

Szirmai Éva

SZTE Juhász Gyula Pedagógusképző Kar
ORCID:0000-0002-6632-5815

„... egyya zutunk...”

Egyes tömegműfajok retorikai és színpadi újraértelmezése (Böröcz – Pálinkás – Szigeti: Éneklő fiatalok)

Absztrakt

2021 augusztusában a Trafó Kortárs Művészetek Háza adott otthont a Görög Befogadás – migrációs történetek tegnap és ma című fesztiválnak. Ennek a változatos műfajú műsorozatnak minden darabjában megjelenik két korszak (a 40-es évek vége, amikor mintegy hétezer görög menekültet fogadott be Magyarország – és napjaink) közelítése egymáshoz. Az Éneklő fiatalok három központi motívum (sport, befogadás, művészetpolitika) köré szerkesztett kórusszínházi előadás, amely éppen a műfaj megújításával teremt szerves kapcsolatot két generáció között. A tömegdalok igazi virágkora az 50-es évekre tehető. A tömegkultúra e jellegzetes műfaja változatos, többek között színpadi formákban is teret nyert, de – ellentétben a klasszikus folklóralkotásokkal – nagyfokú intézményesültség és politikai-ideológiai elköteleződés jellemzi. Ezt a hagyományt értelmezte újra az Éneklő fiatalok három szerzője és előadója, megújítva/létrehozva a kórusszínház műfaját és formai kereteit, az általuk NER-popként definiált kulturális jelenség elemeinek felhasználásával. Tanulmányomban azokat a vonatkozásokat igyekszem feltárni, amelyek egyrészt egy (anakronisztikusnak tetsző) előadásmód és műfaj továbbélését, másrészt a tömegdal és napjaink (generációs) tömegkultúrája közötti egybejárásokat mutatják.

Kulcsszavak: görög migráció, kultúrpolitika, sportpolitika, kórusszínház, tömegdal

Abstract

"... we are the same" Rhetorical and Theatrical Reinterpretation of Some of the Mass Genres (Böröcz – Pálinkás – Szigeti: Singing Youth)

In August 2021, the Trafó House of Contemporary Arts hosted the festival Greek Inclusion – Migration Stories Yesterday and Today. In all the performances this cross-genre programme offered, two eras (the late 1940s, when about seven thousand Greek refugees were taken in by Hungary, and today) are presented as they converge. Singing Youth is a choral theatre performance structured around three central themes (sports, the reception of migrants, the politics of art), which creates an organic link between two generations precisely by the renewal of the genre. The real golden age of mass songs was the 1950s. This characteristic genre of mass culture has found a variety of forms, including theatrical ones, but, unlike classical folklore, it is characterised by a high degree of institutionalisation and political-ideological commitment. This tradition has been reinterpreted by the three authors and performers of Singing Youth who have renewed/redefined the genre and structural framework of choral theatre, using elements of the cultural phenomenon they have associated with the NER*-pop. In my paper, I will try to explore aspects that show on the one hand, the survival of a (seemingly anachronistic) performance style and genre and, on the other hand, the interplay between the mass song and the (generational) mass culture of our time.

*System of National Cooperation

Keywords: Greek migration, cultural politics, politics of sport, choral theatre, mass song

Bevezetés

2021. augusztusában két, kulturális sokkal felérő élményben volt részünk, az elsőben sokunknak, a másodikban ellenben viszonylag kevesünknek. 20-án, az állami ünnepen egy számomra értelmezhetetlennek tűnő eseménysorozat borzolta a kedélyeket. A legnagyobb vitákat az ünnepi felvonulás váltotta ki, amely sajátosan ötvözőtt hagyományokat, kulturális regisztereket, stílusrétegeket az emelkedettől a populárisig, mind a szimbólumok (akár a nemzetiek is), mind a mítoszok és a történeti tények megjelenítésében. A napisajtóban megjelent nagyszámú – elsősorban esztétikai és politikai jellegű – értelmezés között (lásd erről Szirmai 2022) egészen sajátos megközelítésmódot képvisel Gyáni Gábor, aki egy interjúban nem a „felvonulás” esztétikai megformáltságát, hanem azt az ellentmondást értelmezi, amely a keresztény államalapító ünnepén a pogány hitvilág totemállatának megjelenésében tetten érhető. „Ebben mérhetetlen cinizmus rejlik. Amihez a mérhetetlen műveletlenség is hozzátartozik. A pogány és a keresztény elemek hasonló elegyítése korábban soha nem történt meg. A jelenlegi kormány nincs tekintettel arra, hogy ezek egymást kioltó hagyományok” (Ónodi-Gomperz 2021). Az eklektikus kulturális elemek és műfajok – megítélésem szerint – motiválatlanul, sem az ünnep államilag tulajdonított alapjelentésének (*Vége újra együtt!*), sem augusztus huszadika évszázadok óta folyamatosan változó jelentéseinek nem megfeleltethető módon sorjázta. A helyek és események elemzése alapján ez elsősorban annak volt köszönhető, hogy a szervezők minden igényt ki akartak elégíteni: a karneváli-, ill. fesztivál típusú elemek a populáris ünneplésmód egy torzított (hiszen éppen a szabadság eleme hiányzott belőlük), marketing és üzleti szempontok alapján meghatározott változatát eredményezték.

A másik esemény a Trafó Kortárs Művészetek Házában zajló, *Görög Befogadás – migrációs történetek tegnap és ma* előadássorozat, amelynek egyik eleme az írásom tulajdonképpeni tárgyát képező kóruszínházi előadás¹. Többször megkíséreltem már felfejteni, hogy mi az, ami – minden alapvető különbözőségük ellenére – ennyire „együttértelmezhetővé” teszi ezt a két eseményt (1. és 2. kép). A KAPOCS Kutatócsoport által, 2023 májusában szervezett konferencia alapmotívumaként szolgáló generáció-fogalom alkalmasnak látszik arra, hogy megfogalmazam azokat az előfelvetéseket, amelyek választ adhatnak erre a kérdésre. Ki fogok térni

- a kommunikatív és kulturális emlékezet (Assmann 1992) és a hagyományosan tömegkultúraként definiált kulturális regiszter (mint a közösségi identitás kialakításának és fenntartásának lehetséges eszközei) közvetítő csatornáinak fel- és kihasználási lehetőségeire;
- a tömegkultúra egyes műfajainak (mint pl. a populáris ünnephagyomány, popzenei kultúra, tömegdalok, retorikai teljesítmények) jellemző – és meglehetősen invariábilis – működésmódjára;
- Mannheim (1928) generációfogalmát felhasználva, egy – a kulturális önazonosság alapján – szerveződő közösség képe felvázolásának lehetőségére.

