

tartalom

beköszöntő

Rideg Zsófia: MITEM előtt, MITEM után • **3**

mitem 2015

„Ha már ismerjük egymást, nem kell mindent előlről kezdenünk”.
Vidnyánszky Attilával Szász Zsolt beszélget • **5**

Sebastian-Vlad Popa: j’ámie mitem
(fordította: Kulcsár Edit) • **11**

„Minden generációnak újra ki kell találnia a színházat.”
Kerekasztal-beszélgetés Eugenio Barbával és Julia Varley-val
(fordította: Regős János) • **14**

Beatrice Picon-Vallin: A tudomány és a technológia korszakának
színésze és a „kettős hatás” alapelve Mejerhold felfogásában
(fordította: Pálfi Ágnes) • **23**

Nagy Péter István: Nevelő szándékú pofon
Alekszej Levinszkij biomechanika kurzusa • **36**

fogalomtár

Végh Attila: Magány • **41**

olvasópróba

Pálfi Ágnes: A szinoptikusok három világtükre.
Márk, az Oroszlán • **47**

nemzeti játékszín

Balogh Géza: A kívülálló. Gellért Endre tündöklése és rettegései
(7. rész) • **55**

arcmás

„A dal a lélekből születik”
Kanalas Éva énekest Eöri Szabó Zsolt kérdezi • **81**

félmúlt

A „pengék” és a Saját Színház.
Soltészky Tiborral Regős János beszélget • **90**



Közönségtalálkozó a Piccolo Teatróval a Nemzeti Színházban a II. MITEM ideje alatt (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

MITEM előtt, MITEM után

Égetően szükség van az ilyen eseményekre, legfőképpen a bennük születő sok kicsi találkozásra, eszmecserére, egymásra csodálkozásra. Ez volt az alapvető tapasztalatom a II. MITEM alatt. Ami a meghívott produkciókat illeti, a program valamiképpen hasonlóan áll össze, mint egy színházi előadás, részben tudatos válogatás, részben ösztönös, olykor pedig váratlanul felbukkanó körülményekhez alkalmazkodó döntések gyümölcse – egy folyamatosan, szinte az utolsó pillanatig változó képlet. E rugalmas, hétről-hétre alakuló, majd lassan végső formát kapó találkozóhoz nélkülözhetetlen az a rendkívüli adottság, hogy egy ilyen szakemberi és infrastrukturális háttérrel rendelkező intézmény áll mögötte. Jó érzés, hogy a színház egésze, a színészek, a műszak, a könyvelők, a büfések, a szervezők, a jegyszedők nem teherként élik meg – bár próbára tesz mindenkit – nem púpként a hátukon, hanem kifejezett várakozással viszonyulnak hozzá, és még be sem fejeződik, mikor már arról faggatnak, jövőre kik jönnek majd. Azért is fontos ezt megemlíteni, mert mutatja, hogy a MITEM szervesen illeszkedik társulatunk életébe, valódi ünneppé válik alkotók és nézők számára egyaránt egy olyan közösségi teret létrehozva, amelyben a különböző kultúrák dinamikus dialógusba léphetnek egymással.

Egy nap, amikor már nyakig benne voltam a szervezésben, azt kérdeztem magamtól, mit fontoskodom én itt, hiszen semmi lényegeset nem csinálok, nem termek, nem adok enni éhező gyerekeknek, nem mentek nap mint nap életeteket a műtőasztalon. Minek ez a felhajtás egy színházi találkozó megrendezése körül? Talán azért, amit többször tapasztalhattam már – és a MITEM alatt különösen intenzíven –, hogy a színház, a művészet olyan sziget, mely lehetőséget teremt arra, hogy az átláthatatlan politikai érdekek mentén hullámzó hétköznapi óceánjából kiemelkedve egy pillanatra lélegzethez jussunk. Ez is valami. Több mint a semmi. Egymásra nézünk, meglátjuk egymást, beszélgetünk, és már nem ugyanazok vagyunk, amikor elválunk egymástól, mint voltunk a Találkozó előtt.

Rideg Zsófia

Δ

Н

Е

В

Н

И

К

Λ

∖

α

ϯ

⌘

Φ

Ι

Ρ

∪

Θ

ς

Ϸ

⊔

Ρ

⌚

∪

∇

Υ

Ϡ

ϣ

ϯ

Λ

ϭ

Λ

D

I

A

R

Y



„Ha már ismerjük egymást, nem kell mindent előlről kezdenünk”

Vidnyánszky Attilával Szász Zsolt beszélget

– Mint egykori fesztiválszervezőben, újra és újra felmerül bennem a kérdés, hogy miért vállalkozik az ember egy olyan nem könnyű mutatványra, mint a MITEM. A mostani rendezvény alatt többször is eszembe jutott életem talán legemlékezetesebb fesztiválja, a 2001-ben Moszkvában rendezett III. Színházi Olimpia, azon belül is a „Szkíta öszszevont tekintete” címmel Anatolij Vasziljev által celebrált programsorozat. Én már akkor is úgy gondoltam, hogy ő az új Oroszországot reprezentálni kívánó gigantikus rendezvénnyel szemben a birodalmat valóban jellemző helyi színek, tradíciók felmutatására vállalkozott, de Ázsia más országaiból is meghívott például távol-keleti ünnepi szertartásszínházakat. Az európai mainstreamet képviselő hivatalos színházak között akkor egyetlen magyar társulat sem szerepelt. A három magyar meghívott – az általam vezetett beregszászi színház, az én Hattyúdál társulatom, valamint Kanalas Éva Ojanna Hangszínháza – Vasziljev programjában kapott helyet. Az én szememben ez a vállalkozás egy olyan kultúrpolitikai állásfoglalás is volt Vasziljev részéről, amire érdemes visszahivatkozni, különösen most, amikor úgy vetődik fel a kérdés, hogy mi a jövő: a Nemzetek Európája vagy egy amerikai mintára létrehozott Európai Egyesült Államok.

– Vasziljevet ismerve akkor inkább arról lehetett szó, hogy a Színházi Olimpia megrendezését ügyesen kihasználva el tudta érni a döntéshozóknál, hogy az ő programját – frissen átadott színházának avatásaként – külön finanszírozzák. Egyébként ő sosem csinált olyan előadásokat, melyek aktuálpolitikai eseményekre reagáltak volna. Ő egy másik szinten közelíti meg a színházat és a művészetet általában. Sokkal kiérleltebb nyelven és mindig egyetemes dimenzióból fogalmaz a politika és a színház viszonyát illetően ma is, amikor Franciaországban dolgozik. Nála, mint ahogy

nálam sem fordulhat elő olyasmi, hogy ha jönnek a bevándorlók, én másnap erről csináljak egy előadást. Miközben persze ez a jelenség borzasztóan érdekel, olvasom a híreket, van véleményem is róla. De én nem ezt viszem föl a színpadra, erre ott van a napi sajtó. Ennél sokkal többre hivatott a művészet, úgy gondolom. Ha például az idei színházi vagy filmfesztiválok győztes produkcióit vesszük, mindjárt világos, hogy mik a „trendi” témák manapság Európában. A magyar kritika is ezeket díjazza, ezért is nem tudok mit kezdeni vele: mert még ha egy mély, komoly emberi drámát vesz is elő egy rendező, akkor is aszerint ítéltetik meg, hogy ezekkel a kérdésekkel foglalkozik-e. Így áldozódik fel a politika oltárán a művészet. Ez az elvárás egy olyasfajta beszédmodot is kikényszerít az alkotókból, mely véleményem szerint művészetellenes. Ez a fajta igazodási kényszer különösen jellemző az új generációra: mivel a „mesterek” ezt plántálják az agyukba, többnyire nem szabadon gondolkodó művészként jönnek ki az egyetemről, ami legalábbis késlelteti a saját hangjuk megtalálását.

– Sajnos, ez érthető, hiszen érvényesülni akarnak mindenáron. Az előző generációk emblematikus alkotóinak más volt az attitűdje. „Én jobban hiszek a művészetben, mint az életben” – mondja Kantor. Barba pedig úgy fogalmaz, hogy az ő identitását illetően a művészet, a művészi praxis az elsődleges, ami fölülírja még anyanyelvhez való viszonyát és nemzeti hovatartozását is. Érdekes az is, hogy noha ők nem egy generációhoz tartoznak, mindketten a 70-es, 80-as években, tehát a beat-korszak lecsengése után hozzák létre korszakos jelentőségű műveiket, melyek már nem azt a fajta ellenkultúrát képviselik, mint amelyet a 60-as évek úgynevezett „nagy generációja” produkált.

– Ha belegondolunk, a beat nemzedék szabadította ki a szellemet a palackból a maga lázadásával. Mi ennek isszuk most a levét. Eugenio Barba sem volt mentes a 60-as évek sokszor egymásnak is ellentmondó eszméáramlataitól. Ám a meghatározó indíttatás az ő esetében mégiscsak az volt, hogy mint baloldali elkötelezettségű fiatalember, Lengyelországban, Grotowski műhelyében vált színházi emberré. Mint most a végre magyarul is megjelent könyvéből kiderül, nagyon is tudatos választás volt a részéről, hogy éppen efelé a szocialista kelet-európai ország felé vette az irányt.

– A hatvanas évek új tömegkulturális jelensége, a rock-fesztiválok elterjedése új lendületet adott a nemzetközi színházi találkozóknak. Ma is sorra születnek az újabb és újabb színházi fesztiválok. Ezek egy része tematikus rendezvény – az általad két éve alapított MITEM viszont nem az. A második rendezvény után joggal vetődik fel hát a kérdés: mi ennek a találkozóknak a filozófiája, illetve a közvetlen haszna? Az nyilván tudatos szándékot tükröz a részéről, hogy érett és többnyire stabil társulatokkal dolgozó rendezők mutatkoznak be nálunk.

– A magyar színházkultúrát – ellentétben a hazai szkeptikusokkal – én a világ-színház egyenrangú részének tekintem – eleget jártam külföldi fesztiválokon, hogy ezt bátran ki merjem jelenteni. A MITEM-et illetően én hosszútávra tervezek: szeretném, ha az itt sikeresen szereplő rendezők és társulatok visszatérő vendégeink lennének, hiszen a szakmai dialógus elmélyítésére csak így van esély. Már Debrecenben is próbálkoztam egyfajta európai léptékű nyitással – akkor elsősorban az opera műfajában. Ezek a próbálkozások nem mindig vezettek eredményre. A prózai színház terén sikeresebbek voltunk: akkor kezdődött együttműködésünk Viktor

Rizsakovval és Andrzej Bubieńnel, akik a Nemzeti Színházban is rendeztek már azóta. De a MITEM-et én arra is alkalmasnak tartom, hogy föltűnjenek rajta olyan rendezők, akik a későbbiekben szívesen dolgoznak a mi társulatunkkal. Ez az elképzelés életképesnek látszik, hiszen például David Doiasvilit az első MITEM-en szereplő *Macbeth*-je után az elmúlt évad egyik legsikeresebb előadását, Shakespeare *Szentivánéji álom* c. drámáját vitte nálunk színre. Viktor Rizsakov már Debrecenben gyökeret vert a magyar közegben: sok színészemben igen mély nyomot hagyott, és ő is úgy gondolja, hogy vannak olyan színészeink, akikkel érdemes újra és újra együtt dolgoznia – úgyhogy őt ma már nem is tekintem vendégrendezőnek. Egyébként nemcsak magunknak dolgozunk ezzel a fesztivállal: én lennék a legboldogabb, ha más magyarországi színházak is foglalkoztatnák a MITEM-re meghívott külföldi rendezőket. Persze az is előfordul, hogy noha színvonalas produkció születik, utána hónapokig kell ápolni a színészek lelkét – ilyenkor fölmerül a kérdés, hogy érdemes-e újra meghívni az illető rendezőt. De ez Magyarországon belül is így van. Zsótér esetében például – aki az idei MITEM-en a *Brandt*-dal volt jelen – a színészek örömmel jöttek ki a próbákról, s a végeredmény ugyancsak érdekes és meggyőző lett, így ő is folyamatosan lehetőséget kap majd nálunk.



Shakespeare: *Szentiván-éji álom*, Nemzeti Színház, 2014, r: David Doiasvili



Henrik Ibsen: *Brandt*, Nemzeti Színház, 2015, r: Zsótér Sándor



Viktor Rizsakov az *Éjjeli menedékhely* próbáján, 2015 (fotók: Eöri Szabó Zsolt)

– Ezek a rendezők, ahogyan te magad is, az ötvenes éveikben járnak. S mintha a hatvanas években indult nagy alkotók után a ti generációtok egy másfajta színházi nyelvet beszélne.

– Úgy gondolom, hogy ez egy olyan nehéz, összetett szakma, amelyben az ember a negyvenes évei végén, sőt inkább az ötvenes éveiben érik be. Nem véletlen, hogy az oroszoknál egy negyvenéves rendező még fiatalnak számít. A MITEM-en most az a rendezői gárda van jelen, amely a saját országa nagy színházaiban meghatározó előadásokat hoz létre. Ezek alapján hiteles képet alkothatunk arról, hogy milyen is most a kortárs világszínház. Hogy az előző generációval összehasonlítva van-e elegendő tehetség ebben a generációban, vagy nincs, hogy silányabb, ötlettelenebb vagy gyávább-e az elődeinél, az egy másik kérdés. Nyilván vadászunk a fiatalabbak körében is, hogy van-e új hangvétel, új gondolat, így került idén a látókörünkbe a Franciaországban fenegyereknek kikiáltott Thomas Jolly is. De a legfőbb szándék az, hogy megmutassuk, a legjobbak hol tartanak.

– *Mióta a Nemzeti Színház élén állsz, vannak-e meghívásaid külföldről?*

– Mindig is voltak külföldi meghívásaim. De akik engem ismernek, tudják, hogy én nem vagyok egy meghívás-vadász rendező. Az elmúlt kilenc-tíz évben lemondtam minden felkérést. Most viszont lehet, hogy elmegyek Szentpétervárra Dosztojevszkijt rendezni, mert ezt az ottani színészekkel szakmailag nagy kihívásnak tartom. Önmagában az, hogy elmenjek egy másik ország repertoár-színházába rendezni, pláne idegen nyelven, engem sohasem vonzott. Ez nem érdekel, még akkor sem, ha ötször annyit fizetnek érte. Nyilván az orosz kultúrához van egyfajta szorosabb kötődésem, hiszen a kijevi színművészetin végeztem. Ezért ha Szentpétervár meghív egy Dosztojevszkij-rendezésre, akkor ennek nehezen tudok ellenállni. De úgy érzem, hogy a magam tudásával nekem nem a külföldi, hanem a magyar színházi struktúrát kell kiszolgáltatnom. Nekem elsősorban ez a feladatom.

– *Szerintem a MITEM szakmai programjain még nem sikerült szóbahoznunk a kortárs színház legfontosabb aktuális kérdéseit. Te ezt hogy látod?*

– Igazad van. Kerülgetjük a nagy témákat, de ahhoz, hogy folyamatos párbeszédben legyünk, megint csak az kell, hogy évről évre találkozzunk. Mert érdekes ugyan, ha mindig újakat hívunk, de igazából akkor fogunk tudni mélyebbre hatolni, ha vannak visszatérő rendezők, társulatok. Hasonló dolog ez, mint a vendégrendezés. Ha már ismerjük egymást, nem kell mindent előről kezdenünk. Mert ne felejtjük el, hogy a mai színházak rendszere egy hatalmas gyárrendszer – akár Európára, akár az egész világra gondolunk. Előadások tömkelegét kell létrehozni, és rengeteg rendezőre van szükség, hogy ki tudjuk szolgálni ezt a gyáripárt. Ebbe a rendszerbe nem olyan nehéz bekerülni, ha nagyon akarod. S az is biztos, hogy könnyebben kerülsz be, ha elfogadod a játékszabályokat: hogy miről kell beszélni és hogyan, hogy milyen üzenetek mentén érdemes fogalmazni. De mint már mondtam, én azokkal az üzenetekkel, amelyek ma megfogalmazódnak Európában, nem tudok azonosulni. Mint ahogy azzal a móddal sem, ahogy az előadások készülnek. Mert a három hét, amennyit egy vendégrendezésre szánnak – például Londonban, ahová legutóbb meghívtak –, még arra sem elég, hogy kétszer leülj kávézni a színésszel. S akkor törvényszerűen az történik, hogy a rendező előveszi a már jól bevált paneljeit...

– *Király Nina a szakmai programok kapcsán éles elméjűen úgy fogalmazott, hogy száz éve nincs új a nap alatt, a színházban ugyanazok a kérdések az érdekesek, amelyeket például Mejerhold vagy Sztanyiszlavszkij, a 20. század elejének nagy teoretikus-rendezői fölvetettek.*

– Ez valóban így van. Aztán jöttek a hatvanas évek, amikor ezeket az alapfölvetéseket, axiómákat az alkotók megpróbálták újraértelmezni, például Brook, meg Kantor, de elsősorban Grotowski. A most induló generációban én nem látok ilyen ambíciót, de már a mi generációnkra sem volt jellemző az elméleti érdeklődés, újrafogalmazási szándék. Dolgozunk, csináljuk az előadásainkat, egyiket a másik után. Inkább divatok vannak manapság, nem művészetfilozófiai alapról megfogalmazott új koncepciók. De könnyen lehet, hogy éppen most jött el ennek az ideje, most van a fordulópont, amikor az alapkérdések válnak megint fontossá. Nekem eddig soha nem jutott az eszembe, hogy bármit is mondjak arról, amit csinálok, viszont mostanában már van ilyen késztetésem.

– Ezen a ponton megkerülhetetlen a színházi képzés kérdésköre. Te magad is tanítasz a Kaposvári Egyetemen, így hát közelről látod a mai helyzetet.

– Mi megpróbálunk szembe menni az általános európai tendenciával, mely ösz-
szemossa azokat a színeket, amelyeket az egyes országok etnikus közösségei év-
századokon át képviseltek. Úgy gondolom, hogy nekünk magyaroknak körömsza-
kadtságig kell ragaszkodnunk azokhoz a kulturális értékeinkhez, amelyek egyedivé
tesznek minket. Ami pedig az oktatás színvonalát illeti, én úgy látom, hogy Kelet-
Közép-Európában a színházi iskolák erősebbek, alaposabbak, mint Nyugaton.
A képzés ideje is hosszabb: míg ott ma már csak három vagy sok esetben csupán
két év, addig nálunk néhány éve emelkedett négyről öt évre a tanulmányi idő.

– Úgy éreztem, hogy a MITEM nemzetközi szakmai közönsége nagy tetszéssel fo-
gadta mindkét idei rendezésedet, a Körhintát és az Attila, hun királyról szóló Isten osto-
ra című előadást. Ez utóbbi a júniusi POSZT-on szinte az összes fontos díjat megkapta, ami
először fordult elő a pályafutásod során. De elolvasva a zsűri döntését követő kommenteket,
láttni való volt, hogy ennek mégsem lehet örülni felhőtlenül. Mintha a szakma veled ellensé-
ges hangadói azt akarták volna demonstrálni ezekkel a díjakkal, hogy ha a Teátrumi Társa-
ság élén már úgyis mindent elfoglaltál, akkor most már legyen a tied minden „dicsőség”.

– Igen, én is valami hasonló következtetésre jutottam. De azért azt se felejt-
sük el, hogy a pécsi előadás közönségének spontán reakciói egyöntetűen pozitívak
voltak. Másnap a szakmai értékelésen saját szememmel láttam, hogy amikor vi-
deón bejátszották ezeket a megszólalásokat, a „jóakaróim” mennyire zavarba jöt-
tek. Pedig a nézők korántsem tudták szabatosan megfogalmazni a véleményüket,
azt, hogy miért tetszett nekik, amit láttak. De az nyilvánvaló volt, hogy érzelmi-



Sarkadi Imre – Fábri Zoltán – Nádasy László: *Körhinta*,
forgatókönyv: Vincze Zsuzsa, r.: Vidnyánszky Attila,
társrendező, koreográfus: Zsuráfszky Zoltán,
Nemzeti Színház, 2015 (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Isten ostora, Bánffy Miklós: *A nagyúr* című
drámája alapján, Nemzeti Színház, 2015,
r.: Vidnyánszky Attila
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

leg egyöntetűen a darab hatása alá kerültek. Ez a tapasztalat is azt a meggyőződés-
semet igazolja, hogy a színház befogadásakor nem az az elsődleges, ami az adott
klisék mentén intellektuálisan azonnal megfogalmazható. A szív, a lélek spontán
reakciója a művészetben mindig is fontosabb volt, mint a ráció diktálta ítékezés.
S voltak olyan korszakok is – például a romantika –, melyek az emberi intelligencia
központi szervének nem az agyat, hanem a szívet tekintették.

– Szerintem néhány évvel ezelőtt az Isten ostora már Attila leválthatatlan kultusza miatt
is dühödt reakciókat váltott volna ki. De ma már vélhetően szakmai ellenfeleid is érzékelik,
hogy ez a téma egyre aktuálisabb – elég, ha az elmúlt néhány hónapban felgyorsult legújabb
kori „népvándorlásra” utalunk. Európa mostani általános válsága idején már nem úgy merül
fel a kérdés, hogy ezek a magyarok mit akarnak ezzel az idejétműlt „mesehőssel”, hanem úgy,
hogy alighanem a Római Birodalom bukásától kezdve kellene újragondolnunk az elmúlt ezer-
öt száz évet. Ma már ugyanis belátható, hogy Attila nemcsak a magyarok mitikus őse, hanem
a történelmi korszakváltó kulcsfigurája is, aki az uralom és a hatalom vonatkozásában egy
eurázsiai modellt képviselt, egy homlokegyenest másfajta koncepciót, mint amit később Nagy
Károly honosított meg Európában – máig ható érvénnyel. (Legutóbb Lezsák Sándor költő,
a parlament alelnöke beszélt erről az általunk rendezett konferencián, írását lásd a Szcená-
rium 2015. januári számában.) Ha ebből a szemszögből nézzük, ez az előadásod igazából
nem is magyar szemszögről, hanem az Európa kontra Ázsia dichotómiát problematizálja.

– Pontosan. Utólag azonban bevallhatom: megkísértett a gondolat, hogy eb-
ből a Bánffy-drámából egy aktualizáló előadást rendezzek. De aztán arra jutottam,
hogy kár volna az európai politika aktuális hullámverésének oltárán feláldozni ezt
a témát. És azt hiszem, jól döntöttem.

(Az 5. oldalon az illusztráció

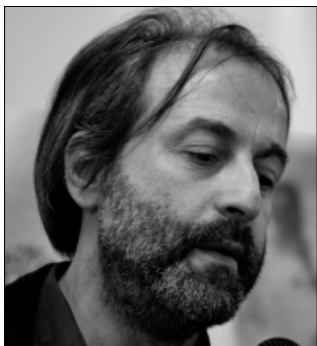
a „Székita összevont tekintete” programfüzet borítójának felhasználásával készült.

“Once We Know One Another, We Need Not Start Everything All Over Again”. Zsolt Szász Interviews Attila Vidnyánszky

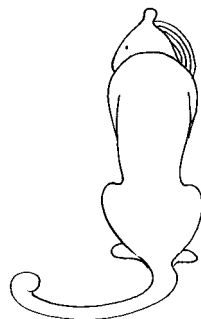
It was in the 2015 March-April issue of Szcenárium that Attila Vidnyánszky was interviewed
apropos of the topic of the roundtable on “National Theatres in the 21st Century” at the
professional programme of MITEM. Now he articulates his ideas on the philosophy and
experience of two years’ MITEM, his feeling of antipathy against “trendy” European topics,
the ideal of artistic freedom, as well as the different attitudes of the predecessor- and successor
generations. He asserts that he considers Hungarian theatre culture to be on a par with the
world’s theatre scene. He says he welcomes at MITEM the returning companies and guest

performers with whom the Nemzeti Színház (National Theatre)
may enter into a lasting partnership. He mentions that European
countries, Hungary included, must insist on their distinctive
cultural values. Then, in connection with both the professional
and audience success of *Isten ostora – Flagellum Dei*, on Attila,
king of the Huns, at POSzT (Pécsi Országos Színházi Találkozó –
Pécs National Theatre Festival), he formulates his artistic creed
this way: “The heart, the spontaneous reaction of the soul in art
has always been more important than rational judgement.”





SEBASTIAN-VLAD POPA



j'aime mitem

Egy fesztiválszervező, bár szívesen megtenné, nem viselkedhet úgy, mint egy vers-antológia szerkesztője. Ez utóbbi válogatása során szabadon hagyatkozhat a megérzéseire nehezen megragadható tárgyával kapcsolatban. Ezzel szemben egy színházi fesztivál összeállítójának a maga „antológiájában” a dolgok bonyolult és súlyos összefüggés-rendszerét kell bekalkulálnia, amely aktus során figyelme többnyire az *adott* történelmi pillanat kockázati tényezőire korlátozódik. A színház egyik legnagyobb szomorúsága, hogy nem tudja életben tartani a remekműveit; nem mintha megőrzésük gyakorlatilag lehetetlen volna, hanem mert bármely színpadi remekmű érvényét veszti azáltal, hogy az ember a történelmi idővel változik. Az alkotók pedig végül belemerevednek saját remekművük történelmi idejébe, holott később a változó jelent kellene újra és újra feltalálniuk. És ez nem mindig sikerül. Gyakran megtörténik, hogy a remekművek alkotói megalkuvók lesznek, vagyis betagozódnak egy osztatlan jelenidőbe, melyet éppen ezáltal veszítenek el.

Talán ezzel magyarázható, hogy a második MITEM-en Luc Perceval vagy Matthias Langhoff előadásait nézve miért változott át a lelkesedésem tanácstalansággá, hasonlóan ahhoz, mint mikor vaskos közhelyekkel szembesülünk.

A banalitás a színházban nagyon bonyolultan épül föl. Hosszan kitartva, széneszi virtuozitással jelenítik meg, a színpadtechnika bőséges eszköztárának alkalmazásával stb. Az előadás gyakran egy túlterhelt és hipertechnologizált szerkentyű, témája – tehát legitimitásának a lényege – pedig egy még meghatónak sem mondható naivitás. Képzelsenek el egy több hektáron elterpeszkedő gyárat, mely sorozatban mindig ugyanazt a fogantyút gyártja. A termék amúgy természetesen hiánycikk, ennél fogva maga az alkatrész szüntelenül groteszk dicsfényben sütkérezik.

Az igazság az, hogy a kortárs színház „lelkiismerete” jobbára, minden tekintélyével együtt sem több, mint narráció és cinizmus. Mindenki vagy majdnem mindenki ügyel arra, hogy ugyanazt a fogantyút gyártsa le és ugyanazt a mesét mond-

ja el a jelen összeomlásáról és az ember lerobbanásáról. Ez a fogantyú persze néha éppen hozzápasszol egy hűtőszekrény ajtajához: ebben van a mi mélyfagyasztott reményünk, szerelmünk; rajtunk áll, hogy ki tudjuk-e nyitni ezt az ajtót; ám e hűtőajtó kinyitásához nincs szükség szívre, és a mi szívünk amúgy is e fagyasztóban leledzik...

Vidnyánszky Attila, ez az átütő erejű alkotó a Nemzeti Színházban megrendezésre kerülő fesztiváljára jelentős, tekintélyes alkotókat hív meg, olyanokat, akiket csodál. De egy fesztivál az hazardjáték. A csodált alkotók közül egyesek újra feltalálják a jelent, mások viszont, akik erre nem képesek, a jelent megalkuvásra bírják.

(Megint mások annyira opportunisták, hogy nyilvánosan megsértik ezt a jelent, és épp azon színpadon, amelyre meghívták őket, ahogy a bécsi Burgtheater színészei tették. Egy fesztivál az hazardjáték... g.e.d.*)

Ami kétségtelenül jellemzi a MITEM irányultságát, az előre nem látható „oportunizmusok” ellenére, az épp ennek a megalkuvásnak az elutasítása a kortárs



színházzal való „párbeszéd” érdekében, akárhol lelhető is föl ez a színház. A Nemzeti karakteréhez hasonlóan Vidnyánszky Attila úgy határozza meg a fesztivál profilját, hogy szigorúan kizárja a válogatásból a máladozó szubkultúra zsargonját beszélő előadásokat, illetve a szociális színházat. A fesztivál visszautasítja a kisstílű gondolkodást, az úgynevezett szolidaritás színházat, a „célközönség” hajkurászását, illetve a „generációs elvet”. Vidnyánszky nem vesz részt a gúnyolódás globális kultúrájában, az ember alantas voltának kinyilatkoztatásában, tehát semmi-
ben sem, amit a művészetben a kultúra köztisztviselői értékelni szoktak, egyre nyíltabban hangoztatva annak osztályharcos jellegét.

Csoda-e vagy sem, a MITEM előadásainak főiránya megegyezik az igazgató és rendező Vidnyánszky Attila érdeklődésével: az archetípusra való

irányultságával. S ha és amennyiben ez így van, akkor bízvást elmondható, hogy a fesztivál válogatási szempontjai egy *erőteljes*, teremtő modernitás felé mutatnak.

A modernitás visszafelé tekint, az archetípus felé, abban látja a jövőt. Az *Is-ten ostora* előadásában Vidnyánszky Attila a magyar szellemiség megszületését az

* Quod erat demonstrandum – ami bizonyítandó volt, a bizonyítás vége.

ázsiai sámán és a fausti doktor polarizált erőterében láttatja; a meg nem tagadható gyökerek és a civilizáció ugyanolyan erős vonzása közepette etnikumok jönnek és mennek, eljátszadoznak egymással és keverednek, a gyűlöletet erotikába oldják. Az ősi gyökerek iránti nosztalgia és a természet átalakításának szomja között ingadozó magyar világ koncentráltan mutatja az európai kultúra születésének forrongó közegét. Vidnyánszky Attila filmje, *A szarvassá változott fiú* egy népi temetési szertartást követve az érzékek teljes spektrumának révületos útját járja végig. Vlad Troickij *Kutyaház* című előadásában egy háborúba kergetett közösség a kegyetlen-ség és a kannibalizmus apokaliptikus elszabadulása küszöbén fogalmazza újra magát azáltal, hogy visszatér a dal archetipikus ősiségéhez. Az archetípushoz való visszatérés és az egyéni szabadság vágya a modern emberben egy olyan folyamatosan fennálló ellentmondás, amelynek feloldhatatlansága meghatározza őt magát is. E feloldhatatlanságból fakad a modern ember drámai állapota. E drámai és kivételesen modern állapot következtében a színház folyamatosan képes dübörögni – bármilyen elvárás szerint.

Megkockáztatom, hogy napjainkban a MITEM egyike a ritka és feltehetőleg utolsó modern kulturális eseményeknek. A fesztivállal és előadásaival Vidnyánszky Attila pedig egyike az utolsó modern kortárs alkotóknak. Még az is lehet, hogy – a mi szerencsénkre – Vidnyánszky egy olyan, mindig is szükségképpen létező kisebbség tagja, mely képes meghatározni egy történelmi korszakot.

Fordította: Kulcsár Edit

Sebastian-Vlad Popa: j'aime mitem

Sebastian-Vlad Popa (b. 1968), the excellent Romanian aesthete, teatrologist, professor and editor of INFINITEZIMAL, has had close contact with the director Attila Vidnyánszky-led Nemzeti Színház (National Theatre) for two years. He presented a paper at the conference on the grotesque last year (*Kings On the Backstairs*) and visited both MITEMs. This essay gives account of his experience at the 2015 MITEM. He emphasises that the aspects of selection for the festival suggest an intense and creative modernity which sees the future in turning towards the archetype. As telling examples of this, he appraises two directions by Attila Vidnyánszky, one being the stage production *Isten ostora* (*Flagellum Dei*) and the other one the film *Szarvassá változott fiú* (*The Boy Changed into a Stag*), as well as the production *Dog's Cage*, directed by the Ukrainian Vlad Troitskyi. Finally, he voices his opinion that MITEM "is one of the rare and presumably the last modern cultural events".



„Minden generációnak újra ki kell találnia a színházat.”

Kerekasztal-beszélgetés Eugenio Barbával és Julia Varley-val¹

Regős János: Azt írod a könyvedben, hogy akkor, a hatvanas elején ti Grotowski-val olyanok voltatok, mint két vakond a föld alatt. Senki sem tudott rólatok, semmit nem tudtatok a színházról, viszont valami megszületett abban a bizonyos a pályaudvari restiben, a beszélgetéseitek során. Szó esett mindenről, szakmáról, szülőkről, az országokról, ahol éltetek.

Eugenio Barba: A könyvben elbeszélte történet olyan nagyon régi, hogy csak az én generációmhoz tartozó emberek emlékezhetnek azoknak az időknek az életviszonyaira. Az egyik oka annak, hogy színművészetről szóló könyveket olvasunk, pontosan az, hogy a múltból csak nagyon felszínes információkhoz juthatunk hozzá, mivel mi nem éltünk az adott történelmi időszakban. S ezért a kérdéseinkre kapott válaszok is megfoghatatlanok a számunkra. A hatvanas évek elején a világ két blokkra oszlott: az úgynevezett „haladó” szocialista és a „reakciós” kapitalista blokkra. Ezek egymást atomháborúval fenyegették. Ám a szocialista országokról csak szórványos információink voltak. Az az információözön, mely ma körülvesz bennünket, elképzelhetetlen volt abban az időben. Ezért ha találtál egy könyvet, mely mondott neked valamit, mentél, hogy másokkal is elbeszéljess róla. Ez teljesen normális volt abban az időben. Semmi különös nincs abban, hogy Grotowski-val könyvekről beszélgettünk. Ezek voltak a mi „fehér köveink”. Hittünk benne, hogy közelebb visznek minket a szabadsághoz. Mert egy fiatalember ezért élt-halt akkor! A gondolkodás és a képzelet szabadságáért, és azért, hogy legyen lehetősége a vágyai megvalósítására. Nemcsak azért döntöttem úgy, hogy Lengyelországba megyek, mert baloldali voltam, hanem mert abban az időben ott virágzott a kul-

¹ E rendezvényre 2015. április 11-én, a MITEM előhangjaként került sor Eugenio Barba *Hamu és gyémánt országa* című könyvének magyarországi bemutatója kapcsán. Részvevői: Eugenio Barba, Julia Varley, Pályi András, Regős János és Szász Zsolt mint moderátorok, valamint Durkóné Varga Nóra mint fordító. Jelen szöveg e beszélgetés két részletének angolból fordított, szerkesztett változata.

túra: lefordították a szerzőiket, grafikusaik, filmjeiket, zenéjüket, komponistákat nagyra értékelték Európa-szerte. Néhány hónap alatt nagyon kiábrándultam a szocialista világból, de hálás is voltam Lengyelországnak, amiért immunissá tett az ideológiákkal szemben. A problémám viszont továbbra sem szűnt meg: azért lettem kommunista, mert elleneztem az igazságtalanságot; Lengyelország után többé ugyan már nem voltam kommunista, de továbbra is tiltakoztam az igazságtalanság ellen. Hogyan lehetett megoldást találni ebben a szituációban? – A színház lett a megoldás. A színház számomra mindig is politika volt más eszközökkel. Hadd emlékeztessenek itt Klausewitz jól ismert definíciójára: a háború politika más eszközökkel. De nem szabad, hogy a színház által képviselt politikum ideológiai alapon legyen felismerhető. Amikor Grotowskival találkoztam, ő a Kommunista párt tagja volt. Ludwig Flaszen, a legközelebbi munkatársa úgyszintén, mindenki párttag volt abban az időben. Én is készen álltam arra, hogy párttag legyek, ha ez a lépés lehetővé teszi számomra, hogy az igényeimmel és törekvéseimmel összhangban folytathassam a színházcsinálást. Ez egyike azoknak a dolgoknak, melyeket igen nehéz



Regős János (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

megértenie annak, aki nem élt egy autokratis rendszerű országban. Az embernek ott nagyon rafinálnak kellett lennie, hogy megvédje az igazát, az igényét a társadalmi külső és a személyes belső szabadságra. De nem pusztán az igazságérzetemnek tudható be, hogy megszerettem Grotowskit és a színészeit. Természetesen igazságtalannak találtam, hogy a színészek, a lengyel emberek, mindazok, akik a szocialista táborban élnek, nem kaphatnak útlevelet, nem utazhatnak, nem találkozhatnak más emberekkel, nem szembesülhetnek eltérő eszmékkel, tapasztalatokkal. Elkezdttem hát harcolni ezért a színházért. De abban az időben én magam nem ilyen színházat akartam csinálni. Szerettem ezeket az embereket, még ha naivnak is tartottam őket azért, ahogyan a színházat harci eszközként használták, mert összetartóak, mi több, bátrak voltak. Amikor elhagytam Lengyelországot, én IGAZI színházat akartam csinálni, nem olyat, mint Grotowski a maga kis társulatával. Elmentem hát az összes hagyományos oslói színházba, de ezekben nem sikerült munkát kapnom. Így kezdtem saját színházat csinálni. A produkció, melyet itt majd látni fogunk (az Odin Színház *The Chronic Life* című előadását a MITEM-en – R. J.), a kommunista rezsim elleni tiltakozásom és a Lengyelországban szerzett tapasztalataim eredménye, ahol megtanultam, hogy a színház a szabadság lángoló platformja lehet. De az Odin Színház mint megoldás egy hagyományos színházak által elutasított fiatal igazgató konzekvens lépése is volt. A szabadság szép szó, de a gyakorlatban az kell hozzá, hogy napi tizennégy órát dolgozunk érte, mint a fegyvertelen katonák, akik egyszerre csak egy méternyi területet vehetnek a birtokukba. És ez a meghódított terület egyszerre csak egyetlen néző! Csak a munkád koherenciája, állandósága, eltökéltsége, mélysége révén hódítha-

tood meg aztán egyik nézőt a másik után – önmagadat múlva felül annak a mester-ségnek a gyakorlásában, amelyet színháznak nevezünk.

1985-ben Bécsben két méternyi területet foglaltam el, két nézőt: apát és fiát. Az apát Pálnak hívták. Felbukkant ott, látta az előadásunkat, az *Oxyrhincus evangéliumát*, és meghívott bennünket Budapestre a Szkéné Színházba. 1985 óta a fia, aki most itt fordít engem, és az apja családtagunkká tette Magyarországot, „Odin-ország” részévé. (taps) Természetesen ez a taps most Regős Pálnak szól.

Végül valamit még el kell mondanom önöknek. Azért írtam meg a *Hamu és gyémánt országa. Tanulmányaim Lengyelországban* című könyvet, mert szerettem volna, hogy az olyan korú fiatalemberek, mint amilyen én voltam akkoriban, értsék meg azt a fiatal Grotowskit, akit akkor még nem tartottak a színház prófétájának, aki akkor még névtelen igazgató volt egy kis vidéki városban, ahol megszorítások és kétségek közepette harcolt a neki és színészeinek életbevágóan fontos színház létrehozásáért. Ami manapság zavar, az a Grotowskihoz való viszonyulásra jellemző „teleologikus” gondolkodás, mely eltorzítja a személyiségét, valamiféle utópistát csinál belőle. Nagyon fontos viszont emlékeztetni arra a kivételes erőre, mely képessé tette őt, hogy szembenézzen a történelmi körülményekkel és hogy a hatóságokat kezelni tudja. Ma is fontos lehet számunkra, ahogyan képes volt irányítani és megvédeni a színházát a cenzúra és a diktatúra nyomásával szemben. Mert manapság nekünk is küzdenünk kell, bár másfajta ellenfelekkel, a közönnyel és a frivolitással szemben. Amikor újra végiggondoltam Grotowski színházának a történetét, a gerillaharcosnak is szerettem volna szentelni egy fejezetet. Arról, hogy miként fundált ki Grotowski egy olyan terminológiát, amelynek révén ki-mondhatóvá vált az is, ami tiltva volt. Hogy miként tudott olyan új szavakat találni, melyek megfeleltek a marxista kritériumoknak is, holott áradt belőlük a felbujtó, lázadó szellem. Ezt akartam a könyvem lapjain nagyon gyakorlatias, konkrét formában továbbadni: hogyan védelmezd a magad szükségleteit, hogyan indítsd be és hogyan tartsd életben a magad színházát a kedvezőtlen körülmények ellenére.

