

tartalom

beköszöntő

Elek Tibor: A Psyché-titok • 3

kultusz és kánon

Balogh Géza: Avantgárd színház Kelet-Európában
(II. rész) • 5

fogalomtár

Végh Attila: Bűn • 30

olvasópróba

Pálfi Ágnes: A szinoptikusok három világtükre
(3. Máté, az Ember és az Angyal Vízöntő-evangéliuma) • 37

Somlyó György: Fiú-e vagy lány?
(Megjegyzések Weöres Sándor *Psychéjéhez*) • 46

műhely

„Hoztam valamit a hegyekből”
Tóth Augusztina vallomása a hivatásról,
Mezey Mária megidéző előadó-estjéről
(beszélgetőtársak: Szász Zolt és Pálfi Ágnes) • 61

félmúlt

„Úgy éreztem, hogy a rock egy forradalmi művészet”
(Földes László Hobóval Regős János beszélget) • 75

hang – szín – kép

Eöri Szabó Zolt fotógalériája • 86

arcmás

„A nehézség, a bonyolultság egyben a szépség forrása”
(Eöri Szabó Zoltot Szász Zolt kérdezi) • 93



Gyulai Líviusz: *Psyché*, Weöres Sándor azonos című kötetének borítóképe, színes tollrajz, 1972
(forrás: dka.oszk.hu)

A Psyché-titok

Mert kell, hogy titka legyen, sőt, titkai legyenek annak, ami mindannyiszor, ahányszor találkozunk vele, úgy varázsol el, emel föl, hogy közben megráz, összetör, feldob magasra, de földhöz is ver, s mindenképpen magával ragad, hogy hosszan ne ereszsen el. Találkozunk bár vele Weöres Sándor művét egyetemistaként olvasva, majd tanárként, immár középiskolások felé közvetítve, netán irodalomtörténészként a rétegződéseit kutatva, s közben, valamikor, Bódy Gábor páratlan filmjét is többször megnézve, újabban akár Palya Bea énekét hallgatva, esetleg a mozgásszínházi adaptációját látva, s legutóbb, idén nyáron, Gyulán, a vár mögötti ligetben a kaposvári színi hallgatók Vidnyánszky Attila rendezte előadásán elámulva.

Az elámulás, a rácsodálkozás élménye: hát, ilyen is van, lehetséges! – számomra minden alkalommal megeremtődött, csak annak intenzitása, mértéke volt más. A zseniális költő életművének (egyik) ékkövééről néhány méltó elemzés született már – elsőként Somlyó György: *Füű-e vagy lány* című tanulmánya –, nem én fogom hát itt és most a titkot (titkokat) megfejteni.

A *Psyché* című mű – mely egyszerre líra, epika (regény), és immár, lám, dráma is – (egyik) titka kétségtől a Psyché névvel illetett rendkívüli (és rendkívül összetett) személyiségben rejlik, akit az elszemélytelenítés mestereként is ismert Weöres Sándor teremtett meg. Akinek olyan életet és költészetet konstruált, mely csak kevesekéhez fogható összhangban áll egymással. Akinek még a mítoszi aurája, vonatkozásai, a Nárcisszal (Ungvárnémeti Tóth Lászlóval) való viszonya is igen bonyolult, s aki a maga természetességéről, őszinteségéről, földhözragadtságáról le nem mondvá is képes éteri magasságokba szárnyalni, az örök nőiséget megtestesíteni. Nem angyalian ártatlan, sőt, de mégis, ezzel együtt, emberien esendő.

Merész, de művészileg igen termékeny ötlet ezt a Weöres által összehozott személyiséget szétosztani hét színésznő között, s ezáltal szétteríteni közöttünk is. S igaza van Vidnyánszky Attilának, amikor a szabadságra és a szerelemre helyezi a hangsúlyt, mert Psyché (összetett személyiségének) titka, lényege ebben van, ő a szabadság szerelmese, aki a szerelemben éli meg a szabadságát (de lásd honleányi érzelmeit és cselekedeteit is).

Totális költői színházként, elementáris erővel, brutálisan és felemelően, feledhetetlen pillanatokkal közvetítette mindezt a nyári gyulai szabadtéri előadás. Tudnék még tovább is lelkesedni érte, de inkább bizakodjunk, hogy az egyszeri, megismételhetetlennek vélt csoda, más térben, másként, de mégis újrateljesíthető és újraélhető.

Elek Tibor



A. J. Golovin: *V. E. Mejerhold portréja*, 1917, 80×67, fa, tempera,
Színház- és Zeneművészeti Múzeum, Szentpétervár (forrás: bibliotekar.ru)



BALOGH GÉZA



Avantgárd színház Kelet-Európában

II. rész

Mejerhold és a biomechanika

Mejerhold életútja egyetlen száguldás a színiiskolai kezdetektől a szörnyű végkifejletig. Forradalmár volt a színpadon, a közéletben és a nap minden órájában. Fejétőre állította Sztanyiszlavszkij tanításait. Művei és tanításai segítségével élesebben láthatjuk a Művész Színház máig érvényes igazságait és merev dogmáit.

A régi, pravoszláv naptár szerint 1874. január 28-án született Penzában, egy jó módú, német szeszgyáros negyedik gyermekeként, és Karl Theodor Kasimir névre keresztelték. A család eredeti neve Meyergold, és német állampolgárok. Anyja, Alvina Van der Neese Lettországból, Rigában született. Otthon többnyire németül beszélnek, így a nyolc gyerek kétnyelvű környezetben nevelkedik. Érettségi után Karl Theodor beiratkozik a Moszkvai Egyetem jogi karára, majd felveszi az orosz állampolgárságot és áttér a pravoszláv hitre. Keresztnevét az egyetemi ifjúság bálványa, Vszevolod Garsin¹ emlékére Vszevolodra változtatja, családnevét pedig

¹ Vszevolod Mihajlovics Garsin (1855–1888) orosz író. Közel állt a peredvizsnnyikek köréhez, részt vett az orosz-török háborúban. Gyenge idegzete miatt két évet töltött elmegyógyintézetben, majd egy újabb roham hatására öngyilkosságot követett el. Írói munkásságára Dosztojevszkij volt nagy hatással, történetei hol allegorikus, hol szimbolikus jelentésűek. Munkássága az orosz irodalomban átmenetet jelent Dosztojevszkij és Csehov között.



Mejerhold szülőháza Penzában (forrás: wikimedia.org)

oroszosabb változatban, Mejerholdként kezdi használni. „Ezzel tulajdonképpen arról köptem azt az egész világot, amelyben Moszkvába utazásom előtt éltem: a lekipásztort, aki hamis morált csöpögtetett belém ilyen idős korában, a bátyáimat és a nővéreimet, akikkel nem volt egyetlen közös gondola-

tunk. Ilyen gyerekesen kegyetlen az ember ilyen idős korában. De ilyen nehéz és kegyetlen volt az élet is akkor” – írja az 1921-es tagrevízió alkalmából készült önéletrajzában².

A nyári szünetben, amikor hazalátogat, műkedvelő előadásokon lép fel Penzában. Első szerepe Repetyilov *Az ész bajjal járban*³, és segédrendezőként is közreműködik. Több alkalommal szerepet vállal a penzai Népszínházban, amelynek egyik alapítója. Szülővárosában kerül kapcsolatba a száműzetésben élő szociáldemokrata politikusokkal, akik megismertetik Marx műveivel. Jogi tanulmányait egy év után abbahagyja, mert felveszik a Nyemirovics-Dancsenko vezetésével működő Filharmóniai Társaság színiiskolájába⁴. Évfolyamtársai között van Olga Knyipper⁵ és Ivan Moszkvin⁶. A Művész Színházban első szerepe Sujszkij a *Fjodor Ioannovics cárbán*: Négy év alatt tizennyolc szerepben mutatkozik be. Malvolio a *Vizkeresztben*, Aragónia hercege a *velencei kalmárban*, Forlipopoli őrgróf a *Mirandolinában*, Trepljov a *Sirályban*, Teiresziasz az *Antigonében*, a címszereplő – Sztanyiszlavszkijjal kettős szereposztásban – A. K. Tolsztoj trilógiájának második darabjában, a *Rettegett Iván halálában*, Tuzenbach a *Három nővérben* és Pjotr a *Kispolgároknak*.

1902-ben – egy Sztanyiszlavszkijjal lezajlott éles vita után – megválk a Művész Színháztól, és önálló színházat szervez Orosz Drámai Színészek Társulata néven,

² A hiányos és befejezetlen gépirat magyarul megjelent a *Mejerhold műhelye* című kötetben, Peterdi Nagy László fordításában. Gondolat kiadó, Bp., 1981. Válogatta és szerkesztette Peterdi Nagy László. 83.

³ *Gore ot uma* (1824), Alekszandr Szergejevics Gribojedov (1795–1829) vígjátéka.

⁴ Nyemirovics-Dancsenko 1891 és 1901 között vezette a Filharmóniai Társaság színiiskoláját, amelynek tizenkét végzett hallgatójából, valamint a Sztanyiszlavszkij irányításával működő Művészeti és Irodalmi Társaság tizenegy műkedvelőjéből alakult meg a Művész Színház első társulata.

⁵ Olga Leonardovna Knyipper (1868–1959) a Művész Színház egyik vezető színésznője. Ő volt Arkagyina a *Sirályban*, Mása a *Három nővérben*, Ranyevszkaja a *Cserezsnyés kertben* és Jelena a *Ványa bácsiban*. 1901-ben feleségül ment Csehovhoz.

⁶ Ivan Mihajlovics Moszkvin (1874–1946). Első nagy sikerét a színházavató *Fjodor Ioannovics cár* címszerepében aratta. Ő volt az *Éjjeli menedékhely* első Lukája, a *Cserezsnyés kert* első Jepihodovja, *Az élő holttest* Protaszovja. Több rendezés is fűződik a nevéhez. Nyemirovics-Dancsenko halála után, 1943-tól ő igazgatta a Művész Színházat.

amely két évadon át Herszonban, majd egy évig Tifliszben (a mai Tbiliszi) működik. Ezalatt százhetven (!) előadást állít színpadra, többek közt Csehov, Osztrovszkij, Nyemirovics-Dancsenko, Gorkij, Lev Tolsztoj, A. K. Tolsztoj, Shakespeare, Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck műveit, és valamennyiben színészként is közreműködik. Eleinte a Művész Színház szellemében irányítja az együttest, majd érdeklődése fokozatosan a szimbolizmus felé fordul. Közben több színházi tárgyú írása jelenik meg. Szoros kapcsolatba kerül Csehovval, aki drámafordításai és politikai írásai nyomán további irodalmi tevékenységre buzdítja.

1905-ben Sztanyiszlavszkij – akivel mindvégig kölcsönös tisztelet, megbecsülés és szeretet jellemzi kapcsolatukat, annak ellenére, hogy Mejerhold másképp gondolkodik a színházról, mint mestere – meghívja, hogy vegyen részt a Művész Színház kísérleti stúdiójának munkájában. Ez lehetett volna Sztanyiszlavszkij első kísérlete, hogy saját nézeteitől eltérő, avantgárd törekvések is szóhoz jussanak a színházában. A műhely tervét azonban elsodorja az 1905-ös forradalom.



V. F. Komisszarzsevszkaja
(1864–1910)

1906-ban Vera Komisszarzsevszkaja hívja meg két évvel korábban alapított pétervári Drámai Színházába főrendezőnek. Komisszarzsevszkaja is Sztanyiszlavszkijnál kezdte a pályáját, még a Művészeti és Irodalmi Társaságnál, majd az Alekszandrinszkij Színház tagja lett; ő volt a már említett botrányos *Sirály*-ősbemutató Nyinája. Itt születnek Mejerhold első jelentős előadásai: a *Hedda Gabler*, a *Nóra*, Maeterlinck három műve, a *Beatrix nővér*, a *Szent Antal csodája*, a *Pelléas és Melisande*, valamint Alekszandr Blok⁷ *Mutatványosbódé* című verses tragikomédiájának színpadra állítása. A darab a távoli országból érkező „szüzet” váró misztikusokat csúfolja, akikhez az örök nőiség szimbóluma helyett vé-



Mejerhold (balra) első szerepének idején
a Művész Színházban 1898-ban

⁷ Alekszandr Alekszandrovics Blok (1880–1921) első versei az orosz szimbolisták Novij Puty című folyóiratában jelentek meg. Nemcsak a szimbolizmus legjelentősebb alakja Oroszországban, de az egész orosz líra megújítója, a Puskin utáni költészet kiemelkedő alkotója. Első színpadi műve, a *Mutatványosbódé* (*Balagancsik*, 1906) a misztikus szimbolistákkal való szakítás nagy kísérlete.



M. J. Lermontov: *Álarcosbál*, Mejerhold 1917-es rendezésének jelenetfotója (forrás: dic.academic.ru)

gül a commedia dell'arte Colombine-ja jön el, a misztériumjáték komédiába fullad, és a lovagok vére helyett lekvár fröccsen. Hat évvel később így fogalmazza meg a misztérium elemeit felhasználó várasi komédia tanulságait: „A misztériumnak, valahányszor megpróbált szövetségre lépni a színházzal, mindig fel kellett használnia a mímusművészet bizonyos alapelemeit, és abban a percben, amint szövetségre lépett

a színésszel, mindjárt művészet is lett, és nem volt többé misztérium. [...] Ha az orosz színházat az irodalom szolgálóleányából igazi művészetté akarjuk tenni, akkor nekünk is meg kell találni a *cabotin*⁸, a komédiás művészetének mai értelmét és érvényességét.”⁹

1908-tól tíz éven át a pétervári udvari színházaknál tevékenykedik. Az Alekszandrinszkij Színházban *Az élő holttestet*, Calderon *Állhatatos herceget*, a *Pygmalion*t, Osztrovszkij *Viharját*, Szuhovó-Kobilin trilógiáját¹⁰, Lermontov *Álarcosbál*-ját állítja színpadra, az operákat játszó Mariinszkij Színházban a *Trisztán és Izolda*t, Saljapin főszereplésével a *Borisz Godunov*ot, Gluck *Orfeusz*át, Richard Strauss *Elektráj*át, Rimszkij-Korszakov, Dargomizsszkij műveit és Sztravinszkij *A fülemüle* című egyfelvonásos meseoperáját rendezi. Számos kísérleti jellegű előadást készített különböző pétervári kamaraszínházakban és az akkor finnországi Terlokiban¹¹. 1913-ban Ida Rubinstein¹² meghívására a párizsi Chatelet Színházban D'Annunzio *La Pisenelle*-jét viszi színre.

⁸ (fr.) ripacs

⁹ In: Mejerhold: *A színházról (O tyeatre)*, Pétervár, 1913. Magyarul: *Mejerhold műhelye*, 51. Peterdi Nagy László fordítása

¹⁰ Alekszandr Vasziljevics Szuhovó-Kobilin (1817–1903) Hegel követőjeként éveken át igyekezett saját filozófiai rendszerét kialakítani, de erre vonatkozó írásai kéziratban maradtak. Írói hírnevét három színdarabjának (*Kreccinszkij házassága* [*Szvagyba Kreccinszkovo*, 1852–1854], *Az ügy* [*Gyelo*, 1856–1961], *Tarellkin halála* [*Szmerty Tarellkina*, 1869] köszönheti, amelyeken kívül jóformán nem is írt mást, csak e trilógiához kapcsolódó töredékeket és néhány vázlatot. Műveiben Gogol hagyományai érvényesülnek.

¹¹ Ma Zelenogorszk, Oroszország

¹² Ida Rubinstein (1885–1960) orosz származású színésznő és táncosnő. Gyagilev együttesével került Párizsba. Nagy sikert aratott *A kaméliás hölgy* Margitjaként, Shakespeare Kleopátrájaként, valamint a *Johanna a máglyán* főszerepében.

1915–16-ban filmet készít Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* és Przybyszewski¹³ *Az erős ember* című regényéből, mindkettőben játszik is, az előbbiben Lord Henryt, utóbbiban a főszerepet, Górskit, a költőt.

Színészpedagógiai elveinek gyakorlati rendszerezésére is 1913-tól nyílik lehetősége, amikor megalakul a Mejerhold Stúdió. A képzés során színpadi beszédet és mozgást tanít a *commedia dell'arte* elvei alapján. A Stúdió keretei közt kezdi kidolgozni a színészi jelenlét lényegét jelentő biomechanika alapjait. Mejerhold szerint „a biomechanika arra törekszik, hogy kísérleti úton határozza meg a színpadi mozgás törvényszerűségeit, és hogy az emberi viselkedési normák alapján kidolgozzuk a színészi játék gyakorlatait.” A színészi játék valamennyi mozdulatát a biomechanikának kell irányítania a színpadon. „A biomechanika olyan tudomány, amely a mozgást a csontozat, az izomrendszer és az idegek szempontjából vizsgálja. A fiziológiának ki kell dolgoznia a színészi energetikát, azaz az energia felvételét a táplálékkal, a levegővel, a fénnel, valamint tisztázni kell a kimerülést okozó elhasználódás okait. A munkafiziológia új eredményeit éppúgy alkalmazni kell a színészre, mint bármely más munkát végző emberre.”¹⁴

A Stúdió nyilvános előadásán bemutatják Blok *Az ismeretlen asszony*¹⁵ és *Mutatványosbódé* című műveit. *Három narancs szerelmese*¹⁶ címen folyóiratot adnak ki Mejerhold szerkesztésében, amelyben Doktor Dappertutto néven publikálja színházelméleti írásait. 1915 és 1917 között egy másik színiiskolában is tanít, ahol növendékeivel bemutatja Oscar Wilde *Eszményi férj* című vígjátékát.

Az 1917-es februári forradalom idején aktívan részt vesz a közéletben. Az októberi győzelem után a Művelődésügyi Népbiztosság színházi főosztályán dolgozik, majd miután a kormány Moszkvába költözik, egy évig ő vezeti a pétervári részleget. 1918-ban belép az Oroszországi Kommunista Pártba.

A forradalom egyéves évfordulóján, 1918. november 7-én kerül sor Péterváron az első szovjet drámaként meghirdetett *Buffó-misztérium* premierjére; Majakovszkij műve a forradalmi tömegszínház színpadán, cirkuszi eszközök alkalmazásával a kapitalizmus halálának és a szocializmus születésének „heroiko-epiko-szaturikus” képét rajzolja meg. Mejerhold a költővel közösen rendezi az előadást, amely hol egy ünnepélyes, patetikus oratórium, hol egy harsány bohóctréfa modorában ábrázolja a régi és az új világ harcát. A különböző színházakból összetoborzott tár-

¹³ Stanisław Przybyszewski (1868–1927) lengyel író filozófiai ihletésű irodalmi munkásságának alapjait a Schopenhauer gondolataival rokon monizmusban megnyilvánuló biológizmus és a naturalizmus határozza meg. Drámai műveire Maeterlinck volt nagy hatással. Színes egyénisége és expresszív stílusa nemcsak a lengyel, de a német, az orosz és a cseh századelő művészeti életére is nagy hatással volt. *Az erős ember* (*Mocny człowiek*) című regénye 1913-ban jelent meg.

¹⁴ Mejerhold: *A jövő színésze és a biomechanika* (*Aktyor buduscsevo i biomehanyika*). In: *Cikkek, levelek, felszólalások, beszélgetések* (Sztatyji, pizsma, recsi, beszedi, Moszkva, 1968), II, 487.

¹⁵ *Nyeznamka*, 1906

¹⁶ *Ljubov k trjom apelszinam*



V. Hrakovszkij, A. Levinszkij és V. Kiszeljov díszletterve
A *Buffé-misztérium* 1921-es előadásához
(forrás: wikipedia.ru)

sulattal lezajlott bemutató hatalmas sikert arat; 1921-ben – átdolgozott változatban – ismét műsorra tűzik, de ekkor már a kritikusok többsége elutasítja, formalistának bélyegzi. A jelző később egyre erőteljesebb hangsúlyt kap a Mejerhold munkásságát méltató sajtóban.

1919-ben újabb színészképző kurzusokat szervez, mesejátékokat ír Jurij Bondi¹⁷ társaságában, majd Jaltába utazik tüdőbetegségének gyógykezelésére. A fehérgárdisták fogságába esik, a novorosszjszki börtönbe vetik. A Vörös Hadsereg kiszaba-

dítja, kinevezik a helyi tanács művészeti alosztályának vezetőjévé. (Az egyes források – mint Mejerhold életének számos eseményével kapcsolatban – itt is ellentmondanak egymásnak: egyesek azt állítják, hogy a fehérek halálra ítélték, majd a vörösök megmentették, mások azt állítják, hogy a vörösök börtönét is megjárta.) Novorosszjszk Első Szovjet Lenin Színházában negyedik alkalommal rendezi meg a *Nórát*.

1920 őszén Moszkvába költözik, a Művelődésügyi Népbiztosság színházi osztályának vezetője lesz. Közben tanulmányokat ír az osztály által kiadott Színházi közlönybe, és rendez az újonnan alakult Oroszországi Szövetséges Szovjet Köztársaság Első Színházában. A színházavató premier Verhaeren *A hajnal* című drámája a forradalom második évfordulója tiszteletére; a darabot Valerij Bebutovval¹⁸ dolgozza át és rendezi. Ugyanitt kerül bemutatásra a *Buffé-misztérium* második változata és Ibsen egyetlen vígjátéka, a *Fiatalok szövetsége*¹⁹ címen.

A színház 1921 őszén megszűnik, a társulat egy részével Mejerhold megalakítja a Színészek Színházát. Ötödik alkalommal állítja színpadra a *Nórát*, ezúttal saját erőteljes átdolgozásában, *Nóra Helmer tragédiája, avagy miként tartotta többre családjánál egy burzsoá származású asszony a függetlenséget és a munkát*²⁰, valamint Crommelynck²¹ *A csodaszarvas* című tragikus kicsengésű bohózatát. Ebben

¹⁷ Jurij Mihajlovics Bondi (1889–1926) az 1910-es években Mejerhold előadásainak díszlettervezője, később a színház rendezője.

¹⁸ Valerij Mihajlovics Bebutov (1885–1961) a Művész Színház, majd a Mejerhold Színház rendezője, Mejerhold rendezői kurzusának tanára.

¹⁹ Az epigrammatikus szerkezetű, akasztófahumorú verses szatíra eredeti címe *Kjaerlighedens komedie*. Az 1862-ben keletkezett darab Hajdu Henrik fordításában *A szerelem komédiája* címen ismeretes. Mejerhold előadásának orosz címe: *Szojuz mologyozsi*, később *Stensgore kalandja* (*Avantjura Sztenszgora*) címen is játszották.

²⁰ *Tragedyija o Nore Gelmer, ili o tom, kak zsenscsina iz burzsuažnoj szemji predpocsla nyezaviszimoszty i trud*

²¹ Fernand Crommelynck (1888–1970) belga drámaíró. *Le cocu magnifique* (1920) című világsikerű tragikomédiáját nálunk a Renaissance Színház játszotta 1923-ban.

a konstruktivista előadásban – amely Mejerhold úgynevezett Szabad Műhelyében készült – érvényesül legélesebben az „átélő” színházzal való szakítás szándéka. Sztanyiszlavszkijjal ellentétben ő a gondolkodást tekinti a színészi alkotás kiindulópontjának, amely a biomechanikára épülő testi kondícióval párosítva képes meggyőzni a közönséget az író szándékáról. „Két, egymástól élesen elütő módszerrel találkozunk – olvasható egy színházi levélben. – Az egyik módszer a Művész Színház budoárjában alakult ki, és a pszichológiai naturalizmus bélyegét viseli magán. Különböző lelki folyamatok hisztérikus ábrázolása folyik itt meleg vizes fürdőben ernyedt izmokkal. Az úgynevezett mindennapi élet, vagyis a polgári kényelmi berendezkedés kellékeit látjuk a színpadon: bölcso, fazekak, köcsögök és teáskannák válnak egy-egy »etűd« főszereplőivé, hangulatos városképek zsibongó utcai forgalommal. Mindez, úgymond, azért történik, hogy feltárja a jelenségek *pszichológiai* mélységeit. [...]

A másik út: az igazi rögtönzés, a különböző népek és korok színházkultúrájának ez a nagyszerű összegezése.

Ősi forrás ez: az ősi játékok, táncok és ünnepek színházzá vált rendszere. Igazi színház, igazi hagyomány. A kommunista drámának és színháznak erre kell támaszkodnia, amikor az önmagát túlélte áltudománnyal, a pszichologizmussal a biomechanika és a kinetika törvényei alapján felépített színpadi mozgást állítja szembe. Ez a mozgás olyan, hogy az érzelmek és az egész un. »átélés« egyszerűen, természetesen és meggyőzően következik belőle, olyan könnyedén és meggyőzően, ahogyan a levegőbe feldobott labda is csak a földre eshet vissza.”²²

A csodaszarvas kirobbanó sikert arat, a sajtó elragadtatottan ünnepli a rendezőt. Aztán – némi késéssel – Lunacsarszkij felháborodottan közli ellenvéleményét a sajtóban „A második felvonás után eljöttem az előadásról – írja. – Úgy éreztem magamat, mintha a lelkembe köptek volna. Szégyenkeztem a közönség helyett is, amely alantas módon vihog a pofonokon, az eséseken és a »szellemességeken«. És szégyenkeztem azért is, mert mindez nem egy féllégális szórakozóhelyen történik, hanem egy színházi előadáson, amelyet egy kommunista párttag rendezett, és amelyet a kommunista kritikusok az egekig magasztaltak.”²³

De a konzervatív ízlésű népbiztos dühös kirohanása egyelőre nem rendíti meg Mejerhold helyzetét. A Színészek Színháza ősszel megszűnik, és a Szabad Műhely a GITISZ²⁴, az újjászervezett Állami Színművészeti Főiskola osztályaként folytatja működését. Itt kerül sor a *Tarelkin halála* újabb bemutatójára.

1923-ban Mejerhold megkapja az OSZSZK érdemes művésze kitüntető címet, színháza felveszi az Állami Mejerhold Színház nevet. Az elkövetkező tizenöt év a mennyiségileg is rendkívül gazdag életmű kiteljesedésének korszaka. Ekkor szület-

²² Vsevolod Mejerhold – Valerij Bebutov – Konsztantyin Gyerzsavin: *Színházi levelek*. Vesztnyik tyeatra, 1921. április 5. Magyarul in: *Mejerhold műhelye*, 94–95. Peterdi Nagy László fordítása. Konsztantyin Nyikolajevics Gyerzsavin orosz színháztörténész, kritikus.

²³ Izvesztijija, 1922. május 14.

²⁴ Goszudarsztvennij insztyitut tyeatralnovo iszkussztva – Oroszország legrégebb színész-képző intézménye. 1878 őszén kezdte meg működését.



Poloska, A. M. Rodcsenko plakátja az 1929-es előadáshoz (forrás: expositions.nlr.ru)

mányból vannak. A játéktér kialakítása elvet minden megszokott színpadi illúziót; a néző asszociációs képességére apellálva mindössze néhány jelzés – egy óriási hinta, egy levegőben függő ösvény, egy galambdúc, egy libikóka, egy kerti lugas meg néhány kiaggatott fehérnemű – segít a cselekmény helyszíneinek felismerésében.

Mejerhold így nyilatkozott az előadásról néhány héttel a bemutató után megtartott vitán: „A színháznak jog van a maga módján értelmezni a darabot. Salvini²⁵ és Rossi²⁶ sem riadtak vissza attól, hogy megváltoztassák Shakespeare szövegét, mivel a saját közönségüknek dolgoztak. A színházaknak minden nagy korban megvoltak a maguk házi írói, akik a darabokat az élet megrendelése szerint átigazították. A szerző, a rendező meg a színész számára az a legfontosabb, hogy mindig pontosan érezze, milyen a helyzet a nézőtéren. Nem igaz, hogy nekünk most mindent pontosan úgy kell eljátszani, ahogy Osztrovszkij szövegében

nek azok az előadások – Osztrovszkij *Erdőjének* második változata, Gogol *A revizorja*, Majakovszkij *Poloskája* és *Gőzfürdője*, Gribojedov *Az ész bajjal jár* című vígjátékának három variációja, *A kaméliás hölgy*, Csehov három egyfelvonásosa és mások –, amelyekben maradéktalanul érvényesülnek művészi célkitűzései.

Az 1924 januárjában bemutatott *Erdő* hatalmas közönségsikert hoz, amely kiegészíti a színházat nehéz gazdasági helyzetéből. A kritikusok egy része azonban hiányolja az „eszmei mondanivalót” a vásári komédiák stílusában játszott darabból. Mejerhold „tiszteletlenül” bánik Osztrovszkij szövegével. A négy felvonást harminchárom rövid epizódra bontja fel, Shakespeare dramaturgiájához igazítva a polgári dráma hagyományos formáit. Pályája elején lecsupaszította, „munkaruhába” öltöztette színészeit. Az *Erdőben* megjelenik a smink és a jelmez. A színes parókák és a szakállak-bajuszok tengeri moszatból, festett báránybőrből meg aranypaszó-

²⁵ Tommaso Salvini (1829–1915) a legnagyobb olasz Shakespeare-színészek egyike. Eleinte Arlecchino-szerepekben aratta sikereit. 1853 után már jórészt Shakespeare-hősökből állította össze a repertoárját. 1877-ben és 1880-ban Budapesten is fellépett.

