Kritikai Lapok - Évforduló 2005.4. 1-3. oldal. Lejegyezte: Szűcs Katalin Ágnes

⁶⁵⁹ Kritikai Lapok - Évforduló 2005.4. 1-3. oldal. Lejegyezte: Szűcs Katalin Ágnes

⁶⁶⁰ Erika Fischer-Lichte fogalma. „A játékosok tettei tehát mindig hatással vannak a nézőkre, a nézők tettei pedig a játékosokra és nézőtársaikra. Ebben az értelemben beszélhetünk az előadást létrehozó és irányító, önreferenciális és állandóan változó feedback-szalagról [feedback-Schleife], amelynek működését teljes mértékben sem megtervezni, sem kiszámítani nem lehet.” Fischer-Lichte. m. 50. Lásd II.3. fejezet.

szavai és az énekelt hangok az énekes színész által csak éppen ebben a pillanatban megtalált eszközök önmaguk kifejezésére (s ezeket az eszközöket bizonyos körülmények között más eszközökre ki is lehetne cserélni).⁶⁶¹ Ez a fajta improvizatív, a szándék nyomán véletlenszerűen megvalósuló cselekvés, amelyet Felsenstein színészeitől az énekes megszólalások során (is) elvár, Jordán versmondási stílusát is mutatis mutandis jellemzi.

A közlés legfontosabb alapja – Jordán elmondása szerint – a személyes élmény, a személyes érintettség, amely lehetőséget nyit a vers *megszemélyesítésére*.⁶⁶² Ennek folyamatár öt lépcsőben összegezi.

Ötlépcsős elmélet

Az elmélet kiindulásipontja, alapfeltevése hogy a versmondó nem tudhatja pontosan, miként született a mű. Erről lehetnek információi, a vers megírásának körülményei – ha jól dokumentáltak, és a versmondó rendelkezésére állnak – segíthetik a versmondó munkáját, de éppen annyira el is terelhetik a figyelmét a mű lényegéről.⁶⁶³ Jordán érzékletes példaként hozza fel, mennyire nehéz rekonstruálni azt, hogy Radnóti Miklós az erőltetett menet idején, miközben „lerohadt a lábáról a cipő és faháncs van a talpa alatt”⁶⁶⁴, hogyan tudja megírni a *Razglednicák*-at.

1. Adott tehát egy „emóciókban gazdag állomás” ahol feltételezhetően a költő meglát egy képet, amely megragadja, és „eldönti, hogy ezt, amit ő most látott, és ilyen hatással volt rá, azt megírja”. Erről a benyomásról nem tudhatjuk pontosan, hogy mi okozza, mennyiben tekinthetjük külső vagy belső indíttatású élménynek, feltételezhető azonban, hogy rendkívüli hatással van a költőre és érzelmi reakciót vált ki benne.
2. Az érzelmekben gazdag lépcsőt egy tudatos alkotási folyamat követi, mely során a költő „a mesterségét veszi elő és azt működteti hideg fejjel, praktikusán”. Ír, javít, gondolkodik, megfelelő kifejezéseket, nyelvi eszközöket keres, „hogy [a mű] a lehető legjobban tükrözze azt, amit látott, és ami ilyen hatással volt rá.”

⁶⁶¹ Walter Felsenstein gondolatait Székely György fordításában és közvetítésében közlöm. Székely: *Színháttípusok dramaturgiája*. 29.

⁶⁶² Jordán T. interjú i.m.

⁶⁶³ „Engem az érdekel, hogy az enyém tud lenni vagy nem. És ha megtudok részleteket a vers születéséről, keletkezéséről, akkor az inkább rossz nekem, mint jó.” Jordán T. interjú i.m.

⁶⁶⁴ Jordán T. interjú i.m. – a továbbiakban az öt lépcsős módszerben idézett részletek mind az általam készített interjúból származnak.

3. Újabb emóciókkal telített lépcső következik. A versmondó elolvassa a verset, és az nagy hatással van rá, érzelmi reakciót idéz elő benne, melynek hatására eldönti, hogy a művet el szeretné mondani. „Szerencsés esetben olyan hatással van rám Radnóti verse, mint amilyen hatással Radnótira volt ez a kép, amit meglátott.”
4. A következő lépcső megint a tudatos munkáról szól, a versmondó „mint színész, hideg fejjel” foglalkozik a verssel. „Hogy kéne, milyen ritmusban, hogy hangzik, hogy az enyém?” Racionális munka, melynek – szintén Jordán által kifejtett – részleteire a fejezet későbbi részeiben bővebben kitérek.
5. A versmondó elmondja úgy, ahogy „végig szenvedte”, hogy eljusson oda, hogy elmondja. Újabb „emóciókkal teli” lépcső, de ezek már a befogadó emóciói. A jól kidolgozott versmondás idején a versmondó teljesen fesztelenül van jelen, „olyan magától értetődően, olyan lazán”, hogy például a *Gyermekké tettél* című vers hatásos mondása közben két kétjegyű számot fejben össze tud szorozni, tehát a versmondó érzelmei ebben a fázisban már háttérbe szorulnak. A jó versmondás esetében „az első, harmadik és az ötödik állomás ugyanolyan emóciókkal teli”, azonban három különböző szubjektum szempontjából.

Ötlépcsős elméletében Jordán a lírai művek azon tulajdonságának gyakorlati megvalósulását írja le, melyet a kognitív lírapoétika *interszubszejektivitás-elmélete*⁶⁶⁵ összegez.⁶⁶⁶

Jordán felkészülési módszere a folyamatos auditív önkontroll. A próbák során hangosan mondja a vers részleteit, és megfigyeli magát, hogy olyan hangon szólal-e meg, amelyről tudatosan meg tudja állapítani, hogy az ő őszinte, saját hangja. Elmélete szerint a versmondónak ki kell alakítania egy kontrolláló módszert, amivel megállapítja, hogy teljesen önazonos hangon beszél-e. „Tehát ha arról akarok beszélni, hogy hogyan kell neki állni egy József Attila versnek, először arról beszélnék, hogy hogyan tudsz hozzáállni ahhoz, hogy te megismerd magadat, hogy te kicsoda vagy. És van-e jogod ezt állítani, vagy ha már ismered magad, akkor meg tudod-e állapítani, hogy most, amikor ezzel a verssel próbálsz, akkor éppen igazat mondasz-e vagy

⁶⁶⁵ „Noha a költészetet rendre azonosítják a nyelvi figurativitás tipikus megoldásaival, mint amilyen a hangzás, a ritmus, vagy az intenzív képiség, amellet érvelek, hogy ezek a nyelvi jelenségek nem önmagukban eredményezik a líraiság tapasztalatát, sokkal inkább közreműködnek egy megnyilatkozás beszédhelyzetének, diszkurzív körülményeinek megváltozásában. Ennek során a megnyilatkozás közege a befogadás folyamatában újrakonstruálódik, mégpedig a bemutatott fiktív-imaginatív (apoztrofikus) jelenet feldolgozása hatására. Ez tehát mind az aktív részvételt, mind pedig az annak közegetől eltávolodó megfigyelést elvárja a befogadótól. Következésképpen a lírai megnyilatkozó szubszejektivitása a műalkotás világának feltérképezésével, a nyelvi szimbólumok interszubszejktív értelmezésével előálló konstrukció, nem pedig a kiindulópontja a líraértésnek. Vagyis a költészet újszerű megközelítése szükségessé teszi a monolit, ontológiai elsőbbséggel rendelkező szubszejktum kategóriájának revideálását, az interszubszejktivitás felőli fogalomértelmezést.” Simon G. i.m. 13.

⁶⁶⁶ Lásd III.2. fejezet.

sem. Ez nagyon nehéz, mert az ember nem tudja az életben sem, hogy ő igazat mond-e.”⁶⁶⁷ A versmondást ily módon folyamatos önismereti kutatásként, introspektív vizsgálódásként aposztrofálja. Három segítő kérdést fogalmaz meg a munkafolyamathoz a versmondó számára:

1. Miről akar beszélni?
2. Az ehhez választott vers tud-e mai lenni? (aktualitás – a versmondó személyes ítélete alapján)
3. Hogyan találja meg magát a versben? (önismeret)

A három kérdés egy olyan benső munka körvonalait rajzolja meg, amely a művet az előadó személyes világlátásához horgonyozza, a felkészülés folyamatának idejére függetlenül a szerzőtől és a nézőtől is. „Engem az érdekel, hogy ne hazudjak magamnak annak érdekében, hogy eladjam a verset. Adja el saját magát, meg engem, ha tud!” Az egocentrikus munkafolyamat célja, hogy olyan érzelmi tartalmakat hozzon felszínre, tegyen objektiválhatóvá az előadó személyiségében, amelyek rezonálnak a műben nyelvileg kódolt érzelmekkel, és meghatározzák az előadó érzelmi viszonyát a témához és a mű formai megvalósulásához is. „Átélés ez, de nem úgy átélés, hogy akkor elbódulok (...). El kezdem érezni meztelenül azt, amit szeretném, hogy a felszínre jöjjön.”⁶⁶⁸ Ezeket a benső tartalmakat, érzéseket tartja a későbbi munka során is kiindulási pontnak, melyről az *Amit szívedbe rejtész* címmel, 1987. április 9-én a Radnóti Miklós Színpadon bemutatott est kapcsán⁶⁶⁹ nyilatkozik hosszan Fodor Tamással folytatott beszélgetése során:

„És amikor ezt én csináltam, akkor a szöveget azt tudtam, a helyzeteimet tudtam, a fajtáját is tudtam, hallottam a hangomat, nagyon sokszor csináltam, de hogy ez megszólalhasson, ahhoz mindez nem volt elég. Az kellett, hogy én a Margitszigeten (...) sétálgattam ott a József Attila mellszobor körül, mert megtetszett első alkalommal, és nem a szöveget mondogattam, nem gyakorlatoztam, hanem azt figyeltem, hogy el tudok-e szabadulni mindattól, ami ezt letakarja. Tehát eltolni mindent, hogy ez meg tud-e szólalni, tényleg úgy fáj-e most, olyan érzékeny. És ha úgy találtam, hogy ez rendben van, akkor utána hat körül bementem a Radnótiba és hattól hétig viccelődhettem, beszélgethettem, köznapi dolgokat intézhettem, telefonálhattam, nekem az rendben volt.”⁶⁷⁰

⁶⁶⁷ Jordán T. interjú i.m.

⁶⁶⁸ Beszélgetés Jordán Tamással. Kérdező: Fodor Tamás. 1997. december 17.

⁶⁶⁹ Rendező: Gáspár János, díszlet és jelmez: É. Kiss Piroška

⁶⁷⁰ u.o.

Előadóművészi jelenlét és szabadság

Galkó Balázs, Földes László Hobo, Jordán Tamás, Márta István, a Kaláka együttes és Sebő Ferenc előadásában mutatta be a Merlin Kommandó 1992. április 11-én a *Születésnapomra* estet. „Egyszeri előadásnak szánták a budapesti Merlin Színházban. Több lett belőle, olyannyira, hogy vidéki városokban, különböző szabadtéri színpadokon, sőt, még a Budapest Sportcsarnokban is pódiumra került.”⁶⁷¹ A Jordán által szerkesztett műsor az előadók improvizációjára épült. A bemutatott, rockkoncert-hangulatú⁶⁷² versműsora kapcsán beszél Jordán az előadók jelenlétéről. Az előadók szabadságát és improvizatív jelenlétét emeli ki, amikor így emlékezik vissza erre a műsorra: „egy kicsit olyan érzéssel és hangulattal dolgozunk, mint a dzsesszenészek. Mindig ráérünk, ki hol tart, és átadjuk a szót, amikor kell. Azért megvan a váza az egésznek, valamilyen szerkezetet a legegyszerűbb zene vagy szöveg, sőt minden emberi megnyilvánulás megkíván, ezt a támaszt én terveztem meg. De ezen belül – sőt néha ezen túl is lépve egy pillanatra – mindenki szabad.”⁶⁷³ A később nagy sikerszériával megismételt előadást rögzítették is, a felvételek azonban érzékelhetően nem tükrözik az előadás – beszámolóik által rögzített – hangulatát, amelynek alapját legfontosabb eleme a teljesen különböző stílusú előadók játékos improvizációja, jelen idejű párbeszéde, összekacsintásai képezték.⁶⁷⁴

A közös jelenlét rituális jellege, a lírai művek közös befogadása, megvalósulása és az azzal való kísérletezés Jordán több előadását is jellemzi. Sebő Ferencsel közösen bemutatott estjeik kapcsán⁶⁷⁵ – és a *Szabad ötletek jegyzékéből* készült *Amit szívedbe rejtessz* című est kapcsán hívja fel Jordán a versetek rituális aspektusára a figyelmet: „attól, hogy ilyen sokszor mondjuk, hogy nem akarunk vele semmi mást, mint saját magunkat újrafogalmazni a József Attila szavaival, és ez sikerül, ettől ez kilép abból a keretből, amiben az ilyen estek szoktak

⁶⁷¹ Martinovics Tibor: *Együtt a Jordán-csapat*. Napló, 1994. szeptember 7. (50. évfolyam, 209. szám 7.

⁶⁷² „Egy békésebb rockkoncerten láthat-hallhat az ember olyan tomboló tetszésnyilvánítást, mely ezt a műsort követi máig a Merlin színpadán, minden alkalommal.” Magyar Hírlap, 1993. április 17. Harangozó István bevezetője Jordán Tamással készült interjúja előtt

⁶⁷³ u.o.

⁶⁷⁴ „A színpadon kilenc ember, kilenc eltérő személyiség. Ami összefogja őket: József Attila iránti alázatuk és szeretetük. Stílusuk, hozzáállásuk sokszínűsége különös, gyakran megrázó erejű többszólamúságot eredményezett.

Az egész – Hobo szavaival élve – egyetlen nagy lemerülés volt. Elutazás önmagunkhoz. Hogy ben-nünk van, az bizonyos. Éppen ezért nem úgy jön ki belőle az ember, ahogy bement. Ezek a versek megta-nítanak a toleranciára, egymás megértésére és szere-tetére. Humorosak és önróniával teltek. Szelídek és alázatosak, nyakasak és bocsánatosak. Időnként pedig elképesztő düh, gög és férfias vadság árad belőlük. Emberek. Szeretetteljesek és gonoszok.” Jávorszky Béla Szilárd: Ne csatlakozz a hadhoz. *Új Magyarország*. 1992/89. 11.

⁶⁷⁵ Több címen is mutattak be esteket, amelyeket keretbe foglal Fehér György két tévéfelvétele, a már említett *József Attila – Költészet* (1975-76) és a *Tanítások* című est felvétele (2002).

elhelyezkedni. A misére, liturgiára, szertartásra gondolok; mi megkönnyebbülünk, megtisztulunk, mintha egy gyónás lenne. Hihetetlen élmény az, hogy újra és újra az ő szavait használva megfürdetjük ezeket a gondolatokat a közönség figyelmében és a mi diszpozícióinkban, az aznap esti együttlétünkben. Olyan, mintha valami nagyon izgalmas társaság lenne, társas együttlét, vagy nagyon izgalmas társasjáték, közös tábortűz, közös éneklés – nem is tudom –, mert ebben nincs benne se munka, se előadás a szó megszokott értelmében, hanem valami egészen különleges egyórás együttlét.”⁶⁷⁶

A jelenléttel való különleges játék az *Amit szívedbe rejtessz* (Radnóti Miklós Színpad 1987), illetve később a *Szabad ötletek jegyzéke két ülésben* (Szombathely, Weöres Sándor Színház, 1991) címen bemutatott előadás során is meghatározó eleme Jordán munkásságának. Ezek az előadások a nézők fejhallgatón keresztül hallgatják az előadó mikroporttal továbbított hangját. Ez egy olyan bensőséges jelenléttel kölcsönöz az előadásnak, amely lehetőséget ad az előadó számára, hogy a különlegesen intim szöveget szinte fülbesúgás-szerűen adja tovább. A technikai eszköz beiktatásával azonban valójában a jelenléttel megkettőzése történik. A színpadon jelen lévő előadó hangját is hallhatják a nézők (természetesen sokszor érthetetlenül halk hangon), és a fülhallgatóban is hallják, érthető hangerővel. Ez a kettősség a megszólaló eltávolítását vonja maga után az előadó személyétől. Az intimitás érzése ugyanis a technikai eszköz személytelenségével párosul a fülhallgató képében, amelynek folyamatos alapzaja, nem minden néző számára kedvező kialakítása és a magas szintű technológia ellenére is a természetes hanghoz képest kevesebb felhangú, gépies akusztikájú hangzása elidegenítő hatással bír. A nézőben ez a kettősség diszsonáns érzést kelt, amely arra kényszeríti, hogy valamilyen személyes megoldással feloldja a diszsonanciát. Az egyik legkézenfekvőbb megoldás az, ha azt képzelem, hogy az előadóhoz valójában közelebb van, tehát olyan közelségben, mint a mikroport, aminek segítségével az előadó hangját úgy tudja érzékelni, mintha néhány arasznyi távolságból beszélne hozzá. Ez Jordán eredeti szándéka, elmondása alapján az anyagot ugyanis a kaposvári színház konyhájában tesztelte, egy-egy kollégáját meginvitálva, csendes, éjszakai órákban, és ezt a fajta intimitást szerette volna a mikroportos megoldással is reprodukálni.