R. J.: A könyvben nagyon sok szó esik a barátságok történetéről. Van egy mélyen belém ivódott emlékem rólad és Grotowskiról. A nyolcvanas években történt a belgiami Liege-ben, egy fesztiválon. A kávéház, ahol közös ankétot tartottatok, zsúfolásig megtelt emberekkel, akik hallani akarták az egy asztalhoz ültetett két híres mestert. Az alatt az asztal alatt ültem, mely mögött ti beszéltek, máshol már nem volt hely, és eléggé megdöb-bentem. Azt hittem, hogy Grotowski és Barba elválaszthatatlan barátok, hogy mély egyet-értés van köztük. Ehelyett azt tapasztaltam, hogy éles vita folyik köztetek.

E. B.: Amikor azt mondom, hogy Grotowski a mesterem, akkor ezt azért te-szem, mert egy nagyon fontos dologra megtanított. Hogy ne hidd el magadról azt, amit az emberek gondolnak rólad. Grotowski nagyon megváltozott azután, hogy hí-res lett. Magára vette a bölcs ember szerepét. Gondolj bele: még csak harminckét éves, csupán nyolc éve csinál hivatásos színházat, és egyik napról a másikra híres-sé válik, prófétának tartják. Mindenki azt várja tőle, hogy úgy viselkedjen és beszél-jen, meg olyan előadásokat csináljon, mint egy próféta. Mit tett Grotowski? Úgy döntött, hogy nem csinál többé színházi előadást. Számomra ez a döntése meghatá-

rozó volt. Általa láttam be, hogy ha nem akarok eltávolodni attól a fiatalembertől, aki voltam, közel kell maradnom azokhoz a színészeimhez, akikkel együtt indultunk, ugyanazok között az egyszerű körülmények között, melyek akkor a szakmai gyökereinket jelentették. Számomra Holstebro, ez a kis dán városka, mely 1966-ban befogadott engem és az ismeretlen színészeimet, igen fontos meenedékemmé és erődömmé vált, ahol meg tudtam védeni a színházamat attól a túlházbó lelkesedéstől, melynek atmoszférája a hírnevet körülveszi. Amikor Opoléban voltam és Grotowski még nem volt ismert, nyíltan beszélgettünk mindarról, ami a mindennapjainkban megesett. Minden döntésénél megkérdeztem, hogy mi miatt határozott így vagy úgy, miért választotta éppen azt a bizonyos dolgot, s utasította el a másikat. És Grotowski nyíltan válaszolt nekem. Miután híres lett, többé már nem faggattam őt a döntéseiről vagy a terveiről. Megkérdezheted, hogy miért. Mert tudtam, hogy nem válaszolna nyíltan. Hogy diplomatikusan felelne. És én nem akartam őt ilyen helyzetbe hozni. Továbbra is közel álltunk egymáshoz, képesek voltunk inspirálni egymást, mivel testünkben-lelkünkben még elevenen élt annak a három, Opoléban eltöltött évnek az emléke. A Párt bezáratta Grotowski opolei színházát. Aztán egy nagyobb város, Wrocław párttitkára meghívta Grotowskit és társulatát, mert Varsóval akart kulturálisan versenyre kelní. Wrocławban ő egy VIP („Very Important Person”) volt, a hivatalos intelligencia egy tagja. S el kellett játszania ezt a szerepet, hogy megvédje a színészeit és a színházát.



Eugenio Barba (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Adjanak nekem még két percet! Grotowski nevében Magyarországról szeretnék valamit mondani, mivel ez az ország egyengette Grotowski útját a nemzetközi hírnév felé. 1962-ben egy magyar színháztudós érkezett Opoléba, Hont Ferenc. Megnézte Grotowski előadását, a *Kordiant*, és ezt mondta neki: „Nos, ez egy nagyon formalista előadás. Mi Magyarországon ellenezzük a formalista előadásokat. Annak érdekében, hogy megvédjük fiatal rendezőinket és színészeinket a formalizmustól, létrehoztunk egy könyvsorozatot, melyben leírást adunk a formalista színházról. Ezért azt javaslom, hogy írjon egy könyvet színházi elképzeléseiről és gyakorlatáról. Ezt mi megjelentetjük, s fiatal művészeink majd kiolvassák belőle azt, hogy mit ne tegyenek.” Grotowski beleegyzett. Ez fantasztikus volt: valaki könyvet szeretne kapni egy viszonylag ismeretlen színházról. Majd Grotowski hozzám fordult: „Te fogod megírni e könyvet!” Soha azelőtt én nem írtam könyvet. De segíteni akartam neki és a színházának. Elkezdtem hát írni azt a könyvet, amelynek ezt a címet adtam: *Az elveszett színház nyomában (In Search of the Lost Theatre)*. Elküldtem Hont Ferencnek, és megjelent Magyarországon². Anyám lefordította

² *Kísérletek Színháza*, Korszerű Színház sorozat, Színháztudományi Intézet, 1965.

olaszra, és Olaszországban is megjelent. De a francia kéziratot újra meg újra le kellett gépelnem, mivel csak indigóval tudtunk akkor még másolatokat készíteni. Eljuttattam a másolatot mindenkihez, akivel csak találkoztam, azokhoz, akik akkoriiban az új kortárs színház arculatát formálták Európában. Így hát Hont Ferencnek köszönhetően az emberek kaptak egy leírást Grotowski tevékenységéről.

* * *

Kérdés (a közönség soraiból): *Újra ki kell-e találnunk a színházat, vagy úgy jó, ahogy ma működik?*

E. B.: Minden generációnak újra ki kell találnia. Nem annak felszíni struktúráját illetően, hanem abban a mélyebb értelemben, hogy mit jelenthet a művészek és nézők mint individuumok által alkotott közösség számára. A színház nem önmagában érték. A színház egy szakma, mely körülbelül ötszáz évvel ezelőtt kereskedelmi vállalkozásként jött létre. Azzal a céllal, hogy szórakoztassa a nézőket. A huszadik században aztán néhány fura ember elkezdett úgy beszélni a színházról, mint ami nem egy kereskedelmi vállalkozás, hanem művészet. Kitalálták a színház egyfajta metafizikáját, mely túlmutat a szórakoztatáson és a színháznak értéket kölcsönöz. Etikáról beszéltek, szellemi dimenzióról, didaktikus, terápiás, politikai célkitűzésekről. Mindnyájan ismerik jól ezeket a fura embereket, Sztanyiszlavszkijtől Grotowskiig. De ma az a probléma, hogy ebben a szent pillanatban is, szerte a planétánkon legalább egymillió előadást tartanak naponta. És többségüket a pusztá szórakoztatás jegyében. Így hát minden új generációnak döntenie kell: vagy elfogadja ezt, vagy harcol egy olyan színházért, melynek az ő számára és egy maroknyi többi ember számára mélyebb jelentése van. Most egy perces néma csöndet szeretnék kérni önöktől. Az imént kaptam a hírt az Odin Színház rezidens fiatal színésztől és rendezőjétől, az olasz Giuseppe Bonifatitól, hogy a múlt éjjel meghalt Judith Malina. Úgy hiszem, hogy Grotowski mellett főként Julian Beck és ő, a Living színház vezetői alakítottak minket olyanná, amilyenek ma vagyunk. Nos, kérem, hogy egy perces néma csönddel tisztelegjünk az elődeink előtt!

Vidnyánszky Attila (a nézőtérről): *Tudjuk, hogy azoknál a társulatoknál, melyek hosszú időn át dolgoznak együtt, az évek során viták, ellentétek, egyet nem értések, szakítások és halálok nehezítik vagy lehetetlenítik el a közös munkát. Hogyan tudtátok együtt tartani ezt a fantasztikus társulatot ilyen hosszú ideig?*

E. B.: Ezen magam is elgondolkodtam, hiszen az elmúlt tíz év során gyakran föltették nekem ezt a kérdést. Azt hiszem, ennek négy lényeges összetevője van: az első az, hogy én vezetőként a legelejétől fogva kötelességemnek éreztem, hogy a színészeimnek fizetést adjak. Mivel a csoportunknak nem volt fenntartója, tudtam, hogy a megélhetéshez anyagilag legalább a minimumot biztosítanom kell a számukra, ha a maximumot akarom megkövetelni tőlük. Így hát ez alatt az ötven év alatt a színészek minden hónap végén megkapták a fizetésüket. Azért voltak időszakok, amikor nem tudtam fizetni. Aztán egyszer csak azt kellett látnom, hogy a csoport felbomlóban van. Mert amikor már 35–40 éves az ember, és családja, gyerekei vannak, az élet törvényei kerülnek előtérbe a gondolkodásában.

A második tényező az volt, hogy már nagyon korán, úgy négy-öt év után eldöntöttem, hogy életem végéig meg akarom tartani a színészeimet. Ez nagyon furcsának tűnhet egy harmincas éveiben járó rendezőtől. Én követni akartam őket, és azt akartam, hogy ők meg engem kövessenek, amíg csak meg nem halunk. Azért beszéllek erről a döntésemről, mert Grotowski inspirált rá. Ez akkor történt, amikor ő úgy döntött, hogy nem csinál többé színházi előadásokat. Otthagyta az összes színészt, és elkezdett egy csoport fiatallal dolgozni valamin, amit paraszínháznak nevezett. Ez nagyon elgondolkodtatott. A színháztörténetben ez a szokásos séma. Ugyanígy járt el Sztanyiszlavszkij is a stúdióival. Copeau is ugyanezt tette, amikor bezárta a színházát, és Bourgogne-ba ment egy fiatal színészcsoporthal. Mindenki azt hiszi, hogy Grotowski az én mesterem. Ez egyszerre igaz is, meg nem is; sőt totális tévedés, hiszen a mesterségbeli tudásomra én a fiatal színészeimmel együtt tettem szert. A hibákon, tapasztalatokon, új inspirációkon keresztül általuk sajátítottam el, hogyan váljak rendezővé. Mindenekelőtt azzal, hogy képesek voltak leépíteni az összes előítéletet, melyek a női és férfi színészek színpadi viselkedésére, az esztétikai értékekre, illetve arra vonatkozóan éltek bennem, hogy a színházban az emberek milyen hosszú ideig képesek együtt dolgozni. Nagyon fontossá vált a számomra, hogy szembe szegüljek a színház természetével, ezzel a szakmával, ahol a kapcsolatok mindig nagyon rövidek, csak néhány évig tartanak, aztán az emberek különválnak. Színészeim megtartásának az igénye kényszerített rá, hogy sok tekintetben változtassak a színházról és a csoport vezetéséről való gondolkodásomon. Néhány színész menni akart, és én azt mondtam „Nem, neked itt kell maradnod, nem magában az Odin Színházban, hanem a Nordisk Teatrelaboratorium keretei között. Szabad lehetsz, lehet itt saját csoportod más név alatt, más művészi identitással. Ha nem akarod, nem kell azonosulnod az Odinnal. De ez az a hely, ahol mindeddig dolgoztál, ahol nevelkedtél. Hozzád tartozik. Nos, ez volt hát a második faktor.

A harmadik faktor pedig az, hogy az Odin a kezdet kezdetén amatőr színház volt, előadásainkat egy kis osztályteremben készítettük. Akkoriban, ha Európában utazgattam, hogy terjesszem a Grotowskiról szóló információkat, egy csomó emberrel találkoztam, tartottam velük a kapcsolatot, amolyan barátfélékké váltak a számomra. Aztán kezdték meghívni az Odint, mivel nekünk nem kellett más, csak néhány pad, egy kis terem és a barátaink otthona, ahol aludhattunk. A kezdet kezdetén tehát az Odint barátok hívták meg. Amikor az előadásunkat megtartottuk, gyakran akadt egy-egy néző, aki megszólított minket: „Azt szeretném, ha eljönnétek köznénk, a városunkba, az országunkba!” Többségükben színházi csoportok tagjai voltak ezek. Mint amilyen a te társulatod is volt Beregszászon (ti. az ukrainai Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház³, amelyet Vidnyánszky Attila alapított 1992-ben – R. J.). Abban az időben úgy éreztem, hogy az Odin e színházi csoportok és egyének konstellációjának a része. Amikor meghívtak minket, és azt mondták, „Ó, ti nagyon sokba kerültök”, azt feleltem: „Igen, természetesen szükségünk van pénzre, de mindenek előtt azt akarom megtudni, hogy mennyire vagy-

³ Ma e színház hivatalos neve: Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház.

tok képesek csodát tenni.” És ezek az emberek, akiknek semmijük sem volt, nem élvezték a hatóságok támogatását, produkálni tudták a csodát. Hagyományos színházak igazgatóit, fesztiválokat, politikusokat győztek meg arról, hogy hívjanak meg bennünket. Ha valaki megírja majd az ISTA (International School of Theatre Anthropology) történetét, abból majd megtudja, hogy ezek a két-háromszáz ezer EURÓ-ba kerülő nemzetközi szemináriumok mind olyan kis csoportok szervezésében jöttek létre, melyek egy cent nélkül működtek. Ez a szerelem és a fanatizmus erejének volt köszönhető. Ezek az emberek az Odin Színház „titkos emberei”. Ők védtek meg az Odin függetlenségét. Nekik köszönhető, hogy nem függünk a divattól, a kulturális politikától, a piactól. Ha elkészült egy-egy produkció, 15–20 évig tudtuk játszani, mert sok olyan hely volt, ahová a barátaink meghívtak bennünket. Az utolsó öt-hat év ebből a szempontból nehezebbé vált az európai gazdasági válság miatt, meg amiatt is, hogy sokan ezek közül az emberek közül már az angyalok birodalmában vannak.

Julia Varley: Én másképpen szeretném ezt a kérdést megválaszolni. Természetesen sokféle válasz lehetséges. Az egyik az, hogy mi egy színházi laboratórium vagyunk. Eugenio gyakran hozta fel Nagy Sándor példáját, miként nyerte meg a csatákat úgy, hogy egyszerre két lovat ült meg. Ha az ellenség támadta az egyiket, átült a másikra. A színházi laboratóriumként való működés azt is jelenti, hogy különféle tevékenységeket folytatunk. Ha példának okáért valamelyik színész eltörte a lábát és nem tudtuk tovább játszani azt az előadást, el tudtuk kezdeni egy oktatófilm forgatását. Egy másik példa talán még jobban megvilágítja ezt. Egyszer a rendezőnk, Eugenio nagyon mérges lett, és távozott. Ez a *Brecht hamvai* című előadásunk próbája alatt történt. Nagyon-nagyon mérges volt. Szinte láttam a fejszét a kezében, ahogy kirohant a teremből és otthagyta a színházat. Az embernek az az érzése volt, hogy nem is jön vissza. Mit tettünk mi, színészek másnap reggel? Azt, amit mindig is szoktunk. Bementünk a terembe és tréningeztünk. Volt valamin, egy tevékenység, aminek értelme volt, ami arra kényszerített minket, hogy újra találkozzunk. Mi, színészek folytattuk, ami a munkánk volt, és szerintem ez adott erőt nekünk ahhoz, hogy visszahívjuk Eugeniót. Aztán be is fejeztük az előadást.

R. J.: Azt hiszem, Eugenio, hogy az emberek itt nagyon kíváncsiak arra, hogy miért voltál olyan mérges.

E. B.: Azért lettem mérges, mert a színházunk alapító tagjai szerintem nagyon felelőtlenül viselkedtek akkor. Néha megtörténik, hogy nem tudok uralkodni magamon. Önök mindannyian nagyon jól tudják, mit jelent nap mint nap végezni a munkát. Ez sokszor csak rutin, nem pedig valamiféle extázis. Olyan, mint a gyöngyhalászat. Fulladozol odalent a víz alatt, s legtöbbször csak üres kagylóhéjakat találsz. A sokéves munka után mindenkitől elvárom, hogy tisztában legyen vele: valamivel neki is hozzá kell járulnia ahhoz, ami formálódik a munkánk során. Másként ez az egész csak rutin, entrópia, egyformaság. És ha valamelyik szí-



Julia Varley
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

nész megfelelkezik erről egy pillanatra, nagyon méregbe tudok jönni. Akkor ez volt a helyzet.

J. V.: Egyszer történt csak meg, hogy Eugenio úgy távozott, hogy azt hittem, nem jön vissza. De elment egy másik alkalommal is. Ezt akkor azzal a pozitív szándékkal tette, hogy a fiatal generáció számára, amelyhez akkor én is tartoztam, erőt adjon a döntéshez. Elmenőben azt mondta, hogy a fiatalok össze fogják törni a múzeumot és alkotni fognak valami újat. Így aztán lett egy szörnyű évünk, amikor megpróbáltuk összetartani a csoportot, játszani az előadásokat. És amikor Eugenio visszajött, a színház működtetésének felelősségét átadta a legidősebb színésznek. Ezt a fiatal generáció egészének tudomásul kellett vennie. – A másik válaszom pedig az, hogy mi nagyon tiszteljük a munkát, a teret, a termet, ahol dolgozunk. Amikor magunkra csukjuk a próbaterem ajtaját, ki kell zárunk minden személyes problémát, konfliktust. Tudjuk, hogy védelmeznünk kell a közösen végzett munkát. Hogy mindannyiunknak a lehető legjobbat kell nyújtania. Az Odin Színház az egyetlen olyan általam ismert hely, mely minden nap a tőlem telhető maximumot követeli meg. Úgy gondolom, ez egyike azon okoknak, amiért a színészek még mindig itt vannak, annak ellenére, hogy Eugenio néha méregbe jön és sokat beszél.

*Az angol nyelvű beszélgetést vezette, lejegyezte, fordította: Regős János
A fordítást az E. Barba és J. Varley által korrigált
angol szöveggel egybevetette: Pálfi Ágnes*

“Each Generation Must Re-Invent Theatre.”

A Roundtable Discussion with Eugenio Barba and Julia Varley

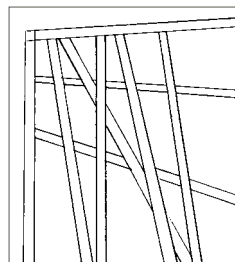
The presentation of Eugenio Barba's book *The Land of Ashes and Diamonds* took place at the Nemzeti Színház (National Theatre) as a prologue to MITEM on 11th April, 2015. The participants at the accompanying roundtable were Eugenio Barba, the leader of Odin Theatre; Julia Varley, actress at Odin; András Pályi, peer-reviewer of the above volume; János Regős and Zsolt Szász as moderators and Nóra Durkó as interpreter. The present publication is composed of two extracts from the roundtable when E. Barba and J. Varley – in answering questions by János Regős and Attila Vidnyánszky, the director of the National Theatre sitting among the audience – expounded their views on the following topics: What did the freedom of thought and imagination mean to the generation of artists embarking on their career in the 1960s in Eastern and Western Europe? To what extent were the normative theatres of the time permeated by politics? Did J. Grotowski have a decisive role to play in E. Barba's becoming a director and in the formation of the artistic creed of the theatre which E. Barba founded? How did the Odin continue to exist under the direction of E. Barba over fifty years? When and how did the relationship between this famous theatre laboratory in Holstebro and Hungarian theatrical life, theatre professionals, start and what makes it important even today? (This publication has relevance also because Odin and the National Theatre are preparing for a close partnership within the framework of a new EU project).



P. V. Viljamsz (1902–1947): *Mejerhold*, 1925, olaj, vászon



BEATRICE PICON-VALLIN



A tudomány és a technológia korszakának színésze és a „kettős hatás” alapelve Mejerhold felfogásában¹

Méltató szavak ('slovo') helyett azzal szeretném kezdeni, hogy bemutatok egy részletet (az akkoriban Denis Bablet által igazgatott) laboratóriumunk filmjéből: Tadeusz Kantor *Ma van a születésnapom* című utolsó előadásának ezt a felvételét színészei már a nagy rendező halála (1991) után bocsátották közre. Ebben egy egész epizód Mejerhold halálának van szentelve (Mejerhold szerepét Velminszkij játssza): bemutatásra kerül letartóztatása, kínvallatása, feltámadása – az epizód végén az életre kelt Mejerhold körül a szereplők úgy keringenek körbe-körbe, mint a „kantori commedia dell'arte”, a „kantori vásári komédia” kórusa. E részletben tisztán tárul föl előttünk az új színházi formák két nagy felfedezője közötti kapcsolat. E. Vahtangov szerint V. Mejerholdnak köszönhetjük „a jövő színházának gyökereit”, de ez jövő, Vahtangov állítására rációfolva, mindezidáig nem járt el vele szemben méltányosan. Kantor fekete-fehér „vásári bohózata” a maga módján ezt tette jóvá, ezért fontos épp ennek a bemutatásával kezdenünk.

Ma Oroszországban Mejerhold nem trendi, nem divatos – Sztanyiszlavszkij a trendi, aki még mindig „könnyen eladható”, színházának, a MHAT-nak (Московский Художественный Академический Театр) köszönhetően, amelynek kevés köze van Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko egykori Moszkvai Művész Színházához (МХТ: Московский Художественный Театр). Mejer-

¹ A MITEM Mejerhold-konferenciáján (2015. április 18.) elhangzott előadás szerkesztett változata



Mejerhold halálának jelenete T. Kantor *Ma van a születésnapom* című előadásának filmfelvételén. Előtérben a konferencia előadói (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

hold örökségének feltárását elszánt tudósok végzik – O. Feldman, V. Scserbakov, H. Peszocsinszkij és mások –, de ez az örökség valójában nem hatja át az európai színháztörténetet úgy, ahogyan kellene. A biomechanikát tanítják és kutatják (lásd A. Levinsz-

kij és G. Bogdanov, a berlini Mime Centrum szerepét), de ez távolról sem elegendő. Az egyhetes biomechanikai tréningek nem sok tanulásra adnak lehetőséget, és Mejerhold egész munkásságát csak korlátozott mértékben teszik hozzáférhetővé. A mejerholdi örökség problémája összefügg a politikával (kommunista volta és radikalizmusa, melyért az életével fizetett, szolgáltatott okot arra is, hogy 1998-tól, tehát a peresztrojkától fogva Oroszországban nemkívánatossá vált); valamint összefügg a jelen kortárs színházának nagyszabású, világméretű átalakulásával is. Abban biztos vagyok, hogy Mejerhold a 20. századi színház számára minden utat megnyitott, ám azt még nem tudhatjuk, érvényes-e ez az állítás a 21. századra is. De amíg teljesen meg nem ismertük örökségének egész gazdagságát, ezt nehéz megítélni.

A nagy kísérletező

A húszas évek elején, a Színház Októberének kezdetén Mejerhold „a színházak Amerikái első felfedezőjének” nevezi magát; s 1937 decemberében, színháza bezárásának előestéjén továbbra is kitart amellett, hogy ő egy „felfedező”, egy „vérbeli kísérletező”, és hogy neki nem is szabad másnak lennie. Bátor nyilatkozat ez.

Négy évtized alatt ő valóban különböző módszereket tárt, illetve talált fel a rendezői munka terén, a színházi világ eme új szakterületén, melynek szerző-rendezőjévé vált; Louis Jouvet (1930-ban elhangzott) szavaival élve a legmagasabb szinten ő testesíti meg a „rendező” fogalmát.

Kísérletezőnek tartja magát, és 1932-ben ezt mondja társulatának: „Ne felejtjük el, hogy a mi színházunk kísérleti színház, melynek homlokterében mindig is egyfajta kísérlet áll. Nem elégszik meg azzal, hogy darabokat játsszon, ahhoz szokott hozzá, hogy minden idejét kísérletezésre fordítsa.” Ekkor [a Mejerhold nevét viselő állami színház], a GoszTYIM (Государственный театр имени Вс. Мейерхольда),



V. E. Mejerhold (1874–1940) egy 1929-es felvételen

abbéli törekvésétől hajtva, hogy megerősítse a zenei színház alapjait, Iszak Babel és Nyikolaj Erdman segítségével a *Carment* készül új módon színre vinni. Mejerhold élete végéig ragaszkodik hozzá, hogy így tekintsen önmagára és színházára, hogy így fogja fel és értelmezze a maga munkásságát. Eugenio Barba Mejerholdot „Niels Bor-féle rendezőnek” nevezi, mert a nagy fizikushoz hasonlóan, aki feltárta az atom szerkezetét, ő értette és alapozta meg először elméletileg azt a tényt, hogy a szó és a mozdulat jelentése a színházban nem mindig esik egybe, sőt néha egyenesen ellentétes egymással.

1933-ban keserűen panaszkolja, hogy neki nincs igazi laboratóriuma, mint Pavlovnak és másoknak, ahol részletesen tanulmányoznia és sikeresen fejlesztenie lehetne a biomechanikát. Meg volt győződve arról, hogy a művészetet össze kell kapcsolni a tudománnyal, és amennyire csak lehetősége volt rá, arra törekedett, hogy színházában a színészei számára megfelelő közeget teremtsen.

Mejerhold ily módon válik a huszadik század elejének egyik legkorszerűbb színházi alkotójává, aki egyszerre jelenti számunkra a mítoszt és a viszonyítási pontot. A mítoszt a jövő színházának felfedezőjeként, a forradalom áldozataként, mely képes volt felfalni a saját gyermekeit; a viszonyítási pontot pedig annak a magasrendű színházi kultúrának a képviselőjeként, melyben minden művészeti ág, a művészet és a tudomány, a régi és az új eggyé olvad; Mejerhold magasszintű zenészként, olvasó-kutatóként (lásd, ahogyan Wagnert olvasta és kommentálta), művelt művész-tudósként aknázza ki – ahogyan ezt ő maga mondja – a „hamisítatlan színházi korszakok” (a *commedia dell’arte*, a spanyol arany század, az ázsiai színházak, Japán és Kína) örökségét grandiózus színházi újításainak a bevezetése érdekében.



A GoszTYIM épülete
(forrás: www.colta.ru)

A színész új kultúrája

Mejerhold egész (színészi és rendezői) gyakorlata és elmélete a „mozgás” alapvető koncepciójára épül – már a tízes évektől kezdődően, amikor azt nyilatkozza, hogy a színpadot meg lehet fosztani mindentől – rámpától, függönytől, díszlettől stb. –, de ha megmarad a színész és mesterségének teljes mozgáskészlete, akkor a színház megmarad színháznak (*Három narancs szerelmese*², 1914, 4–5). 1933-ban ugyanebben a szellemben nyilatkozik: „Ezt a példát ajánlom önöknek: tehetsé-

² Mejerhold által alapított művészeti folyóirat, mely Szentpéterváron jelent meg 1914-től 1916-ig.



I. P. Pavlov (1849–1936)



Ivan Szecsenov
(1829–1905)



V. M. Behtyrev
(1857–1927)

gét tekintve 2 egyforma színész közül az egyik képes uralni a mozgását és minden titkot ismer ebben a vonatkozásban, a másik viszont nem. Melyikük ejti ki jobban a szavakat? Természetesen az, aki uralni képes a mozgását.” Mejerholdnál a színpadi szöveg nem verbálisan épül fel. Színházában a test kerül a figyelem középpontjába; és ez már annak az embernek a teste, melyet az idegtudományok és a kognitív tudományok vizsgálnak. Mejerhold mindent elolvas (vagy mások olvasnak el neki mindent) arról, hogy mi történik ezen a téren Oroszországban; ezen felül kapcsolatban áll kutatókkal is, és nemcsak fiziológusokkal, hanem a reflexológia olyan specialistáival, mint Ivan Pavlov. Beszédei és jegyzetei bővelkednek az orosz tudósokra való név szerinti hivatkozásokban: szerepel Ivan Szecsenov, a központi idegrendszer kutatásának megalapozója, Vlagyimir Behtyrev, aki az 1908-ban létrejött Neuropszichiátriai Intézet megalapítója, az 1917-es Októberi Forradalom után pedig a Leningrádi Egyetemhez tartozó Állami Reflexológiai Intézet igazgatója, mely az agy kutatására jött létre³; Jevgenyij Szepp, a moszkvai egyetem professzora, az idegrendszeri betegségek specialistája⁴, de szerepelnek német farmakológusok és endokrinológusok is. A test és az idegrendszer biológiai, fiziológiai tanulmányozása (anatómia, mechanika, kémia), valamint annak ismerete, hogy szoros kontaktusban a testtel hogyan működik az agy, mit ad a test az agynak, az agy pedig a testnek – ezek azok a legfontosabb kérdések, melyeknek helyet kell kapniuk a színész nevelésében és életmódjában – testgyakorlatokon és a tréningen keresztül, nem pedig túlságosan nehéz könyvek olvastatása révén. Az olyan tudósok pedig, mint Szepp, arra is képesek voltak, hogy előadást tartsanak a színészeknek.

A biomechanika rendszere a test plaszticitására (alakíthatóságára és hajlékonyságára), a különböző testrészek koordinálhatóságára alapozódik, a jó szemmértékre és hallásra, mint a tér mére-

³ Behtyrev, 'Az objektív pszichológia', 'Az emberi reflexológia általános alapjai' szerzője a reflexológiának szociológiai irányultságot kölcsönöz, amit 'Kollektív reflexológia' (1921) című könyvében dolgoz ki. Mimikus és mimetikus reflexeket különböztet meg – ezt az elhatárolást alkalmazza később Mejerhold is.

⁴ Szepp azt állítja, hogy az agyban adva van egy olyan fejlődőképes szisztéma, mely minden egyes neuron ingerelhetőségét szabályozza, nyitja és zárja az utat az impulzusok előtt, s ily módon olyan asszociációs pályákat hoz létre, amelyek a számtalan lehetséges pálya közül kiválasztódva valóban hatással vannak a pillanatnyi érzékelésre. Szepp ezt a rendszert „sljuza szisztémának” ('átjárók rendszerének') nevezte. Mejerhold idézi őt 'Busz professzor és a zenedarabok problémája' (1925. január1.) című dolgozatában: „Reflexeink jól vannak megalkotva az idegek gépezetében, az agy feladatokat ad, azok teljesítve lesznek, léteznek eltorlaszolt átjárók, ahogyan ezt Szepp a tudomásunkra hozta.”

teit érzékelni képes eszközökre, a partnerre, a másik emberre vagy a tárgyra irányuló figyelemre (reaktív viszonyulás, „ingerelhetőség”), a végrehajtás pontosságára, és így tovább. Ez a rendszer az amerikai pszichológus, William James elméletére is támaszkodik, mely a test és a tapasztalat fogalmát helyezi a középpontba. Az „érzelmek elmélete” szerint, melyet James alapvető munkájában (*The Principles of Psychology*, 1890) dolgozott ki, az érzelem a tudatnak a szervezet periférikus változásaira való reakciója eredményeként jön létre, mely változások a stimuláló objektum érzékelése folytán következnek be. (I. Pavlov és V. Behtyrev jól ismeri James ez irányú elképzeléseit, mivel lefordított munkái Oroszországban 1896-tól széles körben váltak publikussá).

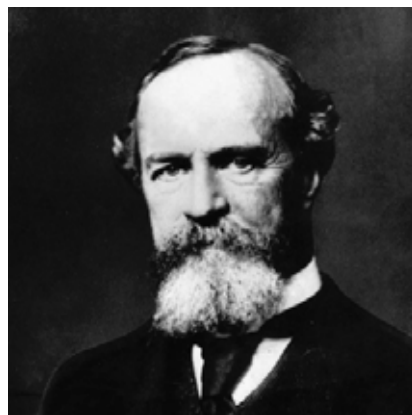
William James fő tétele így fogalmazható meg: „a test változásai egyenesen következnek az ingerlő tények, események észleléséből; érzelmeket csak ezek után érzékel magában az ember”. William James úgy találja, hogy az érzelmekről az a nézet vált elfogadottá, mely szerint bizonyos külső tények mentális észlelése váltja ki belőlünk az érzelemnek nevezett lelkiállapotot, majd pedig ez a tudatállapot vonja maga után a jól ismert testi megnyilvánulásokat. Az ő elmélete szerint ez éppen fordítva van: a testi megnyilvánulások követik közvetlenül az őket kiváltó külső tények észlelését; az érzelem pedig nem más, mint a mi reakciónk ezekre a változásokra, mielőst azok bekövetkeztek.

Mejerhold ily módon egy nagyon fontos elgondolást tett a magáévá. E perspektívaváltás eredményeként, mely ellenkezőjére változtatta az emocionális folyamat történéseinek hagyományos sorrendjét, praxisában a test került a középpontba. S ennél fogva a játék nála ezt a formulát követi: gondolat→mozgás→érzelem→szó.

Mejerhold ezzel szemléletileg nagy lépést tett előre, s kutatásai felkelthetik a ma tudósainak az érdeklődését is a világ különböző laboratóriumaiban. Érdemes elolvasni, amit Antonio Damasio, az ismert kutató, a Dél-Kaliforniai Egyetem mellett működő intézmény (Intézet az érzelmek és az alkotás neurológiájának tanulmányozására) igazgatója ír James védelmében, akinek a munkái, melyeket



A. Fajko: *Bubusz professzor...*
a komédia plakátja 1925 (forrás: elektro.ru)



W. James (1842–1910)



A nyilazás mozgássora Mejerhold biomechanika-műhelyében (fotó: gctm.ru)

színész muzikalitására és ritmusérzékére is támaszkodik a mozgás és a beszéd partitúrájának a létrehozásakor (kiemelendő a tény, hogy a biomechanikai etűdöket mindig speciálisan megválasztott zene kísérte). S ha Mejerhold színésze állandóan tudatosan cselekszik, azzal is tisztában kell lennie, hogy mi a ritmus, a tempó, a dallam, a szünet.

És végül a biomechanika módszeréről szólva tekintetbe kell vennünk, hogy 1933-tól 1939-ig K. Sztanyiszlavszkij mellett – előbb Mejerhold nélkül, majd vele együtt – dolgozott Zoszim Zlobin, a színész, aki Mejerhold véleménye szerint a GoszTYIM társulatában mindenkinél jobban értette a biomechanika lényegét. Sztanyiszlavszkij 1933-ban azért hívta meg őt, hogy biomechanikai etűdöket mutasson be. Nemrég derítettem ki, hogy Zlobin közvetlenül vett részt a *Rigoletto* színrevitelében, melyre 1938-ban került sor Sztanyiszlavszkij Operájában. Sztanyiszlavszkij utolsó színpadi rendezéséről van szó – Mejerhold szorosan vele együttműködve dolgozott ezen a művön, majd Sztanyiszlavszkij halála után ő is fejezte be. Az a tény, hogy az előadás műsorfüzetében Zlobint a tömegjelenetek rendezőjeként nevezik meg, valamint az, hogy a kapcsolódó dokumentumok hiányoznak az archívumokból, arra kell késztesse bennünket, hogy másként tekintsünk Mejerhold örökségére, s hogy elgondolkozzunk rajta, milyen irányzatot is képviselt munkáiban élete legvégén Sztanyiszlavszkij.

A színész új közege

Mejerhold azt akarja elérni, hogy a színész, aki birtokában van a mozgásnak, aki új módon, tudományos alapon értelmezi az agy és a test közötti kapcsolatot, és képes arra, hogy a „lábával gondolkodjék”, korszerű térben, az ipari és technológiai forradalom terében dolgozhasson. Íme néhány tőle való idézet: „Egy olyan színház építőiként emelünk szót, melynek a filmmel kell konkurálnia: tegyék lehetővé számunkra, hogy beteljesíthessük a színház filmszínháziasításának (‘кинофикация’) feladatát, hogy a színpadon a mozifilm technikai megoldásainak egész sorát megvalósíthassuk (...), adjanak lehetőséget arra, hogy egy olyan új színpadra állhassunk föl, mely az új technika új kívánalmainak megfelelően van felszerelve; ezeket a színház közönsége

hosszú éveken át semmire sem becsültek, alapvető jelentőségűeknek bizonyultak a filozófia és a kísérleti idegtudományok területén, s mára világszerte a kutatói érdeklődés középpontjába kerültek. (Lásd *L'autre moi-même. Les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2010).

Feltétlenül hozzá kell tenni, hogy a biomechanikai rendszer a

elé tárva olyan előadásokat fogunk létrehozni, amelyek legalább annyi nézőt vonzanak majd, mint a filmszínház” (*A színház rekonstrukciója*, 1930).

És valóban, Mejerhold annak érdekében, hogy funkcionálissá tegye, megsza-badítja a színpadot mindenfajta díszlettől, s különböző konstrukciókat, munkagépeket helyez el rajta; ezek a színészeket, illetve a színész testét szolgálják, mely ily módon egy racionalizált színpadi térben játszik. Vannak itt autók, teherautók, liftek, telefonok és színpadra fellógatott filmvásznak. Mejerhold „cirkuszasítja”, mechanizálja, „filmszínháziasítja” (‘кинофицирует’) a színpadot. De szüntelenül azt panaszo-lja, hogy hiányoznak a színpad és a nézőtér berendezésének megújítására szolgál-oló eszközök, illetve azokat a nehéz technikai feltételeket fájjalja, amelyek közepette, a korszerű felszerelést nélkülözve dolgozni kényszerül. Állhatatosan kérelmezi a kor-mánytól, hogy elutazhasson az USA-ba, s ott megismerhesse az aktuális technikai új-donságokat. De hiába, ez nem adatik meg a számára, mint ahogy az sem, hogy az új színházzal kapcsolatos terveit megvalósíthassa, s hogy a színész új létezőmódjá-nak eszköztárát kimunkálhassa. 1933-ban a „biomechanika”, a „biológia” és a hozzá-juk hasonló szavak már gyanúsán hangzanak, sőt veszélyt is hordozhatnak.

Mindazonáltal ez a kulcsa Mejerhold elsőbbségének E. Pizskattorral szemben, aki úgy vitte végbe a színház „filmszínháziasítását”, hogy nem foglalkozott a színész fej-lődésével. Ezzel szemben Mejerhold gondolt a színészi minőség emelésére, annak a magasrendű „színész-költőnek” a világra segítésére, aki majd ebben az új és koránt-sem hétköznapi kontextusban képes lesz együttműködni a gépekkel, filmvásznakkal, a képekkel és a kivetített ábrákkal (lásd az új színház terveit a Győzelem terén).

A színtársulat mint interkulturális tér

Mejerhold színészei is részt vesznek a multikulturális érintkezés folyamatában, és nemcsak a multi-, hanem az interkulturális és a kultúraközi kapcsolattartásban is. Ez mindennek előtt a különböző művészeti ágak közötti kapcsolatokat jelenti: Me-jerhold nemcsak színészeket hívott meg társulatába, hanem cirkuszi akrobatákat (például Donatót a Borogyinszkij utcai Stúdióba, Lazarenkót a *Buffó-misztérium*-ba, Koval-Szamborszkijt az *Erdőbe*), valamint táncosokat, koreográfusokat és fil-meseket is.

Fejlődnek a különböző műfajokat képviselő művészek közötti kapcsolatok, de mindennél fontosabb egy másik aspektus: a GoszTYIM egyfajta olvasztótégely-lyé válik, amelyben kölcsönösen hatnak egymásra a különböző országok és konti-nensek kultúrái. Íme, csak néhány név: a burját Valerij Inkiszinov, akivel Mejerhold 1918 elején kidolgozta a biomechanikai gyakorlatokat, Valentyin Parnah, aki Franciaországban élván annak kortárs kultúráját közvetítette, valamint az ameri-kai dzsesszt. A proletár internacionalizmus híveinek kozmopolita közegéből sokan megfordultak a GoszTYIM külső és belső köreiben.

Olyan speciális kutatásokat kellene e téren folytatni, melyekre ez idáig nem került sor. Mert a 30-as években a GoszTYIM társulatánál megfordult például a japán Seki



André Malraux 1930-ban, *Az ember sorsa* megírásának idején Folkwang Múzeum, Essen (fotó: Germaine Krull, forrás: www.jeudepaume.org)

Sano, a német Peter Held és az USA-ból való fekete bőrű színész, Weiland Rodd. Meglehet, hogy Oroszországban a GoszTYIM volt az első, ahol többek között egy néger külföldi színész is játszott. Mejerhold kész együttműködni André Malraux-val (együtt kezdenek el dolgozni *Az ember sorsa* /Удел человеческого/ színpadra való átdolgozásán), és Pablo Picassóval a *Hamlet* színrevitelén, amelyről Mejerhold folyvást ábrándozik, s bár néhányszor közel kerül hozzá, tervét ebben a formában soha nem sikerül megvalósítania.