Nem tekintem szakirodalmi háttérnek az elemzendő „szöveggel” kapcsolatban megjelent interjúkat, primer tudósításokat, azonos idejű kritikákat², mert – megítélésem szerint – többségük a politikai áthallásokra összpontosít, és ezzel nagy mértékben leegyszerűsíti mind a mű, mind a – szándékom szerint feltárandó – általánosítható generációs tematikát. Az elemzés során a megértés/megérthetőség kettősségére igyekszem összpontosítani, így Kowzan (1968), Erika Fischer-Lichte (1999 és 2009) és Pavis (2003 és 2006) – elsősorban – szemiotikai szempontjait érvényesítem; utóbbiak színházzemiotikai munkáinak kiváló, (ön)kritikus összefoglalóját adta Kiss Gabriella (2001). Megkerülhetetlen az értelmezhetőség kereteinek kijelölésében Jurij Lotman (2002) szemioszféra fogalma, illetve annak ecoi újra/átértelmezése. A műfaji és retorikai elemzések sok tekintetben Lehmann (2009) és Roesner (2003) munkáira

¹ *Éneklő fiatalok*: Író, rendező: Böröcz Judit, Pálincás Bence György, Szigeti Máté. Zene: Szigeti Máté. Karvezető: Fehérváry Péter. Koreográfus: Vadas Zsófia Tamara. Énekesek: Bozi Benjamin, Fehérváry Péter, Jurin Maxim, Mezei Katalin, Sokhegyi Eszter, Szilvay Máté.

Fénytechnikus: Szabon Balázs. Videó: Ember Sári. Fotó: Ember Sári, Pék Dániel.

Produkción: Trafó Kortárs Művészetek Háza

² Korántsem teljes felsorolásuk az Egyéb forrásokban

támaszkodnak, elsősorban a társadalmi kommunikáció új formái kijelölése, az új médiumok megjelenésének értelmezése, a kóruszínház genezise és a politikai beszéd mint zenei műfaj feltűnése kapcsán.



1. kép: 2021. augusztus 20. Andrassy út
Forrás: montázs az online napisajtó tudósításaiból



2. kép: 2021. augusztus 23. Trafó
Fotó: Ember Sári³

Mivel az itt vázolt szempontok túlmutatnak a konkrét előadás, az *Éneklő fiatalok* elemzésén, a művet mintegy alibiként fogom használni, pont úgy, ahogy a szerzők tették Makrisz Agamemnon szoborcsoportjával.

³ Az előadáson készült (hivatalos) videofelvételt és fotóanyagot a szerzők és közreműködők hozzájárulásával használom fel illusztrációs célból.

Termékeny (és kevésbé az) félreértések

A művészet fejlődésének fő tényezője a félreértés.
(Popper Leó)

Előfeltevéseim szerint a címül választott „...*eggya zutunk...*” szarkasztikusan ugyan, de felidéz egy olyan közös kulturális hagyományt, amely alkalmas a különböző generációk összekapcsolására. Mint kiderült, ebben tévedtem – divatos szóhasználattal élve, legfeljebb mi, boomerek értjük ezt az utalást⁴. Az angolra fordítással külön is bajban voltam: egyrészt a jellemzően közép-kelet-európai közösségtudat (ennek az elemzésére a későbbiekben visszatérünk) és ennek tömegkulturális leképeződése az angolszász kultúrában nem feltétlenül érthető. Túl ezen, az eredetileg használni szándékozott *They are the same* (Ezek ugyanazok) cím – bár magyarul szintén felidéz egy közös kulturális élményt (Bródy János azonos című, 2011-es dalát), és bár egyáltalán nem lenne idegen az elemzendő mű tartalmától, a nem magyar, nem 40+-os korosztály számára nem jelent semmit. Márpedig, ha magyarázni kell....

Ugyanez a helyzet a 3. képen megjelenő, egyébként néma jelenettel: a játsszók a Kodály-módszerből ismert kézjelekkel mutogatnak el zenét. Értelmezési kísérletem alapján kézenfekvőnek tűnt, hogy ez Kodály „legyen a zene mindenkié” filozófiájára, ill. a tömegdal Kodály által is művelt hagyományára utal, és felidéz egy közös kulturális (zenetanulási) tapasztalatot, mintegy azonos körbe vonva a nézőket, az énekeseket és a szerzőket. Utóbbiak később felvilágosítottak, hogy az általam feltételezett jelentés mellett a *Magyarokhoz* című műhöz fűződő szerzői jogok sem tették lehetővé, hogy akár illusztrációként is, hangzó formában megjelenjen az ismert melódia. Ezzel is magyarázható egyébként, hogy az előadás folyamán a zenei anyag eredeti, szerzői műként jelenik meg, amely bár a tömegdal és NER-pop formanyelvi eszközeit alkalmazza, egyben el is távolítja ezeket a kontextus átértelmezésével és a különböző történelmi korszakok szöveg- és dallamanyagának felidézésével, így folyamatos feszültséget teremt az ismert és az először itt megjelenő elemek egymás mellé rendezésével.

És végül: az első interjúk és kritikák megjelenéséig egy félreértés folytán „kórusoperaként” határozta meg a darab műfaját, és az értelmezéseimtől egyáltalán nem volt idegen ez a tévedés. A kórusopera olyan műfaj, ahol nincsenek szólisták: a szereplők zenei anyagát a kórus énekli. Ilyen, a kórusoperához hasonló műfaj régebben is létezett, ennek példái egyes oratóriumok vagy a madrigáloperák, de pl. az orosz klasszikus opera története is szorosan kapcsolódik a Fomin megalkotta népi kórusoperához, illetve olyan művekhez, mint pl. a *Borisz Godunov*. Ebben az esetben – mint tulajdonképpen az előző kettőben is – ennek a hagyománynak az átgondolása megtermékenyítő hatással volt a gondolatmenetemre.