A közönség rendhagyó – testen kívüli élményt igénylő – befogadói pozíciója kiváló alapot képez a *Szabad ötletek jegyzéke* szövegébe beillesztett versek számára is, melyekre átvezetés nélkül gördül át az előadó, melyeket előfordulhat, hogy a befogadó fel sem ismer, hiszen az analitikus napló szövege is költői szöveg, és a versek tematikájukat és formai

⁶⁷⁶ Kritikai Lapok - Évforduló 2005.4. 1-3. oldal. Lejegyezte: Szűcs Katalin Ágnes

adottságaikat tekintve is legtöbb esetben beleilleszkednek.⁶⁷⁷ A versek így olyan közegben valósulnak meg, amely a lehető legközelebbi, intim, bensőséges élményt idézik elő a közönségben. Elhelyezésük miatt is a kavargó belső gondolatfolyam részeként értelmezi őket a befogadó.

Az első vers (*Erősödik*) például ezek után a sorok után hangzik el⁶⁷⁸: „nem tettem le a vizsgákat | nem akartam érettségizni | kimaradtam a gimnáziumból | kimaradtam, megszöktem a tornaórákról | nem volt görög-keleti hittan | mért nem bántak velem rendesen”, a vers sorai közel azonos hosszúságúak az őket megelőző részlet soraival, hasonló módon töredeztettek, asszociatívak és témában is gördülékenyen fejleszti tovább a gondolatmenetet. „Pillantásomtól az almák pirosodnak és gömbölyödnek, | térdigérő erős búzában henteregnek a fiúk, a lányok. | Én a magos fa ágán ülök, lelógatom a lábomat, | kacagásuk fürtjeimet megbodorítja.” A nyelvi kidolgozottság azonban érzékelhetően kiemeli a verset a környezetből, és a mű végére válik a figyelmes befogadó számára gyanússá, hogy egy beillesztett vers hangzik el. És erre – mintegy reflektál is a *Szabad ötletek...* következő szakasza: „nem irok verset | nem kell pénz | nem kell nő | pláne a Gyömrői”.

Az est egyik kiemelkedő csúcspontja a *Gyermekké tettél* című vers beszúrása, amely a keretül szolgáló alapmű Gyömrői Edit elleni (egyik) jellegzetes kirohanása során kap helyet: „én nem vágok többé sanyaru képet, vagy adnak enni, vagy sem | vagy szeretnek vagy sem | én egyedül nem tudom fölforgatni a világot | a Gyömrői dögöljön meg | Edit | edit | Gyermekké tettél. Hiába növesztett | harminc csikorgó télen át a kín. | Nem tudok járni s nem ülhetek veszteg. | Hozzád vonszolnak, löknek tagjaim.” A keresztnévén szóló, kétségbeesett, önmagát marcangoló hang kezd bele – átvezetés nélkül – a versbe, amely így szintén szervesül az alapműbe, és azzal rezonálva különleges kontextusban kerül új fénybe a befogadó számára.

A *Szabad ötletek jegyzékéből* készült előadások bevezetője határozottan képviseli azt a stílust, amely Jordán védjegye. Az előadás egy ideje ugyanis – akár a fél órát is meghaladó – önreflexív, ironikus bevezető után kezdődik el. „Én nem József Attilát közvetítem, hanem saját magamat. Én kölcsönvett anyagból gazdálkodom, mások ruháját viselem – főleg az övét – de nem azzal a céllal, hogy őt népszerűsítsem, csak a két dolog összetartozik.”⁶⁷⁹ A bevezető alatt az előadó javarészt magáról beszél, elmeséli az előadás születésének történetét, körülményeit,

⁶⁷⁷ A beélt versek egyébként a Fővárosi Tanács Kulturális osztályának nyomására kerültek bele, az eredeti engedély ugyanis egy József Attila vers-estre érkezett, amelyben a *Szabad ötletek...* addig publikált (a Tanács által elképzelt József Attila-képbe beleilleszkedő) részleti is szerepelhetnek (végül az egész mű elhangzott már a bemutatón is – néhány verssel kiegészítve).

⁶⁷⁸ Az idézett részleteket a 2019. április 17-én megtartott előadás alkalmával (NyolcTíz Klub) jegyeztem le.

⁶⁷⁹ Jordán Tamás portréfilm ('Tálatum') Duna TV, 2005. R: Sipos István. Kérdező: Mészáros Katalin.

az alapmű sajátosságait és a megvalósítás módját. „El kezdjük úgy, hogy én ide leülök, tők sötét lesz, és a fülesen hallgatnak egy dalt, és azalatt – én viccelek innentől kezdve – fölveszem azt az arcot, ami a József Attilához illik. Csak zárójelben mondom, hogy a sok József Attila verstől a kollégák is, de a közönség nagy része azt gondolja, hogy én eleve egy keserű, búval bélelt ember vagyok, olyan, akit ha meglátnak az utcán, át kell menni a túlsó oldalra, hogy még csak ne is találkozzunk. De én az ellenkezője vagyok – állítom, én a legvidámabb tíz magyar színészben biztos benne vagyok, tehát eszem ágában sincs búskomornak lenni.”⁶⁸⁰ A hosszú bevezető és a kabaré-konferansz, vagy a stand-up műfaját (lásd később) súroló felvezetés oldott hangulatot idéz a közönségben, és megerősíti az előadó személyiségét, jelenlétét, eltereli a figyelmet az irodalmi művel szemben érzett ijedt tiszteletről, és laza, fesztelen, közös jelenléte provokál. Ezt a fajta hozzáállást és ön-pozicionálást a *Széllal szemben* estjében tökéletesíti ki Jordán.

A trójai faló-elmélet

A fejezet elején már említett *Széllal szemben*... est Jordán költészetről és versmondásról alkotott képének legszélsőségesebb reprezentációja. „Magam se gondoltam volna, hogy én valaha az életben stand-up estet fogok csinálni. Márpedig ennek a műfaja bevallottan ez. *Széllal szemben – poénok és poémák* (magyarázattal fogok szolgálni) *Jordán Tamás stand-up estje*.”⁶⁸¹ – kezdi az estet, majd hosszan részletezi a *stand-up* mint műfaj⁶⁸² lehetőségeit és buktatóit, míg végül kilyukad arra az elméletére, miszerint a költők is stand-uposok. „Mert vizsgáljuk meg: mit csinál a stand-upos? Beszámol a közérzetéről, vagy elmond egy történetet. Na most mit csinál a költő? Beszámol a közérzetéről, vagy elmond egy történetet. Legföljebb Kosztolányinál nincsen banki alapkammat meg lecsó.” Az elmélet frappáns és stand-uphoz illő bizonyítása után teljesen gátlástalanul leplezi le a stand-up műsorként meghirdetett est bújtatott célját, miszerint

⁶⁸⁰ A bevezető szöveg improvizatív jellegű, az általam idézett részleteket a 2019. április 17-én megtartott előadás alkalmával (NyolcTíz Klub) jegyeztem le.

⁶⁸¹ Az általam idézett részleteket a 2019. április 22-én megtartott előadás alkalmával (Rózsavölgyi Szalon) jegyeztem le.

⁶⁸² A *stand-up comedy* egy olyan (angolszász eredetű) szórakoztató műfaj, amelyben a humorista leggyakrabban egyedül, kellékek nélkül, közvetlenül a közönséghez szólva adja elő műsorát. Az előadó rendszerint gyors tempóban rövid, humoros történeteket mesél el, illetve vicceket vagy ún. egysoros poénokat mond el. A hallott, innen-onnan összeszedett vagy saját maga által kitalált történeteket ismerőseire-rokonaira vonatkoztatja vagy épp magát helyezi ezekbe, mivel a személyes élmény egyes szám első személyben jobban átadható. Az előadó és a közönség között rendkívül szoros kapcsolat van. A nézők elvárása az, hogy a humorista folyamatosan megnevettesse őket. Ha ez nem sikerül, akkor előfordulhat, hogy a közönség bekiabálásokkal kukkolni kezdi az előadót (angolul ez a heckling). A jó komikus ilyenkor képes váltani és a saját javára fordítani a bekiabálásokat, így lépve tovább a hullámvölgyön, és újból megnevettetni a közönséget.

az egész körítés arra szolgál, hogy a versmondás, aminek „piaca nincsen”, olyan módon kapjon újra teret, amely mégiscsak fölkelte a közönség érdeklődését. „Tehát akkor úgy kell elképzelni ezt az estet, hogy egy stand-up est, amelyben az én mulatságos történeteimnek a halmaza a trójai faló. A trójai faló nagyon jól néz ki, az embereknek tetszik, egyre közelebb mennek hozzá, már-már megsimogatják, amikor hirtelen kinyílik az oldala és kilép Ady, Kosztolányi, Babits, József Attila, Karinthy és a többiek, és már nem lehet elmenekülni, mert ott állunk a faló tövében.”

A trójai faló-taktika kiválóan működik, a két részben játszott – bő másfél óras – előadás során tizenegy vers hangzik el,⁶⁸³ köztük nagyobb lélegzetvételi, komolyabb hangvételi, gondolati lírai művek is, amelyek nem törik meg az uralkodó derűs hangulatot, viszont előadásuk érzékelhetően felszínesebb is marad – kivéve a második felvonás elején egy csokorban elhangzó négy komolyabb hangvételi mű esetében, amelyek a szünet utáni felfrissült közönség kitartóbb figyelmét kihasználva jól időzítve hangzanak el egymás után.

A többi vers jellemzően hosszú felvezetés, a versben megfogalmazott gondolatokra rímelő személyes élmények, vagy éppen a verssel kapcsolatos gondolatok megosztása után hangzik el, a lehető legszélesebben körül bátyázva a művet az előadó saját gondolataival. Az első – Karinthy – vers előtt páratlanul hosszú felvezetésben osztja meg Jordán közönségével a versbefogadásról alkotott véleményét. A saját élményéből kiindulva beszél arról, hogy a versek első olvasatra, vagy hallásra sokszor nem érthetők, és az ember csak „döbenten és bambán néz maga elé”, amikor egy igazán nagy verssel találkozik. Érti, hogy valami igazán nagyot olvas, de nem fogja fel, csak később. „Amikor eleinte rázúdítottam a közönségre ezt a verset és figyeltem a hatást, akkor a nézők tekintetében (...) az értelem legkisebb szikráját se láttam. Na most bevezetőül felhívom a figyelmet, hogy nem kell ezt a verset érteni rögtön. Ez olyasmi, mint azok a gyógyszerek, amik később hatnak, vagy egy óra múlva, egy nap múlva, egy hét múlva. Szóval ez a vers is olyan, hogy meghallgatják, és nincsen taps, hanem csak elmondom, és megyünk tovább, és majd megfogják látni pár nap múlva, akkor fog a vers jelentkezni és kifejti a hatását.” Ezzel az önleplező bevezetővel a versek iránti kötelező jellegű tiszteletet, és távolságtartó komolyságot oldhatja a közönségben, egyúttal közösséget vállalva az adott verset egyetlen, gyors elmondás alatt megérteni igyekvő nézőkkel. Ez a közös gondolkodás, és a folyamatos párbeszéd a közönséggel, és a váratlanul intim és magas szintű önreflexió, ami a

⁶⁸³ Az első részben: Karinthy Frigyes: *Nihil*; Kosztolányi Dezső: *Hajnali részegség*; Nadasdy Ádám: *A szendvicsből kimegy a sonka* (Jordán története hexameterben); Radnóti Miklós: *Kolombusz – Ifjúság*. A második részben: József Attila: *Tanítások*; József Attila: *Elégia*; József Attila: *Istenem*; Ady Endre: *Krisztus-kereszt az erdőn*; Babits Mihály: *Esti kérdés*; József Attila: *Számokról*

kommentárokat, a poénokat és fel- és átvezető szövegeket mind átlengi, olyan kontextust képez a versmondás köré, amelyben magas szinten képes megvalósítani a műveket.

A stílus egyetlen kockázata, hogy az előadótól – és valójában a közönségtől is – a legszélsőségesebb váltások képességét kívánja meg, amikor a könnyed, improvizatív beszédből a kötött formájú versekre vált az előadó. Ebben a környezetben az önmaga kidolgozottságában helyt álló versmondás szinte már túlzottan kiszolgáltatottjává válik a korábbi pillanatok kommunikációs helyzetének, a poénok sikerének, a performatív helyzetnek.⁶⁸⁴ Kivételt képez ez alól a második rész elején elhangzó, négy verset tömörítő blokk, amelyek arra enged következtetni, hogy a stand-up poénok éles, reflexív humorához szükséges előadóművészi tudatállapot és jelenlét (mind az előadóművész, mind pedig a közönség részéről) mégiscsak különbözik a komolyabb hangvételi lírai művek előadásához szükséges tudatállapottól és jelenléttől. Összességében véve azonban Jordán *Széllal szemben* estje nemcsak az előadóművész versmondásról alkotott véleményének magas szintű összegzése, ars poeticája, hanem a huszadik századi versmondás-hagyomány újabb állomása is, amely a koncertek, kabarészínpadok versmondásainak hagyományát vegyítve a Mensáros-féle örökséggel, a huszonegyedik század sikerműfajában, a *stand-up*ban is helyet kér és talál a versmondás művészetének.

Bálint András

„A színészet nálam a versmondásból ered”⁶⁸⁵ – jelenti ki Schiller Erzsébettel készített beszélgetőkönyvében Bálint András. Már gimnazista korában csatlakozik az Egyetemi Színpad versmondó köréhez, ahol Surányi Ibolyától, a kör vezetőjétől és Fischer Sándor, a Színház- és Filmművészeti Főiskola beszédtanárától tanul, a főiskolán pedig Gosztonyi Jánostól tanul művészi beszédet. Később ő maga is művészi beszédet tanít, a beszédtechnikai hibák javítása, a helyes légzés, hangképzés és pontos artikuláció fejlesztéséhez az első években Arany János *Toldi* című művét és balladáit tartja a legjobb segédanyagának.⁶⁸⁶ Fontosnak tartja, hogy a beszéd- és a színészmesterség oktatás ne váljon el egymástól, „beszédközpontú színészetet” tanít, a versekkel való gyakorlás után monológokat, párjeleneteket is alkalmazva. Verses

⁶⁸⁴ Lásd III.3. fejezet.

⁶⁸⁵ Bálint András–Schiller Erzsébet: *Jó társaságban – beszélgetések Bálint Andrással*. Magvető Kiadó, Budapest, 2010. 8.