²⁶ Ernesto Rossi (1827–1896) Salvini kor- és vetélytársa. Budapesten 1889-ben és 1895-ben járt társulatával, Hamlet, Othello és Lear szerepében mutatkozott be. Több önéletrajzi könyvben elemzi híres szerepeit.

áll. Ha Osztrovszkij feltámadna, örülne neki, hogy darabját az új kor követelményei szerint átgondoljuk. Őt gúzsba kötötte korának színpadtechnikája, amelyet mi már régen túlhaladtunk.”²⁷

A *revizor* előadása (1926) fedezte Gogolban a fantasztikumot, amelyet a kritikák egy része összetéveszt a misztikával. „Előadásunkban igyekeztünk új utakon megközelíteni a realizmust – mondja Mejerhold az előadásról. – Erre a biomechanika eszközét használtuk fel, s ilyen út a zenei is. Ezért szerencsés előadásunkkal kapcsolatban a »zenei realizmus« kifejezést használni. Meggyőződhetünk róla, hogy a színházi előadást egy zenekari mű előadásának a szabályai szerint kell megkomponálni. Egy-egy színészi alakításnak önmagában nincs hangzása, ezért a szerepet a »hangszercsoport« részének kell tekinteni, és azután ezt a csoportot nagyon összetetten hangszerelni. Majd ki kell emelni ebben az összetett struktúrában a *vezérmotívumokat*, és el kell érni, hogy a színészi játék, a világítás, a színpadi mozgás, sőt még a színpadi tárgyak és kellékek is – minden, ami a színpadon van és történik – ennek a »zenekari hangzásnak« a részévé váljon”.²⁸ Mejerhold szerint a realizmus fogalmán a színészi sablonokkal való szakítást kell érteni, a „zenei” jelző pedig az előadás mindenre kiterjedő muzikalitását jelöli. A szereplők gazdagon díszített, tarka jelmezt viselnek, amely még jobban kiemeli a különlegesen stilizált, akrobatikus elemeket is tartalmazó mozgást. Gogol komédiája Mejerhold rendezésében a rettegés pokoli víziója: nyomorult férgek küzdelme és egyezkedése a képzeletükben démonivá nőtt hatalommal.

„Tegnap Majakovszkij felolvasta nekünk éppen hogy befejezett darabját, a *Poloskát* – számol be lelkesen az egyik moszkvai napilapban Mejerhold. – Majakovszkij ezzel a művével valami egészen újat alkotott a drámai műfajban. Megragadó a szöveg virtuóz kidolgozása is. Olyan érzése van az embernek,



V. V. Majakovszkij: *Gőzfürdő*, az 1930-as előadás jelenetfotója (forrás: gazeta.ru)



Jelenetkép a *Poloska* 1929-es előadásából (forrás: pnp.ru)

²⁷ Visztuplenyije na obszuzgyenii szpektaklja 18 fevralja 1924 g. In: Sztaty, pizma... II. kötet, 55. Magyarul: In: *Mejerhold műhelye* (Peterdi Nagy László fordítása), 144.

²⁸ In: Sztatyji, pizma... Iz sztyenogrammi doklada o posztanovke „Revizora”. 135–136. Magyarul: *Mejerhold műhelye* (Peterdi Nagy László fordítása), 191.

amikor hallja, mint amikor Gogol nagyszerű sorait olvassa: ez nem próza és nem is vers, valami más. Egész disszertációkat lehetne írni róla.

A darab nagyon erős ideológiai szempontból is, *igazi szovjet darab*. Mai valóságunk égető kérdéseiről az utópikus társadalmi regények hangján szól. A cselekményt szokatlan gyorsasággal és célratoróen bontakoztatja ki. A darabnak mind a tíz képét egészséges jókedv és humor hatja át. A mű színpadtechnikai felépítése különösen sok új elemet tartalmaz. A mű valóban kiemelkedő jelenség nemcsak a mi színházunk műsorán, hanem az egész szovjet drámairodalomban.”²⁹ Hasonló lelkesedéssel szól másfél évvel később a *Gőzfürdő*ről, amely „a távlatokért, az alkotó kezdeményezésért agitál”. Majakovszkij megpróbálja „visszaadni a színháznak a látványt, tribünné tenni a színpadot”³⁰. Előbbi 1929 februárjában, utóbbi 1930 márciusában mutatja be a Mejerhold Színház, mindkettőt – ahogy korábban a *Buffó-misztérium*ot – a költő társrendezői közreműködésével.

A *Gőzfürdő* premierje előtt egy héttel cikk jelenik meg a Pravdában, amely szerint Majakovszkij művében is hamis „balos” tendencia nyilvánul meg³¹. A cikk-



Zinajda Reich a *Kaméliás hölgy* főszerepében 1934-ben (forrás: forum.esenin.ru)

író ugyan még nem ismerheti a darabot, csupán egy nyomtatásban megjelent részlet alapján mond véleményt, az írás mégis előrevetíti a bukást. Mejerhold hiába nyilatkozik szuperlatívuszokban mindkét darabról, a művek radikális újszerűsége, kíméletlen kritikai éle és az előadások harsány stilizáltsága nem találkozik a nézők és a hivatalok megértésével. Majakovszkij egy hónappal a *Gőzfürdő* bemutatója után öngyilkos lesz. Búcsúlevelében magánéleti okokkal indokolja tettét.

A *kaméliás hölgy* bemutatója előtt a rendező ismét magyarázkodó cikket ír: „Azt tervezzük, hogy egész előadássorozatot szentelünk a nőkérdésnek. Alexandre Dumas *Kaméliás hölgye* a múlt századi

francia színház egyik legjobb darabja, amellyel tulajdonképpen a realista irányzat kezdődik. Ezért tűztük műsorra. [...]

Visszaemlékezéseiben Ljadov³² elmondja, hogy Vlagyimir Iljics Lenin és Nagyvezda Konsztantyinovna³³ megnézték egyszer Genfben *A kaméliás hölgyet*. Elő-

²⁹ Majakovszkij új darabja. Mejerhold cikke a Vecsernaja Moszkva 1928. december 27-i számában.

³⁰ Majakovszkij *Gőzfürdőjéről*. Mejerhold írása a Vecsernaja Moszkva 1930. március 13-i számában.

³¹ V. Jermilov: A kispolgári „balosságról” az irodalomban. Pravda, 1930. március 9.

³² M. Ljadov: *Moji vsztrecsi sz Lenyinom*. Molodaja Gvargyija, 1924. 2-3. sz.

³³ Nagyvezda Konsztantyinovna Krupszkaja (1869–1939) Lenin felesége

adás közben Ljadov észrevette, hogy Lenin egyszer csak a páholy mélyére húzódva szégyenlősen törölgetni kezdi a szemét. Nem nehéz kitalálni, hogy mi indította könnyekre Lenint: a nő rabszolgá helyzetének művészi ábrázolását látta az előadásban. Tudjuk, mennyire gyűlölte Vlagyimir Iljics a női kizsákmányolásnak a kapitalista társadalomban kialakult mechanizmusát. [...]

A *kaméliás hölgy* színrevitelekora arra törekszünk, hogy bemutassuk, milyen a nő helyzete a mi országunkban, és milyen a kapitalista társadalomban. Az a néző, aki megnézi előadásunkat, még kitartóbban fog harcolni az új életforma és az új erkölcs megszilárdításáért. Azért a kommunista erkölcsért, amelyről Lenin beszélt.”³⁴

Ez már az értelmiség elleni nyílt támadások korszaka. Mejerhold taktikázni kényszerül: hogy megelőzze a megelőzhetetlent, A *kaméliás hölgy*ben viszont a Sztanyiszlavszkijhoz közeli, „átélős” színházhoz. Most már nemcsak politikai jellegű vádakkal állítanak bíróság elé és ítélnék halálra tudósokat, papokat, írókat, hanem esztétikai indokokkal is lehetetlenné lehet tenni az alkotókat.

1935 tavaszán 33 *ájulás*³⁵ címen megrendezi Csehov három egyfelvonásosát, a *Jubileumot*, A *medvét* és a *Háztűznézőt*. (A gyűjtőcím arra utal, hogy mindhárom komédiában folyamatosan elájulnak a szereplők.) Az előadás nyílt hadüzenet a Művész Színház melankolikus Csehov-játszása ellen. Az osztálytársadalmi neuraszténia kórképét felállító groteszk előadás meghökkentő formanyelve láttán még jobban felerősödik az ellene folyó harc. Hiába próbál ellentámadásba lendülni, a „mejerholdizmus” – azaz a *formalizmus* – vádja erősebbnek bizonyul az önmaga védelmére felhozott érveknél.

Számos jelenkori kutató fedezi fel a hasonlóságot a Szovjetunióban dúló „formalizmus-vita” és a náci párt 1935. szeptemberi nürnbergi kongresszusán elhangzott A *nemzetiszocializmus és a művészet* című Hitler-beszéd között. 1936. január 30-án szerkesztőségi cikk jelenik meg a Pravdában *Zürzavar zene helyett* címmel Sosztakovics *Kisvárosi Lady Macbeth* című operájáról, amelyet korábban a szovjet zene diadalaként ünnepelt a sajtó. A cikk formalistának bélyegzi a művet, és a Hitler beszédében elhangzó érvekhez kísértetiesen hasonló gondolatmenettel indít harcot az ellenséges művészeti irányzatokkal szemben. A szovjet propaganda ugyanazt a célt fogalmazza meg, amelyet a Führer: a szovjet művészetnek – akár csak a németnek – most már az a feladata, hogy felülmúlja a világ kultúrájának valamennyi addig elért eredményét. Ehhez pedig az avantgárd művészet felszámolásán át vezet az út.

A cikkben újra felbukkan a „mejerholdizmus” szó, arra utalva, hogy a rendező ugyanolyan tévúton jár, mint Sosztakovics. Mejerhold egy darabig nyilatkozatokkal és elvi cikkekkel próbál lavírozni színháza következetes formanyelvének megőrzése és a „szocialista realizmus” követelménye között. A 33 *ájulást* követően

³⁴ A *kaméliás hölgy*. Mejerhold cikke az *Izvesztijja* 1934. március 18-i számában.

³⁵ 33 *obmoroka*, 1935. május 25.

még öt bemutatót tervez a színházában, amelyből a két utolsó, Ligyija Szejfullina³⁶ naturalista drámája, a *Natasa* és Nyikolaj Osztrovszkij³⁷ *Az acélt megedzik* című regényének színpadi változata már nem kerül közönség elé.

Platon Kerzsencev³⁸ 1937 decemberében az utolsó csapást méri Mejerholdra a Pravdában: teljes ideológiai és művészi romhalmaznak nevezi színházát, amely megérett a pusztulásra. A szónoki kérdésre, hogy vajon szüksége van-e a szovjet népnek ilyen színházra, néhány héten belül megérkezik a hivatalos válasz: 1938 januárjában bezárják az Állami Mejerhold Színházat³⁹.



Mejerhold (jobbra) a leningrádi *Álarcosbál* olvasópróbáján 1938-ban (forrás: istorya-teatra.ru)

Márciusban a súlyos beteg Sztanyiszlavszkij meghívja Mejerholdot rendezőnek a Sztanyiszlavszkij Zenés Színházhoz, melynek a Mester augusztusban bekövetkezett halála után a főrendező-jévé nevezik ki. Az év végén harmadszor állítja színpadra – ezúttal a leningrádi Állami Akadémiai Puskin Színházban – Lermontov *Álarcosbálját*. 1939 márciusában – Sztanyiszlavszkij tervei alapján – a *Rigolettót* rendezi a Sztanyiszlavszkij Zenés Színházban.

1939. június 13-án a Színházi Rendezők Össz-szövetségi Konferenciáján a résztvevők általános támadást indítanak ellene. Egy héttel később, június 20-án letartóztatják. Néhány nap múlva feleségét, Zinaida Rajhot⁴⁰ is őrizetbe veszik, de

³⁶ Ligyija Nyikolajevna Szejfullina (1889–1954) tatár származású orosz író. 1917 októbere előtt tanítónő, könyvtáros, színésznő. 1921-től irodalmi folyóiratok munkatársa, számos regény, elbeszélés és útirajz szerzője. Írásai a természet közelében élő falusi emberekről szólnak. Naturalisztikus szemlélete miatt a harmincas években fontos szerepet játszott az irodalmi életben.

³⁷ Nyikolaj Alekszejevics Osztrovszkij (1904–1936) a tragikus sorsú, súlyos beteg munkás-író *Kak zakaljalasz sztalj* című regényét megjelenésekor, a harmincas évek közepén a szovjet irodalom kimagasló alkotásaként, mint a szocialista realizmus egyik megvalósulását üdvözölte a hivatalos közvélemény.

³⁸ Platon Mihajlovics Kerzsencev (1881–1940) szovjet publicista. Magas funkciókat töltött be a szovjet kulturális élet területén. Korábban a proletkult teoretikusa, 1930-tól a Kommunisták Akadémia Irodalmi Intézetének igazgatója. 1938-ban kegyvesztett lett, alig néhány hónappal élte túl üldözőit, Mejerholdot és Bulgakovot.

³⁹ 1938. január 8-án jelenik meg a Pravdában a Népbiztosok Tanácsának Művészeti Bizottsága által kiadott utasítás *A Mejerhold Színház felszámolásáról*.

⁴⁰ Zinaida Nyikolajevna Rajh (Reich, 1894–1939). 1921-ben Mejerhold rendezői tanfolyamának hallgatója, majd a Mejerhold Színház tagja. Fontosabb szerepei: Akszjusa (Erdő), Varvara (Erdman: *A mandátum*), Anna Andrejevna (A revízor), Szofija (Az ész bajjal jár), A foszforeszkáló nő (Gőzfürdő), Margit (A kaméliás hölgy)

hamarosan elengedik. Az asszonyt július 17-én – átvágott torokkal és tizennégy késszúrással – meggyilkolva találják a lakásán.⁴¹

Mejerholdot eleinte trockizmussal vádolják, majd a kínvallatások során német kapcsolatait firtatják, hogy a kémkedést is rábizonyíthassák. A vádpontok között még felesége meggyilkolása is szerepel, mit sem számít, hogy tökéletes alibije van: ő a gyilkosság időpontjában már a Lubjanka foglya volt.

1940. február 1-jén a börtönben megtartott zárt tárgyaláson golyó általi halálra ítélik. Másnap, február 2-án, öt nappal Iszaak Babel után, kivégzik.

Ehrenburg visszaemlékezése szerint tizenöt évvel később az államügyész elmondta, hogy ezek voltak az utolsó szavai: „Hatvanhat éves vagyok. Azt akarom, hogy egy napon a lányom és a barátaim tudják meg: mindvégig becsületes kommunista maradtam.”⁴²

1955-ben, Mejerhold állítólagos „rehabilitálása” évében szép kétkötetes album jelent meg a Művész Színházról⁴³. Benne a színház alapító tagjainak fényképe: Moszkviné, Olga Knyipperé meg a többieké. Mejerhold nem szerepel benne. Néhány oldallal odébb a színházavató előadás, a *Fjodor Ionannovics cár* előadásának plakátja. A Vaszilij Sujszkijt játszó színész nevét valaki kikaparta. Mintha szót akart volna fogadni a Führer hírhedt jelszavának: „Aus radieren!” A sok-sok fénykép között egyetlen egy sincs a *Sírály* Trepljovjáról, a *Három nővér* Tuzenbahjáról, vagy a *Kispolgárok* Pjotrjáról. Mintha Mejerhold soha nem járt volna a Művész Színház környékén. Vagy mintha soha nem is létezett volna.

1974-ben, Mejerhold születésének századik évfordulóján utaztam Penzába, hogy a város Lunacsarszkijról elnevezett Drámai Színházában megrendezzem Bródy Sándor *A tanítónő* című színművét. Megérkezésem után néhány nappal említette a színház főrendezője, hogy a város híres szülöttének jubileumára készülnek, és ezen az én közreműködésemre is számítanak. A nagyszabású ünnepségre a színházban kerül sor, amely ekkor fogja felvenni Mejerhold nevét. Mivel akkor még alig ismertük egymást, csak annyit kérdeztem: „Most már lehet?” Érthető okokból az ő zavara sem volt kisebb az enyémenél, hiszen a rettegés birodalmának periferiáján nem tudhatta, milyen titkos megbízatással érkeztem, vagy miért éppen engem jelöltek ki a vendég-



Penza 2010-ben épült új színháza (forrás: Wikipédia)

⁴¹ Más bizonytalan források szerint a nyílt utcán ölték meg.

⁴² Ilja Ehrenburg (1891–1967): *Emlékek Mejerholdról (Voszpominanyija o Mejerholgye)*. Tyeatr, 1961. 2. sz.

⁴³ *Moszkovszkij hudozsesztvennij tyeatr, I-II*. Szerkesztő: Ny. Ny. Csuskin. Moszkva, 1955.

rendezésre. Ennek ellenére kurtán és nem minden indulat nélkül ennyit válaszolt: „Tudtommal 1955-ben rehabilitálták.” Nem feszegettem tovább a kényes témát, csak még annyit kérdeztem: „És mi lesz Lunacsarszkij elvtárssal?” Elnevette magát: „Ó, róla annyi mindent elneveztek már, nem olyan nagy baj, ha a penzai színház ezután nem az ő nevét fogja viselni.”

Ahogy múltak a hetek, vészesen közeledett a Mejerhold-évforduló napja. Az első csalódás akkor következett be, amikor a területi pártbizottság nem járult hozzá a színház nevének megváltoztatásához. Majd tíz nappal az évforduló előtt, amelyre több héten keresztül komoly dokumentumműsorról készült a társulat, újabb értesítés jött: a pártbizottság azt tartaná helyesnek, ha az ünnepséget mégsem a színházban, hanem Mejerhold egykori iskolájában rendeznék. Persze nem a tágas díszteremben, hanem egy kevésbé tágas tanácsteremben.

A nagyszabású ünnepségből végül annyi lett, hogy vagy harmincan összegyűlünk egy konferenciával egybekötött zártkörű ünnepségre. Moszkvából és Leningrádból érkezett tudósok méltatták Mejerhold érdemeit és fontosabb rendezéseit. Valaki még az életrajzát is beleszötte a referátumába. Csak az életút utolsó állomása maradt homályban. Éppen úgy, ahogy a hatvanas-hetvenes években megjelent lexikonokban is csak ennyi olvasható: „1939-ben letartóztatták, 1940-ben meghalt.” A szovjet források hiátusait természetesen átvették a rendszerváltásig megjelent magyar kiadványok is. A diktatúra alapszabályát, amely szerint ha valami-

ről nem beszélünk, az meg sem történt, tilos áthágni. Mejerholdot és számos sorstársát a XX. kongresszust követő enyhülés idején valóban rehabilitálta a Szovjetunió Legfelső Bíróságának katonai kolégiuma, de csínján kellett bánni az életrajzok „kényes” pontjaival. És lehetőleg ne túl hangosan emlékezzünk rájuk. Az én történetem idején pedig már nem az „emberarcú szocializmust” hirdető, szószátyár Hruscsov volt a párt első embere. A hatalom sakkjátszmájából a kemény vonal, Brezsnyev került ki győztesen.

És Sztálin egyenes ági leszármazottai nem szerettek hallani a generalisszimusz véres tetteiről. Inkább szép csendben, a nyilvánosság teljes kizárásával emlékezzünk.

Mint Penzában, 1974. február 10-én.



Petr Velov: *Mejerhold*, 1986, olaj, vászon

„1923 őszén történt, hogy az egyik bécsi könyvkereskedés kirakatában megpillantottam egy orosz rendező érdekes című könyvét: *A bilincseitől megszabadított színház*. Írója, Alekszandr Tairov, aki már akkor kilencéves termékeny múltra tekintethetett vissza, csakhamar jó ismerősem lett a külföldi lapok színházi kritikáin keresztül, rendezői törekvései és megvalósításai pedig, melyek egész fejezetet jelentettek a legmodernebb színpadművészet történetében, a száraz leírásokon keresztül is lenyűgözően művészinek hatottak. 1925 júniusában a jó öreg, konzervatív császárvárosban kezdte meg társulatával kétszer is meghosszabbított vendégjátékát, és így alkalom nyílt arra, hogy szemtől szemben találjam magamat a nagy orosz rendezővel, akiről – előadásait látva – nem habozhatok kimondani: a legnagyobb...”⁴⁴

Ez az első eset, hogy magyar újságban Tairov munkásságáról tudósítás jelenik meg. A cikk szerzője pedig Németh Antal, aki később a Nemzeti Színház igazgatójaként a meghívását tervezi. Nem a kettőjük szándékán múlik, hogy erre végül nem kerülhet sor. (Üres óráinkban viszont eljátszhatunk a gondolattal, mit jelentett volna a harmincas évek végén Tairov megjelenése a magyar főváros színházi életében.)

Tairov is, akárcsak Mejerhold, a Művész Színház *ellenében* hozta létre színházát. Tairov pályája talán kevésbé tűnt látványosnak, pedig a színháza megalakulásától bezárásáig terjedő harmincöt esztendő alatt számos nemzetközi siker fémjelezte, de művészetének fő jellemvonásait nehezebb volt egyértelműen megragadni.

Egész pályája során perlekedett a világgal, a színház hazai és nemzetközi híré apostolaival. „Nehéz” ember volt, indulatos, türelmetlen és hirtelen haragú. Vitatta Gordon Craig übermarionett-elméletét: a mesterséges úton előállított színész-báb helyett ő a mindentudó mesterszínészben hitt.

A Németh Antal cikkében említett könyv egyik passzusában ez áll:

„Ha megkérdezne valaki, melyik művészetet tartom a legnehezebbnek, gondolkodás nélkül azt válaszolnám – a színészt.

És ha megkérdeznék, melyik művészetet tartom a legkönnyebbnek, ugyanezt felelném – a színészt.

Ebben a paradoxonban rejlik a magyarázat, hogy mert a színész művészete a legkidolgozatlanabb, miért ölt nemegyszer dilettáns formát és képezi oly sok vita tárgyát.

A színész művészete végül is annyira ellentmondásos, hogy felvetődik a kérdés: besorolható-e egyáltalán a többi művészetek közé. Eleonora Duse kifejezte abbéli óhaját, hogy minden színészt pusztítson el a dögvész; Gordon Craig kitartott amellett, hogy a »színház továbbra is fejlődni fog, de fejlődésének állandó kerékkötője a színész marad«. A színész művészete egyelőre annyira kidolgozatlan, hogy hasonló nézetek később is felbukkanhatnak.

⁴⁴ Németh Antal: *Tairov Bécsben*. Magyarság, 1925. június

És így lesz ez mindaddig, amíg le nem számolunk végre kategorikusan azzal a könnyelmű és bűnös magatartással, amely a színész művészetét a mai színházban számos okból ebbe az állapotba merevítette.”⁴⁵

A Művész Színházzal azonban nemcsak a szerepalkotási módszer tekintetében volt vitája. Ha végignézzünk Tairov színházának műsorát, azt látjuk, hogy a legkülönbébb fajsúlyú darabokat játszotta az operettől az operaparádiáig, a pantomimtól a bohózatig, a szanszkrit és a kínai irodalomtól Shakespeare-en és Racine-on át a 20. század európai, amerikai és orosz drámáig. Ez az eklekticizmus abból fakadt, hogy míg a Művész Színház hitvallásának egyik lényeges vonása az író szolgálta volt, addig Tairov csupán nyersanyagnak tekintette a dráma szövegét, amelynek semmivel sem tulajdonított fontosabb szerepet az előadásban, mint a világitásnak, a maszkoknak, a jelmezeknek, vagy a díszletnek. Az ő rendezéseiben a szöveg akusztikai elem volt csupán, amely segíti a ritmus és az atmoszféra kialakítását. A beszéd logikai és lélektani felépítését másodlagosnak tekintette. Olyan műveket választott, amelyek alkalmasak a virtuóz színészi játék minél teljesebb kibontakoztatására.

Alekszandr Jakovlevics Tairov (eredeti családi nevén Kornblitt) 1885. július 6-án (a régi orosz naptár szerint június 24-én) született az ukrajnai Rovnóban.⁴⁶



A. J. Tairov (1885–1950)

Édesapja, Jakov Kornblitt tanító volt Berdicsevből, annak a szerény jövedelmű értelmiségnek a képviselője, amely minden erővel megpróbált a provincializmust elkerülve lépést tartani az európai kultúra eredményeivel. Tairov már gimnazistaként jól beszélt németül és franciául, jártas volt az irodalomban, a képzőművészetben és a zenében. Tízéves korában családi okokból Kijevbe költözött a nagynénjéhez, aki korábban színésznő volt. Ő terelte érdeklődését a színház felé. Kamaszkorától kezdve színjátszó körökben forgolódott. Műkedvelőként használta először a Tairov művésznevet.

Érettségi után beiratkozott a kijevi egyetem jogi karára, és még ugyanabban az évben megházasodott; unokahúgát, Olgát vette feleségül. 1905-ben részt vett egy tüntetésen, amely a városban lezajlott zsidóellenes pogrom miatt tiltakozott. A cári rendőrség letartóztatta, majd szabadon engedte. Várható újbóli letartóztatása elől Szentpétervárra költözött, ott folytatta jogi tanulmányait. Az egyetemet azonban csak többszöri megszakítás és halasztás után, a Cseresznyéskert Trofimovjához hasonló öregdiákként, 1913-ban fejezte be.

⁴⁵ Alekszandr Tairov: *Zapiszki rezsisszjora* (Egy rendező feljegyzései) VTO, Moszkva, 1970. 37. Az 1921-ben megjelent azonos című esszé új kiadása más cikkeivel és levelezésével kiegészítve. Magyarul mindmáig a második német kiadásból (Alexander Tairoff: *Das entfesselte Theater*, Potsdam 1923) készült részletek olvashatók a Színház-tudományi Intézet 1962-ben *Színház béklyók nélkül* címmel kiadott kötetében.

⁴⁶ Más források szerint Romniban, Berdicsevből vagy Poltavában.

A diákszínjátszói tevékenységet hamarosan hivatásos színészként folytatja. 1905-ben, Kijevben lép fel először Mihail Borodaj⁴⁷ társulatánál. Egy évvel később Komisszarzsevszkaja⁴⁸ szerződötteti pétervári színházához. A következő években Rigában és Szimbirszkben lépett fel, majd három évadot Gajdeburov⁴⁹ Utazó Színházánál töltött. Itt jutott először rendezői feladatokhoz; 1908-ban a *Hamletet* és a *Ványa bácsit* állította színpadra. Gajdeburov ízlése azonban távol állt az új utakat kereső Tairovétól, ezért inkább kisebb együtteseknél vállalt fellépéseket, majd 1913-ban Mardzsanov⁵⁰ újonnan alakuló Szabad Színházához került.

Mardzsanov, aki maga is – akárcsak Gajdeburov – Sztanyiszlavszkij tanítványának vallotta magát, időben észrevette a tizenöt éve működő Művész Színház előadásain a kifáradás és a modorosság jeleit, ezért jórészt az együttes fiatal tagjaiból és más, új utakat kereső tehetségekből toborozta új színháza társulatát. Így került ide Alisza Koonen⁵¹ is, aki hamarosan Tairov műzsája, szerelme, második felesége és egy évvel később megalakuló színházának vezető színésznője lett.

A Szabad Színházban töltött egyetlen évad tudatos előkészítése volt annak az életműnek, amely majd Tairov saját színházában bontakozik ki maradéktalanul. Ezért rendezte meg Benrimo⁵² és Hazelton⁵³ kínai témájú



A. G. Koonen (1889–1974)

- ⁴⁷ Mihail Matvejevics Borodaj (1853–1929) színházi vállalkozó, színész. Több városban – Harkovban, Szaratovban, Kazanyban, Nyizsnij-Novgorodban, Jekatyerinburgban – tevékenykedett. Azt októberi forradalom után az irkutszki színház tagja volt.
- ⁴⁸ Vera Fjodorovna Komisszarzsevszkaja, a *Sirály* ősbemutatójának Nyina Zarecsnájája maga is műkedvelőként kezdte színészi pályáját Sztanyiszlavszkij Művészeti és Irodalmi Társaságánál. 1904-ben saját színházat alapított Péterváron Komisszarzsevszkaj tyeatr néven. Tairov szerződtetése idején, az 1906/07-es évadban Mejerhold volt a főrendező.
- ⁴⁹ Pavel Pavlovics Gajdeburov (1877–1960) színész, rendező, lapszerkesztő, Nyekraszov Szovremennyik című folyóiratának munkatársa. Az orosz színház és irodalom legendás alakja. 1905-ben szervezte meg Első Utazó Drámai Színházát (Pervij peredvizsnij dramatyicseskij tyeatr). Műsorán az orosz és a világirodalom nagy klasszikusait játszotta.
- ⁵⁰ Konsztantyin Alekszandrovics Mardzsanov (Kote Mardzsanisvili, 1872–1933) grúz származású orosz színész, rendező, színházigazgató. 1910-től a Művész Színház tagja; itt 1910-ben a *Karamazov testvérek* színpadi változatát, 1912-ben a *Peer Gyntöt* rendezte.
- ⁵¹ Alisza Georgijevna Koonen (1889–1974) a Művész Színház színiiskolájában tanult. Sztanyiszlavszkij nagyra értékelte tehetségét. Első szerepét 1906-ban kapta Gribojedov vígjátékában, *Az ész bajjal járban*. A *kék madárban* ő volt az első Mytil, a *Peer Gyntben* 1912-ben Anitrát játszotta.
- ⁵² Joseph Henry Benrimo (1874–1942) amerikai író, színész, rendező.
- ⁵³ George Cochrane Hazelton (1868–1941) amerikai színész, író. Benrimóval írt közös darabjuk, *A sárga kabát*, a 20. század elején Európa és az Egyesült Államok számos színházában aratott sikert. 1914-ben – Kosztolányi Dezső fordításában – Budapesten is játszották. Ebből a „kínai színműből” készült Lehár *A mosoly országa* című operettjének librettója (első változatában még *A sárga kabát* címen játszották).