Popper félreértési theorémáját (lásd mottó) a következővel demonstrálja: „A fejlődés a különböző emberek és korszakok egymásra hatásából (és ezen hatások továbböröklődéséből) áll. Mivel azonban ember embert nem ismer belülről, nem értheti meg, hogy mit akar, korszak előző korszakot még kevésbé (mert lehetetlen az »utánajárás«), ha azonban mégis átveszi, amit lát, hamisan veszi át, félreértve és – újabb félreértéseknek talajt készítve. Tehát: a művészet fejlődésének fő tényezője a félreértés” (Popper 1983: 116–117). Az 1910-es évekből származó gondolattöredéket mintegy átértelmezi Mannheim gyakran idézett, 1928-as generációfogalma, amely szerint „az egy időben felnövő egyéneket mind legnagyobb fogékonyságuk éveiben, mind pedig később ugyanazok a vezérlő hatások érik – úgy a rájuk benyomást tevő intellektuális kultúrából, mint a társadalmi-politikai állapotokból. Azáltal alkotnak nemzedéket, egyidejűséget, hogy e hatások egységesek” (Mannheim 1928/2000: 208). Ez utóbbi alapján feltételezhetjük egy – a kulturális önazonosság alapján szerveződő – közösség képét, amely azonban

⁴ A zenei illusztráció felkutatásakor kiderült, hogy még mi, boomerek is megosztottak vagyunk szöveg szempontjából: az iskolai tankönyvek a 60-as, 70-es években „a Párttal a néppel egy az utunk, a jelszavunk munka és béke. Mi *kommunista ifjak* indulunk, mert bennünk *apáink reménye*” szövegváltozatot tartalmaznak (jómagam is erre építettem, amikor generációs átmenetet feltételeztem a dalban), míg a „hivatalos” feldolgozások, mint pl. a Vasas Művészegyüttes vagy a Magyar Rádió kórusának előadásában, a Hungaroton lemezein megjelentek a következőképpen szólnak: „Mi *kommunista szívvel* indulunk, És bennünk a *népünk reménye*” (kiemelések tőlem Sz. É.). A legszebb és legellentmondásosabb találat mégis a 70-es évek végének kultzenekara, a Beatrice *Kommunista blokk* című koncerteleme, amelyben kommunista ifjaként indulnak (<https://www.youtube.com/watch?v=VdcKFDvypYE>)

nagyon szűk territoriális és kulturális határok között működik csak. Ami mégis kitérít – legalább – az időbeli korlátozottságot, az éppen a tömegkultúra jellegzetes működés módja.

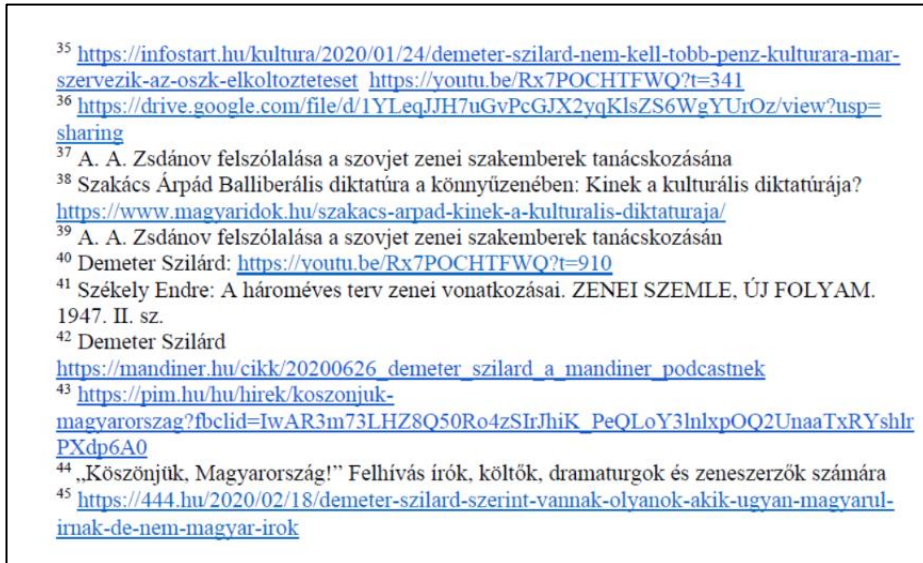


3. kép „Ébreszd fel alvó nemzeti lelkedet!”
(Kodály – Berzsenyi: A magyarokhoz)

Mivel a tömegkulturális termékeket ugyanaz a globális tömegkommunikációs, fogyasztói – és tárgyunk szempontjából egyáltalán nem lényegtelen szempontként: politikai – rendszer hívta elő, feltételezhetnénk, hogy az értelmezésükben sincs igazán különbség a világ különböző pontjain. Egyfajta közös kulturális tapasztalatként, közös nyelvként határozhatnánk meg. Az informatikai rendszerek, a kommersz filmek és a masscult olyan műfajai, mint a lektúr, a szappanopera, a popzene feltételezik az audiovizuális információk dekódolásának képességét (Szirmai 2017). Eco az új középkor és a *Neotévé* koncepcióit elemezve arra a következtetésre jut, hogy a „két kor [ti. a „rég” és az új középkor] csaknem tökéletesen megegyezik abban, hogy így vagy úgy, hasonló didaktikus vágyálmoktól vezérelve és egy lelkiismeret diktálta paternalisztikus terv hasonló ideológiai álcázásaképpen vizualitással próbálja meg betölteni azt a szakadékot, amely az értelmiségi kultúra és a népi kultúra között nyílt. Mindkét korban írott szövegekre támaszkodva, betűvető mentalitással érvelnek a választott elit képviselői, ám a lényeges tudnivalókat és az uralkodó ideológia alappilléreit ezután mindig a képek nyelvére fordítják le” (Eco 2002: 41). Gondoljunk itt az 1. és 2. kép vizuális megformálására: az elsőt felsorakoztatott képi elemek (turul, csodaszarvas, sámándobok, napba öltözött asszony, Szent István, nemzeti színű zászló, huszárok) egy olyan – egyébként hamis – nemzeti azonosságtudat generációról generációra öröklődő képi világát rögzítik, amely talán soha nem létezett, de a hagyományteremtés hatalmi eszköztárának nélkülözhetetlen része. A második (színpad)kép a maga lecsupaszított képességével arra kényszeríti a befogadót, hogy az énekesekre, a dalszövegekre, és kivetítőn megjelenő írott információkra összpontosítsanak. Ebben az esetben – bár ugyanúgy, mint a felvonulás képein – generációk egymásba játszását, hagyományok egymásra vetítését érzékeljük, a befogadói értelmezést nem könnyítik meg a tömegkultúrában megszokott képi klisék, a nézők írott és hangzó szövegeken keresztül kénytelenek mozgósítani tömegkulturális tapasztalataikat.