⁶⁸⁶ Bálint–Schiller i.m. 12.

drámák és társalgási vígjátékok szövegein gyakoroltatja a kevés mozdulattal, verbális módon való önkifejezést. Ha rövidebb verskurzust tart, egy-egy tíz-húsz percnyi összeállítást állít össze a hallgatókkal, amelyben saját estszerkesztési módszerének megfelelően személyes érintettségben gazdag anyagokat (versek, prózák, dokumentumok) kell összeválogatniuk és montázsként egységbe szerkesztett monológga formálniuk hallgatóinak.⁶⁸⁷

Tematikus montázsok – Mensáros hatása

Bálint András versmondói pályájának két első, jelentősebb állomása, az 1967-ben, majd '70-ben bemutatott *Tékozló fiúk*, és „*Magyarország messzire van...*” önálló estek közvetlenül inspirálódtak Mensáros *XX. század* estjéből, akire atyai jóbarátként tekintett a fiatal színész. „Mensáros László emlékezetes irodalmi színpadi estje óta vált talán kissé már divattá is az úgynevezett »intellektuális estek« rendezése. Stílussá lett a kordokumentumokként kezelt irodalmi alkotások részleteinek tetszőleges, illetőleg valamiféle alapeszme szerint való összeválogatása, keverésük valóságos dokumentumokkal, korabeli újsághirdetésekkel például, vagy éppen különféle statisztikák adataival, számaival. Bálint András műsora is e stílus jegyében fogant, szerkesztődött egésszé, ha nem is gondolatilag megalapozott egységgé.”⁶⁸⁸ – Papp Lajos kritikája, amely teljes egészét tekintve egy mélységesen felháborodott írás, amelyben a kritikus a „*Magyarország messzire van...*” est depresszívén értelmezett mondanivalója (miszerint mindenki, aki teheti, elvándorol Magyarországról) okozta sértettséggel fogalmazza meg kritikai gondolatait (Bálint később be is építi egy részletét estje szövegébe, az idézet után egy grimasszal különös ízt adva ezzel neki). Az indulat és érzelmi intenzitás magas szintű műfaji összegzésre való késztetéssel párosul, és így rögzíti az *intellektuális est* fogalmát, mely kutatásom szempontjából azért válik különösen izgalmassá, mert túl mutat a verses összeállítások irodalmiságán, a kész művek szöveghű tolmácsolásán, és az összeállítást készítő előadóra mint alkotóra, és az ő intellektusára helyezi a hangsúlyt.

Bálint András szerint Mensáros nem azt mutatta meg, hogy „milyen istenien mond verset” szemben Gáti Józseffel, Ascher Oszkárral, Major Tamással, Jancsó Adrienne-nel, Szentpál Mónikával, az Egyetemi Színpad vonzaskörében felbukkanó sok jelentős előadóval, hanem „elmondta a véleményét a huszadik századról. (...) Tehát, hogy milyennek látta a huszadik századot, ő, amilyen ember volt, amilyen polgár volt. Amilyen értelmiségi vonzódásai

⁶⁸⁷ Bálint–Schiller i.m. 14.

⁶⁸⁸ Észak Magyarország, 1971. Február 23. *Messzire van Magyarország?*

voltak az életében Lacinak, ezek mind benne voltak. Tulajdonképpen ez egy önarckép volt, önvallomás. És ilyen szempontból minta volt sokunknak, akik később önálló estet készítettünk.”⁶⁸⁹ A szerzői célkitűzések mentén alapos munkával összeválogatott, heterogén műfajú (és műnemű) összeállítás személyes alkotás-jellege jelenti Bálint számára a különbséget *pódiumi versest* és – az említett módszerrel, az adott előadó által megalkotott – *verses színházi előadás* között.⁶⁹⁰ Továbbá véleménye szerint ezeket az összeállításokat a személyesség, személyre szabottság és vallomásosság különbözteti meg a monodrámától, mint drámai műfajtól.⁶⁹¹ A Schiller Erzsébettel készített beszélgető könyvében határozott alapelvként rögzíti, hogy Mensáros *XX. század* estjét, vagy Bálint *Tékozló fiúk* estjét nem játszhatná el más, csak az eredeti válogatást összeállító előadó. Az általam készített interjú során azonban elbizonytalanodni látszott ebben az állításában, talán éppen azért, mert az említett estek nemcsak egy személyes válogatásként, hanem önálló irodalmi művekként is megállják a helyüket, és így bárki jelentkezhethet azok újabb interpretációjával. Ha a versmondó előadó nézőpontjából vizsgáljuk, akkor a szerkesztés a versek személyes értelmezésének egzakt módon való megmutatkozásaként is értelmezhető (éppen ezért kiválóan alkalmas pedagógiai alkalmazásuk is – lásd korábban a fejezet bevezetője), és mint olyan, értelmezhető a verseket interpretáló előadó lírai vallomásaként is, melyet egy allegorikus szerepen keresztül fogalmaz meg, performatív módon. Ez utóbbi nézőpont szerint a szöveggönyv egy szerep szubjektumán keresztül közelíthető meg, azon szerepén keresztül, aki a montázst összeállítja, és az egymástól független műveket, illetve azok szubjektív döntés alapján meghatározott részleteit egymás mellé illeszti. Ily módon Mensáros vagy Bálint szerkesztett estje Mensáros vagy Bálint entitásán mint bizonyos szempontból allegorikus szerepen keresztül értelmezhető.⁶⁹²

„Tehát én, az előadóstemnek azt a címet adtam, hogy *Tékozló fiúk*, azzal én egy szerepet igyekeztem csinálni abból az anyagból, amit összeválogattam. Összeválogattam József Attilát, és Mozartot, és Shakespeare-t, és Rilket, a legkülönbözőbb költőket, sőt zeneszerzők leveléből is bőven, de arra törekedtem, hogy egy drámát írjak, illetve drámát állítsak össze. Egy 3 felvonásos darabot, amiben nem mint előadóművész, (...) mint én, Bálint András, hanem (...) mint *Tékozló fiú*, mint *mindazok a tékozló fiúk, akik mindannyian vagyunk és voltunk, vagy*

⁶⁸⁹ Bálint interjú i.m.

⁶⁹⁰ Bálint–Schiller i.m. 18.

⁶⁹¹ Ez a megállapítás rengeteg kérdést vet föl. Mit nevezünk monodrámának? Mit nevezünk személyességnek? Lehet-e különbséget tenni az alkotó és az előadó személyes vallomása között? Tekintettel azonban, hogy kutatásomban a versmondásra helyezem a fókuszot, ezeket és a további hasonló kérdéseket egy későbbi kutatás számára tartom fent. A monodrámá témakörében egyébként Szirtes Balázs írt doktori disszertációt 2020-ban: <https://szfe.hu/doktori-dolgozat/szirtes-balazs-dla/> Utolsó letöltés: 2022.05.12.

⁶⁹² Lásd a továbbiakban Walter Benjamin allegória-elmélete.

leszünk, és ebben a szerepben, a *Tékozló fiúk* szerepében [szerettem volna] elmondani dolgokat a világról. Amúgy kiállni a nézők elé és elmondani egymás után a verseket, talán nem is vállalkoznék, ha nincs meg ennek a gondolati fonala, tartalma.”⁶⁹³ Bálint ebben az összefoglalásában az önálló montázs-szerű szerkesztett tematikus estet bemutató versmondó-előadó alapvető motivációjára, összeállítási metódusára világít rá. A versmondóra ezekben az estekben olyan összetett feladat hárul, amely irodalmi értékét, performatív jellegét és társadalmi szerepvállalását tekintve is túlmutat a költemények pusztá interpretációján, bemutatásán.

Bálint András második nagyhatású estje, amelyet országos körúton is bemutatott, a „*Magyarország messzire van...*” emigráció-, hazaszeretet- és identitáskeresés-témájú est (1970, Egyetemi Színpad). Az est témáját tekintve is Mensáros *XX. század*ához kapcsolódik, központi témájaként azt határozza meg, hogy „milyen érzés magyarnak lenni, egy olyan ország fiának lenni, amelyik csak kicsiny pont a földgolyón, amelynek nyelvét egy köhajtásnyira senki sem érti, s ahol századok óta sok a baj és a nyomorúság.”⁶⁹⁴ Versek mellett novellákat, levélrészleteket és statisztikai adatokat ollóz össze estjébe, melyekből montázs-szerű, ám mégis egységes mű áll össze. „Bálint András nem arra teszi a hangsúlyt, hogy egy-egy költő művét önmagában hogyan interpretálja, hanem a költői művek segítségével *saját mondanivalót* szuggerál.”⁶⁹⁵ Az újonnan létrejövő egység tehát, maga a montázs, felülírja a felhasznált művek önálló mondanivalóját, formáját, egységét, a szerkesztést készítő előadó felülírja az eredeti szerzők szándékát, és saját művének egységébe olvasztva, talált tárgyakként használja fel őket.

Ez a fajta szerkesztési módszer a költői életművek speciális megközelítését is igényeli. A szerkesztő előadó nem (csak) azokat a műveket fogja felhasználni estjében, amelyek a költő életművében, vagy az irodalmi kánonban előkelő helyet foglalnak el, vagy amelyekre a közönség az illető költő nevét említve számít, hanem olyan részleteket keres az adott szerző műveiben, illetve a vizsgált korszak/téma dokumentumaiban, amelyek az ő saját önkifejezésére adnak lehetőséget, és a készülő montázsba a szerkesztő szubjektív döntései alapján beilleszthetők. „A tartalom, a központi gondolat s a várható hatás nagyon megfontolt tisztelete készíthet csak egy előadóművészt arra, hogy lemondjon nagy versekről és teljes versekről, lemondjon a látványos színészi feladatokról – egy Amerikába hajózott parasztember darabos, suta leveléért, egy mai anekdotáért vagy egy névsorért. Igaz, ez a névsor, a külföldre menekült, emigrált művészek, írók, tudósok, filozófusok, politikusok töredékes névsora, ez itt, ebben a környezetben szívbemarkolóbban csengett a legszívbemarkolóbb versnél. S ez már megint csak

⁶⁹³ Petőfi Rádió közlése, 1968. II. 25. Beszélgetés Bálint Andrással, gépelt változat, OSZMI, Cikk Archivum

⁶⁹⁴ Sz. J.: Szatíra, groteszk, kórus, pódium. *Magyar Hírlap*, 1970/103. 6.

⁶⁹⁵ u.o.

a szerkesztés sikere: ebben a műsorban Mikes Kelemen egyik első, naiv és kedves törökországi levele elmélyíti Örkény István novellájának fanyar keserűségét, s Petőfi édesbús dala a szülőföldről aláhúzza a kései Mikes Kelemen-levelel sötét és fáradt filozófiáját.”⁶⁹⁶

A szerkesztés során egy olyan mű keletkezik, mely formáját és műnemét tekintve is legfőképpen a montázs fogalmával írható le,⁶⁹⁷ de mondanivalóját tekintve a szerkesztést végző előadó szubjektív, lírai vallomásaként értelmezhető a választott témában. „Miről szólt, miről beszélt nekünk ez a műsor? Tudom, mostanában illetlen dolog efféle művészetidegen kérdéseket fogalmazni, mégis megkockáztatom. Felbátorít rá épp az a szerkesztés- mód, amely intellektuális voltánál fogva feltételezti a hallgatóval, hogy egy mélyebb, lényegesebb mondanivaló is rejtőzik a látszólag spontán, laza kapcsolódásokban, ez idézetek kiválasztásában, összetűzésükben, egymással való felelésükben.”⁶⁹⁸ Az *intellektuális est* előadója tehát nem a modern értelemben vett előadóművész, hanem egyszerre szerzője és előadója is művének, amely helyzetben a felhasznált versek saját személyes gondolatainak alárendeltjeivé válnak, egy olyan párbeszéd részévé, amelyben az előadó egy adott témában saját véleményét fejt ki a közönség számára. Ez a helyzet felhatalmazza arra is, hogy estjét bármikor – akár az aktuális előadás közben is gyökeresen megváltoztassa, amennyiben a közönséggel kialakult kommunikáció erre sarkallja, részleteket kihagyjon, kiemeljen, megismételjen, vagy más szöveggel helyettesítsen, ezzel megváltoztatva az est mondanivalóját. Ilyen szempontból leginkább az antik görög *aoidoszok* és *rhapszódoszok* munkájához hasonlíthatjuk működését.⁶⁹⁹

A tematikus montázs-est allegorikus szerkesztési módszere

A szerkesztés során Bálint fontos módszertani mozzanatként a szövegek anyagszerű montázsát emeli ki. A kinyomtatott szövegek (akár könyvből kivágott részletek!) roncsolása, szétvagdosása, beragasztása egy üres füzetbe, szinte képzőművészeti munkával is párosítja a szövegek szerkesztését.⁷⁰⁰ Az *intellektuális est* sajátos jellegének képi megjelenítését ismerhetjük fel ebben, a szövegeket anyagszerűen kezelő olvasott ember attribútumaként.

⁶⁹⁶ H. E.: *Bálint András műsora*. Dunántúli Napló, 1970. július 8. 27. évfolyam, 158. szám 3

⁶⁹⁷ Lásd későbbiekben Walter Benjamin elmélete.

⁶⁹⁸ Papp Lajos: *Messzire van Magyarország?* Észak-Magyarország, 1971. február 23. 27. évfolyam, 45. szám 4

⁶⁹⁹ Lásd I. fejezet.

⁷⁰⁰ Bálint–Schiller i.m. 22. *valamint* Bálint A. interjú – lásd *Melléletek*

Az alkotási folyamatot az avantgárd törekvésekben gyökerező⁷⁰¹, posztmodern montázs-fogalma⁷⁰² mentén értelmezem, melynek összegzéseként Erika Fischer-Lichte *Azonosság és különbség között* című tanulmányát hívom segítségül. A szerző a Bálint András estjeihez hasonló *intellektuális estek* fő szerkesztési elve esetében is mérvadó posztmodern montázs-eljárás alapjait Heiner Müller: *Hamletgép* (1977) című műve kapcsán foglalja össze. „Hamlet az európai irodalomtörténetnek legkülönfélébb alkotásaiból idéz, s ily módon olyan entellektüelnek látszik, aki a kultúrtörténet során összegyűlt készlet felett szabadon rendelkezve annak töredékeit szubjektív, a saját helyzetére vonatkoztatott jelentéssel hivatott felruházni.”⁷⁰³ Ez a fajta szerkesztési mód jellemzi Bálint András estjeit is, csakhogy itt Hamlet (Müller esetében is allegorikusan értelmezhető) szerepét a *tékozló fiú*, vagy éppen a *mindenkori magyar emigráns* allegorikus szerepe váltja fel.

Vizsgáljuk meg az allegorikus montázsalkotás folyamatát a „*Magyarország messzire van...*” est egy példaképpen kiragadott részletének segítségével! Az est szerkesztése során Bálint „messzi évszázadok remekait »búvárkodta össze« s gyűjtötte egy csokorba, nagy hozzáértéssel megtalálva a közel harminc mű egységes mondanivalóját.”⁷⁰⁴ Az est részeként a lírai művek önálló világát megbontva, és részleteiket egymáshoz illesztve új műveket hoz létre. Ez a szerkesztési mód a teljes est szövegét egy nagy lírai vallomás szintjére emeli, amelynek váltakozó formája csupán emlékét őrzi az eredeti művek önálló formai megvalósulásának. A visszatérő motívumként idézett címadó József Attila vers kétszer is felbukkan az est során, először a két bevezető prózai szöveg (Bornemissza Péter *Ördögi kísértetek* című művének egy mondata és egy pesti anekdota) után rövid részletben, majd körülbelül az est kétharmadán,

⁷⁰¹ „A montázst mint művészeti eljárást először a kubista festészet alkalmazta. *Papiers collés*-ikon Picasso és Braque különböző valóságtöredékek ragasztottak be a képbe: újságfecniket, kosárfonat- vagy tapétadarabot. A valóságtöredékek montázsa ugyanis egyrészt problematikussá teszi a műalkotás autonóm státuszát, a valóság valamennyi vonatkozásától való elszakadását, másrészt viszont igényt formál valamely organikus egész ábrázolására. (...) Ezt az eljárást azonnal átvette a többi művészet és az egész avantgarde mozgalom: John Dos Passos például újságcikkeket illesztett be az elbeszélésbe a *Manhattan Transfer*-ben, Vsevolod Meyerhold pedig dokumentumfilm-kockákkal ötvözte a színpadi drámát. A montázs a lehető legrövidebb idő alatt minden művészetben par excellence avantgarde eljárássá lépett elő.” Erika Fischer-Lichte: *Azonosság és különbség között*. (ford. Várnay Vanda) *Literatura – A MTA Irodalomtudományi Intézetének folyóirata*. 1990/2. 158–169. 159.