Peirrette fátyla, jelenetkép az 1913-as előadásból, A. Koonen partnere Ny. Ceretelli (forrás: teatrpushkin.ru)

színművét, *A sárga kabátot*, amelyben a klasszikus kínai színház eszköztárát alkalmazhatta. Az itt töltött egyetlen évadnak magyar vonatkozása is van: Mejerhold után három évvel ő is megrendezi a *Pierette fátyla* című pantomimet, Dohnányi Ernő⁵⁴ zenéjére, Alisza Koonennel a főszerepben.

Ebben a két rendezésében körvonalazódtak a szintetikus színház jellegzetes vonásai. A szintetikus színház tökéletes és sokirányú mesteriségbeli tudást követel a színésztől, mind szövegmondásban, mind mozgásban. Tairov hadat üzen annak a szürke naturalizmusnak, amely nemcsak a Kis Színház elavult játéktílusára jellemző, de egyre gyakrabban bukkan fel a Művész Színház természetességre és hétköznapi hitelességre törekvő előadásain is. A Művész Színház színészei az ő felfogásában az „átélés”

hevében megfeledkeznek a testükről, és így az már nem is képes semmit kifejezni. Tairov a színész testét és hangját olyan dupla hangszernek tekinti, amelyet minden helyzetben tudatosan és pontosan kell irányítani. Ehhez a sokoldalú, szintetikus színészi játékhoz társulnak majd – azt soha el nem nyomva, háttérbe nem szorítva – az előadás többi szintetikus elemei: a játéktér képzőművészeti megformálása, a kísérőzene és azon keresztül az egész előadás zeneisége.

Mardzsanov törekvései sok szempontból megfeleltnek ennek az elképzelésnek, de elvei alkalmazásában nem volt elég következetes, számos előadásában maga is visszasüllyedt a művész színházi átélésbe. Ezért Tairov úgy látta, elérkezett az idő, hogy saját színházat hozzon létre.

1914. december 12-én Kálidásza⁵⁵ *Sakuntalá*⁵⁶ című drámájával nyílik meg a Kamara Színház⁵⁷. A *Mahábháratából* merített téma feldolgozása egy remete lánya és az erdőben vadászó király megismerkedésének és házasságának története. Tai-

⁵⁴ Dohnányi Ernő (1877–1960): *Pierette fátyla* (Der Schleier der Pierrette) némajáték 3 képben, Arthur Schnitzler (1862–1931) *Beatrice fátyla* című drámája nyomán. Bem. Drezda, 1910. Még ugyanebben az évben Mejerhold is színpadra állította *Colombina fátyla* címmel.

⁵⁵ Kálidásza (4. sz.? 5. sz.?) szanszkrit költő, az indiai irodalom legnagyobb klasszikusa. Életrajzi adatai ismeretlenek. Két eposza, két leíró költeménye és három színpadi műve maradt fenn.

⁵⁶ *Abhydnyána-Sakuntalá* (Sakuntalá felismerése). Színmű 7 felvonásban, versben és prózában. A megkapóan gyöngéd dráma mindmáig az indiai drámairodalom legjelentősebb műve. Magyarországon a Nemzeti Színház mutatta be 1933-ban, Horváth Árpád rendezésében, Bajor Gizivel a főszerepben.

⁵⁷ Teljes nevén Goszudarsztvennij Moszkovszkij Kamernij tyeatr (Állami Moszkvai Kamara Színház)



A színészek kétkézi munkájával felépített Kamaraszínház 1914-ben
(forrás: teatrpushkin.ru)



A nyitóelőadás,
a *Sakuntalá* jelenetképe

rov a kínai játékkultúra után most a tradicionális indiai színjátszás jelrendszerének felidézésével teszi meg az első lépéseket a szintetikus színház felé. A régi indiai miniatúrák misztikus légkörében megfogalmazza a színpadi átélésről vallott nézeteit. „A színész érzelmei a színpadon másképp jönnek létre, mint az emberi érzelmek a hétköznapiakban” – írja. – Az életben az érzelmek *közvetlenül*, a körülményekkel való konkrét összefüggés hatására törnek elő. A színpadi érzelmek viszont *közvetve* jelentkeznek, a képzelet, a színészi fantázia segítségével, amellyel az elképzelt körülmények hitelessé válnak. Ebből következik, hogy a színész számára (művészi alkotó folyamata szempontjából) ezek a körülmények mindig a *képzelet* segítségével születnek meg. [...] Éppen úgy, ahogy a gondolat és a kimondott szó majdnem párhuzamos, de a gondolat mégis megelőzi a szót, a színésznél hasonló helyzet áll elő: a képzelet és az érzelem szinte párhuzamosan (automatikusan) halad, a képzelet azonban mégiscsak megelőzi az érzelmet.”⁵⁸

A Kamara Színház elnevezés nem szokványosan értendő: nem a színpad méretére vonatkozik, hiszen Tairov színháza sok szereplőt mozgató, látványos, monumentális. Az elnevezés arra utal, hogy nem a tömegek színháza, hanem a kiválasztottaké. Az *Egy rendező feljegyzései* külön fejezetet szentel a néző *kultikus* szerepének. „Legerőteljesebben a vallásban jelenik meg ez a kultikus összetartozás – írja. – Ha a legrégibb ókortól napjainkig nyomon követjük a vallásos ünnepségeket, valamennyi lehetséges pogány szokástól a keresztény szekták titkos rítusáig, a különböző szerelemistenek orgiasztikus ünnepeitől az uralkodó vallások hivatalos istentiszteleteiig, mindenütt azt tapasztaljuk, hogy e jelenségek alapja többé-kevésbé mindig a résztvevők kultikus összetartozása.”⁵⁹ Ennek azonban semmi keresnivalója a jövő színházában. Nem ért egyet Mejerholddal sem, aki el akarja tüntetni a rivaldát, hogy színész és néző egyetlen közösséggé váljon. Tairov azt mondja: „Éljen a rivalda, amely a színpadot elválasztja a nézőtértől! A színpad bonyolult billentyűsor, amelyen csak a mesterszínész képes úrrá lenni. [...] De ha én »éljen

⁵⁸ *Iz csermovoij tyetragyji Tairova* (Tairov vázlatfüzetéből), Tyeatr, 1964.10.

⁵⁹ Alekszandr Tairov: *Zapiszki rezsisszjora*, 97.

a rivaldát» kiáltok, ezzel nem azt akarom mondani, hogy elismerem a mai színház rivaldáját a maga ötlettelen fényeivel, meg hogy egyetérték azzal a dobozszínpaddal, amelybe a hagyományos színházépítészetnek köszönhetően annyi merész és szép terv bukott bele.

A világot jelentő deszkák átalakításával az egész jelenkori színházépületet újra át kell gondolni. Az első kísérleteken már túljutottunk.

De akárhogy alakítjuk is át a színház épületét, annak a láthatatlan rivaldának, amire én gondolok, meg kell maradnia. Nem azért mondtuk ki a teátrális színház meg a mesterszínész jelszavát, nem azért ráztuk le az irodalom és a festészet béklyóit, hogy most meg a nézőtér rabigájába kerüljünk. [...] Nem, a néző semmiképpen ne vegyen aktívan részt a színpadi műalkotás létrehozásában, de *alkotó módon* fogadja be azt. És ha felajzott képzelete szárnyán áttöri a falakat, és eljut Urdar csodaországába, akkor boldogan kívánok neki szerencsés utat.”⁶⁰

Tairov kezdetben neorealistának nevezi a Kamara Színház stílusát, ahol „érzelmekkel átitatott formák” jellemzik az előadásokat. 1915-ben műsorra tűzi a *Figaro házasságát*, majd újból megrendezi a *Pierette fátylát*. Annyenszkij⁶¹ *Thamürasz*



A. Ekszter függönyterve a Kamaraszínház számára

Kitharedész című verses drámájából a rendező bevallása szerint a közönség alig értett valamit, de a különleges, emelkedett-artikulált, néha kántált énekbe átforduló beszéd érzelmi hatása megragadta a nézőket. A színpadot Alekszandra Ekszter⁶² monumentális kubista térformái töltötték be. A sík, festett díszletet itt váltotta fel először a tér dinamikus tagolása, és az orosz képzőművészetben tért hódító konstruktivizmus eszméje.

A Kamara Színház műsorán szereplő darabok sokféleségét egyetlen közös gondolat fűzte össze: az emberfeletti erő és az érzelmek magasrendűségének hangsúlyozása.

Akárcsak Mejerhold, Tairov sem értett egyet azzal a művész színházi gyakorlattal, amelyben a színpadi munkát hosszas asztali próbák előzik meg. A szubjektív alkotó érzések korlátozásának veszélyét látta a véget nem érő szerepelemzésekben.

⁶⁰ I. m. 109.

⁶¹ Innokentyij Fjodorovics Annyenszkij (1856–1909) költő, műfordító, drámaíró, kritikus. Szimbolista versein Baudelaire és Verlaine hatása érezhető.

⁶² Alekszandra Alekszandrovna Ekszter (1884–1949) festőművész, díszlet- és jelmeztervező, 1916 és 1921 között a Kamara Színház tervezője.

Az volt a véleménye, hogy az asztalnál zajló közös munka során valójában a rendező gondolkodása helyettesíti a színészi alkotás kibontakozását.

Tairov – ellentétben a mindig szenvedélyesen politizáló Mejerholddal – alkantánál fogva nem tartozott a homo politicusok közé. Egy-egy igazságtalanság láttán szót emelt, nyilatkozatokat tett, aláírt, de nem vett részt a forradalmat előkészítő gyűléseken, tüntetéseken. Az októberi forradalom győzelme nem érte váratlanul, de leszűrte belőle a színháza számára kínálkozó lehetőségeket. Az olyan „apolitikus” előadások, mint Goldoni *A legyezője* (1915), *A windsori víg nők* (1916), Oscar Wilde *Saloméja* (1919)

Scribe *Adrienne Lecouvreurje*

(1919), az E.T.A. Hoffmann

művéből készült *Bambrilla hercegnő* (1920), Claudel

*Angyali üdvözlete*⁶³ (1920),

a *Phaedra* (1921), a *Romeó*

és *Júlia* (1922), Lecocq *Giroflé-Girofla* című operettje

(1922), Osztrovszkij *Vi-*

harja (az egyetlen orosz klasz-

szikus a színház repertoár-

ján, 1924), Shaw *Szent Johannája* (1924) már az átmeneti korszak fontos állomá-

sai. Ezeket Tairov később konkrét realizmusnak, illetve „absztraktizálásnak” nevezte. Lecocq operettjében a rendező a klasszikus operett összes fogásait felvonultatta, a music hall, a pantomim és a cirkusz elemeivel egészítve ki. Racine tragédiája Alisza Koonennel a címszerepben rendkívüli sikert aratott. Az átélés nélküli, szenvtelen szövegmondás és a kitartott pózokba merevedett mozgás nemcsak elidegenítő hatásként érvényesült, de különös fényben ragyogtatta fel a francia klasszicizmus remekművét.

Ugyancsak 1924-ben mutatták be Chesterton⁶⁴ *Az ember, aki csüörtörtök volt*⁶⁵ című regényének színpadi változatát. A rabelais-i humorral megírt allegória, amely a detektívtörténet bizzar álcárcában a gonoszság misztériumát ábrázolja, Tairov színpadán, Vesznyin⁶⁶ színpadi szerkezetével, felvonóival, különleges gépezeiteivel, lépcsőivel és világító reklámjaival jelentős mértékben segítette az előadás groteszk atmoszférájának megteremtését. Ez a fantasztikus realizmus, szürrealizmus jellemezte a húszas években műsorra került O'Neill ciklust (*A szőrös majom*,



Scribe: *Adrienne Lecouvreur*, előadáskép 1919-ből
(forrás: teatrpushkin.ru)

⁶³ *L'Annonce faite à Marie* (1912). A Kamara Színház *Blagovescsenyije* (Gyümölcsoltó Boldogasszony) címen játszotta.

⁶⁴ Gilbert Keith Chesterton (1874–1936) angol író, költő, kritikus, lapszerkesztő. A két világháború között Magyarországon is népszerűek voltak romantikus képzeletű és paradoxonokkal teli művei.

⁶⁵ *The Man Who Was Thursday* (1908)

⁶⁶ Alekszandr Alekszandrovics Vesznyin (1883–1959) építész, díszlettervező, 1919 és 1925 között Tairov számos előadásának tervezője.

1926, *Vágy a szilfák alatt*, 1926, *A néger* 1926, *Isten szárnyas gyermekei*⁶⁷, 1929), valamint Hasenclever⁶⁸ *Antigoné*-parafrázisának (1927) és Brecht *Koldusoperájának*⁶⁹ (1930) előadását.

1923 fontos esztendő a Kamara Színház életében. Ekkor ölt hivatalos kereteket Tairov színészképző stúdiója, és ekkor kerül sor az első külföldi turnéra. Párizsban, Berlinben, Frankfurtban és Drezdában lépnek fel. A nagy siker két év múlva megismétlődik Bécsben. Erről számol be Németh Antal bevezetőben már idézett, elragadtatott hangú cikke.

„A bécsi lapok meglehetősen hűvösen kezelték Tairov premierjeit, és minden sor íráson erősen megérzett, hogy Bécsben ugyanúgy hiányzott a rendezés fejlődésének folytonossága, egy korszerű, mai színpadművészet kialakulásának ugyanúgy nem voltak meg a gyökerei, mint Budapesten. De bármilyen szemmel nézte is valaki Tairov előadásait, lehetetlen volt megszabadulnia attól az elementáris, kinyilatkoztatásszerű hatástól, mely a színpadról felénk sugárzott – írja a cikk további részében. – A színtér számára alakítható terület csak háttere, kerete a játéknak, nem úgy, mint a naturalista színpadokon, ahol a játék miliójének *ábrázolására* törekszenek. A *Salomé*ban például megrázó a maga élő dekorativitásában az a fekete, vörös, és arany térformákkal tagolt keret, mely vele él az akcióval, s táncos ritmusa elöl lehetetlen menekülni. [...]

Lecocq ódon, bájos muzsikájú operettjében, a *Giroflé-Giroflában*, melyet burleszknak játszanak, cirkuszi rekvizitumokra emlékeztető fa–vas konstrukció van a színpad közepére állítva, ami csak a színészek bejövételének és távozásának szolgáltat frappáns lehetőségeket. A kosztüm is karikatúra, nemcsak a maszk, aminek kitalálásában bámulatos Tairov leleménye. Táncuk egészen furcsa, operettben tel-



Jelenetkép a *Giroflé-Girofla* című előadásból, 1922
(forrás: teatrpushkin.ru)

jesen szokatlanul egyszerű, ritmikus mozgás, melynek formája az orosz balett és az akrobaták mozgásából táplálkozik. A színpad lüktetése felülmúlhatatlanul gyors, és bár a játékban sok a clownszerű elem, a legmagasabb művészi élmény. Hogy mennyire betöltheti mondanivalóval a színpadot egy igazi nagy rendező, arra gyönyörű példa *Az ember, aki csüörtök volt* előadása. Chesterton páratlanul szellemes regénye színpadra állítva hihetetlenül szegényes – mégis felejt-

⁶⁷ *All God's Chillun Got Wings*, 1924

⁶⁸ Walter Hasenclever (1890–1940) német drámaíró, költő. Háborúellenes *Antigoné*-feldolgozása (1917) előfutára a klasszikus művek későbbi aktualizálásának.

⁶⁹ Ez volt az első Brecht-bemutató a Szovjetunióban.

hetetlenné tette Tairov az estét. Egy egész színpadot betöltő fa- és vasszáron zajlott le az egész akció. Két lift járt majdnem állandóan fel s le hátul. Emberek szálltak be-ki, jöttek-mentek a hatalmas acélszerkezet keskeny járóin, hídjain, létráin, vilamos hirdetés gyulladt ki pillanatonként, és egy vetített hirdetés keringett körbe a gépszerű szerkezet testén. Rikkancsok kiabálása, autótülkölés tette teljessé a rohanó világváros szuggesztíóját. Acéllapok emelkedtek fel, kis réseket elzáró függönyök ereszkedtek le, és pergett végig a huszonhat kép. A színészek egyszer itt bukkanak fel, azután ott, »időtlen« kosztümökben interpretálták Chesterton örök szatírját.⁷⁰

Majd fél évszázaddal később már nem lehetett ilyen elragadtatott hangon írni Magyarországon a Sztanyiszlavszkij eszméivel szembenálló Kamara Színház előadásairól. A hetvenes évek monumentális színháztörténeti vállalkozásának orosz-szovjet fejezete így kénytelen összegezni a Tairovról mondottakat: „Művészi elvei és gyakorlata fölött ugyan ma már eljárt az idő, de a színészközpontú autonóm színházra, valamint a minden műfajt egyforma tökéletességgel játszó, táncos, énekes, akrobata színészre vonatkozó gondolatai olykor még ma is fölbukkannak, főleg amerikai színpadi kísérletek hitvallásaiban.”⁷¹

1930-ban még egy nagyszabású turnéra kerül sor, Buenos Airesben és Montevideóban lépnek fel; a *Salomé*t, a *Vihart* és a *Giroflé-Giroflát* játsszák hatalmas sikerrel. Hazatérésük után egyre több támadás éri a Kamara Színházat a sajtóban. Az „apolitikus” Tairov megkezdí kétésgbeesett csatáját a politikával.

Körvonalazódni kezd a néhány évvel később kibontakozó „formalizmus-vita”. Erre – néhány sikertelen produkció után – Tairov azzal válaszol, hogy 1933-ban bemutatja Visnyevszkij⁷² jó néhány formai érdekességet, annál kevesebb drámai mélységet tartalmazó darabját, az *Optimista tragédiát*, amely tűzszünetre kényszeríti a támadókat. A valós eseményeket feldolgozó drámát a hivatalos kultúrpolitika kikiáltja a szocialista realizmus remekművévé. Tairov megkapja érte a „nemzeti művész” címet.

1934-ben *Egyiptomi éjszakák* címmel összeállítást mutatnak be Puskin műveiből, Shaw *Caesar* és *Kleopátrájából* és Shakespeare *Antonius* és *Kleopátrájából*. 1936-ban nem arat sikert Borogyin vígoperája, a *Vitézek*, amely Meyerbeer, Rossini és Offenbach műveit parodizálja.

1940-ben kerül sor a *Madame Bovary* színpadi változatának premierjére Alisza Koonen főszereplésével. Az előadás, amely az utolsó időszak legnagyobb közön-

⁷⁰ Németh Antal: *Tairov Bécsben*. Magyarság, 1925. június, 20–25.o.

⁷¹ Staud Géza (1906–1988): *Az orosz és szovjet színház a XX. században*. In: *A színház világtörténete*. II., 988. Bp., 1972. Főszerkesztő: Hont Ferenc, szerkesztő: Staud Géza

⁷² Vszevolod Vitaljevics Visnyevszkij (1900–1951) orosz író, kultúrpolitikus. 1917-ben Szentpéterváron részt vett a bolsevik hatalomátvételben, majd politikai komisszár volt. Propagandisztikus céllal írt színpadi művei közül kiemelkedik az *Optimista tragédiája* (1932), amelyben egy anarchista matrózcsapat a komisszárnő vezetésével életét áldozza a kommunista eszméért. A darab az ötvenes években kötelezően nagy pályát futott be a „szocialista” tábor színházaiban, de néhány nyugati országban is bemutatták.



A. Koonen a *Madame Bovary*ban,
1940

ségsikere, a korabeli sajtó véleménye szerint a burzsoá társadalom éles bírálata. A dicsérő kritikák hatására Tairovot Lenin-renddel tüntetik ki. 1939-ben a Szovjetunió keleti területein turnéznak a *Madame Bovary*val. 1941-ben Szibériába evakuálják a színházat. Itt Tairov csatlakozik a Szolomon Mihoelsz⁷³ vezetésével megalakuló Zsidó Antifasiszta Bizottsághoz. A szervezet célja a nácizmus üldözötteinek védelmezése a Szovjetunió megszállt területein és külföldön, de Mihoelsz feltételezett szabadkőműves kapcsolata révén – főleg az Egyesült Államokban szervezett nagyszabású pénzgyűjtéseknek köszönhetően – nemcsak a németek által megszállt területek lakosságát látják el élelemmel és meleg holmival,

hanem tankokat, ágyúkat, páncélautókat szállítanak a Vörös Hadseregnek. A háború után egyre nyíltabbá váló antiszemitizmus következményeképpen és Sztálin személyes parancsára a szervezetet 1948-ban betiltják, vezetői ellen koncepciós pereket indítanak, egyes tagjait tárgyalás nélkül likvidálják,

1944-ben Tairov egy különleges „koncert-előadásban” megrendezi a *Sirályt*, amely Alisza Koonen újabb személyes sikere Nyina Zarecsnajaként. 1945 után újult erővel folytatódnak a támadások a színház ellen, kozmopolitizmussal, formalizmussal és esztétizmussal vádolják. Nehezen képzelhető el, hogy a támadások nincsenek összefüggésben a Zsidó Antifasiszta Bizottságban való részvételével.

1949-ben a hatóságok elrendelik a Kamara Színház bezárását.

Néhány hónap múlva Tairov kínzó fejfájásra panaszskodik. A kórházi kivizsgálás során agydaganatot állapítanak meg. 1950. szeptember 25-én, hatvanöt éves korában meghal.

Felesége hű maradt az emlékéhez. Többé nem lépett fel színházban. Sokáig előadóestekkel járta az országot, hogy emlékeztessen azokra az időkre, amikor Szent Johanna volt, meg Emma Bovary, meg Nyina Zarecsnaja, Júlia, Phaedra, Adrienne Lecouvreur, vagy az *Optimista tragédia* Komisszárnője.

Tairov szerencsésebb volt, mint tíz évvel korábban Mejerhold. Az ő életének nem a lubjankai kivégzőosztag sortüze vetett véget. Mindössze egy évvel élte túl színháza elvesztését. Egy embertelen korban megpróbált kimaradni a politikából. Ehhez azonban túlságosan jelentős színházat hozott létre. Nem tudták neki megbocsátani, hogy nem a szocialista realizmus egyedül üdvöztető útját választotta.

A realizmusról így vélekedett: „A realizmus nem színpadi, hanem eszmei kategória. A realizmus tartalma és külső kifejezési formája (stílusa) a korszakot kifejező eszmékkel együtt. A szocialista realizmus a szocialista eszmékből táplálkozik.

⁷³ Szolomon Mihajlovics Mihoelsz (Vovszki, 1890–1948) a moszkvai Zsidó Kamaraszínház igazgatója, színész, rendező. Sztálin utasítására az NKVD egy Minszkben szervezett akció során kivégezte.

Ebből a szempontból a szocialista realizmus harcos realizmus; nemcsak megmagyarázni akarja a világot, de meg is akarja változtatni.

A Kamara Színház és a Művész Színház realizmusa abban különbözik egymástól, hogy a mi realizmusunknak nem áll szándékában becsapni a nézőt az élet kivonatával, nem az élet pótléka kíván lenni, nem helyettesíteni, nem utánozni akarja az életet, hanem a szereplők segítségével, a szenvedélyek, az érzelmek, a logika és a lélektan igazságával újjá kívánja teremteni.”⁷⁴

⁷⁴ *Iz csernovoj tyetragej Tairova*. Tyeatr, 1964. 10.

Géza Balogh: Avantgarde Theatre in Eastern Europe

Part 2

In his series of studies, the author examines the formation and diverging development of avantgarde theatre in four countries of similar social, economic and cultural conditions – Russia, Poland, the Czech Republic and Hungary. The former chapters on Russia were published in Part 1 in the September issue, and now commence. The chapter *Meyerhold and Biomechanics* starts by a detailed biography and continues to survey the artist’s career in theatre. An interesting episode of it is Meyerhold’s relationship with his master, Stanislavsky, beside the creation of his Studio. In order to throw some light upon the director’s creed, the author cites ample quotations from the actor-director’s notes and correspondence as well as his contemporaries’ reminiscences. A close-up is made of Meyerhold’s ever more intensive prosecution and the circumstances of his execution in 1940. The study concludes on the story of Géza Balogh’s 1974 visit in Penza, the theatre artist’s hometown, where he was invited on the occasion of the 100th anniversary of Meyerhold’s birth. The chapter entitled *Tairov’s Synthetic Realism* provides an outline of the career of Alexander Yakovlevich Tairov (1885–1950). His theatrical creed embraces the primary role of the “master actor”; the acoustic rather than intellectual function of the dramatic texts which were regarded as raw material; the artistic design of the playing area; the musicality of the performance; and the eclecticism of theatre style. The culmination of Tairov’s creative work at the Chamber Theatre which opened in 1914, his productions in terms of “concrete realism”, “abstractisation”, fantastic



Tairov bábokkal

fiction and surrealism, the foundation of his acting school (1923), his noteworthy tours abroad and success at home in the 1930s are commented on. Mention is then made of the attacks which led to the closure of the Chamber Theatre in 1949. The quotations in the chapter also reveal that Antal Németh, the innovator of the contemporary Hungarian theatrical language, held Tairov’s artistic aspirations in high esteem.



VÉGH ATTILA



Bűn

„Itt jöttem rá, hogy a dicsőség nem más, mint a mérték nélküli szeretet joga.” Ez áll a kőoszlopon, amelyet az algériai Tipasa tengerparti romvárosában emeltek Albert Camus elméjére. Az ókori római város romjai közt sétálgató író állítólag gyakran elmerengett itt. Ha az ember ide elzarándokol, kiül a napsütötte sziklára és engedi, hogy szívét átmelegítse az emlékezés szomorú öröme, akkor megérzi, mire gondolhatott Camus. Ülni a végtelen hullámmás partján, ki-kicsapó habok között, befogadni az ég mérhetetlen fényét és melegét: akivel ez az élmény megeshet, az – túl azon, hogy rádöbben: kedves írójának a Nap járt az eszében, és a hideg ésszel nem fölfogható kozmosz csodája – talán csöndben még valamilyen jelenkori, egyszemélyes Nap-kultuszt is megalapít magában.

Az emlékoszlop vöröses kőből faragott. Kétezer évvel ezelőtt a mai romvárost is ebből az anyagból építették. Az oszlop anyagában folytatja a földet, de föliratában, azaz szellemében az eget idézi. Földet és eget köt össze ez a kőhíd; anyag és szellem összevilanási pontján áll ez a jel. Figyelmeztető jel: arra hív föl mindannyiunkat, akik elég érzékenyek vagyunk hozzá, hogy befogadjuk a mérték nélküli tanítást, hogy az ember a szeretetben istenül, és megfordítva: csak az szeretet igazán, aki az istenekhez hasonlatos.

Ha a zseni a mindent látó világszem, akkor a dicső (hogy azt ne mondjam: az em-

Haeree Choi: *Albert Camus*, olaj, vászon

berfölkötti ember) az, aki képes rá, hogy mérték, mérce nélkül szeressen. Hiába csak turista itt: ha Camus oszlopánál érzőn megáll és napszemüvegét leveszi, kiűtnek napszemlei.

A mérték nélküli szeretet két dolgot jelenthet. Egyrészt, hogy az ember a szeretetben nem ismer mértéket. (Ahogy Prométheusz, akit Zeusz megbüntetett, mert – ahogy Aiszküloosz mondja – mértéken felül szerette az embert.) Ez volna az érzés mérhetetlensége, belső emanációja. Másrészt jelentheti azt, hogy az ember nem méricskéli, kit érdemes szeretni. A szeretet ebben az értelemben tárgyán, a szeretetten csordul túl. Ez külső emanáció. Csakhogy a szeretet lényege éppen az, hogy nem különböztet meg külsőt és belsőt. A határok elolvadnak, létezésem peremei aranylón beégnek, és mindent eláraszt a fény, amit Camus dicsőségnek nevez.

Platón nevezetes barlang-hasonlatának leírásakor (amelyet most nem ismeretünk) végül oda jut, hogy fölteszi: akik képesek rá, hogy kötelekeiktől megszabaduljanak és megismerjék a napvilágot, azok végül talán még magát a Napot is szemlélhetik. A fénybe kilépett, látásával mindent fénybe borító, megismerő ember szemsugara a Nap fényével összelobban: a létezése alapjait fölismerő ember számára – akit az egyszerűség kedvéért nevezzünk *philoszophosznak* – mi hirdethetőné ennél szebben mikro- és makrokozmosz egységét?

Platón az emberi élet lényegével való szembenézést emlékezésnek mondja. (Híres *anamnészisz*-tanának ismertetésére sem térünk ki most.) Innen nézve a bűn fölfogható úgy is, mint felejtés. A bűnös ember megfelelkezik a feladatról, amelyre emberléte kötelezte: figyelmen kívül hagyja, hogy ő, az *idiótész*, a magánember egy közösség tagja, *politész* tehát. A politész a polisz gyermeke, és e szülő parancsa – tudjuk Arisztotelész etikai műveiből és *Politikájából* – feltétlen parancs. Az ember jót akar magának, de hogy mi az ember számára a legfőbb jó, azt a közösség mondja meg. Ha az ember ezt nem fogadja el, ha a törvényt megsérti, akár úgy, hogy egyéni érdekeit minden határon túlra terjeszti, akár úgy, hogy vétet követ el az emberi vagy az isteni rend ellen (a *nomosz* vagy a *phüszisz* ellen), akkor bűnös. Az ókori görögök számára az is bűnös, aki szándéka ellenére lesz azzá. (Oidipusz története ezt példázza). Az istenek rendjében a szándék nem számít, csakis az, mi történt végül.