Ugyanakkor még az *Éneklő fiatalok*ban felidézett tömegkulturális utalások értelmezése is feltételez egyfajta, a Mannheim által definiált közös, generációs hatásegységtestet. Ahhoz, hogy az egymásra torlódó történelmi korszakok (generációk?) érthetővé váljanak, felül kell bíráljunk masscult üzenet egyértelműségének (tév)eszelmjét. Jurij Lotman szerint a jakobsoni kommunikációs modell, amely feladó és vevő közötti közvetlen, összekötő csatornán keresztül megvalósuló kommunikációra épül, nem lehet működőképes, mert „ahhoz, hogy működni tudjon, be kell ágyazódnia a szemoszféra közegébe. A kommunikáció minden résztvevőjének rendelkeznie kell már valamilyen előzetes tapasztalattal, szemiotikai készségekkel. (...) Bármely

különálló nyelv valamiféle szemiotikai térbe van ágyazódva, s csakis azért tud funkcionálni, mert kölcsönhatásban áll ezzel a szemiotikai térrel” (Lotman 2002: 89–91). A tömegkulturális üzenet befogadását megnehezítheti az eltérő szemoszféra, kulturális tapasztalat, a dekódolás igényének hiánya. A lényeges különbség az elemzett két kulturális jelenség között éppen ez utóbbiban, a dekódolás igényében van. Az Andrassy úton felvonulók és közönségük egymással össze nem egyeztethető, de felismerhető, kész értelmezést tartalmazó vizuális és hangzó elemekkel szembesültek, amelyek semmiféle „interpretációs feszültséget” (Eco 1976) nem idéznek elő. A kóruszínházi előadásban ezzel szemben mind a zene, mind a szövegek szintjén egyrészt a folyamatos *mennyire ismerős!*-érzés, másrészt a kivetítőn megjelenő, tudományos igényű, pontos forrásjelölés (4. kép) következtében fellépő feszültség készíti a hallgatóságot értelmezési stratégiáinak átgondolására.



4. kép Éneklő fiatalok (szövegbövegyvrészlet – kézirat)
A szerzők engedélyével

A 20. századi színházban jellemzővé válik a játszó és közönség újfajta viszonyából következő interpretációs helyzet. Fischer-Lichte a színházat kulturális modellként tételezi (1999), míg a *mű* helyett az *esemény* fogalmat használja (2009), amellyel egyértelművé teszi, hogy a színházi előadás jelentését a „különböző szubjektumok (művészek, hallgatók, nézők) által létrehozott, végrehajtott és befejezett akció” (Fischer-Fichte 2009: 25) adja, amely folyamatot egy másik helyen – Georg Fuchs nyomán – a *színház reteátralizálásaként* határoz meg (uó 1999: 73). Az Andrassy úton vonuló „előadók” semmiféle interakcióba nem lépnek a nézőkkel⁵, míg a Trafóban az előadók – a hely adottságainak megfelelően – folyamatos mozgásban vannak, és bár a koreográfia többnyire a játszó tömbszerű együttmozgására épül a különösen ingerszegény színpadon, időről időre a nézőtér felé is kitérítik a teret, folyamatos együttműködésre készítve a közösséget.

Műfaj(ok)

A 20. századi színházzemiotikai kutatások arra az alaptézisre épülnek, hogy a kutatás tárgya az előadás, nem pedig az irodalmi szöveg (Kowzan 1968, Eco 2000). Ha a szó, a szöveg másodlagosnak tűnik is, kölcsönhatásba lép az előadás egyéb elemeivel. Kowzan 13 jelet ítél elkülöníthetőnek az előadáselemzés kapcsán (1. ábra), Pavis (2003) a „színpad részeként” határoz meg hasonló elemeket⁶, Lehmann (2009) pedig a 20. század 90-es éveinek posztdramatikus

⁵ Ezért sem volt alkalmas 2021. augusztus 20. a klasszikus, bahtyini (1982) értelemben vett „népi” (karneváli) jellegű ünnep, vagy éppen a populáris ünneplésmód (Szirmai 2022) megélésére.

⁶ A „színpad részei” fejezetben a színész (gesztus és test), a hang, zene, ritmus, a tér, idő, cselekmény mellett a reprezentáció olyan további tárgyi elemekre utal, mint a jelmez, az arcfestés, a tárgyak és a világitás (Pavis 2003: 57–191).

színház fogalmát alapozza meg a szöveg, tér, idő, test és a médiumok szempontjainak kifejtésével.

1 Word	Spoken text	Actor	Auditive signs	Time	Auditive signs (actor)	
2 Tone				Space and time		Visual signs (actor)
3 Mime	Expression of the body		Visual signs	Space	Visual signs (outside the actor)	
4 Gesture				Actor's external appearance		Space
5 Movement						Space and time
6 Make-up	Appearance of the stage	Outside the actor	Auditive signs	Time	Auditive signs (outside the actor)	
7 Hair-style				Tantitative sounds		Time
8 Costume						Time
9 Accessory	Tantitative sounds		Auditive signs	Time	Auditive signs (outside the actor)	
10 Decor				Time		
11 Lighting	Tantitative sounds	Auditive signs	Time	Auditive signs (outside the actor)		
12 Music			Time			
13 Sound effects	Tantitative sounds	Auditive signs	Time	Auditive signs (outside the actor)		

1. ábra: Jelek rendszere
Forrás: Kowzan 1968: 73

Elemzésem további részeiben ezek szinte mindegyikét érinteni fogom, de – hogy a különböző, kulturális és politikai korszakok egymásra épülésének sajátos kollázs-jellegét értelmezni tudjuk – a kórusművészetre mint műfajra és a zenei és szöveges anyagra összpontosítok.