Még érdekesebb téma a japán színházzal való kapcsolata, mely igen fontossá vált a 20. századi európai színháztörténet számára. A század elején a GoszTYIM Ázsia és Európa, Nyugat és Kelet legelevenebb kereszteződési pontja. Mejerhold a 20. század hajnalán látta Sada Yaccót, 30-ban pedig a kabukit Párizsban (igaz, a Michio Itō táncos által verbuvált

társulat előadása nem volt valódi kabuki, de mégis). Gyakran szerepelnek nála olyan nevek, mint Sada Yacco és Hanako, akiket példának állít a színészei elé; olvas, metszeteket néz, olyan szakemberekkel találkozik, mint Konrad [Николай Иосифович Конрад 1891–1970], a pétervári professzor. Ő maga nem jutott el Japánba, de Japánból többen is felkeresték őt. A Győzelem terén levő épületben gyakran fogadta vendégeit: Osanai Kaorut [1881–1928], Japán első modernista rendezőjét, és tanítványait, Yoshi Hijikatát és Seki Sanót, a két baloldali művészt. Osanai Kaoru (1927. december 6-án) még előadást is tartott a színészeknek a kabukiról a GoszTYIM épületében. Mejerhold ekkor ezt mondta neki: „Európa minket a japán színháznak köszönhetően csodál, amiért én köszönettel tartozom önöknek, japánoknak”.

A GoszTYIM olvasztótégelyében egy érdekes folyamat figyelhető meg: Mejerhold az utánzás elkerülése végett a kabuki alapelveit és technikai módszereit alkalmazza, hogy megújítsa, új életre keltse az európai, az orosz művészetet, a japánok pedig egymás után veszik át Mejerhold rendezéseit, így próbálván megszabadulni hagyományos színházuk erőteljes nyomásától. Az *Erdő*, az *Üvölts, Kína!* (háromszor), a *Mandátum* 1928–29-ben került bemutatásra, elsősorban a baloldali Tsukiji Shogekijo színházban. Ezek valóságos másolatai voltak a GoszTYIM előadásainak. 1924-től Mejer-



Ny. J. Konrad (1891–1970)



Ichikawa Sadanji II. (1880–1940)

holdról különböző baloldali színházi lapokban jelennek meg írások. 1932-ben a Moszkvába érkező Seki Sano csatlakozik Mejerhold laboratóriumához. 1933-ban megérkezik barátja, Yoshi Hijikata, akit Mejerhold a Forradalom Színházába vezet be. Ők ketten 1937-ben utaznak el. Később (a hatvanas években) Seki Sano arról ír, hogy végülis Mejerholdnak köszönhetően értette meg, hogy a japán színházi hagyomány számára is kincs, még ha ő maga egy új színház felfedezésére tett is kísérletet és el is távolodott e hagyománytól, hogy az európai modelleket tanulmányozza. Vallo-mása igencsak paradox: „Vszevolod Emiljevics Mejerholdnál a klasszikus japán színház titkaival ismerkedtem”.

Ily módon a Szovjetúnióban és Japánban nagyon érdekes interkulturális folyamatok indulnak el, de kiteljesedésükre a két ország politikai beágyazottsága folytán nem kerülhet sor. Még egy példát említhetek a legsikeresebb interkulturális kapcsolatok sorából, amelynek úgyszintén politikai okoknál fogva nem adatott meg a továbbfejlődés, melyre pedig számítani lehetett: a nagy kabuki 1928-as szovjetúnióbeli vendégszerepléséről van szó. A kabukit ekkor utaztatják először a Japán határokon túlra. Mejerhold, aki ebben az időben Franciaországban tartózkodik, hiába csatározik a szovjet kormánnyal, nem térhet haza. Ugyanakkor éppen Moszkvában, a GoszTYIM-ban fogadják a legnagyobb tisztelettel Ichikawa Sadanji társulatát. De a két társulat történelmi találkozására csak Lenin-grádban kerül sor, ahová Moszkva után a kabuki tovább utazott, és ahol a GoszTYIM

látta vendégül őket – Mejerhold nélkül, mint azt fentebb már elmondtuk. A két színház színészei itt bemutatót tartanak előadásaikból és tréningjeikből, megosztják egymással módszerük egyes elemeit. Az oroszok jeleneteket mutatnak az *Erdő*, *A revizor* és a *D. E.* című darabokból. A japánok szerint Eraszt Garin úgy játszik, mint egy kabuki-színész... Kicserélik tapasztalataikat, de sajnos, Mejerhold nélkül. Az alkotóknak ez az igen fontos találkozása jelentette a kezdetét annak a kulturális cserének, mely aztán, a 20. század második felében, rohamos fejlődésnek indul.



A. Osztrovszkij: *Erdő*, Mejerhold Színház, 1924



Ny. V. Gogol: *A revizor*, Mejerhold Színház, 1926



Az *Erdő*, a *D. E.* és a *Mandátum* plakátja 1925-ből

A „kettős hatás” stratégiája. A groteszk színpad rendszere

Mejerhold munkásságát, mint már mondtuk, a *mozgás* fémjelzi – ez az új idők, az egész 20. század kódja, de egyúttal a színpad, a színművészet törvénye is. Létezik a mozgás mint az élő test nyelve, aztán mint a gépek, a színházba bevezetett filmkockák mozgása, és mint a zenének, az előadás e fontos alkotó elemének, „társ-konstrukciójának” a mozgása (*Bubusz, a tanító*). Mejerhold minden művészet számára megnyitotta a drámai színpadot, új területeket hódítva meg a számára: bevezette a pantomímet, a táncot, a cirkuszt, a vásári komédiát, az esztrádot, a mozit, a rádiót, és mindenek előtt a zenét – a klasszikusokat és a közönséges utcadalokat, a zongorát és a harmónikát, a románcokat és a dzsesszt, a tarantellát és a szteptáncot... Korának legnagyobb zeneszerzőivel dolgozott együtt – Prokofjevvel, Sosztakoviccsal és másokkal. Maga is zenész és jó hegedűs lévén nemcsak tudományos elvontsággal tudott gondolkodni, hanem zeneileg is. A zenét konkrét céllal alkalmazta, de közben a színpadra szánt anyag egészét is zeneileg konstruálta meg: a darab partitúrájának muzikális volta a szimfóniákra emlékeztetett. A mejerholdi színésznek a valósághoz való viszonyát illetően egy olyan muzikális gondolkodásmódot kellett kidolgoznia, amely, mint ahogy a tudományos megközelítés is, segítségére lehet abban, hogy megszabaduljon a hétköznapiságtól és a pszichologizmustól. Az 1926-ban színre vitt *Revizor* erre a legjobb példa. „Ebben a zenei struktúrában rejlik Mejerhold minden titka” – írja 1926-ban erről a rendezésről a színházkutató, A. Gvozgyev. A mejerholdi színész játéka hasonlatos a tánchoz; olyan táncos mozzanatokat tartalmaz, melyek bonyolult pszichikai állapotok kifejezésére alkalmasak, és olyan excentrikus mozzanatokat is magában foglal, amikor az alak állapotának az elemzése a színpadon játszódó lehető legvalószínűtlenebb szituációkban történik. E bonyolult szituációkban a színész előtt olyan reális akadályok képződnek, melyeket le kell küzdenie, hogy megtalálja a megoldást.



Jelenetkép *A revizorból*. A képen balról jobbra: Marija Babanova, Eraszt Garin, Zinajda Reich

Mejerhold annak érdekében, hogy felébressze a néző fantáziáját, viharos érzelmek megtapasztalására, gondolkodásra és reagálásra készítse őt, a zenei struktúra elvét, illetve annak legbensőbb lényegét a „kettős hatás” stratégiájával egészíti ki. Színpadi kompozícióiban váltogatni tudja az egymással ellentétes epizódokat: a komikus és a lírai jeleneteket, a magas költészetet és a vásárterek nyelvét, a népi

maszkos játékokat és a modern táncokat (excentrikus táncok, cakewalk...), a fiatal mozgalmárok parádéit és a harmonikát, a Chaplin-filmekre hajazó pantomímet és a tragikus monológot... Ráadásul a verbális, vizuális és auditív elemek sorozata közé organizátorként olyan folyamatos mozgást iktatott be, mely a nézőt – a „negyedik alkotót”, a „nagy rezonátort”, ahogyan ő nevezte – aktivitása állandó kinyilvánítására ösztönzi, és arra, hogy ne legyen készítése az empátiára (együttérzésre, beleélésre, identifikációra), mert hisz váratlan fordulatok, csodák, meglepetések, furcsaságok, törések, véletlenek várják őt, disszonanciák vagy ellenpontok – ha a zenéről van szó. Mejerhold a fenti összes komponens közötti dinamikus viszonylatokat egy olyan rendszerbe foglalja, mely a *groteszk színpad* rendszerének nevezhető, ahol minden mikro- és makro-struktúra, az ellentétes elemek egész kapcsolatrendszere a *kettős hatás* alapelve szerint szerveződik (gondoljunk Niels Borra és szlogenjére: „contraria sunt complementa”⁵). Emlékezzünk, hogy mit írt Mejerhold a 10-es években: „A groteszk alapja a néző folyamatos kimozdítása az érzékelésnek általa éppen csak hogy felfogott dimenziójából egy másikba, amelyre egyáltalán nem számított.” (*‘Új utak’ – Новые пути*, In: *Рампа и жизнь*, 1911, n°34). „A groteszk összehaverja az ellentéteket, tudatosan változtatva az ellentmondások élességén” (Lásd tanulmányait: *O Teatpe*, ‘A színházról’ – 1913 /az írás harmadik részét/; *Балаган*, *A vásári komédia*⁶ – 1914). A groteszk arra ösztönzi a nézőt, hogy „ambivalensen viszonyuljon a színpadi történésekhez”. Mejerhold esetében a groteszk a vásári komédiában gyökerezik, melyről folyamatosan beszél és ábrándozik, és amelyre állandóan hivatkozik – arra a vásári komédiára, arra a színházra, amelyet gyerekkorában, Penzában látott. „Ahhoz, hogy a groteszk mint a színház alapvető sajátossága érvényre jusson, elkerülhetetlenül szükség van az összes olyan elem átalakítására, melyek kívülről kerültek be a színház szférájába, beleértve a színház számára nélkülözhetetlen embert, akit közönséges halandóból alakteremtő művésszé kell átváltoztatni” (‘A színészi szerep kör’ *Амплуа актера*, 1921). A mai színésznek virtuóz mozgással kell rendelkeznie, amihez tréningre van szüksége, de nemcsak arra: gondolkodóvá kell válnia, fejlesztenie kell a muzikalitását, képesnek kell lennie az összes lehetséges kombinációra, amikor fölépíti a szerepét.



A „Rivalda és élet”(Рампа и жизнь) című színházi hetilap egy példánya 1911-ből

⁵ Latin: ‘az ellentétek kiegészítik egymást’ (a szerk.)

⁶ Magyarul lásd: *A teatralitás dicsérete* (Orosz színházelméletek a 20. század elején) 193–208 (ford.: Tompa Andrea). (a szerk.)

Egy többbéteggű, bonyolult színházi műalkotás jön így létre, mely dinamikus módon, a rendező és az alakteremtő színész (актер-лицедей) alkotó munkájának minden szintjén egyesíti a kis és a nagy formákat, a testet és a lelket, az el-lentétes esztétikai és biológiai kategóriákat – szép/csúnya, tragikus/komikus, ma-gas/alacsony, női/férfi, emberi/állati stb. Még bonyolultabb, amikor egy „paradox kompozíció” kerül alkalmazásra, vagyis amikor egy „tradicionálisan komikus hely-zet ábrázolását tragikus síkra terelik, vagy fordítva” ('A színészi szerepkör' *Амплуа актера*, 1921).

Ily módon az „ágáló” színpad («вздыбленная» сцена), amint Mejerhold elő-szeretettel nevezni szokta, a nézőben képes fenntartani a feszültséget, s ilyen érte-lemben – átlendítve a befogadás egyik dimenziójából a másikba – mozgásban tudja tartani őt, kiváltva belőle a csodálkozást. Mejerhold a színpad új státuszát kere-si, melynek szorosan kapcsolódnia kell a hamisítatlan régi színházi tradíciókhoz (amelyeknek elkerülhetetlenül változniuk, fejlődniük kell, hogy élők maradjanak) és a legfrissebb technikai újításokhoz, s mindahhoz, ami az országban és a világban történik, a legtagabb értelemben vett politikához.

Ez a mozgás és a „kettős hatás” stratégiája által létrejövő többbéteggű kompozí-ció – lett légyen látható vagy rejtett az előadásra való készülés során – magyaráza-tul szolgál arra, hogy a cseh rendező és színháztudós, Jindrich Honzl elmélete („La mobilité du signe théâtral” – 'A színházi jel mobilitása') miért a szovjet mester elő-adásainak a hatására jött létre. A színpadi gondolat a színész gesztusától a színe-ken, a jelmezeken és a többi komponensen át egészen a zenei hangokig mozgás-ban van. A dolgok épp olyan mértékben játszanak, mint az emberek és a hangok – nekik, értük vagy velük együtt, legtöbbször a disszonancia, a kontraszt, az ellen-pont elve szerint. Mejerhold előadásainak befogadása a hintán való lengőmozgás-hoz hasonlatos: a néző érzékeli a teret, a levegőt és a lendületet, ami lehetővé te-szi számára, hogy gondolkodjon és érezzen, s hogy – Mejerhold szavaival élve – a színészekhez „eljuttassa a maga replikáját”, akiknek azt meg kell hallaniuk, be kell fogadniuk, meg kell érteniük, és reagálniuk kell rá (az improvizáció elve a szigorú-an kötött partitúra egészén belül).



Fernand Crommelynck: *A nagylelkű felszarvazott*, Mejerhold Színház, 1922

A „kettős hatás” stratégiája kap-csán végezetül szeretnék felhozni egy konkrétabb példát. A *Великодушный рогоносец* 'A nagylelkű felszarvazott' próbáin az alkotói folyamat tere két pólus között bontakozott ki: az egyik az ipari társadalom nagyüzemi kultú-rájának a közege volt, a művészek já-téka a munkapadnál, mely a színész „színpadi dolgozóként” való felfogá-sát tükrözte; a másik pólust pedig azok a Jáva szigetéről való babák képvisel-ték, melyekről Sz. Eizenstein emlé-

kezett meg Mejerholdról szóló poémájában. Illetve részben az a „fehér hercegő” is e pólushoz tartozik, aki a mester akaratából, annak Novinszkij körúton levő házánál esténként, hogy hogy nem, megelenedett a GVIRM [Государственные Высшие Режиссерские Мастерские] diákjai előtt. Ebben a babában, annak fából készült, kifejező testében rejtőztek azok a titkok, melyeket – ahogyan élete végén Mejerhold mondotta: „mi, színháziak, nem ismerünk”. Megfejteti ezeket a fába rejtett titkokat, és ugyanakkor használatba venni a modern ember megújult közegének technikai újdonságait, új technológiát – ez volt Mejerhold kutatásainak célja egész alkotói pályafutása során, abbéli törekvésében, hogy a 20. század egészére érvényes alapokat teremtsen a színház számára.

Fordította: Pálfi Ágnes



Sz. M. Eisenstein az Állami Felsőfokú Rendezői Műhelyben, a GVIRM-ben

Beatrice Picon-Vallin: The Actor in the Epoch of Science and Technology and the “Principle of Double Effect” in Vsevolod Meyerhold’s Conception

This is the text version of the presentation at the MITEM conference on Meyerhold on 19th April, 2015. The author gives voice to her conviction that the great Russian actor-director and theoretician laid foundations which were valid for the entire 20th century to promote this branch of art through his experimental theatre between 1922 and 1938. She highlights the scientific grounding of Meyerhold’s system of biomechanics with the theory of “double effect” in its focus. According to this, the meaning of word and movement do not always coincide in the theatre, they may even be diametrically opposed. This recognition of his explains why he radically changed the order of the stages of the actor’s emotional process (thought→movement→emotion→word). Therefore the actor, his body-awareness and autonomous creative status came into the centre of his directorial practice, as the author points out. The writing presents several lesser-known facts about the intercultural connections of this experimental theatre, above all about the inspiration from classical Japanese acting. Finally she provides a summary of the characteristics of the grotesque attitude, rooted in the tradition of the fairground booth, emphasising the original duality of Meyerhold’s poetics: on his stage there was a simultaneous presence of the “factory-culture environment of industrial society”, including such technical innovations of his age as the film, as well as the forms and symbolism of enigmatic denotata in archaic societies.



N. P. Uljanov: V. E. Meyerhold, 1907



NAGY PÉTER ISTVÁN



Nevelő szándékú pofon

Alekszej Levinszkij biomechanika-kurzusa

A II. MITEM alatt az Országos Maszk Színészegyesület és a Nemzeti Színház szervezésében Alekszej Levinszkij tartott biomechanika-kurzust kaposvári és budapesti színművészhallgatók számára. Az öt napos kurzus során előkerült egy biomechanikai etűd, néhány botos gyakorlat, valamint ritmikus/aritmikus sétavariációk.

Alekszej Levinszkij 1969-ben szerzett színművész diplomát a MHAT Iskola-Stúdióban. A hetvenes években vezető színésze és rendezője volt a Moszkvai Szatíra Színháznak. Ekkor kezdte tanulni a biomechanika módszerét Nyikolaj Kusztoz vezetésével, akit Mejerholdot követően a módszer legjelesebb képviselőjeként tartottak számon.

A biomechanika létrejött Mejerhold pedagógiai tevékenységéhez, valamint új irányvonalakat kutató műhelykísérleteihez köthető. 1913-ban a Borogyinszkaja utcában megalapított egy négy évig működő stúdiót, mely nem pusztán színiiskolaként, hanem új színházi formákat kutató egyfajta laboratóriumként működött.



A. Levinszkij

A növendékek aktívan foglalkoztak a cirkuszművészet különböző formáival, a dramatikus szöveg zenei olvasatával, a commedia dell'arte technikájával, valamint a Mejerhold oktatta színpadi mozgással. A biomechanikai etűdök valamivel később a Mejerhold színháza mellett működő Állami Kísérleti Műhelyben (GVIRM) nyertek el végső formájukat (Kékesi Kun, 2007).

Mejerhold a biomechanika elméleti kiindulópontjaként a színész munkájának a taylori elvek mentén történő megközelítését jelölte meg. A színész munkája szerinte hasonlatos a termelőtevékenységhez, ami ennél fogva ra-

cionalizálható. Az amerikai mérnök, Frederick Winslow Taylor a századfordulón pszichológiai eszközökkel kezdte vizsgálni a gyári munkások termelési hatékonyságát. A munkaszervezés taylori koncepciója a munka és pihenés rendjének kialakításán túl az adott munkához szükséges mozdulatokat is igyekszik előírni, szem előtt tartva azok hatékonysági fokát (Kiss, 1998). Mejerhold ehhez hasonlóan egy olyan mozgásrendszert igyekezett kialakítani, melynek során a színész egy művésziileg megformált, de mindenekelőtt célvezérelt mozgáspartitúrát követ végig. A biomechanika révén létrejöttek a színészi játék edzőgyakorlatai, melyek segítségével fejleszthető a mozgás vagy cselekvés és az idegrendszeri folyamatok koordinációja, az egyensúllyal való játék, az összhang a partnerrel, valamint a szöveg és mozgás koordinációja (Peterdi Nagy, 1981).

Levinszkij kurzusán botos gyakorlatokkal kezdünk. A biomechanika alapállása egyfajta támadóállás: bal láb elől, jobb hátul, a kettő közt épp akkora távolsággal, hogy ha letérdelünk, a térd vonala egybeessen a sarokéval. Bal kéz a test mellett lazán, a jobb kézben egy 80 cm hosszú kör keresztmetszetű vékony fenyőfa pálca. Egy: *otkaz* – Pálccával a kézben kontramozdulat a föld felé, a lendületvétel előkészítése. Kettő: *poszil* – A test lendületesen kiegyenesedik, a végponton a pálca felrepül a kézből, és egy fél fordulatot tesz a levegőben. A kéz a végponton megáll és nem mozdul. Három: *tor-moz és sztojka* – A pálca visszahull a kézbe, a test pedig finoman leköveti, egyúttal lefékezi a mozdulatot, majd pedig kiegyenesedik és nyugvópontra ér. A mozdulatsor egyszerűnek tűnik, ám a pontos kivitelezés tetemes mennyiségű gyakorlást igényel. A gyakorlat aztán a napok során a pontosság növekedésével nehezebb: egy, másfél, két, két és fél, három fordulatig.



Munka a pálccával

A biomechanika másik elméleti kiindulópontja William James 1890-ben publikált érzelemelmélete. Szerinte a testben lezajló fiziológiai változások észlelése vezet az érzelem szubjektív élményéhez: „Azért szomorkodunk, mert sírunk, azért mérgelődünk, mert veszekszünk, és azért félünk, mert reszketünk. Nem pedig azért sírunk, veszekszünk, vagy reszketünk, mert szomorkodunk, mérgelődünk, vagy félünk.” (James, 1890/1950, 450.) Mejerhold ennek megfelelően azt vallotta, hogy azoknak a viselkedésben megnyilvánuló külső jegyeknek a megformálása az elsődleges, melyek az ábrázolandó cselekedeteket és érzéseket kísérik. A színész feladata a test mechanikájának a tanulmányozása, célja pedig a test fölötti teljes

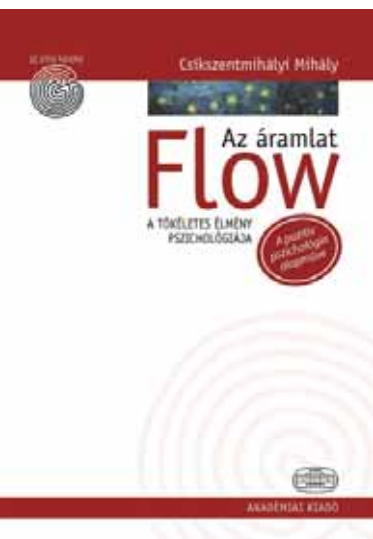
kontroll elérése. A színész pszichéjében a mozgás vagy cselekvés által a fiziológiai változások következtében érzelm indukálódik, melynek nyomán a játszóban és a nézőben is felidéződik az adott esemény a hozzá tartozó érzelmekkel egyetemben (Nánay, 1999). Ezzel együtt a biomechanikai gyakorlatsorokat Mejerhold csupán néhány konkrét előadásában használta fel. Sokkal inkább tréning jelleggel alkalmazta őket, melyek koncentrációra, önfegyelemre neveltek, ritmust adtak a játéknak és a test dinamikus és energikus használatát segítették elő.

A gyakorlatok hatása ebből a szempontból a néhány napos bevezető tréning során is megmutatkozik. Levinszkij minden nap újra előveszi az előző nap megtanult mozdulatsorokat, ezek gyakorlása után pedig mindig hozzátesz egy új elemet, vagy egy, az előző szintre épülő gesztussal bővíti azokat. A harmadik nap körül az alapgyakorlatokkal kapcsolatban már kialakul egy olyanfajta rutin, mely ké-

pes megnyitni egy egészen újfajta belső perspektívát. A gyakorlatok egy része a mozdulatok sokszori ismétlése révén összehangolt automatizmussá válik, ennek köszönhetően pedig kapacitás szabadul fel a mentális térben. Ettől persze nem szabad, hogy a koncentráció szintje lankadjon, sőt a magas szintű koncentráció egyértelmű alapfeltétele a biomechanikai tréningnek. A koncentráció és a képességek fokozatos kibontakozása teszi lehetővé, hogy teljes mértékben bevonódjunk az aktuálisan zajló cselekvésbe. Ezen az alapon egyébként véleményem szerint érdemes volna vizsgálni a biomechanikai tréninget a *flow* elmélettel összhangban. (A *flow*, vagy *áramlat* az a jelenség, mikor annyira feloldódunk az adott tevékenységben, hogy minden más eltörpül mellette, az élmény maga lesz olyan élvezetes, hogy a tevékenységet bármi áron

folytatni akarjuk, pusztán önmagáért. Ekkor a helyzet teremtette kihívás és a képességek szintje egyaránt megemelkedik, a figyelem pillanatnyi strukturáltsága pedig kellőképpen sűrű, hogy a flow-élménycsatornán belül maradjunk. (Csíkszentmihályi, 2010). A flow elméletéhez kiterjedt pszichológiai kutatások tartoznak, sok esetben művészeti tevékenységekhez, például festők szubjektív élményvilágához kapcsolódóan, jellemzően azonban a színház terepére ritkán merészkednek a pszichológiai kutatások. Ennek oka részben a standardizált, vagy legalábbis ahhoz közelítő körülmények hiánya az eredmények összehasonlíthatósága végett. Mindez azonban a legtöbb biomechanikai gyakorlat esetében adott lehet, így akár izgalmas empirikus eredmények is születhetnének a mejerholdi módszer talaján.)

Levinszkij a kurzus során nagy hangsúlyt fektet az összhangra. A csoport általában körben állva dolgozik és az összes gyakorlatot egyszerre csinálja. Levinszkijen és a tolmácson kívül ritkán beszél más, így a munka csöndjét csak a néha földre hulló pálcák zaja töri meg. Repetitív mozdulatsorok és leszűkített, a tárgyra fókuszált kitartott figyelem. A résztvevők pillanatok alatt involválódnak a gyakorlatokba, így



viszonylag gyorsan megtapasztalhatóvá válik a külső mozgás és a belső pszichológiai folyamatok közötti összefüggés. A körforma ráadásul a csoportélményt is erősíti, a személyközi koordinációról pedig tudvalevő, hogy a viselkedés szintű szinkronitás befolyást gyakorol a fiziológiai és érzelmi állapotunkra is (Józsa, 1997). Jelen esetben tehát a kívülről befelé ható érzelemindukció katalizátoraként is működik.

Az 1930-as évekre a biomechanikában létrejött az a 22 kanonizált etűd (pl.: nyíllövés, kőhajítás, pofonadás, késdőfés stb.) melyek sora azóta sem bővült. Levinszkij erről kérdezve azt felelte, lehetséges volna kifejleszteni hasonló stílusú mozgásszekvenciákat, de olyat nem valószínű, ami a meglévőkhöz képest ne volna tautologikus. Levinszkij szerint a biomechanikai etűd olyan, mint a szavak nélküli játék. Az információ teljes egészében kódolódik a mozgásszekvenciákban. A kivitelenzés ugyanakkor nem pusztán a forma mozgás általi végrehajtása.

Borisz Zahava (1969, id. Peterdi Nagy, 1981. 112.) a GVIRM hallgatóinak mozgásvizsgájt meglátogatva így ír: „Mejerhold minden mozdulata igazoltnak és meggyőzőnek hatott. Amikor előjátszik, nemcsak azt látom, hogy futásnak eredt, hanem azt is elhiszem, hogy valóban megijedt. A tanítvány esetében viszont bár látom, hogy futásnak eredt, egyáltalán nem hiszem el neki, hogy megijedt.” Zahava megfigyelése saját megfigyelésére, hogy a tanítvány csupán a rendezői előjáték külső formáját igyekszik minél pontosabban utánózni, miközben attól fél, hogy mindez nem sikerül, míg Mejerhold esetében egy tiszta állapotból születik az etűd.

Levinszkij demonstrációit nézve hasonló benyomást kelt bennem, mint Zahavában Mejerhold. Elvileg ugyanazokat a gyakorlatokat hajtjuk végre mi is, de Levinszkij esetében létrejön valamiféle nehezen megmagyarázható többlet, aminek egyik eleme biztosan a pontosság. A pontosság önmagához, nem pedig egy merev külső absztrakcióhoz képest. Levinszkij szerint ez csak a gyakorláson múlik, más kérdés azonban, hogy a nagyobb mennyiségű gyakorlás során milyen belső kapuk nyílnak ki valójában, milyen más minőségű belső folyamatok indulnak el a bevezető kurzus alatt megtapasztaltakhoz képest.

Az ötnapos tanfolyam fő témája a *pofonadás* elnevezésű páros etűd, melyet részekre bontva önállóan és párban gyakorlunk Levinszkij irányítása alatt. Ennyi idő alatt persze nem lehet mesterfokig csiszolni az etűdöt, mindenesetre számomra rendkívül meglepő élmény, hogy ez a kötöttnek és merevnek tűnő mozgásforma milyen sok szabadságot engedélyez az egyéni testalkat függvényében. Levinszkij szerint ez a szabadság az etűdök egyre professzionálisabb elsajátításával együtt még inkább kiteljesedhet. A biomechanika szabályrendszerében ugyanis nem kötött például a tempó, a ritmus, vagy a dinamika. Ennélfogva számtalan helyes megol-



Borisz Zahava (1896–1976)

dás létezik, melyek mégis élesen elkülönülnek a pontatlan kivitelezéstől. Tulajdonképpen épp ebben a szabadságban rejlő pontenciál miatt tűnik számomra ma is hatékony és izgalmas színésztréningnek a biomechanika: nem próbál a színészre erőltetni egy merev mozgásformát, csupán egy keretben kínál alkalmat a fizikailag fokozottan jelenlévő szakmai készségek fejlesztésére.

Felhasznált irodalom

- Csikszentmihályi, M. (2010) *Flow – Az áramlat – A tökéletes élmény pszichológiája*. Budapest, Akadémiai.
- James, W. (1890/1950) *Principles of psychology*. New York: Dover.
- Józsa, E. (1997) *Hipnotizőrök szubjektív élményeinek vizsgálata: A Diádikus Interakciós Harmónia kérdőív*, Szakdolgozat, ELTE BTK, Budapest.
- Kékesi Kun, Á. (2007) *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris.
- Kiss, Gy. (1998) *A munkalélektan története*. Budapest, Távközlési Munkalélektani és Üzemegészségügy Egyesülés.
- Nánay, I. (1999) *A színpadi rendezésről*. Budapest, Magyar Drámapedagógiai Társaság.
- Peterdi Nagy, L. (1981). *Mejerhold műhelye*. Budapest, Gondolat.



A mesterkurzus felvételeit Eöri Szabó Zsolt készítette

Péter István Nagy: A Slap in the Face for Educational Purposes Alexey Levinsky's Masterclass on Biomechanics

During the Second Madách International Theatre Meeting (MITEM), Alexey Levinsky, a notable representative of Meyerhold's system of biomechanics, held a five-day masterclass for Kaposvár and Budapest acting students, organised by the MASZK Országos Színészegyesület (MASZK National Actors' Association) and the Nemzeti Színház (National Theatre).



Péter István Nagy took part in the course as a student from the Nemzeti Színház, so his writing, beyond providing a professional presentation of the method which he was learning about in practice, betrays a surplus of the experience's personal intensity all along.



VÉGH ATTILA



Magány

Az ember eredendően a másokkal való együttlétre hivatott lény, de ebbe az együttlétbe mindenki egyszemélyes országból érkezik. A megszületett lélek aktuálisan individuum, de potenciálisan már szellem: a lelkek nagy közösségének, a kollektív áramlásnak részese. A növekvő gyerek lassan megismeri halandó sorstársait: olyan történetekbe csöppen, amelyek fontosabbjára később, élete végén majd emlékezni fog. Mert az emlékezés mindig a kollektívumba visz. Soha nem pusztán önmagamra emlékszem vissza, emlékeimben minden esetben társak is jelen vannak. Az emlékezés tehát közösségfenntartó aktus. Az életet kezdő lélek új tapasztalataihoz lassan fölzárkóznak emlékei, az életet bevégező lélek emlékei pedig lassan ellényegtelenítik az új tapasztalatokat. Mire elérem azt a kort, amikor az ember már csak emlékeiből él, addigra már elég sok emlékem szereplője halott. Valami megváltozik: eddig, ha aktuálisan nem is voltam együtt ismerőseimmel, barátaimmal és szeretteimmel, közös emlékeinkben folyton jelen voltam. Egymásban éltünk. Most, hogy egyre több olyan emlékképem van, amelynek másik szereplője halott, szakadoznak a szálak, semmibe mutató, rám szorító emlékeim szaporodnak. Végül emlékeimmel magamra maradok. Ez a halál. Mondják, hogy az a halott, aki mások emlékeiben él, még nem halt meg. Ennek a mondásnak éppen ez az értelme. A halott az élők világában addig él, addig hat, ameddig van, aki emlékezzen rá. A halott számára akkor szakad meg a szál, ha utolsó emlékezője is kihalt. De bennünket most nem a halott magánya érdekel, induljunk tehát visszafelé a szakadt szálon. Minden elpattant emlék egy lépés visszafelé abba az egyszemélyes országba, ahonnan az életbe érkeztünk.

„Ezért, kedves uram, szeresse magányosságát, és a fájdalmat, amelyet okoz Önnek, viselje szépen zengő panasszal. Mert, amint mondja, távolinak érzi azokat, akik közel vannak Önhöz, és ez mutatja, hogy világa már tágulni kezd. S ha közelsége távoli, akkor távolsága már a csillagok alatt van, nagyon messze; örüljön növekedésének, amely-



H. Westhoff: R. M. Rilke portréja 1902

be senkit nem vihet magával, és legyen jó a visszamaradókhoz; járjon biztosan és nyugodtan előttük, ne kínozza őket kétségeivel, s ne rémítse bizalmával vagy örömeivel – ezt úgysem tudnák megérteni. Keressen velük valami egyszerű és hű közösséget, s ennek nem kell okvetlenül változnia, ha közben Ön más és más lesz is; szeresse bennük az élet egy idegen formáját, és legyen kímélettel az öregedők iránt, akik félnek az egyedüllétől, amelyhez Önnek bizalma van.” (Rainer Maria Rilke: Levelek egy fiatal költőhöz)

Rilke, a költő írja ezt egy fiatal költőhöz. A magányról beszél egy másik magányosnak. Egy kezdő magányosnak, mondhatnánk, ha a magánynak volna története. Ha a magány azonos volna az egyedülléttel. Csakhogy az „egyedüllét” és a „magány” szavak hallatán bennünk feltámadó érzések között legalább akkora a különbség, mint gyökeik, az „egyed” és a „mag” hangulattere között. A magány, szemben az egyedülléttel (amely pusztán annyit jelent, hogy aktuálisan egyedül vagyunk, ám potenciálisan az együttlétben), lelki súlyt ad az egyedüllétnek, megvilágítva, hogy igazán mélyen mind magunk vagyunk. Hogy ezzel a felismeréssel mit tudunk kezdeni, az mondja meg, kik vagyunk. Rilke azt mondja: a költőt, a magány mesterét hivatása saját lábára állítja. Aki meg akarja érteni az életet, annak meg kell értenie a magányt. De vajon a magányos hős színházi megjelenítése mennyiben segítheti ezt a megértést?

A korai, Theszpisz előtti görög színhátékról nem sokat tudunk, de ha igaz, hogy minden szereplő egy istent jelenített meg (ahogy Nietzsche mondja: a szereplő nem más, mint Dionüszosz maszkja), akkor a tragédia őséneke nem sok köze lehetett a magányhoz. No persze az isteneket az ember teremtette, így amikor Aiszkhülosz Prométheusz színpadra lép (akinek bűne egyébként éppen az, hogy „mértéken felül szerette az embert”), a leláncolt hős magányos szenvedése mélyen átélhető a nézők számára, hiszen a mítoszok megértésének hermeneutikai körében a lelki élet forogja ki magát kozmikussá. A végső, egzisztenciális értelemben szinte a halállal felérő magányt a görög színpad nem volt képes láttatni, hiszen ahhoz az kell, hogy a morális rend, amelynek jegyében a mitológia, a tragédia, és általában a görög berendezkedés fogant, megbomoljon. Szophoklész nagy magányosai (a kolónoszi Oidipusz, Aiasz



Heraklész, Prométheusz és a sas
attikai feketealakos vázakepen, i. e. 500

vagy Philoktétész) sem szakadnak ki az isteni-morális rendből, és ha egy időre meg is élík azt, amit mi a huszonegyedik században magánynak mondunk, végül akkor is beilleszkednek az erkölcsi rendbe, ha máshogy nem, hát halálukkal, és a féktelen Erinnüsök Eumeniszekké (jóakaratóúakká) szelídülve simítják el az utókorban sorsuk emlékét. Még Philoktétész is, akit valóban, súlyosan és véglegesen magára hagytak a Trójába induló seregek, még ő is csatlakozik végül az istenek, az emberek, az erkölcs, az ókori tragédia rendjéhez.

E rend bomlásának számos jele közül nézzük most azt, amely Euripidész *Hippolitosz*-ában fedezhető föl! A színre lépő Phaidra első mondata így hangzik: „Kedveseim, támasszátok meg fejemet, / lazul a tagokat összekötő erő.”

Hippolitosz pedig a darab végén ezt mondja, halni készülvén:

„De jaj, szememre már sűrű homály borul, / apám, tarts átölelve, s támaszd meg fejem!” Az eredeti szövegek: „airete me demasz, orthute kara”, illetve „mu kai katorthószon demasz”. A két mondat annyira rímel egymásra, hogy

a darab végén a Hippolitosz haldoklását látó nézőkben szükségképpen fölrémlett, amit Phaidra a tragédia elején mond. A tagokat összetartó erő lazulása, amely a darab elején pusztán fiziológiai jelentéssel bír, a darab végére magasabb értelmezési szintre emelkedik: már a család széthullását jelzi, és azon keresztül az egész társadalomét.

A görög társadalmi berendezkedés a teljes, gömbszerű, megbonthatatlannak érzett morális rend égisze alatt forrt ki. Ebben a világban az emberek közötti konfliktusok fölött istenek őrködtek, az istenek cselekedetei pedig lelkileg a legközvetlenebbül átélhetőek voltak mindenki számára. A lélek és a kozmosz között a *daimón* volt a kapocs. Mikro- és makrokozmosz egymásra reflektált, a mítoszok az emberi lélek megértéséhez nyújtottak segítséget, a lélek képe pedig folyamatosan az égre vetült ki. A két világ átjárt egymásba, mert voltaképp egy volt. Innen nézve – erősen leegyszerűsítve – azt mondhatnánk: a korai görög tragédia az istenek közötti konfliktus drámája, a későbbi az emberek és az istenek közötti konfliktusé, míg a kései az emberek között zajló küzdelmekről ad hírt. A mitológia ködgomolygásából kibontakozó individuum egyre inkább követeli a jogait. A görög erkölcsi világrendben megszülető sorsfogalom egyre kevésbé átélhető, az életküzdelem egyre egyénibb szinteken zajlik. Az ókori, az istenek által kimért sors mint drámaszervező erő az újkorban majd átadja a helyét a karakternek, a „miniatur sorsnak”.

De kissé előresiettünk, hiszen ennek a változásnak középkori előzményei vannak. A középkori gondolkodás a keresztény hit hatalma alatt állt. Az uralko-



Phaidra és Hippolitosz ciprusi mozaikon, i. sz. 2–3. század

dó osztály ezt a hitet a lovagi eszményben látta inkarnálódni. A lovagság eszméje a mennyei és világi birodalmak közös peremvidékén alakul ki. A lovag az isteni rendet igyekszik megvalósítani földi tettei által. A magasztos eszmét követő élet ekkor még nem szakadhatott el a keresztény hittől, a lovag tehát Isten harcosa. A fényes tekintetű kóbor lovagok égre függesztett tekintettel járkák a világot. Mintha valami ősi antik eszményt támasztanának föl.

A középkori felfogás szerint a legfőbb bűn a kapzsiság. A kóbor lovag kötelezően szegény, csak saját élete fölött rendelkezik, és azt az égnek ajánlja. Ez a magány is magány, ám az eszmét rendületlenül követő lovag alakja mögül soha nem kandikál ki saját lelke. A lovag magánya persze megjelenhetne bármilyen középkori színpadon, de a mély, metafizikai magány a szent harcos szoborszerű alakját nem sisteregheti át, hiszen az ő magánya nem több, mint az Isten felé közeledés, az emberek világtól való távolodás epifenoménje. A középkori játékok színpadra állítói közül tehát a lovag lelki életének problematikája sem adhatott nagy alkotókat az utókornak.

A középkorban a keresztény hatalmi berendezkedés a színjátékot is kiszolgáltatta az egyetlen lehetséges nagy narratívának: Krisztus szenvedéstörténetének és függelékeinek. A lélek mélységeinek fölébresztése, a katartikus megtisztulás helyett allegorikus, dramatizált erkölcsi példabeszédek részesei lehettek a nézők, akik kezdetben latin nyelven hallgathatták végig az épületes előadásokat, amelyek didaktikus módon feszegették bűn és erény, hit és hitetlenség kérdéseit.