Mármost a görögök számára az istenek az emlékezet világában élnek. Nem abban az újkori értelemben, hogy csakis az emberi emlékezet tartja fenn őket, hanem abban az ősi értelemben, hogy ők mindent látnak és tudnak, hiszen az ő időtlen világukban nincs felejtés. Folyamatos anamnésziszben leledznek, megítélik az *ephémeroszok*, az egy napig élők tetteit, akiknek egyébként az a legfőbb kötelességük, hogy erre a tényre emlékezzenek. Hogy a politészek a polisz törvényeit betartják, az csak ennek az emlékezetnek, ennek a mélyebb hűségnek a következménye, hiszen a polisz miniatűr kozmosz. (Nem véletlen, hogy a régi városoknak sok helyütt megvolt az égi tükörképük. Vagy inkább megfordítva.)

A bűnös tehát önfelejtésben él. Ám itt rövidebb kitérőt kell tennünk. Az önfelejtés ugyanis nem mindig bűn. Az *Állam és a Törvények* lapjain a költőket szigo-



Platón: Az állam, első fejezet

Itt ismét egy mellékutca csábítom az olvasót. (Ez már a kitérő kitérője, de ígérem, később visszatálunk a napvilágra.) Diogenész Laertiosz poszthumusz felrója Platónnak, hogy dialógusainak fogalomhasználata következetlen. Diogenész már nem értékeli Platón írásainak művészi emelkedettségét; ő már érzéketlen azok költőiségére. Diogenész ugyanis olyan kor gyermeke, amelyben a platóni művek divatos értelmezési módja az analitikus volt. Ekkoriban a filozófusok körében nem csengett jól, ha valamely gondolkodó költői erőit magasztalták. Ironikus módon Platón ugyanaz a sors érte utol, amit az *Állam és a Törvények* lapjain az ideális polisznak álmodott meg: száműzték belőle a költőt.

Tanítványának, Arisztotelésznek a bűnről alkotott fogalmát most nem valamely etikai művből igyekszünk napvilágra hozni, hanem a *Poétikából*. A kora-



Az Aion szövege papirustöredéken

ráan elmeszelő Platón az *Iónban* már engedékenyebb a szó művészeivel szemben. A költőket itt két csoportra osztja. Azok, akik megszállottak, akik elragadtatottan képesek alkotni, hasznosak lehetnek az ifjak nevelése szempontjából. Aki ugyanis elragadtatott, azt az istenek ragadták el. Ők, a megszállottan látni tudók szemei lehetnek a nagy láncnak, hiszen a felsőbb hatalmaktól kapott tudást médiumokként alsóbb lények felé képesek közvetíteni: istenek – múzsák – költők – emberek.

A kora-beli tragédiák általában vétkező hősök bukását jelenítették meg. Prométheusz mértéken túl szerette az embert, Oidipusz vérbűnt követett el, Médeia mértéken felül átadta magát a szenvedélynek. A hős túlmegegy egy határon, ahonnan nincs visszatérés. Átszakítja az emberi létezés mértékének sorompóját, és a határtalanba kilép. Spengler írja *A Nyugat alkonyában*, hogy a görögök rettegetek a határtalantól. Olyan erőt éreztek benne, amely létezésüket, világukat elnyeli. A határtalan világából, a mindent elnyelő *khaosz*-ból emelkedett ki a Föld, amelyet Ókeanosz körfolyama határol, övez, ölel ki a nincsből.

Tragikus hősnek azt nevezzük, aki benyit ebbe a nincsbé. A nézők lélekben követik. A tragikus hevület fölkorbácsolja bennük a félelmet és a részvétet, pontosabban az együtt-érzést (*szümpatheia*), és ők megisztulnak a polisz életére nézve káros szenvedélytől, a félelemtől. Hogy azon a kapun túl mi van, azt nem tudni, de az biztos, hogy a kapunyitás szele megbizsergeti a nézők szívét. (Nevezhetnénk ezt kapunyitási pániknak is.) Szeretjük a bűnösöket.

Ennek a bizsergésnek az árát a tragikus hős fizeti meg. Amint ő megvalósítja a színpadon a bűn szabadságát, a sors kegyetlenül visszaüt, rabságba vetve őt. A világ bosszút áll: mindig ez az ára a tiltott határátlépésnek. Kant célja *A gyakorlati ész kritikája* megírásakor az volt, hogy megpillantsa a morál épületében settenkedő szabadságot. Ennek érdekében Kant fölrajzolta a Jó piramisát, amely a szabadság tetten érésének misztikus helyszíne. A königsbergi filozófus célja világos: a Jó mezején keresztül megközelíteni Istent, a halhatatlanságot és a szabadságot. Ha-



Ch. A. Ph. Van Loo: *A fiatal Sade márki portréja*, krétarajz, 1760–62, magántulajdon (forrás: Wikipédia)

bár Kant felismerte, hogy létezik valamiféle nem definiált kapcsolat a szabadság és a Gonosz között, számára ez csak kitérő volt kutatásai során, így Kant maga nem volt képes rá, hogy az európai szellemtörténet sötét lovagjának szerepét eljátssza.

A sötét lovag Kant kortársa volt, Sade márki. „Ó, Juliette, milyen csodálatosak a fantázia örömei! A gyönyör pillanatában miénk az egész világ, és nincs élőlény, aki ellenállhatna nekünk; elpusztíthatjuk és fölépíthetjük újra és újra az egész világot; képesek vagyunk véghezvinni az összes bűnt, minden a mi szolgálatunkban áll, és bármikor megszok-

szorozhatjuk a rettenetet.” Nos, körülbelül ez Sade etikai rendszerének alapja. De miféle morálfilozófia ez? Mennyire erős szellemi alap tud lenni egy efféle agyrém?

Bárki, aki bűnt követ el, valaminek az érdekében teszi. Kant szavával élve: ez a tett objektum-orientált. Ennek következtében e tett maximája nem emelkedhet általános törvénné. Ezen a ponton aggályosnak látszik, hogy kapcsolatot találjunk a bűn és a szabadság között. De talán mégis érvelhetünk Sade filozófiája mellett, ha belátjuk, hogy az ő útja mégis a szabadság útja. E belátáshoz azonban az kell, hogy fölmérjünk egy szellemi ikerpiramist. Föld feletti része Kant etikai rendszere, a Jó piramisa, föld alatti része pedig Sade rendszere, a Gonosz piramisa. A két gúla alapjánál összenőtt. Kant terve az volt, hogy a szabadságot a Jón keresztül éri el, „fölfele” haladva. Sade éppen ellenkezőleg: a Gonoszon keresztül próbálta elérni a szabadságot, „lefele”. Sade elmélete meglehetősen egyszerű gondolaton nyugszik: az összes tabu megsértése lehet az üzemanyag, amely szellemün-

ket a szabadság birodalmába röpíti. Ennek fényében a meggyalázott jó olyan tükör lehet, amely megmutatja nekünk: jó úton járunk. (Pontosabban: éppen hogy a Rossz útján.) De sajnos ez a kép nem olyan tiszta, mint Kanté. Nem állhat meg önmagában. A Gonosz mindig csak a Jó negatív tükörképe lehet. Csak a jó tett autonóm. Görög szóval élve: a Gonosznak nincs *autarkeia*ja.

A szabadság elementáris vágya csak valamivel később, a romantikus művészek képzeletében jutott el oda, hogy az egyén istenülési terveinek, vagy legalábbis az emberi életlehetőségek totális kimerítésének hevületében igyekezzon az összes olyan sorompót szétrombolni, amelyet korábbi, boldogabb, egészségesebb, pocakosabb korok még az Éden határainak láttak. Kant *Az ítéleőrkritikájában* még oda nyilatkozik, hogy a zseninek a kor ízlésterében kell alkotnia, és ha netán meghasonlás támadna az ízlés és a zseni között, akkor feltétlenül az ízlésnek van igaza. A romantikusok fölborítják ezt a rendet. Az ő zsenikultuszuk homlokterében egy olyan alak áll, aki önmaga „csúcsra járatásának” eszköze és célja. A romantikus zseni nem boldog, nem egészséges, és nem pocakos. Egyszemélyes forradalmár, aki – ha úgy tetszik, a delphoi parancs értelmében – önmagát akarja. A mai, demokratikusan nyáladzó korszellem itt talán egoizmust kiált. Szó sincs arról, hogy a romantika zsenije egoista volna: ő az általános emberi végső határait igyekszik megközelíteni. A romantikus zseninek megváltási hajlamai vannak: szeretné, ha mindenki látná azt, amit őbenne a nem homályosuló világszem lát. (Amit most mondok, abban semmi új nincs, hiszen a mi esztétikai látásunkat is a romantika állította be. Babits Mihály például híres Petőfi-tanulmányában többek között azon az alapon minősíti kispolgárnak Petőfit, hogy túlságosan egészséges, szemben Aranyval, aki beteg, hiszen zseni.)

A szabadság moráellenes irányultságának legfőbb, utolérhetetlen filozófusa is egy késő-romantikus zseni: Friedrich Nietzsche. Ő kereszties ellenhadjárata közepette rávilágít a Jézus-hívők legnagyobb bűnére: az életet kiszolgáltatják a morálnak, márpedig az élet valami elementárisan nem-morális. Nietzsche azt mondja: az élet szempontjai eredendően mások, mint az emberi világéi. A nietzschei evolúcióban a keresztény vértanúkat maga az élet selejtezi ki. Nézzünk egy idézetet *Túl jón, rosszon* című művéből. A szövegrészlet a gyöngeség erkölcséről szól. „A magasrendű, független szellemiséget, a magány akarását, a kiemelkedő ész már veszedelemnek érzik; mindannak, ami az egyént a nyáj fölé emeli, s a felebarátban félelmet ébreszt, mostantól *gonosz* lesz a neve; ami olcsó, ami szerény, ami a sorba beálló s magát egyenlőstítő érzület, a vágyak *középsze*re az, ami morális nevet és becslést szerez magának.”

Késő századok után ki érthetné meg tisztábban a görög színház bűnöseit, mint Nietzsche, az élet vak mélységét föltáró – és abban végül elmerülő – elme? A tragikus hős vétkezik, *hamartia*t követ el. Az élet apollóni falán rés támad, és ellenállhatatlan erővel betör a dionüszoszi lét. A katharszisz előnti a lelkeket: az ókori színház nézőtere meghullámzik. (A mai futballmeccseken látható nézői „hullámzás” vajon nem ennek a közös lelki áramlatnak a pótléka?) A tragikus hős repesztette meg a falat. Ő maga ebbe belepusztul, hiszen nemcsak Apollón, az Olümposz rend-

őre vagy az Erinnüsök dü-
hödt női csapata üldözi. Elle-
ne támad az egész istenvilág.
A tragikus hős sorsa válsá-
gosra fordul. De nem csak az
ő sorsa: Ananké és Diké elől
nem menekülhetünk ilyen
könnyen. A bűnhődés a bű-
nös leszármazottain, egész
nemzedékeken hullámszik át.
Éppen úgy, mint a tenger.
Albert Camus ül egy napsü-
tötte parti sziklán, nézi a vé-
geérhetetlen hullámszást.



A Camus-nek állított emlékoszlop (a szerző felvétele)

Attila Végh: Sin

In the current entry, the permanent author of the Glossary approaches the nature of sin from the perspective of cultural history. The changes in the meaning of the concept and the corresponding perception of human nature are followed from the Ancient antecedents to the Romantic cult of the genius. According to Plato, sin stems from a lack of remembrance: "Sinful man forgets about the duty he has been compelled to do as a human being ... ignoring that he is the member of a community ... a child of the polis". Aristotle argues in the same vein that man sins against law and the community when he puts his personal interests forward, breaking through "the bars of human existence". The heroes in Greek tragedies are characterised by exactly this exorbitance and boundlessness, as the essayist continues, and they definitely have to pay for this freedom. The experiment of the moral philosopher Kant aims at enabling man to achieve his liberty "through the field of the good". However, his contemporary Marquis de Sade advocates the freedom of the sinner entering an alliance with the Evil. In Attila Végh's view "only a good deed is autonomous" and the Evil cannot be but



always "the inverse image of the Good". Nietzsche, the late-Romantic genius, has a clear understanding of the sinners of Greek tragedies since he himself "endeavours to approach the final boundaries of human existence", the author concludes. Yet this inordinate ambition of the tragic hero leads to the appearance of a gap on the wall of the moderate Apollonian perspective, and the devastating emergence of Dionysian existence.



Máté evangélista 9. századi ábrázolása a *Book of Kells* kódexben, Trinity College, Dublin



PÁLFI ÁGNES



A szinoptikusok három világtükre

3. Máté: az Ember és az Angyal Vízöntő-evangéliuma¹

Sorozatunk első részében Márk evangéliumát tárgyaltuk, melynek szimbóluma az asztrálmítikus hagyomány évköri rendjében a Vízöntővel szemközti téridő-egység jelzőállata, az Oroszlán. Ebben az evangéliumban – mint láttuk – Krisztus királyságának mibenléte az egyetlen, drámai értelemben kibontott téma, s az elbeszélés műfaját, hangnemét illetően a paródia és a sacra, a kigúnyolás és a felmagasztalás kettősségére figyelhettünk föl. Ezt követően Lukács evangéliumát vizsgáltuk meg, melynek szimbóluma a Bika, az Oroszlán–Vízöntő tengelyre merőleges Bika–Skorpió tengely által kijelölt téridő-egység jelzőállata. Ebben a verzióban azt láttuk, hogy a szenvedéstörténet alaptémája, illetve annak interpretációja az érzelmeket mozgósító lelkiesség síkján bontakozik tovább: Jeruzsálem asszonyainak Krisztus általi megszólítása a Golgotán a magasrendű Erősz dominanciáját jelzi.

Máté Vízöntő-evangéliumának két szimbolikus alakmása van: az Ember és az Angyal. A másik három evangélium állatszimbólumaihoz képest (beleértve János, a Sas evangéliumát is) mindkettő eltérő létszintet képvisel. Az Ember a keresztény ikonográfiában Isten képmása, ám ugyanakkor halandó teste és halhatatlan lelke révén kettős természetű lény; az Angyal légies (szárnyas) szellemlény, közvetítő az ég és a föld, az Isten és az Ember között. E kettős jelképiséghez érdemes azonban hozzárendelnünk még egy harmadikat is. Nevezetesen a Majmot, melyet a keresz-

¹ Jelen írás annak a tanulmánynak a folytatása, melyet a szerző a Szcenárium 2015-ös májusi számában kezdett el publikálni. A második rész a szeptemberi, a harmadik pedig az októberi számban jelent meg.

tény hagyomány ugyan már nem kapcsol össze Máté evangélistával, de a Vízöntő téridő-egységének az ókori Egyiptomban és a keleti zodiákusban ma is ez a jelképe: „szent állat, az istenek küldötte és a bölcsesség megtestesítője”². E pozitív tulajdonságokkal szemben a keresztény kultúrkör a Majom alakjához viszont már csupa negatív jellemzőket társít (a Majom az ember torzképe, állatias ösztöneinek megtestesítője, a Krisztus által legyőzött eredendő bűn, illetve a Krisztus felé törekvő vezeklő bűnös jelképes alakmása).

A szimbólumképzésben megfigyelhető alapvető változás mintegy előre jelzi annak a drámai fordulatnak a horderejét, mely a keresztthalál elbeszélésében, illetve értelmezésében itt bekövetkezik. Látni fogjuk, hogy ez a történet egyfajta passió-dramaturgiát követ, s ennél fogva színháztörténeti vonatkozásban is továbbgondolandó tanulságokkal szolgálhat.



Lapszéli majom-
ábrázolás egy 1260-
ból való kódexben,
British Library

A Máté evangéliumában az előzőekben vizsgált két evangéliumhoz képest radikálisan változik meg a történet menete, időrendje és a drámai szereposztás. Az ex-
pozícióban a zsidó főpapok és vének bíraskodnak, s Jézusra a halálos ítélet már itt egyértelműen és véglegesen kimondatik:

Mikor pedig reggel lőn, tanácsot tartának mind a főpapok és a nép vénei Jézus ellen, hogy őt megöljék.

2. És megkötözvén őt, elvivék, és átadák őt Poncius Pilátusnak a helytartónak.

Az elbeszélés azonban, váratlan dramaturgiai fordulattal, nem a „Krisztus Pilátus előtt” jelenetével folytatódik. Máté a helytartó helyett egy olyan alakot léptet föl itt, akinek a másik három evangélista a végkifejlet drámájában nem osztott szerepet. A Jézust eláruló, bűnbánó Júdást, aki önmaga fölött bíraskodik, majd önkezével végre is hajtja a halálos ítéletet:



Júdás ábrázolása a Saint-Lazare katedrális oszlopfőjén, Autun, 12. század

2. Akkor látván Júdás, a ki őt elárulá, hogy elítélték őt, megbánta *dolgát*, és visszavivé a harminc ezüst pénzt a főpapoknak és a véneknek.

3. Mondván: Vétkeztem, hogy elárultam az ártatlan vért. Azok pedig mondának: Mi kö-zünk hozzá? Te lássad.

4. Ő pedig eldobván az ezüst pénzeket a templomban, eltávozik; és elmenvén felakasztá magát.

² Vö. A keresztény művészet lexikona (szerk. Jutta Seibert), Corvina, 1986, 212.

Jézus kereszthalálát megelőzi tehát egy öngyilkosság, s ez merőben új megvilágításba helyezi az expozíciót, és a további eseményeket is. Máté ezzel a meghökkentő dramaturgiai fogásával mindenek előtt azt teszi nyilvánvalóvá, hogy olvasatában az írástudók tanácsa nem Jézus, hanem önmaga fölött, a bűnbe esett zsidó értelmiség fölött mondta ki a halálos ítéletet. Ugyanakkor Júdás sorstragédiája a bűn levezeklésének, a megigazulás és megváltódás esélyének a példázata is: a degradálódott ember minőség morális felemelkedéséről, az új egzisztencia születéséről ad hírt, s ezzel a jézusi üdvtörténetbe lépteti be az olvasót. Arról tudósít, hogy a Jézus kezdeményezte szellemi megújulás már kereszthalálát megelőzően folyamatba lépett; nem jövő idejű ígéret, hanem itt és most zajló történés, amely személy szerint mindenkit érint. Nem térhet ki előle az a Júdás sem, aki Jézust a bírák kezére juttatta.

A jézusi golgotát Máté ennek az egzisztenciális drámának a perspektívájából nézeti végig velünk. S meglepődve kell tapasztalnunk, hogy az írástudók ítétele elleni protestációjában Pilátus itt jóval erőtlenebb, mint Lukácsnál. Mondhatni, passzív, mintha nem kívánná gyakorolni a helytartói státuszából adódó hatalmát. Megkérdőjelezi ugyan a zsidó előljárók által meghozott döntést, ez azonban csupán súlytalan retorikai gesztus („Mert mi rosszat cselekedett?” [23.]). Dramaturgiai szerepe az ítélet végső meghozatalában, törvényerőre emelésében mintha pusztán a formális asszisztenciára korlátozódna. „Mosom kezeim” gesztusa drámai értelemben már *post festum* tiltakozás és önmentés: a felelősség terhének elhárítása.

Pilátus helytartói státuszából fakadóan tipikus Mérleg-karakter. Szerepe a zsidó közösség stabilitásának fenntartása, belső ellentéteinek elsimítása, kiegyenlítése. Ez a feladatkör kíméletlen objektivitást követel tőle, és a szubjektív megnyilvánulásoktól való tartózkodást. Személyiségének háttérbe szorítását annak a fölöttes szellemi vezéreltségnek a nevében, ami az ő esetében nem valamely elvont „égi” eszme, hanem nagyon is konkrét, földi valóság: a világuraló Római Birodalom intézményében testesül meg.

Márk és Lukács evangéliumában a római helytartó még sikeresen játszotta Jeruzsálemben ezt a „konszenzusteremtő” Mérleg-szerepet. Máté verziójában azonban ez már korántsem sikerül neki. Hisz láttuk, hogy már az expozíció is a zsidó írástudók szaturnikus Bak mentalitásának drámai túlsúlyára utal. De vajon mivel magyarázható Pilátus szerepvesztése éppen itt, a Vízöntő közegében, ahol a magasabb szempontú mérlegelésnek, a helytartói státuszából fakadó rálátás szellemi többletének kellene érvényesülnie? Amikor, fölismerően „Krisztus királyságának” eszméjében az idők szavát, „független értelmiségiként” elfoglalhatná mellette azt a „világügylőit” státuszt, amelyből a földi királyság intézménye immár az egész emberiség érdekében, nem birodalmi, hanem üdvtörténeti elkötelezettséggel volna megújítható.³ – Miért az inercia, a passzivitás, a késlekedés? Pilátus az elbeszél-

³ Pozícióját tekintve Pilátus itt annak az „égi” királyságnak a földi helytartója (kellene hogy legyen), mely mint szellemiség a krisztusi küldetéstudatban nyilatkozik meg. Jó példa ez a szellemiség–testiség oppozíciós viszonyára, mely az asztrálmítikus hagyó-

lő tudósítása szerint igenis rendelkezik a szellemi belátás képességével; itt fogalmazódik meg először, hogy tisztában van vele: az írástudók Jézus elleni ítéletét nem valamely magasabb érdek, hanem személyes hatalomféltésük, a féltékenység és az önzés motiválta:

18. Mert jól tudja vala, hogy irigységből adták őt kézbe.

Mégis miért csak akkor szólal meg, amikor a manipulált sokaság is helyben-hagyta a bírák ítéletét, és így már semmit nem tehet Jézus védelmében? Miért csak most nyilvánít róla pozitív véleményt – nem pusztán a bűn vádja alól mentesítvén az elítéltet, mint Lukácsnál, hanem „igaz embernek” nevezvén őt?

Az egzakt tudományosság is számon tartja azt az egyedülálló jelenséget, hogy a Vízöntő csillagképnek az égbolton nincs saját cikkelye, önálló térbeli kiterjedése: két irányban a Bak, illetve a Halak csillagképére terül rá (Lásd melléklet, 1. ábra). Erre az asztrálmítikus hagyományban Vízöntő-paradoxonnak nevezett kozmikus szituációra Máté különösen fogékonyak bizonyul: átrendeztetni vele a szereposztást, a földi események dramaturgiáját. S alighanem Pilátus passzivitása is ebben leli itt a magyarázatát: a helytartó szerepvesztése nem pusztán „jellemgyöngeség”, hanem a vízöntőbeli Mérleg-karakter kozmikus kitettségéből, térvessztéséből fakad. Korántsem véletlen hát, hogy az első jelenetben éppen a szomszédos Bak képviselői „szorítják ki” a képből, és ítéleznek helyette; majd, amikor a szűs létezés logikája szerint már tényleg neki kellene következnie, színrelépését megintcsak egy szaturnikus drámai aktus közbeékelődése késlelteti, amelyben az ítélet, a Skorpió mentalitású Júdas öngyilkossága már végre is hajtatik. A végrehajtás módja: az akasztás, a hurok, a fulladásos halál úgyszintén karakteres Bak jellemzők (a nyak, mint az elfojtandó ego testtája, itt minden bizonnyal a Bak középső, Bika dekanátusára utal).

Pilátus post festum megnyilatkozása, „mosom kezeim” gesztusa sem tekinthető bensőjéből vezérelt drámai aktusnak. A feleség befolyásának, érzelmi ráhatásának köszönhető, aki – álomlátása egyértelműen utal erre – a Vízöntő előterébe tolató Halak képviselőjében szólal meg:

19. Amint pedig ő az ítélszékből ül vala, küldö ő hozzá a felesége, ezt üzenvén: Ne avatkozzál amaz igaz ember dolgába; mert sokat szenvedtem ma álmomban ő miatt.

Ez az álom-sugallta üzenet meglehetősen homályos és kétértelmű. Az ítélszékből ülő Pilátust óva inti attól, hogy vétót emeljen, miközben, ezt a tanácsát megokolandó, Jézus, az „igaz ember” iránt felébredt részvétéről tudósítja őt. Miféle „kettős kódolásról”, irracionális kapcsolásról van itt szó? Egy bizonyos: a Halak menta-

mányban alapvető jelentőséggel bír. Míg Máté Oroszlán-evangéliumában Krisztus királyságának „égi” aspektusa válik evidenssé, itt, az évkör átelleni oldalán e szellemiség *aktuális* földi aspektusa nyilatkozik meg Pilátus alakjában, aki – üdvtörténeti perspektívából szemlélve – az Utolsó Ítélet Pantokrátor Krisztusának trónját bitorolja.

litású feleség Pilátusban saját vízöntőbeli misztikusát, a Mérleget nagyon is hatásosan szólítja meg ezzel az üzenettel. A helytartó valóban passzívan asszisztálja végig a népi télet kimondatását, s csak ez után szánja el rá magát, hogy színre lépjen:

24. Pilátus pedig látván, hogy semmi sem használ, hanem még nagyobb háborúság támad, vizet vévén, megmosá kezeit a sokaság előtt, mondván: Ártatlan vagyok ez igaz embernek vérértől; ti lássátok!

A kézmosás rituáléjában a víz eleme egyértelműen jelzi az eledig blokkolt Vízöntő-energiák felszabadulását. Maga a gesztus ugyanakkor a Bakhoz tapadó vértől való megtisztulás szimbolikus aktuusa. (Láthattuk, hogy a vér, mint az ítélet végrehajtás Bak közegének jellegzetes attribútuma már Júdás öngyilkosságának epizódjában megidéződött. Előbb Júdás szájából, Jézus metaforájaként hangzik el, amelyhez ugyancsak az „ártatlan” jelző társul: „Vétkeztem, hogy elárultam az ártatlan vért” (4); majd a főpapok szájából a visszaszolgáltató Júdás-ezüstök kapcsán: „Nem szabad ezeket a templom kincsei közé tennünk, mert vérnek ára (6); s végül a Júdás-pénzen vásárolt temető elnevezéseként: „Ezért hívják ezt a mezőt vérmezejének mind e mai napig” (8)). Ez a visszakapcsolás napnál világosabban jelzi, hogy Máté evangéliuma szerint Pilátus nagyon is tisztában van vele, hogy az ő „ártatlansága” paradox: a „bűntelenség bűnébe” esett, amikor nem állt ki Jézus mellett, és hagyta, hogy mások ítélkezzenek őhelyette.

A jelenet fül- és szemtanúja az egész közösség; ez azonban mintha már nem ugyanaz a „sokaság” volna, amelyik az imént kórusban még Barabás nevét kiáltotta. Pilátus gesztusának személyes többlete, a „megtörtént, holott nem követtem el” (Pilinszky János) egzisztenciális drámájának színre vitele meglepő válaszreakcióra készíti:

25. És felelvén az egész nép, monda: Az ő vére mirajtunk és a mi magzatainkon.

Ugyanaz az üdvtörténeti perspektíva nyílik meg itt, mint Lukács evangéliuma szerint Jézus és az őt sirató asszonyok párbeszédében. Ez a kórus Pilátus „mosom kezeim” gesztusára oly módon rezonál, hogy egy emberként vállalja magára a bűnt, és a jövő szemszögéből, a Krisztus vérével megpecsételt utód-nemzedékek nevében mond ítéletet önmaga fölött. A manipulált sokaság ebben a morális belátásban, öntudatra ébredésben talál magára; alacsony nivójú Vízöntő mentalitása



Hendrick ter Brugghen: „Mosom kezeimet”, olaj, vászon, 1617, Lubelskie Múzeum, Lublin

itt ugrik szintet, s célozza meg a Mérlegnek azt a magasrendű szellemi pozícióját, amely Pilátus szimbolikus gesztusa láttán képződött meg a számára. Máté evangéliumában ez a pillanat a drámai történet kulminációs pontja; s visszatekintve az is világos, hogy már Júdás bűnbánata és megigazulása is ezt a pillanatot, a kollektív színvallásnak ezt az ítélet-szituációját előlegezte. Asztrálmítikus perspektívából nézvést a Bak cselekmény háttérében már ott is jelen volt a magasrendű Vízöntő Mérleg, mint láthatatlan „misztikus” mozgató (ahogy a Halak „misztikusa” a Vízöntő, a Vízöntőé éppen a Bak).

Ez a minőség azonban az események dramaturgiáját most sem képes uralni, más irányba fordítani. Mintha mi sem történt volna, a már „beprogramozott” külső cselekmény önmozgása leállíthatatlannak látszik – Pilátus ismét visszahátrál „asszisztensi” másodszerébe:

26. Akkor elbocsátá nékik Barabbást; Jézust pedig megostoroztatván, kezökbe adá, hogy megfeszíttessék.

A magasrendű Vízöntő szerepvesztése a jelenben itt paradox módon mintha épp abból adódna, hogy az idő egészére van szellemi rálátása. Feltűnő ebből a szempontból, hogy az eszmélés pillanatában Jézus véráldozatát Júdás és Pilátus, de a köznép is úgy olvassa magára, mint már megtörtént eseményt, mint már elkövetett bűntényt. Nemcsak a jövő tétetik ezzel múlt időbe, de a jelen létdimenziója is foghatatlanná válik; mint az egzisztenciális cselekvés tere, sorsfordító pillanata az idő realitását veszti. (Pilinszky János kétsorosa, amelynek első felét idéztük már, pontosan ezt a jelenlétvesztést, a Vízöntő-korszak emberének apokaliptikus létélményét fogalmazza meg aforisztikus tömörséggel: „Megtörtént, holott nem követtem el. / És nem történt meg, holott elkövettem.”)