⁷⁰² „A montázs-technika mindig specifikus szemantizációja a *Hamletmaschine*-ben allegória-alkotás eredménye. A montázs kiszakad történeti létrejöttének kontextusából és posztmodern kontextusba kerül át, amelyben a századelőn alkalmazott decentralizáló és pluralizáló tendenciák radikalizálódtak, de ennek megfelelően kétségessé is váltak. Ezen a kontextuson belül mind a szerző, mind a befogadó képessé válik arra, hogy mint „allegorikus” alkotók a montázst új jelentésekkel ruházzák fel, s ezek a jelentések – mint a különbség és az azonosság létrehozójához rendelhetők hozzá az allegóriához. A folyamat eredménye nyitott és revidálható. Ennyiben a történeti avantgarde mozgalmakból származó művészi eljárás Heiner Müller posztmodern alkotásaiban *conditio sine qua* nőnként jelenik meg előttünk.” Fischer-Lichte: *Azonosság és különbség között*. 168–169.

⁷⁰³ Fischer-Lichte: *Azonosság és különbség között*. 163.

⁷⁰⁴ H. I.: Beszélgetés — két fejezetben. *Zalai Hírlap*, 1970/273. 5.

illetve arany Metszésén, teljes egészében. A visszatérő motívum, melyet a későbbi alkalmakon az est utolsó szakaszába beillesztett, magára az estre reflektáló *Messzire van Magyarország?* című, az est mondanivalója ellen tiltakozó hangvételű kritika (Papp Lajos kritikája) részlete is tovább fejleszt.⁷⁰⁵ Az így létrejövő leitmotívum alappilléreit képezi az est kohéziójának.

Az előadás részét képezi hét teljes vers és két lírai művek rövid részleteiből összeállított montázs. Ez utóbbi montázsok szerves részét képezik az egész est szövegének, azonban témájuk egységét és verselésük egyeztetését tekintve is külön vizsgálható elemeket alkotnak. Az első montázs Janus Pannónius, Batsányi János, Ady Endre és József Attila verseit használja fel. Janus Pannónius és Batsányi nyolcsoros verseit egészben idézi, majd Ady *Páris, az én Bakonyom* című versének első kettő és ötödik, József Attila (*Csak most...*) versének első négy versszakát használja fel (a tizenháromból). Az összeállítás ritmikai felépítése emelkedő, gyorsuló. Janus Pannónius hosszú hexameterjei után fokozásként érzékelhető Batsányi (*A franciaországi változásokra*) felező hatos ütemhangsúlyos sorai, melyeket Ady változó ütemű, de javarészt felező ötös sorai követnek, és végül József Attila tömör, rövid soraival egyre intenzívebb érzelmi folyamat teremtenek, mely végül a következő, teljes egészében elhangzó műbe, Radnóti Miklós *Nem tudhatom* című versébe torkollik.

A továbbiakban Erika Fischer-Lichte nyomán Walter Benjamin allegória-elméletét hívom segítségül. „Az allegorizáló alkotó legelőször is kiragad egy elemet abból a kontextusból, amelyikben az elhelyezkedik (egy műalkotásból, szövegből vagy akár egy másik valóságösszefüggésből, mint a tapétafecnik, a kosárfonat vagy az újságpapír). A dekontextualizálás első következménye a szintaktikai dimenzió elvesztése. Mivel az illető elemhez csak annak a kontextusnak az alapján társul funkció és jelentés, amelyikbe beágyazódott (a tapéta a falon, a szék fonata, egy cikk az újságban), a kontextusvesztés a szemantizáció és a funkcionalizáció megszüntetéséhez vezet: (...) egy a kontextusából kiszakított töredék (...) nem rendelkezhet azzal a funkcióval vagy jelentéssel, amelyet a kontextus adott neki. (...)

Az allegorikus alkotó ezt az elemet most újfent jelentéssel ruházza fel azáltal, hogy másik kontextusba helyezi. A pragmatikus dimenzió dominanciája már az allegória-alkotási eljárás első lépésénél világossá vált: a dekonstrukció a szubjektív feltételektől való teljes

⁷⁰⁵ Az előadás nyomtatásban megjelent szövegkönyvét veszem alapul. Bálint András: *Magyarország messzire van.* in: Ny. Fazekas Zsuzsa (szerk.): *Egyedül a pódiumon.* Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1974. 179–208.

függőségben megy végbe. *Hiszen egyedül az allegorikus módszert alkalmazó alkotóra marad annak eldöntése, hogy melyik kontextusból melyik elemet véli kiragadhatónak.*⁷⁰⁶

A pragmatikai dimenzió már itt nyilvánvaló uralma a második lépésben még erőteljesebb lesz. *Hiszen azon kontextus megválasztása, amelyikbe a töredék beépül, kizárólag csak szubjektív módon indokolható. Nem beszélhetünk olyan objektív szükségszerűségről, amelyik megindokolná, miért éppen az A kontextusból kiragadott X elemet helyezzük be a H kontextusba.*⁷⁰⁷ Ezt a folyamatot csak az allegorikus alkotó részéről szubjektíve adott feltételek indítják meg és vezérik. Ennyiben tehát a szubjektivitás az allegóriaalkotási folyamat legfontosabb feltétele.⁷⁰⁸

Bálint András estjének kiválasztott részletében József Attila *Csak most...* című versének első négy versszaka az öt megelőző, a Janus Pannonius vers és az utána beillesztett Batsányi mű, valamint Ady versrészlet képében közbe ékelt Párizsi vonatkozású rész kontextusában, keretes szerkezetként tér vissza a kezdő vers által meghatározott, itthon maradt fiú szerepébe, aki „a mély Duna mellől” írja epigrammáit. A záró részletben intim módon megjelenő apamotívum azonban meglepő fordulat a korábbi vers(részlet)ek kollektív hangjához képest. Itt az eredeti mű A kontextusában mint a mű kezdő sorai, egy apaképpel küzdelmet folytató fiú érzelmeit ismerjük meg, míg H kontextusban, a kiemelt rész lezáró egységeként éles fordulattal, a megszólaló intim családtörténeti vonatkozásaira fordítja át a korábban széles körben megfogalmazott, egész nemzet képviselőjében való megszólalást. Itt tetten érhető a Bálint András életművében gyakran visszatérő apa-motívum, amely pályáján sokszor visszaköszön. „Tulajdonképpen a fél életem harc az apámmal, illetve most már az emlékével. Nem apahiányról van esetemben szó, hanem egy nagyon-nagyon erős apáról, akitől el akartam szakadni.”⁷⁰⁹ – vallja a beszélgetőkönyvben. Ez a fordulat tehát Bálint András személyes élményeinek tükrében válik teljes mértékben organikussá, magától értetődővé a montázs részeként.

„Az allegorikus alkotó az elemet – mint mindig – a maga választotta kontextusba helyezi. (...) az eljárás maga is átstrukturálja az érintett (kon)textust: nem írható le egyszerűen úgy, mint B-kontextus (festett vászon) plusz X elem (újságfecni, cetlik, kosárfonat) együttese, hanem át is alakul B'-kontextussá, hiszen az X elem most az új kontextus egyik eleme lesz. Az

⁷⁰⁶ A kiemelés általam történt, utólag.

⁷⁰⁷ A kiemelés általam történt, utólag.

⁷⁰⁸ Fischer-Lichte: *Azonosság és különbség között*. 159–160.

⁷⁰⁹ Bálint–Schiller i.m. 32.

X elem szintaktikai dimenziójának helyreállítása tehát egyrészt kontextualizáció, másrészt a *B*-kontextus átstrukturálása – a *B*-kontextus konstrukciója. (...)

Ugyanakkor természetesen figyelembe kell vennünk a következőket: ugyanúgy, mint az (*X* elemet érintő) kontextualizáció és a (*B*-kontextust érintő) átstrukturálás folyamataira vonatkozó szintaktikai dimenzió újbóli létrehozása, a szemantikai dimenzió visszaállítása is két irányba mutat. Egyrészt a *B*-kontextus jelentései hatással vannak és feltételezik az *X* elemre vonatkoztatott jelentéskonstitúciót. Mint azt Benjamin határozottan leszögezi, az *X* elemet töredéknek kell tekintenünk, ti. olyasvalaminek, amit kiragadtunk egy összefüggésből, és ami már pusztán töredék voltán keresztül is visszautal erre az összefüggésre. Az *X* elem bizonyos értelemben töredékként is kapcsolódik korábbi kontextusához. Ha tehát behelyezzük a *B*-kontextusba, valamilyen kapcsolat jön létre az elem korábbi *A* kontextusa és az új *B*-kontextus között (...).⁷¹⁰

Bálint András estjének kiválasztott részletében Ady versének részlete amellelt, hogy átkonstruálja a kiválasztott részlet (*B kontextus*) jelentését, hiszen a „Vigyázó szemetek Párizsra vessétek!” felszólítás után egy személyes Párizs-élménybe fordítja át a felszabadulás metaforájaként alkalmazott Párizs-motívumot. Ezáltal Batsányi verse is új jelentést nyer visszamenőleg, hiszen az Ausztriától való elszakadás kulcsa helyett az emigráció, a magyar valóságból való menekülés helyszínévé teszi Párizst.

Mindeközben azonban az Ady legismertebb versei közé tartozó mű az eredeti *A* kontextusát megidézve olyan szint is kölcsönöz a beillesztés után létrejövő *B' kontextusnak*, amely a megszólalás pozíciójának dezorientációjához vezet, a befogadó elbizonytalanodik abban, hogy a megszólaló Magyarországon, vagy Párizsban tartózkodik. Az előbbi esetben megidézi a lelkifurdalással, idegenséggel, de egyúttal reménnyel teli párizsi létet, az utóbbiban Párizsból Magyarországra visszatekintve fogalmazza meg a magyarsággal kapcsolatos élményeit. Mivel azonban a vers harmadik és negyedik versszakának kihagyása a mű jelentős pragmatikai kontextus-vesztésével jár (kimarad a „Itt halok meg, nem a Dunánál.” sor, amely deiktikusan utal a megszólaló pontos térbeli elhelyezkedésére), és mivel a *B' kontextus* felütésének erőteljes utalása („Ezt a csomó epigrammát küldöm a mély Duna mellől”) időben hamarabb – ilyen szempontból hangsúlyosabb helyen – határozza meg a megszólalás geográfiai elhelyezését, a kiválasztott részegység egésze az itthon maradó megszólaló képét vetíti elénk, aki Ady sorait, mint az emigráció lehetőségén való töprengést értelmezi.

⁷¹⁰ Fischer-Lichte: *Azonosság és különbség között*. 160–161.

Mindezek tükrében tehát összegezhetem, hogy a Papp Lajos által *intellektuális est*ként említett szerkesztett tematikus montázs-est olyan allegorikus szerep monológiát alkotja meg, amelyben a szerkesztést végző szubjektuma kerül az est középpontjába, a válogatás és összeillesztés kizárólag az ő szubjektív döntéseinek eredményét tükrözi. Ily módon a létrehozott mű az allegorikus alkotó (aki abban az esetben, ha az előadóművész önmaga szerkeszti az est szövegekönyvét, maga az előadó) műveként értelmezhető, mint vallomásos, lírai monológ, intertextuális szövegmontázs.

A költő mint allegorikus szerep

Bálint András későbbi estjeiben – a legutóbbi, szinte kivétel nélkül egy-egy költő életútjának, személyiségének biografikus jellegű feldolgozására vállalkozik. Továbbra is a fentebb részletezett montázstechnikát alkalmazza, azonban egy szerző változatos műfajú szövegeit válogatja össze. A napló műfaját helyezi előtérbe, erre több est címe is utal (például *Radnóti naplója* – bemutató 1986, Radnóti Miklós Színpad), és a naplószerű szövegtestbe illeszti be a lírai műveket is, így alkotva meg az elképzelt költő-szerep vallomásos monológiát.

Bálint ugyanis szerepként tekint a költőre, és annak színészi megvalósítását jelöli ki céljául. Interpretációjában a költői szövegek konkrét szerep körvonalait rajzolják meg, amellyel annál inkább képes azonosulni az előadó, minél közelebb áll hozzá alkatát tekintve. Bizonyos szempontból rendezői szemmel néz ezekre az általa körvonalazott szerepekre, Ady szerepét például nem osztaná magára. „Mondtam már Adyt, de Ady szerepe – az nem az én szerepem. Biológiaiilag nem én vagyok, nem olyannak születtem, nem olyan a bőröm, nem olyan a szemem színe, nem olyan a hangom, és ami a legfontosabb, nem olyan a gondolkodásom. Bennem több a lágyság, az irónia, a ráció, a sármszerűség, vagy minek mondjuk ezt, tehát a »kosztolányiság«. De az az eruptív erő nincs meg bennem, és azt nem is tudnám ábrázolni, nem lennék jó Ady szerepében.”⁷¹¹ Megközelítésében az estek szubjektuma egy fiktív alak nézőpontját jelöli, a költő – a válogatást szerkesztő előadó által elképzelt – személyét: az előadó ezt a személyt testesíti meg, ábrázolja. Az ábrázolás részét képezi a költő külsőjének fotók és feljegyzések alapján történő rekonstrukciója is.

A különböző töredékek alkalmazása, összeollózása a mű autonóm státuszát kérdőjelezi meg. Ez a bizonytalanság azonban látszólag a vers-estek közül csak az egy (vagy két) szerző műveiből készült montázsok esetében jelent problémát. Ezért lehetséges, hogy Mensáros XX.

⁷¹¹ Bálint–Schiller i.m. 25.

század, Bálint András *Tékozló fiúk*, vagy „*Magyarország messzire van...*”, sok szerző műveit felsorakoztató estjeinek szerzőisége egyértelműen a válogatást szerkesztő előadó alkotói szubjektumához kötődik, az egy, vagy esetenként két szerző műveinek (mint például Bálint András *"A játszótársam mond, akarsz-e lenni..."* Kosztolányi és Szép Ernő estje esetében kettő, azonban határozottan a szerzők neve és szerepe alá rendezett) válogatása esetében megkérdőjeleződik.

Ha azonban azt vesszük figyelembe, hogy hiába igyekszik az előadóművész az összeállításban szereplő művek szerzőjének/szerzőinek szerepét a lehető legnagyobb történeti pontossággal ábrázolni, performatív szempontból akkor is az ő személyisége, illetve testi jelenléte⁷¹² válik a vallomásos lírai művek elsődleges szubjektumává. És mint olyan, az általa megformált költő-szerep is csak allegorikus módon, sokszoros áttétellel értelmezhető csak az eredeti művek eredeti szerzőjeként, ezeket az esteket sem választhatjuk el ilyen szempontból élesen az úgynevezett *intellektuális estektől*. „Az én Kosztolányi-estemet sem mondhatná el más, mert én azt magamra szabtam, az akkori harmincöt éves önmagamra.”⁷¹³ Kosztolányi szerepe tehát Bálint András estje során a *kosztolányiság* allegóriájává válik Bálint András értelmezésében, csakúgy mint Heiner Müller *Hamletgépje* esetében Hamlet vagy Ophélia szerepe.