Legkésőbb a XIV. században azonban a keresztény liturgikus drámákat már a városok piacterein is bemutatják, nemzeti nyelvű előadásokon. Ezek a drámák már nemcsak a liturgia szolgálólányai, de a megszokott keresztény vallásos elbeszéléseken (a szentek élete, a szenvedéstörténet stb.) ezek sem látnak túl. Mélységük igen változó, de a legmélyebb előadások sem merészkednek ki a morál bűvköréből. Nietzsche felhorkanása, miszerint a kereszténység egyik főbűne az volt, hogy az életet kiszolgáltatta a morálnak, holott az élet valami mélységesen nem-morális dolog, a középkori dráma tekintetében különösen jogosnak tetszik. Ezek az előadások inkább a népoktatást, nem pedig a borzongató gyönyörködtetést szolgálták. „A misztériumok olvasása közben az embert fuldoklás-szerű érzés fogja el. A lélekrajzban rejlő drámai lehetőségekről ez a kor nem tud” – írja Szerb Antal. A magány kérdése, és általában az ember lelki életének egzisztenciális kérdései ekkor önmaguk jogán nem merültek föl. A késő középkor misztériumjátékainak és moralitásainak a bűnök és erények allegorikus alakjait felvonultató előadásain a sors, amely az ókori tragédiában az egymást követő nemzedékek egész sorát hullámoztatja, és amely a dráma viharainak központi, nyugvó magja, csak statisztá: a tévelygő, bűnben fogant embert saját bűneibe belerángató *vis minor*. Ezek a színjátékok mégis Corneille, Racine és Molière felé építik az utat, olyan szerzők felé, akik – az ókor letűnt szerzői után – ismét szükségét érezték annak, hogy az ember lelki életének mélyebb rétegeibe ássanak.

Minden okozat valamely ok következménye: a klasszikus francia dráma szerzői Arisztotelész *Metafizikájának* ezt az alapszabályát tartják szem előtt, ahogy a *Poétika* némely passzusát is szentírásként tisztelik. Ez a visszatérés a gondolkodás emancipációs törekvéseivel kapcsolódik össze. Ahogy a reneszánszban a skolasztikus dogma-

rendszerint elsöpri az élet fölfedezésének vágya, a tudományos gondolkodás forradalma, úgy az újkori színpad is megtelik étellel: kiderül, hogy a színjátékok szereplőinek saját lelkük van, és ez a lélek általában háborog: a fej és a szív, a kötelesség és a szenvedély harca dúl benne. De még nem jött el a szív forradalma: Corneille hőseinek nagysága abban áll, hogy győzedelmeskednek saját érzéseik fölött. Az arisztotelészi elvárásoknak megfelelően a klasszikus francia dráma emberfölötti emberek magasztos tetteiről szól. Racine drámáiban is a felsorakoztatott jellemek az okai minden okozatnak: dolgoznak a miniatűr, lélekbe épített sorsok, és következetesen juttatják el a történetet a végkifejletig. Ám annak ellenére, hogy e színjátékok szereplőin még nem vesz erőt a romantikus őrjöngés, annyi azért megmutatkozik, hogy az ember hasadt lény, aki saját érzelmei és a rábízott kötelességek közötti harcban akár föl is örölődhet. A hasadás ráadásul nem áll meg a személyen belül: a szerelem is tragikusan viszonzatlan lehet, hiszen olykor, mint tudjuk, a lelkek közt jeges űr honol.

A szereplők magányosan cipelik lelkükben kis kopasz diktátorukat: a karaktert, és ha megadjuk a kiinduló feltételeket, nagyjából megjósolható, hogy adott jellemek részvételével hogyan alakul majd a történet. A jellem hatalma, ez a mások végzet Molière komédiáiban hág tetőfokára. E darabok címe is gyakran egy-egy jellem megnevezése. És ahogy a komédia a jellemkomikum automatizmusából lassan utat talál a személyiség felé, úgy lesznek Molière darabjai egyre komolyabbak: a *Tartuffe* vagy a *Mizantróp* egyes jelenetei mulatságosak ugyan, mégis inkább a nyitottságra, szeretetre képtelen lélek szomorújátékai ezek. Tartuffe-öt gyűlöljük ugyan, de a darabban nincs nála magányosabb lény.

Ez a magány azonban nem szerethető. Hogy az legyen, ahhoz az kellene, hogy az épp pellengérré állítandó jellem által irányított ember ne csak egy karakter számtalanszor megismételhető egyedeinek egyikeként létezzen a színpadon, hanem hogy egyedüli, megismételhetetlen, kiismerhetetlen lény legyen. Hogy személyiségének legyen mélysége. Hogy nagysága ne abban álljon, mennyire képes elfojtani érzéseit, hanem épp ellenkezőleg: mennyire képes teret engedni azoknak. Hogy ez a hőstípus megszülessen, ahhoz többek között Rousseau-ra volt szükség.

A Rousseau-i természetes ember eszménye a romantikus hős alkatát alapjaiban határozta meg, beállítva azt az embereszményt, amely nagyjából ma is a sajátunk. A romantika fölfedezte azt, amit a felvilágosodás homályban hagyott: az ember egyediségét. A romantikus zsenikultuszt is e fölfedezés táplálta. Míg Kant számára még a zseninek az ízlés terében kell mozognia, addig a romantikus zseni szükségképpen ellene megy a világnak. A felvilágosodás korában a zseni a legegészségesebb gondolkodású ember a bölcsek és művészek között; a romantikus zseni fő jellemvonása, hogy beteg. (Ez a felfogás, amelyet Lombroso tanulmánya is erősít, máig hat. Olvassuk csak el Babits Mihály nagy botrányt okozó Petőfi-tanulmányát! Petőfit Babits túlságosan egészségesnek, tehát kispolgárnak látja, míg Arany zsenialitásának egyik fő ismérve az lesz, hogy beteg.) A világ – szemben a magányos hőssel, a magányos szerelmespárral vagy a magányos törvényt kívülivel: ez a romantikus színjáték alapképlete. Áll egy ember a színpadon, szemben a világgal: végtelen potencialitás. Aztán elkezdődik a darab, a lehetőségek fogynak, a mozgástér szűkül.



A. Nagy Gábor: *Biztonságos egyedüllét*, 2010, akril, vászon

Az ember hozzászokott, hogy mindig másokkal együtt legyen. A magányhoz faktikusan az egyedüllétén keresztül vezet az út. Van, aki nem jut tovább, és az egyedüllétben, az együttlét „deficiens módusában” marad. Van, aki továbbmegy, belép a magány egyszemélyes birodalmába, érzi a teherteret, de azt nem képes – ahogy Rilke tanácsolta – szépen zengő panasszal viselni. A szorongás ugyanis beljebb haladva egyre nő, és csak a legvégső teremben foszlik semmivé. Itt, a legszűkebb térben aztán kitárul a legnagyobb tágasság. A félt idegenség otthonként ismerszik fel.

A mély magány metafizikai táj: paradoxonok visznek oda. Az ember érzi, hogy megvan, érzi, hogy nincs meg. Nem helyezkedik, nem vár. Az átélés kiszolgáltatottsága itt ragyogó hőmező, az élmény öröme itt csendes örület.

Kint és bent, jéghideg és forró. Amíg az ember nem a magányé, addig macska: nem foghat egyszerre kint és bent egeret. Amikor már a magányé, nem áll le egerészni. Csendben összefog bentet-kintet. A benső már nem kerülgeti a külsőt, nem érzi akadálnak, térnek, sorsnak. Nem akar viszonyulni hozzá. Átólvadnak egymásba. Kül- és belvilág összelényegül, mint egy remény teljesülése. Igen, talán ez a helyes kifejezés: teljesülés. A magány teljesülése, amikor „ég és föld összevillan”, amikor mindent birtoklunk és mindenről lemondunk. A magány megnehezíti az életet. Ettől lesz súlya.

Attila Végh: Solitude

The essayist starts by making a distinction between loneliness and solitude in the context of Rainer Maria Rilke's famous letter (*Letters to a Young Poet*). While loneliness merely refers to being alone at a point in time but potentially being together, solitude “adds a spiritual weight to loneliness, throwing some light upon the fact that really deep down inside we are all alone”. Then, approaching the question from the perspective of cultural history, he explains his point that it was due to the disintegration of the ancient Greek moral order of the world only that solitude in its current sense became an existential experience in its current sense. However, knights in the middle ages, similarly to the heroes of ancient tragedies, try to create a divine order through their deeds on earth – therefore their solitude cannot be of the “deep, metaphysical” sort, either. After the dramas of Corneille, Racine and Molière, which bring the topic of solitude into the foreground, the appearance of Rousseau and the ideal of natural man was required for the turn that existential questions of man's spiritual life emerge in their own right. In romantic plays the protagonist is the solitary hero already: “There is a man standing on the stage, in opposition to the world – infinite potentiality. Then the play begins, possibilities lessen and room for manoeuvre gets restricted”, says the essayist.



PÁLFI ÁGNES



A szinoptikusok három világtükre¹

1. Márk, az Oroszlán

Márk szimbolikus jelzőállata az Oroszlán. És – nomen est omen – evangéliumában a szenvedéstörténet alaptémája valóban Krisztus királysága, az uralkodói státusz mibenléte. Elbeszélését Pilátus és Jézus párbeszédével indítja, expressis verbis jelölve meg ezt az alaptémát, amelynek (újra)értelmezése a másik három evangéliumban úgyszintén központi szerepet játszik majd: „te vagy-e a zsidók királya? Ő pedig felelvén, monda néki: Te mondd.”

Feltűnő, hogy ebben az evangéliumban, amely terjedelmét tekintve is a legrövidebb, voltaképp ez az egyetlen drámai értelemben kibontott téma. A „zsidók királya” kicsúfolásának aktusán túl a szerző nem dramatizálja, inkább csak felidézi a történetet. A kereszthalál eseménysorának előadásmódja meglehetősen szűkszavú, mind a külső cselekmény, mind a belső, pszichológiai történés síkján. Pilátus Jézusra vonatkozó „mi rosszat cselekedett?” kérdéséből kiolvasható ugyan, hogy a római helytartóban feltámadt az ellenérzés a zsidó közvélekedéssel szemben, hatalmi szavát azonban nem emeli föl a vádlott védelmében. Eleget téve a főpapok által felhergelt sokaság akarátának, Barabást bocsátja szabadon, „Jézust pedig megostoroztatván kezökbe adá, hogy megfeszítsék”. A drámai szűzsét Jézus töviskoszorúval való megkoronázásának meglehetősen naturális jelenete



¹ Jelen írás a szerző idei májusi számában elkezdett cikksorozatának folytatása.



Hieronymus Bosch: *Tövískoszorúzás*, 1490–1500 körül, olaj, fatábla, London, Nemzeti Múzeum

uralja, amelynek előadásmódjában fölfedezhető ugyanakkor a paródia sacra hangnemi kettőssége, a gúny mellett a pátosz is:

17. És bíborba öltözteték őt, és tövisből font koszorút tévének a fejére,

18. És elkezdék őt köszönteni: Üdvöz légy, zsidók királya!

19. És verik vala a fejét nádszállal, és köpdösik vala őt, és térdet hajtva tisztelik vala őt.

Különösen a térdhajtás gesztusából olvasható ki, hogy a „vitézekben” a megsegyenítés tudatos szándéka mögött ott munkál a Jézus iránti tisztelet is, mint rejtett pszichés mozgató. Érdeemes megjegyezni, hogy itt a térd, mint a Bak „testtája”, a zsidóság szaturnikus természetére való utalásként is felfogható. Annál is inkább, mert nem ez az egyetlen ilyen jellegű szimbolikus testnyelvi elem az evangéliumokban: a megtörtetlen lábszárcsont motívuma Jánosnál – mint látni fogjuk –, ugyancsak jelképes értelemű: Jézus vízöntőbeli küldetését, második eljövételét rejtjelezi.

A dráma következő stációja, a kereszten függő Jézus előtt elhaladók gyalázkodása ugyanebben az ambivalens tónusban folytatódik:

29. Az arra menők pedig szidalmazzák vala őt, fejüket hajtogatván és mondván: Hah! Aki lerontod a templomot, és három nap alatt fölépítéd;

30. Szabadítsd meg megadat, és szállj le a keresztről!

31. Hasonlóképpen pedig a főpapok is, csúfolódván egymás között, az írástudókkal együtt mondják vala. Másokat megtartott, magát nem bírja megtartani.

32. A Krisztus, az Izráel királya, szálljon le most a keresztről, hogy lássuk és higgyünk. A kiket vele feszítettetek meg, azok is szidalmazzák vala őt.

Ez a „kórus” is csupán látszólag egyszólamú. Az idézett szöveg két olyan, önálló számmal jelzett bekezdést tartalmaz, amelyben, ha kellő figyelemmel hallgatunk oda rá, tisztán érzékelhető a hangnemváltás. Az egyik a köznép soraiból hangzik fel: *Szabadítsd meg magadat, és szállj le a keresztről!* (30)

A másik felszólítás alanya már nem ilyen egyértelműen meghatározható. A szövegkohézió, a kontextus narratív logikája azt az értelmezést sugallja, hogy ez a harmadik személyben fogalmazott mondat, amelynek első fele a köznépből felhangzó iménti szólamot ismétli, variálja, az írástudók és/vagy a főpapok soraiból érkezik. A nyílt paródia mögöttesében ugyanúgy ott bujkál benne a pátosz, a hinni akarás vágyában megfogalmazódó szakrális elem, méghozzá – és ez az, ami a beszélő alany kilétét illetően elgondolkodtató – többes számban, mintegy az egész közösség óhaját közvetítve a „zsidók királya” felé: *Krisztus, az Izráel királya, szálljon le most a keresztről, hogy lássuk és higgyünk.* (33)

A szemtanúk soraiban azonban a paródiából a sacrából való átfordulásnak itt még csupán egyetlen, unisonóban felhangzó félreérthetetlen jelzése van. Annak a századosnak a szájából hangzik el a „*Bizony, ez az ember Isten fia vala!*” kijelentés, akinek a közvetlen látás révén adatott meg a hit; ő ugyanis éppen „*átellenben áll vala*” Jézussal, amikor az „*kibocsátá a lelkét*”, és tisztán hallotta a haldokló „*fennszóval kiáltott*” utolsó szavait: „*Eloi, Eloi! Lamma Sabaktáni!*”. Az asszonyok, akik távolról nézték Jézus kereszthalálát, Márk elbeszélése szerint némák. Az utol-

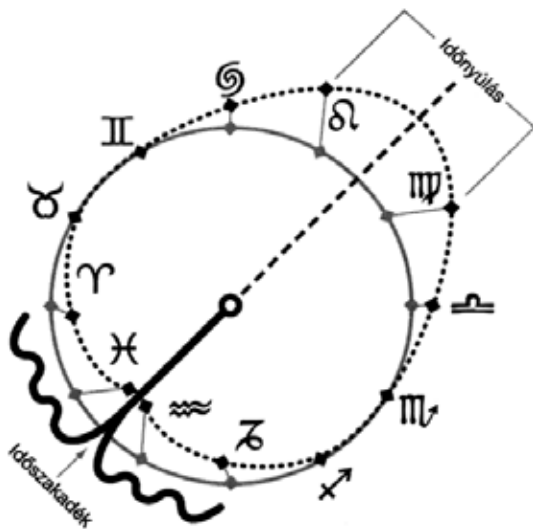
só jelenetben Mária és Magdaléna is szótlánul figyel arimathiai Józsefet, amint ráhengeríti a követ a sírbolt szájára, amely Jézus tetemét rejt.

De érdemes közelebbről is megvizsgálnunk azt a provokatív kérdést, amelyvel Márk Jézus szenvedéstörténetét indította: „te vagy-e a zsidók királya?” – Miről tanúskodik ez a Jézus identifikálását és egyúttal megbélyegzését célzó titulusz? S miért ez lesz a vérvád?

Az asztrálmítikus hagyomány ismeretében ez a Pilátus által Jézusnak szegezett kérdés nagyon is aktuális; mint ahogy a gúny és a fölmagasztalás hangnemi/műfaji ambivalenciáját ugyancsak az „idők szavának” tekinthetjük a római katonák részéről éppúgy, mint a zsidó közösség oldaláról. Idézzük fel hát, hogy mit is mond a *Király* uralkodói státuszának változásáról az asztrálmítikus hagyomány! Mi olvasható le az úgynevezett „precessziós nagy évkörről”, mely a 2160 évenként egymást váltó világkorszakokat modellezi? (lásd 1. ábra) Ez a szimbolikus képnyelv azt tanúsítja, hogy az első Istentől felkent Király a teremtés kezdetén, a mítikus aranykort jelképező Nap havában, az Oroszlánban volt – illetve lesz majd csak újra – „*otthon*”. (Ennek a ciklikusan ismétlődő „aranykor”-nak a vége legutóbb az ie. 10 800-ra tehető².) Jézus korában azonban ez a bizonyos Nap-Király nemcsak „*otthon*” nincs már: a szenvedéstörténetben Jézus kereszthalála azt a pillanatot exponálja, amikor „*erővesztése*” drámai módon válik nyilvánvalóvá.

A Nap-Király (ahogyan maga a Nap is, mint a tavaszpont bolygója) a Kos világhavában (i. e. 2160-tól a krisztusi időszámítás kezdetéig) volt „*erőben*”, amelyet a zsidóság és a nagy ókori birodalmak fénykoraként tart számon a kultúrtörténet. Az ószövetségi hagyomány Dávid királyként nevesített uralkodója, aki Kr. e. 1040-ben született Betlehemben, mint konkrét történeti figura ennek az „*erőben*”-létnek az emblemikus alakja. Kérdés azonban, hogy a jövőre nézvést vajon melyik királyi státusz helyreállítását ígéri az ószövetségi prófécia? Dávid „utolsó sarja” (aki mint messiás a jövődőlés szerint a zsidóság politikai autonómiáját is helyreállítja majd) vajon az „*erőben*”- vagy az „*otthon*”-lét királyi trónusának várományosa-e?

Jézus kettős identifikálása Pilátus (*Te vagy-e a zsidók királya?*), illetve a főpapok részéről (*„Te vagy-e Krisztus, az áldott Isten fia?”* Márk 14, 62) alighanem ezt a dilemmát jelzi. Bízást előre bocsáthatjuk: a főpapok ezzel a kérdésükkel mintegy „ráhibáznak”



1. ábra – A Vízöntő-paradoxon alapábrája, a „Világtojás” (Pap Gábor nyomán)

² A Nagy Napév ciklusairól lásd Baktay Ervin: A csillagfejtés könyve, Budapest, Szépirodalmi, 1989 (reprint), 296–313.



az igazságra (mint azt Márk szerint Jézus igenlő válasza is jelzi); de pillanatnyi politikai érdekeiktől vezérelve azonnal visszarettennek, és istenkáromlást kiáltanak. Mereven elzárkóznak attól, hogy fontolóra vegyék: Jézus személyében netalán valóban az jött el, akire vártak. A jelek szerint az pedig végképp nem várható el tőlük, hogy a válasz képnyelvéből olvasva belássák: Jézus fellépése olyan *rendkívüli* esemény, amely nem történelmi fordulatot, hanem *kozmikus léptékű korszakváltót* jelez.

Jézus mint „áldozati bárány” (mint önmagát feláldozó Kos) már a Halak világkorszakába való átlépés emblematikus alakja. Ám ez a drámai pillanat egyúttal a Bak térfelére is átömlő Vízöntő világkorszakába való belépés pillanata is (lásd 1. ábra), amikor a Bak mentalitás mint a zsidóság fényteli Kos-karakterét „keresztbe verő” negativitás jut szóhoz a főpapok által. Jézust provokáló kérdésük a Halak „tudatalattijából” tör a felszínre, de a vérvád a konzervatív, önkorlátozó Bak reakciója: mivel az adott szituációban számukra, az idegen hatalom helyi potentátjai számára képtelenségnek tetszik, hogy a zsidóságnak Jézus személyében új királya lehessen, Pilátus, a római helytartó vádjára rábólintva likvidálását szorgalmazták.

A keresztre feszítés aktusával azonban a Vízöntő Mérleg-szituációja (Lásd 1. ábra) képződik meg misztikusan, illetve lép életbe valóságosan is – szemközt az Oroszlánnal, a feltámadás, az új testet öltés közegével, amely ezt a zsidóság „kollektív tudatalattijába” süllyedt királyi minőséget eredeti, aranykori fényében ragyogtatja föl. Vagyis Jézusnak szegezett kérdésükkel a főpapok öntudatlanul az új korszak új királyának a megnevezői, ám tetteik révén egyúttal a megújulás keréktövi is. Mivel a szellemet valójában ők szabadították ki a palackból, a zsidóság Jézust akár a maga felkentjének, Krisztusának is tekinthetné. Ám ezt a spirituális fordulatot éppenséggel az a sajátosan értelmezett ószövetségi prófécia blokkolja, miszerint Dávid utolsó sarja győzelmes földi uralkodóként foglalja majd el a trónt: olyan politikai értelemben aktív, erőben lévő királyként, aki egyúttal otthonlétéről is tanúbizonyságot tesz.

Jézus evangéliumi előtörténete azonban Márk verziójában azt mutatja, hogy ő nem ennek a hatalom aktuális gyakorlói felől érkező várakozásnak kíván megfelelni: nem „királyi” Messiás – az aktuálisan érvényben lévő zsidó felfogás szerint legalábbis nem az. A róla alkotott kép a szinoptikus evangéliumokban arra utal, hogy nem pályázik Dávid király trónjára, és nem akar a rómaiak elleni lázadás élére sem állni.

Eredetére, identitására nézvést Márk evangéliuma szerint olyan enigmatikus magyarázatot ad, mely nem illeszthető be az ószövetségi hagyomány kronologikus leszámazási rendjébe. Úgy tekint önmagára, mint akin a profetikus jóslat – az tudniillik, hogy feltámadása után az Úr jobbján foglal majd helyet – már a mitikus elő-időben beteljesedett. Nem saját kútfőből merít: állítását igazolandó Dávid zsoltáira hivatkozik vissza mint hiteles forrásra (Márk 12.):

35. (...) Mi módon mondják az írástudók, hogy a Krisztus Dávidnak fia?

36. Hiszen Dávid maga mondta a Szent Lélek által: Monda az Úr az én Uramnak: ülj az én jobb kezem felől, míglen vetem a te ellenségeidet lábaid alá zsámolyúl.

37. Tehát maga Dávid nevezi őt Urának, mimódon fia hát neki? (...)

Jézus színrelépése Isten jobbján eszerint megelőzte Dávid fellépését – ami egyúttal azt is bizonyítja, hogy az ószövetségi hagyomány archaikus rétegében – a zsidó apokalipsziában – nem a lineáris, hanem a *ciklikus* időszemlélet az uralkodó. S ez a „történelem előtti” mitikus időszemlélet korántsem merült a feledés homályába. Hiszen az újszövetségi hagyományban Jézus és Keresztelő János rendkívüli viszonyának is ez a régi-új tudás, az „előttem az utódom” időparadoxona a kulcsa, amely a Vízöntő-korszak beköszöntével minden jel szerint újra érvénybe lépett.

Jézusnak a végidőre vonatkozó próféciai azért látszanak ellentmondásosnak, mert ennek az időparadoxonnak a működését szinte lehetetlen lefordítani a hétköznapi tapasztalatok nyelvére. A csalimesék „fantasztikus” szüzséi ugyanakkor azt bizonyítják, hogy azért mégsem hiábavaló a *reverzibilis* időszemléletnek ez a fajta művészi modellezése. S aligha vitatható, hogy a csalimesék közismert alapszüzése – a fiú, aki vendégként van jelen apja lakodalmán – éppen az apokalipszia bibliai hagyománya felől válik igazán olvashatóvá.

Az evangéliumok Jézusnak tulajdonított próféciai transzparenssé teszik azt is, hogy amikor a Vízöntő kozmikus korszakváltójában az idő léptéket vált, hagyományos mértékegységei is használhatatlanná válnak, s az a „mesei” időszámítás lép érvénybe, amikor a három nap szolgálat alkalmasint három évet jelent (vagy akár fordítva). Jézus látszólag egymásnak ellentmondó kijelentései valójában egy töről fakadnak: arra utalnak, hogy az idővel a régi módon nem számolhatunk többé. Jézus minden esetben *ugyanarról* az időparadoxonról beszél, pusztán arról van szó, hogy más-más aspektusból közelíti meg azt:

– Amikor Dávid zsoltárát idézve azt állítja, hogy *már egyszer megtörtént, ami eljövendő*, a világidő (a nagy Nap-év) ciklikus működését láttatja be;

– Az Utolsó vacsora jelenetsorában (Márk 14, 17–32) viszont a személyes felelősséget tudatosítja tanítványaiban, azt állítván, hogy *ami a jelenben történik, az már a végidő része*, a szenvedéstörténet előjátéka, amelynek ily módon a tanítványok már maguk is cselekvő részesei; hogy „*ma, ezen az éjszakán*” az ő árulásuk és tagadásuk által pecsételődik meg a sorsa;

– Utolsó tanítása pedig úgy szól, hogy a földtörténeti léptékű kozmikus dráma, a végidőt beteljesítő apokalipszis „napja és órája” olyan titok, amelynek egyedül az Atya a tudója (Márk, 13):

32. Arról a napról és óráról pedig senki semmit sem tud, sem az égben az angyalok, sem a Fiú, hanem csak az Atya.

35. Vigyázatok azért, mert nem tudjátok, mikor érkezik meg a háznak ura, este-é vagy éjfélkor, vagy kakasszókor, vagy reggel.

A szövegelméletből kiviláglik, hogy ezek a metaforikus időmegjelölések, miközben – történelmi léptékkel mérve – vélhetően a *távoli jövőre* utalnak (hisz Jézus

hosszan sorolja, mi minden fog még végbemenni a nemzetek történetében, amíg a kozmikus végkifejlet ideje elérkezik), konkrétabb értelemben viszont arra a „küszöbön álló” *közeliövőre* vonatkoznak, amely már a Jézus korában egzisztáló nemzedék életébe bebocsátást kér: „közel van, az ajtó előtt” (Máté 13, 29).

Hogyan tükröződik ez az időparadoxon – a múlt, a jelen és a jövő szimultaneitása – a jézusi sors és a krisztusi küldetéstudat drámájában? Kereszthalálát megelőző működése során Jézus olyan tulajdonságjegyekkel bír, melyek karakterében az évkör úgynevezett „változó keresztjére”³ a Halak–Szűz, Nyilas–Ikrek tengely meghatározó szerepére hívják fel a figyelmet. A Nyilas „táltos” tulajdonságköre a tanítóban és a prédikáló szerzetesben nyilvánkozik meg; a „garabonciás” Ikrek a vándorfilozófus csodatételeiben válik foghatóvá (vihar lecsendesítése, kenyér- és halszaporítás, halottak feltámasztása); Jézusra mint „messiásra” a Halak szellemisége jellemző, melyhez testiségként az úgynevezett „haláltengely” átelleni térfelének Szűz jellemzői társulnak (nőtlenség, a földi értelemben vett apaság ambíciójának hiánya).

Földi küldetésének végén a keresztfa e „haláltengely” precessziós elmozdulását⁴, s vele a jézusi messiásnak a Vízöntő Mérlegébe való átfordulását jelzi, ahonnan – a nagy évkör szemközti térfelén – az a jegytartomány látható be, ahol az aranykori Oroszlán Napja világol: Krisztus, a felkent Isten-Fiú „nem e világból való” országa. De vajon ez a belátás egyúttal azt jelentené, hogy magát a trónfoglalást is megtörtént aktusnak, befejezett ténynek tekinthetjük? Avagy – immár kétezer éve – még mindig csak küszöbön álló, minden pillanatban várható esemény ennek a régi-új Nap-Királynak a trónralépése? – A szinoptikusok, és főként János evangélista verziója alapján más-más aspektusból közelíthetjük meg ezt a kardinális kérdést.

Márk evangéliumában – mint láttuk – Jézus megkerüli a választ Pilátus „Te vagy-e a zsidók királya?” kérdésére. Keresztfán elhangzó utolsó mondata („Eloi, Eloi! Lamma Sabaktáni!”) azt jelzi, hogy mintha igazából maga is csak most döbbenne rá

³ „... az asztrálmítoszi hagyomány szerint az évkörön belül a rendkívüli tulajdonságok az un. »változó kereszt« szárvégein, az Ikrek, a Szűz, a Nyilas és a Halak Napút szakaszain tűnnek fel, Az Ikrek a *garabonciás*, a Szűz a *tudományos*, a Nyilas a *táltos*, a Halak a *megváltó* hatótere a Zodiákusban.” Vö. Pap Gábor: *A Napút fesője, Csontváry Kosztka Tivadar*. Debrecen, Pódium Műhely gyesület, 1992, 41.

⁴ A Föld forgástengelye kúpformát ír le a Nap körüli keringésének síkjához viszonyítva. Vagyis ha kijelölünk egy pontot a Nap körüli keringési pályáján, és megnézzük a forgástengelyének helyzetét minden évben, ugyanabban a pontban, akkor azt tapasztaljuk, hogy az egy kúppalást mentén arrébb mozdul, s a teljes kúppalástot 25920 év alatt írja le, azaz 72 évenként 1 fokkal mozdul el. A Földnek ezt a mozgását nevezzük precessziónak. Egy világhónap 2160 évig tart, s az emberélet 72 éve megfelel egy világhónapnak. A világhónapok a zodiákust visszafelé olvasva követik egymást. Egy-egy világhónap egy-egy nagy korszak az emberiség életében. Jézus küldetése azért rendkívüli, mert születésekor a Vízöntő-paradoxon folytán egyszerre veszi kezdetét a Halak és a Vízöntő korszaka, s halálával az emberiség a Vízöntő Mérleg-szituációjába lép, mely az utolsó ítélet közegét előlegezi meg. Lásd ehhez: Pap Gábor *Nefejejts. Emlékezetre méltó dolgok népmeséinkről, csillagainkról, sorsunkról*. Érd, Örökség Könyvműhely, 2000, 125–126.

arra, mekkora a szakadék „isten országa” és a földi realitás világa, a szellemi elhivatottság szenvedélyes hite és a testi szenvedés brutális konkrétsága között.

Jogosnak tűnhet a kérdés, hogy az a kétségbeesés, amely ebből a mondatból kiolvasható, hogyan egyeztethető össze Márk evangéliumának Jézus-portréjával, amely a kereszthalálát megelőző epizódokból rajzolódik ki. Hiszen az előtörténetben Jézusnak tulajdonított kijelentések mintha valóban azt sugallanák, hogy őt – gyarló tanítványaival ellentétben – már nem fenyegeti a lélek és a test meghasonlása, „a lélek ugyan kész, de a test erőtlen” drámai konfliktusa (Márk, 14, 38). Azonban ez a kulcsmondat nemcsak a tanítványoknak, hanem önmagának szóló figyelmeztetésként, mementóként is olvasható, mely azt a kimondatlan kérdést rejtí magában, hogy a meghasonlás veszélyének *szellemi* belátása és tudatosítása vajon elegendő-e ahhoz, hogy az adott pillanatban a test elerőtlenedésének *valóságos* veszélye ténylegesen elhárítható legyen. Márk a szenvedéstörténetben mindvégig erre az *egzisztenciális* drámára fókuszál: a szellem, a lélek és a test konfliktusát performálja a keresztfán ember-voltára eszmélő Jézus végső megnyilatkozásában éppúgy, mint e dráma cselekvő részeseinek kétértelmű szóbeli és fizikai reakcióiban, a megszegyenyítés és a felmagasztalás kezdettől érzékelhető ambivalenciájában, melyet fentebb a paródia és a sacra műfaji kettősségeként definiáltunk.

Ágnes Pálfi: The Synoptists' Three Mirrors of the World

Part 1: Mark, the Lion

The author had her essay on Cervantes' novel *Don Quixote* published in *Szcenárium* last May, in the second part of which she informed of her recognition that the four modern European “heroes” of European literature (Hamlet, Don Juan, Don Quixote and Faust) are inheritors and redefiners of the mission of Christ as reflected in the four evangelists'



Zsidó zodiákus ábrázolás 6.századi padlómozaikon

“mirror of the world”. Therefore – as she indicated – she continues in the journal her series on the topic by an analysis of the four canonical Gospels. In the present paper she examines Mark's Gospel, focussing above all on the key motif of Christ's passion, the status of the shaken kingdom, of which she offers an astral mythic interpretation. The concept of sacred parody is in the centre of her analysis, which makes it possible to describe the 2000 years old epoch-maker, where the relationship of the smaller and broader community to Christ is characterised by the contradictory attitudes of derision and apotheosis.



BALOGH GÉZA



A kívülálló

Gellért Endre tündöklése és rettegései (7. rész)

„A helye ásít”¹

1955 őszén a Magyar Nemzetben megjelent Mihail Solohov² levele, amely a nemzetközi kapcsolatok erősítésének fontosságát hangsúlyozza a művészet és a tudomány területén. Az írás nyomán a lap körkérdest intézett a felvetett gondolatokkal kapcsolatban a hazai szellemi élet prominens személyiségeihez, többek közt Gellért Endréhez. Gellért válasza megfontolt és körültekintő:

„A művész az az ember, akinek mindennél többet jelent világot látni. Azok között a széles távlatok között, amelyeket Solohov a genfi szellem térhódításával kapcsolatban idéz, az írók előtt az első helyen az ő sajátos tapasztalatcseréjük, egymás műveinek megismerése, lefordítása, terjesztése áll. A színház művészei előtt pedig egymás műveinek megtekintése, tanulmányozása, részletes elemzése. Külföldi darabokat elolvasni sohasem elég, nincs az a fantázia, amely a valóságban látott előadást pótolná. [...]

Örömmel látjuk, hogy ma már nemcsak sportolók jutnak el külföldre (az ő sikereiknek egyébként a művészvilágban vannak talán a leglelkesebb szurkolói), de

¹ Gellért Oszkár versének címe, melyet Németh László részvételével egyik kifejezése ihletett. A vers három évvel Gellért Endre halála után jelent meg a költő *Utószüret* című kötetében, majd *Száz az ezerből* című válogatásában újra kiadta, ezúttal Németh László levele kíséretében. A levél ezzel a mondattal zárul: „Fiadat nagyon sokszor emlegetjük még most is; különösen, ha arra gondolunk, ki mit csinálhatna meg. Olyan ember volt, akinek a helye, legalább az én számomra ásít és nem nő be.”

² Mihail Solohov írása eredetileg az *Innosztrannaja Lityeraturában* jelent meg 1955 nyarán.

igen sok hírt olvasunk tudósok utazásairól is. A nyár a nemzetközi kongresszusok nagy szezonja, s ebben az évben magyar tudósok bejárták az egész világot s hozzánk is egyre több külföldi érkezik. A színházak szezonja most kezdődik. Bizonyára meglesz a módja annak is, hogy a magyar színművészet is utat találjon a Kelet és Nyugat között egyre jobban kitarululó kapun.

A külföld drámairodalmának alaposabb megismerése, előadások tanulmányozása, mély elemzése nemcsak a magyar színházkultúra fejlődését segíti elő, de ahhoz is hozzásegít, hogy – mint Solohov írta – a világ többi részével megtaláljuk a közös nyelvet.”³

A schengeni határok korában nehéz kihallani ebből a nyilatkozatból a klausztrofóbia-gyanús panaszt. Hétköznapi halandók abban az időben ki sem mozdulhattak az országból. Nemcsak Nyugat felé, de a „baráti”, szocialista országok irányába sem. Gellért persze kivételezett helyzetben volt. 1945 és 1960 között hét alkalommal járhatott külföldön. Igaz, ebben benne van egy csehszlovákiai jutalomműködés, de kortársai közül sokan így is irigyelhetnék, hiszen még a Távol-Keletre is eljutott. Mégis joggal érezte egyre inkább azt a fojtogató légkört, amely gondosan óvta állampolgárait más országok megismerésétől.

Utazásai szerencsésen kezdődtek. Egy hathetes ösztöndíjjal még 1947-ben eljutott a sokak által hiába áhított Párizsba. Rengeteg előadást látott, amelyekről nem írt úti beszámolót; csak zsebnaptára őrzi a darabcímeket. A nyár második felében, augusztus 7-én érkezett, de a franciák szerencsére csak egy-egy hónapra zárják be a színházakat, és azokat is felváltva. Gondosan ügyelnek rá, hogy a turisták nyáron is ízelítőt kapjanak a francia főváros dűsgazdag színházi életéből. Gellért programjában persze vannak véletlenszerű látnivalók is, de azért különösen ügyel arra, hogy lehetőleg francia műveket lásson. Minden klasszikust megnéz, amely éppen elérhető; Molière-t (*A botcsinálta doktor*, *Scapin furfangjai*), Corneille-t (*A hazug*), Racine-t (*Andromaque*, *Britannicus*), Beaumarchais-t (*Figaro házassága*), Marivaux-t (*A szerelem és a véletlen játéka*), Musset-t (*A szerelem nem tréfa*)⁴, meg néhány kortárs író, köztük Anouilh-t (*Antigoné*). Ez utóbbit, akárcsak a *Scapint* feltehetően Dullin⁵ egykori színházában, az Atelier-ben látta, melyet ekkor már André Barsacq⁶ vezetett, és mindkét előadást ő rendezte és tervezte. „Meggyőződésem, hogy minden országban olyan darabok előadása a legjobb, minden nemzet művészei abban elsők, ami saját kultúrájukhoz legközelebb áll – mondja egy

³ Magyar Nemzet, 1955. szeptember 11.

⁴ *On ne badine pas avec l'amour* (1834)

⁵ Charles Dullin (1885–1949) a 20. század első felének kiemelkedő francia színésze, rendezője. 1922-ben alapította a Théâtre de l'Atelier-t, melyet 1942-ig igazgatott. Maurice Tourneur (1878–1961) film- és színháztörténeti jelentőségű *Volpone* filmváltozatában (1938), amely szintén Stefan Zweig átdolgozásából készült, ő játszotta Corbacciót.

⁶ André Barsacq (1909–1973) Dullin tanítványa, orosz származású francia rendező, díszlet- és jelmeztervező, 1942-től a Théâtre de l'Atelier igazgatója. Nevezetes rendezései: a *Scapin furfangjai*, Dosztojevszkij műveinek színpadi változatai, valamint *A revizor*.

1955-ös nyilatkozatában. – Csehovot a Szovjetunióban, Molière-t Franciaországban, Móricz Zsigmondot nálunk játszanak a legjobban. Éppen ezért színésznek és rendezőnek látnia kell a külföldi darabok előadásait, hogy azokat megfelelően alkalmazhassa odahaza.”⁷A programját tehát már nyolc évvel korábban is tudatosan állította össze, láthatóan arra törekedve, hogy a háború utáni francia színház arculatát sokoldalúan megismerje. És körültekingítésében az is szerepet játszhatott, hogy hazatérése után néhány hónappal két Molière-egyfelvonásost rendezett a Nemzeti Kamara Színházban.

A következő évben a Nemzeti Színház együttesével Romániába utazik. Nemcsak a Nemzeti társulatának, de az egész magyar színháznak ez az első – és hosszú időre, 1957-ig az utolsó – külföldi vendégszereplése a második világháború után. Bukarestben, Marosvásárhelyen és Kolozsváron lépnek fel⁸.

Két évvel később került sor a korábban már említett háromhetes moszkvai tanulmányútra, amelyről beszámolt a Szabad Nép hasábjain.⁹ Tudnunk kell, hogy minden külföldi látogató mozgását a Szovjetunió egész területén szigorú szabályok korlátozták, és ez sokszorosan érvényes volt a kultúra területéről érkezett gyanútlan – vagy inkább gyanús – vendégekre. A tolmács szerepét rendszerint „megbízható” személy (azaz leginkább a KGB embere) töltötte be, aki megfelelő tapintattal ügyelt a vendég minden lépésére, nehogy olyasmit tudjon meg vagy tapasztaljon, ami károsan befolyásolja a két nép „örök és megbonthatatlan” barátságát. Gondoskodtak arról, hogy találkozásai és színházlátogatásai alkalmával kizárólag olyan információkhoz jusson, amelyek kedvező színben tüntetik fel a szovjet kultúra mindennapjait. A színházi élet területén is túlságosan sok volt a titkolnivaló. Elég, ha illetéktelenektől tudomást szerez valaki Iszaak Babel¹⁰, Mejerhold vagy Mihoelsz¹¹ halálának körülményeiről. Gellért nemigen tudhatott meg bármit a hétpecsétes titkok közül. De ne gondoljuk, hogy nem érezte meg a furcsa, mesterkélt kedélyes légkört, és a szívélyesség mögött rejtőzködő, szűnni nem akaró éberséget. Programját „illetékesek” állítják össze. Ebben szerepel egy látogatás a Nagy Színházban (Csajkovszkij: *A Pikk Dáma*), egy másik a porlepte előadásairól elhíresült Kis Színházban (*A revizor*).