Máté evangéliumában a jézusi golgota cselekménye a Vízöntő „időszakadéknak” ebben a foghatatlan, irracionális közegében játszódik. A jelenetsor, mintha csak egy előre megírt forgatókönyvet követne, „virtuális” valóságként pereg a szemünk előtt. Szinte szó szerint úgy zajlik minden, ahogy azt a szemközti Márk Oroszlán-evangéliumában láttuk; de itt mintha nem egy jelen idejű drámai cselekmény, hanem a történet post festum megidézésének szemtanúi volnánk, ahol a résztvevők a nekik előre kiosztott szerepet alakítják. Ezt a benyomásunkat erősíti meg végképp Máté szövegében az a betoldás, amely arra utal, hogy a szereplők „játékmódja” mindenben hűen követi a krisztusi prófécia „koreográfiáját”:

37. Minek utána pedig megfeszíték őt, eloszták az ő ruháit, sorsot vetvén; hogy beteljék a próféta mondása: Megosztóznak az én ruháimon, és az én köntösömről sorsot vetének.

Tévedés volna azonban, ha ezt a betoldást Máté részéről az „eleve elrendelés” apoteózisaként avagy olyasfajta erkölcsi felmentésként olvasnánk, mint amely Lukács evangéliumában Jézus szájából megfogalmazódott: „Atyám, bocsásd meg né-

kik, mert nem tudják, mit cselekszenek”. Hisz láttuk, hogy az a történet még nem az öntudat, hanem az érzelmek ébredésének drámája volt. Mint ahogy érthető az is, hogy Márk evangéliumában miért is nem merült föl még az erkölcsi felelősségvállalás kérdése. Az a történet a közösség számára még a jézusi goltota hús-vér valósága, a paródia és a szakra testiesen konkrét küzdelme, a keresztszentségbe való kollektív beavatódás jelen idejű, evilági drámája volt. Máté evangéliumában nem erről van szó; a kereszthalál eseménye itt már szellemi valóság: a beavatottak által celebrált misztériumjáték. Új világérzékelési mód, esztétikai minőség születik ezzel: a keresztény kultusz szent színházának spirituális működési modellje, műfaji crédója. A passió dramaturgiája, amelyet az üdvtörténeti perspektíva többlete, apokaliptikus látásmódja alakít, s amely arra neveli, teszi képessé az embert, hogy aktívan, alkotó módon tudjon élni azzal a „bölcsséggel”, amelynek – ahogyan Madách fogalmaz – Isten „jósága” révén vált a részesévé⁴.

Ez a Vízöntő Mérlegében esedékes szellemi fordulat válik foghatóvá a szentek testi feltámadásának jelenetében, ahol a látomásként megképződő szellem-lét és a reálisan megtapasztalt valóság többé már nem választható szét, ahol a Kezdet és a Vég, a halál és az újjászületés egyetlen drámai kulminációs pontban találkozik. A bevezető képsor, amely Jézus kínhalálát követi, korszakos léptékű változást jelez: nemcsak a régi hit temploma omlik össze (mint Márk és Lukács evangéliumában), de széthull a Bak föld-elemű megtartó közege is:



A holtak feltámadásának jelenete mint az Utolsó Ítélet megjövendölése
Egmond evangeliáriumának miniatúráin, 900 körül, Hágai Királyi Könyvtár

⁴ Lásd a *Tragédiában* a harmadik főangyal, Ráfael szavait: Ki boldogságot árjadoztatsz, / A tetet öntudatra hozva, / És bölcsséged részesévé / Egész világot felavatva: / Hozsánna néked, Jóság!” Vö: Madách Imre: *Az ember tragédiája* (szerk: Kerényi Ferenc), Ikon, 1992, 13.

51. És ímé a templom kárpitja fölétől aljáig ketté hasada; és a föld megindula, és a kősziklák megrepedezének.

52. És a sírok megnyílnak, és a sok elhunyt szentnek teste föltámad.

Szemléletileg egyszerre tartózkodunk itt az Utolsó Ítélet szituációjában, és az új, krisztusi időszámítás kezdetén. S e jelenet „referenciája” korántsem csupán szimbolikus – hiszen a következő bekezdésben nagyon is konkrét cselekményt indít, újragenerálva a Jeruzsálemben zajló események reális tér-idejét:

53. És kijöven a sírokból, a Jézus feltámadása után bementek a szent városba, és sokaknak megjelenének.

A fenti két, egymást követő bekezdést összeolvasva a szentek „kísértetjárása” egyszerre értelmeződik Jézus feltámadásának előjeleként és következményeként: ez a két irányban nyitott apokaliptikus idődimenzió (a múlt, amelyet a jövő működtet, befolyásol, és a jövő, amelyben a múlt lép érvénybe, válik hatékonnyá) fogja itt közre szemléletileg a Jézus kereszthalálát és eltemetését követő cselekményt, amely Márk és Lukács evangéliumához képest egy teljesen új drámai mozzanattal bővül. Máté az írástudók „pánikreakcióját” jelenetezi: azt a kényszerű fölismerésüket, hogy ez a szellemi többlettel, performantív „művészi” erudícióval létrehozott, újra szituált valóság életveszélyes rájuk nézvést:

62. Másnap pedig, a mely péntek után következik, egybegyülnének a főpapok és a farizeusok Pilátushoz,

63. Ezt mondván: Uram, emlékezzünk, hogy az a hihető még életében azt mondomta volt: Harmadnapra föltámadok.



Pier Paolo Pasolini: *Máté evangéliuma*, jelenetkép az 1964-ben készült filmből

64. Parancsold meg azért, hogy őrizték a sírt harmadnapig, ne hogy az ő tanítványai odamenvén éjjel, ellopják őt és azt mondják a népnek: Feltámadott a halálból; és az utolsó hitetés gonoszabb legyen az elsőnél.

Világosan kimondatik itt, hogy a szaturnikus Bak ellenakciójára a reális idő végzetesen szűkre szabott. Ideillő népmesei fordulatral élve a világ számukra mindössze két nap csupán: ennyi áll rendelkezésükre, hogy blokkolván a Vízöntő energiákat megállítsák az idő folyását. Mindazonáltal ez az utolsó jelenet mintha a „kőkemény” realitás érvényre juttatásának örökké tartó pillanata volna, amely Pilátus ironikus hártása ellenére is a régi törvény embereinek erőfölényét demonstrálja. S Máténak ez a zárata csak még nagyobb nyomatékot kap azáltal, hogy a kompozíció ily módon keretessé, körkörössé vált; ebben az evangéliumban a szaturnikus Bak mentalitása az első és utolsó drámai gesztus:

Melléklet



Az évkör narancssárgával jelölt fix keresztje és a Vízöntő kettős mozgástendenciája

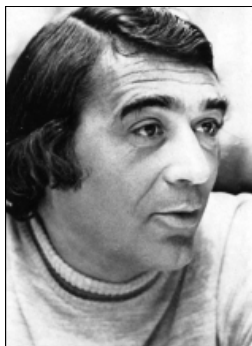
64. Pilátus pedig monda nékik: Van őrsegetek; menjetek, őriztessétek, a mint tudjátok.

65. Ők pedig elmenvén, a sírt őrizet alá helyezék, lepecsételvén a követ, az őrséggel.

Ágnes Pálfi: The Synoptists' Three Mirrors of the World

Part 3: Matthew, the Man/Angel

The author started to publish her series of analysis and comparison of the four canonical Gospels in September. She first examined the Lion-Gospel according to Mark as an endeavour to give an astral mythic interpretation of the shaken status of the heavenly and earthly kingdom. The same approach is followed in the scrutiny of the Bull-Gospel according to Luke in the October issue. She pointed to the liberation of Venerean energies on the part of the women of Jerusalem addressed by Christ as attributable to the Bull being the only sign in the zodiac with its own self as its “mystic counterpart”. Now, in the interpretation of Matthew’s Man/Angel-Gospel, she highlights that a particular passion-dramaturgy is manifested in this story, which thus provides subject for thought concerning even theatre history. Also, she deals profoundly with the cosmic constellation arising from the Aquarian paradox, the negative effect of which takes shape primarily in Pilate’s indecisiveness. In her understanding, Pilate, as the earthly prefect of the “heavenly” kingdom of Christ, does not have a voice because he is exposed to the dual negative impact of Pisces and Capricorn in the Libra of Aquarius. Therefore he is acting only as a usurper to the throne which will rightfully belong to Christ Pantocrator of the Last Judgement. The emphatically exposed suicide of Judas, however, reveals that, in Matthew’s version, the story of salvation, the spiritual renewal initiated by Jesus has been inaugurated before his death on the cross.



SOMLYÓ GYÖRGY



Fiú-e vagy lány?

Megjegyzések Weöres Sándor *Psychéjéhez**

Azt se tudja, fiú-e vagy lány.

Szólás

*A költőnek megvan az a páratlan kiváltsága, hogy
kedvére lehet ő maga és másvalaki...*

Baudelaire

*Ó, mondd még, Aristoteles, hogy ennen magával
minden egyazon. Épp az vagyunk, ki nem vagyunk.*

Psyché

1

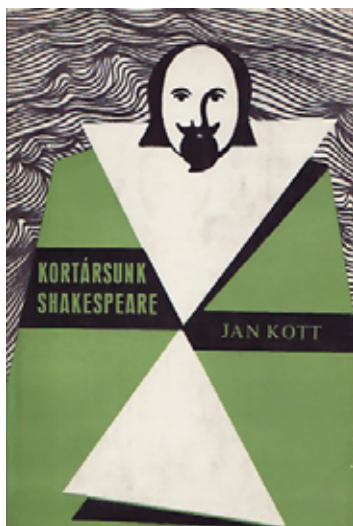
Weöres Sándor *Psychéjét*, vagyis egy Weöres Sándor által kitalált „múlt század eleji költőnő” verseit, amelyek egy múlt századi magyar költőnő által kitalált másik Weöres Sándor versei, olyasvalakinek kellett írnia, aki – a személyiség különös zavarában vagy mámorában – azt se tudja, fiú-e vagy lány.

Vagy talán még inkább olyasvalakinek, aki egyszerre megtudta, hogy fiú is meg lány is. Aki tehát birtokába jutott a voltaképpen lehetetlen, de mindenkor áhított legnagyobb emberi tudásnak, a metamorfózisok metamorfózisában részesült, a költő „páratlan kiváltságának” révén. A hasonló átváltozások nagy kézikönyvéből, *Ovidius Metamorfózisai*ból ismerjük (III. 332.) az antik mitológia és költészet fő-fő jósalakjának, a görög drámák kulcsszereplőjének előéletét, jóssá válásának történetét. Teiresziászt a vakság avatja látóvá. Vakká pedig egyedülálló, az isteneket is

* Somlyó György azonos című esszéjét, mely először az Új Írás 1972. augusztusi számában jelent meg, rövidítve közöljük.

megszégyenítő tudása avatja. Mert neki adatott meg egyedül, hogy – hét esztendőre – nővé, méghozzá a nőiségnek is legszélsőséesebb megtestesülésévé, hetérává lehessen. Ez a mítosz gyerekkorom óta izgat, mint a művészet „pszicho-genezisének” egyik keletkezésében legősbibb, felismerésében legmodernebb leírása. Ezért is olvastam kezdettől fogva szinte személyes érdekeltséggel Weöres Sándor versciklusának először csak szórványosan megjelenő részleteit, s most az egész kiteljesedett mű kéziratát, amelynek egyik forrása bizonyval e felismerés. Varázslatos bizonyítékát találtam benne (sok egyéb mellett) annak, amit egy húszéves kori jegyzetemben így próbáltam magamnak megfogalmazni:

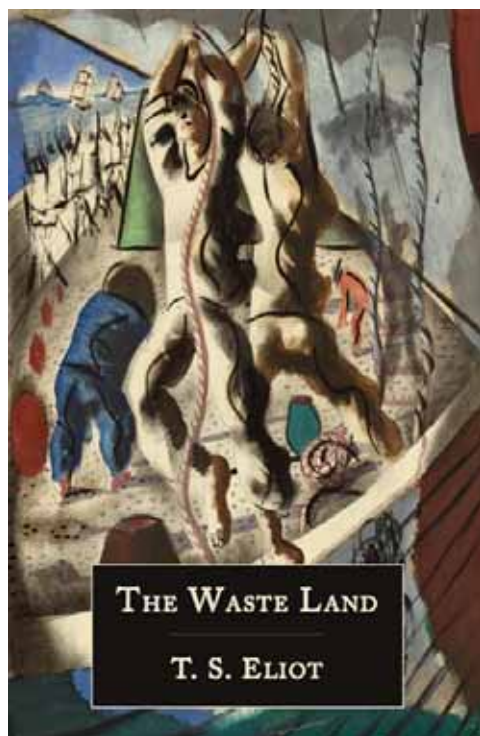
„A férfinak kicsit asszonnyá, a nőnek férfivá kell válnia – hogy művész lehessen. A művész kétnemű. Úgy látszik, a világról szóló végső tudás annak adatnék, aki, mint Teiresziász, oly szerencsés katasztrófán esett át, hogy egyszer nővé is válhatott. S mint ahogy legfőbb tudásunk forrása a szerelem pillanata, amikor kicsit azzá is válunk, akit szeretünk.”



Jan Kott *Kortársunk, Shakespeare* című könyvében épp ezért a ráismerés örömeivel fedeztem fel sokkal később vígjáték-elemzéseinek hasonló gondolatmenetét. A *Vízkereszt*, az *Ahogy tetszik*, a *Tévedések vígjátéka* szereplőinek folytonos ruhacseréiben megvalósuló travestia, Kott értelmezése szerint, ugyanezt az örök ábrándot valósítja meg: azt a vágyunkat, hogy átlépjük saját testünk, nemünk határait. Azt az ábrándunkat, hogy megismerjük azt az erotikus tapasztalatot, amelyben önmagunk partnerei vagyunk, melyben mintegy a túlsó partról nézzük és éljük át a gyönyört. Az ember egyszerre önmaga és másvalaki, olyasvalaki, aki hasonló hozzá, és mégis más.

Weörest magát is már régebben kísértheti ugyanez a gondolat; hiszen a *Tűzkút* mottójául „felfedezettje”, Ungvárnémeti Tóth László Narcissus-drámájának Teiresias-monológját választotta: „Jól tudom, / mert voltam asszony; láttam és már lán-golok.” Mint ahogy ugyane Narcissus-dráma értelmezésében ismeri fel Psyché egyúttal a saját létének és költészetének alaphelyzetét is: „Az ifjú Nárcisz ennen magába szerelmes; bár neme fi, szépsége egyszerre fi is nő is, imádó és elérhetetlen imádott egyszemélben.”

A Teiresziász-mítoszt a XX. század költészete, úgy látszik, egyik fő szimbólumává avatta. Teiresziász önmagát-vetkező, önmagát-magára-öltő férfi-nő alakját a kor alapkölteményei állítják középpontba. Eliot *The Waste Land*-je (melyet először Weöres Sándor fordított magyarra), éppúgy („Én Teiresias, a vak, két élet közt dobogva – Agg férfi ráncos nő kebelével, újra látom...”), mint Apollinaire drámája, a szürrealizmus névadója, a *Mamelles de Tirésias*, ahol Tirésias-Thérèse folytonos ruha- és lélekcserek sorozatában változik egymássá. A legújabb magyar irodalomban pedig Devecseri Gábor posztumusz műve, *A meztelen istennő és a vak jö-*



Az 1922-es első kiadás borítója

vendőmondó szintén Teiresziász-re-gény, a mítosznak ugyanebből az, úgy látszik, napjainkra beérett értelmezéséből indul ki. A kígyók, amelyekkel való találkozás fogja Teiresziászt nővé, Aphrodité papnőjévé, szent szajhává változtatni, előbb így beszélnek hozzá:

„S mi ketten mérhetetlenül többet tudunk, mint te, te jövőlátó. Kettős a jelenünk. Férfi és nő vagyunk. Hogy lehetnél olyan teljes, olyan tökéletes, mint mi együtt, te, aki csak születésed előtt voltál férfi és nő, és akkor még nem is te voltál, csak – szerencsés találkozás esetét várva – a magad lehetősége?”

De feltűnően egybevág ezekkel a költői megnyilatkozásokkal a modern festészet elhatározó jelentőségű alakjának, Piet Mondriannak a maga sajátos festői absztrakcióját magyarázó kommentárja is. 1914-ben kelt jegy-

zőfüzetéből idézem, Michel Seuphor könyve alapján (*Piet Mondrian sa vie, son oeuvre*, Paris, 1956):

„...a művész aszexuális lény. Egyszerre fejezi ki a férfi és a női lényeket, és nem képviseli közvetlenül a természetet, ebből következik, hogy a műalkotás több a természetnél... A művészetben... egyszerre van ott a férfi és a nő...”

Mint ahogy ez a gondolat ott kísért már a klasszikus ókor nem egy fontos megnyilatkozásában. Empedoklész egy töredékében ezt olvassuk: „mert egyszer voltam fiú is, lány is, bokr is meg / benne madár, és hal, tengermély néma lakója”.

Alkibiadész híres elbeszélése pedig a platóni *Lakomán* azt az emberi ősállapotot idézi meg (tételezi fel), amelyben, férfiak és nők, még egyek voltunk, s amely szerint az emberek szerelme nem is más, mint ez elvesztett részünk visszasóvárgása. Azé az egységé, amelyet, úgy tűnik, az istenek legősibbjei csaknem minden ismert theogóniában megtestesítettek. Az Ovidius szerint „szűzlány-arcú” Dionüszosz, akit egy töredékben fennmaradt Aiszhülosz-drámában így fogadnak: „Honnan jöttél, te férfi-nő?...”, s akit, mint például a nemrég feltárt csodálatos pella-i mozaikon, teljesen kirajzolt női idomokkal ábrázolnak; akárcsak Eröszt az V–VI. századi apuliai stílusú lékütoszokon, amelyekből a budapesti Szépművészeti Múzeumban is látható egy szép példány; vagy a nemegyszer emlékekkel ábrázolt Zeusz és szakállas Aphrodité. S mint végül az az Ádám is, akinek önnön testéből vétetett a nő. A *Gilgames* is női fürtökkel ábrázolja Enkidút. Nemekre osztott emberi nemünk olthatatlanul sóvárog a nemnélküliségre, amely valamiképpen egy elveszít-

tett, osztatlan emberség ábrándjaként él bennünk. Talán nem túl merész feltételezés ehhez az ábrándhoz kapcsolni a második világháború utáni fiatalságban világszerte mindjobban tért hódító „uniszex” divatját. Felháborodjunk, bosszankodjunk, ne vessünk rajta, vagy lelkesedjünk érte (ki-ki hajlandósága szerint), a jelenség kétségtelen: a világháború bizonyúan „férfias” mutatványának kétszeri megismétlése és harmadszori próbálgatása óta az ifjúságnak immár több generációja számára nem a „férfias” férfi és a „nőies” nő, nem a nemek minél élesebb polarizálása az ideál, hanem ellenkezőleg, a platoní–shakespeare-i androgün

eszmény hódít tért, a fiúk és lányok, szinte állandó travestiában, ruhát és hajzatot cserélnek (sőt, ami még rejtélyesebb, s a „divatnak” valamiféle biológiai „fedezet” is látszik adni, legújabbán testalkatot is), mint Rosalinda és Ganymedes, Viola és Cesario. Az ősi emberi nosztalgia itt, ha homályosan is, aktuális történelmi-politikai jelentéssel gazdagodik. Tiltakozásként nem is csupán a háborúk jelensége ellen (amit egy másik nemrég született magyar vers, Garai Gábor népszerű *Fürtös fejekje* is felismer), hanem a háború oka ellen is. Homályos felismerése rejlik benne annak is, hogy férfi és nő túlélezett különbsége, az átléphetetlen biológiai különbségen túl, a történelem, az osztálytársadalmak produktuma. A történelmi nő és férfiideál szélsőséges eltérése egyenes következménye férfi és nő a munkamegosztásban kialakult egyenlőtlen helyzetének, a nő történelmi elnyomatása folytán alakult ki; a férfinak az emberrel való azonosításából születik, amit a magyar nyelv oly érzékletesen őriz ilyen (nem véletlenül lassan kivesző) kifejezéseiben, mint ember és néember; asszonyállat; fehércseléd. Az uniszex viszont, az ősi nosztalgia modern inkarnációjaként, férfi és nő egyenjogúságának, az emberi lényegét együttesen képviselő egységének tüntető és kihívó zászlaja. Gauguin, minden ilyesfajta spekulációtól távol állva, pusztán a tapasztalat nyomán egészen hasonló következtetésre jut: „Ezeknél a mezítlennül élő népeknél, akárcsak az állatoknál, a két nem közötti különbség kevésbé hangsúlyozott... Tahiti szigetén... férfiak és nők egyazon munkát végzik együttesen, egyenlő szorgalommal vagy egyenlő közömbösség-



Nemrégiben megtalált ékírásos agyagtábla a Gilgames egy eddig nem ismert részletével, Szulejmánijja Múzeum, Isztambul



Marc Chagall: *Hommage à Apollinaire*, 1912, olaj, vászon, Stedelijk Van Abbe Múzeum, Eindhoven

gel. Van valami férfiasság a nőkben, a férfiakban viszont valami nőiesség.”
(*Noa-Noa*)

A *Psyché* sokszoros metamorfózisának történeti-költői aktualitását talán nem indokolatlan ebben a helyzetben is keresni. Amikor, persze, a költészet sokfajta hagyományai-ba is kapcsolódik. Elég visszamenően Baudelaire *A macskák* című szonett-jére utalni, ahol a modern költészet megteremtőjének határozott androgün nosztalgiája és szerelemszemlélete még olyan rejtett költői eszközökben is megjelenik – legutóbb mutatott rá Roman Jakobson izgalmas elemzése –, mint hogy a szonett min-

den hímríme nőnemű főnévből képződik, s a nővel azonosított macskák s a macskákkal azonosított szfinkszek a szonettben csak többes számban, azaz nem nélküli vagy kétnemű alakjukban jelennek meg. Jakobson idézi Baudelaire *A tömeg* című prózai költeményének e sorait is:

„A költőnek megvan az a páratlan kiváltsága, hogy kedvére lehet ő maga és másvalaki... Az, amit az emberek szerelemnek hívnak, nagyon kicsiny, nagyon korlátozott és nagyon gyenge ahhoz a mondhatatlan orgiához, a léleknek ahhoz a szent prostitúciójához képest...”

Mondat közben abbahagyom az idézetet, mert, egyrészt ezek a baudelaire-i szavak már átvezetnek a *Psyché*nek a modern költészet új személyiségszemléletébe való kapcsolódásához, amire a továbbiakban kitérek; másrészt, még ez előtt, már itt, a „lélek szent prostitúciója” kifejezés felmerülésekor fel kell hívni a figyelmet arra, hogy saját oldalbordájából kimetszett költőnő-Éváját Weöres nem ok és jelképesség nélkül nevezte éppen *Psyché*nek, hősnőjének a versekből, prózai vallomásokból és a hozzájuk fűzött kommentárokból kirajzolódó alakját nem helyezve messze valamiféle „szent prostitúció” állapotától. („Az egész Világ ölelő kurva Vénusza legyen, vagy ha nem lehet, minden olvasóimé” – vallja *Psyché*.) Lévén e műben a címtől kezdve minden teljes konkrétságában talányos, és jelképszerűségében reális, a *Psyché*-névadás is egyszerre tekinthető úgy, mint egy XVIII. század végi magyar arisztokrata család klasszicista-preromantikus affektációja, teljes korrajzi hitelességgel, de úgy is, mint az antik mitológia szerinti szerelem női (sőt, szűz) princípiumának képe, szemben a férfival (Erész és Pszükhé); ezen túl azonban a legáltalánosabban felfogott emberi lényeg, a lélek jele is úgy, ahogy még Baudelaire használja, de már azé az újabb keletű pszichéé is, amely a modern lélektan (pszichológia, pszichoanalitika) s vele a modern irodalom tárgyát és alanyát adja.

A modern költészet modernségének (megkülönböztető jellegének) talán legfőbb s legtöbbet vitatott jegye az (emberi és költői) személyiség átalakulása. Nem a „személytelenség”, amivel sokan mellette, még kevésbé a „személyiség elvesztése”, amivel még többen ellene érvelnek. Hanem a személyiség felbontása és megsokszorozása, elemi részeinek fölfedezése. Miként az anyag a mai felfogásban, a személyiség a modern költészetben nem összeszűkül, hanem kitágul, ha e tágulásban, persze, el is veszti azt a látszólagos integritást és tényleges konkrétságot, amivel klasszikus szemlélete rendelkezett. Nem látszólagos egysége törik azonban darabokra – ahogy klasszikus nézőpontból látszhat –, hanem valóságos összetevőire hasad szét, és azokból áll össze sokrétűbb egységgé. Egy fiktív zártságot és bizonyosságot vált fel egy bizonytalanabb, de önmaga új meg új fejleményeire mindig nyitott alakzattal. Párhuzamosan a modern pszichológia és hasonlatosan a modern fizika felismeréseivel.

A modern költészet a pszichológia „tudattalan Én”-je, „tudatos Én”-je és „felettes Én”-je mellé Rimbaud óta mindinkább bevezeti a másik Én fogalmát.

Je est un Autre. A kamasz-zseni e heurisztikus megfogalmazása (akárhogy értelmezzük is: én nemcsak az vagyok, aki vagyok, hanem más is; vagy: én éppen az vagyok, ami más; vagy akár: az én mindig valami rajtam kívüli; vagy épp, ahogy Weöres-Psyché: „Épp az vagyunk, ki nem vagyunk” stb.) nem kevésbé bizonyult revelánsnak az irodalmi fejlődésben, mint a foton fogalma a fizikában, s nem is lényegtelenebb fejleménynek vált előzményévé.

A megváltozott személyiség szemlélet lényegét legtömörebben talán Paul Valéry *Eupalinosz, vagy az építész* című dialógusában fejti ki az alvilágba költözött Szókratész:

„Szókratész: Mondtam már neked, hogy több személynek születtem, de egyetlenegként haltam meg. A világra jött gyermek egész sokaság, amelyet az élet meglehetősen hamar egyetlen egyéniségre szorít vissza, arra, aki kifejlődik és meghal. Velem együtt egész seregnyi Szókratész született, ezek közül vált ki fokozatosan az a Szókratész, akinek jussa a vádlottak padja lett és a méregpohár.

Phaidrosz: És mi lett a többiekből?

Szókratész: Eszme. Megmaradtak az eszmék állapotában. Bebocsátást kértek a létbe, de megtagadták tőlük. Én megőriztem őket kételyeim és ellentéteim képében...”

Ebből a szempontból azt is lehetne mondani, költő (vagy művész) az, aki nem képes belenyugodni abba, hogy csak egy személy éljen és haljon meg abból a sokból, akinek született; hogy személyiségének (és mindnyájunkénak) vele született többi része, másik énjei megmaradjanak az „eszmék”, „kételyek” és „ellentétek” lebegő, léttelen állapotában. Meg akarja őket valósítani a maga és mindenki számára; testet akar adni nekik, az élethez hasonló, sőt, annál is tartósabb életet.