A különböző típusú estek elkülönítése tehát az allegorikus montázsalkotás szempontjából nem azon múlik, hogy hány szerző művét ollózza össze a válogatást készítő előadó, hanem azon, hogy milyen módon illeszti össze őket. Ez alapvetően két határozottan elkülöníthető szerkesztési módszert különböztet meg, amelyek esetében szintén nagy segítséget nyújt számunkra Erika Fischer-Lichte *Hamletmaschine* elemzése. A kétfajta szerkesztési mód ugyanis a posztmodern dráma két szereplőjének (Hamlet és Ophélia) megszólalási módjának különbségével vonható párhuzamba: „míg Hamlet beszédében más szövegekből vett idézetek és a más szöveg(ek)re való hivatkozások, egyértelműen jelölt átvételek, tehát a beszéd egysége csak a beszélő szubjektum – helyzetének, szándékának, reflexiójának – segítségével alakítható ki, addig Ophélia beszédében a különböző idézetek elválaszthatatlan egységbe olvadnak az ő saját szavaival. (...) Ophélia beszéde olyan polifon szöveg, amelyből eltűntek a szerzők. »A szerző eltüntetésén való munkálkodás az ember eltűnésével szembeni ellenállás.«”⁷¹⁴ Ezzel párhuzamban tehát azon szerkesztett estek esetében, amelyekben az egyes művek jól elkülöníthető módon, eredeti szerzőjüket szem előtt tartva, önálló részeket képezve hangzanak

⁷¹² Lásd III.3. fejezet.

⁷¹³ Bálint–Schiller i.m. 21.

⁷¹⁴ Fischer-Lichte: *Azonosság és különbség között*. 167.

el, beszélhetünk *pódiumi versestekről*, míg az eredeti szövegek részleteiből új egységet teremtő, az eredeti művek szerzői helyett a szerkesztést végző szubjektív látásmódját előtérbe helyező estek kapcsán beszélhetünk *verses színházi előadásról*.⁷¹⁵ Az utóbbi esetben „a szöveg nem a szerzői szubjektivitásra utal vissza – sokkal inkább olyan polifon szöveg, amelyikből eltűntek a szerzők; az egyes töredékek azonos értékűek és azonos érvényűek – a montírozó szubjektivitásra való hivatkozás tehát nem jár semmiféle privilégiummal. A szöveg különböző hangjai nem különbözőséget jelölnek, hanem inkább az azonosérvényűség azonosságát képviselik.”⁷¹⁶ Így képes a szerkesztett tematikus montázs-est előadója egy olyan allegorikus szerepet alkotni magának, amelyben az általa ismert és kiválasztott alkotók művei egy vallomássá álnak össze, amely egyúttal a befogadó közönség sokszínű, de közös performatív jelenléte folytán bizonyos szempontból mégis egységes nézőpontjának megfelelő megszólalási mód is.⁷¹⁷ Bálint András e módszerét a prózai művekből összeállított előadás esetében is alkalmazza.⁷¹⁸

A legújabb estek

Bálint András legújabb estjeiben egyre inkább a saját személyes élményeinek, látásmódjának explicit feldolgozására törekszik. „Legelső szempont a személyesség volt, mindig egyes szám első személyben akartam megszólalni. Kerestem azokat az elveket, ideákat, világnézeti szempontokat, amelyekkel azonosulni tudtam, ahol megtaláltam saját mondandómhoz az illető költő gondolatait. Magamról akartam vallani.”⁷¹⁹ – vallja 2017-es székfoglaló beszédében a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia felkérésére az MTA-n. 2007-es, második Radnóti műveiből készült estjében⁷²⁰ például saját identitáskeresésének történetébe ágyazva adja elő Radnóti Miklós műveit, saját nagyapja keresztlevelének és névmagyarosításának anyakönyvi kivonatát is felmutatva kapcsolódik Radnóti kikeresztelkedésének és névváltoztatásának történetéhez. „Vitaműsornak szántam. Idéztem Nádas Pétert és Spirót, Vas Istvánt és Szép Ernőt, részleteket olvastam föl mindhárom zsidótörvényből, a sárgacsillag-rendeletből. A szerkesztés közben, amiben irodalmi tanácsadóm, Ferencz Győző és a rendező Deák Krisztina nagy segítségemre voltak, rájöttem,

⁷¹⁵ Lásd Bálint András megfogalmazása korábban.

⁷¹⁶ Fischer-Lichte: *Azonosság és különbség között*. 168.

⁷¹⁷ Lásd III. fejezet.

⁷¹⁸ Bencze Zsuzsa: *Márai napjói*, 1992. Deák Krisztina: INRI, 1997.

⁷¹⁹ Bálint András: *Költők a színpadon I. Litera* 2017. október 8. <https://litera.hu/magazin/kritika/balint-andras-koltok-a-szinpadon-akademiai-szekfoglalo-i.html> Utolsó letöltés 2022.07.10.

⁷²⁰ Deák Krisztina: *Radnóti*, 2007.

hogy nem hagyhatom ki saját személyemet, a felmenőimet, a családomat, az úgynevezett identitásomat. Saját történeteket is mondtam: hogyan tudtam meg tizenévesen egy osztálytársamtól, hogy zsidó vagyok, miként tagadtam le zsidóságot Rómában a Campo dei Fiorin, felolvastam nagyapám keresztlevelét, elmondtam anyám 1944-es álöngyilkosságát, felolvastam engem a magyarságból kirekesztő újságcikket, egy nekem írt antiszemita jellegű levelet...⁷²¹

Az est – a körbe ültetett nézőkkel – a közönség interakcióját is előtérbe helyezve érzékenyít a témával kapcsolatban. Az est egyik legikonikusabb pontja, amikor Radnóti *Nem tudhatom* című versét úgy adja elő Bálint András, hogy közben – hasonlóan egy rock-koncert énekelgetéséhez, olykor-olykor átadja a szót a közönségnek, együtt mondják a művet, a legszemélyesebb módon szembesülve annak égető aktualitásával a szegregáció áldozatává váló megszólaló szemszögéből. Későbbi Szerb Antal-estjében⁷²² pedig már a saját történetek mellett saját irodalmi szövegek is előkerülnek Bálint András fiókjából. Saját versfordításából idéz, könyvélményeiről mesél.

Összefoglalás

Mindkét előadó a szubjektivitás és az önismeret fontos terepeként tartja számon a versmondást, illetve a verses estek összeállítását, előadását. Míg azonban módszertanukat tekintve Bálint András *intellektuális estjei* során a montázstechnika alkalmazásában találja meg az önkifejezés eszközét, és a pályája elején bemutatott két est, és a legutóbbi két estje kivételével előadásaiban a szerző biografikus módon rekonstruált szerepe mögé bújjik. Vele szemben Jordán az előkészítő munkák első pillanatától kezdve radikálisan elveti az objektivitás és a szerepjáték lehetőségét a lírai művekkel kapcsolatban, és kizárólag az előadó személyes világlátására, élményeire, közlésvágyára fókuszál szerinte „a vers az kerek egész, a szerepek pedig sok számból állnak össze, szituációkból, szereplőkből, viszonylatokból, tehát az variábilisabb, mint egy konkrét vers.”⁷²³

Az elemzések során a két elkülöníthető módszertani út ellenére végül mindketten oda jutnak, hogy saját személyiségük, intellektusuk szűrőjén átengedve, a legszemélyesebb módon tolmácsolják az általuk szubjektív szempontok szerint megválasztott műveket. A két módszertan látszólag ellentétes iránya valójában párhuzamosan halad, nemcsak a végtermék

⁷²¹ Bálint András: *Költők a színpadon I.* i.m.

⁷²² Deák Krisztina: Szerb Antal száz verse – Bálint András estje, 2021.

⁷²³ Jordán T. interjú i.m.

megvalósulásakor, hanem a felkészülés folyamatában is több ponton is találkozunk. Bálint András filológusokat megszégyenítő gyűjtő- és szerkesztő munkája Jordán Tamás öt lépcsős elméletének negyedik lépcsőfokával, a „hideg fejjel” végzett racionális felkészüléssel találkozunk. Az pedig, hogy Bálint András a szerkesztett estjeinek szövegekönyvét nem tudja elképzelni, hogy más előadó valósítsa meg, míg Jordán Tamás a versek szövegét tekinti sajátjának – pusztán formai különbség, valójában a legtisztább szerzői hiúság előadóművészi megfelelője.

Legutóbbi munkáik szempontjából is arra a jelenségre figyelhetünk fel, hogy egyre közelebb kerül egymáshoz a két gyerekkori szomszéd és általános iskolai osztálytárs előadóművészi stílusa: Jordán Tamás Ady-estjében néhány vers kivételével „Bálint Andrásosan” Ady publicisztikáiból idéz, metsző aktualitással, Bálint András pedig Szerb Antal-estjében „Jordán Tamásosan” szubjektív módon, saját intellektusát az anyag fölé borítva, utaztatja közönségét. Jelenleg egyébként egy közös – Molnár Ferenc aktuális korunkra reflektáló publicisztikáit feldolgozó estjüket készítik elő, melyben Molnár szövegei mellett kettejük párbeszédjét, életük és barátságuk történetét dolgozzák színpadi formába.

4.5. Hegedűs D. Géza íratlan szabályai

„Hogy ne lógjon a levegőben”

Hegedűs D. Géza⁷²⁴ beszélgetéseink során többször is hangsúlyozta, hogy nem hisz az úgynevezett módszertanok hasznosságában – ehhez mérten versmondásról alkotott véleményét soha nem is rögzítette. Óráit, a hallgatók versmondásra való felkészítését a kölcsönös párbeszéd, az intellektuális tartalmak intuitív áramlásának veti alá. E hozzáállás háttérében azonban egy nagyon is megragadható gondolat húzódik. Minden egyes hallgató, akivel találkozik, külön egyéniség, és mint olyan, egyedi szocializációnak, kultúrának, családi mitológiáknak és genetikai-, intelligenciabeli tudásnak a hordozója. Mindezek – és más tényezők, amelyek formálhatják személyiségét – képezik az előadóművész személyiségének alapjait, amely egyúttal a versmondás, verselemzés kiindulópontját is képezi. A vizsgált művek az ő belső értékeit erősítik fel, és adódnak vissza az előadás során, Hegedűs D. Géza szerint ezt az eredeti, senki máséhoz nem hasonlítható egyéniséget minden esetben egyénített módon kell a művészi beszéd tanárnak, párbeszéd alapú egyéni órák során felerősítenie, bátorítania.

A versmondás oktatás ilyen megközelítését én is megtapasztalhattam hallgatóként, minthogy egyetemi tanulmányaim során nekem is Hegedűs D. Géza volt a művészi beszéd tanárom. Emlékeztem azonban, hogy az egyéni órák mellett a félévek elején megtartott két-három közös alkalom során az adott félév alapanyagát képező költői életmű elmélyült, részletes bemutatását adta elő nekünk a tanár úr.

1. félév: Kosztolányi Dezső
2. félév: Ady Endre
3. félév: József Attila

⁷²⁴ Hegedűs D. Géza az 1987-ben induló tanévben, Horvai István és Kapás Dezső osztályában kezdett művészi beszédet tanítani a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, 12 éves színészi tapasztalat után, a Vígszínház kiemelt helyzetben lévő társulati tagjaként. Visszaemlékezése szerint erős tájjellegű beszéddel, diftongussal, lassú paraszti beszéddel érkezett a főiskolára 1972-ben. Művészi beszéd tanára, Gáti József, beszédtechnika tanára Fischer Sándor és Toroczka Lúcia mint logopédus gyakornok (aki később, nyugdíjazásáig folyamatos partnere volt a művészi beszéd tanároknak, így Hegedűs D. Gézának is 1987-től) foglalkozott vele heti kétszer fél óra és hétvégi különóraik alkalmával, melynek köszönhetően sajátította el az „irodalmi nyelvet”, de a hozott nyelvi értéke, ezután is bármikor tudja alkalmazni. Legfőbb élménye az volt, hogy miközben a hangsúly sokáig a beszéd technikai részén volt, tanárai mindig a legmagasabb irodalmi értékű művekkel gyakoroltatták beszédét, tágítva a hallgatók ismereteit.

Tanárai – ahogy ő is, a helyes légzés és szép kiejtés mellett a gondolattól gondolatig való szövegstrukturálást, a szöveg felépülésének, külső és belső formai tulajdonságainak alapos ismeretét, valamint a szerző gondolkodásmódjának filológiai kutatásokon alapuló rekonstrukcióját, az adott témáról való gondolataira, tapasztalataira és az általa képviselt korstílus jellegzetességeinek behatását tartották az előadóművészi felkészülés során. Ezekhez társul a személyesség, amely az előadóművész személyes kapcsolódási pontjainak felkutatása során alakul ki a szöveg előadásának gyakorlása közben.

4. Arany János (Toldi)
5. Cicero (szónoklatok)
6. Weöres Sándor

A vers „a világból sűrített anyag, egyfajta kikristályosodása valaminek: egy érzésnek, személyes vagy objektíváló törekvésnek”, és mint olyan, „nem lóghat a levegőben”.⁷²⁵ A versmondónak elmélyülten tanulmányoznia kell a költő személyiségét, élettörténetét, azt, hogy milyen korszakában született az adott mű, milyen kultúrtörténeti, társadalomtörténeti folyamatba ágyazódik. Erre később a versmondás során nem fog reflektálni az előadó, de mégis ez adja számára a biztos alapot, a mű mögött felépülő *tudástérkép*ként.

A költőről és koráról szerezhető információk mellett a versmondó mindazt a tudást is felhasználja, amely a mű megszületése óta főlhalmozódott az adott témában, és leginkább azokat a szempontokat, amelyek a versmondás jelen idejében a legmeghatározóbbak, egyfajta *transztextuális* környezetet teremtve a mű köré.⁷²⁶ Ezt a folyamatot bor *dekantálásához* hasonlítja, mely során a több éve palackban tartott bort *dekantáló üvegbe* töltik át, ahol található az aktuális pillanat levegőjével és feldúsul a fogyasztás előtti pillanatok külső környezeti értékei által. A *versdekantálás* folyamata során Hegedűs D. Géza szerint egy nagy múltú alkotás kortárs művé alakul át, ily módon az előadó minden esetben közvetlenül a jelen korra reflektál a versmondás során.

Radnóti Miklósnétól – aki francia nyelvet tanított neki a főiskolán – származtatja azt a gondolatot – amelyet később Radnóti Miklós naplójában fölfedezett –, miszerint a vers címe „árnyékként vetül a versre” egyfajta tónust már megteremt és segít abban, hogy a versmondó (és később a közönség) hogyan közelítse meg az előadásra szánt művet.

35 év tapasztalatai

A hallgatókkal való egyéni órák egyik legfontosabb tapasztalata Hegedűs D. Géza számára, hogy a legcélravezetőbb módja a közös munkának, az elemzett műtől függetlenül is, a humorral való megközelítés. A humor és az intellektus kapcsolatáról és ennek tükrében a

⁷²⁵ Interjú Hegedűs D. Gézával 2018.05.04. Pesti Színház Z.Á. (<https://drive.google.com/file/d/1f2jMnkgEg7jdCLCvDowHCNfaYccqKYRs/view?usp=sharing>) Utolsó letöltés: 2022.08.24.

⁷²⁶ Hegedűs D. Géza az *intertextualitás* fogalmát alkalmazta az interjú során. Tekintettel azonban arra, hogy ez esetben nem kifejezetten a más művek idézeteinek beemeléséről van szó, hanem az eredeti mű előadása során a művön kívüli bármilyen tudástartalomra való utalásról (amely nem az előadott mű, hanem az előadás részeként jelenik meg), szerencsésebbnek tartom a *transztextualitás* genette-i fogalmához kapcsolni, mindannak tudatában, hogy előadói szempontból ezek a fogalmak sokszor relevanciájukat veszítik. Gérard Genette: *Transztextualitás*. (ford: Burján Mónika) *Helikon – Irodalomtudományi Szemle*. 1996/42. 82–90.

versmondó és a mű kapcsolatáról további értekezésekben érdemes írni, e dolgozat határait azonban meghaladná, ezért meg kell, hogy elégedjünk egy harmincöt év tapasztalatán nyugvó gyakorlatias tételmondattal Hegedűs D. Gézától: „mosoly nélkül, görcsösen, értéktelen anyagokkal nem érdemes foglalkozni.”⁷²⁷

A mindenek feletti feloldozó humor mellett természetesen több problémával is meg kell küzdenie a művészi beszéd tanárnak. Ezek közt tarja számon Hegedűs D. Géza a beszédkultúra romlását az elmúlt harmincöt év folyamán. Feltételezései szerint a gyors reklámok, az üzleti érdekek által időszorításba sűrített beszéd rendszeres hallgatása, valamint a digitális felületekre átkerülő képi kommunikáció állhat a felgyorsult beszéd, homogén hangsúlyozás, szünetek, dinamikai váltások egyre ritkább alkalmazásának háttérében. „A fogyasztói világ kiszolgálásának az egyik eszközévé silányul olykor maga a nyelv.”⁷²⁸

Ennek tükrében amit korábban két félév alatt érhetett el a művészi beszéd oktatás, ahhoz négy félév szükséges. „A beszédet segítő biológiai tevékenység szintén nagyon szerény. Egyszerűen az az izom, hasizom és tüdő, egyáltalán a fizikális hozzáadott érték, ami egy aktív, egymással intenzíven folytatott beszélgetés (...), az kezd bezárulni, és ezeket mind aktivizálni kell.”⁷²⁹ Ennek ellenpontosítására a beszédtechnikai gyakorlatok mellett a tanári példamutatást látja célravezetőnek: egy jól beszélő tanárt gesztusaiban, hangsúlyaiban kezdi utánozni a hallgató, de ugyanígy hathatnak az erősebb személyiségű osztálytársak is egy színészosztályban.