⁷ Magyar Nemzet, I. m.

⁸ A vendégjátékon Gellért egyetlen rendezése sem szerepel. Szimonov *Az orosz kérdését* és a *Tartuffe*-öt Major Tamás, Déry Tibor *Tükör* című drámáját Both Béla rendezte.

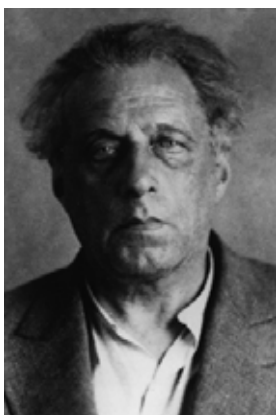
⁹ Vö. V. rész 53. sz. lábjegyzet.

¹⁰ Iszaak Babel (1894–1941) orosz drámaíró, elbeszélő. Pályája indulását Gorkij segítette. Írásai egyetlen kötetbe beleférnek, novellái mégis az orosz irodalom kiemelkedő remekei. Kritikusai hosszan elemezték főműve, a *Lovashadsereg* (Konarmija, 1926) című novellaciklus „hiperbolikus”, tehát „túlzott” ábrázolásmódját. Két drámája, az *Alkony* (Zakat, 1928) és a *Marja* (1935) egy korán derékba tört drámaírói pályára nagy ígérete. Az egyik első szovjet értelmiségi per áldozata: 1939-ben letartóztatják, kínvallatásnak vetik alá, majd koholt vádak alapján halálra ítélik és kivégezik.

¹¹ Szolomon Mihoelsz (1890–1948) „a zsidó színészkirály”, 1929-től az Állami Zsidó Színház művészeti vezetője. Legendás szerepe a Lear király (1935) volt. Az NKVD emberei Sztálin utasítására autóbalesetnek álcázott akcióban a nyílt utcán meggyilkolták.



I. M. Babel (1894–1940)



V. E. Mejerhold (1874–1940)



Sz. M. Mihoelsz (1890–1948)

De azért nemcsak szocreál kacatokat lát (Virta: *Kárhozottak összeesküvése*¹² – Vahtangov Színház), alkalmá van megnézni a Művész Színházban az *Éjjeli menedékhely* eredeti, 1902-es előadását is.

A Művész Színház ekkor már régóta árnyéka csupán egykori önmagának. Nagy árat fizetett azért, hogy Sztálin kedvenc színháza lett. „A Szovjetek Országának legjobb színháza” és „a szovjet nép büszkesége” jelzőkért cserébe morális és művészi váltságba kerültek. A zsarnok vazallusává váltak, lelkesen kellett demonstrálniuk a kivégzések, az árulók és Mejerhold elítélése mellett. 1950-ben sem Sztanyiszlavszkij, sem Nyemirovics-Dancsenko nem él már. A jól értesültek csak óvatosan mesélnek arról, hogy élete végén a két alapító alig állt szóba egymással, a nevükkel fémjelzett előadások próbáit társrendezőik, játékmestereik, asszisztenseik vezették. Sztanyiszlavszkij biztonságosnak hitt elefántcsonttornyában fogott hozzá korszakos jelentőségű színjátáselmélete kidolgozásához, amely – akár akarjuk, akár nem, akár kötelezővé teszik számunkra, akár nem – a század egész színházművészetére rendkívüli hatással van.

A legenda persze még él. A muzeális értékű remekmű, az *Éjjeli menedékhely* előadása bizonyára szívet melengető élményt jelentett Gellért Endre számára is a „kápolna” nézőterén. (Vajon tudta-e, hogy – eleinte tiszteletből, később egyre több iróniával – így nevezték a Művész Színházat a társulat tagjai?) Az nem számít, hogy 1902. december 18., a darab premierje óta eltelt negyvennyolc év, hogy a szereplők kicserélődtek, már rég nem Sztanyiszlavszkij játssza Szatyint, Kacsalov¹³ a Bárót, Moszkvin¹⁴ Lukát, és az előadás jócskán vesztett hajdani erejéből és

¹² Nyikolaj Jevgenyjevics Virta (1906–1976): *Zagovor obrecsonnih* (1950). A „kozmodopolitizmus elleni harc” jegyében megírt dráma valójában a nyílt antiszemitizmus kampánydarabja. Még a megírás évében siet bemutatni a budapesti Nemzeti Színház is.

¹³ Vaszilij Ivanovics Kacsalov (1875–1948) 1900-tól a Művész Színház meghatározó egyénisége. Legnagyobb sikerét az *Éjjeli menedékhely* Bárójaként aratta, de ő volt Hamlet Gordon Craig rendezésében, Karenyin *Az élő holttestben*, Ivanov és Julius Caesar.

¹⁴ Ivan Mihajlovics Moszkvin (1874–1946) Nyemirovics-Dancsenko tanítványa volt a Filharmóniai Társaság színiiskolájában. A Művész Színház alapító tagja, 1943-tól igazgatója. Több rendezés is fűződik a nevéhez.

hitelességéből. Az avatott szem meglátja a tanítványok igyekezete mögött az előadás kérlelhetetlen igazságait¹⁵. Gellért csupán ennyit ír róla: „S ha megtalálják a tökéletest, akkor megőrzik, ápolják, szeretik. Sztanyiszlavszkij *Éjjeli menedékhelye*-re gondolok: ma is az 1902-es rendezésben játsszák.”¹⁶ Igaz, ha ezzel részletesebben foglalkozna, akkor a többi előadást is elemezni kellene. Például a Művész Színház másik produkcióját, az *Anna Kareninát*, amit Nyikolaj Volkov¹⁷ iskolás dramatizálásában, Nyemirovics-Dancsenko durva kurtításaival és érdektelen rendezésében játszanak¹⁸. Ahogy erről, úgy a Kis Színház *Revizorjáról* sem közli a véleményét. És a többi előadásról sem.

Cikke attól érdekes és szomorú, amit nem mond el. Amit elhallgat. A csalódottságát. Olyan fájdalmas ez, mint amikor a rajongó szerelmes egyszer csak megtudja, hogy szerelme tárgya nem egészen az, akinek hitte. Legalábbis nem olyan szép, nem olyan okos, nem olyan tökéletes. Eddig hiányos ismeretei miatt volt kénytelen a saját útját járni, és közben Sztanyiszlavszkij tanításaira hivatkozni. Most a nyers valóság felnyitja a szemét: végleg magára maradt.

A programjában egy grúziai látogatás is szerepel. A gyárlátogatásokon és a tbiliszi városnézésen túl egy operaelőadásra is elviszik. A Grúz Nemzeti Operában Verdi *Otellóját* látja.

Aztán hat esztendeig nem kerül sor külföldi utazásra.

Legközelebb 1956 márciusában utazik ismét, ezúttal a Kínai Népköztársaság fővárosába, a drámai színházak első országos seregszemléjére. Öt hetet tölt Pekingben a Kulturális Kapcsolatok Intézete szervezésében. Részletes, színes beszámolót ír róla három folytatásban a Csillag című folyóiratba. A három részből csak kettő jelenik meg¹⁹.

Az írás semmiben sem hasonlít a köntörfalazó moszkvai tudósításra. Ez egy boldog, kiegyensúlyozott művész lelkes rácsodálkozása az ismeretlen világra. Nincs benne semmi mesterkéeltség, mű-lelkedés. Nem bújik kötelező szölamok mögé. „Február 26-án, háromnap, szinte megszakítás nélküli repülőút után, megérkeztem Pekingbe – kezdi naplójegyzeteit. – Soha még ekkora utat nem tettem meg életemben, soha még ilyen izgalommal nem készültem utazásra. Hat éve nem jártam külföldön. Az otthoni üvegházi művészetből végre kilendülhettem, s egyszerre csaknem 10 000 kilométerre keletre értem földet.”²⁰ A figyelme mindenre kiterjed. A távoli ország hétköznapi szokásaira, furcsaságaira, a nyelvi nehézségekre,

¹⁵ Az *Éjjeli menedékhely* eredeti előadása Nyemirovics-Dancsenko és Sztanyiszlavszkij rendezésében 1954-ig volt műsoron. Ezalatt 1967 alkalommal játszották. (In: *Moszkovszkij Hudozsasztvennij Tyeatr*, I., Moszkva, 1955. 301.)

¹⁶ Gellért Endre: *Moszkva színházaiban*. Szabad Nép, 1950. április 21.

¹⁷ Nyikolaj Dmitrijevics Volkov (1894–1965), orosz drámaíró, publicista, színikritikus.

¹⁸ Ugyanezt a feldolgozást mutatta be a budapesti Nemzeti Színház is Marton Endre rendezésében, 1949. december 1-jén.

¹⁹ Az októberi forradalom kitörése miatt a novemberi szám nem készült el. Az írás nyomdai levonata és a kézirat elveszett.

²⁰ Gellért Endre: *Pekingi naplójegyzetek*, I.. Csillag, 1956. július

egymás megértésének szükségességére. Saját személyes érzéseire. Amikor gyerekekkel találkozok, a kislány jut eszébe: „Az apróságok elragadóan kedvesek, oda-szaladnak hozzám, mindenki kezét akar fogni velem, lelkes kiáltásokkal üdvözlő-nek, de kár, hogy nem értem a beszédüket. Megsimogatom őket, szemük boldog örömet tükröz. Én is elérzékenyedem: a kisfiamra gondolok s a jövőendő másodík-ra, aki Budapesten fog megszületni, míg én Pekingben élek: fiú lesz vagy lány?”²¹ Ez nem a rejtőzködő, szemérmes, titokzatos Gellért, hanem egy nyitott, kitárulko-zó, szerencsés ember, aki 10 000 kilométerre a Blaha Lujza tértől, a Vas utcától, az otthonától meg a családjától bezárkózik a szállodai szobájába, és naplót ír.

És közben felfedez egy másik kultúrát, egy másik színházat. Amikor klasszikus kínai operát lát, bevallja, hogy számára fárasztó, monoton és bizonyos idő eltelté-vel idegesítő az ének és a zene. De magával ragadja a színészek csodálatos moz-gáskultúrája. „Ebben a modern darabban – írja *A nagy család* című sao szing opera előadásáról²² – nemcsak stilizált mozgásról van szó, hanem a hétköznapi élet reális mozdulatairól és gesztusairól, amelyek tökéletes harmóniába olvadnak a hagyomá-nyokkal. Csodálatos a színészek mimikája, a szemek kifejező ereje. Mivel a szöve-get úgysem értettem, s a fejhangon való énekben sem tudtam gyönyörködni, meg-figyeltem, hogy mit csinálnak a pillanatnyilag némaságra kárhoztatott színészek. Mindegyik erős koncentrációval élte a saját életét.”

Számos kritikai észrevételt is megenged magának. Némelyikért saját európai korlátait okolja, máskor érzékenyen reagál a számára is jól ismert és elcsépe lt se-matikus megoldásokra. A második fejezetet záró *Majomkirály*ról viszont azt írja, hogy ez volt élete egyik legnagyobb színházi gyönyörűsége:

„A pekingi opera²³ *Majomkirály*át láttuk, amelyből egy kis részletet a pesti kö-zönség is ismer²⁴. Mi mindenképp áll ez az un. opera! Új fogalmat kellene kitalálni a megjelölésére, mert az opera elne-vezés megtévesztő. A pekingi opera az emberi gondolat, érzélem és cse-lekvés, lélek és test leggazdagabb és legösszetettebb művészi egysége. A színész természetesen mindig em-berábrázoló. De milyen kifejezési le-hetőségei vannak a pekingi opera művészenek? Énekel, szaval, táncol, mozdulatművész, akrobata, bohóc



A Kínai állami opera előadása 1955-ben

²¹ I. m. II. rész, Csillag, 1956. október

²² A darab egy 25–30 évvel korábban írt regény feldolgozása, tehát egy mai téma ábrázo-lása tradicionális eszközökkel. A sao szing opera valamennyi szerepét nők játsszák.

²³ Csingcsü, más átíratban ingju – a tradicionális kínai színház legelterjedtebb válfaja. A 18. század végén alakult ki, a 19. század közepétől kezdett általánosan elterjedni. 1966-ban a Kulturális Forradalom idején betiltották, majd Mao halála után, 1976-tól ismét engedélyezik.

²⁴ Gellért a Kínai Klasszikus Színház 1955. decemberi budapesti vendégjátékára utal.

és pantomim-művész egy személyben. S emellett érzelmeit a legkötöttebb formában kell kifejeznie, mert a pekingi operának sok évszázados s látszólag megmerevedett szertartása van. A különböző típusoknak nemcsak a jelmeze, maszkja, de mozgása, a mozdulatok koreográfiája, hanghordozása, az ének hangereje és hangmagassága áthághatatlan szabályokhoz igazodik. Ezeken a laikus számára gyakran érthetetlen »jeleken« belül azonban a variációk végtelen gazdagsága lüktet, s ez: a művészi átélés szívdobogása.”²⁵

Gellért kiegyensúlyozottan, feltöltődve, megújulva, reménykedve tér haza Kínából. Úgy érzi, túl kell lépnie eddigi rendezésein. Újra kell értékelnie a lélektani realizmus terén elért eredményeit. Másfajta művek felé kell fordulnia. A pszichológia igazságai után fel kell fedeznie a feltételezettség, a képzeletszerűség, a „mintha” eszköztárát. Amiről Sztanyiszlavszkij ír *A színész munkája* első kötetében:

„Mit gondol: fontos-e, hogy a gyufát meggyújtjuk? Dehogyan fontos! Más a lényeg. Az, hogy elhiggye, hogy igazi gyufa van a kezében, holott nincs gyufája. Most ezt a látszatot fogja kelteni, kezében a semmivel. Ha majd Hamletet játssza, és elérkezik ahhoz a pillanathoz, hogy meg kell ölnie a királyt, fontos lesz-e, hogy élesre fent tört tartson a kezében? És ha nem lesz éles a tőre, akkor nem tudja eljátszani a jelenetet? Nyugodtan megölheti a királyt tör nélkül is, és begyűjthet a kandallóba gyufa nélkül. Gyufa helyett a képzeletét lobbantsa lángra! [...]

A »mintha« szócska varázsa mindenkit elbűvölt. Folyton erről beszéltünk, diti-rambusokat zengtünk róla s a mai órát csaknem e szó dicsőítésének szenteltük.”²⁶

El kell mozdulni a teatralitás irányába. Meg kéne hódítania Brecht racionális, lényegre törő, szikár műveit. Vagy elmerülni a szimbólumok bonyolult költői színházában. Talán Ibsen valamelyik monumentális drámájában. Az igazságok kérelhetetlen hirdetőjét, a hivatás, a fegyelem és a mindennapok dialektikáját megbontó individualizmus nagy evangéliumát, a *Brandot* kéne színpadra vinni. Vagy a *Peer Gyntöt*! Újra gondolni Németh Antal másfél évtizeddel ezelőtti vallomását a nagy hazudozóról, aki már-már elfogadná a manóélet undorító szokásait, ha elnyerheti vele Dovre apó fele birodalmát...

De előbb újra tisztázni kell magában a színpad fogalmát. Azt, amit Brook huszonnégy évvel később így fogalmaz meg: „Vehetek egy akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.”²⁷



Jelenetkép: „búcsú az anyától”, Kínai Állami Opera Peking, 1956

²⁵ I. m. II.

²⁶ Sztanyiszlavszkij: *A színész munkája. I. Az átélés iskolája*. Bp., 1950. 60, 64. Fordította: Balogh Pál és Dr. Karoczkay Margit.

²⁷ Peter Brook: *Az üres tér*. Bp., 1971. 5. (Koós Anna fordítása)



Marton Endre (1917–1979)

Amikor hazatérése másnapján bemegy a színházba, megtudja, amit már mindenki tud, csak ő nem: hogy a távollétében Marton Endrét is kinevezték főrendezővé.

Major régóta készülődött, hogy kijátssza egymás ellen kettőjüket. Martont egy ideig nem sokra tartotta. Csak Somlay unszolására szerződttette. Évekig ő kapta a maradékokat, a kötelező feladatokat. Meg is bukott mindegyikkel. Polgári rendező, a Vígszínház neveltje, aki „Jób hóna alól rendezett”²⁸. De arra jó lesz, hogy sakokban tartsuk vele Gellértet. Hátha kinyírják egymást. Kapóra jön, hogy váratlanul nagy sikert aratott a *Galilei* körüli huzavona miatt gyorsan bemutatott *Bernarda házával*. Ideje hát előléptetni. Mit is mond az egyik népbeli a *Tragédia* athéni színeiben? „Nem ártana egy gyöngye kis zavar...”

Gellérttel az a baj, hogy a színészek rajonganak érte. És nem is akárhogyan. Még Bajor meg Somlay is elájult tőle. Őt meg kutyába se vették. Rátkai kinevette, amikor *A fősvény* próbáján előjátszott neki, Gellértre pedig úgy hallgatott *A revizor*-ban, mint a Megváltóra. Ezeket nem lehet csak úgy lenyelni! És azt is nehéz elviselni, hogy Illyés meg Németh László egyenrangú partnerként kezeli, őt meg lenézik. Mert kommunista! Pedig egyikük sem tud darabot írni.

Major Illyés iránti ellenszenve régi keletű. „Fogalma sem volt a drámaírásról – mondja monológjában. – Minden darabjában, a *Dózsában* (ez nagyon rossz darab volt), a többiekben, egészen az utolsóig, beleértve a most is agyonünnepelt Görgey-Kossuth párjelenetet a *Fáklyalángban*, szóval mindegyikben egész lehetetlen szarvashibák vannak dramaturgiailag. És miközben itten errefelé kommunistáztott, Révait teljesen megfűzte, Révaival beszélte meg minden darabját, és a kívánságait beletette a darabokba. Így lett aztán sematikus és ünnepelt...”²⁹ Németh Lászlóról pedig így vélekedik: „Az ő nagy színésze, majdnem azt mondanám, hogy az egyetlen színésze, akire esküdött, Bessenyei volt³⁰. És az egyetlen rendező Gellért, aki jól rendezte ezeket a darabokat. Eljött 1956, és 56-ban ment az ő *Galilei* című darabja. Én már nem tudom, hogy ez jó darab-e vagy rossz, nem hiszem, hogy különösképpen jó volna, de azt megelőzően láttam Brecht *Galilei*-ét, és óriási botrány volt abból, hogy én bemutattam³¹. Hogy lehet ilyen hazaárulást elkövetni: amikor van egy magyar *Galilei*, hogy lehet ennek a kommunistának a darabját bemutatni? Azt hiszem, Gellért is halálosan meg volt sértve emiatt.”³²

²⁸ Koltai Tamás: *Major Tamás. A Mester monológja*, 112.

²⁹ Koltai, 88.

³⁰ Major eleinte azt tervezte, hogy ő játssza Galileit. Amikor Németh Lászlónak megemlítette, az író azt válaszolta, hogy ez a szerep teljes félreértése.

³¹ Brecht *Galilei élete* című drámáját jóval később, 1962-ben mutatta be a Nemzeti. A címszerepet Major rendezésében is Bessenyei játszotta. Gellért sértődöttsége azért sem igaz, mert ő ekkor már két éve halott volt.

³² Koltai, 89.

Gellért a megalázó helyzetben a munkába menekül. Elképesztő önfegyelme és morális tartására jellemző, hogy ekkor állítja színpadra a *Sipsiricát*, amelyben Major színészi pályája egyik remeklését nyújtja, és ekkor kerül sor végre a *Galilei* premierjére.

A forradalom nemcsak a reményt jelenti Gellértnek. Most is kívülálló. Feltételezhető, hogy nem volt jelen azon az október 30-i társulati ülésen sem, amelyen nemcsak Major leváltásáról határoztak, de a kettős főrendezői státusz megszüntetéséről, vagyis Gellért és Marton menesztéséről is. A társulati ülésen történekről máig számos bizonytalan, egymásnak ellentmondó hír kering a köztudatban. Major állítása szerint Gellért és Illyés Gyula jelen volt, amikor váratlanul ő is betoppant. Gellértet meg akarták választani igazgatónak, amin csak mosolygott³³. Itt Major emlékezetében nyilván összemosódnak a jóval korábban lezajlott események az 56-osakkal, mert rajta kívül senki sem emlékszik rá, hogy a forradalom alatt Gellértből megint igazgatót akartak volna csinálni.

Azt viszont később többen megerősítették, hogy Szörényi Éva javaslatára Illyést akarta a társulat az igazgatói székben látni. Gellért valószínűleg csak később értesült a színházban lezajlott eseményekről, és súlyos traumát váltott ki belőle a leváltása. Hogy már megint egy kalap alá veszik Majorral. Hogy tőle is megvonták a bizalmat. Hogy a felforrósodott hangulatban ellene fordultak. Később állítólag többen felkeresték a társulattól, és biztosították: éppen az ő érdekében szavaztak így, hogy Marton Endre főrendezőségét megszüntessék.

Persze semmiféle jegyzőkönyv nem készült a sebtében összehívott társulati ülésről. A történet keveredik egy másik eseménnyel, amelyet ugyanezen a napon délelőtt 11 órára hívtak össze, és a helyszín ugyancsak a Nemzeti Színház volt. Ezen az Operaház, a Madách Színház és a Magyar Néphadsereg Színháza küldöttei is részt vettek. Sztrájkot hirdettek, amíg fel nem oszlatják az Államvédelmi Hatóságot. Délután a megválasztott vezetőség átvonult a Színház- és Filmművészeti Szövetség Gorkij fasori székházába, ahol megalakult a Magyar Színházművészek Forradalmi Bizottsága.³⁴ Négy nappal később, november 3-án úgy döntöttek, hogy mégis folytatják a munkát.

Másnap megkezdődött a szovjet csapatok bevonulása. Major hatalma ismét megszilárdul egy időre. De a *Galileinek* veszedelmes sikere van. A *Fáklya-*



Major Tamás a *Sipsiricában*

³³ Koltai, 94.

³⁴ Erről tájékoztat a Magyar Nemzet 1956. október 31-i számában megjelent kommuniké.



A Nemzeti Színház épülete az 1956-os forradalom idején, november 4-e előtt

lángot viszont 1957. március 15-én játsszák utoljára. A Dózsa György is lekerül a műsorról. Az *Egy mondat a zsarnokságról* szerzője egy ideig nem kívánatos személy a színpadon. Pedig a vers 1951-ben született, és Kádár azt mondja, nem vállal közösséget a Rákosi-rendszerrel. Új korszakot nyit a szocializmust építő Magyarország történetében.

Gellért a kínai út tapasztalatait Brecht meghódításával akarja kezdeni. Eltekintve a *Koldusopera* két sikertelen előadásától³⁵, Brecht folyamatos jelenléte a magyar színházi életben a *Jó embert keresünk*³⁶ 1957-es bemutatójával kezdődik. Ezt az előadást is Gellért egyik súlyos kudarcaként emlegetik³⁷. Molnár Gál Péter Gellért-monográfiája például – egy csipetnyi mentegetéssel elegyítve – kurtán-furcsán elintézi: „Némi finom ironia lengi be a játékot. Mégis, inkább *A mosoly ország*a, mint Brecht.

Gellért itt sem tévedett. Csupán az első nekikezdés nehézségét és tévelygéseit kellett megfizetnie. Korábban fogott bele a naturalizmus (vagy mondjunk helyette inkább illúziószínházat?) kötöttségeitől való megszabadulásba, korábban kísérelte meg az addigra sablonná merevült alkotói módszerek elvetését. Színházművésztünk együttes erővel 1957 után végbevitte azt a változást, aminek kezdő lépéseit Gellért tette meg.”³⁸

Tekintsünk el az utolsó mondat vitatható megállapításától. Értjük be annyival, hogy a szerző a könyv megjelenése idején nem térhetett ki annak elemzésére, milyen szerepet játszott Gellért egyre súlyosbodó depressziójának kialakulásában a forradalom leverése, az azt követő megtorlások sora és a kádári „konszolidáció” egész hazug látszat-demokráciája. Sorsának tragikus végkifejletét a könyv kizárólag magánéleti problémák sejtetésével kénytelen magyarázni.

Ennél sokkal bonyolultabb dráma zajlik a *Jó embert keresünk* létrejötté körül, amelyet a később autentikus Brecht-szakértővé avanzsált Major megpróbál elbátellizálni. Közel három évtized távolából így emlegeti föl az esetet: „Hogy miért nem én rendeztem az ötvenes évek végén az első *Szeccsuánit*? Ez megint úgy volt, hogy Gellért kérte. Lehet, hogy talán célzatosan is, bebizonyítani, hogy ezek a da-

³⁵ Vígszínház, 1930, Szabad Színház, 1945.

³⁶ *Der gute Mensch von Sezuan* (1938–1940). A magyarországi előadások többnyire *A szeccsuáni jólélek* címváltozatot használják.

³⁷ A „bukást” statisztikai adatokkal igyekeznek bizonyítani. Mindössze négy hónapig van műsoron. Az április 6-i premiert követően össze már csak néhány alkalommal játsszák.

³⁸ Molnár Gál Péter: *Emlékpróba*. Bp., 1977. 405.

rabok nem elidegenítve az igaziak. Hogy ezeknek van nagyon komoly emberi tartalmuk. Minek az a V-effekt? Minek az érzelmi távolságtartás? Minek a darab megállítása, amikor az úgy jó, ahogy Brecht találta a kínai alaptörténetben? Igenis, azt kell eljátszani. Lehet, hogy ez már akkor is nekem szólt.”³⁹

Gellért fontos fordulópontnak tekinti a darabválasztást és az egész magyar színház számára új lehetőségeket kínáló dráma színrevitelét. Nem a kínai környezet túlhangsúlyozása a szándéka azzal, hogy olyan díszlettervezőt választ, aki jól ismeri a kínai színházat, és sohasem dolgozott még színházban. Toncz Tibor⁴⁰ könyve, a *Hat hét Kínában* Gellért kínai tanulmányútja évében jelent meg. „Kínai” díszletek helyett utal a távol-keleti színház légkörére. Jelzésekkel dolgozik. A szinte üres színpadon függönyök és játékos festésű, könnyű díszletelemek, távol-keleti ornamentikák teremtik meg a környezetet. „Mintha” Kínában lennénk. Toncz Tibornak ugyanolyan meghatározó élményt jelentett Kína, mint Gellértnek. Igaz, a közösen kialakított stilizált környezet erőteljesebb volt, mint a realista színjátszáson nevelődött kiváló színészek érzelmmel teli létezése a színpadon. A látvány és a színészi játék nem tudott összebékülni egymással. A V-effektet tompító rendezés megpróbált a Brechtől még idegenkedő nézőknek azzal is kedvezni, hogy nem Dessau⁴¹ autentikus zenéjét használta; Gellért Ránki Györggyel⁴² íratott dallamosabb, érzelmesebb melódiákat. Talán ennek köszönhető, hogy a darab üzenete mégis eljutott a közönséghez. Az, amelyet a megváltoztatott cím is kifejez: Segítsetek találni egy jó embert ebben az igazságtalan, gyűlölettel teli, velejéig romlott, embertelen világban! 1957-ben a minden rejtett üzenetre érzékeny közönség pontosan megértette a Sen Te/Sui Ta (Mészáros Ági) sorsába foglalt tanulságot, amikor az epilógusban így fordultak hozzá: „E kínos ügyből egy ösvény vezet ki: Önöknek kell a megoldást keresni. Tűnődjenek, jó emberünk miképpen juthat jó sorsra itt a földi téren. Tisztelt közönség, kulcsot te találj, mert kell jó végnek lenni, kell, muszáj!”⁴³



Nagyajtai Teréz jelmeztervei a *Jóembert keresünk* című előadáshoz (forrás: OSZMI)

³⁹ Koltai, 97. A darabot 1972-ben Major is megrendezte a Nemzetiben.

⁴⁰ Toncz Tibor (1905–1979) grafikus, karikaturista, könyvillusztrátor, 1948-tól a Ludas Matyi című vicclap munkatársa.

⁴¹ Paul Dessau (1894–1979) német zeneszerző, karmester, 1942-től Brecht egyik állandó alkotótársa, a *Kurácsi mama*, a *Puntilla úr*, *A kaukázusi krétakör* és más művek zenéjének komponistája.

⁴² Ránki György (1907–1992) zeneszerző. Szinte valamennyi műfajban (opera, daljáték, musical, filmzene) jelentős és népszerű művek alkotója.

⁴³ Nemes Nagy Ágnes (1922–1991) fordítása.



Illés Endre és Vas István: *Trisztán*, Borsos Miklós illusztrációjával

Az 1957/58-as évad örömteli munkával indul Gellért számára: Simon Zsuzsa meghívására a Jókai Színházban rendezi Illés Endre és Vas István *Trisztán* című művét. Egy kicsit ez is kimozdulás a Nemzeti Színház „üvegházi művészetéből”, ahogy pekingi naplójában írja. Hét év után megint vendégként dolgozik egy másik társulattal. Simon Zsuzsa empatisz lény megsejti, hogy nagyra becsült kollégájának mentőövre van szüksége. A magyar irodalom két kiemelkedő személyisége együtt

írt verses drámát a középkori történetből. Illés Endre írta a dráma szövegét, Vas István pedig versebe foglalta.

A darab előbb könyv alakban jelent meg, Borsos Miklós⁴⁴ metszeteivel. A szerzők a Nemzeti Színháznak nyújtották be a darabot, de hosszú ideig nem kaptak választ. Amikor Gellért elolvasta, megriadt a szerelem kegyetlen ábrázolásától. Vonzotta a mese gyönyörűsége, költőisége, de a csodás elemeket elhagyná. Inkább egy kicsit visszahozná a hétköznapi valósága felé. Talán ezért játszik benne Görbe János⁴⁵, és ezért osztja az egyik kulcsszerepet, Izolda bizalmasát, Brangwaint Horváth Terire.

Horváth Teri korábban már idézett könyvében egész fejezetet szán a Gellérttel való újabb találkozásnak:

„1957 szomorú szezonvég. Imrének vége.⁴⁶ 1957 júliusa, augusztusa; színházi szünet. Nagy csönd ülte meg a lelkemet. Olyan csönd, fáj akkor is, ha süt a nap, és nagyon fáj éjjel sötétben. Végre! Szeptember eleje. Elkezdődött a színház. Társulati ülés. Új lapra, tiszta lapra írunk ilyenkor, mint az iskolás gyerekek.

Nagy öröömre vendégrendezőt hívott Simon Zsuzsa, szeretett mesterünket, Gellért Endrét. Így üdvözölt, amikor találkoztunk a színházban:

– Terike, szomorú helyen láttalak utoljára. A Farkasrétiben, mikor Imrét...

A vállára borultam az én jó tanáromnak. Őt is rázta a zokogás.

⁴⁴ Borsos Miklós (1906–1990) szobrász, grafikus, illusztrátor, éremművész, a magyar képzőművészet kiemelkedő egyénisége.

⁴⁵ Görbe János (1912–1968) a negyvenes és ötvenes évek markáns színésze, munkás- és parasztfigurák hiteles megszólaltatója színpadon és filmen. Számos budapesti és vidéki színház tagja volt. Szóts István (1912–1999) *Emberek a havason* (1942) című filmjének főszerepében nagy feltűnést keltett a velencei biennálén.

⁴⁶ 1957. június 20-án lett öngyilkos Soós Imre.

Illés Endre és Vas István közös munkáját, a *Trisztánt* olvasta föl Gellért Endre az első asztali próbán. Gyönyörködtem a darab versezetében, nyelvezetében, cselekménydús helyzetek, érdekes jellemek, vérbő szenvedélyek. Igazi emberalakok jártak-keltek előttem. Láttam Trisztánt és Izoldát a végzetes örök szerelemben. A szerelmet Izolda aranyhajszála szőtte. Ez költészet.”⁴⁷

A korabeli kritika nem nagyon tud mit kezdeni a különleges vállalkozással. Sem a verses formát, sem a tárgyválasztást nem tudja megfejtetni. Aki mégis felfigyelt a történet bizonyos elemeinek átigazítására, az is elbizonytalanodik. B. Nagy László⁴⁸ összehasonlítja a mondát és az új változatot: „Ott véletlenül nyúl a bájitalhoz a két szerencsétlen, eltikkadt szerelmes. Itt Izolda bosszúja kínálja fel Trisztánnak a végzetes serleget. Az ám, csakhogy a dráma ős sine qua nonja, a végzet mintha kicsúszna így a szerzők kezéből. Izolda átváltozik: álmatag szűzből Shakespeare-hősök előképe lesz: Lady Macbeth szörnyeteg lelke sejlik fel alakjában. A drámában ő a cselekvő fél; lánybüszkeségét ért sérelem ad tört a kezébe, a bájital az ő bosszúja lesz; bizalmasát, barátnőjét, Brangwaint is megölné; megértjük Trisztánt, aki legszívesebben menekülne a szerelem szorításából. E felfogás szolid modernsége némileg indokolja az átdolgozást, a fordulat azonban mégis gyenge pontja marad a drámának: a könyv és a színpadi beállítás egyaránt homályban hagyja, miért iszik a bájitalból Izolda is. Mert a bosszú – így okoskodtunk egyszerű eszünkkel – sokkal véresebb, sokkal bosszúbb bosszú lenne, ha Izolda csak sérelme okozóját büntetné...”⁴⁹

Dersi Tamás⁵⁰ tizenkét évvel a bemutató és e kritika megjelenése után hosszabb tanulmányban reagál a darab korabeli fogadtatására. B. Nagy László írásáról azt mondja, hogy „tévedéseivel segít az új *Trisztán*-változat jelentésének, a szerzők szándékainak felderítésében. A mű modernségének, részletszépségeinek és izgalmas koncepciójának elemzésében.” Főleg Izolda jellemének korszerűségét emeli ki. A darab legizgalmasabb gondolata szerinte, hogy „az önálló sorsalakítás küzdelmétől elszokó nők és férfiak a magánéletből is igyekeznek kirekeszteni a bizonytalan mozzanatokat. [...]”

A legenda kiélezettségében, a mítosz végletességében képviseli ezt a magatartást Izolda szerelme, elszántsága, kitartó önmaga vállalása. Az ellenpont Trisztán, aki visszariad. Szeretne mindent visszacsinálni, a tisztán ésszerűhöz, a szabályoshoz visszatérni. Izolda a halálban is fénylő bizonyosság. Trisztán a legyőzöttség, a megadás hőse. Izolda az első pillanattól az utolsóig elfogadta és kiteljesedni segítette a

⁴⁷ Horváth Teri: *Sári-gyöp*. 247.

⁴⁸ B. Nagy László (1927–1973) irodalomtörténész, kritikus, filmrendező, műfordító. A Szabad Szó munkatársa, majd a Híradó és Dokumentumfilm Vállalatnál rendező. 1954-58-ban a Művelt Nép, majd a Kortárs munkatársa. 1959-től a Magyar Filmgyártó Vállalat dramaturgia, 1962-től az MTA Irodalomtudományi Intézetében dolgozik. Később az Élet és Irodalom filmkritikusa.

⁴⁹ B. Nagy László: *Trisztán. Bemutató a Jókai Színházban*. Kortárs, 1957. október

⁵⁰ Dersi Tamás (1929–1975) sajtótörténész, irodalomtörténész, újságíró. A Színház és Mozi, majd az Esti Hírlap munkatársa.

rendbontó tragédiát. Trisztán elszenvedte, élvezte, megtagadta és újból megkívánta a végzetes szerelmet.”⁵¹

Illés Jenő is évekkel később fogalmazza meg elismerését és fenntartásait a darabról: „A *Trisztán*ban a költőiség és a drámaiság találkozása a legendás történet igazi drámává komprimálja. Az őseredeti cselekmény epikus hullámszámból feszülten vibráló drámai küzdelmet formál – amelyben a szerelemért folytatott harc élethalál küzdelemmé emelkedik – s olyan drámai crescendóban szólal meg a két szerelmes találkozása a halálban –, hogy ebben egyszerre hat az emberi tartás fensége és a szerelem diadala. Mégis, bevallom, a művészi teljesítmény nagysága jobban lenyűgöz, mint maga a benső dráma, a játék artisztikuma hatott inkább, mint a drámai ereje.”⁵²

Én úgy emlékszem az előadásra, mint ifjúságom egyik szívfájdítóan szép emlékére. Bánki Zsuzsa⁵³ Izoldája egyszerre volt szenvedélyes szerelmese és jéghideg, számitó ellenfele párjának. Bitskey Tibor⁵⁴ Trisztánja tökéletesen megtestesítette azt a szerelmével szembeforduló hőst, aki egyszerre tudja őt gyűlölni és szeretni. Aki ilyen meghökkentő szavakat képes kimondani: „Gyűlöllek, mert semmit se értesz, / Gyűlöllek, mert azt sem érzed, / Hogy megromlott a levegő körülöttünk, / Mert megvakultál, megsüketültél, / Mert önzésedben elmerültél, / Gyűlöllek, mert magadban megölted / Azt, ami valaha szép volt.” És amire Izolda csak ezt válaszolhatja: „Bennem a legjobb, a legszebb / Az, hogy szeretlek! / És mit bánom a világot! / Hát nem látod, azt se látod, / Hogy mi adjuk a világnak a lángot, / Azt, ami élteti, / Azt, ami édeni, / Azt, ami nélkül sárrá omlana? / És mit számít emellett / Marke király unalmas udvara? / És Cornwall ködben úszó földje? / A mi szerelmünk kisütött fölötté! / A mi szerelmünk örök ragyogása – / Hazugság, rossz varázslat, tarka pára!”

A Jókai Színház (a mostani Új Színház) intimitása kedvezett a különös mese kiteljesedésének. A nem túlságosan tágas játéktér egyszerre volt festőien nagyvonalú és kamaraszínházhoz illően szemérmes. Neogrády Miklós⁵⁵ díszletei mintha a *Jó embert keresünk* szellemét fejlesztené tovább: néhány oszlop, drapéria, egy mese-

⁵¹ Dersi Tamás: *Trisztán* (1969). In: *Thália magyarul tanul*. Bp., 1971. 173–174, 184.

⁵² Illés Jenő: *Két műfaj vonzásában. Jegyzetek Illés Endréről*. In: *Mai dráma – mai dramaturgia*. Bp., 1964. 64.

⁵³ Bánki Zsuzsa (1921–1998) 18 évesen kap diplomát a Színművészeti Akadémián. 1945-től a Nemzeti, 1951-től a Madách, 1953-tól a Petőfi és Jókai, 1962-től a Vígszínház tagja. 1949 és 1951 között a Színművészeti Főiskola tanára. A Nemzetiben töltött éveit alatt Gellért számos rendezésében közreműködött.

⁵⁴ Bitskey Tibor (1929–2015) a főiskolán Gellért Endre tanítványa. 1951-ben a Magyar Néphadsereg Színháza ösztöndíjasa, majd tagja, 1959-től a Nemzeti, 1964 és 1974 között a Víg-, 1974-től a Thália, illetve az Arizona Színház művésze. Népszerű és sokat foglalkoztatott filmszínész.

⁵⁵ Neogrády Miklós (1903–1968) festőművész, díszlettervező. Tervezői munkásságát 1945-ben, akkor a mai Thália helyén játszó Vígszínháznál kezdte, de pályája során sokáig hű maradt a pesti Broadwayhoz: dolgozott a Művész, az Ifjúsági és Úttörő, illetve Jogutódjaik, a Petőfi és Jókai Színházban. Csak a hatvanas években távolodott el a Nagymező utca környékétől, amikor a József Attila Színházhoz szerződött.

beli tölgyfa, egy orrával a néző felé forduló hajó teremti meg az elvontság és a valóság határán egyensúlyozó költői színház, a mágikus „mintha” varázslatát.