Többé-kevésbé tehát ez minden művészet létrejöttének egyik forrása; de csak sokkal később vált a művészetnek többé-kevésbé tudatos alakítójává, tárgyává, formáló elemévé. Első példáit talán a romantika kettős-életű hőseiben, alteregóiban és

álneveiben találhatjuk meg. Ám ezeket csupán látszat és valóság merev antitézise, puszta dualizmusa jellemzi, a modern formákban viszont látszat és valóság, sőt, látszatok és valóságok egymást fedik, egymásba játszanak, folytonos helycserében tárják fel a mögöttük felfedezett vagy megsejtett bonyolult tartalmakat. A romantikus költők ilyen kettős alakjai vagy tudatos szerepjátékszások, mint mondjuk Mérimée Clara Gazul álnév alá bújtatott drámái; vagy éppen tudatos hamisítások. A modern személyiség-felbontás talán legnagyobb költői kísérletének alkotója, Fernando Pessoa, tudatosan választja az önmagából kialakított négy különböző költő nevének a



J. D. Ingres: *Osszián álma*
(Macpherson alapján), 1813, olaj, vászon,
Ingres Múzeum, Montauban

bevett pseudonímia helyett a heteronímia elnevezést, jelezve ezzel, hogy nem szándékosan választott álnevekről van szó, amelyek csak más nevet adnak ugyanannak a személyiségnek, hanem a valóságosan külön személyiségű én külön neveiről. Az ugyancsak a romantika korában gyakori költői hamisítások megint más módon vezetnek Weöres költeménye új vonásainak felismeréséhez. Macpherson *Ossianja*, Mérimée *La Guzlája* vagy Thaly Kálmán *Kuruc dalai* egy tudatos és tendenciózus, bár kegyes költői csalás eredményei; ami nem feltétlenül érinti költői értéküket vagy hatásukat. De semmiképp nem a személyiség összetett mélységeibe mutatnak. S – különös paradoxia folytán – még ha költői értékük és hatásuk érvényesül is, éppen kitűzött céljukat nem érhetik el, miután nem a művészet keretein belül, hanem azokon kívül, a valóságban csálnak, elég egy ugyancsak

kívülről jövő leleplezés – ami előbb-utóbb elkerülhetetlenül eljön –, és a hamisítványok menthetetlenül viselni kényszerülnek hamisítvány-voltuk bélyegét. Weöres ellenben csak a művészet síkján akarja elhitetni, hogy sohasem élt költőnője valóban létezett személy. Úgy tesz, mintha kitalált alakja valóságos volna – de úgy tesz úgy, hogy mindnyájan tudjuk, hogy csak úgy tesz. Így aztán az ő csalása álcsalás, amely a költői varázslat által igazzá válik. Ez a nagy mimézis makacsul azt a sejtést oltja belénk, hogy Lónyai Erzsébet Psyché talán mégis élt, vagy élhetett volna; majdnem azt, hogy élnie kellett; hogy kellett lennie egy ilyennek a magyar XIX. század kezdetén. Mint egy fordított periódusos rendszer, amely a nem-ismert elemek helyéből és tulajdonságaiból indul ki. Ebben a sokszorosán mélyértelmű játékban megvalósul a lehetetlen csoda, amely Macpherson, Mérimée vagy Thaly hiú álma volt: visszamenőleg megváltozik a történelem, visszaépül belé az, ami valamiképp kiszorult belőle, bár úgy érezzük, hozzá tartozik, s aminek létét és felfedezését nemzeti büszkeségünk vagy a nemzeti művelődés folytonosságainak hiányai oly kíváncsiaknak mutatnák előttünk. A sokszoros tükörpalota végül is úgy veri vissza egymás képeit, hogy azokból valami olyan is láthatóvá válik, aminek valóságos tárgya sosem volt közöttük.

A *Psyché*-ben tehát jelen van mindenekelőtt egy másik én kibontakozása; de ebben a metamorfózisban valaki nemcsak mássá válik a szemünk előtt úgy, hogy közben nem lép ki önmagából, hanem férfi változik nővé. S a *Psyché* travestiájának sokszoros, a végtelenig ismétlődő tükörsora még ezzel sem zárul be. A nemek helycseréjének már említett ősi nosztalgiája mellett működik bennünk egy másik is: az elmúlt koroké. A *Psyché* költője nemcsak másba, nemcsak egy ellenkező nemű lénybe, hanem egy más korba is behelyettesíti magát. Ezzel teljessé válik az önmaga ol-tárán való önfeláldozás szertartása; a saját kondíciójának minden irányú megváltoztatása. Alakot, nemet és kort cserélt. Csak önmagát őrizte meg. Az *Ahogy tetszik*-ben „Rosalinda azt a Ganymedest játssza, aki viszont Rosalindát játssza” (Jan Kott). Weöres Sándor azt a *Psyché*-t játssza, aki viszont Weöres Sándort játszik. Egy férfi – aki, mint ezzel a „kiváltsággal” bíró költő – egyben a nőt is magában foglalja, egy nő költészetébe lényegül át, aki – megint csak költő mivoltában – egyben férfi is. („Úgy is ellentét vala női testem – S férfiú lelkem” – mondja *Psyché*.) Egy költő olyan másik költőnek öltözik, akibe önmagát öltözteti. Az álarc és álruha a legellentétesebb megnyilatkozások teljes szabadságát biztosítja; alatta az is én vagyok, akit takar, az is, akit mutat. Arra való, hogy ne kelljen arcunkat meztelenül mutogatni, és arra, hogy megmutathassuk a magunk arcát, meztelenül; arra, hogy mássá váljunk, és arra, hogy teljesen önmagunkká válhassunk; egyaránt módot ad a magunkban másra s a másban magunkra ismerésre.

Weöres bravúros költészete mindezeket a lehetőségeket gazdagon kihasználja. De legtermékenyebb költői találata talán éppen a korválasztás. Amiben nyilvánvalóan nem valami muzeális rekonstruálás szándéka vezeti. Hanem mai, modern és merész, ahogy maga *Psyché* rövid előszavában olvasóinak mondja, „kibeszélést alig tűrő” mondandóinak elmondása. Kézenfekvő lett volna tehát olyan kort választania, s van is ilyen, a hellenizmus vagy a reneszánsz, ahol a szabadszájúság a mainál megszokottabb és szélesebb körű volt. A költő azonban, épp ellenkezőleg, a művelődéstörténetileg talán legfinomkodóbb, mondjuk így, „legnőiesebb”, legszemérmesebb kor közegét választja, ahol nemcsak a tizenéves hajadonok és „a hon szebb-lelkű hölgyei”, de még a legviharvertebb férfiak is csak szalonképesen fejezhették ki magukat – legalábbis az irodalomban, amely egyelőre e szalonokon át terjedt. Maga a „szalonképes” kifejezés is a kor terméke. És *Psyché* életének je-



Franciszek Starowieyski
Ahogy tetszik plakátja

lentős részét ugyancsak ilyen szalonképes szalonokban tölti, ahol „Egy negligé, / Egy merészebb szó máris Scandalum / A leg-több kényes Saalban és Salonban”.

Weöres tehát a XIX. század elejének osztályjellegében fő- és középnemesi, szellemi orientációjában németes, kordivatját tekintve biedermeier, ideológiájában polgárosodó-reformkori stílusát támasztja fel, amely a lehető legnagyobb feszültségben áll a saját mai, belső és külső stílusvilágával; s éppen azért, hogy általa – nem utolsósorban épp a beálló feszültség segítségével – legmaibb mondánivalóit elmondhassa, amelyek közvetlen lírai alapállásból ma is nehezen fogalmazhatók meg és fogadtathatók el. E koraromantikus stílust épp azzal a modern antiromantikus tartalommal tölti meg, amely abból a leginkább kimaradt. A felvett stílus és tartalma közötti feszültség – azzal a tökéletes és egyszeri remekléssel, amely Weöres minden eddigi költői bravúráját fölülmúlja – a költői kifejezésnek szinte korlátlan erőterét teremti meg. A kompozíció fő belső törvénye az, hogy a költőnek a teremtet alakot sosem szabad önkényesen és közvetlenül a maga céljaira felhasználni. Mindig, szinte minden egyes szóban egyszerre, egyforma erővel és egyforma hitellel kell megnyilvánulnia a két költőnek, akinek valóban ketősnek kell lennie. A travestia mozgása nem egyirányú; oda-vissza leng. Nem-



csak Weöres teremti Psychét, Psyché legalább annyira teremti az őt teremtő Weörest. A műfajnak így egy teljesen egyedülálló változata alakul ki. Weöres lírai versek sorozatát írja, amelyek azonban egy általa alkotott, képzelt, regény nélküli regényalak versei is; ilyen módon e lírai versek együttese anélkül, hogy külön-külön a regényesség vagy regényszerűség elemeit hordozná, egyben egy regényt is sodor magával. Azt a képzeletbeli regényt, amely a valóságos versek képzeletbeli alkotójának a verseiből rajzolódik ki. Ez a lappangó regény, amelyet úgy is tekinthetünk, mint a versekben elrejtett titkosírást, afféle anagrammát, amilyenvel a középkor és a reneszánsz tudós költői játszottak, egy modern regényforma teljesen egyéni alkalmazásának eredménye. A rejtett élet- és korrajzot négy szemszögből vagy négy oldalról közelítjük meg, négy

rétegébe hatolunk be. Egyszer a versek egymásutánja nyomán, az egyes darabok hol élesebben, hol homályosabban felfejlő élményanyagából rajzolódik ki; másodszor – még mindig Psyché „életművén” belül – azokból a prózai kommentárokból, naplószerű megjegyzésekből, hol csak egy-egy dátumjelölésből, amikkel ver-

seit kíséri, s főként a könyvnek ama, talán legmeghökkenőbb, prózai részéből, amelyben Psyché, elhunyt költő barátja, Ungvárnémeti Tóth László életrajzát mondva el, meséli el tulajdonképpen kezdettől fogva a maga életét; harmadszor – immár kilépve Psyché művéből, de belül maradva Weöres művén – úgy ismerkedünk meg a költőnő életével, ahogy „egy kortársa”, a fiktív memoárró Acház Márton 1871-ben „megjelent” „Magyar asszonyok arcképcsarnoka” című munkája egy fejezetében visszatekint rá; negyedszer – még egyvel külsőbb körbe lépve – azt tudjuk meg, amit a mai költő, a régi költőnő felfedezője – aki még mindig nem maga Weöres Sándor, hanem Weöres Sándor Weöres Sándor nevű regényalakja – megtudott és közöl felfedezettjéről. [...]

7

[...] A *Psyché*ben a stílus – paradox módon – épp azokat a tartalmakat tárja fel, amelyeket saját természete szerint eltakarni hivatott, a maga „undergroundját” emeli felszínre; azt váltja verssé, amit a maga stílusában nem lehetett verssé váltani; azt, amit Mácha a naplójára volt kénytelen bízni. Egy pontján mintha programszerűen szemléltetné a Jakobson gondolatában és Mácha gyakorlatában feltárt kettőséget. Egyik élményét – a Wesselényi Mikához fűződő erotikus epizód – Psyché mindkét „szemantikai síkon” megörökíti: egy, magát a valóságos eseményt klasszicizáló-pásztori köntös alá bújtató disztichonos epigrammában, és egy, épp a valóság legvaskosabb részleteit aprózó, vallomásos naplójegyzetben. A mű többi részében azonban a két szemlélet összetetten jelenik meg: Psyché a biedermeier hangján épp azt énekli meg, amit a biedermeier hang szükségképpen elfojtott. Hogy is írja epistolájában Psyché a Brunswick-kastélyból „Cousinjának Újhelre”? Már idéztük egy részét: „Egy négligé, / Egy merészebb szó már is Scandalum / A leg-több kényes Saalban és Salonban”. Most érdemes folytatni e sorokat: „Pediglen permanent Scandalban élnek, / Másként unatkoznának; persze így is; / Kell tisztességes Masque-ot öltenünk, / S alajja bár-mi fér, tsak meg-ne tsüsszék. / El is várják a bűnt, de parfümiert”.

A kor költészete, a legmerészebb és legmagasabb rangú is, vagy hallgatott arról, ami „scandalumnak” számított, vagy annak csak „parfümiert” maszkját öltötte fel. A költőnő Psyché leveti azt a maszkot, amelyet öltenie kell, pontosabban szólva: a Psyché maga egy maszkra helyezett másik maszk, amely a maszk alatt rejlő arcot mutatja. Így válik lehetségessé olyan, nyilván gyakorta megeső „scandalumról” írni, illetve ezt a scandalumot a magas költészet síkjára emelni – ami nemcsak a „Saalokban és Salonokban”, hanem a kor legforradalmibb költészetében is képzelenség lett volna – amilyen Weöres-Psyché talán legbravúrosabb és egyben legmegrázóbb költeményének tárgya. Az *Epistola ennen magamhozban* a költő arról ad számot ennen magának, mit érzett, miközben a jó hírét féltő „Famíliája” fél esztendőre egy isten háta mögötti erdei vadászkunyhóba rejtette, hogy ott szülje meg törvénytelen magzatát, akit aztán mint valami macskakölyköt, egy cigánnyal zsák-



Dukai Takács Judit portréja, egy eredeti medaillon-kép után, Verő G. rajza (MEK OSZK)

ba varrva fához verdestettek, úgy veszejtetek el: „Kis névtelen, / Fiú vagy jány, már meg nem ismerem soha”.

Ezt oly fontosnak (tán nem tévedünk, ha úgy véljük, az egész műre, Weöres Sándor és Psyché e titokzatos magzatát szimbolikusnak) tartja a szerző, hogy az *Utószó* 1971-ben, amelyben a versek felfedezéséről és a költőnő adatairól beszámol, újból, szinte szó szerint megismétli: „Itt szület meg magzatát, akiről azt sem tudta meg soha, fiú volt-e vagy lány.”

[...]

Psyché, a költőnő, Weöres „kutatásai” szerint, 1795-ben született. Talán nem véletlenül épp abban az évben, mint az a Dukai Takács Judit, aki (a valóságos) Toldy Ferenc (valóságos) írása szerint „költői nevén MALVINA, legméltóbb képviselője költőnőinknek...” (lásd *A magyar költészet kézikönyve a mohácsi véstől a legújabb időkig*. Kiadta Toldy Ferenc. Második kötet. Pest, 1857).

Mindannak érdekében, amit eddig mondtunk, s amit mondani még szeretnénk, úgy érzem, nem foszthatjuk meg sem magunkat, sem az olvasót attól a tanulságos játéktól, hogy megnézzük egymás mellett Malvina és Psyché néhány hasonló/eltérő, azonos alapélményt más-más oldalról megközelítő strófáját: egybevetésükből kiderül Weöres költői manipulációjának egész csalafintasága s egész zsenialitása. Malvina „zsengéi” közt Toldy közli a *Barna leány* címűt: „Barna lyálynak bús a szíve, / Könnyektől ázik két szeme; / Fájdalmában hová legyen? / A virágos kertbe megyen. / A virágok virágoztak / Gyöngyharmattól szép színt kaptak. / Mikor rózsához sétállott, / Ott egy szelíd hangot hallott: / Szól a rózsza: »Törj le engem, / Hadd piruljak hő melyeden.« / De a leány némán nyögdel: / Neki piros rózsza nem kell. / Szól a szegfű: »Én szép vagyok, / Kedvesen is illatozok, / Kötzgess engem füzérre, / Szeretődnek örömére.« / Megáll Sarlott, imígy szóla, / A szegfű is hogy boszontja: / »Azért szegfűt én nem szedek, / Mert szeretőt nem ismerek«.”

Psychénél viszont a kamaszlány nővé ébredésének ugyancsak a virágok szimbolikájába öltöztetett, ám a pszichoanalízisen is átment zűrzavara így szól: „Kis kertemet tiprod, féktelen lovatskám, / Tiéd vagyok, érts-meg, légy ovatos hozzá. / Nem örömet mondám, / De gonoszok / Szája morog / Reám vádaskodván. / Ha feléd gondolok, harmatos a testem, / Mint nyáron folyóban, gázolsz a véremben, / El-bágyasztol engem. / Mérd eszedre, / Ha kedvedre / Nem mindent tettem” (Dall).

A „helyszín” ugyanaz a „kis kert”, ugyanaz a biedermeier „harmat” esi meg, csak éppen Psychénél valóságos élettani jelenségként, a metafora izgató közelségében, Malvinnál csupán allegóriába bújtatott konvencióként. S hogy Weöres milyen tudatosan tárja fel szinte minden szónak, minden költői tropusnak ezt a már említett „undergroundját”, milyen tudatosan vetközteti ki a stílust önmagából, mutatja, hogy az általa Psyché-ügyben megidézett Toldy bíráló szemét nem is kerüli el az akkori költészetben egyébként szinte kötelező „harmat” e tilos használata. Ugyanez a „gyöngyharmat” még brutálisabb metaforikus átlényegülést mutat egy másik versben: „Álmod lep, el-gyűrtt iszap ágy, te kis hal, / Uszonyod lágy még s lihegő kaplotyúd, / Gondtalan czompó, ha be-harmatoztál, / Nyugton el-alszol” (*Eggy lovász fihoz*).

De a szengék után nézzük az érett nő nagy élményét: a szembenézést az öregezés rémével. Malvinát *A fársáng utolsó órájában* szállja meg, Psychét a *Tükör előtt*: már a két címben megnyilatkozó két különböző helyzet is jellemző, még inkább az egyaránt szapphói strófákba zárt kifejezés. Malvinánál: „Vége immár a gyönyörű időnek, / Elrepült tőlünk siető futással, / S ím kinyílt karral szemeink utána / Vette, sohajtunk. / Vissza nem jön már, el, örökre eltűnt; / Pusztá a kép, mely maradt sajátunk. / Sors! ha már azt elragadád, miért nem / Oldod el ezt is. / Némáság búsong, hol az égi táncban / Lágy zephyrként mí szabadon lebegtünk, / Bús zajok közt reng örömnünknek ott most / Szent hagyománya. / Így foly el minden, szeretett barátim! / A ki Léthe bús özönébe nem fúl, / Érhet illyent még; nem örökre vész el / Minden előlünk”.

Psyché „pedig így énekel” ez általunk rendezett dalnokversenyen: „Rég, ha járkáltam zajogó piarczon, / Mint csudán ámúlt az egész közönség, / Dolgozó kéz-ből kiesett a szerszám: / Imhol a legszebb. / Most, a harminczad telemet taposván, / S látva tükrömben, szaporúl a ránczom: / Szinte meglep, milly csipetet törődöm / Kúl alakommal. / Ennyi bájt kegybül ada? büntetésbül? / Mit tudom hogy ki; s jöve vissza szedni. / Úgy is ellen-tét vala női testem / S férfiu lelkem: / Vad czigány vérem hamarébb megérlelt, / Mint a sok jámbort, s hamarébb lehervaszt, / Nincs segítség itt; ha talám akadna, / Úgy sem akarnám”.

A két-két vers szinte olyan viszonyban áll egymással, mint Mácha szerelmes versei és szerelemről írt naplója, Psyché soraiban éppen az kerül felszínre, mégpedig nemcsak az érzékiség, hanem a gondolkodás vonatkozásában, ami Malvinánál a sorok alá taposódik. Így küzd Weöres költeménye az emberi egyéniség kiteljesítéséért, a teljes személyiség megvalósításáért. S minthogy harcának „szóvivője” nő, a nő teljes emberré, az ember teljesen egyenjogú másik felévé válásának történelmileg ma először aktuális céljáért.

Leleplezi a nőt? Igen. De úgy, mint egy szobrot. Ez a leleplezés megmutat és megdicsőít. A világirodalom kevés nőalakját látjuk ennyire leplezetlenül, kevésről tudunk meg ennyi, enyhén szólva, kényes intimitást, kevés kap ilyen, nemcsak a bőréig, de a húsáig, a csontjáig érő, élő és működő szerveibe hatoló fényt. De e teljes fényben ő maga a diadalmas, a még nagyobb fény; mint a kötet mottójául választott Arthur Lundkvist-versben, „élő templom ő”, „csillag, mely felfele hull”, míg a rábocsátott fény, „az ívlámpa sisteregve elaluszik”.

Ha nem elégszünk meg azzal, hogy csak Psyché (és Weöres) „vigyázzon” a szavak „nebentonjaira” és a „többfelé reflectáló” szavakra, hanem az olvasó is figyel rájuk, akkor a *Tükör előtt* verscím a Psyché szó egyik francia jelentésével (a szótár szerint: „nagy keretes állótükör”) is gazdagodva, egy folytonosan behelyettesíthető szó és fogalom aránypárrá válik, amely többszörös jelentésében az egész költemény foglatát adja. Psyché a tükör előtt? Ez egyben: tükör a tükör előtt; Psyché ön-maga előtt; lélek a lélekkel szemközt. Hogy is szól Psyché „confessiója”?

„Mindég Amor karjában égek, / A Lélek és a Szerelem / Külön nem válható sosem...”

Ez a Psyché maga a külön nem választható lélek és szerelem, a folytonosan szerelemmé váló lélek, és lélekké váló szerelem, lucskosan testi és éterien szellemi mivoltának egységében maga az ember, életrajzának egész hasonlíthatatlan különösségében mindnyájunk élete. Ez a Psyché valahol nagy költő és úri dilettáns, a női egyenjogúság lázadó harcosa, és esendő áldozata a női elnyomatás történelmi körülményeinek, „végzet asszonya” és megesett ligeti kiscseléd is (mint mindannyian), verseiben Hölderlin és Berzsenyi ódái fensége összefonódik még a cselelnóták érzelmességével is.

„Eliszonyodni nem nehéz / Annak, ki jól magába néz” – mondja Goethe. Psyché jól magába néz – de nem iszonyodik el. Modernebb, mint Goethe. Könyvű neki. Különben sem a „colossalis és kétségbeejtő” Goethét szereti, hanem a „nyomorult eszelős” Hölderlin varázsa ejti meg. Nem iszonyodik el, de magától értetődően néz szembe embervoltunk minden iszonyatával. Semmit se szégyell, semmit se kezel tabunak. Olyannak veszi magát, amilyen. Ritka erkölcsi bátorság szorult ebbe a kis biedermeier dámába. Pedig nem „erkölcsös”; ezt igazán nem lehet ráfogni. Legalábbis látszólag és az adott erkölcsi kánonok szerint nem. Mégis van erkölcsi parancsa, az a legfőbb, amelyet démona sugall neki, s amelyet az európai ember kétezer éve felfedezett, de oly sokszor elfeledett azóta: a gnóti szeautón. Ahogy *Az én Daemonomban* programba is adja: „Olly Daemon jár itt / Fáklyával, a ki / Nem tsak a gála ruhás / Almáriomba, hanem / A szennyes ládába / Is be-világít; / Mert a ki-mosott / És a ki-mosatlan: / Eggy-azon, / Tsak eggy-szer itt, / Másszor ott. / Eppen ezért: / Ne rajtam botránkozz; / Gnothi se-auton, / Ismerd-meg tenn magad. / Oh ha az emberek / Minden helyhezetben / Látand-nák enn-magok!”

Psyché mindent elkövet, hogy minden helyzetben lássa önmagát, és láttassa magát vetünk, és magunkat is őáltala.

[...]

Psyché rendkívül széles skálán játszik: Szophoklész tragikus, a hellenizmus derűs, a korareneszánsz pajzán erotikájától Joyce Bloomné-monológjának álommechanikai-biológikus erotikájáig. S főként azon az egészen sajátos erotikán, amely csakis az övé; s amelynek legfőbb jellemzője, hogy – nem erotikus. A biedermeier finomkodás (amit számunkra a régiesség még el is túloz) és a vaskos testiség (amit

ugyanaz a régiesség viszont valami légiességgel könnyít), a persziflázsszerűen túlzott korhűség és az anakronisztikusan mai látásmód feszültségében az erotika végül önmagát semmisíti meg mint erotikát; azonos anyagúvá válik minden más tárggyal. Mert „a ki-mosott és a mosatlan eggy-azon”. Az irodalomtörténet dicsőséggként fogja számon tartani, hogy a XX. század harmadik negyedének világméretű pornóáramlata (mert a *Psyché* nyilván ahhoz is kapcsolódik) magyarul a költészet ilyen varázslatos gyümölcsét érlelte. [...]

9

[...] A költői tipológia síkján a Weöres-írta *Psyché*-versek a közvetett, filozofikus-tudatos-kritikai – hogy a kor ismert kategóriáin belül maradjunk, „szentimentális” – alkotó módszer termékei; de ugyanazek a versek mint *Psyché* versei a közvetlen, szinte önkéntelen, „naiv” költés eredményei. Mint Weöres-versek, egy tudatosan komponált, nagyvonalú transzponálás részei, mint *Psyché*-versek, az önéletrajzi-alkalmi líraiság megnyilvánulásai. Ezzel Weöres megint tündéri könnyedséggel lépi át az emberi-költői kondíció egy átléphetetlen korlátját. Ugyanennek a kettősségnek mai arca is van: a versek egyszerre sorolhatók a legújabb költői irányok két egymással látszólag összeegyeztethetetlen válfajához: egyrészt a *Confessional*, másrészt az *experimentális*-strukturális kifejezőmóddhoz. S közben az emberi sors hol kívülről, hol belülről, hol az irónia, hol a tragédia felől kap benne megvilágítást. Hol Weöres nézi enyhe iróniával *Psyché* viszontagságait, hol *Psyché* kezeli metsző öniróniával a Weöres által tragikus komolysággal kezelt önmagát: „Illy czukher pratznival / kell írnom monstrosus énekim” – így nézi szinte egész életét és költészetét a költőnő, egyszerre öntelt szalonfinomkodással és meghökkentő öniróniával, „leány kezén” át, amely a mosolyra ingerlő, nagyvilágias játék közben anatómiai pontossággal kirajzolódva, egyszerre „élő tetemként” áll előttünk: „mint mindenben, át-üt rajt a halál.”

Ma már csaknem mindenki hajlamos felemás hódolattal elismerni Weöres Sándor immár négy évtizede nyilvánvaló egyedülálló költői virtuozitását, nyelv- és verskezelésének boszorkányos-lidérces-tündéres remekléseit, káprázatos sokféleségét – többnyire azonban azzal a feltétellel, ha árnyékként kísérheti azt a „misztikus-irracionális”, „antihumánus” jelzők által képviselt megszorítás vagy éppen vád. A *Psyché*nek talán sikerülni fog (nem biztos, az előítéletek még macacsabbak, mint a tények) végleg eloszlatni ezt a kritikai botrányt, amely nemcsak Weöres Sándor életművét, hanem magát a költészetet környékezi. Alig lehet követni azt a gondolatmenetet, amely az olyan par excellence emberi képességeket, mint a művészet Weöresnél elismert, kivételesen magas rendű eszközei, mint a nyelv csodálatos hajlékonysága és gazdagsága stb. (részletezés: mint fent) eredményükben embernélkülieknek vagy kivált emberelleneseknek lehet ítélni. Mindenesetre: ezeket a képességeket a *Psyché* minden eddiginél magasabb szinten mutatja, s egy, a régebben valóban fel-feltűnő misztikus, transzcendentá-

lis kísértésekkel végképp leszámolt, minden kétséget kizáróan humánus egységbe emeli.

Weöres Psychéje, mint már mondtuk, annak a kiváltságos emberi tudásnak részese, hogy „fiú is meg lány is”: ember. Psyché maga viszont, tragikus módon, soha nem tudta meg, hogy meggyilkolt magzata fiú volt-e vagy lány. A *Psyché* olvasója, megrendítő és zavarba ejtő élményének hatására, a könyvet letéve, először maga se tudja, fiú-e vagy lány. De közben homályosan egy rejtelmes magzatot érez mozdulni a szíve alatt, egyszerre émelygő és elragadtatott felismeréssel: egy eddig nem egészen ismert, titkolt, szégyellt, elnyomott, másik önmagát. Akire mindannyian rá-, és akiben mindannyian magunkra ismerünk.

György Somlyó: Is It a Boy or a Girl?

Notes on Sándor Weöres's *Psyché* (*Psyche*)

The essay by György Somlyó (1920–2006), the excellent poet, who was also outstandingly well versed in world literature, on *Psyché* by Sándor Weöres (1913–1989) was published in 1972, the year in which the book first appeared. Its eponym, conceived by the imagination of one of the greatest Hungarian poets in the 20th century, is a fictitious character: poetess Erzsébet Lónyai, who was born in 1795 and died in 1831. Weöres created the poetry and prose of that imaginary person and published them in this volume. To it he attached particular pieces, like for example passages from the tragedy *Nárcisz* (*Narcissus*), by László Ungvárnémeti Tóth (1788–1820), a noted poet in Preromanticism, Psyché's "great love". György Somlyó examines Weöres's artistic procedure and the character he conceived within the context of the evolution of the poet's personality in the 19th and

20th centuries. Rimbaud's principle of "Je est un Autre" in modernity is approached from ancient sources of androgynous mythology. According to this concept, bisexuality results not in a loss of personality but, on the contrary, it is a precondition for the expansion of the poet's personality, which promotes a constant renewal of self-awareness. The movement of travesty in this work is seen as bi-directional: "Not only does Weöres create Psyché, but so does, to at least the same extent, Psyché create her creator Weöres" – therefore a unique variant of the genre comes into being. György Somlyó's essay (the first part of which is published here in full and the second one in fragments) is recommended on the occasion of the stage premiere of Sándor Weöres's *Psyché* at the Nemzeti Színház (National Theatre), performed by the drama students at Kaposvári Egyetem (Kaposvár University) and directed by Attila Vidnyánszky, on 21st November, 2015.



Jelenetkép a *Psyché* című előadásból,
Nemzeti Színház, 2015, r: Vidnyánszky Attila
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



„Hoztam valamit a hegyekből”

Tóth Augusztia vallomása a hivatásról, Mezey Máriát* megidéző előadó-estjéről (beszélgetőtársak: Szász Zsolt és Pálfi Ágnes)

SZÁSZ ZSOLT: Pályád alakulása nem kevésbé elgondolkodtató, mint volt annak idején a Mezey Máriáé. Róla is, rólad kezdettől lehetett tudni, hogy kivételes tehetség, mégsem volt könnyű érvényesülnötök. Veled kapcsolatban sokan azt gondolhatják, hogy a főiskola elvégzése után hosszú ideig szabadúszó voltál. Mi ebben az igazság?

TÓTH AUGUSZTIA: Kivételes tehetség? Én? Köszönöm. Nem voltam szabadúszó, hanem nagyon sok színháznál voltam egyszerre. Ezért tűnhetett olybá, hogy szabadon úszom. Amikor elvégeztem a színművészetit, az összes osztálytársamnak volt színháza, ahova mehetett, egyedül nekem nem volt. Én nem kerültem be a Vígsházba, ahová Murányi Tünde és Alföldi Róbert vagy Jónás Rita bekerült. Kétségbe voltam esve, bár Kapás Dezső, az osztályfőnököm mindig azzal biztatt, hogy „te a jég hátán is meg fogsz élni”. Nagyon nevezetes osztály volt a mienk, együtt is akartunk maradni, úgy valahogy, mint a Ljubimov-tanítványok. Az említetteken kívül Jászai László, Szakács Tibor, Ungvári István, Túróczi Éva, Perjési Hilda, Zalán János, Bordi András is hozzánk járt. Engem Bodrogi Gyuszi bácsi a Vidám Színpadra hívott, Mikó István pedig az Arizonába. Volt ebben valami furcsa – és a többiek éreztették is velem –, hogy én, aki már másod-harmadéves főiskolás koromban komoly drámai szerepeket játszottam a vizsgaelőadásokon, és már harmadéves koromban főszerepet játszottam pl. a székesfehérvári színházban, csak a „könnyű” műfajnak kellek. Bennem is volt egyfajta kérdőjel, hogy most akkor miről is van szó. Nem voltam tudatában annak, amire Túróczi Éva figyelmez-

* A színésznő maga ipszilonnal írta a vezetéknevét, mint azt saját kezű képaláírásai bizonyítják. Mi ezt az írásmódot követtük.