A kórusopera, ill. kórusművészet fogalmainak keveredése – mint láttuk – termékeny félreértésnek tekinthető. Míg előbbi a 19. századi – elsősorban orosz – operahagyományhoz visz vissza, utóbbi forrásait, nagy korszakait és változatos formáit az antik görög művésztől a Commedia dell'Arte-n keresztül az expresszionizmus és Brecht művészetének hagyományáig kellene nyomon követnünk. Központi kérdés a kórus szerepe a modern művészetben Lehman (2009) posztdramatikus művészet-elméletében, illetve Roesner a művészet muzikalizációjáról (*Musikalisierung*) folytatott kutatásaiban. A hagyományos dramatikus dialógus monologizálódik (Lehmann 2009: 151), így a posztdramatikus művészetben a dramatikus univerzum dialógikus zártságát megtörik az olyan beszédformák, mint a monológ és a kórus. A kórus itt egyfajta kollektív testként jelenik meg, amely „társadalmi fantazmákhoz és az összeolvadás társadalmi vágyképeihez kapcsolódik” (uo: 153). Hasonlóan értelmezi a kórus szerepét Pavis is, aki szerint „a kart egyéniséggel nem rendelkező, gyakran absztrakt erő (aktánsok) alkotják, amelyek felsőbb morális vagy politikai érdekeket szimbolizálnak” (Pavis 2006: 214).

Ez a felfogás korántsem volt idegen a 20. század első felének művészetétől sem. Az orosz avantgárdból kinőtt, a politikai propaganda színtereként szolgáló „szovjet” irodalom kiváló példája a közösségiség e sajátos felfogásának. Majakovszkij korai drámája, a *Tragédia. Vlagyimir Majakovszkij* (1913) még az egyéniséggel szembenálló, ellenséges tömeg szerepét tulajdonítja a groteszk, torz figurák többszólamú kórusának, a későbbiekben, a Mejerhold által színre vitt darabok esetében a személyiség teljes feloldása a cél⁷. Az *agitprop művészet* jellemző, hogy „az elbeszélő vagy énekesek kara summázza, sulykolja a politikai tanulságot és a vezényszavakat” (Pavis 2006: 28). Ehhez a hagyományhoz sorolhatjuk a hazai munkáskultúrában, különösen a két világháború közötti időszakban jellemző szavalókórus-előadások műfaját, amely az 50-es évektől a 70-es évek végéig is népszerű maradt (Debreceni 1978). Szolláth szerint ezeknek az előadásoknak a rituális feladata az volt, hogy „újra megélhetővé tegyék a forradalmi közösség pillanatát” (Szolláth 2008: 58). A korabeli előadások leírása nagyon sok elemében alkalmazható az *Éneklő fiatalokra* is: „A színpadon forradalmi indulók,

⁷ A 150 000 000 című Majakovszkij-poéma 1921-ben a szerző neve nélkül jelent meg, mert – mint az első sorokban írja: 150 000 000 szól az én számmal. („150 000 000 мастера этой поэмы имя./ Пуля – ритм./ Рифма – огонь из здания в здание./ 150 000 000 говорит губами моими.”)

szabadság- és munkahimnuszok, politikai allegóriák hangzottak el. A rendezés néha egészen bonyolult, változatos megoldásokat tudott kialakítani feleletéssel, ismétléssel, dinamikai különbségekkel, hiszen a szavalókórust férfi és női, magas és mély hangokra (a korabeli szóhasználat szerint „sötét” és „világos” hangokra) bontva négy, esetleg hat részre lehetett osztani, ugyanúgy, mint a hagyományos, éneklő kórust. A karok megszólalásait férfi és női szólók tagolták, az előadást emellett sokszor tornászcsoporthoz vagy mozgáskórus „kísérte”, sőt a szavalókórus is végzett egyszerűbb, a szöveget kísérő illusztratív mozgásokat” (uo.). A leglényegesebb különbség a Szolláth által citált szövegek és az elemzett darab között (az éneklő és szavaló kórus eltérése mellett) a *communitas* értelmezésében le lehet fel. Az *Éneklő fiatalok* parodisztikusan egyfajta hamis közösséget feltételez, amelyet a darabban felvonultatott, eredeti funkciójukat tekintve közösségteremtő eszközként meghatározott politikai és kulturális tények (lennének) hivatottak megteremteni. A csoporttudatra épülő előadásmód állandóan megbicsaklik a személyesség/személyiség jeleinek kiütkezésén – legyen az Makrisz Agamemnon személyes sorsa és a görög migránsok befogadástörténetei, az éppen aktuális kultúrkorifeusok személyes közösségkultúra-felfogása, a háborús tematika és a vezérelvű megoldások, de legfőképpen a megosztásra, elkülönülésre, a „mi”-vel szemben a „mások” kijelölése.

A tömegkultúra személyessége – bár oximoronként hat a kifejezés – bizonyos korszakokban (bizonyos generációk számára) jellemző módon jelenik meg, és valamiféle protest jelleget is hordoz⁸. Olyan előadókra és zenei szövegekre gondolok itt, mint pl. a pol-beatnek nevezett „forradalmi népzene” (K. Horváth 2020), az orosz Okudzava, Viszockij (Smith 1984), vagy éppen a magyar Hobo és Cseh Tamás. Bármennyire is különbözőnek tűnnek ezek az előadók és műfajok, közös bennük egy generációs életérzés megfogalmazódása és az a paradox folyamat, hogy a kívülállás személyes gesztusai képesek tömeges befogadásra alkalmas, igazi közösséget létrehozó műveket alkotni.

Zenék és szövegek

Az *Éneklő fiatalok* szerzőinek mindegyike kései x- és korai y-generációs születési idejét tekintve (az előadók többsége fiatalabb náluk). Az erre a generációra globálisan érvényesnek gondolt ismervek nálunk, Közép-Kelet-Európában legalábbis átgondolásra szorulnak. Ők azok ugyanis, akik nem feltétlenül a digitalizációhoz, az IK-technológiákhoz való viszonyuk, az ön-érvényesítési képességük és munkaerőpiaci helyzetük alapján írhatók le. Sokkal lényegesebbnek gondolom azokat a hirtelen átmeneteket, amelyeket megélni kényszerültek, gyakorlatilag egy olyan időszakban, amikor szüleik és tanáraik, közösségeik a korszakváltás dilemmáival küzdöttek. Ők azok, akiknek a nyakába még kisdobos nyakkendőt kötöttek az intézményi névadókon, de már a templomi keresztelőlüket sem nehezményezte senki. Már nem ünnepelték november 7-ét, de alsótagozatosként nekik tanították be az október 23-i ünnepség műsorát, hiszen – nem lévén tapasztalatuk a korábbi időszakról – náluk kellett legkevésbé félni az emlékezetpolitika hirtelen váltásainak konfliktusos megélésétől. Hol nosztalgikusan, hol parodisztikusan⁹ viszonyultak szüleik és nagyszüleik zenei hagyományaihoz, de ez a zenei anyag élt