Az ősz még két utazást hoz Gellértnek: szeptember első napjaiban egy háromnapos pozsonyi vendéjátékon vesz részt a Nemzeti Színház társulatával, amelyen a *Galileit*, a *Bernarda házá*t és a *Tartuffe*-öt játsszák; a hónap végén pedig előadást tart egy Velencében rendezett Goldoni-konferencián. Ezen az utolsó külföldi utazásán eljut Itália más városaiba, Padovába, Firenzébe és Bolognába is.

Barátok és ellenségek egyaránt izgatottan várták a nagy összefoglalást, a teatrális színház irányába tett kockázatos lépést, Gellért legtöbbet emlegetett művét, a *Peer Gynt*t, melynek bemutatójára öt hónappal a *Trisztán* után került sor. Vajon mit kezd a sok stílári problémát rejtő, a valóságot és az álmot, a kolompszó falusi hétköznapijait és a manóvarázs mesevilágát elegyítő, a képzeletet, az iróniát, a hiedelmeket szimbólumokká emelő és az élet nagy törvényeivé fogalmazó, minden szabály alól kibúvó remekművel az a Gellért Endre, akinek legfőbb életeleme a valóság precíz újrafogalmazása? Mit kezd a hatalmas színpadi metaforává dagadó és hatalmas színpadi apparátust igénylő drámai költeménnyel az a „realista” rendező, aki elsősorban mégiscsak a kevés szereplőt mozgató kamaradarabok finom lélekrajzának értő tolmácsolója?

Az ilyen és ehhez hasonló kérdések sok mindenkiben felmerültek annak idején, illetékesekben és illetéktelenekben egyaránt. Elsőként azonban Gellértben kellett, hogy felmerüljenek. Ő mindenkinél jobban tudta, hol tart a magyar színház, és hová kellene eljutnia. Mindenkinél jobban tudta, hol tart ő maga, és mennyi esélye van még, hogy túllépjen addigi teljesítményein. Mennyi esélye van még, hogy betegségét, démonait, szakmai és magánemberi kétségeit legyőzve egy új, számára minden addiginál nagyobb kihívást jelentő drámával keljen birokra.

Színjátásunk, úgy tűnik, sokáig nem tudott mit kezdeni a nehezen megfejtethető, sok helyütt talányos értelmű remekművel. Akkoriban szokatlanul nagy kétséssel, keletkezése után kerek ötven esztendővel, csak 1917-ben került sor a darab magyarországi bemutatójára a Magyar Színházban, igaz, kirobbanó sikerrel: Törzs Jenővel⁵⁶ a címszerepben többször felújították (1920, 1925, 1926, 1928), és egy évtized alatt 250 előadást ért meg. A Nemzeti Színház 1931. december 22-én tűzte műsorra, Horváth Árpád⁵⁷ rendezésében, Kiss Ferenc főszereplésével. Mindkét előadás alaposan megkurtította Ibsen szövegét. A következő nevezetes dátum

⁵⁶ Törzs Jenő (1887–1946) kora legkiválóbb színészeinek egyike, volt III. Richárd, Hamlet, Rank doktor (*Nóra*), a reichstadti herceg (Rostand: *A sasfiók*), Faust, Agárdi Péter (Heltai: *A néma levente*), Volpone. Több fővárosi magánszínházban játszott, de legjelentősebb korszaka a Magyar Színházhoz kapcsolódik. 1945-ben, súlyos betegen szerződött a Nemzeti Színházhoz, ahol egyetlen szereplése Csehov *A dohányzás ártalmasságáról* című monológjának előadása volt.

⁵⁷ Horváth Árpád (1899–1944) rendező, színházigazgató, színészpedagógus. 1922-ben Hevesi Sándor szerződtette a Nemzeti Színházhoz, ahol 1935-ig dolgozott. 1936 és 1940 között a debreceni színház igazgatója, A negyvenes évek elején a Vígszínház rendezője. 1944-ben mártírhalált halt.

1941. május 10. és 12. Ekkor került színre az első teljesnek nevezhető *Peer Gynt* a Nemzetiben, ezúttal Németh Antal rendezésében. Az első előadáson Jávor Pál volt a címszereplő, két nappal később pedig egyszerre ketten mutatkoztak be a főszerepben: az első három felvonás fiatal Peerjét Apáthi Imre, a IV. és V. felvonás érett és idős főhősét Lehotay Árpád személyesítette meg. A kritika egy része, Kárpáti Auréllal az élen, elutasította a meghökkentő megoldást.⁵⁸

Tizenhét évvel ezután kerül sor Gellért rendezésének premierjére. Amikor a próbák elkezdődnek, alig egy év telt el az 56-os események óta. Sok ember és sok művész megy át súlyos lelki válságon a pártállam egykori lelkes hívei és elszennvedői közt egyaránt. Mikor lehetne aktuálisabb, mélyebben átélhető Ibsen drámája, mint az illúzióvesztés időszakában? Mikor lehetne aktuálisabb a „légy önmagad” vagy a manóélet dilemmája? Amikor éppen megint arra akarnak rávenni bennünket, hogy emberszemünket kancsal manószemre cseréljük. Amikor mifelénk is „másként hangzik a szó: »Légy önmagadnak mindig elég, manó!«” Amikor a sors jó néhány kegyeltje rettegni kénytelen, hogy a Gomböntő kanalába kerül, és a többiekkel együtt beolvasztják, mint egy fületlen pitykét. Soha vissza nem téző alkalom, hogy kételyünk és lázadó kedvünk legalább a színpadon még egyszer testet öltjön. Minden együtt van, hogy jelentős előadás szülessen: egy régen játszott remekmű, egy kivételesen érzékeny rendező, akinek egész életében sikerült „kívül kerülnie”, legyőznie a minduntalan elé toppanó Nagy Görbét, tisztának és becsületesnek maradnia az árulások és besúgások korában, egy nagy egyéniségekből álló, együttgondolkodni képes társulat és egy olyan közönség, amelynek a túlérő éppen csak azt a jogát hagyta meg, hogy értsen a félszavakból.

De a színházban nincsenek előre megírt receptek. A tanulságot mindig csak utólag lehet levonni. A *Peer Gynt* felújítása az elszalasztott nagy lehetőség szomorú példája.

Már a próbák is balszerencsésen indulnak. A próbanapló tanúsága szerint nem egyszer botrányos összeszólalkozásokba torkolló viták alakulnak ki a rendező és a címszerepre készülő Ladányi Ferenc között. A makulátlan tekintélyű rendező kezdi elveszíteni a társulat egyes tagjainak bizalmát. Vagy ami még súlyosabb: az önbizalmát. Elbizonytalanodik. Ezt a színész megérzi, és a rend nyomban felborul. Jönnek a véget nem érő vitatkozások, valóságos és álproblémák, időhúzások. A munka nem halad.

Ladányi megbetegszik. A rendező egyre idegesebb. Átosztja *Peer* szerepét a nemrég szerződötetett Szirtes Ádámra. Szirtes majdnem egy hónapig próbál, aztán Ladányi meggyógyul. Negyvenkilenc éves, amikor másodszor játssza *Peer Gynt*-öt. Szegeden már játszotta 1944-ben, harmincöt évesen. Szirtes Ádám harminchárom, amikor végül nem játssza el. (Törzs harminc, Kiss Ferenc harmincnyolc, Jávor harminckilenc éves, amikor találkozik a szereppel.)

Ladányi kész elképzeléssel lát munkához. Ezt bizonyítja a bemutató után öt és Gellért halála után három évvel megjelent tanulmánya, amelyben minden fe-

⁵⁸ Az előadásról bővebben Németh Antal és a *rendezői színház* című cikksorozatam III. fejezetében írtam. (Szcenárium, 2014. február)

lelősséget áthárít a rendezőre, aki több ízben megnyugtatta, hogy helyes úton jár, de végül alakítása mégsem úgy hatott a közönségre, ahogyan ő szerette volna. Mintha egy rendezőnek csak annyi lenne a dolga, hogy megerősítse elképzelésében a színészt, tevékenysége kimerülne a szerepfelfogás kontrolljában. Mintha nem éppen a színészvezetés lett volna legfőbb erőnye Gellért valamennyi rendezésének.

„Én nem a szüntelenül ábrándozó, álmok világában tévelygő, csaknem költővé magasztosított, anyját életében teljes szívvel, halálában pedig zokogva szerető, jobb sorsra érdemes fiatalembert óhajtottam ábrázolni a darab első részében – érvel Ladányi. – Olyan fiatalembert akartam közönség elé állítani, akiben föltétlenül megvannak a most felsorolt jellemvonások, de jellemrajzának több mint a felén az eddigi [...] vonások uralkodnak: *hiúság, önteltség, gőg, lustaság, iszákosság és izgatóság...* [...] S a közönség nagy része mindebből legfeljebb csak annyit érzett meg, hogy nem játszottam elég rokonszenvesre Peert.” Pedig meggyőződése, hogy „a színésmunka tudatos voltának lehetőségeit a felszabadulás adta birtokunkba.” Tehát a korábbi Peer Gyntök semmiképpen nem juthattak el „a darab- és szerepelemzésnek, a mondanivaló kifejtésének, az emberábrázolás sokrétűségének” arra a fokára, amelyre ő, hiszen „az én szerepépítő munkám történelmi és társadalmi előfeltételei már merőben mások voltak, mint az övéik. [...] Éppen ezért nem hiszek abban, hogy a felszabadulásig színre került *Peer Gynt*ök minden porcikájukig kielemezett, a maguk igaz voltában csillogó alakítások lettek volna.”⁵⁹

Ladányi megkésett mentegetőzése csatlakozik a kritikáknak ahhoz a megállapításához, hogy az előadás legnagyobb tehertétele Grieg zenéje. Grieg népszerű, fülbemászó, romantikus kísérőzenéje kötelező hagyomány volt évtizedeken át Ibsen drámájának előadásain. „Ibsen ember-*Peer Gynt*öt írt, Grieg mese-*Peer Gynt*öt” – ismétli Ladányi a kritikák erre vonatkozó észrevételeit. Bár Ibsen „valóságáról” természetesen csak a kor (szocialista) realizmuseszménye szerint tud gondolkodni, következtetésében akaratlanul egészen Brechtig jut el.

Az előadás kritikai fogadtatása vegyes. Némelyekben dolgozik még a beidegződés, hogy a Nemzeti Színház és Gellért előadásait dicsérni illik, mások viszont a „stílusegységet” hiányolják. Jellemző Nagy Péter bírálata: „A rendezés számos művészi és találékony megoldása ellenére nem tud kiegyensúlyozottá válni, mert nem tud saját koncepciójában teljes egységet teremteni. Ezt az előadás külső képe is mutatja: a színpadkép és a vetített díszletek a meyerholdi expresszionizmust idézik, a jelmezek és a játék túlnyomórészt naturalista, és az egész fölött Grieg romantikus-szентimentális zenéje lebeg.”⁶⁰ Túl azon, hogy Varga Mátyás⁶¹ realiztikus ve-

⁵⁹ Ladányi Ferenc: *Gyi, Gráne lovam*. In: *Élő dramaturgia*. Bp., 1963. 147–148, 149–150.

⁶⁰ Nagy Péter: *Peer Gynt*. In: *Két évad*. Bp., 1966. 106.

⁶¹ Varga Mátyás (1910–2002) 1935 és 1944, majd 1945 és 1980 között a Nemzeti Színház díszlettervezője, a realiztikus történelmi környezet megteremtésének szakavatott képviselője. Több mint félszáz film díszleteit tervezte. Szegeden, az általa létrehozott Színház-történeti Kiállítóházban 1987 óta állandó kiállítás látható díszletterveiből, festményeiből, grafikáiból és iparművészeti alkotásaiból.

tített díszleteinek és kasírozott szikláinak vajmi kevés közül van az expresszionizmushoz és Mejerholdhoz, amit a naturalisztikus színészi játékról mond, azt a ránk maradt rádiófelvétel is igazolja.

A színpadképek, bár scenikai alapelveikben pontosan követik a korábbi, Németh Antal-féle rendezés megoldásait, stílusukban visszalépést jelentenek Jaschik Álmos⁶² stilizált képi világához képest. A jelmeztervező mindkét esetben Nagyajtai Teréz⁶³. Az 1941-es előadásban – amennyire a fotók alapján megítélhető – jobban kötődött Jaschik szelíden szecessziós ábrázolásához. 1958-ban kötelezően „korhű”, realiztikus viseletekbe öltözteti a szereplőket. A színpadkép most is megpróbál általánosítani, és egységes megoldást találni a különféle stílusú képek és helyszínek ábrázolására. Forgószínpadra épített, szikláknak álcázott dobogórendszeren játszódik az előadás, a forgó különféle állásai más-más talajtagolást mutatnak a nézők felé. Az egyes helyszínek vagy nyílt színen követik egymást, vagy túllfüggőnyt eresztenek le, amelyre szintén vetítést alkalmaznak. Így látszólag egyszerűen lebonyolítható a sok változás, ám a szájbarágás ezáltal is újabb bonyodalmakat okoz: az első rész sziklabilátását a szünetben sivatagi homok színére emlékeztető szőnyeggel, a harmadik részben pedig vizet utánzó vászonnal takarják le. Az egyes kiegészítő elemek (malom, kunyhó) sem minden nehézség nélkül kerülnek be a helyükre. Az 1941-es előadás 33 képből állt, és két részben játszották a drámát, az egyetlen szünet Aase halála után, az eredeti III. felvonás végén, vagyis a 15. kép után volt. Gellért rendezése 35 képből áll és hármas tagolású: ő a IV. és V. felvonás közé újabb szünetet iktat, amely aránytalanná teszi az egyes részek időtartamát (az első rész itt is 15, a második 8, a harmadik 12 kép), de híven követi az előadás szándékát: az álmodó-vágyakozó parasztleány történetét elválasztja a „kapitalista” Peer szatírájától, majd pedig az öregember belső megsemmisülésétől. Ennek érdekében az 1941-es előadásból néhány kimaradt jelenetet is visszaállítanak, ami viszont rendkívül hosszúvá és fárasztóvá teszi az előadást.

1941-ben és 1958-ban egyaránt Áprily Lajos⁶⁴ fordításában játsszák a darabot, ám a két előadás fordítása nem azonos. 1941-ben Németh Antal felkérésére készült az első, míg a második, alaposan átdolgozott változat az Európa Könyvkiadónál jelent meg, fél évvel a próbák megkezdése előtt.⁶⁵ Gellért rendezésében

⁶² Jaschik Álmos (1885–1950) grafikus, díszlet- és jelmeztervező, pedagógus, Németh Antal egyik állandó munkatársa Szegeden és a Nemzeti Színházban.

⁶³ Nagyajtai Teréz (1897–1978) Az Operaházban kezdte pályáját, 1928-tól 1965-ig a Nemzeti Színház, 1965-től 1973-ig a győri színház jelmeztervezője. Több más fővárosi és vidéki színházban is dolgozott.

⁶⁴ Áprily Lajos (1887–1967) költő, műfordító, szerkesztő. Az Ellenzék, majd az Erdélyi Helikon szerkesztője. 1929-ben Erdélyből áttelepült Budapestre, gimnáziumi tanárként és lapszerkesztőként működött. Az ötvenes években csak műfordítóként publikálhatt. Esszéi, kritikái kötetben csak halála után jelentek meg. A Monarchia összeomlása után jelentkező költőnemzedék kiemelkedő alakja.

⁶⁵ *Ibsen válogatott drámái I–II.* Bp., 1957.

több olyan színész vesz részt, aki Németh Antal előadásában is közreműködött. Mindenekelőtt Gobbi Hilda, aki huszonnyolc éves, amikor először játssza Aasét, és még az 1958-as felújításon is négy évvel fiatalabb a fiát alakító Ladányinál. A szerep évtizedekre összenőtt Gobbi személyével, meghatározta és kijelölte egész pályáját. Az 1958-as hangfelvétel meghallgatásakor mégis újra megrendít az összforrás, számos Gobbi-szerep origója és kiapadhatatlan kincsesbányája. De fontos szereplő Balázs Samu, Gellért előadásának szuggesztív Gomböntője, aki korábban Dovre apó volt. Gellértnél ezt a szerepet Bihari József játssza, aki a démoni, fantasztikus, mesebeli manókirály helyett – a kor kívánalmainak és Gellért ízlésének megfelelően – realiztikusabb, valóságosabb lényként, egyszerű haegstadi parasztemberként jelenik meg.



Ladányi Ferenc és Gobbi Hilda
a *Peer Gynt*ben

Ladányi, annak ellenére, hogy a második és harmadik rész Peerje életkorban, tapasztalatban és habitusban közelebb áll hozzá, az első részben eléggé meggyőző. Az ifjú Peer szíve-lelke mélyéig nem tud lehatolni, de imponálóan győzi erővel, lendülettel. A második részben, amennyire emlékeink és az erősen megcsontkított hangfelvétel alapján megítélhető⁶⁶, inkább a szerep „ideológiáját” játssza el. Nem érintik meg a nagy csalódások, fenyegetések és kiábrándulások. Az utolsó szakaszban viszont sikerül eljutnia a szerep legmélyebb rétegeibe. A korabeli kritikák többnyire szép beszédét emelik ki.

A hangfelvétel legnagyobb meglepetése Törőcsik Mari Solvejgje. Tudomásul vettük és megszoktuk, hogy az emlékezet kudarcként tartja számon Törőcsik első jelentős színpadi szereplését. A kritikák többsége elmarasztalta a rendezőt, amiért filmsikerei után ilyen helyzetbe hozta a fiatal színésznőt.

Pedig amit a magnószalagról hallunk: maga a földre szállt égi csoda. Hegyipatak-tisztaságú hang szól hozzánk ötvenhét esztendő távolából. Egy olyan természetes és magától értetődő színpadi létezésnek lehettünk akkor is, most is tanúi, amely kivételes pályáján mindmáig Törőcsik emberi-színészi lényének legnagyobb erénye. Valóban kilóg a sorból: őt nem érinti meg játszótársai naturalizmusa, partnerei romantikus hevülete, nemes pátosza és évtizedes tapasztalatokban szerzett színpadi biztonsága; ő egyszerűen *van*. Megjelenik, megszólal, és egyszerre valósággá, költészetté lesz mindaz, ami addig talmi csillogás, kasírozott szikla, vetített felhő és mindenféle más ügyeskedés volt körülötte. Amikor ő megjelenik, minden

⁶⁶ A Magyar Rádió felvételéről hiányzik az egész marokkói kép, az azt követő monológ, a szfinx-jelenet, a hajótörés, a temetés, a Sovánnyal (Kálmán György) való találkozás és a Gomböntő második jelenete. Ezen kívül önkényes jelenetcserék is eltorzítják az előadás eredeti karakterét. Az *Ármány és szerelem* hangfelvételében hasonlóan drasztikus szerkesztői beavatkozások vannak.

más átértékelődik, fortélyossá válik és megkérdőjeleződik. Gellért kedves tanítványa arról beszél nekünk huszonhárom évesen, milyen az, amikor a színpadon az igazat mondják, nem csak a valót. Arról beszél, milyen lehetett volna az a *Peer Gynt* és az a színház, ha mesterének van még elég ereje, hogy kitörjön a kor szorításából, és továbblépjen addigi eredményein. Ezt az új hangot éppúgy nem hallotta meg a korabeli kritika, ahogy nem vette észre Gellért szándékát és kétségbeesett küzdelmét önmaga és a magyar színház megújításáért.

Csak Kárpáti Aurél érzi meg az útkeresés szándékát és az önmagával folytatott belső küzdelmet Gellért rendezésében. Ő Törőcsik közreműködését is másképp ítéli meg, mint kritikustársai: „Törőcsik Mari Solvejg szűkszávú szerepében is meggyőző jelét adja kivételes színészi tehetségének, közvetlen alakító készségének és egyéni bájának” – írja, az előadás egészéről pedig így nyilatkozik: „A *Peer Gynt* stílusos rendezése a legnagyobb művészi feladatok közül való, elsősorban éppen a darab sokféle mutató célzatosságai és eszmei többszólamúsága miatt. [...] Bizonyos, hogy színpadra állítása megkívánja a szemhez szóló effektusok fokozott alkalmazását, s Gellért Endre nagy külső apparátust mozgató rendezése ezzel bőven él is. [...] Az új rendezés főleg abban különbözik a korábbiaktól, hogy nyomatékos kihangzást biztosít a darab szociális célzatai számára.”⁶⁷

A darab próbái 1957. november 27-én kezdődtek, és 71 próba után, 1958. február 21-én volt a bemutatója. Alig két héttel később elindulnak Gosztorny János *Rembrandt* című drámájának próbái.

A szerző Gellért egykori tanítványa, majd tanársegédje, barátja. A Nemzeti Színház színésze. Első darabját, a *Columbust* 1956 áprilisában mutatták be Szegeden. A *Rembrandt* nyilván Gellért közbenjárásával került a műsortervbe. Megbízható forrásból ezt lehet tudni a szerzőről: „Mikor színházi sorsa nem akart alakulni, túl sok keserű íz tódult a szájába, valami egyébbel próbálkozott. Írni kezdett, és persze drámát, mint majd minden írástudó színész. Ért is el sikernek látszó valamiket, hanem aztán tenyérrrel a bajok közepébe. A baloldalt megsértette Rembrandt életéről szóló színművével.” Az idézett megbízható forrás maga a szerző, Gosztorny János,⁶⁸ aki önmagát se kíméli, ha a helyzet úgy kívánja. Persze a kötelező szerénység mögött egy mindig színházban gondolkodó, színházul anyanyelvi szinten beszélő személyiség húzódik meg. A *Rembrandt* pedig nem csupán jól játszható darab, de a bemutató Gellért pályáján jóval több, mint egy kedves barát és munkatárs ügybuzgalmát honoráló gesztus. Újabb lehetőség a naturalista színház béklyóiból való szabadulás felé.

A darab nemcsak a művésztől és a művészetről szól általában, hanem a művészet szabadságáról. Két évvel a forradalom leverése után. Ez ugyan már nem az ötvenes évek szocreál képzőművészetének kora, 1957-ben lezajlott a korszakváltást ígérő Tavasz Tárlat a Műcsarnokban, amelyen a korábban tiltott alkotók művei is megjelenhettek. Mégis „különös ellentmondásként ezekben a hónapokban von-

⁶⁷ Kárpáti Aurél: *Peer Gynt. Élet és Irodalom*, 1958. In: *Színház*, Bp., 1959, 177–178.

⁶⁸ Gosztorny János: *Egy elvetemült fráter arcképe*. In: *Láttalak, elmeséllek*. Bp., 2005. 94.

ták formálisan is állami ellenőrzés alá a művészeti szövetségeket, mintegy megto-rolva forradalom alatti szerepvállalásukat”⁶⁹ – olvashatjuk Kovács Péter⁷⁰ tanul-mányában.

A darabnak számos hibája van. Nem igazi dráma, sok benne az epikus elem. A főhősnek is kevés drámai helyzet jut. „Nem hős ez a Rembrandt, csak áldozat, a sorssal nem küzd, csak ahogy zúdul és tör feléje, ő nyílt mellet fogadja és hagyja, hogy összetörtettség – írja a bemutató után Illés Jenő. – Epikus dráma, de nem a brechti értelemben, mert a brechti drámai koncentráció hiányzik belőle.”⁷¹

Gellért a festészet formanyelvét hívja segítségül, hogy a színpadi realizmust újra értelmezze. Megint festőművész-grafikust kér fel tervezőnek, mint a *Jó embert ke-resünk* esetében. Ezúttal Konecsni György⁷² tervezi a díszleteket. Különös drá-mai szerepet kapnak a díszletek az előadásban: ahogy Rembrandt (Bessenyei Fe-renc) öregszik és mind csalódottabb lesz, egyre inkább magára marad, fokozatosan fakulni kezdenek, elhalványodnak a környezet színei. Mintha kihűlné a világ kö-rülötte; az élet a hétköznapi világából átköltözik a képeibe. A festményei egyre tüzesebbek, élettelibbek, a valóság pedig bágyadt, halovány tetszhalottá lesz. „Gel-lért Endre már a színpad terének kialakításával, a lépcsők elhelyezésével is kifeje-zőt alkotott – folytatja elemzését Illés Jenő. – Az első felvonásban a hatalma, gaz-dagsága teljében sütkérező Rembrandt diadalmasan, alulról tör be fölfelé, s végül nyomott, sötét odúba lépcsőn ballag lefelé – a le-hullásba. A festőiségre való törekvés, a rembrandti kompozíció tudatos felhasználása, sőt magának a rembrandti színeknek a kihasználása, ugyancsak igen érdekes művészi megoldásokat eredményez.”⁷³

Az előadás azonban nem egy újabb kísérlet bizta-tó állomása, hanem az életmű záró fejezete.

A további tragikus események ismeretében utó-lag sokan emlékeznek Gellért viselkedésének néhány korábbi furcsaságára, amely egy pszichiáter számá-ra intő jel lehetett volna. A *Peer Gynt* próbái közben egy alkalommal órákon keresztül mereven, rezzenés-telen arccal ült a próbateremben a színpadkép ma-kettje előtt. Nem szólt egy szót sem senkihez, a kér-



Bessenyei Ferenc és Gyurkovics Zsuzsa a *Rembrandt*-ban (fotó: Wellesz Ella)

⁶⁹ Kovács Péter: *Lenin a háztetőn. Hivatalos művészet az ötvenes években*. In: *A második nyilvánosság*. Szerk. Hans Knoll. Bp., 2002. 168.

⁷⁰ Kovács Péter (1939) művészettörténész. 1962-től a székesfehérvári István Király Múzeum munkatársa, 1985-től 1992-ig igazgatója. A MTA művészettörténeti bizottságá-nak tagja. Fő kutatási területe a 18. és a 20. század szobrászata.

⁷¹ Illés Jenő: *Gosztonyi János: Rembrandt*. In: *Mai dráma – mai dramaturgia*. Bp., 1964, 184–185.

⁷² Konecsni György (1908–1970) festő, grafikus, a hatvanas évek plakátművészetének ki-emelkedő képviselője. Több mozaikja és graffitója látható közintézmények falain.

⁷³ Illés Jenő i. m. 186.

désekre nem válaszolt. Elmélyedt? Gondolkodott? Magába roskadt? Kilépett a valóság világából? Képzelete kizuhant egy légüres térbe? Máskor többször egymás után megismételt egy-egy mondatot, aztán révetegen megállt, mint aki elvesztette a fonalat a környezetével folytatott beszélgetésben.



Gellért Endre 1958-ban

Bajuszt növesztett. Nem kackiásat, nem hetykét, nem hivalkodót, nem pödörni valót. Csak olyan őhozzá illőt. Ami alig változtatja meg az arc karakterét. Csak éppen ott van. Nem húzódik túl a száj vonalán, de szabályos, finom vonásait egy kicsit megkeményíti. Senki nem kérdezte meg, hogy miért. Hogy mi ez. A rejtőzködés újabb formája? A mássá válás szándékának kifejezése? Menekülés valahonnan valahová? Vagy bátortalan kiáltás, hogy többé nem tudok, és nem is akarok az lenni, aki voltam?

„De ki lát az eleven emberi agy tekervényeiben? – teszi fel a kérdést Benedek András. – Ki a megmondhatója, hogy egy-egy furcsa jelenség, amikre utólag más is visszaemlékezett, valóban egy lappan-

gó betegség apró jelzése volt-e, vagy egyszerűen egy érzékeny művésztermészet normális kedélyhullámozása? Hogy efféle alkati rendellenesség idézte elő, nagytotta föl az apróbb családi és színházi nézeteltéréseket, vagy megfordítva: a külső körülmények miatt bomlott meg a belső egyensúly? Fülébe jutott-e két gyöngébben sikerült produkciója után az a gyilkos mondás, hogy elvesztette a tehetségét? S ha igen, komolyan megfordult-e ez a fejében? Valóban időszerűtlenné vált az ő művészeti világnézete és megingott-e pozíciója a színházban, vagy csak ő érezte így?”⁷⁴

Az évad végén még rendez egy vizsgaelőadást a főiskolán (*A sors embere*), még részt vesz egy másiknak a próbáin (*Koldusopera*). A tervek szerint az új évad elején Ray Lawler:⁷⁵ *A tizenhetedik baba nyara* című darabját fogja rendezni a Katonában. Kiosztja a szerepeket, de betegsége miatt az előadást végül Várkonyi Zoltán rendezi.

A *Peer Gynt* évad eleji felújító próbájáról az Őrültekháza-kép közben zokogva elrohan. A próba abbamarad. Gellért ekkor már hetek óta súlyos depresszióval küzdő fivérét, Tibort kísérgeti az elmeorvoshoz. Egy ideig zárt osztályon is kezelik. Amikor kiengedik, öngyilkos lesz. Orvosok szerint vannak olyan esetek, amikor a közeli hozzátartozó mentális zavara – amennyiben a másik fél is hajlamos rá – „ragályossá” válhat. A pszichiátria úgy nevezi ezt, hogy „folie à deux”, páros örület; a feleség, a testvér, a szeretett barát rögeszméi, kényszerképzetei átragadhatnak a társára is.

⁷⁴ Benedek András: *Párbeszéd levelekben*. In: *Színházi műhelytitkok*, 203.

⁷⁵ Raymond Lawler (1921) ausztrál drámaíró, színházi rendező, színész. Egyetlen kirobbanó sikerét a *The Summer of the Seventeenth Doll* (1955) című tragikomédiájával aratta.

„Nem sikerült a *Peer Gynt*-rendezése, borzasztó lett – mondja Major Tamás. – Erről nehéz beszélni, úgy értem, értelmesen beszélni, hogy mennyi volt ebben a betegség, és mennyi a színjátszás. Mert hát az ilyen skizofrén betegségben mindig van egy nagy adag színjátszás, és nehéz megállapítani, meddig tart a színjáték, és hol kezdődik a betegség. Tény, hogy Gellért, mikor látta, hogy nem megy a dolog, akkor az Őrültekháza-jelenetnél összeroppant, és felmondták az idegei a szolgálatot. Azt tudom, hogy akkor mindenkivel szemben állt. Még velem a legkevésbé, vagy legalábbis nem szemtől szemben, lehet, hogy a felesége előtt vagy a családja előtt.”⁷⁶

A *Peer Gynt* próbáján történtek után néhány nappal Gellért a szülei negyedik emeleti lakásán felmászott a vécéablakra és levetette magát a szűk lichthófb. Szinte épségben ért földet, mert az ugrás sebességét lefékezték a világítóudvar falai. Feltápáskodott, és az ott talált üvegcserepekkel felvagdalta mindkét csuklóján az ütőereket. A szülei időben észrevették, kihívták a mentőket, de azok nem tudtak hozzáférni az ekkor már eszméletlen és erősen vérző sebesülthöz. Értesítették a tűzoltókat, azok falat bontottak, csak ezután sikerült kórházba szállítani. Azonnal a műtőbe vitték. Először a csuklóit kellett több műtéttel úgy-ahogy helyrehozni. Nemcsak az ütőerek szenvedtek súlyos sérüléseket, de izmokat és idegeket is átvágott.

Amikor a sebészek elvégezték a szükséges és lehetséges műtéteket, Gellértet átszállították a János Kórház elmeosztályára⁷⁷. Itt már engedélyezték a látogatásokat. Tolnay Klári így idézi fel a szomorú találkozást:

„Öngyilkossága után voltam nála a kórházban. Zárt osztályon. Kilincs nélküli ajtók, ablakok. Bandi mosolyogva feküdt az ágyon, bekötözött csuklókkal. Azt hiszem, fölívta az ereit. Körülötte színházi magazinok, szaklapok. Vigyorogva mondta:

– Ezek azt hiszik, hogy a képes újságokkal meg ezekkel a nagyképű színházi cikkekkel életre tudnak pofozni. Tévednek, Klárikám...

– De miért, Bandi?

– Ez a színház már nem az én színházam. Csalódtam benne, de elsősorban önmagamban.

– Ne beszéljünk a szakmáról. Inkább arról, ha felgyógyulsz, utaznod kellene. Mondjuk, Párizsba.

– Már voltam ott.



A János Kórház bejárata

⁷⁶ Koltai, i. m. 94.

⁷⁷ Ugyanitt kezelték korábban Soós Imrét is.

– Akkor Keletre. Az olyan izgalmas. Kínába, Japánba vagy Indiába.
– Távol van, egy ilyen hosszú úttól félnék. [...]
– Vigyél magaddal egy barátot, aki segít.
– Nincs olyan barátom. Nagyon aranyos vagy, hogy mindenáron segíteni akarsz. Azt hiszem...

Itt gyorsan közbevágtam, mert sejtettem, mit akar mondani.

– Ha kijössz, vigyáznak... vigyázunk rád.
– Van villamos is – mondta kedélyesen és hátborzongatóan.

Minden jót kívántam neki, és szorongó nyugtalansággal elkészöntem. Önpusztító hajlamának hátterét nem ismertem, a körülötte zajló szakmai intrikákba sem voltam beavatva. Annyit tudtam, hogy a *Szecsúáni jó emberrel* nagyot bukott, de úgy gondolom, Gellért Bandi öngyilkosságig jutó cselekedete mögött mélyebb erők is meghúzódtak.”⁷⁸

Illyés csak jóval később értesül a tragikus eseményekről. Ő is többször meglátogatja a János Kórházban. Azt tervezik Benedek Andrással, hogy készülő új darabját, a *Malom a Sédent* megmutatják neki, és megpróbálják bevonni az előkészületekbe. „Flóra”⁷⁹ ebben az ügyben is telefonál neked – írja Benedek Andrásnak. – Az ő ötlete, hogy ilyen lelkiállapotban, amilyenben most Gellért lehet, jó orvosság a munka; a tudat, hogy mások számítanak az emberre. Vonjuk hát be őt is ennek a darabnak az alakítgatásába. Szűrd meg – alaposan – ezt a föltevést, s csak akkor szólj róla, ha valóban így van. Mert megeshet, hogy a kötelességtudat fáraszt, riaszt; ebben az esetben tehát inkább ártalom lenne.”⁸⁰

Gellértet valóban kezdi érdekelni a készülő darab, de panaszkodik, hogy nem képes átlátni az egészet, hamar elfárad. A félkész darabot Major is elolvassa, nem mutat túl nagy lelkesedést, de egyelőre jó képet vág a dologhoz. Közben Révai is kér egy példányt. Ő szintén a János Kórházban fekszik. Tervezi, hogy átmegy Gellértet meglátogatni, de Gellért megelőzi, ő keresi fel a betegágyánál. Hosszan beszélgetnek. Révai, úgy tűnik, pártolná a bemutatót, annak ellenére, hogy hiányolja a különféle politikai beállítottságú szereplők közül a kommunista hőst.⁸¹ Illyés viszont erről hallani sem akar.

A *Malom a Séden* – Illyés elgondolása szerint – kapcsolódik a *Dózsa György*-höz, az *Ozorai példához* és a *Fáklyalánc*hoz, vagyis egy tetralógia záró darabja lenne. Az író szándéka a magyarság önbecsülésének erősítése: a második világháború után sokat hangoztatott váddal száll szembe, mely szerint „Magyarország volt Hitler utolsó csatlósa”. A darab 1945 márciusában játszódik, egyetlen helyszínen, egy magányos malomban, két dunántúli falu határában. Az igazi dráma a falakon ki-

⁷⁸ Párkány László: *Tolnay Klári egyes szám első személyben*. Bp., 1988. 162–163.

⁷⁹ Kozmutza Flóra (1905–1995), gyógypedagógus, pszichológus, pedagógus, Illyés felesége.

⁸⁰ Idézi Benedek András: *Párbeszéd levelekben. Színházi műhelytitkok*, 198.

⁸¹ Révait 1956 nyarán újra beválasztották a Politikai Bizottságba. 1958 végéig az Elnöki Tanács elnökhelyettese, majd az MSZMP Központi Bizottságának tagja. Ekkor már súlyos beteg, 1959. augusztus 4-én meghal.



Lukács Margit és Major Tamás a felújított Ványa bácsiban (forrás: színhaz.net)



Gellért Endre síremléke a Farkasréti temetőben

vül zajlik, bent a malomban a szereplők vitáznak. A szerkezete tehát leginkább a *Fáklyaláng*hoz hasonlít.

A *Malom a Sédent* sohasem mutatja be a Nemzeti Színház. Megjelenik folyóiratban, majd Illyés 1969-ben induló életműsorozatában,⁸² de csak 1970-ben kerül színre Veszprémben, később pedig a József Attila Színházban.

Amikor Gellértet kiengedik a kórházból, nincs olyan állapotban, hogy új darabot rendezzen. Először azt tervezik, hogy felújítják a *Fáklyaláng*ot, aztán mégis a *Ványa bácsi* mellett döntenek.

Gellért új életet kezd. Elválik a feleségétől. Újra megnősül. A Várban kap lakást, a gyerekek vele maradnak. Az új asszony és a gyerekek segítségével megpróbál talpra állni. Fél a lépcsőktől meg a mélységtől. Öt és három éves kislánya kezét szorongatva sétálgat. Amikor nincsenek vele a gyerekek, folyton a nevüket mormolja. A keze nem jött rendbe, a depressziója is újra meg újra előtör. Ezekre erős gyógyszereket kap.

1960. március 1-jén minden otthon található gyógyszerét beszedi. A család holtan talál rá.

Gellért Endre élete és káprázatos pályafutása negyvenöt éves korában derékba tört. Sokan megnyugodhattak: a fárasztó, keserves utat mégsem kell folytatni. Az izgága Krisztusok, a kiválasztottak mindig megnehezítik önmaguk és mások életét.

Gellért távozásával a magyar színházi élet haladékot kapott. Egy jó ideig még tovább lehetett járni a régi, kitaposott úton.

⁸² Illyés Gyula: *Drámák 1–2. A tű foka, Lélekbúvár, Ozorai példa, Fáklyaláng, Tűvé-tevők, Dózsa György, Malom a Sédent, Kegyenc, Különc, Bolhabál*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1969.

The Outsider. The Rise and Dread of Endre Gellért

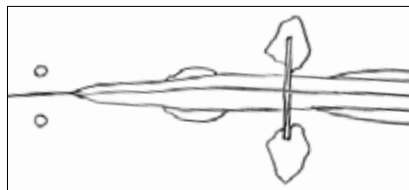
(Part VII)

In the chapters of an in-progress monograph, which have been published since November, Géza Balogh gives a vivid portrayal of the complex personality of the actor, professor, beginning and then maturing director Endre Gellért, who was born a hundred years ago. At the same time, the author depicts the circumstances under which this brilliant talent was compelled to work, that is the period of post-war restart in Hungarian theatre life, plagued by many discrepancies. The previous part, which appeared in May, comprised a detailed account of the production of emblematic presentations in the early 50s and prior to the 1956 revolution, abundant in quotations from contemporary documents and reminiscences. The finishing part published here explores the story of the last five years of the director's life. In the introduction Gellért's study trips abroad are mentioned, which greatly influenced his concept of theatre and led to a final break with the Russian-type schematism of the '50. In this regard his five-week trip to Beijing in 1956 is the most important one according to the author, as it diverted Gellért towards a new kind of theatricality. This ambition of his was demonstrated by his attempt at conquering Brecht in staging *The Good Person of Szechwan* (to which he deliberately gave the title *Jó embert keresünk /We Are Looking for a Good Person/*) in '57. Although contemporary criticism was divided on this presentation, Hungarian theatre history later looked upon it as a crucial breakthrough in the renouncement of the "theatre of illusion", as the author points out. In the 1957–58 season Gellért made a successful attempt to renew the theatrical language of the Hungarian poetic drama by staging Illés Endre – Vas István's *Trisztán (Tristan)*. He meant the staging of *Peer Gynt* to be a summary of his directorial intentions, however, rehearsals went astray – which truly reflects traumatising conditions in Hungary after 1956 –, and some

actors lost their confidence in him. Going through a crisis also in his private life, Gellért staged János Gosztonyi's drama on Rembrandt, but he was never able to defeat his overwhelming depression. Following an unsuccessful suicide attempt, he died by his own hand in 1960. Géza Balogh concludes the survey of the director's career on this bitter note: "Hungarian theatre life was given grace by Gellért's departure. It was possible to tread a beaten track for quite some time".