A készségfejlesztés és a módszertan⁷³⁰ átadása mellett a kulturális hiányosságok bepótlásáról is szólhat a művészi beszéd oktatás. A jól adagolt, jó pillanatban elővett művek a hallgatók ambícióit, egyéni motivációit erősítik a kulturális tájékozódás terén. „A legtudatosabban úgy válogatok, hogy kénytelenek legyenek hozzáadott értéként megmarkolni azt a háttértudást, ami nélkül nem lehet prezentálni az anyagot.”⁷³¹ Ehhez segédeszközként használja a társművészetek bevonását, például az adott anyag korszakához, irányzataihoz kapcsolódóan kiállítások közös látogatását, vagy együttműködve a készségfejlesztő tanszék többi tanárával, a zenei környezet megismerését és a versmegzenésítések gyakorlatát.

Gondolattól gondolatig

⁷²⁷ Hegedűs D. Géza i.m.

⁷²⁸ Hegedűs D. Géza i.m.

⁷²⁹ Hegedűs D. Géza i.m.

⁷³⁰ Melynek Hegedűs D. Géza esetében alapját képezi, hogy *nem létezik*.

⁷³¹ Hegedűs D. Géza i.m.

Hegedűs D. Géza a versmondásra való felkészülés egyik legfontosabb elemének a strukturált szöveg tanulást tartja. A versekben elkülöníthető gondolatívákat a zenei ívekhez hasonlítja. A versmondó a verset – tiszteletben tartva annak formáját, de nem alávetve magát annak – gondolati egységekre bontja, és zenei ívekként egyben tartja az elemzés, tanulás és versmondás során.

A gondolattól gondolatig való haladás, az értő, strukturált tanulás a versek megközelítése során azt is segít megakadályozni, hogy a versmondó érzései a mű elé furakodjanak. „Azért tudja leírni a költő, mert már le tudja írni, tehát már az ő érzéseit objektiválja, ha tetszik, az ő érzéseit már saját személyén kívül helyezi, rögzíti, leírta.”⁷³² A központozás nélküli szabadvers esetében Hegedűs D. Géza külön kiemeli, hogy a költő partnerként tekint a befogadó-versmondóra, bízik abban, hogy az az energia, érzés, indulat, látomás vagy filozófia, amit ő rögzített, közös pontokat jelent a befogadóval, tehát a gondolati íveket, a szöveg struktúráját ő hasonló munkával, mint azt a szerző tette alkotás közben, képes saját személyiségéhez mérten felépíteni. Ehhez a szöveget a versmondó először ízekre kell, hogy szedje, hogy utána értő módon, átlátva a struktúráját tudja előadni. A vers tudását – Hegedűs D. Géza szerint – az jelenti, amikor a versmondó előadás közben is végig tudatosan, pontosan észben tartja, mely egységek hová tartoznak, mikor, milyen *gondolati fordulatok* milyen funkciót töltenek be, és ezt maradéktalanul uralni tudja versmondás közben.”

Megértés és megértetés

Művészi beszéd tanárként és előadóként is a párbeszéd helyzetének megteremtését tartja a legfontosabb alapnak az előadóművész munkájához. Annak ellenére, hogy pályáját mindig is végig kísérte a versmondás, önálló estjeiben elsősorban prózai műveket dolgoz fel. Három monodrámája: Albert Camus: *Pestis*, Márai Sándor: *Hallgatni akartam*, Gabriel García Márquez: *Bánatos kurváim emlékezete*⁷³³ kapcsán az önálló est előadójának felelősségéről olyan gondolatokat fogalmaz meg, amelyek a versmondó számára is hasznossá válhatnak. Legfontosabb tényezőnek a előadó motivációját tartja. Miért veszi elő az adott anyagot, mit akar vele közölni? Ezt milyen eszközökkel fogja elérni? A nézőkkel és a hallgatókkal való kommunikáció felelősségére hívja fel a figyelmet, mely során a közös gondolkodást, az együtt

⁷³² Hegedűs D. Géza i.m.

⁷³³ Dömötör András: *A pestis*, 2011. Marton László: *Hallgatni akartam*, 2016. Erdeős Anna: *Bánatos kurváim emlékezete*, 2019.

kérdezést és a kritikai magatartást, a kérdés jogának fenntartását tartja az előadóművész mindenkori feladatának.

4.6. Fodor Tamás lírai önéletrajza és versmondáselméleti gondolatai

Fodor Tamás a középfokú tanítóképző után az ELTE bölcsészkarán folytatta tanulmányait magyar-pedagógia szakon. Már az első évben csatlakozott a Surányi Ibolya vezetésével az Egyetemi Színpad keretei közt működő szavalókörhöz is. Egy év után már - elmondása alapján – „majdnem minden estben” feltűnik.⁷³⁴ A fellépések mellett asszisztensi, sűgői munkakörben is részt vesz a szavalóköri eseményein, illetve magnetofonnal rögzíti a műsorokat, a kor legnevesebb versmondói, Major Tamás, Ladányi Ferenc, Ascher Oszkár, Horváth Ferenc, Latinovits Zoltán, Mensáros László, Jancsó Adrienne, Egressy István és Berek Katalin versmondását követheti így testközelből.⁷³⁵

Később a szerkesztői, rendezői szerepet is elvállalva szervezi meg a *Nullszéria* című összeművészeti estekből álló sorozatot, ahol Pass Lajos költő szerkesztői közreműködésével a kötettel még nem rendelkező pályakezdő költők és fiatal színészek, előadóművészek, zenészek és képzőművészek számára teremt bemutatkozási lehetőséget.⁷³⁶ Már korábban is meghatározó szereplője az Egyetemi Színpad *A költő felel* című programsorozatnak, amely Surányi Ibolya szerkesztésében, a szerzők részvételével kortárs költőket mutat be, szintén a társművészetek bevonásával. Ezek folytatásaként is értelmezhető a hetvenes évek elején már a Kosztolányi Művelődési Házban elindított *Új hullám a magyar költészetben* című sorozata, amelyben nemzedékének különböző irányzatokhoz tartozó költőit hozza össze.⁷³⁷

Az általam készített interjú során arra a kérdésre, hogy miként lehet hitelesen kimondani színpadon a lírai művekbe fogalmazott intim, féltve őrzött, belső titkokat objektiváló gondolatokat, Gábor Miklóst idézi: „szerintem nem lehet verset mondani, már rég nem mondok verset, viszont minden nap mondok magamnak, a konyhában. Leülök a konyhaasztalhoz és *dünnögök*. Ez nem való senkinek, ezt ne hallják!”⁷³⁸

⁷³⁴ Sándor L. István: *Szabadságszigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig*. Selinunte Kiadó, 2020. 33.

⁷³⁵ Sándor L. István i.m. 27; 33–34.

⁷³⁶ Sándor L. István i.m. 102.

⁷³⁷ Sándor L. István i.m. 102; 131.

⁷³⁸ Fodor Tamás interjú 2021.09.25. Stúdió K. Z.Á. <https://youtu.be/JbW5VJ6YcS8> Utolsó letöltés: 2022.08.24. A *dünnög* kifejezést Fodor elmondása szerint a József Attilától származtatott értelemben használja, aki valóban több versében is használja a szót, három előfordulási helyből kétszer olyan értelemben, hogy valaki magában beszél, egy esetben pedig egy gyermeknek *dünnög* mesét (*Tanulmányfej, Kispolgár, Világosítsd föl*című

A Medáliák est mint lírai önéletrajz

Fodor Tamás 1967. február 27-én mutatta be első önálló estjét, *Medáliák* címmel. „Fodor Tamás kitűnő képességeivel egy generáció vallomását tolmácsolta. Annak a generációnak vallomását, amely már csak közvetve szenvedte a háborút, de magárahagyottságában, szomorúságában szinte tanácstalanul indult el a már korhadt tilalomfák között, az új morál után kopogtatva” – írja az estről Erki Edit kritikájában.⁷³⁹ A Mensáros-féle *XX. század est*, Bálint András első két estjének vallomásos montázs⁷⁴⁰ és a Surányi Ibolya által szerkesztett műsorok műfaji sokszínűsége, a montázstechnika szélsőséges alkalmazása jellemzi az ő bemutatkozó estjét is. „Költészet, zene, film- és bábjáték-szövegrészlet, katonanóta, dalok és slágerek, karácsonyi ének, gépfegyvercsattogás, gyermeki ima, a kibernetikát éltető dokumentum és vad beat-zene”⁷⁴¹ található az est szövegében és alkot egységes monológot. Az alkotó-előadó huszonöt szerző műveit válogatta össze és rendezte egységbe Bartók hegedűszonátája és a címadó vers egységeinek leitmotivikus visszatérésével. „Nem félt mondanivalóját javarészt ismeretlen művekkel kifejezni és nemegyszer egyéni felfogásban megszólaltatni. A feszült figyelem, az igényes, rendkívül széles érzelmi skálájú repertoár hatásos tolmácsolása előadóművészi sokszínűségét, atmoszférateremtő erejét bizonyítja.”⁷⁴² A kevésbé ismert művek (újra)felfedezése és a még csak egy-két verset megjelentetett fiatal költők bemutatása jellemző Fodor Tamás többi versműsorára is.

„A montázsszerűen mondott versek, s az átkötő zenei töredékek, hangkulisszák folyamatából a XX. század ifjúságának története bontakozik ki. *József Attila* Medáliáinak egy-egy darabja fogja össze a művek láncát, amelyben *Franz Kafka* és *Csoóri Sándor*, *Brecht* és *Karinthy*, *Hikmet* és *Radnóti*, *Salinger*, *Illyés Gyula* és sok más szerző műve szólaltatja meg az apák ifjúságának, majd a jelenkor ifjúságának lírai életrajzát, illetve önéletrajzát.”⁷⁴³ A *lírai önéletrajz* mint fogalom és műfaji meghatározás, különösen a fentebb kibontott kollektív alapokra helyezve, kulcsfontosságú lehet az alanyi alkotóként montázstechnikával dolgozó előadóművészek estjeinek meghatározásához. A lírai megszólaló fiktív, irodalmi jellege ebben

versek). Gábor Miklósról részletesebben: Sándor Iván – Féner Tamás: *Hamlet visszanéz. Gábor Miklós arcai, szerepei*, Tiszatáj Alapítvány, Szeged, 2010.

⁷³⁹ Erki Edit: Vallomás és figyelem. Fodor Tamás előadóestje az Egyetemi Színpadon. *Élet és Irodalom*. 1967/10. 8.

⁷⁴⁰ Lásd korábban 4.2 és 4.4. számú mellékletek.

⁷⁴¹ Heimann Ildikó: Fodor Tamás előadóestje az Egyetemi Színpadon. *Magyar Nemzet*. 1967/ 58. szám. 4.

⁷⁴² Heimann i.m.

⁷⁴³ E. F.: *Medáliák. Esti Hírlap*, 1967/48. 2.

az értelmezésben nem csupán az előadóművész performatív jelenlétében, személyiségében oldódik fel (ld. III.3. fejezet), hanem a korszak archetípusának, generációjának kollektív hangját képviseli. A közösség iránt felelős *démiurgoszként* fellépő archaikus görög *aoidosz* szerepéhez hasonló módon értelmezhetjük a montázs-est előadóját (ld. I.1. fejezet), aki a közösség kollektív tudásának kimondójává, összegzőjévé válik. Lírai monológjában egész generációjának kulturális emlékezetét, a felnőtté válás élményét összegezi. „A fiatalember a szemünk előtt érik felnőtté. Cocteau Jacques-jával döbben rá arra, hogy van megaláztatás és József Attilával lázad ellene. Brechtrel járja meg a háború országútjait, Salingerrel vall nemzedékének gondolatvilágáról és Illyés döbbsenti rá a tevékenység értelmére. Fodor Tamás számára a vallomás nem produkció, hanem belső kényszerből fakadó, kötelező tett. Ezt mondja Karinthyval és álmodja Andrzejewskivel. A versek, prózák itt az előadó szolgálatában állnak, aki bátran és újszerűen összeállított műsorával egy tehetséges fiatalság nevében állt pódiumra.”⁷⁴⁴

Szerkesztőként, rendezőként összeállított irodalmi sorozatainak missziós jellege köszön vissza második estjében, a *Talpig verítékben, itthon* című összeállításban. Az est során öt, a széles közönség számára javarészt még ismeretlen fiatal költő verseit válogatja össze.⁷⁴⁵ Fodor Tamás 1970 és ’72 között két évet eltölt az Irodalmi Színpad társulatában is, ahol többek közt *A nagy testamentum* című Villon-műsorban és a színház *Ars Poetica* című előadásában is verset mond.

Versmondáselméleti gondolatai

Versmondási stílusának jellegzetessége a – már első önálló estje kapcsán jól dokumentált – belső kényszerből fakadó vallomásosság. Ehhez mérten versmondás során a néma gondolkodás ritmusát próbálja kihangsúlyozni, modellálni. Keresi azokat a pontokat a nagyobb, intenzívebb, magasabb energiájú szakaszok után, ahol engedi megtorpanni magát és – filmes kifejezéssel élve – „közelit adni.” „A közeli az arra van, hogy az az energia, ami betermelődött, kihozza azt a bizonyos mélyet (...), amit nem lehet kifejezni, mégis megjelenhet, ha megállunk egy pillanatra.”⁷⁴⁶

⁷⁴⁴ Erki i.m.

⁷⁴⁵ Baka István, Halmos Ferenc, Martin Endre, Pass Lajos és Sipos Áron verseit dolgozza fel. „De Fodor Tamás képzőművészeket és zenészeket is megpróbált bevinni a társaságba: *Talpig verítékben, itthon* c. műsorában (vetített képek formájában) Malgot István szobrai, Bálványos Huba grafikái, Kiss Mihály, Szilágyi Anna, Szabó György fotói is láthatók voltak. És ütőhangszereken közreműködött Dely István is”. Sándor L. István i.m. 138–139.

⁷⁴⁶ Fodor i.m. A disszertáció fejezet első verzióját Tamás átolvasta, és az általam készített interjújából idézett részleteket utólag pontosította – a továbbiakban ez mindegyik idézetre érvényes.