Tóth Augusztina Lux Ádámmal a *Kisváros* című televíziós sorozatban

tetett nemrég, hogy én a főiskolán kivételezett helyzetben lettem volna. Nálunk Alföldi Róbert és Murányi Tünde voltak sztárolva, bár kétségkívül én is nagyon jó munkákat kaptam. De ha nem Kapás Dezső vigyáz rám, az sem biztos, hogy elvégzem a főiskolát... Akkor én vé-

gül is az Arizona Színházat választottam, és nagyon boldog voltam, mert Valló Péterrel dolgozhattam együtt Dürrenmatt *Meteorjában*, és Haumann Péter partnere lehettem. Ezután egy kétszemélyes darabban is játszhattam Szombathy Gyulával, amit a nagy Várkonyi Zoltán fia, Gábor rendezett (*Arichen: Már megint hazudtál*). – Mégis hogyan lett aztán ebből az ürből öröm? Ahogy bemutattuk ezt a zseniális abszurd vígjátékot, rögtön közölte Várkonyi Gábor, hogy a *Kisváros* című tévé-sorozatban Mari szerepét rám írja. De azt is mondta, hogy gondoljam meg, vállalom-e, mert Magyarországon nem kultiválják az ilyen sorozatokat. S hogy szerinte én emiatt a szakmában megbélyegzett leszek. Huszonegy éves titánként föl sem mértem akkor ennek a súlyát. Engem a munka érdekelt. Nagy szomorúságomra az Arizona megszűnt, de jött helyette a Művész Színház! És közben lejátszhattam Zalaegerszegen Peter Scheffer *Jonadáb* című darabjában Támárt, Csizsár Imre rendezésében. Tehát az az ürből fakadó elkeseredésem, hogy nem lettem a Vígszínház tagja, vagy hogy nem kerültem be az akkori Nemzeti Színházba, és hogy tulajdonképpen lógtam a levegőben, egyszer csak a javamra vált. 1993-ban bekerültem a Művész Színházba. „Már nincs az a helyzet, hogy vidékre kellene mennie egy kezdőnek. Próbáljuk ki ezt a lányt” – mondta Törőcsik Mari Schwajda Györgynek. És később ugyancsak Marikától tudtam meg – miközben többeket lapátra raktak, mert sok embernek kellett a hely –, hogy Sütz Ila, akivel addig, az arizonás időszakban, jó, ha két szót váltottam, mert nem játszottunk együtt – milyen kár –, szólt neki, hogy van itt egy kis fiatal, tehet-



Peter Scheffer: *Jonadáb*, Támár szerepében
Tóth Augusztina, Zalaegerszegi Hevesi Sándor
Színház, 1992, r: Csizsár Imre

séges kezdő, vigyázzatok, figyeljete rá. És akkor ott nagyon jó munkákat kaptam az *Üvöltő szelekben*, a *Koldusoperában*. Dolgozhattam többek között Taub Jánossal, Darvas Ivánnal, Garas Dezsővel, Gáspár Sándorral, Bánsági Ildikóval, Hernádi Judittal – akik akkor is a szakma krémjéhez tartoztak, akiktől csak tanulhattam. Ugyanakkor folyamatos támadásoknak voltunk kitéve. Honnan veszi a bátorságot ez a csapat – mondták –, hogy magát Művész Színháznak nevezze, hiszen mindenki más is művészi színvonalon játszik. Vagyis – nem akarok élesen fogalmazni – a szakma már akkor is „hozta a formáját”. És ebből a mély gödörből évtizedek óta nem tudunk kijönni. Nem értékeljük egymást, nem becsüljük eléggé egymás munkáját. Tisztelet a kivételnek. A Vidám Színpadra és az Arizóna Színházra visszatérve, ott is voltak akkor kiválóbbnál kiválóbb művészek, akiknek a kisujjában volt a szakma, akik tudták, hogyan kell vígjátékot játszani, poentírozni, hatni a nézőre. Mellesleg, szerintem a vígjáték az egyik legnehezebb műfaj. Így nagyon hamar kialakult bennem az a hozzáállás, hogy én elsősorban az embert nézem, és az ő játékát. Egy idő után már nem nagyon foglalkoztam a kritikusokkal sem. Nem mintha nem tisztelném és becsülném őket, hanem mert úgy látom, nem objektívek, mindig valakit vagy valamit kiszolgálva próbálnak túlélni – a mi hátunkon. Hiszen ha mi nem lennénk, bocsánat, de nem lenne mit, kit kritizálniuk.

Sz. Zs.: A Kelemen László Színikör 1997-ben pedig már teljes egészében egy színészek által létrehozott alakulat volt, akik maguk választottak darabot s kérték föl a rendezőket. Úgy látom, hogy a pályádon te egyre inkább egyfajta autonóm színészi létezés felé haladsz. Ezek az első állomások ezen az úton akár egy fejlődési folyamat lépcsőfokainak is felfoghatók.

T. A.: Hát... lehet, hogy afelel haladok. Ezen így még nem gondolkoztam el. Valahogy mindig az események, munkák, felkérések jelölték ki az utamat. Bár kétségkívül nekem kellett igent vagy nemet mondanom. Az általad említett vállalkozás azzal indult, hogy bennünket ott a Művész Színházban lényegileg ellehetetlenítettek. Először a



Jelenetkép a *Chioggiai csetepatéből*, balról másodikként Tóth Augusztina mint Checca, Új Színház, r: Taub János

Thália Társaság jött létre, melyet Csiszár Imre vett a kezébe. Ebben a keretben született meg többek között, Balikó Tamás rendezésében az *Egerek és emberek* produkció, amelyben Bubik Istvánnal én is szerepeltem, meg a *Rozsdametű*. Ezek szerintem korszakos jelentőségű előadások voltak. Erre a periódusra, az engem is érintő intrikák ellenére, úgy emlékszem vissza, hogy nagyon gazdag időszak volt, s hogy boldog voltam, mert a munkára koncentrállhattam. Amikor aztán megromlott a viszony a színészek és Csiszár Imre között, az a csapat, amelyből a Kelemen László Színikör alakult, levált a Thália Társaságról. S amikor megszólítottak, hogy menjek velük, én mint a legfiatalabb, legkisebb láncszem ezt az ajánlatukat boldogan elfogadtam. Nagyon jó társaság volt ez: Bubik István, Gáspár Sándor, Eperjes Károly,

Hirtling István, Ráckevei Anna, Nagy-Kálózy Eszter, Seres Zoltán, Bánsági Ildikó, meg én. Először Schwajda György szólított meg bennünket azzal, hogy csináljuk meg Taub János rendezővel a *Chioggiai csetepatét*. Akkor is boldog voltam, pedig csak ez az egy darab volt a tarsolyomban, s ha közben a *Kisváros* tévésorozatában nem forgatok, megélhetési gondjaim lettek volna. Ma visszagondolva rá, az egy nagyon színvonalas sorozat volt: jók voltak a forgatókönyvek, a rendezők, és részt vett benne a színész-szakma kilencven százaléka. A következő fordulat az volt, amikor Márta István meghívott minket az Új Színházba, ahol a Kelemen László Színkör tagjaiként elkezdtünk asszimilálódni, ami valójában egy teljesen normális folyamat.

Sz. Zs.: 2002-ben te már a Schwajda György által vezetett új Nemzeti Színház tagja voltál, s aztán a Jordán-érában is ebben a színházban maradtál.

T. A.: Öszintén szólva ez utóbbi időszak nem volt kellemes a számomra. De akkor a szerelem és a család vált fontossá az életemben, ami helyreállította a lelki egyensúlyomat. Balázsovits Lajosnak köszönhetően sok jó szerepet játszottam a Játékszínben, ahol azonban, a hat év fölfelé ívelő szakasz után, számomra érthetelen okból, már nem kaptam főszerepeket. De ekkor is sikereim voltak, például az *Imádok férjhez menni* Montmerency kisasszonyaként nyíltszíni tapsokat kaptam.



Tamási Áron: *Vitéz lélek*, Nemzeti Színház, 2013, r: Vidnyánszky Attila, Panka szerepében Tóth Augustza (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

len okból, már nem kaptam főszerepeket. De ekkor is sikereim voltak, például az *Imádok férjhez menni* Montmerency kisasszonyaként nyíltszíni tapsokat kaptam.

Sz. Zs.: Szerintem te nagyon forma-biztos művész vagy, alapvetően egy karakterszínész.

T. A.: Visszatekintve azonban be kell hogy lássam: sokak számára nem lehettem egy könnyen kezelhető személyiség, mindig a magam útját akartam járni. És sok mindenben nem voltam partner, sem nőként, sem emberként.

PÁLFI ÁGNES: Tamási Áron darabjában, a *Vitéz lélek*ben nekem feltűnt, hogy amit te Panka szerepében játszol, az mennyire más, mint amit a többiek. Úgy éreztem, hogy tudatosan alakítod ki a magad egyéni stílusát, hangnemét, egyfajta burkot vonva a figura köré. Ezért is gondoltuk Zsolttal, hogy veled kapcsolatban érdemes szóba hoznunk a „játéklény” fogalmát¹. S nem csak ebben az alakításodban, hanem általában is jellemző rád, hogy a játékoságra teszed a hangsúlyt, ami ebben a Tamási-darabban egyfajta stilizáltságot is jelent. Egyébként szerintem ez nagyon megfelel az író nyelvezetének, sajátos humorának, drámai alkatának is. Meg kell mondjam, én annak örültem volna, ha ez a fajta stilizáltság érvényesül az egész előadásban.

¹ „... a színész játék-lénye nem más, mint a valós lény és a szerep között létező köztetes, a színész saját maga által létrehívott »áldozati teste«.” Vö. Bessenyei Gedő István: „Halál! Hol a te fullánkod?” In: Szcenárium, 2013. október, 16.

T. A.: Vidnyánszky Attila a próbák során ugyanerről beszélt nekünk. Eszerint akkor én ebből valamit megértettem, s meg is tudtam valósítani. Azt mondta például, hogy az előadás egészét a derűnek kell áthatnia. És azt is mondta, hogy az én kolontos Pankám egy külön kis zárt világ. Kicsit kikukucskál az emberekre, kicsit habókos, de végig vannak olyan pillanatai, amikor nem lehet eldönteni róla, hogy bolond-e, vagy sem. Ezzel együtt ez nem volt egy könnyű próbafolyamat a számomra. Nagyon sokat kínlódtam, kísérleteztem, mire megszereztem a lélekjelenlétemet. Mert létezik a forma és létezik a lelki jelenlét, s a kettőnek összhangba kell kerülnie. Hogy – miként a folyóban a hullámok egymásba folynak – az egyikből a másikat tudjam építeni az alakítás során.

P. Á.: De annak, hogy egymást építsék, az az előfeltétele, hogy a színész időről-időre szét tudja választani, meg tudja különböztetni őket. Erről mondja Mejerhold – az orosz formalistákhoz hasonlóan – hogy egy lelkiállapothoz például ne rendeljünk hozzá a színpadon automatikusan egy neki konvencionálisan megfeleltethető külső kifejeződési formát, gesztuskészletet, mert az lapos naturalizmushoz vezet. Alapvető felismerése, hogy az emberi viselkedésben sokszor éppenséggel ellentétbe kerül ez a két dolog, a külső és a belső történés – ami egyébként a groteszk, vagy általában a humor forrása is.

Sz. Zs.: Ennek az az antropológiai háttere, hogy az ember két legnagyobb mozgatója a rejtőzködésre és a kitárulkozásra való készítetés, ahogyan az állatvilágban is megfigyelhető a rejtő- és a felhívó színek évszakonkénti váltakozása. De ugyannerre a rugóra jár az a mindennapos jelenség, amikor az ember mást mond, mint amit gondol, mert egyszerre törekszik az őszinteségre és kényszerül a titkolózásra. – De azt hiszem, ez az a pont, amikor érdemes áttérnünk beszélgetésünk voltaképpeni tárgyára, a Mezey Máriának szentelt előadó-estekre. Először magára a műfajra kérdeznék. Amikor én a hetvenes évek végén pályakezdő voltam, Debrecenben még általános volt, hogy az éppen odakerült fiatal színészek mind megcsinálták a maguk előadó-estjét bemutatkozás gyanánt. De voltak például versmondásra specializálódott, úgynevezett „szavalóművészek” is. A legnagyobbak pedig – Latinovits, Mensáros vagy Mezey Mária – országos hatású eseményekké avatták a maguk előadói estjét. Szerinted mi az oka annak, hogy az előadó-művészet mára elvesztette ezt a presztízsét?

T. A.: Mielőtt erre válaszolnék, hadd tegyek egy kis kitérőt. Taub János mondta azt nekem egyszer, amikor alig-alig volt éppen munkám, és arra gondoltam, csinállok egy önálló estet, hogy *(utánozva a mesterét)* „Ké-é-rem szépen, egy szí-ínész mindi-íg akkor nyu-úl az önálló esthez, a po-ódiumhoz, amikor nincs munká-ája. A szí-ínház az egy társas já-áték. Monologizálni te-eljesen fölösleges.” A kisagyamban ma is ott van ennek a kijelentésnek a súlya. De az első kérdésedre válaszolva, szerény véleményem szerint e presztízsvesztés egyik oka biztosan az, hogy az ötvenes-hatvanas években gyakorlatilag „kihalt” az a generáció, mely átadhatta volna a következő nemzedéknek azt a játékhagyományt, melyet ők még a háború előttről hoztak. Mert egyszerűen – mondjuk ki végre – a nagy részüket likvidálták, vagy esetleg „csak” leírták, elavultnak minősítettek. Tehát a színészi tradícióban egy óriási űr keletkezett, ami után egy másik történet kezdődött. A következő generáció színház-szemléleté-

hez – ha nézed a hatvanas évekbeli filmeket, például amelyekben Latinovits is szerepelt, aki még csinált önálló esteket, vagy Ruttkai Éva – már egy másfajta játéktílus társult. A színművészeti főiskolán pedig a mi időnkben már azt akarták velünk elhitetni, hogy csak akkor érdemes önálló estet csinálnunk, ha megértünk rá. Vagy ha már kellő tapasztalattal rendelkezünk – csak hogy már nem voltak előttünk élő példák. Vagy ha voltak is hangfelvételeik, lemezeik, azt a pátosszal teli előadásmódot, amit képviseltek, a szakma hangadói már túlhaladottnak, követhetetlennek minősítették.

P. Á.: E beszélgetésre készülve meghallgattuk, hogyan mondta Mezey Mária Babits híres versét, a *Húsvét előtt*. Kimondottan jól esett a fülemnek az a fajta emelkedettség és az a kontrollált indulat, mellyel az egész verset egyetlen összefüggő gondolatsorként tudta átadni. De középiskolai tanárként is megtapasztaltam, hogy a diákok számára a száműzött pátosz az újdonság erejével képes hatni. Egyszer nagy merészen bevittem az órára Babits *Esti kérdésének* felvételét a költő előadásában, hogy érzékeljék, maga az alkotó belülről miként hallhatta annak idején a saját szövegét. Nem mondom, féltem egy kicsit, hogy ki fogják nevetni Babitsot az éneklő, deklamáló hanghordozása miatt. De csodák csodája, nem ezt történt. Először elállt a lélegzetük, majd pissenés nélkül hallgatták végig az egész verset.

T. A.: Mások elbeszéléséből ismerem Sulyok Máriának azt a véleményét, hogy a szép beszéd alapja a színész közlési szándéka. Azt a beszédoktatást, mely csak üres technikára tanít, színházellenesnek tartotta. Ez a konfliktusa a főiskola vezetésével annyira elmélyült, hogy végül felmondott. Így már követője sem akadt, aki később az ő módszere szerint taníthatott volna a főiskolán. Milyen kár! Ezen a téren nekem a hangképző tanárom, Dékány tanár úr máig is az irányadó mester, aki a klasszikus „bel canto” éneklés szellemében tanít. Neki köszönhetem, hogy mint akit „prózai” színészként tartanak számon (vajon ez a megkülönböztetés mikorról, honnan és kitől származhat, hogy valaki prózai vagy nem prózai színész?) játszhattam több zenés darabban is (*Csárdáskirálynő*, *Gospel...*). Ő azt mondja, hogy minden ember hanggal születik. A tanár feladata, hogy a tanítványnak megtanítsa használni a hangját. Nem énekelni kell megtanulni, hanem működtetni ezt a bennünk lévő szerkezetet. Bejön a levegő, megrezdül, ez lesz a hang. És ugyanott születik az ének, ahol beszélek. Mindig akkor szólal meg a zene is, ha megvan hozzá a közlési szándék. De úgy kell megszólalnia, hogy például ne én sírjak, hanem a néző. A régi nagyok ezt tudták. A színház nagyrészt a verbális közlésre épül. S ha ez így van, a legfőbb hangszerem a hangom. Az az én „hegedűm”. De tulajdonképpen a testem egésze is egy hangszer.



Inkey Tibor portréfotója
Mezey Máriáról

Sz. Zs.: Visszatérve a Mezey-estedre: miért éppen most választottad ezt a műfajt mint megnyilatkozási formát?

T. A.: Eredetileg ez nem az én döntésem volt. 2013 tavaszán azzal szólított meg engem az általam nagyra becsült igazgatóm, Vidnyánszky Attila, hogy tessék egy önálló estet csinálni. S én elkezdtem keresni a témát. De sokáig nem tudtam eldönteni, kit válasszak. Szeleczky Zita, Muráti Lili érdekelt, Karády Katalin úgyszintén, és persze köztük volt Mezey Mária is. Nekem nagyon tetszett volna Karády, de erre Dávid Zsuzsa, a rendezőm azt mondta, hogy ő egy lerágott csont, hogy már fű-fa-virág Karádyt énekel. Így hát tovább gondolkodtam: izgalmas kirándulás volna Edit Piaf is, de aztán ezt is elvetettem, mondván, hogy Váry Éva színésznő ebben remekel. S akkor azt mondtuk Zsuzsával, hogy legyen a Mezey. És onnantól már valahogy minden jött magától.

Sz. Zs.: De azért az ő híres dalai a füledben voltak már korábban is, nem?

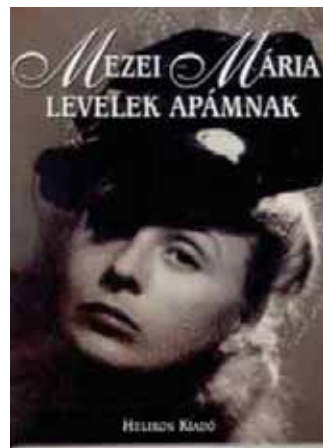
T. A.: Az *Utolsó pohár* című dalát már énekeltem néhányszor fölkerésre. Felfigyeltem arra is, hogy amikor nekik dalszövegeket írtak, azoknak még történetük volt. Ez szerintem nagyon fontos. Mert föl lehet építeni belőlük egy-egy gyönyörű monológot, párbeszédet önmagaddal. Ma nagyon kevesen írnak olyan dalszövegeket, melyeknek történetük van. Nagy segítségünk volt Szilassy Nelly zongoraművésznő, akivel közel harminc éve dolgozhatok együtt, több általa szerkesztett estben is felléphettem, úgy háromszor kétórás zenéi anyaggal rendelkezem a jóvoltából, ő segített a dalok kiválasztásában. Ebben az estben ő az én partnerem. Hálásan köszönök neki mindent.

Sz. Zs.: Hogyan kezdtetek hozzá a munkához?

T. A.: Amikor elkezdtem összegyűjteni az anyagokat a könyvekből (Mezei Mária *Vallomás töredékek*; *Levelek Apámnak*; Szigethy Gábor *Mezei – Márai szerelem*), akkor olyan érzésem volt, mintha egy sorkihúzóval volnának kijelölve számomra a legfontosabb mondatok, hogy „na ezt vedd ki!”. Ezen a módon egyszer megtörtént, hogy fél óra alatt összeállt vagy tíz oldal – pedig a gyerekek mellett az esti próbák után már nagyon fáradt voltam. S közben Dávid Zsuzsa párhuzamosan olvasta ugyanezeket a szövegeket. Ő arra kért engem, hogy mivel ez az én estem lesz, én válasszam ki, hogy mit szeretnék ezekből kihozni, megszólaltatni, de amikor összeültünk, kiderült, hogy a legtöbb esetben ugyan-



Mezey Mária a Színházi élet egyik 1939-es címlapján



Mezey Mária 1941-ben írott művének 1998-as kiadása, szerkesztette: Szigethy Gábor



azokat választotta volna ő is. Legfeljebb csak arról vitatkoztunk, hogy egy-egy személy, motívum mekkora terjedelmet kapjon. Ami egyáltalán nem került be az estbe, az Mezeynek az apjával folytatott levelezése, mert akkor túlélési csomaggal kellett volna érkeznie az előadásra a nézőnek. Pedig ezek a levelek önmagukban is megérnének egy estet.

P. Á.: Mezeynek az apjához való viszonya így is plasztikusan megjelenik a történetben. Az is, hogy mindvégig számíthatott rá. Meg az is, hogy ő volt az igazi férfi a szemében, aki élete végéig az ő édesanyját szerette igazán, aki néhány napos korában meghalt, így még csak nem is ismerhette.

T. A.: De még így is, hogy kihagytuk ezt a fontos levelezést, ott ültünk a hetven oldal fölött, hogy akkor most elkezdhetjük megszerkeszteni az anyagot. Amibe végül – ha hiszitek, ha nem –, még Flament Kriszta, Vidnyánszky Attila titkárnője is besegített, amikor már abban a stádiumban voltunk, hogy mindenhez ragaszkodtunk és nem láttunk objektíven, de be kellett fejeznünk a szövegen való munkát. Aztán persze még a bemutató előtt is húzni kényszerültünk belőle.

Sz. Zs.: E válogatás során mindenek előtt Mezey Mária személyisége épült föl benned?

T. A.: Igen. Mezey Mária útja a *Hoztam valamit a hegyekből* megszületéséig, és utána. Ez volt a gyújtópont. Dávid Zsuzsa is megkérdezte, mire hegyezem ki az estet. Azt mondtam, nem érdekel a franciás Mezey, a kokott Mezey, nem érdekelnek a férfiak, mert belőlük sok volt, csak azok a férfiak érdekelnek, akik döntően, tartósan meghatározták az életét, mindenek előtt a Márai Sándorral való kapcsolata. A fejlődési útja érdekel.

Sz. Zs.: Jól gondolom, hogy te az ő emberi, művészi útját párhuzamba állítottad a magad útkeresésével?

T. A.: Igen. Abszolút értelemben. Voltam oly merész. Olyan volt ez, mintha megkopogtatta volna a vállamat, és azt mondta volna, hogy én 1946-ban mind ezt nem tudtam elmondani, mert senki nem figyelt rá, de most, 2015-ben próbáljuk meg együtt újra. Mert te kellőképpen alkalmas vagy arra, hogy megszívassalak, úgyhogy vállald most ezt föl. De nem volt neki velem nehéz dolga, mert számítatlan olyan motívum van az életében, ami számomra déja vu-t okozott, mert hasonló tapasztalat állt mögöttem egy-egy szituációra való reakciómat illetően. Egyszerűen szólva bizonyos helyzetekben hasonlóan viselkedtem, mint ő. Nem merném a géniuszhoz hasonlítani önmagam, de keresni kezdtem a közös pontokat. S a *Hoztam valamit a hegyekből*, illetve annak az esten elhangzó, zanzásított pár mondata volt számomra a kulcs: a hitvalló ember megjelenítése, amellyel én azonosulni tudok teljesen, hiszen például én is felnőtt fejjel, harminckét évesen kereszteltem meg – barátaim nagy mulatságára.

P. Á.: Ha most tanítanál valamelyik színművészeti egyetemen, mit emelnél ki a diákok számára példaként Mezey Mária személyiségéből? Azért is kérdezem ezt, mert a Wikipédián olvasható, hogy lakhelyeden, Törökbálinton drámaszakkört vezetsz.

T. A.: Már most nem, csak múlt időben foglalkoztam ezzel, mert nincs rá időm. De a kérdésre az a válaszom, hogy az ő hihetetlen szakmához való hozzá-



állását emelném ki elsősorban. És az ő következetes útját az önismeret megszerzése felé, melyet töretlenül folytatt a haláláig. Ami egy ponton túl elengedhetetlen a művész számára. Hogyan ismeri meg az ember önmagát? Mi az, hogy önismeret? Mi az, hogy önfegyelem? Mi az, hogy színészi fegyelem? Nagyon fontos kérdéseket tennének

fel nekem szerintem az egyetemisták, és én, ha bizalmat kapnék tőlük, meg is tudnám válaszolni őket. Egyébként mindent abból vezetnék le, ami őbenne kezdetben nem volt meg: az alázatból.

Sz. Zs.: A színészet azonban elég nagyot változott azóta. Ha akkor valaki bekerült a fénybe, az ismertségben a felsőfokot a filmszerepek jelentették, mára viszont az érvényesülésben a média-személyiséggé válás kényszere vált meghatározóvá. A mai helyzetben épp ezért kevés esély van a művészi autonómia kivívására és megőrzésére. Tehát amikor szakmát mondasz, én szűkíteném a kört: mi a konstans elem, mi tartja, tartotta egyben a művészt és az embert – akkor és most?

T. A.: A konstans elem szerintem nem is az értelmi, hanem az érzelmi intelligencia. Mert minden belőlünk indul ki. A kérdés az, mennyire vagyunk érettek arra, hogy megéljük és feldolgozzuk a sikert, és szembesüljünk azzal, hogy a legnagyobb hiba, ha elhisszük magunkról, azt, amit nem szabad! Például hogy mi vagyunk a tökély, az egyszeri és megismételhetetlen... Mert minden ember egyedi és pótolhatatlan – ez az én szerény véleményem. Hiszem és vallom, hogy a képességesség, azaz a tehetség Isten ajándéka, és arra nagyon vigyázni kell, mert különben el is veszíthetjük. Tudnunk kell például, hogy a siker az nem végleg lesz a mienk, hogy csak és kizárólag az adott pillanatnak szól, és aztán újra és újra meg kell küzdeni érte...

Sz. Zs.: Azt is fontosnak gondolom, hogy Mezey Mária komoly irodalmi műveltséggel és nyelvtudással is rendelkezett. Filozófiai szinten is végig tudta hát gondolkodni mindazt, amiről most beszélsz. A tőle elhangzó írások ezt ékesen bizonyítják.

T. A.: Igen. Ő magyar–francia–filozófia szakra járt. Én is magyar szakos voltam egyébként Szegeden, a Tanárképző Főiskolán. De visszatérve az előbbi kérdésedre, én azt hiszem, hogy ezer év alatt



az ember alapvetően nem változott. Különbözőek vagyunk, hitem szerint különböző érettségi szinten érkezünk vissza a földre mint lelkek – ha nem a realitás síkján gondolkodunk, hanem elemelkedünk attól egy kicsit. És akkor megint visszakanyarodunk ahhoz, hogy amilyen ember valaki, olyan színész. A kérdés az, hogy megvan-e benne az igény a fejlődésre. S ha az én hitem szerint az ember dolga itt a földön az, hogy fejlődjön, ahhoz elsősorban az önismeret igényével kell rendelkeznie.

Sz. Zs.: Ahogy én gondolom, szépen lassan kifejlődik ennek során egy külső szem. Meg kell tanulnom a magam hangját, gesztusrendszerét, mozgáskészletét. Tudnom kell, hogyan vagyok jelen a színpadon, s birtokában kell lennem azoknak a nagyon finom eszközöknek is, amelyek segítségével kommunikálni vagyok képes a közönséggel.

T. A.: Igen, ez a lényeg. Az ember birtokában kell legyen önmagának – merthogy a színpadon sosincs véletlen. Csak úgy általában sosem létezem a színpadon. Mert annak nincs értelme. Minden egyes pillanatnak, szónak, gondolatnak, cselekedetnek, tekintetnek, egy-egy mozdulatnak, sóhajtásnak tartalma, jelentése van. Ha akarom, megfordulok, és a háttal beszélek a közönséghez.

Sz. Zs.: De ez nem feltétlenül a színész pszichológiai érzékenységből fakad. Legalább annyira fontos, hogy tárgyasítani is tudja önmagát.

T. A.: Valóban így van. Ha birtokában vagyok önmagamnak, gyakorlatilag minden porcikám kifejező eszközzé válik. S amikor az ember próbál, valójában ezeket a kifejező eszközeit próbálgatja. Ilyenkor önmagát tudatosan kontrollálva dolgozik, és időnként a szélsőségekig is elmerészkedik, hogy kiderítse, honnan hova akar eljutni a darabban. De a szerepén belül, a monológjaiban és a dialógusaiban is ott vannak az ívek, hiszen tudnom kell, hogy mi történik, miért és hogyan. Amikor viszont játszom, az önkontrollomat egyszer csak félre kell tennem, hogy az aznapi állapotomból adódóan megszülessen valami új. Én azt gondolom, hogy az ember mindig úton van, mindig a megújulás felé törekszik. Mert ha nem ezt tenné, nagyon gyorsan megunná önmagát.