Gellért Endre a moszkvai Művész Színház tagjaival történt találkozón 1956-ban (fotó: Farkas Tamás)



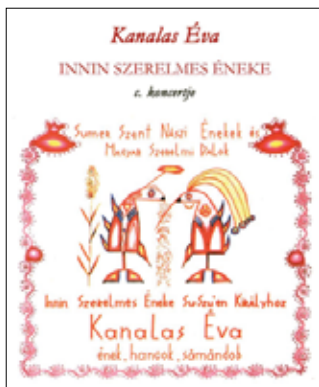
„A dal a lélekből születik”

Kanalas Éva énekest Eöri Szabó Zsolt kérdezi

– A Bánffy Miklós Attila-drámája nyomán készült Isten ostora című előadásban egy különös, keleties hangzásvilágot megszólaltató énekesként ismerhetett meg téged a Nemzeti Színház közönsége. Sokunkat megleptek az előadást nyitó, majd vissza-visszatérő dallamok, ezek a kacagó, gurgulázó, hol természeti zörejekre, hol állati hangokra emlékeztető zenei futamok, amelyeknek a forrását sem tudja az ember az első pillanatban azonosítani: ott lebegnek a térben... Hogyan, mikor derült ki, hogy képes vagy ilyen hangok képzésére? Születni kell-e rá, vagy ezt a technikát egy jó énekes is elsajátíthatja?

Tizenhét évesen, 1987-ben álltam először a közönség elé. Harangozó Imre néprajzkutatóval utaztunk Debrecenbe, ahol ő egy előadást tartott, ennek kapcsán énekeltem el néhány csángó népdalt. Emlékszem, vele voltam akkor először Bonchidán, a Bánffy-kastélyban is. Libák és disznók legeltek az udvaron, az egyik két leborított oszlopfő, amit még nem hordtak el, kiállt a földből. A disznók jöttek-mentek. Csak a kert egyes részein látszódott az egykori pompa...

1989 és 1994 között a táncházak és a népzene világában váltam egyre ismerőbb énekes-sé. Megjelent tőlem több MC, amelyeken moldvai csángó népdalo-



kat énekeltem. A *Túl a vízen...* kezdetű lézpedi daltomat Halmos Béla beválogatta az elmúlt húsz év népzenei slágerei közé. Táncház-találkozó lemezeken énekeltem, nagyon sok népzenei táborban tanítottam. Közben Moldvába jártam a csángókhoz népdalt gyűjteni, idehaza Fábri Géza zentai kobzással koncerteztem az általunk rekonstruált énekes-kobzás moldvai dalokkal. A gyűjtések alakalmával észrevettem, hogy vannak olyan szöveg nélküli dallamok, főként az altatók és siratók között, melyekben az énekes szabadon használja a hangját,

s ugyanígy kezeli a dallamot is. Aztán 1994-ben olyan sok népdalt, szövegvariánst tudtam már, hogy egyre inkább az kezdett foglalkoztatni, a mai világunkban vajon születhet-e új népdal, vagy megújulhatnak-e a régiek élő hagyományként. És ha igen, az milyen lesz, miből fog megszületni? Kanalas Évából hogyan tud feltörni? Mert a dal a lélekből születik, szakad fel az énekesből.

Talán 1994-et írtunk, amikor a diósgyőri Folk Fesztiválon észrevettem, hogy itt most több történt az egyszerű népdaléneklésnél. Fábri Gézával léptünk fel csán-gó dalokkal: a „Románia nagy hegy alatt...” kezdetű külső-rekecsini dalt énekeltem, s a mérai prímás, Árus Feri feljött a színpadra bőgőzni. Arra emlékszem, hogy valahova messze szállt-szállt a hangom, s amikor vége lett a dalnak, ott a diósgyőri várban megállt a levegő. Ijesztő, de jó érzés volt. Akkor jelent meg először az a nagy erő!

Ezért kerestem meg aztán, 1996-ban Mongus Kenin Lopsant, a tuva sámán-szövetség elnökét, hogy mit is kezdjek a jövőben ezzel a nagy erővel. Nem ezzel a céllal utaztam ekkor, életemben először Dél-Szibériába, de amikor Tuvában ott ültem előtte, egyből tudtam, hogy miért tettem meg a hétezer kilométert. Énekeltem neki, és sírtam is. Ő pedig fehér madarat látott az ének alatt. Ami tiszta erőt, fényt jelent a sztyeppék világában.

Mongus Kenin Lopsan ezt mondta nekem és üzenté általam a globalizált világ-nak: „Mi, tuva sámánok a természet uralma alatt dolgozunk, így segítünk az embereknek. Mindennek, ami a földön van, a szélnek, a fának, a folyóknak, a patakoknak, a hegyeknek hangja van, és nekünk az a feladatunk, hogy ezeket a hangokat meghalljuk. Hogy e hangok erejével segítsünk az embereknek. Ez a te feladatod is, lányom! Értetted?” – Igen, megértettem. Ott Tuvában, 1996-ban meghajoltam a Világ Ura előtt. A tajgában történt. S meghajlásomat szívesen fogadták a magas nyírfaerdő gazdászellemei. Ezután már nem volt más választásom. Miután visszajöttem Tuvából, elkezdtem kísérletezni a hangommal.

– Ezért hoztad létre néhány évvel később az Ojanna Hangszínházat is? Hogyan kezdte el kötődni a színház világához?

27 éves voltam, amikor rájöttem arra, hogy színházat csinállok. Olyan hangszínházat, amelyhez nincsen szükségem sem díszletre, sem színházépületre, mert minden a testemben és a hangomban van, s a jelekben, melyeket a hangommal a térbe rajzolok az adott pillanatban, ráhangolva az archaikus világ zenei nyelvére a mai kor közön-ségét. Amszterdamban éltem ekkor. Hazajöttem, és 1999-ben megalapítottam az Ojanna Hangszínházat.

Arra törekszem, hogy a világon mindenütt értsék e nyelvet. Az emberi hangot hangszerként használom, a beszéd előtti kommunikáció ősnyel-



veként, mely mindenkiben ott rejtőzik. Meglepő hanghatásokkal, artikulálatlan hangokkal, állati beszéddel nevettek, siratok, létrehozva a feledésbe merült ősművészet pillanat szülte csodáját. A hallgatóságot a népdalok, archaikus imádságok, gyógyító mondókák révén ahhoz a magyar táltos-hagyományhoz vezetem vissza, mely nem csak a Kárpát-medence kulturális örökségéből táplálkozik, hanem az eurázsiai sztyeppe lovas-nomád népek archaikus zenei világának is szerkesztője.

Nagy mestereim voltak, akik folyamatosan figyeltek rám és segítettek ezen az utamon. Szabados György zeneszerző, zongoraművész végig mellettem volt, amikor ez a hangzásvilág 1997-ben ösztönösen feltört belőlem. Somogyi István, az Arvisura Színház vezetője, meg Sipos Misi, a Muzsikás Együttes prímása is ott volt egy nagyon fontos pillanatban segítségnek. De mindenek előtt a magyar népdal segített, hogy ne szálljak el, hogy az improvizáció világának végtelen univerzumából visszataláljak az emberek világába. Mert így énekelni, ahogyan én teszem, korántsem veszélytelen, de sikerült kiállnom a próbát. Ma már képes vagyok uralni az erőket, amelyek előjönnek a hangom által, belőlem és a természetből!

Hadd mondjam el azt is, hogy amikor az Ojanna Hangszínházon belül olyan embereket tanítottam, akiknek átlagos hangai adottságaik voltak az énekléshez, vagy még annyi sem, kiváló eredményeket értem el. Az improvizációs hangok segítségével, a magyar mondókákkal, népdalokkal megnyitottam a lelkük legmélyét, és többen képessé váltak az éneklésre. Azokkal a hangtechnikákkal, amelyeket használok, ki tudtam nyitni a hangjukat.

– *Anatolij Vasziljev meghívását is a hangszínházadnak köszönheted?*

Két évvel a hangszínház megalapítása után, 2001-ben kaptam meghívást a Moszkvában megrendezett III. Színházi Világolimpiára, Vasziljev műhelyébe, a Drámai Művészetek Iskolájába, a „Szkíta összevont tekintete” elnevezésű program keretében. Őszintén szólva én ekkor még nem tudtam, kit tisztelhetek Anatolij Vasziljevben, azt viszont láttam a meghívó szövegéből (melyet Kozma András fordított le nekem), hogy ez a színház valami hasonlóval foglalkozik, mint amivel én kísérletezem Magyarországon. Hiszen én is a szakrális művészet világába szálltam alá a hangszínházamban folyó alkotói tevékenységem során. Vasziljev ezt követően több alkalommal is visszahívott Moszkvába, ahol a híres Povarszkaja utcai stúdióban, valamint a nagyszínháza Glóbusz-termében több szóló-előadást tartottam a moszkvai közönségnek, illetve az oroszországi rendezőknek szervezett szimpóziu-



A. Vasziljev új színháza a III. Színházi Olimpia idején, 2001-ben

mokon. A Glóbusz-teremben például Sumér szent nászi énekek címmel tartottam szólóelőadást. Ez már nem koncert volt, hanem szakrális színházi előadás, amelyben Inanna istennő Dumuzi királyt hívja termékenységi égi nászra.

33 éves voltam ekkor. A születésnapomra egy szál rózsát kaptam Vasziljevától. Beszélgettünk színházi munkámról (másoktól hallottam, hogy szuperlatívuszokban nyilatkozott hangszínházamról; azelőtt viszont teljesen értetlenül állt, hogy a magyar színházi életben nem ismerik a nevemet). Azt tanácsolta, hogy mivel a szibériai gyűjtésekből indultam el, menjek tovább ezen az úton. Írt egy ajánlólevelet a magyar állam kulturális tárcájának, és így folytatódhatott a gyűjtőmunkám Belső-Ázsiában. Azóta mintegy nyolc alkalommal utaztam el a Jenyiszej forrása mentén élő tuva, hakasz, altaji őslakos népekhez, hogy népdalokat gyűjtsek, valamint tanulmányozzam a tuvák egyedülálló kultúráját, a samanizmust.

– *Hogyan függ össze a népdalok zenei világa és a samanizmus, a táltos-műveltség?*

Táltos-műveltségünk, mint ahogyan a magyar népdalok is, egy egészen a Csendes-óceánig húzódó egységes kultúra része, az úgynevezett sztyeppei nomád kultúrához tartozik. Ez nem csak a közép-ázsiai népeket foglalja magába, hanem



„Ősi hangok Ázsia szívéből”
2010-ben az Aranytíz-béli film-
bemutató idején

Belső-Ázsia és Észak-Szibéria őslakos népeit is. Nép-művészetünk szimbólumrendszere ugyanúgy megtalálható a türk népeknél – a kazakoknál, kirgizeknél vagy az altajiaknál, a hakaszoknál, tuváknál, baskíroknál –, mint a finnugor népeknél: a hanti-manysiknál, mariknál, komiknál. Amerre én jártam és énekeltem, mindenhol nagy szeretettel fogadtak és sajátjuknak érezték magyar dallamainkat. Rokonaiknak tartják a magyarokat. Amikor magyar népdalt énekelek e népek körében, egyből előhoznak egy hasonló dallamot. Ahogyan egy moldvai csángó magyar asszony altatót énekel a Keleti-Kárpátok lejtőin, azt egy altaji kazak asszony ugyanazzal a nyelvpörgetés technikával teszi, mint ő a Szeret folyó mentén. „Beli buba”, kezdődik a magyar altatódal Közép-Erdélyben, s a Kína területén élő jugar népcsoportnál ugyanígy „Beli, bele” szóval indul az egyik altató dal. A közös eurázsiai kulturális

műveltség része a magyar táltos-hagyomány is, nemcsak a népdalok és a díszítő művészet. A dél-szibériai őslakos népek körében végzett kutatások mellett folyamatosan gyűjtéseket végzek a moldvai csángó magyarok körében is, népdalainkat, ősi hiedelmeinket összehasonlítom feltételezett rokonnépeink hagyományaival, akik a mai napig számon tartják Kárpát-medencei magyar rokonaikat; s magyar népdalainkon keresztül hírt viszek távoli rokonainknak Magyarországról.

– *A nagy elődök nyomdokaiba szeretnél lépni, amikor népdalok gyűjtésével kezdtél foglalkozni?*

A népdalgyűjtést a népdaléneklés hozta magával. 1997-ben mentem először Erdélybe gyűjteni, majd néhány év múlva Szarvason, a Tatros táborban találkoz-

tam először moldvai csángó asszonyokkal, ahol Fábri Géza kobzással alapos gyűjtésbe kezdtünk. Ekkor a klézsei asszonyoktól több órányi guzsalyas éneket rögzítettünk. Majd ezt követően kiutaztam Moldvába, a Szeret menti csángó falvakba: Külső-Rekecsinbe, Lujzi-Kalugorba, Trunkba, Klézsébe, Szabófalvára, Lábnikba, Magyarfaluba, Nagypatakra, Pusztinára. Bár Kallós Zoltán akkoriban azt mondta nekem, hogy alig lehet már találni valamit a csángóknál, egyik ámulatból a másikba estem. A szöveg- és dallamvariánsok újabb és újabb változatai kerültek elő. Természetesen az is igaz, hogy azokat a nagy énekeseket, akiktől Kallós Zoltán és Domokos Pál Péter gyűjtött élőben, én már nem hallhattam. Halhattam viszont a gyerekeiket, unokáikat, akik talán már nem úgy őrizték a csángó tízparancsolatot – itt az énekekre gondolok –, de nekem ez a tapasztalat mégis nagyon sokat jelent a mai napig a dalok éneklésekor. Újból és újból hazamegyek Moldvába, mert ott vagyok otthon!

Amikor Vidnyánszky Attila felhívott, hogy énekeljek az *Isten Ostorában*, éppen a vonaton ültem a Királyhágó alatt, s olyan szabadság volt a lelkemben, nem vágytam semmi másra, csak egy szép dalra a Szeret martján! A Szeret folyó partján!

Aztán ahogy jártam-keltem a moldvai falvakban, kezdtem megismerni a csángók szakrális hagyományát, és már nemcsak a népdalgyűjtés érdekelt. Hanem annak a népnek a hiedelemvilága is, mely máig őrzi ezer évvel ezelőtti vagy még régebbi ősei hagyományát. Azok a rontó erők, mint például a rossz szél hordozó, rossz nyál köpő asszonyok, akik e nép hitében a betegségeket okozzák, a Boldogasszony s a kimondott szó erejével gyógyíttatnak meg. Szűz Mária, aki több néven is megjelenik a magyar nép vallásos hitében – mint például Nádi Boldogasszony, Sarlós Boldogasszony, Gyümölcsoltó Boldogasszony, Babba Mária –, a népi vallásosságban ma is élő istennői minőség. Erdélyi Zsuzsanna etnográfus *Hegyet hágék, lőtöt lépék* című könyvében hatalmas gyűjteményt találhatunk népi imádságainkból. Ezeknek az imádságoknak a katolikus templomokban nem volt szabad elhangozniuk. Nemcsak Moldvában, ez az egész Kárpát-medencében így volt. A különféle betegségek gyógyítását azonban az egyház tilalma ellenére a mai napig végzik otthonaikban a magyar asszonyok. Nemzedékről-nemzedékre, szájról-szájra, énekeken, imádságokon, mondókákon keresztül adták át az újabb generációknak a Szent István kora előtti ősi hitet. Ezért a népdalgyűjtés mellett én gyógyításokat, imádságokat, bájolást, varázslást is gyűjtök! Az altatóktól a halott-siratásig mindent, ami az emberi életben fellelhető szakrális momentum. Ebből építem fel énekművészetemet, dalaim hangzásvilágát.

– *Megosztanád velünk néhány emlékezetes élményedet?*

Moldvában a csángóknál rengeteg élményem volt. Itt láttam például először halott embert. László Istvánné, Lackó György Katalin néni, akitől – isten nyugalma – gyakran gyűjtöttem énekeket, eljárt a házakhoz halottat búcsúztatni, halotti énekeket énekelni. 1999-ben vagyunk. Eddig félttem a haláltól. A csángók megmutatták az emberi színjátás számomra legnagyobb „műalkotását”, a halottsiratót. Négy lánya volt Anti bácsinak, a halottnak, meg a felesége. Öten siratták, hol együtt, hol felváltva. Három napig megy ez a házaknál. Igen ám, csak-

hogy másnapra a test már nagyon megfeketedett. De akkor is puszilgatták. Közben a férfi családtagok közül valaki leállítja a siratót. „Ne māj bögjék kend, mert kibőgi a lelkét” – és elvezetik. Az, aki sirat, tudja, hogy egy adott pillanatban le fogják őt állítani. Ezután egy perc múlva már nevetgélnek, beszélgetnek.

Tavaly ősszel, mikor kint voltam Moldvában gyűjteni, szintén adódott egy különös helyzet. Nagypatakon volt búcsú. Az a szokás járja, hogy a búcsúba messziről jövőket behívják, megvendégelik a falusiak. Engem is elhívott egy nagypataki asszony. Az udvarán már többen voltak, két öreg néni is Klézséről. Kézen fogva jöttek gyalog a búcsúba, az egyik néni vak volt, hetven éves, a másik, aki vezette őt, nyolcvan. Ülünk az asztalnál, eszünk, a harmadik fogás előtt vagyunk, amikor én megkérem az asztalnál ülőket, hogy egy Mária-éneket hadd énekeljek el a búcsú tiszteletére.

Eléneklek, megtapsolnak, ekkor felkiált a bogdánfalvi asszony: „Nénike, mi lelte magát? Kész, nézzék, elfittyent a feje”. Mindezt sziszegős csángó nyelvjárásban. A háziasszony odamegy a nénihez, elkezd újraéleszteni. Teljes erővel. „Kész, gata gyortyát hojzanak, vége, meghótt. Ne māj éleszse, meghótt, gata gyortya kell ennek.” A háziasszony kiabál, és lélegezteti: „Nénike, jöjjék vissza, itt ülünk az asztalnál, búcsút vettünk”. Na, a néni nehezen, de visszajött. Hidegség jött a szájából, mondta a háziasszony, aki meghozta. Meg volt halva. A néni aztán azt mondja nekem: olyan szép volt az magyar ének, hogy nem bánta volna, ha Szent Mihály eljön érte. Gyalog mentek vissza Klézsére, a két néni, kézen fogva. Ez a halálból visszajött néni, ahogy mesélték, egyszer elment somászni, somot szedni az asszonyokkal. Nem vittek ennivalót magukkal. Megéheztek. „Ne féljete – mondta a többieknek –, majd az Isten kirendeli.” S ahogy arrébb mennek, egy bokor alatt meleg kenyeret találtak: „Az Isten kirendelte a meleg kinyeret, én mondtam vala!” Imádkozó, búcsújáró szent asszonyok! Tőlük tanultam mindent.

– Szibériai expedícióid során voltál-e veszélyben, találkoztál-e meg nem értéssel?

2013. február 2-án, annak ellenére, hogy több Szibériát télen megjáró kutató barátom erről le akart beszélni, ismét kiutaztam a jenyiszeji tuva őslakosok közé, hogy a Saga Hold-Újév ünnephez tartozó szertartásokat, ünnepi játékokat felvegyem, dokumentálás céljából. Mínusz 43 fok volt Tuvában, amikor megérkeztem. A ruházatommal nem volt baj, volt meleg bundám, csizmám, viszont a fületem nem védte megfelelően a sapkám. S influenzajárvány volt, az iskolákat kezdték bezárni. Három hetet töltöttem kint. Úgy a második hét közepe felé kezdtem érezni, hogy engem is elkapott a járvány. Egyre rosszabbul voltam, pénz kevés volt nálam, szállodába nem tudtam menni, így a sámanközpontban laktam, ahol a tuva sáman, akinek a munkáját filmeztem, él és dolgozik. Mivel főként halottbúcsúta-



fotó: Eöri Szabó Zsolt

tó szertartások elvégzésére kérték fel ekkor a khámot, nem volt választásom, men- nem kellett a hideg és a betegség ellenére.

A halotti szertartásokat ott a halál utáni 49. napon tartják. Azt a részét, amikor a khám tüzet rak és meghívja a halott szellemét, kint a szabadban végzik. A kis Panasonic kézi kamerámnak varrtam egy kis bundát. Az utolsó szertartást követően kiderült: a halott fiú édesanyja a másik fia menyének akart volna engem, s ezt ke- rek-perec meg is mondta nekem. Ez az őszinteség egyébként jellemző a tuvák köré- ben. Este a központban már alig vártam, hogy lepihenjek, lázas voltam. Úgy hét óra lehetett, amikor a szobába bejöttek négyen. Nagykabátban, sapkában, ahogy azt fil- mekben látjuk. Elkezdtek vallatni. Arra gondoltunk, hogy ugyanannak az asszony- nak a fia küldte őket, aki valami magas pozícióban dolgozott. Keresztkérdéseket tet- tek fel egymás után, eléggé agresszívan. Hogy voltam-e azokon a helyeken, ahova a föderációs törvények szerint nem lehet bemenni. Hogy a Mongun tajgában, Erzin- ben voltam-e, és így tovább. Ezek a legfontosabb helyek a gyűjtések szempontjából, ahol a mai napig hagyományos nomád életet élnek az ott lakó tuva állattartók. Nem volt könnyű az a tíz perc! Végül, amikor kiderült, hogy énekesnő vagyok, megörül- tek, mert a tuvák szemében nagy dolognak számít, ha az ember jól énekel. Amikor ezt megtudták a baskitól, azaz a sámántól, elnézést kértek, és elmentek. Én azért na- gyon megijedtem, s még akkor este visszaindultam Abakánba, ahonnan a repülőgé- pem indult. 5000 kilométerre voltam Moszkvától, csakhogy érzékeld a távolságot. Két nap múlva karantént fújtak Tuvában a járvány miatt, szerencse, hogy el tudtam jönni. A repülő út után az egyik fülemre egyáltalán nem halottam, egy hónapig kel- lett kezelni. Az ilyesmi egy énekesnek bizony nagy veszély!

Valamit nem kérdeztél még meg tőlem. Hogy ki állt mögöttem, ki segített, amikor például a Möngün-tajga Szent Hegyén archaikus magyar imádságot kel- lett elmondanom, mert ez volt a feladatom az Istenek felé. Anyukám. Vele csinál- tam végig ezt az egész nagy utat. Azt mondta egyszer nekem, mikor megkérdeztem tőle, hogy nem félt-e a lányát: „Egy anya bízik a gyerekében!”

– 2013-ban áldozati szertartást végeztél a tuva khámmal egy régészeti ásatáson az Ural-hegységben. Mit kell tudni ahhoz, hogy az ember értse ezt a mondatot?

A lovas-nomád őslakos tuvák Belső-Ázsiában, a Szaján hegyláncai között él- nek. Az ő földjükön található a Turáni fennsík, ahol megtalálták egy szkíta feje- delmi pár teljes arany öltözetét, páratlan fejedelmi díszait. A tuvák ősei ízig-vé- rig harcosok voltak, és a mai napig ízig-vérig nomádok maradtak. Tuva híres még a többszólamú torokénekletről, a Hőmejről is, amelyet az UNESCO világörökség- nek nyilvánított. Szabadon énekelnek és rendkívül muzikálisak. S máig őrzik a sa- manizmus hagyományát, az emberiség legrégebbi hitét, a természet tiszteletét. Kb. 250.000 ezer tuva ember él ezen a földön, s mindössze húsz százaléka orosz az itt élő lakosságnak. Nem tudták megtörni őket, sem beolvasztani, annak ellenére, hogy a 70-es, 80-as években a sámán elmondása szerint az oroszok állatként kezel- ték a tuvákat. Természetesen ez ma már nincs így.

Ide járok én kutatni, mind a dalhagyományt, mind a gyógyító samанизmust, amely a tuva családok körében a mai napig is élő hagyomány. A tuva családok

rendszeresen felkérlik a sámánt, azaz a khámot vagy baskit, hogy a természetben tartott tisztító, halottbúcsúztató áldozati szertartást végezzen a számukra. Oiun Adigzi See-Oglu tuva khám mindennapi sámántevékenységét filmeztem Tuvában, amikor meghívást kaptunk egy régészeti ásatásra. Az Ural hegységben, a Cseljabinszktól mintegy negyven kilométerre fekvő Uelgi tó partján tartott orosz–magyar régészeti konferencián vettünk részt Oiun Adigzi See-Oglu tuva khámmal, a sámánnal. Az orosz régészek a magyar honfoglalás-kori leletekhez hasonló régészeti leleteket találtak az Uelgi tó partján fekvő temetkezési halomnál, kurgánnál. Szergej Khanov orosz műgyűjtő kért fel bennünket, hogy a tuva khámmal engesztelő áldozati szertartást mutassunk be a már megnyitott temetkezési helyen, egy hatalmas földkurgánnál. Énekeimmel én Babba Mária áldását kértem, hogy szálljon a halomra. A tuva khám pedig egy hagyományos tűzszertartást végzett a megbolygatótt temetkezési hely gazdaszellemeinek kiengesztelésére. Ilyenkor meghívja őket a tűz köré, beszélget velük a tűzön keresztül, kedveskedik nekik, eteti, itatja az előjövő szellemeket, elnézést kér, hogy megzavarták a régészek a temetkezési helyet. Másnap elmentünk egy szent fához, ahol szalagokat kötöttünk. Én egy nagy fenyő-



fotó: Eöri Szabó Zsolt

fához mentem, annak a gyökerébe is lementem, ahol dalommal megpihentem. Hazajöttem megpihenni – ezt énekeltam. A többire pontosan nem emlékszem, mert messzire jutottam a dallal, dobot nem használtam. Amikor befejeztem az áldozatot, egy fehér szalagot kötöttem a fa ágaira.

– *Ki mutathat be áldozati szertartást? Te magad is sámán vagy?*

Áldozati szertartást az mutathat be, aki ennek a feladatnak az elvégzésére fel van avatva. Tuvában sámánnak tartanak. Abban a pillanatban, ahogy elkezdek énekelni, lehajolnak a földre, a kezüket összetéve azt kérik, hogy amit én közvetítek az ég és föld között, abból ők is részesüljenek. Áldást kapjanak. Én nem mondom, hogy sámán vagyok, mert nem mondhatom. Akkor inkább legyenek táltos, hiszen ez a magyar megfelelője a sámán szónak!

Tudod, van egy titok, egy nagy szabály! Az igazi táltos soha nem mondhatja magáról, hogy ő táltos. Kérdezd meg Vidnyánszky Attilát vagy a színészeket, hogy szerintük ki voltam én az *Isten Ostora* próbafolyamata során, és ki vagyok most az előadásban! Sámán, táltos, énekes-színész, vagy papnő?

– *Te miben látod a szerepedet ezen a színpadon? Egyfajta szertartást látunk tőled, vagy annak fragmentumait?*

Az egész előadás alatt egy szertartás folyamatában, állapotában vagyok. Nem is tudok egyből az előadás után kijönni ebből az állapotból. Én nem szerepet játszom, hanem mint autentikus énekes létesítek spirituális kapcsolatot a színpadon megjelenő Attilával, a hunok fejedelmével. Valószínű, hogy egyébként is kapcsolatban vagyok vele, ha eddigi életemen visszatekintek, amelyet a magyar és az eurázsiai sztyeppe énekes kultúra határozott meg.

Az *Isten Ostora* darabban egy szibériai dallamra improvizált „saját szerzeményemre” építve kezdem el a szertartást. Várom haza Attilát! Majd a Napjöveti ének következik a Szent kövek előtt. Ezek a dalok az Ojanna CD-n hallhatóak. Gyermekmondókákkal varázsolgatók, hívom haza Attilát. Majd csángó altatót énekelek, László Kati néni dalát: *Fúdd el, jó szél... A Beli Buba...* szintén altató. Eszkimó-transzlégzést végzek, amikor Mikolt a sólymot öli a tűvel. Ez után saját szerzeményű dallamrészek következnek Berik és Mikolt párbeszéde alatt. Attila színrelépése előtt csángó népdalt énekelek. Majd ismét improvizációs nyelvpörgetéssel nyugtatom Attilát.

Amikor ő odabújik a dobom mögé, egyfajta kozmikus zenei nyelven fordulok hozzá, mely talán a No színházra hasonlít leginkább. De valójában ez egy ősnyelv, amelyen a mai napig tudunk kommunikálni. A második felvonásban ismét visszatér a *Fúdd el, jó szél* és a csángó altató, Attila megnyugtatóására, hanggal való simogatására. Majd a végén Bánffy Miklós *Selyemhajú Istár asszony* szövegére írtam egy dallamot ihletett állapotban, melyben rituálisan körbevarrom a nászí ágyat és a kaput, melyen Istár asszony általlép. Egy zoborvidéki lakodalmas éneket (*Fehér ruva a fejemen...*) énekelve kölest szórok a jelenlévő gazdászellemeknek, mert elég sokan ott vannak már ekkorra, hogy őket is tápláljam, s a közönséget is megtisztítsam általa. Mert rám van bízva a színház, a színészek és a közönség szellemei is. Ismerkedünk egymással, hogy fogadjanak el, mint a magyar szakrális énekművészet hiteles képviselőjét.



Jelenetkép az *Isten ostora* előadásból az Attila királyt játszó Mátray Lászlóval (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

“Song Is Born out of Soul.”

Singer Éva Kanalas Is Interviewed by Zsolt Eöri Szabó

Éva Kanalas made herself known to Nemzeti Színház (National Theatre) audiences in 2014, as the singer in the production *Isten ostora* (*The Scourge of God – Flagellum Dei*), adapted from Miklós Bánffy’s drama. The interviewer is primarily interested in the elaboration and stage realisation of this oriental tonality. Éva Kanalas answers by recalling the first phase in her career as a folk singer in the mid80s and her folk song collecting trips to the land of Csángó Hungarians. Then she relates the spiritual transformation in 1994 which made her establish Ojanna Hangszínház (Ojanna Voice Theatre) and undertake research of Eurasian singing and Tuvan shamanic tradition. She talks of her participation at the 3rd Theatre Olympics in Moscow in 2001 and her contact with Anatoly Vasiliev’s workshop. The faith of Csángó Hungarians as well as the adversities involving research in Central Asia are disclosed in close-ups. At last, Éva Kanalas reveals the creative process which, thanks to her inspired participation, determined the music of the performance *Isten ostora*, directed by Attila Vidnyánszky, to a great extent.



A „pengék” és a Saját Színház

Solténszky Tiborral Regős János beszélget

– Akikkel eddig beszélgettem, valamennyien a nemhivatalos képzés útját választva jutottak el a hivatásos színház világába. Egyesek azért, mert nem vették fel őket a főiskolára, mások meg eleve nem is gondolkoztak ebben. Te honnan érkeztél?

Annyiféle életrajz van, ahányszor és akinek meséli az ember. A hivatalos önéletrajzokban többnyire a gimnazista évekkal kezdem a „szakmai pályafutásomat”. De az igazság az, hogy már kisiskolásként megfertőződtem a színházzal, bár egy nagy, poros, észak-kelet alföldi faluban, Fehérgyarmaton nevelkedtem, ahol persze, nem volt színház. Illetve mégis volt, mert ahogy kamaszodtam, rákaptam arra, hogy eljárjak a kultúrba, ahová amolyan haknibrigádok, meg a Déryné Színház jártak. Ez a tízezres falu egy házat mindig megtöltött. Kifejezetten maradandó élményem a *Bál a Savoyban* című operett, ami élő zenével ment. Ez külön elvarázsolt. Gyerekkori élmény még, hogy a rokonságomban volt hat-nyolc egyívású gyerek, akiket megbolondított egy nagymamájánál rendszeresen ott nyaraló pesti kislány. „Nyáron nyári színházat kell csinálni!” – mondta. Ehhez volt is egy szép nagy kert, ahol a hatalmas gesztenyefa alatt rendeztük be a színpadot éveken át. Fogalmam sincs, miket adtunk elő. Néhány fotót őrzök az archívumomban, melyeken Chaplin-, szakács-, meg más buta jelmezben vagyok látható. A színházunkat már üzleti szemlélet hatotta át – messze megelőzve korunkat –, sőt, tulajdonképpen tiltott tevékenységet végezve, mert a bevételből mindig elmentünk csapatostul fagyizni... Azt hiszem, ekkor még csupán a játékoság vonzott a színházban.

– Volt közönségeitek?

Persze, a rokonság. Szülők, nagynénik, nagybácsik, szomszédság. Hús-harminc néző mindig összejött. Fontos, hogy az ember már kicsi korában halljon arról, hogy van színház. Fontos, hogy mire elmegy a falusi legény világot látni, tudjon a színházról. – Gimnáziumba Debrecenbe mentem. Sárospatakra szeretnénk volna – sze-

rették volna a szüleim –, de nem ígérték, hogy kitűnő tanuló létemre felvesznek, mert ahhoz, hogy valaki egyházi iskolába bekerüljön, magas szintű, minisztériumi protekció kellett. A kor groteszk blódségei közé tartozott ez is. Meg ahogyan ezt nyíltan meg is mondták. Tehát, a debreceni Tóth Árpád Gimnáziumba jártam, és már harmadikos voltam, amikor végzős egyetemista gyakornokként odakerült Magi István¹, aki végül ott is ragadt tanárként. Ő már komolyabban kezdte oltogatni a kamaszokat színházzal.

– *Mivel foglalkoztatok?*

Egy előadásunkra emlékszem csak, Rejtő szövegekből készítettük. Elsősorban nem a dramatikus életművéből, nem a kabarékból, boházatokból. Alapul a *Láthatatlan légiót* használtuk, meg még innen-onnan vettünk ezt-azt. Rejtői szellemű, igazi diákszínjátszó előadás született, teljesen egy időben azzal, amit Bácskai Misi bácsi², Keleti Pista³ és Mezey Éva⁴ csinált a maga diákjaival. Én Gorcsev Iván voltam *A 14 karátos autóból*, nagy és komoly szerep, ma is büszke vagyok rá.

– *Fesztiválokra is vittétek?*

Azt hiszem, csak Sárospatakra mentünk vele. A Pataki Diáknapokon vettünk részt, ami azzal az ambícióval indult, hogy ott minden elképzelhető művészeti ág diák-alkotói szerepelhessenek (olyan volt, mint a keszthelyi Helikon Ünnepek). Élveztem a szereplést, szerettem a csapatot, de nem érintett meg annyira, hogy arra gondoltam volna, nekem bármi dolgom lehet a színházzal.

– *Mi érdekelt gimnazistaként?*

Minden. De vegyészmérnök akartam lenni. Ezért mentem olyan iskolába, ahol heti 3–4 órát tölthettem a gyakorlaton laboratóriumban. Aztán negyedikesként mégis a humán irány felé mozdult bennem valami. Bár a szüleim megpróbálták lebeszélni róla, hogy jogi egyetemre menjek, én úgy éreztem, hogy valami odahív. Leginkább talán az, hogy találkoztam egy jó fej fiatal jogással, aki mesélt a nemzetközi jogról. El tudtam magamról képzelni, hogy – mondjuk – egy UNESCO, vagy valami hasonló, nagy, nemzetközi kulturális szervezetben dolgozzak majd.

– *Tudom, hogy jól bírod az angolt.*



A Tóth Árpád Gimnázium
„rég” épülete Debrecenben

¹ Magi István: (1944–2014) tanár, a Csokonai Színház igazgatója, a kulturális tárca színházi főosztályvezetője.

² Bácskai Mihály: (1929–2007) a szentesi Horváth Mihály Gimnázium drámatagozatának alapítója.

³ Keleti István: (1927–1994) színházpedagógus, rendező, színházigazgató, a Szkéné és a Pincészet színház alapítója.

⁴ Mezey Éva: (1929–1986), rendező, színházpedagógus.

Már az általános iskolában, ötödikben, az oroszról kiderült, hogy van érzésem a nyelvekhez. Hallás után, könnyedén tanultam. A faluba akkor került egy fiatal orvos az angoltanár feleségével, aki vállalt magántanítványokat. Két és fél évig jártam hozzá, ezután jött az angol tagozat a Tóth Árpádban, ahol már messze nem lehetett olyan szinten tanulni a nyelvet, ahogy nála. – Tehát – mint már említettem – a nemzetközi jog vonzott Szegedre, a jogi karra. Valamiért evidens volt számomra, hogy a cél nem a budapesti jogi egyetem. Pedig külön családi mitológiája volt nálunk a budapesti létezésnek. Anyám fővárosi lány volt, a Várban született és nevelkedett a háborúig.

– *Én a családtól való eltávolodás miatt választottam akkoriban Debrecent Pest helyett.*

Én is egyre távolodtam a családtól, Fehérgyarmattól... Fölvettek tehát az egyetemre, és az akkori szokásnak megfelelően elvittek katonának tizenegy hónapra. Lehet, hogy csak a lógás lehetősége miatt, de az is lehet, hogy valami szereplési vágy motoszkált bennünk, amikor összeálltunk néhányan irodalmi színpadot csinálni. Volt egy nagyon jó kis Buda Ferenc összeállításunk. Indultunk vele a hadsereg különböző versenyein. A verseket az egyik srác, Kemenes Gábor hozta kéziratban, egyenesen a költőtől, mert jól ismerte. Ma is megvan a példány. Mert én egy ilyen mániákus „szemétgyűjtő” vagyok. Láthatod mindenhol, dobozokba rendezve...

– *Magam is hajtottam erre ugyanebben az időben. Seregi Zoliékkal karácsonyi, szilveszteri műsorokat csináltunk, indultunk a „Ki tud többet a Szovjetunióról” elnevezésű vetélkedőn. Főleg a lógás lehetősége motivált bennünket. Napközben és este, szolgálatétel helyett, sunnyoghattunk a kultúrszobában.*

A tudatlanok hallatlan önbizalmával ekkor például Buda Ferenc *Roham* című, több oldalnyi epikus versét tanultam meg. Hogy jól mondtam-e, nem tudom, szerintem biztos, hogy nem. Egy furcsa, Keleti Pista bácsival kapcsolatos, kellemetlen emlékem is kapcsolódik ide (ezt később aztán az orra alá dörgöltem): zsúrizett valamelyik hadsereg-versenyen. Az előadásunk után, a szünetben odarohant hozzánk, ölelgetett bennünket, hogy „Hű, de jók voltatok!”, hogy „Fantasztikus, amit csináltok!”, hogy „Honnan tudjátok, hogy ezt így kell csinálni?”, hogy „Buda is milyen nagyszerű költő!” Ám jött az eredményhirdetés, és nem mi nyertünk. Nem akartuk annyiban hagyni a dolgot, és odaálltunk elé, hogy „Mégis, Pista bácsi, hogy gondolja ezt? Mért mondta, hogy mi vagyunk a legjobbak?” A maga nagyon finom kis cinizmusával – amit később aztán meg is szerettem benne – ránk nézett, és szomorú-vidám tekintetével annyit mondott, hogy „Hát, ők fizetnek!” Azaz, ők mondják meg, hogy ki a legjobb. Ezt jól ismerjük azóta is: a szervezők, a kiírók megmondják, hogy ki a legjobb, és ehhez fölkérnek egy zsűriző szakértői csapatot.

– *Ez elég nagy csalódás lehetett. De a pályádra gondolva – hiszen később sokfelé zsűriztél/zsűrizel – biztosan fontos lecke is... Azért Keleti Pista bácsiban még ebben a fura helyzetben is észre vehetted a biztos ítélőképességű, kiváló ízlésű színházi szakembert.*

Az a néhány mondat, a dicséret és a bírálat is, amit mondott, teljesen helyénvaló volt, de attól akadtunk ki: hogy lehet egy ember ennyire cinikus. Hogy azért

az egy-kétszáz forintért, amit a zsűrizésért kap, nem áll ki a saját véleménye mellett.

– De ebben azért az is benne lehetett, hogy ha kiáll, akkor máskor nem hívják, nem befolyásolhatja a maga szakmai eszközeivel a folyamatokat. Itt inkább elfogadta a kompromisszumot, talán azért is, hogy benne maradjon a kiválasztandók között, és hogy ha majd egyszer hozzá kerül a karmesteri pálcá, a tényleg kiválók is megkaphassák jutalmukat. Ez egy ilyen világ volt, és a Pista bácsi tényleg rendelkezett ezzel a néha cinikusnak tűnő, de ugyanakkor végtelenül nagy bölcsességgel. Nem beszélve a humoráról! De folytassuk a történetedet!