Verselemzését, versmondás-metodikáját (színházi rendezéseinek térszervezésére is jellemző módon) leginkább filmes metaforákkal érzékelteti.⁷⁴⁷ Kameramozgásokkal írja le a belső, képzeleti kép váltásait, amelyet elemzése során térben, mozgásban is megjelenít kézmozdulatokkal, nézésirány- és fókuszváltásokkal. A külső és belső tér így összhangba kerülhet egymással, és ebben az összhangban Petőfi Sándor *A Tisza* című versének konkrét tájleírása és József Attila *Medáliák* című versének szürreális képei, térformái is természetessé, magától értetődővé válnak a versmondás során. Fodor Tamás olyan segítő feladatot ad így a verset értelmező előadóművésznek, amely a nehezebb képi leírások esetében egyszerűen kivitelezhető gyakorlattá válik. „Plánozva csináljunk egy forgatókönyvet (...), és próbáljuk követni képről-képre, hogy mi a kameraállás.”⁷⁴⁸ A *plánozás* alatt a képkihágások meghatározását, a fókusz, az élesség változtatását és a kameramozgást érti horizontális és vertikális szempontok szerint is. Használja a *zoom* (kameramozgás nélküli közelítés-távolítás az objektív gyújtótávolságának változtatásával) fogalmát is, egy apró részletre való hirtelen ráközelítés értelmében, mint amilyen például Petőfi versében a folyó túlsó partján korszót merítő menyecske képe.

A képi leírások térbeli elhelyezésének negyedik dimenziójaként beszél a hanghatásokról, hangokról. A *Medáliák* második versének „csöngess” felszólítása például a képi leírásból való hirtelen eszmélést, új nézőpont megfogalmazását teszi lehetővé. A *Tisza* harmonikus, csendes tájleírását, melybe „Egy madár csak néha füttyentett be”, és amit a távoli, halk malomzúgás is erősít, ezt az idilli, háromdimenziós panoráma-snippetet a „félrevert harang zúgása” szakítja meg az utolsó előtti versszak fordulata során, hirtelen új nézőpontból mutatva meg a megfigyelt objektumot. A versmondó számára a negyedik dimenzió metaforikus fogalma és a hozzá kapcsolható érzet a szubjektív nézőpontváltás megvalósítását segítheti a tömörített, gyors belső munkát igénylő lírai szövegek esetében (ld. III.1. fejezet).

A *Tisza* című vers mellett sok más művet is *flashback*versként értelmez, amelyhez szintén saját elméletet társít. „A számomra mérvadó költészetnek majdnem minden művelője – akár egy jó nyomozó a bűntény feltárását – az események végével, a ’hullával’ kezdi, valami olyasmivel, ami már úgy tűnik, mintha végérvényes lenne.”⁷⁴⁹ A *Tisza* című vers esetében az utolsó két versszak szélsőséges élményének birtokában tekint vissza a folyó korábbi, békés

⁷⁴⁷ „A részletekben a filmrealizmusra való törekvés fedezhető fel az előadásaimban. De a Jancsó-féle filmrealizmusról van szó. Illetve nem csak Jancsóhoz köthető ez, mert említhetném Bergmant is, vagy egy abszurdabb változatban mondhatnám Buñuel-t is. Vagy a lengyel kisfilmeket, a Balázs Bélá-s filmek rendezőit is. Vagy akár Szabó Pista *Te* című etűdjét, aminek maga a színész határozza meg a terét, viszont azon az elérhető távolságon belül minden naturális.” Sándor L. István i.m. 547.

⁷⁴⁸ Fodor i.m.

⁷⁴⁹ Fodor i.m.

állapotára. „Nem szemlélődve állok az első versszakban, hanem az utolsóból nézek vissza az elsőre – hát én mint költő már túl vagyok a bekövetkezett vég élményén, a nyugodt táj képét csak akkor írom meg”⁷⁵⁰ – fogalmazza meg a versmondás során alkalmazott látásmód alapját. A versmondás folyamatát ily módon a krimi és a detektívregények elbeszéléstechnikájához hasonlítja, ahol a mindentudó elbeszélő egyre jobban felcsigázza a befogadó kíváncsiságát. Fodor a versmondásban ehhez hasonló technikával kíván egyre nagyobb vágyat ébreszteni a közönségben arra, hogy megtudja, mi az a kiváltó ok, ami miatt a megszólaló az adott módon beszél el a történetet. Lírai mű esetében a befogadó elsősorban arra lesz kíváncsi, hogy a versben megszólaló miért az adott formában, az adott módon rögzíti a vers képeit, érzeteit. József Attila *Ajtót nyitok* című versének első felében Fodor szerint a befogadóban az ébreszt kíváncsiságot, hogy a megszólaló hogyan jutott odáig, hogy a versben rögzített módon kétségbeessen, illetve a befogadó hogyan juthat odáig, amennyiben felismeri saját problémáit a versben.⁷⁵¹

Ehhez mérten Fodor a verseket nem lineárisan olvassa, hanem szűrőpróbaszerűen, esetenként a végére ugorva, a kulcsmotívumokat keresve: „Beleolvasok valamibe, és ha megakad a szemem valamin, akkor kezdem el csak előlről, sőt még néha meg is nézem a végét.” Azt keresi, hogy mi lehet a versnek az alapvető kulcsmozzanata, amely hiányzó láncszemként feszültséget okoz a vers korábbi részeiben. Hiszen, ha a verset kiváltó élményt lineárisan kellene megfogalmaznia, ha leíró jelleggel rögzítené a versbe foglalt alapélményt, akkor azzal kellene kezdenie az *Ajtót nyitok* esetében, hogy „Nyugtalan vagyok, és ezt nem értem”. „Egyrészt a *nyugtalanság*, ami egy állapotot sugall számomra [az kelti fel a befogadó kíváncsiságát, az válik a vers kulcsmozzanatává], a másrészt felfedezem azt, hogy mi a nyugtalanságnak a gyökere, az oka, ez pedig a *nem értem*.”⁷⁵² A versmondónak tehát ezt a kulcsmozzanatot érdemes először behatóan tanulmányoznia, átéreznie, magára vonatkoztatnia, mert ehhez mérten válik egységessé a teljes mű.

A Fodor által preferált *kulcs* metafora párhuzamba állítható Gáti József *drámai mag*-elméletével (ld. I.3.2.c fejezet). Fodor alkalmazza is ez utóbbi fogalmat más alkalommal, melynek kapcsán a *zárt tér* fontosságára hívja fel a figyelmet. A fizikai vagy szellemi értelemben vett zárt térben, vagyis szoros kötöttségekben lévő alkotót, elmélete szerint, legalább három féle kötés felismerése kényszeríti megszólalásra: 1. a család, 2. a haza, 3. a rendszer (szemléletmód), az, hogy ezek szabnak határokat szabad cselekvéseinek. A zárt tér

⁷⁵⁰ Fodor i.m.

⁷⁵¹ Fodor i.m.

⁷⁵² Fodor i.m.

kényszeríti arra a lírai megszólalót is, hogy drámai helyzetét felvállalva, fogalmazza meg saját konfliktusait. Erre hozza fel példaként az *Ajtót nyitok* kulcsmozzanatát, általa megjelölt *drámai magját*: „És érthetetlen, | hogy mindig így lesz ezután.” Értelmezésében a lírai művek energiáját, motivációját az adja, hogy a megszólaló képtelen szabadulni a fizikai vagy a szellemi értelemben vett zárt térből, miközben az szenvedést, szélsőséges érzelmi állapotot okoz számára.

Bibliográfia

- Acél Zsolt: *Orpheus éneke – Ovidius metapoétikus elbeszélései a Metamorphoses X. és XI. könyvében*. Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 2009.
- Agócs Péter: *Hagyományteremtés, intertextualitás és műfaj Pindaros kardal-lírájában*, in.: Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár Szabó Zoltán – Lénárt Tamás (szerk.): *Verskultúrák – A líraelmélet perspektívái*. Ráció Kiadó, Budapest, 2017.
- Angeliki Dimopoulou: With Weiner Sennyey Tibor, Bék Timur and Izsó Zita for Hungarian (and worldwide) poetry. *youngpoets.eu* 2022. <https://www.youngpoets.eu/en/with-weiner-sennyey-tibor-bek-timur-and-izso-zita-for-hungarian-and-worldwide-poetry/>
Utolsó letöltés: 2022.10.26.
- Arisztotelész: *Poétika*. (ford. Sarkady János) Magyar Helikon, 1974. 5.
- Arthur L. Dirks: *Konstruktivista pedagógia, kritikai gondolkodás és a tekintély szerepe*. (ford. Deme János) in: Horváth Kata – Takács Gábor (szerk.): *Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek. 1. "Konstruktív" dráma*. Káva Kulturális Műhely – anBlokK Egyesület, Budapest, 2009. 16–26.
- Ascher Oszkár: *A versmondás művészete*. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1955.
- Ascher Oszkár: *Minden versek titkai*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1964.
- Balajthy Ágnes: Fel nőni a vershez (Szívlapát. Kortárs versek, szerk. Péczely Dóra). *Alföld*. Irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat 2017. 68.évfolyam, 11. szám. 121–125.
- Bálint András, interjú 2020.02.27. Bethlen Téri Színház Z.Á. https://youtu.be/rWzC_qnDSmQ
Utolsó letöltés: 2022.05.13.
- Bányai Éva: Interakciós szemléletű hipnóziskutatás: A hipnózis szociál-pszichológiai modelljének kísérleti háttere. *Magyar Pszichológiai Szemle*, 2019/74. 7–27.
- Bazsányi Sándor: Relációk és evidenciák (Tandori Dezső első két kötetéről, új kiadásuk kapcsán). *Jelenkor*, 1996. 39. évfolyam, 5. szám. 480–486.
- Bécsy Tamás: *A dráma lételméletéről*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984.
- Bokányi Péter: *A jelenkor irodalma három irodalomtankönyvben*. in. Fűzfa Balázs (szerk.): *Irodalomtankönyv ma*. Pont Kiadó, Budapest, 2002, 120–145.
- Bollobás Enikő: *A performál visszaható ige?: Az alany(iság) különös visszatérése a konkrét versben*. in: Bengi, L. – Hoványi, M. – Józán, I. (szerk.): „Visszhangot ver az időben”. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2013. 65–73.

- Bowron, B. – Marx, L. – Rose A.: Irodalom és rejtett kultúra. *Helikon* 1978/ 3. 299–305.
- Böhm Edit: *A magyar versszavalás története*. Ad Librum Kft. Budapest, 2009. 20–21.
- Csejk Miklós: “Nem szabad a verseket túlnöveszteni a pillanaton”. *Cultura*. 2012. augusztus 2. (<https://cultura.hu/kultura/nem-szabad-a-verseket-tulnoveszteni-a-pillanaton/>) Utolsó letöltés: 2022.08.24.
- D. Tóth Judit: A lürától a líra határáig. *Alföld*, 2021.05.23. (<http://alfoldonline.hu/2021/05/aluratol-a-lira-hatarraig/>) Utolsó letöltés 2022.01.19.
- Debreczeni Tibor – Rencz Antal: *A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiája. Tanulmányok*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1971.
- Deme János: *Előszó*. in: Horváth Kata – Takács Gábor (szerk.): *Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek. 1. "Konstruktív" dráma*. Káva Kulturális Műhely – anBlok Egyesület, Budapest, 2009. 4–6.
- Domokos, Mátyás. *Magyar Orpheus*. Szépirodalmi Könyvkiadó. Bp., 1990.
- Egressy Gábor: *A színészet iskolája*. in.: *A vers szószólói*. Szerk.: Böhm Edit. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1989.
- Egressy Gábor: *A színészet iskolája. Részletek*. in: Böhm Edit (szerk.): *Magyar versszavalás története*. Budapest, Ad Librum. 2009.
- Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. (ford: Kiss Gabriella). Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
- Eugenio Coseriu: *Thesen zum Thema „Sprache und Dichtung”*. in: Wolf-Dieter Stempel, Wilhelm Fink Verlag (szerk.): *Beiträge zur Textlinguistik*. München, 1971.
- Ewen Callaway: Oldest Homo sapiens fossil claim rewrites our species' history. *Nature* 2017. (<https://www.nature.com/articles/nature.2017.22114>) Utolsó letöltés 2022.08.16.
- Fónagy Iván: *A költői nyelvről*. Corvina Kiadó, Budapest, 1999.
- Francisco Varela: Neurofenomenológia: a nehéz probléma módszertani orvoslása. (ford. Szigeti Attila), *Kellék*, 2002/22. 123-152.
- Gáti József: *A versmondás*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1973.
- Hajós Zsuzsa (szerk.): Ernyőfogalmak (alkalmazott színház, részvételi színház, közösségi színház). (<http://www.szinhazineveles.hu/tudastar/ernyofogalmak-alkalmazott-szinhaz-reszveteli-szinhaz-kozossegi-szinhaz/>) Utolsó letöltés: 2018.05.25.
- Halász Gábor: A líra halála. *Napkelet*, 1929. június 1. 7. évf. 11. sz. 833–839.

- Hans Robert Jauss: *Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika*. in: Hans Robert Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalatok – irodalmi hermeneutika*. (szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán). Osiris Kiadó, Budapest, 1999. 139–157.
- Hegedűs Géza: *A pódium művészete*. in: Ny. Fazekas Zsuzsa (szerk.): *Egyedül a Pódiumon. Öt művész, öt előadóest*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1974.
- Hevesi Sándor: *A drámaírás iskolája*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1961.
- Horváth Kata – Takács Gábor (szerk.): *Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek*. 1. „Konstruktív” dráma. Káva Kulturális Műhely – anBlok Egyesület, Budapest, 2009.
- Horváth Kornélia: *A verselméletéről és egy Puskin-versről*. in: Kovács Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojig és tovább...* Argumentum Kiadó és Nyomda, Budapest, 2006.
- Horváth Lajos: A neurofenomenológia és a megtestesült elme. *Magyar Tudomány*. 172. évfolyam – 2011/11. szám. 1306–1315.
<https://journals.plos.org/plosone/article/file?id=10.1371/journal.pone.0001264&type=printable> Utolsó letöltés: 2022.01.20.
- Izsó Zita: *Tengernek háttal*. in: Izsó Zita: *Éjszakai földetérés*. Scolar Kiadó, Budapest, 2018.
- Jászai Mari: *Bevezető Péchy Blanka estjéhez*. in: Böhm: *A vers szószólói*. 126–127.
- Jordán Tamás, interjú. 2019. 05. 20. Rózsavölgyi Szalon Z.Á. (<https://docs.google.com/document/d/1cvZHGPYf7cvrVibiOngpxbTC9QxRgxq/edit?usp=sharing&oid=106445098942254884064&rtpof=true&sd=true>) Utolsó letöltés: 2022.08.24.
- Ken Wilber: *Integrál meditáció*. (ford: Kós Judit) Ursus Libris, Budapest, 2016.
- Kenyeres Zoltán: *Weöres Sándor*. Kossuth, Budapest, 2013.
- Kenyeres Zoltán: *Három Weöres-vers*. 1973.
<https://sites.google.com/site/kenyereszoltan/h%C3%A1romwe%C3%B6res-vers>
Utolsó letöltés: 2021.12.02.
- Kiss Georgina, „és a kamasz jön utánam”, *Szívlapát*. Kortárs versek, <http://www.jelenkor.net/visszhang/899/es-a-kamasz-jon-utanam> Utolsó letöltés: 2022. 04. 06
- Kiss László (szerk.): *Egy műfaj tündöklése*. Mikszáth Kiadó, Budapest, 2002.
- Kosztolányi Dezső: Arckép-vázlat Ascher Oszkáról. *Nyugat*. 1930/23. 800–801.
- Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Lénárt Tamás (szerk.): *Verskultúrák – A líraelmélet perspektívái*. (Előszó) Ráció Kiadó, Budapest, 2017.
- Kulcsár Szabó Ernő: *Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2018.