⁸ Kamaszkorom egy személyes emléke, amely csak most kapott igazán jelentést, még akkor is, ha irodalomtörténészként sok évtizeddel ezelőtt komolyan foglalkoztatott a személyesség és a közösséggel való azonosulás kérdése Majakovszkij és József Attila életművében: 1975-ben, a keszthelyi Helikon ünnepségeken osztályunk szavalókórusa József Attila (akkor) ún. proletárverseiből készült összeállítással lépett fel. (Ugyanakkor, amikor egy pécsi gimnázium színjátszóköre Babits Jónás könyve alapján készült „rock-operát” vitt színpadra.) 26 talpig fekete-fehérbe öltözött osztálytársam állt szigorú, katonás rendben a színpadon, és ahogy akkor szokásos volt, hol kórusban, hol 2-3 fős csoportokban skandálta József Attila sorait. Egyedül én viseltem színes felsőt, és az előadás tetőpontján jöttem ki a takarásból, teljesen elválva a tömegtől: „Szövő lány cukros ételekről álmodik...”.

A későbbiekben, egyetemista koromban – most, utólag úgy gondolom – az *Elégia* értelmezésén keresztül ugyanazt a váltást próbáltam megfejteni József Attila kötetében, amely a közösségi és személyes lírája között bekövetkezett. Mint ahogy Majakovszkij esetében is nyilvánvalónak láttam a „társadalmi megrendelésre” született művei és a lírai korszakai közötti éles váltásokat (lásd: Szirmai É. (1981). *Elégia – versértelmezési kísérlet*. In: Szigeti Lajos Sándor (szerk.) *Leleked érzed... dolgozatok József Attiláról*. 7–23 (*Acta Iuvenum: Acta Universitatis Szegediensis*) József Attila Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar; és Szirmai Éva (1982). *Jövőkép Majakovszkij költészetében*. *ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS ACTA IUVENUM SECTIO LITTERARIA*: 83–99.)

⁹ A Hungaroton által 1997-ben és 1998-ban kiadott *Best of Communism I. és II.* válogatások egyszerre próbálták meg kiszolgálni mindkét igényt.

és működött. A szerzők maguk is meglepődtek, hogy mennyire élő emlékezetükben ez a zenei hagyomány (Böröcz et al. 2023). Ez a – nevezzük így – kultúratörődés a darabban struktúra-teremtő elvvé válik – megítélésem szerint nem egyszerűen két (három¹⁰) történelmi korszak között vannak a szerzők párhuzamot, mint kritikusaik feltételezik, sokkal inkább ezeknek az értékviszályok időszakoknak a főbb törvényszerűségeit akarják feltárni.

A zenei anyag az 1945 és 56 közötti mozgalmi és tömegdalok, ill. a Nemzeti Együttműködés rendszeréhez kapcsolódó¹¹ pop-zenei szemelvények újragondolása, motívumainak „újrafelhasználása”. Ugyancsak megjelennek a vallásos zenei hagyomány, a 16. századi európai vokális polifónia stiláris jelei is. Mint a szerzők kifejtik, „A 16. századi európai vokálpolyfónia darabjai és az úttörő dalok megegyeznek abban, hogy szerzőik egyfajta zenei köznyelvhez és szigorú formai követelményekhez igazodtak írásukkor, ezáltal háttérbe szorítva az eredetiség jelentőségét” (uo.). A szerzőség kérdésén túl sokkal fontosabbnak tűnik tárgyunk szempontjából, hogy mindhárom megidézett kulturális regiszter a hagyományos értelemben vett tömegkultúrát képviseli, amelynek elsődleges funkciója egyfajta élményközösség létrehozása. Pontosan úgy, ahogy a nyilvános politikai beszédé is.

Éppen a közösségiség, a közösségi identitás hatalmi kialakításának eszköztára az, ami a mű szerkezetét¹² adja. A direkt utalások, idézetek egymáshoz rendezése kirajzolja a mi-tudat kiépítésének legfontosabb elemét: az ellenség, az ők, a mások kijelölését, legyenek azok az „akkori” vagy mostani migránsok vagy a hatalom által kívánatosnak tartott kultúra megkérdőjelezői. Ebben a kontextusban az „összetartozás” kulturális azonosulást feltételez, ami – mivel a hatalmilag hitelesített közösségiség eszményére, kizárólagosságra és megosztásra épít –nem lehet alkalmas

Összegzés

A kortárs színházelméleti irodalomban központi motívum a társadalom, politika és színház viszonyrendszere. Fischer-Lichte (1999) szerint e három a 20. század végére elválaszthatatlan egymástól. Lehmann pedig a posztdramatikus színház és a politikai dimenzió viszonyát a következőképpen definiálja: „egy olyan környezetben, ahol szociális és politikai konfliktusokkal, polgárháborúkkal találkozunk, ahol nyomor, elnyomás, növekvő szegénység és társadalmi igazságtalanság uralkodik (...) politikaiak azok a kérdések, amelyeknek közülük van a társadalmi hatalomhoz” (Lehmann 2009: 211). Roesner (2003) egy teljes fejezetet szentel könyvében a politikai beszéd mint zenei műfaj kérdésének Christoph Marthaler *Stunde Null oder die Kunst des Servierens* (1995) című rendezését elemezve. A darabban Ulbricht, Honnecker, Adenauer és Kohl beszédeinek idézésében a Harmadik Birodalom beszédmódját, nyelvi stílusát idézi fel¹³, hasonlóan ahhoz, ahogy az *Éneklő fiatalok*ban a kollázs-jelleg teszi nyilvánvalóvá bizonyos műfajok, retorikai formák és szövegtípusok invariabilitását. Önmagában a kóruszínház mint műfaj is feltételez egyfajta társadalmi-politikai kontextust, ha semmi másért, de a közösségi reprezentációja miatt feltétlenül. A politikai szövegek és popkulturális termékek zenei nyersanyaggá válása pedig óhatatlanul előidézi a korábban kultúratörődésnek nevezett jelenséget. Nem egyszerűen különböző történelmi korszakok egymásra vetítéséről van szó, sokkal inkább ezek működési mechanizmusairól, a rendelkezésükre álló médiumok és megnyilvánulási platformok kisajátításáról a kívánatos közösség kialakítása érdekében.