Leszereltem, és jött '72 ősze, tanévkezdés a jogi karon. A gólyákat beteretléték valamelyik nagyelődöbe azzal, hogy most jönnek és bemutatkoznak a kultúrosok. Az egyetem kulturális titkárságának a dolgozói...

– Mert akkor még voltak ilyenek az egyetemeken!

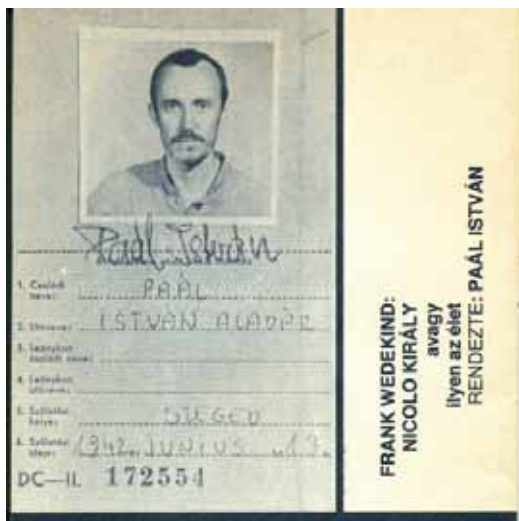
Néptáncsoport vezető, kórusvezető, klubvezető (már épült a JATE⁵ Klub), aztán a Szegedi Egyetemi Színpad vezetője. Kiálltak, és elmondták, hogy miért jó hozzájuk menni ráérő időnkben.

– Ezek főállású, szakképzett emberek voltak?

Abszolút! És ez volt az a pillanat, mely megváltoztatta az életemet! Persze, akkor ezt még nem tudtam. Akkor még csak azt éreztem, hogy Paál Istvánnal, azaz az emberrel, aki úgy jött be, mint a Szegedi Egyetemi Színpad vezetője, nekem dolgom van. Éreztem a hívást.



Keleti István (1927–1994)
rendező, színházpedagógus



Előadás-hirdetmény
Paál István szolnoki éveiből

– Milyennek találtad, amikor elkezdett ott beszélni hozzátok?

Elképesztően okosnak; nagyon másnak, mint a kor ilyen-olyan-amolyan vezetőit, akik akkoriban szóltak hozzánk különböző alkalmakkor. Más szókészlettel, nagyon más, emberi aspektusból beszélt. Hihetetlenül szuggesztív volt már a kinézete is. Később hozzászóltam, hogy ő egy El Greco képről lelépett szent. Egy furcsa külsejű ember.

– Már akkor is farmerdzsekiben, nadrágban...

Természetesen: csizma, kalap, és hamarosan megtudtam, kispisztoly és vodkásüveg.

⁵ A Szegedi Tudományegyetemet akkor még József Attila Tudományegyetemnek hívták. Közkeletű rövidítése volt a JATE.

– *Egyszóval teljes „harci díszben” állt ki elétek az Isti.*

Elmondta, hogy a Szegedi Egyetemi Színpad az nem csak egy szabadidős jópofáskodás. Aki a szabadidejét szeretné jól eltölteni, az inkább menjen a kórusba. Aki a Színpadot választja, készüljön fel arra, hogy heti több alkalommal lesznek próbák, és ott kemény munka folyik majd. Azt is elmondta, hogy milyen produkciók készülnek. Ez '72 ősze volt: akkor már zajlottak a *Petőfi napja*, azaz a *Petőfi-rock* próbái, amelyben már három hét múlva benne voltam. Tehát jött Paál István, és én úgy éreztem, hogy nem mehet ki a pasi, ha föl nem iratkozom nála. Nem sokkal később tartottak meghallgatást. Hihetetlennek fog tűnni a mai egyetemek ismeretében, de 150–160 jelentkező volt.

– *Ekkor már volt híre-neve a színpadnak.*

Éppen azon a tavaszon nyerte meg a *Ki mit tud?*-ot Peter Handke Közhírség-nyalázásával (1971). De azért ennek az embernek a kisugárzása volt a döntő abban, hogy ennyien jelentkeztek. Az emberek, különösen a fiatalok, igényelték a normális emberi szót, a megszólíttatást. A 150-ből a felvételik után még mindig kb. 70-en maradtunk. Az volt a szabály, hogy teljesen nem mondanak le senkiről, legfeljebb megpróbálják lebeszélni, mondván, nem biztos, hogy neked ezzel kell foglalkozni, menj haza, gondolkodj még rajta stb. De ha valaki ezek után még ott akart maradni, akkor maradhatott, és legfeljebb a ruháskosarat cipelte, varrt, mosott. Voltak ilyenek.

– *És volt olyan is, akit lebeszélték Istiék, aztán mégis híres tag lett később?*

Nem. Ilyen történetre nem emlékszem. Abban a szűk húszban is benne voltam, akiknek azt mondta, hogy a következő héten jöjjön énekes próbára. Akkor egy kicsit be voltam szarva. Ez visszanyúl az óvodás koromra. Nagyszerű példája annak, hogyan lehet egy életre elvenni egy gyerek kedvét az énekléstől. Fehérgyarmaton volt egy énekes magánóvoda, és a szüleim úgy gondolták, hogy bár a gyerek jól elvan otthon a nagymamával, de azért legyen gyerekek között, járjon oviba. Kinézték maguknak ezt az énekes ovit, de egy hónap után teljes egyetértésben megszavazták, hogy ezt a gyereket onnan ki kell venni, mert nem bírják azt a kornyikálást, amit én teljes felszabadultsággal és mindenütt művelek. Azt hitték, hogy beteg vagyok vagy valami bajom van. Nyilván nagy tehetségem nem volt a zenéhez, de az óvoda önbizalmat adott ahhoz, hogy énekeljek. Ez a rossz élmény aztán elidegenített mindentől, ami a zenével kapcsolatos. Viszont az angol tanulás éppen a hatvanas évek végére esett, jöttek a Beatles nagylemezek, boldogan énekeltük a dalokat, tanultuk az angolt; a tananyaghoz is kapcsolódott számtalan dal, így amikor ott a színházi felvételinél énekelnem



Jelenetkép a *Petőfi-rock*-ból (forrás: színhaz.net)

kellett, volt mit: *The Ballad of Clementine*-t. Mondták, hogy „Hú, de jó, a Vági Laci vár.” Ő volt a *Petőfi-rock* zeneszerzője.

– *Ezekszerint te rögtön az együttes belső magjába kerültél. Kik voltak akkor ott?*

Ács János⁶, Árkosi Árpád, Dózsa Erzs, a szentesi Horváth Mihály Gimnázium drámatanára, aki generációkat fertőzött meg a színházzal, Papp Laci, aki később a Szent László Gimnáziumban megalapítja a média-iskolát. De már próbált itt Geréb Ági, az otthon szülés elhíresült apostola. Fehér Ildit és Dunai Tamást már fölvtették a főiskolára. Ők az előző maghoz tartoztak, akik az *Óriáscsecsemő*-ben (1970) és az *Örök Elektrában* (1972) lettek ismertté. Gyakorlatilag az eltávozott első gárda helyére kerültünk be mi, újak.

– *Könnyen befogadtak?*

Föl sem merült bennem a kétely, hogy befogadnak-e vagy sem. Azt tartottam a világ rendjének, hogy ha én odateszem magam valamihez, akkor azt mások elfogadják. Később azért lett ebből néhány konfliktusom. Egyáltalán nem is figyeltem arra, hogy tetszem-e, vagy sem. Én csináltam ezerrel, amit kellett, amit gondoltam, hogy kell. Olyannyira elfogadtak, hogy egy év múlva, amikor '73 őszén az intézményi játékszabályok szerint diákvezetőt kellett választani minden öntevékeny csoportnak, a színpadosok engem választottak meg az együttes diákvezetőjének. Elfogadták, hogy én állandóan ott vagyok Paál Isti mellett. Elsősorban a szervezéssel, menedzseléssel foglalkoztam.

– *Isti mellett, gondolom, akkor is szükség volt egy nyugodtabb temperamentumú, a kényes helyzetekben bevethető valakire.*

Persze nem volt nagy diplomata, mert nem akart diplomatikus lenni, de azért mégiscsak jó diplomáciai érzékkel tudta, hogy mely helyzetben kell neki kiállnia és villámzó szemekkel valamit elintéznie, és mikor elég, ha szól nekem, hogy „Tibikém, menj és beszélj az Agenor⁷ fejével!”. A társadalmi szálak, szövetek épségben tartása volt az én dolgom. Elég sokat jártunk külföldre, a tolmácsa is én lettem.

– *Hány tagú társulat voltak?*

A hetvenből az igazán aktív színjátész huszonhárom-huszonnégy volt. Turnén ennyi volt a maximum. Plusz a belügyes.

– *Könnyen ment a külföldre utazás?*

Meglepően könnyen. És az egyetemnek volt köszönhető. Igyekezett őrizni maradék autonómiáját. Már nagyon korán, '73 márciusát megelőzően is voltak Istivel szemben támadások, '73 után aztán ezek megerősödtek. Néhányunk belekeveredett a szegedi versmondók mini-tüntetésébe. Nem is akartunk mi tüntetni, csak a *Nemzeti dalt* elszavalni a múzeum lépcsőjéről; meg egyébként is, mi játszottuk a *Petőfi-rockot*, szerepelni akartunk. És ettől betojtak.

– *A Petőfi-rock önmagában is egy igen-igen provokatív előadás volt. Magam háromszor láttam, és állítom, sehogyan sem fért bele azokba a keretekbe, ahogyan akkoriában március 15-ét ünnepelni engedték.*

⁶ Ács János: (1949–2015) rendező, színész.

⁷ Az együttes egyik tagjának beceneve.

Pedig ez egy ünnepi műsornak készült. A városi/megyei pártelvtársakban hamar ellenérzést váltott ki, hogy az egyetemisták ilyen zabolátlan szabadságban töltik napjaikat, és ezzel még sikereik is vannak. Már a Handke-darab címe, a *Közösséggyalázás*, meg az *Óriáscsecsemő* is az alig megtúrt Déry Tiborostul emészthetetlen volt számukra. Volt ebben nem kevés szakmai féltékenység is a színház (Szegedi Nemzeti Színház) részéről. Giricz Mátyásék nagyon tüzeltek a városi pártbizottságot Isti ellen.

– Volt konkrét eljárás?

Csak később, '76-ban. Az egyetem éveken keresztül megvédett bennünket. Büszke volt ránk. Sőt, kereste azokat a megoldásokat a csoport fennmaradása érdekében, melyek a korra nem voltak jellemzőek.

– Kötődött-e ez konkrét személyekhez is?

A kulturális rektorhelyettes, és a KISZ-titkár sokat segített. Már '75-76-ban, amikor arról készítettünk egy komoly dolgozatot, hogyan alakulhatna át az Egyetemi Színpad egy úgynevezett Saját Színházzá, egy Papp Pista nevű fiú felajánlotta, hogy a KISZ négy embernek hajlandó munkát, „sportállást adni!” – akiknek az lett volna a dolguk az ifjúsági szervezetben, hogy színpadi munkájukat végezzék. Kellettek ezek az emberek, akik nagyon is részei voltak az establishment-nek, de valamitől ők is érezték, hogy olyasmi született, amit meg kéne fogni, meg kéne tartani. Mind nagyon tisztelték Istit. Kérdezted, milyen volt ő: PENGE, ezt lehet mondani rá. Cseh Tamás szeretete is mondani az Istire, hogy „Te vagy a penge.”

– A megjelenése is olyan volt...

De hát az agya! Elképesztő!

– És hogyan alakult az egyetemi életed mindeközben? Hiszen ek-



Cseh Tamás és Paál István 1977-ben
(a fotó Solténszky Tibor tulajdonában)

korra már teljes embert kívánó munkát végeztetek. A JATE Színpad az akkori országos mezőny élvonalába került, oda, ahol ma a legjobb függetleneket tartják számon.

Mi büszkéek voltunk rá, hogy amatőrök vagyunk. Már csak azért is, mert a hivatalos színházzal szemben, önmagunk meghatározásában ez nagy segítség volt. Nagyon ritkán kellett elmondanunk, hogy nem a dilettánsokra gondolunk, amikor amatőrökről beszélünk. Az amatőrség az egy vállalható kategória volt. Azért is voltunk bajban, amikor nevet kellett adni ennek a kikristályosodási folyamatnak, annak, hogyan válhatnánk folyamatosan működő színházzá. Jobb híján lett ennek a neve „Saját Színház”. Van is egy kb. húsz oldalas dokumentum a saját színházi modellről. Ez is megvan valahol.

Hogy a kérdésre is válaszoljak: közben azért tanultam is, hiszen azért jelentkeztem oda, mert érdekelt a nemzetközi jog. Megérkeztem tejfölös szájú gólyaként, és

azonnal bementem a Nemzetközi Jogi Tanszékre. Nagy Károly, a tanszékvezető nem volt tipikusan a korszak embere. Nem is lett belőle híres nemzetközi jogász. „Jó napot kívánok. Én, Első Solténszky Tibor, itt vagyok, és nemzetközi jogász akarok lenni. Mi ennek az útja-módja?” – ahogy ezt a népmesehősök csinálják. Néhányszor azóta is bevettem ezt a taktikát. Most már valami miatt nem megy. Nyilván már lehámlott rólam az a hamvas báj, amivel ezt elő tudtam vezetni. Láttam, hogy a nevetéssel küszködik a tanszékvezető: most komolyan vegyen vagy a szokásos, egyszerű módon lerázzon. De bevált ez a naiv hozzáállás, mert azt mondta, „Nézzé, ez magának negyedévben lesz tantárgy. Mit akar maga itt elsősként? Honnan tud egyáltalán a nemzetközi jogról?” Mondtam, meséltek róla nekem fiatal jogászok. „Hát jó, adok magának egy könyvet, egy hónap múlva beszámol arról, hogy mit tanult belőle. Akkor meglátjuk, hogy fölveszem-e diákkörösnek.” Benyaltam a könyvet, visszamentem, beszélgettünk egy délutánon át, és fölvettem diákkörösnek. „Mi érdekli?” Mondom, a nemzetközi szervezetek. „Akkor kezdjen el kutatni a témában.” Mondom, hát azért engem nem általában érdekelnek a nemzetközi szervezetek, hanem engem kifejezetten az UNESCO...” Hú, az egy sóhivatal! Lehetne valami komolyabbat?” Jó, mondom, akkor legyen az ENSZ Biztonsági Tanácsa. Bele is kezdtem az anyaggyűjtésbe, amiből sok-sok év után megírtam a szakdolgozatomat is...

– *Végül is befejezted az egyetemet? Említetted, hogy a szakdolgozatodat megírtad.*

Nem, Szegeden nem. A szakdolgozatomat is sok-sok év múlva védtem meg az ELTE-n. A negyedik év végén nem jelentem meg számos vizsgámon színházi elfoglaltságok miatt. A Dékáni Hivatal kiértécsítette, hogy szeptember elején kapok időpontot a le nem tett vizsgáim pótlására. Ám ekkor hármunknak a színpadból lehetőségünk nyílt arra, hogy Varsóba menjünk egy háromhetes workshopra Józef Szajnához⁸. Egy pillanatig sem voltak kétségeim, hogy a vizsgák-e vagy Józef Szajna. Így aztán értesítést kaptam arról, hogy bukkott tanuló lettem, évisméltásra kötelezve. Később az ELTE-n próbáltam elintézni, hogy folytathassam a tanulmányaimat. Sikerült. – Mindebből világosan kitűnik, hogy a színház már sokkal fontosabbá vált számomra, mint a tanulás. Ehhez azért még egy korábbi közjáték is hozzátartozik: a jelek szerint nagyon nyughatatlan természetű ember voltam, amolyan minden lében kanál. Elvállaltam a jogi kari KISZ-titkárságot, mert rábeszéltek, hogy jobb, ha én vagyok, mint ha valaki más. Ezt az ember be nyalja. Ez az egy év aztán azzal telt el, hogy Vastagh Pali barátom havi rendszerességgel lehívott a Lófarába, ami a Jogi Kar mellett volt (ma a REÖK palota). Annak a földszintjén volt egy talponálló, azt hívtuk így. Ő egy sör mellett tudakozódott,



Józef Szajna (1922–2008) 1964-ben
(fotó: W. Plewiński)

⁸ Józef Szajna (1922–2008) lengyel író, képzőművész, díszlettervező, rendező.

hogy elég érettnek érzem-e magam ahhoz, hogy belépjek a Pártba. Én pedig rituálisan válaszoltam, hogy Palikám, én nem érzem még elég érettnek magam. Ezt végül is könnyen megúsztam. Sajnos, eddigre már nyíltabbá váltak a külső támadások is.

– Ezek milyen természetűek voltak?

Jött egy telefon a Rektori Hivatalba. Berendelték az embert raporra.

– *Hogy tudtál reagálni a kérdéseikre, kifogásaikra? Én úgy, hogy azt mondtam, vált-sanak jegyet a Szkénébe⁹, jöjjenek el személyesen a kifogásolt előadásra, keressék meg a rendezőt, az író, vagy kívánságra beletekinthetnek a szövegkönyvbe – ha volt ilyen –, húzzák ki, amit kifogásolnak, de én ebbe nem szoktam beleszólni. Nem jöttek, nem húztak ki soha semmit, legalábbis „nyíltan” nem.*

Jobban foglalkoztattak ezek a problémák, mint hogy megírok-e egy zéhát, vagy sem. Azért ezekben az években csináltunk még néhány nagy előadást. Nem lehet kihagyni a *Kőműves Kelement* (1974), ami a *Petőfi-rock* utáni nyáron egy táborban, és kora ősszel egy hét eufórikus próba után született meg az egyetemi klubban. Ez hihetetlenül nagyot szólt! Amit abban az Ács Jani és az Árkosi Árpai, meg az éppen aktuális nő (mert a nő többnyire cserélődött) művelt, az felejthetetlen volt. Egyszerűen nem lehetett levenni a műsorról. Végigjátszottuk vele Magyarországot, meg a külföldet is. Több lengyelországi meghívásunk volt, bár ott az elhíresült produkciónk a *Petőfi-rock* lett. Annyira, hogy a nagy mester, Grotowski eljött megnézni bennünket, és beállt a játékosok közé. Fényképem is van róla!

– *Egyre többet vagy Pesten egy olyan időszakban, amikor meglehetősen sok munkakapcsolat alakult ki a JATE Színpad és az UNIVERSITAS között, ahogy ez a Katona Imrével és Árkosi Árpáddal készült interjúmból¹⁰ is kiderül. Volt-e rivalizálás is ebben?*

Ha ugyanazon a fesztiválon léptünk föl, riválisok voltunk, de közben eljártunk egymáshoz műhelymunkát adni, meg „kapni”. Az nem volt kérdés például, hogy amikor Isti elszekálták Szegedről, rögtön hívták az UNIVERSITAS-hoz is. Mi, az együttesek „mezei” tagjai pedig összejártunk. Ebben az összeférásban a MANÉZS (Miskolc, Lengyel Pál csoportja) és a Stúdió K is benne volt. Fölültünk a vonatra, elmentünk Miskolcra, ott töltöttünk egy hétvégét. Mi megmutattuk, hogyan dolgozunk, és utána a Manézs mutatta be a saját tréning-módszerét, meg a készülő Bereményi darabjukból részleteket. Kezdtük délután, és másnap délelőtt befejeztük. A Stúdió K-nál az épülő pilisborosjenői ház volt a találkozás apropója. Érdekelte bennünket az általuk választott út. Hívtak, és mi mentünk akkor is, ha valamilyen kulturális esemény volt náluk. Érdekelte bennünket a többiek munkája, nem voltunk annyira bezárva a saját világunkba.

– *Ma is mintha elindult volna egy ilyen folyamat: az inárcsi KB35, a pápai Teleszerion, a pécsi Apolló, a Soltis Színház és a Radikális Szabadidő Színház, a győri RÉV rendszeresen találkoznak közös műhelymunkára.*

Örömteli jelenség ez! Nemcsak egymás előadásait néztük, hanem érdekelt bennünket, mások hogyan élnek, hogyan próbálnak. És nem éreztük, hogy ez ellene

⁹ Regős János 1979-től 2010-ig a Szkéné Színház művészeti vezetője.

¹⁰ Lásd a Szenárium 2015. március–áprilisi és 2015. februári lapszámaikat.

menne a létezésünknek, munkamódszerünknek, annak a közösségi színháznak, amit létrehoztunk.

– Ezek a korabeli előadások hihetetlenül magas szakmai színvonalon valósultak meg. Nem azt érezte az ember, amit a Grotowski „utánzóknál” oly gyakran, hogy milyen zabolátlanul, magukat nem kímélve vetik bele magukat az előadásba, izznak, testüket a földhöz verik, görcsösen kapaszkodnak egymásba, ami, be kell vallanom, nekem mint nézőnek sokszor zavarba ejtő volt. Amit ti csináltatok, különösen a Kőműves Kelemenben, az nagyon kidolgozott volt minden ízében.

A két dolog: a közösségi színházcsinálás és a szakmai perfekció nem mond ellent egymásnak. Hogy egy hasonlattal éljek, a közösség maga termeli a gőzt, és aztán jön a forma, melynek révén az munkára fogatik egy gőzgépben, ami az előadás. Ehhez kellett a „penge” figurák, a mesterek.

Ruszt, aki a maga kifinomult módján mindig előrébb törekedett, s ugyanígy Isti is, aki sajnos nagyon nagy léptekkel száguldott át a lehetséges színházcsinálási recepteken, azaz rendezési stílusokon.

És akkor itt ki kell hogy térjek a hetvenhat körüli krízisre. Az is hozzátartozik ehhez – és nem csak a kívülről érkező, egyre intenzívebb támadások –, hogy Isti azt kezdte érezni: rendezőként már mindent kipróbált. Amit birtokba akart venni, az megvan. Volt benne egy nagy adag tanácsstalanság, hogy tud-e tovább lépni. Nem hozta őt zavarba, ha az UNIVERSITAS felkérte, csináljon nekik valamit, mert pikk-pakk megcsinálta. De pont ez zavarta őt, hogy már előre tudja, hogyan lehet megcsinálni a dolgokat; elolvas egy darabot, és már tudja, hogyan fogja működtetni. Az a fajta kísérletezés, ami az ő színházát négy-öt évre meghatározta (az Óriáscsecsemő, az Örök Elektra, a Handke-darab, a Petőfi-rock, a Kőműves Kelemen, a Thermidor, avagy a hőség hava – ez egy Fekete Sándor-szöveg a francia forradalomról), számára tovább már csak úgy tudott volna mozdulni, ha – ahogy a „mester”, Grotowski tette – eldobja magától a színházat. Ez azért egy csapdahelyzet volt a csapatnak és neki is. Tulajdonképpen igaza volt, mert ahová ő eljutott néhány év alatt, az neki a következő tizenöt évre biztos megélhetést biztosított a profi színházban. Nagyon magabiztosan, nagyon jó előadásokat tudott csinálni; csak igazából ezek már nem érdekelték őt. Ezeket ő már szakmából meg tudta csinálni. Ez a válság is ott húzódik a történetünk mögött... És ezzel egy időben támadott nagyon céltudatosan a megyei pártbizottság, amikor egy vizsgálatot rendelt el az egyetemi színpadnál. Ez arról szólt, hogy Istiék a Kiváló Együttes Díjat (kb. 15 000 Ft-ot) nem rendeltetésszerűen használták föl. Bebizonyosodott, hogy a sikasztás vádjá alaptalan, mert a borítékokban, meg a páncéldobozokban jóval több pénz volt, mint amivel el kellett volna számolni. Tehát nem hogy nem loptak, ha-



Jelenetkép a Kőműves Kelemenből
(forrás: színhaz.net)

nem inkább beraktak a közös kasszába. Maga a vizsgálat, a mód, ahogy heteken át meghurcolták őket, nagyon kikészítette a társulatot. Közben értésükre adták, hogy ha az életüket szeretnék biztonságban tudni, akkor valahol máshol próbálkozzanak színházzal. Nagyon durva támadás volt ez, nem csak Isti, hanem a „kultúrosok” ellen is.

– *Tehát gyakorlatilag szétverték az együttest.*

Volt még utána is Egyetemi Színpad, de megtörtént a „közellenség” eltávolítása. Fontos hozzátenni ehhez azt is, hogy a csapaton belül mintha a közösségi színházcsinálás szempontja egy kicsit devalválódott volna. Jöttek különböző lehetőségek: Ács Janit fölverték, egyenesen hívták a főiskolára.

– *Ahogy Árkosi fogalmazott, az, hogy bizonyos embereket beengedtek a profi szakmába, egyfajta kiherélési módszernek is tekinthető. És többségük ott is bizonyítani tudott – egy ideig. Aztán ki így, ki úgy hozzáidomult a színháziüzemi működéshez.*



Ács János (1949–2015)

Ács Janiról például én azt tudom mondani, hogy tulajdonképpen szerencséje is volt azzal, hogy Kaposváron megcsinálhatta a *Marat halálát*. Ő a szegedi típusú színházcsinálást zárta le ezzel a nagyszerű előadással.

– *Te merre jártál ezekben a szomorú időkben?*

Még az a fordulat hiányzik ebből a fejezetből, hogy amikor Istiek elmentek, Árkosi Árpádra bízta az együttes művészeti vezetését, és rám a menedzseri teendőket. Árpád már korábban létrehozta a JAKAB-ot, ezt az abszurd humorra specializálódott, különös egyetemi kabarészínházat.

– *Ami számomra továbbra is bírt akkora vonzerővel, hogy felüljek a szegedi gyorsra miatta. Csak Sándor György humorához volt fogható, amit Árpádék műveltek ott a JATE Klubban. A józan ésszel felfog-*

hatatlant kísértette az ő humoruk. Ezzel a humor-minőséggel jóval később az Utolsó Vonal előadásain találkoztam újra.

Természetesen még Ács Jani és Paál Isti távozása után is tudott működni az együttes, mert ott volt Árkosi. Én is kiélhettem a szervezéssel kapcsolatos mániáimat, miközben persze játszottam is a JAKAB-ban. Ekkorra azért már kiderült, hogy a társulaton belül vannak ilyen-olyan érdek- és ízléskülönbségek. Néhány emberrel egyre komolyabb ütközéseim voltak. Ráadásul belekeveredtem egy későn elszámolt pénzzel kapcsolatos ügybe. Mint a darazsak, estek nekem bizonyos emberek a csapatból. Ekkor azt mondtam magamban, hogy hát ez akkor eddig tartott. A társulat már amúgy is kezdett „nem létezni”, lassan mindenki befejezte az egyetemet. Magam is már félig-meddig Pestre tartottam. Anyám is oltogatott, hogy egyedül a főváros az, ahol élni érdemes. Néhány barátom segítséget kínált. Az ELTE Jogi Kara is hozzájárult, hogy befejezzem a tanulmányaimat. De a katonaság megint közbeszólt. Tudniillik, ha valaki akkoriban abbahagyta a tanul-

mányait, azt újra beránthatták még 13 hónapra. Én, ugye, abbahagytam, utánam is nyúltak. El is vittek.

– *De már őrmesterként vonultál be?*

Igen, de ehhez azért kellett az is, hogy a Dékáni Hivatalból valamelyik „jó-akaróm” jeleltesse nekik, hogy Soltészky elvtárs abbahagyta a tanulmányait, és most gyanús színházi ügyekkel foglalkozik. Elvittek Mezőtúrra, ami aztán egy operett-történétté vált, mert én lettem az ezred kultúrtsíztje. Csak munkaidőben kellett egyenruhában lennem, utána civilben fölszálltam a vonatra, és jöttem udvarolni Budapestre, hajnalban meg vissza az első vonattal.

– *Ott sem tétlenkedtél, gondolom.*

Próbálkoztam, de azért ez nem egy egyetemi előfelvételisekből álló csapat volt. Nehezebben lehetett meggyőzni őket, hogy van értelme egy gitárral kiállni, énekelni vagy verset mondani. A kultúrtsízt elsőleges feladata nem is ez volt: számon kellett tartania, hány lemezjátszó, televízió van, és milyen állapotban, meg az volt a dolga, hogy az ünnepségek rendben folyjanak. Továbbra sem szakadtak meg a kapcsolataim az amatőr színjátszással. Leszerelésem után fél évig Fodor Tamáséknál tartottam tréningeket az újaknak, mert a *Woyzeck* után Fodor frissíteni akart. Az amatőr színházások utánam nyúltak. Éreztem, hogy van egy olyanfajta tudásom, amire igény van. A tréningről, amit annak idején elkezdtünk az Istivel, éppen most lesz könyv. Idén ősszel adja ki a Zentai Magyar Művelődési Intézet.

– *Tehát a katonaság után már benne voltál abban a körben, akikre számítottak, ha amatőrszínházról volt szó, legyen az képzés, kazincbarcikai fesztivál, vagy egyszerűen csak véleménykézés.*

Hívtak, de mentem magamtól is, ha valami történt. Még a mezőtúri katonaság alatt is hívtak Kazincbarcikára. Kellettem a fesztiválnak idegen nyelvű műsorközlőként. Megdumáltam, hogy engedjenek el. Úgy szoktam fogalmazni, hogy a '90-es évek elején tértem vissza az amatőrszínházhoz, de valójában mindig is jelen volt az életemben. A '80-as évek azonban inkább az új, választott szakmámban való meggyökerezésről szólt.

– *Ekkoriban kerültél a Magyar Rádióhoz.*

Amikor Szegeden már tényleg szétesett minden, és lehetett tudni, hogy mindenki megy a maga útján, volt egy beszélgetésünk Paál Istivel. Ő megerősített abban, hogy színésznek én nem vagyok elég jó. Ezt én is tudtam. Arról nem beszéltünk, hogy rendező lehetnék-e, de azt tanácsolta, hogy „a színházzal kapcsolatos ismeretidet valahogy hasznosítsd, öcskös!” Aztán véletlenek sorozataképpen kerültem a Rádióhoz. Egy hirdetésben bemondót kerestek, jelentkeztem, föl is vettek azonnal. Pár hónap alatt igen népszerű lettem, rengeteg „fiatalos” műsort vezettem, például a



Nádas Péter *Temetése* a Stúdió K előadásában. A képen Gaál Erzsébet és Székely B. Miklós.
(fotó: B. Müller Magda)

Nosztalgia hullámot, Elvis Presley életművét mutattam be.

– Megszerették a szép orgánumodat.

Élőbeszédszerűen tudtam pontosan, érthetően, jól, és ha kellett, gyorsan is beszélni – angolul is. De ez a bemondóság azért engem nem elégített ki.

Egyre jobban izgatott, hogy volt ott a házon belül egy olyan osztály, amit úgy hívtak, hogy dramaturgia. Bekopogtam, ahogy annak idején a Nemzetközi Jogász Tanszékre, hogy én, Első

Solténszky, itt vagyok, és bár most bemondóként dolgozom, de komoly színházi múlttal rendelkezem. Próbálgatok ki dramaturgként! A két világ közötti átjárás kulcsa a Rádiósínház vezetőjénél, Lékai Ottónál volt, aki nem azt kérdezte, hogy hány bölcsész-diplomám van, kik a pártfogóim, hanem rögtön ezt mondta: „Jó, ki próbálunk.” Darabokat adott, hogy írjak róluk lektori jelentéseket. Tetszetek az elemzéseim. Nagyon hamar kaptam próbamunkát, egy bolgár színművet (Ivan Radoev: *Az emberevő* című darabját). Talán éppen leadtam már az ebből készült rádiójáték-forgatókönyvet, amikor dramaturgi állást ajánlott föl számomra. Ez volt életemben az utolsó olyan alkalom, amikor naivitást mímelve úgy tettem, mint ha nem tudnám, hogyan kell egy ilyen dologba belekezdeni. Pedig ekkor azért már tudtam, mások ezt úgy csinálják, hogy szólnak a pártbizottságon vagy az akadémián, hogy kerülőutakon jönnek a beajánlások.

– Ezzel a lépéssel bekerültél a magyar színházi élet egyik privilegizált intézményébe.

Igen, ez egy profi műhely volt. Rengeteg dolgom, feladatom is lett ebben az akkor még nagylétszámú stábben. Én tartottam a kapcsolatot a Színházművészeti Szövetséggel. Fel volt osztva köztünk, hogy ki milyen színházakat látogat rendszeresen egy esetleges közvetítést előkészítendő. Járhattam az előadásokra, ahová csak kedvem támadt, még hozzá szolgálati autóval. A színházak meg boldogan fogadtak. Rengeteg színházi barátság kötődött ezekhez az utazásokhoz már a legelején.

No, és alig kezdtem el rádiós dramaturgi életemet, amikor jött az első színházi hívás egy produkcióhoz, amit épp a Szkéné fogadott be. Ez pedig a *Nézz vissza haraggal* (Dühöngő ifjúság) című Osborne-darab volt Nyakó Julival, Csorba Sándorral, Újlaki Dénessel, Bognár Jánossal, Varga Katával (bemutató: 1984. március).

– És akkor már lehetett ilyen „projekt- előadásokat létrehozni”

Ez volt az egyik első. Édesipari cégek támogatták a produkciót azzal, hogy cukorkás bolt is volt a Szkéné előterében, ahol Jimmy Porter cukorkát árult.

– Ha most összeveted a két szférában zajló életet, az amatőr-színház és Solténszky és a rádiósínházassal, akkor hová billen nálad a mérleg?



A rádiós csapat 1981-ben. A hátsó sorban jobbról a második Solténszky Tibor. (fotó: Szalay Zoltán)

A rádió nagyon más világ volt minden addigi tapasztalatomhoz képest. Szerencsére nem kellett illegetnem magam, bájolognom, hogy be- és elfogadjanak. Inkább az volt nehéz, amikor velem szemben alkalmazták a műmosolyokat és csábítancokat egy-egy írás bemutatásáért vagy egy-egy szerepért.

– *Nem könnyű ellenállni az ilyen megkörmövezéseknek.*

Én ezeket valahogy megúsztam. Úgy tettem, mintha nem léteznének. Nyilván szerencsém is volt ebben a dologban. Azt a trükköt alkalmaztam, amikor kényes állásfoglalásra kényszerítettek, hogy „Bocs, de majd a főnök”, vagy „Bocs, de én nem vagyok elég, kell egy rendező is, aki beajánl”. Azért úgy tizenöt évig csak szerényen meghúztam magam a sarokban dramaturgként a már elfogadott, éppen készülő produkciókban.

– *Aztán főnök, művészeti igazgató lettél a Rádiószínháznál.*

A harmincból az utolsó nyolc évben. De maga a váltás vagy inkább párhuzamosság nem okozott törést, és azért nem, mert én Istitől is azt tanultam, hogy a színházcsinálással kapcsolatban a legfontosabb a kérlelhetetlen szakmaiság, hogy mindig a lehetséges legjobbat kell kihozni a szövegből, emberből, akármiből. Minőség-ügyben is megkaptam a „kiképzést”. Isti társaságában, meg nélküle is szerencsém volt bejárni a világ fesztiváljait néhány év alatt. Nekem a színházi egyetemem a fesztiválok voltak. Láttam ötven-hatvan, az akkori világ élvonalához tartozó színházi előadást. Mint ahogy a rádiós művészetben is szerencsém volt évente a nagy fesztiválokon találkozni a csúccsal... A rádióban is megtaláltam az igényesség, a minőség iránti elkötelezettséget, a mindennapi munkában is.

– *Ezek szerint szerencsés embernek mondhatod magad, már ami a pályafutásodat illeti.*

Nagyon is! Kilencvenben kaptam egy hívást egy Kristóf Péter nevű fiútól – aki akkor, sok egyéb mellett, a Klotild Ligeti Színházat csinálta –, hogy egy csapat fiatalal menjek Dublinba egy *Youth Theatre Encounter* elnevezésű műhelyfesztiválra. Rájöttem, hogy nagyon nagy szükségem van arra, hogy fiatalokkal, nem hivatásosokkal dolgozzak. Mert azért akármilyen szép és jó a rádiószínházi munka, maga a műfaj, mint a film is, halott műalkotásokat termel. Akármilyen tökéletes, ami elkészült, az már mindig olyan marad, merthogy már fölveztük. Addig préseltük a színészt, amíg ki nem jött belőle, amit látni/hallani szerettünk volna. Ez nem színház, akármennyire rokon műfaj is. Lényegét, hatásmechanizmusát tekintve nagyon közel áll hozzá, de mégsem az. Ezt az állandósult hiányérzetemet pótolta az élő színház, különösen az amatőrszínház. Ami nem műmosolyokkal van tele, hanem valódi szenvedéllyel, étellel.

– *Az amatőröknél, még a rosszabb előadásokban is, erősebben van jelen a spontaneitás, érezhetőbb a személyes érintettség, az élet szabad árama, a „lepjük meg magunkat is” gesztusa, mint a legtöbb hivatásos előadásban. Mikor kértek fel kazincbarcikai válogatónak?*

’94-ben első ízben, aztán 2012-ig minden második évben.

– *Hogy tudtad feldolgozni a rádióból való eltávolításodat?*

Annak nagyon örülök, hogy nem kell ott lennem a mai közmédiában. Nem kell vívni a mindennapos harcokat. Nem kell egy általam megszokott és nagyra tartott minőségbiztosítási rendszeren kívül dolgozni. De be kell vallanom, hogy máig sem tudtam földolgozni az eltávolításomat. Az élt bennem, hogy én onnan

fogok nyugdíjba menni. És bírnám is még a gyűrődést, ha úgy kéne dolgoznom, ahogy régen dolgoztunk. Nekem mindennapos dolog volt, hogy olyan minőségű munkákon dolgozom, mint a mostani cannes-i nagydíjas *Saul fia* hangtechnikája. Nem feltétlenül rendezőként. Azt csak később kezdtem. Igaz, már az elején, a Rádió akkori főrendezője, Bozó László előállt azzal, hogy ha már elkészítettem *We-dekind: A tavasz ébredése* rádiójáték-szövegkönyvét, akkor miért nem rendezem meg én magam. Hebegtem, habogtam. „Jó, akkor legyen Csizmadia, most végez a főiskolán” – mondta. Így megúsztam, hogy már rögtön az elején bizonyítanom kelljen. De nem telt el néhány év, már azt éreztem, hogy nekem is menne a dolgo-log... És ez nem egy dehonesztáló kijelentés akar lenni, mert sok kiváló rendező-vel dolgozhattam együtt Székely Gábortól Gothár Péterig. Szinte valamennyi nagy színház- és filmrendezővel összehozott a sors, rengeteget tanultam tőlük. Az első rendezői munkán végül is túlestem¹¹. Meg is szívatott a drága Garas Dezső. Lehetett tudni, hogy ha első bálozót lát, akkor azt majd szívatni fogja. De én erre fölkészültem. Kulka János játszott még benne, akivel gyerekkora óta jó barátságban vagyunk. Ő egyensúlyozta ki a Garas akcióit, aki amikor látta, hogy következetesen képviselek valamit, már kevesebbet próbálkozott, hogy eltérítsen. Aztán elkezdtem rendezni színházban is. Mostanra inkább már rendezőnek tartom magam. Ha hívnak, inkább rendezni, mint dramaturgnak. Dramaturgként egyetlen szerződést kaptam az elmúlt öt év alatt. Most dolgozom a következőn. Ugyanaz az igazgató kérte tőlem a második munkát is, Pataki András.

¹¹ *Senkise*, Jerzy Andrzejewski nyomán (1995)

“Pros” and a Theatre of Your Own

János Regős Talks to Tibor Solténszky

Tibor Solténszky was from 1982 a dramaturge, then from 2003 on the director and manager of the radio theatre until its termination in 2011. In this life interview the decades of his theatrical activity are evoked. The one-time actor at Szegedi Egyetemi Színpad (Szeged University Stage), led by István Paál, who already took part in the legendary *Petőfi rock* performance and studied at Grotowski’s laboratory, too, goes into details to show the party



state contrivances which in the end made their work impossible. He provides valuable information on how they joined forces with such “rebellious” ensembles at the other universities as the Universitas, Manézs (Manege) or Stúdió K (Studio K), too. While recalling in a personal tone the years spent at the Hungarian Radio, he makes allusions to the forced paths the greatest talents sworn to communal theatre-making had to take in order to reach full blossom or get derailed. At the end of the interview, the director, who has worked both with professional and semi-professional theatres up to quite recently, complains bitterly about the termination of the radio theatre which had a history of more than sixty years.