- Latinovits Zoltán: *Verset mondok*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1985.
- Lehmann Miklós: *Konzervatív és dinamikus struktúrák az elme szerveződésében*. Doktori Disszertáció ELTE PPK Pszichológiai Doktori Iskola 2008.
- Madas Edit: *A magyar nyelvű írásbeliség*. szócikk in: Pannon Enciklopédia, Magyar nyelv és irodalom. Kertek 2000 Könyvkiadó. Budapest, 1997.
- Marosán Bence Péter: *Kontextus és fenomén. Igazság, evidencia és tapasztalat Edmund Husserl munkásságában*. L'Harmattan, 2017.
- Mayer Péter: *A líra születése*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009.
- Michael Cole – Sheila R. Cole: *Fejlődéslélektan*. (ford. Kéri Rita – Kovács Mónika). Osiris Kiadó, Budapest, 2006.
- Mihail Csehov: *A színészhez*. (ford: Honti Katalin). Polgár Kiadó. Budapest, 1997.
- Miklós Tamás (szerk.): *Platón összes művei kommentárokkal. Ión. Menexenosz*. (ford: Ritoók Zsigmond) Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2000.
- Mirk Klára: *A kortárs magyar líra tanításának módszertana a közoktatásban, különös tekintettel a Szívlapát c. antológiára*. in: Kúspér Judit (szerk.): *Az Eszterházy Károly Egyetem tudományos közleményei (Új sorozat 22.köt.)*. Acta Universitatis de Carolo Eszterházy Nominatae. Sectio Litterarum [Kánonok és kultuszok a gyermek- és ifjúsági irodalomban]. Eger, Eszterházy Károly Egyetem Líceum Kiadó, 2019. 85–100.
- Murphy: *Konstruktivizmus*. (ford: Deme János). in: Horváth Kata – Takács Gábor i.m. 7–8.
- Nagy Adorján: *Anyanyelvünk oktatása*. in: Nagy Adorján: *Színpad és beszéd. Válogatott tanulmányok*. Belia György (szerk.) Magvető Kiadó, Budapest, 1964.
- Nagy Dániel: Ozone network. <https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/kolteszet-napja-nagy-daniel-versei.html> Utolsó letöltés: 2022.08.24.
- Nagy Gergely: *Párbeszéd a magyar alkonyatban – Kemény István és Térey János politikai költeményeiről*. *Élet és Irodalom*, 2011.36. Feuilleton 13.
- Négyesy László: *Magyar verstan középiskolai segédkönyvül és magánhasználatra*. Franklin-társulat, Budapest, 1886.
- Némethné dr. Böhm Edit: *A szavalás története Magyarországon – Kandidátusi értekezés*. MTA. Témavezető: Kolta Magda, az irodalomtudományok kandidátusa. Budapest, 1990.
- Nyíri Kristóf–Szécsi Gábor: *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*. Áron Kiadó, Budapest, 1998.
- Orosz Ildikó: Gresó Krisztián Pletykaanyu. *Kritika* 2003/1. 33.

- Papp Ágnes Klára: Grotteszk test és szubjektum-felfogás Weöres Sándor költészetében. *Literatura*, 2021/4.
- Péczely Dóra (szerk.): *Szívlapát. Kortárs versek*. Tilos az Á Könyvek (Pozsonyi Pagony Kft.), Budapest, 2017.
- Peer Krisztián: Lehet, hogy elviselhetetlenebb alak vagyok, mint a legnagyobb szétcsúszás közepén. László Pál interjúja. *24.hu* 2019. 06. 26. <https://24.hu/kultura/2019/06/26/peer-krisztian-interju/> Utolsó letöltés: 2022.07.09.
- Pilinszky János, „Egyenes labirintus – Pilinszky-portré a televízióban (Maár Gyula)”. in: Hafner Zoltán (szerk.), *Beszélgetések*, Digitális Irodalmi Akadémia, Budapest, 2002. konyvtar.dia.hu
- Publius Ovidius Naso: *Átváltozások [Metamorphoses]*. (ford. Devecseri Gábor) Budapest, Helikon Kiadó, 1975.
- Rakodczay Pál: *Szavalás*, in.: Böhm Edit (szerk.): *A vers szószólói*. Múzsák Közművelődési Kiadó, 1989. 70–71.
- Ritoók Zsigmond: *A görög énekmondók*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973.
- Ritoók Zsigmond: *Költővé avatások*. In.: Ritoók Zsigmond: *Vágy, költészet, megismerés – válogatott tanulmányok*. Osiris Kiadó, Budapest, 2009.
- Ritoók Zsigmond: *Sappho Aphrodité-himnusza: Hagyomány és újítás*. in: Ritoók Zsigmond: *Vágy, költészet, megismerés*. Osiris Kiadó, Budapest, 2009. Vani Pariyadath – David Eagleman: *The Effect of Predictability on Subjective Duration*. PLoS ONE, 2007.
- Roland Barthes: *A szerző halála*. (ford. Babarczy Eszter), in: Roland Barthes: *A szöveg öröme*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001. 50–55.
- Roman Jakobson: *Hang – jel – vers*. (ford: Barczán Endre–Éder Zoltán–Fabricius Ferenc–V. Kovács Emőke–Pap Mária–Papp Ferenc–Ruzsiczky Éva–Szendé Tamás–Petőfi S. János–Voigt Vilmos). Gondolat Kiadó, Budapest, 1972.
- Simon Attila: *Líra, hang és ringatás*. in: *Ókor – folyóirat az antik kultúrákról*. 2020. XIX. évfolyam 4. szám. 33–44.
- Simon Gábor: *Bevezetés a kognitív lírapoétikába*. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2016.
- Surányi Ibolya: *A lenézett műfaj*. *Kritika*, 1981. nov, in.: Böhm: *A magyar versszavalás története*.
- Szabó Réka: Kövecses Zoltán: A metafora Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe. *Magyar nyelv*. 2009/105. 230–241.
- Székely György: *Magyar színházművészeti lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994.
- Székely György: *Színháztípusok dramaturgiája*. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1965.

- Szepes Erika – Szerdahelyi István: *Verstan*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1981.
- Takács Gábor: „*Konstruktív*” dráma. in: Horváth Kata – Takács Gábor (szerk.): *Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek. 1. "Konstruktív" dráma*. Káva Kulturális Műhely – anBlok Egyesület, Budapest, 2009. 26–50.
- Tátrai Szilárd: Áttekintés a deixisről. *Magyar Nyelvőr*. 2010/134. 211–232.
- Tolcsvai Nagy Gábor: *A kognitív nyelvészet elméleti hozadéka a szövegtan számára*. In: Keszler Borbála – Kiss Róbert (szerk.): *Harmincéves a Mai Magyar Nyelvi Tanszék. A 2000. október 16-án rendezett tudományos ülészek előadásai*. ELTE, Budapest, 2002. 35–42.
- Tolcsvai Nagy Gábor: Prototípuselv és kategóriaszerkezet a szövegtipológiában. *Magyar Nyelv*. 2017/3. 276–289.
- Tolcsvai Nagy, G.: *Szubjektívizáció és az episztemikus lehorgonyzás felfüggesztése*. in: Kulcsár Szabó E.–Kulcsár-Szabó Z.–Lénárt T. (szerk.): *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*. Ráció Kiadó, Budapest, 2017. 338–362.
- Toldy Ferenc: Egy szó a szavalásról. *Új Magyar Múzeum*, 1856/1. 483–492.
- Ungvári Tamás: *Poétika*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1967. 55.
- Vilcsek Béla: Szabadvers és szabad vers napjaink költészetében. *Kortárs*. 2010/9. https://epa.oszk.hu/00300/00381/00151/EPA00381_kortars_2010_9_3426.html Utolsó letöltés 2022.08.20.
- Wacha, Imre: *A korszerű retorika alapjai I*. Szemimpex Kiadó, Budapest, 1994.
- Walter Brugger: *Fenomenológia*. (ford. Szegedi Eszter.) In.: Walter Brugger: *Filozófiai lexikon*. Szerk. és a fordításokat és a magyar terminológiát szakmailag gondozta: Mezei Balázs. Szent István Társulat, Budapest, 2005.
- Weiner Sennyey Tibor, interjú, 2021.07.31. Művészetek Völgye. <https://youtu.be/qNeolWJ6gJc> Utolsó letöltés 2022.08.20.
- Weöres Sándor: *A megölt Orpheus*. in: Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások. II*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975. 276–277.
- Weöres Sándor: *A vers születése*, in: Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások. Harmadik, bővített kiadás*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975.
- Wunderlich József, interjú, 2020.03.09. Bethlen Téri Színház. Z.Á. <https://youtu.be/Bv1DgrGTfVg> Utolsó letöltés: 2022.08.24.
- Závada Péter, „Nem hiszek a versek önterápiás hatásában”, *contextus.hu*, 2017.10.18.
- Závada Péter: *Remíz*. in: Závada: *Mész*. Jelenkor, Budapest, 2019, 40.
- Závada Péter: *Vadászat*. in: Závada Péter: *Roncs szélárnyékban*, Jelenkor, Budapest, 2017, 86.

Képjegyzék, illusztrációk jegyzéke

1-4. ábrák – a lírai diskurzus kommunikációs modellje Roman Jakobson ábrája alapján (Roman Jakobson: *Hang – jel – vers.* (ford: Barczán Endre–Éder Zotán–Fabricius Ferenc–V. Kovács Emőke–Pap Mária–Papp Ferenc–Ruzsiczky Éva–Szende Tamás–Petőfi S. János–Voigt Vilmos). Gondolat Kiadó, Budapest, 1972. 234.) Az ábrákat én készítettem 2022-ben.

1. és 2. fényképek – a 2018.04.11-ei *Szívlapát – részvételi versszínház* előadás részletei a Bethlen Téri Színházban. A fényképeket én készítettem.

3. fénykép - A színházi tér elrendezése a 2022. februári (rögzített) előadáson, ugyanott.
Fotó: Kürti István.

Önéletrajz

Született Budapest, 1991.05.30.

Iskolák

Színház- és Filmművészeti Egyetem, Doktori Iskola 2016-tól, Abszolutórium 2021. augusztus 2.

Színház- és Filmművészeti Egyetem, színművész szak, 2010-2015 (Osztályvezető tanárok: Marton László, Hegedűs D. Géza, Forgács Péter)

Eötvös József Gimnázium 2006-2010

Hunyadi Mátyás Általános Iskola, művészeti tagozat, 1998-2006

Díjak

Junior Prima díj (2018)

Nyelvvizsgák

Angol B2 Euro nyelvvizsga, egynyelvű, komplex FB150-23068

Német B2 Euro nyelvvizsga, egynyelvű, komplex ED150-03179

Legjelentősebb színpadi tapasztalatok színészként

Az egyetemi évek alatt

Kázmér nagybácsi és Egérkirály (*Diótörő*; Selmeczi György - Novák Eszter; SZFE)

Hamlet, Rosencratz (*Hamlet*; Zsótér Sándor; SZFE)

Leonardo (*Vérnász*; Horváth Csaba; SZFE) **Curio, nemes úr** (*Vízkereszt*; Marton László; Pesti Színház)

Tiptopp (*Karnyóné* (zenés); ifj. Vidnyánszky Attila; zeneszerző: Kovács Adrián; Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)

Alcibiades (*Athéni Timon*; Ifj. Vidnyánszky Attila, Ódry Színpad)

Robin Hood (*Robin Hood*; Szöcs Artúr; Miskolci Nemzeti Színház)

Diploma után

Rodolpho (Arthur Miller: *Pillantás a hídról*, 2015, Miskolci Nemzeti Színház - Kamaraszínház)

Barabás (Molnár Ferenc, Grecsó Krisztián, Dés László, Geszti Péter: *A Pál utcai fiúk*, 2016, Vígszínház)

Üsti, a falat játszó mesterember (Shakespeare, Nádasdy Ádám, Závada Péter: *Szentivánéji álmom* 2017, Vígszínház)

Dolohov hadnagy (Lev Tolsztoj, Morcsányi Géza: *Háború és béke*, 2017, Vígszínház)

János / Csokonai Vitéz Mihály / Madách Imre (Vecsei H. Miklós: *Kinek az ég alatt már senkije sincsen*, 2018, Vígszínház)

Ferdiscsenko / Burdovszkij (Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*, 2018, Vígszínház-Pesti Színház)

Hugó (Molnár Ferenc: *Liliom*, 2018, Vígszínház)

Thomas, Olof (Majgull Axelsson: *Nem vagyok Miriam!*, 2019, Vígszínház)

Nyikolaj Levin (Lev Tolsztoj: *Anna Karenina*, 2019, Vígszínház)

Desiré, a fiatal Kosztolányi / Tolnay, házi orvos (Vörös Róbert: *Csáth és démonai*, 2021, Vígszínház)

Olivér (Formanek Csaba: *Likvidátor, a felszámoló – kortárs moralitásjáték*, 2021, Kettőspont Színház és Spirituális Ügynökség)

Artúr (Bodó Viktor: *Kastély*, 2022, Vígszínház)

Színházi tapasztalatok dramaturg, rendező és színész szerepkörben egyszerre

Madárka sír, madárka örül (költői est Weöres Sándor verseiből mozgással, zenével; 2015, Ódry Színpad)

Frontátvonulás

(Kamara előadás Cseh Tamás és Bereményi Géza azonos című albuma alapján; 2015, Miskolci Nemzeti Színház)

Kelet-nyugati pályaudvar – Cseh Tamás est (koncertszínházi előadás Cseh Tamás és Bereményi Géza munkáiból, 2018, Vígszínház)

Szívlapát – részvételi versszínház (2018, Bethlen Téri Színház)

Tudományos előadások, publikációk

Bevezetés az előadóművészi verselemzés módszertanába – tudományos konferenciaelőadás az ELTE Eötvös József Collegiumban megrendezett SZITU KONF Színháztudományi Konferencia 2019 című rendezvényén 2019. november 15-én

A versmondó benső világa – tudományos konferenciaelőadás a Pécsi Tudományegyetemen megrendezett X. Jubileumi Interdiszciplináris Doktorandusz Konferencia rendezvényén 2021. november 13-án

Bevezetés az előadóművészi verselemzés módszertanába – tanulmány a *SZITU kötet 2019* tanulmánykötetben, Eötvös József Collegium, Budapest, 2020. ISBN 978-615-589-736-8 MTMT azonosító: 31837077

A versmondó benső világa – tanulmány a *X. JUBILEUMI INTERDISZCIPLINÁRIS DOKTORANDUSZ KONFERENCIA 2021* című tanulmánykötetben, Pécsi Tudományegyetem Doktorandusz Önkormányzat, Pécs, 2022. ISBN 978-963-429-819-9 MTMT azonosító: 32746060

Saját projekt

VerShaker – költészet témájú kulturális marketingprogram 2020. április 11-étől folyamatosan

A VerShaker egy olyan **társadalmi marketingprojekt**, amelynek célja, hogy új formában élesszen újra egy már-már feledésbe merült diskurzust a lírai költészetéről. A VerShaker YouTube-csatornáján **videósorozatok**at jelentet meg, **átlagosan 40-50 perc hosszúságú videókkal**, melyekben ismert színművészek előadásában hangzik el egy-egy általuk választott, aktuálisan számukra sokat jelentő vers.⁷⁵³

A színészekkel interjút készítek a választott versükből kiindulva, és a beszélgetés során az interjúalany személyiségével mintegy párhuzamosan nyílnak meg az adott lírai költemény soha nem látott mélységei. A videókban a vers háromszor hangzik el, meglepő módon ugyanazon felvétel bevágásával (kivételt képez ez alól Fesztbaum Béla epizódja, és azok az epizódok, amelyek végén, a harmadik alkalommal megkérem a vendéget, hogy az interjúszituációban is mondja el a verset), a többszöri ismétlés érdekessége, hogy annak ellenére, hogy ugyanazt a felvételt látja a néző, utólag arról számol be, hogy három különböző felvételt látott. Ennek oka az, hogy a beszélgetés során megváltozik a figyelem fókusza a nézőben is, és a második, harmadik alkalommal egészen más módon, nyitottabban, a lírai művek befogadására alkalmasabb figyelemmel nézi a felvételt, így a saját figyelmének változását a felvétel változásának tudja be. A versek befogadásának ilyenén edukációja vált a VerShaker fő profiljává, de emellett sok más területen is végeztünk kulturális missziós munkát

⁷⁵³ VerShaker kulturális program a YouTube-on, a Blog.hu-n Facebook-on és az Instagramon egyszerre jelen van és oszt meg értékes bejegyzéseket a költészettel kapcsolatban.

az elmúlt évek során. Élő VerShaker-műsorokat tartottunk többek között a Művészetek Völgye, a ReSTART Feszt és a Veszprém-Balaton 2023 – Holszezon Irodalmi Fesztivál keretén belül.