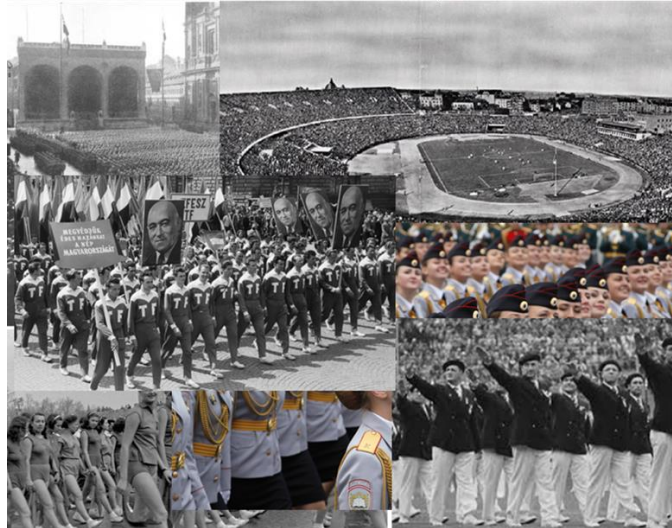
Az *Éneklő fiatalok* szerzőitől nem idegen ez a gondolkodásmód. Böröcz és Pálinkás egy korábbi közös alkotásukban (*Kis olvasztótégely* 2021) egy 19. század történet alapján fogalmazzak meg

¹⁰ Bár az idézett Zsdanov-szövegek 1948-ban keletkeztek, a Majakovszkij kapcsán már említett időszak reprezentánsai is lehetnének. A szocialista realizmus legfőbb ideológusának kulturális doktrínája egyáltalán nem volt idegen az itt felidézett másik két korszaktól.

¹¹ „For the Fidesz era, we were looking at for example data on national awards recipients and artists openly promoting the ideology of the ruling party or performing at events of political figures” (Böröcz et al. 2023).

¹² Az *Éneklő fiatalok* „tétélei”: 1. Beéneklés; 2. Stadionavatás; 3. Humánerőforrás; 4. Kultúrharc; 5. A görög szobrász; 6. A magyarokhoz; 7. Összetartozás; 8. Ellenség; 9. Egyetlen magyar sincs egyedül!

¹³ „In den pompösen Ansprachen der Nachkriegszeit macht Marthaler den Sprachduktus des Dritten Reiches kenntlich. Ein Kauderwelsch von auf-trumpfenden Worten wuchert aus den Mündern” (Roesner 2003: 117)



5. kép: Generációk – politika – sportesemény (Kollázs)

érvényes gondolatokat napjaink politikai elköteleződéséről, a politikától való távolságtartás esélyeiről, a rendszeren kívüliségről¹⁴. Szigeti (2021) pedig egy, az európai kortárs zeneszerzők helyzetét és viszonyát vizsgálja a hagyományokhoz, a csoportban alkotáshoz és a politikához, közéletiséghez. A kutatás elkészült része (román és magyar zeneszerzők válaszai) alapján arra a következtetésre jut, hogy a „tárgyalt időszak során több hullámban kapott erőre a politikai művészet a kortárszene globális színterén. Magyarországon viszont egy határozott szakítást érhetünk tetten az alkotói munka és a közéleti/politikai szerepvállalás között” (Szigeti 2021:185). Ugyancsak az ő nevéhez fűződik az *Új magyar ének a kultúra magasságairól és mélységeiről* (2017) című barokk kantáta, Balog Zoltán megnyitóbeszédének a XIX. Karcagi Birkafőző Fesztiválon felhasználásával,

A fentiek alapján – *Az Éneklő fiatalok* ürügyén – a következő konklúziókat gondolom levonhatónak a politika által felhasznált, kisajátított tömegkulturális termékek kapcsán:

- a tömegkultúra egyes műfajai – éppen működés módjuk miatt – alkalmasak valamiféle közösségi identitás kialakítására
- ezek eszköztára generációról generációra hagyományozódik, formanyelve beépül a tudatba, ismertként hat – így könnyen elsajátítható
- az ismert klisék, retorikai alakzatok, mozgásformák, médiamegjelen(ít)és lehetővé teszik a megfontolás, értelmezés nélküli azonosulást
- e műfajok alapvető célja az azonos (általában a felsőbbbség által diktált), rögzített értékrend, minta, ellenségkép beépítése.

A fenti következtetéseket – természetesen – elsősorban a 2021. augusztus 20-i ünnepi parádé vizuális – és leginkább – zenei eklekticizmusa, szerkesztetlensége, egyértelműsége törekvése, a minden (leginkább generációs) igényt kielégíteni igyekvő jellege diktálja. *Az Éneklő fiatalok* által megidézett korszakok mozgalmi dalai, a tömegek mozgósítására, propaganda jelleggel kiválóan felhasználható zenei anyag nem a megfelelés, sokkal inkább a szembesítés szándékával állít elénk (görbe) tükröt. A „kultúratörődés” itt kompozíciós szervezőelem, amely a mai (!) magyar társadalom égető problémáit, a közösségiség hatalmi értelmezéseit állítja a középpontba. Az előadás az ismerős, *de honnan* feszültségére épít, arra a készítésre, hogy megfejtjük, megértsük saját korunkat, generációtól, kultúrafogyasztási szokásoktól, politikai elköteleződéstől mentesen.

¹⁴ „Az árokásás, az elbukott terv termékeny metaforák” – Interjú Böröcz Judittal és Pálinkás Bence Györggyel.
<https://litera.hu/magazin/interju/az-arokasas-az-elbukott-terv-termekeny-metaforak-interju-borocz-judittal-es-palinkas-bencevel.html> Utolsó letöltés: 2023. 05. 25.

Irodalom

- Assmann, J. (1992). *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.
- Bahtyin, M. (1982). *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Európa, Budapest.
- Böröcz J., Pálincás B. Gy., Szigeti M. (2023). Singing Youth. Text collage and original music for a choir theatre piece. *Artistic Research*. Magyar képzőművészeti Egyetem. Előkészületben.
- Debreceni Tibor (1978). Műfajok születése. Az amatőr színjátszás elmúlt két évtizede. *Színház* 5. 26–29.
- Eco, U. (1976). *A nyitott mű*; Gondolat Kiadó, Budapest
- Eco, U. (2000). *A színházi előadás szemiotikája*. *Theatron* 1. 25–32.
- Eco, U. (2002). *Az új középkor*. Európa Kiadó, Budapest
- Fischer-Lichte E. (2009). *A performativitás esztétikája*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *A színház mint kulturális modell*. *Theatron*, 1. 67–80
- K. Horváth Zsolt (2020). Pol-beat: forradalmi „népzene” egy poszt-heroikus korban. A Gerilla együttes a globális forradalmi tematika és az állami midcult között, 1965–1971. In: Ignác Ádám (szerk.) *A magyar populáris zene története(i): Források, módszerek, perspektívák*. Rózsavölgyi, Budapest. 313–365.
- Kiss Gabriella (2001). *(Ön)kritikus állapot: az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*. Orpheusz – Veszprémi Egyetemi Kiadó, Budapest, Veszprém.
- Kowzan, T. (1968). The Sign in the Theater: An Introduction To the Semiology of the Art of the Spectacle. *Diogenes*, 16(61), 52–80. <https://doi.org/10.1177/039219216801606104>
- Lehmann, H.-T. (2009). *Posztdramatikus színház*. Balassi Kiadó, Budapest
- Lotman, J. (2002). *Kultúra és intellektus – Válogatott tanulmányok a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből*; Argumentum Kiadó, Budapest.
- Mannheim K. (1928). Das Problem der Generationen. *Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie*, 7.157–185. Magyarul: (2000): A nemzedékek problémája. In: Uő. *Tudásszociológiai tanulmányok*. Budapest. Osiris Kiadó, 201–255
- Ónodi Gomperz T. (2021). Amikor a cinizmus a műveletlenséggel találkozik. Gyáni Gábor: a mostani műsor csak a saját táborról szól. (interjú) *Jelen*. <https://jelen.media/interju/amikor-a-cinizmus-a-muveletlenséggel-talalkozik-2274> Utolsó letöltés: 2023. 05. 30.
- Pavis, P. (2003) *Előadáselemzés*. Balassi Kiadó, Budapest
- Pavis, P. (2006) *Színházi szótár*. L'Harmattan Kiadó
- Popper L. (1983). *Esszék és kritikák*. Szerk. Tímár Árpád. Magvető Kiadó, Budapest.
- Roesner, D. (2003). *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Inszenierungen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*. Gunter Narr Verlag. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1067590>
- Smith, G.S. (1984). *Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet "Mass Song"*. Indiana University Press, Bloomington.
- Szigeti, M. (2021). Zene határokkal: Regionális jegyek az európai kortárszenében. *Közösségi Kapcsolódások – tanulmányok kultúráról és oktatásról*, 1(1-2), 175–191. <https://doi.org/10.14232/kapocs.2021.1-2.175-191>
- Szirmai É. (2017). Érthető-e az egyértelmű? A multikulturális tömegkultúra jelei. In: Balázs G., Minya K. (szerk.) *Multikulturalitás. Kultúraköziség a tudományban, művészetekben, médiában, mindennapokban*. Magyar Szemiotikai Társaság, Budapest. 205–217.
- Szirmai É. (2022). Ünnepi jelek – jeles ünnepek. In Balázs G., Pólcz Á., Terdikné Takács Sz. (szerk.) *Milyen jelrendszereket használunk? Jelrendszerek, jelalakzatok sokfélesége*. Magyar Szemiotikai Társaság – IKU, Budapest.
- Szolláth D. (2008). A forradalom rítusai. Szavalkórusok a két világháború közötti munkáskultúrában. *2000 – Irodalmi és társadalmi havilap* 12. 56–70. <http://ketezer.hu/2008/12/a-forradalom-ritusai/> Utolsó letöltés: 2023. 05. 25.

Egyéb források

- Csabai M. (2022). Zengő ének, stadionról stadionra. *Fidelio*. <https://fidelio.hu/zenes-szinhaz/zengo-enek-stadionrol-stadionra-168943.html> Utolsó letöltés: 2023. 05. 25.
- Jurányi L. (2021). Éneklő fiatalok (interjú a szerzőkkel) *Jurányi Ház* <https://juranyihaz.hu/hu/hir/eneklo-fiatalok> Utolsó letöltés: 2023. 05. 25.
- Kutszegi Cs. (2021). Magyar migránsügy-befogadás Görög Befogadás – migrációs történetek tegnap és ma. *KútszéliStílus.hu* <https://kutszelistilus.hu/szinhaz/kritika/825-kutszegi-csaba-magyar-migransugy-befogadas> Utolsó letöltés: 2023. 05. 25.
- Puskás P. (2021). Welcome to Hungary, Abouzar and Armin. *Revizor Online* <https://revizoronline.com/hu/cikk/9190/liberty-fesztival-trafo> Utolsó letöltés: 2023. 05. 25.

- Rádai A. (2022). Bronzból várat. Niké, a szabadságunk szobre; Éneklő fiatalok. *Magyar Narancs*, március 2. <https://magyarnarancs.hu/kritika/bronzbol-varat-246572> Utolsó letöltés: 2023. 05. 25.
- Recorder.hu (2021). A befogadástól a menekültellenességig: ma indul a trafó egyhetes, elgondolkodtató fesztiválja. https://recorder.blog.hu/2021/08/23/a_befogadastol_a_menekultellenessegig_ma_indul_a_trafo_egyhetes_elgondolkodtato_fesztivalja Utolsó letöltés: 2023. 05. 25.
- Rés a présen (2021). „Propagandáról és köztérről”. *Magyar Narancs* aug. 18.
- Schuller G., Százados L., Hajnal M. (2022). Felidézni a felejtést. Görög Befogadás – migrációs történetek tegnap és ma. *Színház.net* <https://szinhaz.net/2022/02/04/felidezni-a-felejtest> Utolsó letöltés: 2023. 05. 25.
- Színház Online (2021). Menekültpolitika és befogadástörténetek a trafó évadnyitó fesztiválján. <https://szinhaz.online/menekultpolitika-es-befogadastortenetek-a-trafo-evadnyito-fesztivaljan> Utolsó letöltés: 2023. 05. 25.
- Szuda B. (2021). „Egy köztéri szobor nemcsak egy mű, hanem egy politikai kérdés is.” Interjú az Éneklő fiatalok című előadás alkotóival. *Artmagazin Online* https://www.artmagazin.hu/articles/interju/egy_kozteri_szobor_nemcsak_egy_mu_hanem_egy_politikai_kerdes_is Utolsó letöltés: 2023. 05. 25.