Sz. Zs.: Nem lehet, hogy te Mejerhold-párti vagy?

T. A.: Ezt így nem mondanám. Én tudatosan összekapcsolom őt és Sztanyiszlavszkijt. Azt mondja Sztanyiszlavszkij: Dühös vagyok, és az asztalra csapok. Mejerhold pedig azt mondja: Az asztalra csaptam, és dühös leszek. A végeredmény a lényeg. Ha jól csinálom, mind a kettő ugyanazt hozza. Mindkét módszer alapja a belső szabadság. Félelemben, görcsben, rosszullétben nem tud, vagy nem olyan szinten tud alkotni az ember. Színészként szükségem van arra is, hogy bízzon bennem, akivel éppen dolgozom.



P. Á.: Úgy érkezem, a két rendező közül te mégis inkább Mejerhold színész-ideálját testesíted meg. Az ő esztétikai krédója szerint a színházi műalkotás létrejöttében a rendező és a színész egyenrangú félként hozza létre a színházi produkciót. Sőt, nála az elsőbbség azé a színészé, akinek – mint egyik írásában olvashatjuk – „közönséges halandóból alakteremtő művésszé” kell átváltoznia. S ehhez nemcsak virtuóz mozgással kell rendelkeznie, amihez folyamatos tréning szükségeseltetik, hanem gondolkodóvá is kell válnia; továbbá fejlesztenie kell a muzikálitását, hogy képessé váljon „az összes lehetséges kombinációra, amikor fölépíti a szerepét”. Abban az írásban, amelyből ezeket a sorokat idézem², egyébként van egy arra utaló passzus is, hogy Sztanyiszlavszkij és Mejerhold között életük vége felé a legújabb kutatások szerint egyfajta együttműködés is létrejövőben volt.

Sz. Zs.: Ha a műfaj felől közelítünk az estedhez, akkor az egy olyan óriás-monológként is felfogható, melynek során a színésznek a birtokában levő teljes eszköztárát mozgósítania kell.

T. A.: Ebben a fajta monológban csak az a nehéz, hogy az embernek mindent magából kell kihoznia. Mert amíg egy társasjátékban provokálhat engem a másik, ami egy folyamatos energia-áramlást hoz létre, itt erre nincsen mód. Itt arra kell figyelnem, különösen, ha fáradt vagyok, hogyan vigyázzak a magam hangszerére, hogy mikor fogjam vissza, és mikor engedjem kiáradni magamból az energiát.

Sz. Zs.: De – ahogyan korábban fogalmaztál – Mezey mégiscsak ott állt mögötted partnerként. S nézőként nekem az volt a legnagyobb élményem, hogy egy harmadik személy született meg a szemem előtt. Ahogy Mihai Măniuțiu mondja³: „a színész áldozati teste”. Milyen stratégiával láttál neki a kettőtökből összeálló figura megteremtésének?

T. A.: Először le kellett tisztáznom magamban a játékszabályokat. Eldöntöttem, hogy nem fogom végig utánózni Mezey Máriát, mert engem nem ez érdekel, hanem az, hogy érzelmi síkon hol tudunk találkozni. Az volt a folyamat lényege, hogy rájöjjenek: hol vannak a közös öröm- és fájdalom-pontok, és hol vannak azok a helyek, ahol a magam nevében akarok tisztán közölni valamit. Vagy ahol finoman vissza kell vonuljak. Felfedeztem, hol vannak azok a pontok a darabban, ahol a lehető legegyszerűbbnek kell lennem. Arra figyeltem, hogy egy-egy szövegnek mi a lényegi érzelmi tartalma, közlendője. S amikor mindez már megvolt, akkor egy érdekes dolog történt. Nem néztem Mezey-filmeket, a lemezét hallgattam, és maguktól kiugrottak azok a szavak, amelyek, ahogyan kiejtette őket, csak rá voltak jellemzők: mechanikus – 'mehánikás'; kaszinóban – 'kásszinóban'. És a jellegzetes 's' hangzóira is felfigyeltem. Mert ő például nagyon jól képezte hátul – ahogyan kell – a hangokat, és ettől minden működött is nála.

² Beatrice Picon-Vallin: *A tudomány és a technológia korszakának színésze és a „kettős hatás” alapelve Mejerhold felfogásában*. A MITEM Mejerhold- konferenciáján (2015. április 18.) elhangzott előadás szerkesztett változata (fordította: Pálfi Ágnes), Szenárium, 2015. szeptember, 23–35.

³ Lásd erről: Mihai Măniuțiu: *Aktus és utánzás*, Kolozsvár, Koinonia, 2006, 21–25.

Sz. Zs.: Községesen – és általában pejoratív éllel – ezt szoktuk manírnak nevezni. Én viszont úgy gondolom, hogy a manír a nagy színészek védjegye, mely által önmaguk karikírozott alakját teszik ki közszemlére. A manír ugyanakkor a színész habitusának egyfajta külső burka, rejtő színe is, mely civil személyiségének védelmére szolgál.

T. A.: A néző igazából e védjegyek alapján tudja felidézni, azonosítani a színészeket. Ugyanakkor érdekes, hogy az igazán nagy színész mindig az ellen dolgozik, hogy maníros legyen. De önmagából mégsem tud kilépni. Mert hiába játszik Warrenét, ő akkor is Mezey Mária marad. Amikor kolontos Pannát játszom, én vagyok a kolontos Panna. Az válik láthatóvá, ahogy én bolondozok, ahogy én humorizálok. De a Mezey-estre készülve az is felmerült, hogyan mondanám én, hogyha ő lennék, ezt vagy azt a szöveget. Ez egy nagyon-nagyon furcsa belső játék. Ide kívánczik az a tapasztalatom, amit énekórákon a mai napig rendszeresen átélek. Ahhoz, hogy valaki bel cantót tudjon énekelni, mindig befelé kell figyelnie. Mi a prob-



léma a mai megasztárokkal? Azt várják tőlük, hogy úgy énekeljenek, mint az ikonná vált rockerek. Amikor befelé figyel az ember, akkor a torkára koncentrárl, és látja is belülről a hangképző szerveit, ami technikailag lehetővé teszi, hogy kevés levegővel is beszélni tudjon. Ugyanez történik a játékokban is: befelé figyelek. De nem arra koncentrálok, hogyan sírok, hanem arra, hogy miért, milyen attitűdből teszem. Mert mindig a szándék pontos ismeretében tud csak építkezni az ember. Amikor az estet csinálom, azt keresem, hogy vajon ő – Mezey Mária – mit érzett a naplóban megörökített pillanatban, s hogy most mit érzek én a szöveg interpretálójaként; de az is kérdés, hogy amikor ő azt érezte, amit, vajon milyennek látta magát kívülről. Az előadó esten belül vannak olyan páros jelenetek is, amikor a felek külső-belső dialógusát megidézve egyszerre kell érzékeltetnem, hogyan látom be-

lülről azt a személyt, aki beszél hozzám, azaz őhozzá, valamint azt, hogy Mezey miként karikírozná ugyanazt a személyt, illetve annak a szövegét a maga hanghordozásával és gesztusaival. – Nem tudom megmondani, mikor és hogyan sikerült eddig a mélységig eljutnom. Egyszer csak azt éreztem, hogy benne vagyok az ő világában, illetve hogy ő már egész lényével bennem van, nem tudok másként gondolkodni, érezni, megszólalni. Olyan ez, mintha belekerültem volna a folyóba, és valahogy magam is folyóvá váltam volna. De nem akarok fellengzős lenni, hiszen ez valójában csak játék! S ha meg kell magyaráznom, már régen rossz! Vagy hat, vagy nem hat! S hogy miként működik? Isten tudja! – Nehéz ezt a titkot megfejteni, sőt – ahogyan például Kosztolányi véli – eljutni „a lényegig, a belső magig”, mely „már azonos a lélekkel”, talán nem is lehetséges. De ugyanő mondja azt is: természetes, hogy a megértésre törekszünk, „világosságot akarunk”, hogy a csodát „a maga mez-

telenségében” szeretnénk látni.⁴ – Ám én igazából úgy érzem, ez az állapot ajándék – egy olyan ajándék, amire nagyon kell vigyáznom, mert ha nem vigyázok rá, a jó Isten visszaveszi tőlem.

(A hangfelvételt lejegyezte Szász Emese A 69–73. oldalon Eöri Szabó Zsolt fotói)

“I Have Brought Something from the Mountains”

Augusztá Tóth’s Confessions About Her Vocation and Her Solo Performance, an Evocation of Mária Mezey

Augusztá Tóth (1967), who joined the Attila Vidnyánszky-led Nemzeti Színház (National Theatre) in 2013, is blessed with a successful actor’s career full of twists and turns. Having graduated from the Színház- és Filmművészeti Főiskola (College of Theatre and Film) (1991), she became known mainly as a character in TV series but she also appeared in films. While at college she already played at the National Theatre and at several Budapest and country theatres in the ‘90s. At the beginning of the interview she reminisces about the first decade of her career. Mention is made of the renewing attempts which carried theatre historical significance and in which she took an active part as a member of the Művész Színház (Artist Theatre), Thália társaság (Thália Company) and Kelemen László Színkör (László Kelemen Drama Club). Her experiences at the Új Színház (New Theatre) (1998–2002) and the years spent in the new building of the National Theatre (2002–2010) are described. She regards the second decade of her career as more successful in her private life than in her artistic career. Then the interlocutors’ questions concerning her solo performance which evokes the legendary Hungarian actress Mária Mezey (1909–1983) ensue (the event premiered on 10th October, 2015, in the Bajor Gizi Szalon /Gizi Bajor Salon/ of the National Theatre). What makes an actor undertake a solo performance these days? What has caused the ever increasing loss of prestige for performing arts over the last three decades? To which features of the personality of Mária Mezey as an actor and a human being would she draw the attention of today’s young drama students, without which, in her view, it would be impossible to pursue acting as a profession even nowadays? Her answers to the questions allow a glimpse into the secret tricks of the trade and also reveal Augusztá Tóth’s artistic creed: her aspirations for the harmony between the psychological layer and form creation in acting. This duality inherent in her building a character, which transforms her solo performance into a kind of inner dialogue with her predecessor, indicates, that her art unites the best traditions branded by Stanislavsky and Meyerhold.

⁴ „Aki tudja, hogy a művészet, a szó művészete is, mennyire rejtélyes végeredményben, mennyire megfoghatatlan, kiismerhetetlen és megtanulhatatlan, minden alkalmat megragad, hogy közel jusson titkához és fizikai eszközzel bevilágítson abba a metafizikába, melyet sohase sikerül megérteni, csak érezni lehet. A megértésre való törekvés azonban mégis természetes vágyunk marad. Ha a lényegig, a belső magig, mely már azonos a lélekkel, nem is érhetünk el, legalább a felületen szeretnénk áthatolni, a forma külső kérgén, mely értelmi erővel még áttörhető. Világosságot akarunk. Ne legyen titok a művészetben sem, aminek nem kell titoknak maradnia. Kötelességünk róla lekaparni minden burkot és mázat, hogy annál élesebben láthassuk a maga meztelenségében azt a csodát, melyet úgy se fejthetünk meg.” Kosztolányi Dezső: *Nyelv és lélek*, Szépirodalmi, 1971, 416.



„Úgy éreztem, hogy a rock egy forradalmi művészet”

(Földes László Hobóval Regőcs János beszélget)

REGŐCS JÁNOS (R): Milyen színházi élmények értek gyermekkorodban?

HOBÓ (H): A dolog nehezen indult. A középiskola harmadik-negyedik osztályát Veszprémben töltöttem, a vegyipari technikumban és kollégiumban laktam. Akkor indult ott a színház. Egyszer-kétszer elmentem, de semmiféle hatással nem volt rám. 1963-ban visszajöttem Pestre, és elkezdtem komolyabban színházba járni. De ezt a komolyabbant tegyük idézőjelbe. Több előadást láttam még a '65-ben fölrobbantott Nemzeti Színházban is. Egyetemista lettem az ELTE-n, és természetesen az Egyetemi Színpadra is jártam.

R: Te az Egyetemi Színpad fénykorában voltál ott hallgató.

H: Szédületes dolgok mentek. Kapcsolatban nem álltam velük, csak közönség voltam. Láttam ott Mensárost, Rusztnak többféle rendezését. Ismertem az Orfeót, később a HURKA Színpadot.

R: Miért nem akartál közelebb kerülni hozzájuk? Valami távol tartott tőlük?

H: Nem, nem. '68-ban szerepeltem Bódyval meg Dobayval az *Agitátorok*¹ című filmben, meg Szomjas György egy-két Balázs Béla stúdiós filmjében – így kerültem a kísérletező, lázadni próbáló filmesek körébe. Szándékosan nem használtam azt a kifejezést, hogy „játszottam”, mert mindig saját magam voltam. A színház érdekelt, de a színészet, az, hogy színész legyek, nem. Holott Máriássy Félix filmrendező, aki látott bennem valamit, azt mondta, hogy ha az *Anyám tyúkját* vagy akár milyen verset megtanulok, és elmondom, fölvetet színésznek. De még a felvételi-re sem mentem el. Nem éreztem, hogy ilyen képességeim lennének, de akkor még a zenével is így voltam. Magamat kerestem, hogy majd mit fogok csinálni. '68-ban kirúgtak a Bölcsészszekerről, akkor kezdődött a filmezés, megismertem egy csomó szí-

¹ *Agitátorok*, magyar film, 1969, r: Magyar Dezső.

nészt, Cserhalmi Gyurit, Blaskó Pétert. Velük szerepeltem együtt az *Agitátorok*-ban. Szőnyi G. Sándor valamelyik televíziós filmjében is játszottam.

R: Úgy érzem, ott voltál minden olyan színházi és nem színházi eseményen, ami akkoriban fontos volt.

H: Halászkék előadásaira is jártam, a dátumot nem tudom megmondani, de hívtak a Kassák klubba, hogy kipróbáljon. Nem mentem.

R: Halásznál olyan emberek játszottak, akik saját maguk jogán voltak jelen az előadásaikban. Biztos benned is észrevett valami hasonlót. Azt, hogy egy érdekes egyéniség vagy.

H: Nem láttam magamban semmi ilyesmit. Tele voltam bizonytalansággal.

R: Végül is előadó lettél. Folyamatosan közönség előtt voltál. Ez nem volt színházi helyzet a számodra?

H: Sosem érdekelt, hogy másnak a szerepébe bújjak. Egyetlen szerepet játszottam volna el szívesen, a Švejket. De ezzel az alkattal – ugye – nem lehettem Švejk. Aztán voltam bohóc is, csináltam a későbbiekben sok mindent.

R: Nagyon sok teátrális mozzanat jelent meg a dolgaiddban, és nem csak az élő előadói működésedre gondolkodok most, hanem a lemezeidre, például a *Vadászatra* (1984), amit hallgatva egy valóságos színpadi tér népesült be számomra, cselekménnyel, szereplőkkel, helyzetekkel.

H: Persze, írtam is, „rendeztem” is néha. De én most magáról a színészetéről beszélek. Amikor jobban megismertem ezeket a nagy dolgokat, a Rolling Stonest, a Doorst, Bob Dylant, Jimi Hendrixet, úgy gondoltam, hogy a rock forradalmi művészet, és ugyanolyan jogai, esetleg még kötelességei is vannak a világ ábrázolására, mint az összes többi művészetnek. Hogy nem a rockzenét kéne bevinni a színházba, hanem a színházat kéne kihozni a rockzenébe. Például a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*², ezt a hazugságot a rockfesztiválok fasizmusáról, baromi-

ra utáltam. Hogy a „szegény néger”, aki ugyan le akarta lőni Mick Jaggert, és össze-vissza lövöldözött a színpad előtt, aztán a Pokol angyalai leszúrják. De az összes rockopera is olyan, mint az operett vagy a musical, álművészet. – Amikor ’78-ban megalakítottam a Hobo Blues Bandet Rolling Stones-, Doors-dalokat és fekete bluesokat játszottunk a magunk örömére, de magyarul. Eszembe sem jutott, hogy profi zenész legyek. Egy-



A Hobo Blues Bandet népszerűsítő poszter

² Déry–Adamis–Presser: *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*, 1973, Vígsház, r: Marton László

részt, mert nem tanultam zenét, nem tudtam rendesen énekelni, másrészt gimnáziumban tanítottam, és ekkora már sorban jelentek meg novelláim, készültem az első könyvemre. Első saját dalom az *Othello blues* volt, egy féltékenységi ballada, tele szexuális humorral. Amatőr és kívülálló banda voltunk. De a közönség azonnal befogadott minket, és fél év alatt, rádió, tévé és lemez nélkül népszerűségben elvertük a Fonográfot, meg a többi hivatalosan futtatott bandát. Erre azok, akik a hatvanas években fényesre nyalták a hátsómat, hogy le mertem lépni a kommunista felső tízezerből, azonnal gyűlölni kezdtek, és azt állították – persze csak a hátam mögött, meg utólag – hogy az apámnak köszönhetek mindent. Akit akkor már tizenöt éve nem is láttam. Ilyen ország volt ez, és ma sem jobb. – Ha énekesként nem is, de szerzőként volt tapasztalatom és sikerem is. A kitagadott, majd kiüldözött Kex-től a Sirius-on át az akkor még jelentősebb P. Mobilig sokaknak írtam szövegeket. És ugyanúgy, ahogy Halászné, az Orfeo vagy a többiek csinálták, saját örömömre, a hivatalos zenei világon kívül hoztam össze a bandát, és mindmáig ott is maradtam.

R: Amiről te most beszéltél, vagyis hogy a „színházat ki kell vinni” az emberek közé, az benne volt akkor a levegőben. Ha csak a Bread and Puppetre, az Odin utcai parádéira, a Living Theatre-re, meg a Wooster Group akcióra gondolok, az environment mozgalomra vagy a dél-amerikai gerilla színházakra – mind ott voltak a kor nagy rock fesztiváljain is, ha élőben nem is, de a szellemük mindenképpen. A közönségük pedig ugyanazokból a fiatalokból verbuválódott. Te sem egy kőszínházban gondolkodtál.

H: Már az első koncertjeimen díszletelemek, vetítések voltak, és persze versek. Sokszor jártam a 25. Színházban Cseh Tomi estjein, a Szkénében, az Orfeo előadásain, még a Stúdió K-ra és Kaposvárra is eljutottam.

R: Az első élményem Hobóról mint színésről a nyolcvanas évekből való. Hasfelmetsző Jacket játszottad a Csiszár rendezte *Luluban*³. Nyomat sehol nem találok az életrajzaidban. Nagyon be voltál tojva. Vagy nyolcszor ment a Szkénében vendégjátékként. Emlékszem, még hozzám is odajöttél bátorításért, annyira tele voltál bizonytalansággal. Ez lehetett az első olyan alakításod, ahol nem magadat, valaki mást kellett játszani, ahol egy előadás egészében kellett megtalálnod a magad helyét.

H: Nem is nagyon ment. De ennek volt egy előzménye. Az első igazi színházi szereplésem 1981-ben a miskolci Nemzeti Színházban volt az ... és te, szépségem, igen-igen, te... *Cukorváros* című darabban, amit



Hasfelmetsző Jackként Wedekind:
Lulujában, Miskolci Nemzeti
Színház, 1983, r: Csiszár Imre

³ Frank Wedekind: *LULU*, Miskolci Nemzeti Színház, 1984, r: Csiszár Imre



Igó Évával a *Cukorvárosban*, 1981
(forrás: miskolcigaleria.eduzine.hu)

Bányai Gábor⁴ újságíró rendezett. Ő később a tévéhez került. A darab nem lett kész, és ki kellett állni úgy, hogy még a szöveg sem volt összerakva. Ki-
szolgáltattak engem. Segítség-
get senkitől sem kaptam, nem
figyelmeztettek a bukás veszé-
lyére, nekem meg még sem-
milyen színházi tapasztalatom
nem volt. Csizsár Imre igazgató
azt mondta, hogy be kell mu-
tatni a darabot. Tudtam, hogy
nem tudom eljátszani, de rádu-

máltak, hogy csináljam meg. Meg is buktam. Hála istennek, mert tanultam belőle.

Mindez közvetlen az után történt, hogy nyáron Bódy Gábor és Szikora János elhívtak Győrbe, a *Hamlet* előadásukba⁵. Lakást is kaptam, Xantus Jánossal lak-
tam volna együtt. Összejött ott egy csomó súlyos figura. A Színészkirályt játszot-
tam volna, de a megyei pártbizottság kapott egy nyolcoldalas feljelentő levelet a
győri sportcsarnok akkori igazgatónőjétől, akit egy korábbi koncert után kérdő-
re vontam, amiért megverette a közönséget. Elmentem Győrbe, János (Szikora –
R. J.) megmutatta a színházat, a díszletet, a jelmezeket, elfoglaltam a lakást. De
hogy Rajk Laci, Bódy, Szikora meg én együtt legyünk – ezt már nem tudta vol-
na elviselni a megyei pártbizottság. Ebből a társaságból – nem a művészi, hanem a
botrányértékét illetően – akkor én voltam a leghírhedtebb, és már vagy tíz megyé-

ből ki voltam tiltva, a *Kopasz-
kutya*⁶ lemezt is akkoriban til-
tották be, irgalmatlanul nagy
balhé volt az is. Na, így kerül-
tem Miskolcra.

R: Onnan nem voltál még
kitiltva?

H: Nem. De rosszul mon-
dom. Igazából nem én személy-
szerint voltam kitiltva, hanem
a Hobo Blues Band. Grósz
Károly volt a megyei párttit-
kár, Csizsár elintézte nála ezt



Jelenetkép a *Kopaszkutya* című filmből

⁴ ... és te, szépségem, igen-igen, te... *Cukorváros*” Miskolci Nemzeti Színház, 1981. í/r.: Bá-
nyai Gábor

⁵ Shakespeare: *Hamlet*, Győri Kisfaludy Színház, 1981, r: Bódy Gábor és Szikora János

⁶ *Kopaszkutya*, magyar film, 1981, r: Szomjas György

az én ...és te, szépségem-beli szereplésemet. Rossz, egyszerűen értékelhetetlen volt, amit abban csináltam, legalább is az első három előadásban.

R: És nem is játszottátok tovább?

H: De.

R: Igen, ez a gond egy kőszínházban. Akkor is játszani kell, ha bukta az előadás, mert műsorterv van, a bérletek el vannak adva, pénzt fektettek bele...

H: A dolog végül is úgy alakult, hogy rájöttem, mi a baj. Segítséget nem kaptam, bemutattuk a darabot. Kész. Nem voltak további, javító jellegű próbák. Nagy cikk jelent meg a miskolci újságban, hogy a Hobo nem tudja eljátszani a szerepét – és igazuk volt. Ha tökéletes lett volna a munkám, akkor sem tudtam volna megcsinálni, mert nem vagyok erre alkalmas, csak ezt akkor még nem tudtam magamról, és hiú lévén, bedőltem a kihívásnak. De a harmadik előadásra összeszedtem magam, és mire az úgynevezett budapesti ellenzéki értelmiség megérkezett, akik ugye azt hitték, hogy ez a cikk valamiféle politikai provokáció volt a kinyírásomra, nos, addigra már fölálltam, és amennyire tudtam, összehoztam a műsort. Így hát beigazolván láthatták azt a feltevésüket, hogy engem ki akartak csinálni Miskolcon.

R: És hogyan csináltad ezt a „fölállást”.

H: Egyszerűen nem engedtem ki a kezemből a dolgot. Még sűgő sem volt, ugyanis egy kör alakú nézőtér közepén játszottunk. Bevágtam az egész szöveget, úgy, hogy sistergett tőle a fejem. Lehet, hogy a dramaturgiai hibák megmaradtak, de az egész előadást amolyan atomtámadássá alakítottam át, szabályosan legázoltam a közönséget. Erre lehetőség is adódott a szerepben. Egy nagy pofájú rádiós műsorvezetőt kellett játszanom, aki hülyét csinál a hallgatóiból. Így sem lett kész, de harmincnyolcat lejátszottunk belőle, ami egy vidéki kamaraszínházban jó szám. Pocsék volt, mégis valamiért bejött. Ám ez végképp elvette a kedvemet az ilyen típusú „gyár-színháztól”. – ’80 novemberében itt járt Magyarországon Allen Ginsberg, akinek mi játszottuk több versét. Eörsi Pista a barátja és elsőszámú fordítója volt, ő hozta el a Mestert egy bulinkra, majd közösen is koncerteztünk. Pistával agyon összebarátkoztunk, majd Ascher Tamással közösen kitalálták, hogy írjon nekem egy előadóstet. Ez lett a *Növekszik a csapat*⁷.

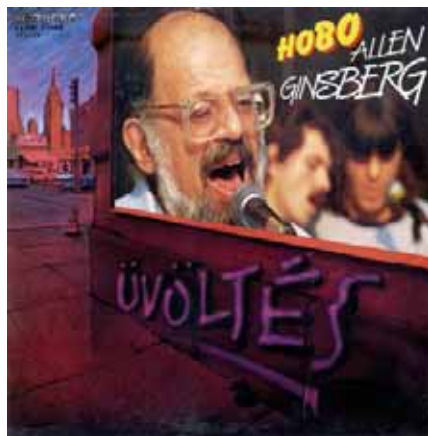
R: Ezt a Szkénében mutattátok be.

H: ’82-ben.

R: Ez volt az első önálló ested.

H: Igen, és ez is elég gyenge lett. Eörsi akkoriban tiltólistán volt. Márta Pista írta a

zenét, és a Hobo Blues Band néhány tagja is játszott velem. Ascher Tamás rendezte. Körbevittük az országban. Pár éve eljuttattak hozzám feljelentéseket, amiket Eörsiről, meg rólam írtak. Ennek ellenére a dolog negyvennyolcszor lement.



⁷ Eörsi István: *Növekszik a csapat*, 1982, Szkéné Színház, r: Ascher Tamás

R: Sajnos, a Szkénében viszonylag kevésszer.

H: Sose felejttem el, mert életem egyik meghatározó élménye volt: a Szkénében játszottuk a búcsúelőadást. Pécsi Juli, Ascher asszisztense bejött az öltözőbe az előadás után, és Tamás jelenlétében egy kis füzetből huszonnégy oldalon keresztül olvasta fel, hogy mit csináltam rosszul. Ilyenek voltak, mint: „Ne túrjak a hajamba, mert az kacér!” Később a fülembé jutott, hogy rettenetes stílusban beszéltem, összemostam a szavakat. De a „lebarnítás” végén azt mondta Ascher, hogy most már el lehetne kezdeni csinálni valamit. Ez biztató jel volt nekem, bár utána három-négy évig nem próbálkoztam ilyesmivel.

R: De a *Lulu* is erre az időszakra esett, ha jól emlékszem. Az milyen próbaidőszak volt számodra?

H: Abban két szerepem volt, az egyik teljesen testhezálló. Mint cirkuszigazgató a közönséget hajkurásztam egyik helyiségből a másikba. Nagyon jól ment, mert szabadon tehettem a dolgomat. Csiszárnak tetszett, és rám bízta Hasfelmetsző Jacket is. Ez egy gyilkolászós, verekedős figura. Nem szerettem csinálni.

R: De mint próbafolyamat, jó emlék.

H: Megerősített abban, hogy nagyon jól tettem, hogy elkerültem ezt az egész színészetet, mert nincsenek ilyen képességeim. Mégis fontos próbafolyamat volt a *Lulu*é. Ott ültem, és bennem végig az motoszkált, amit Ascher mondott az utolsó előadás után. Az a vereségérzés pedig máig nem múlt el belőlem, ami az ... és te, szépségem, igen-igen -ben ért. A próbák elején szinte sértve éreztem magam, hogy Csiszár nem foglalkozik velem. Attól féltem, hogy megint nem leszek kész. Ő egy félmondattal szembesített azzal, hogy annyira kevés a próbaidő, hogy ami jó, azal nem foglalkozik, inkább csak azzal, ami nem megy. Szerinte jó volt, amit csináltam.

R: A szerepjátszó színházban hagyni kell magad, hogy át tudj lényegülni valaki mássá. Ehhez sokszor hiányzott neked a segítség, illetve alkatilag is idegen tőled ez

a fajta munka. Ha magad választotta anyagon dolgozol, az sokkal inkább alkatodhoz illő, mint amikor sok emberre kell tekintettel lenned.

H: Fontos itt elmondani, hogy már a harmadik éve játszom Szűcs Nellivel, a Marina Vladyról és Viszockijról szóló *Ballada a két sebzett hattyúr*⁸ című, általam írt előadásban, és bizony nagyon kell igyekeznem



Szűcs Nellivel a *Balladában* (fotó: Máthé András)

⁸ Földes László (Hobo): *Ballada a két sebzett hattyúr*ról, zenés játék Viszockij és Marina Vlady szerelméről, Debreceni Csokonai Színház, bemutató: 2012. december, r: Vidnyánszky Attila

és koncentrálnom, hogy ebben a kifejezetten Nellinek írt darabban ne rontsam le az ő gyönyörű teljesítményét, amit ő felmutat. Szerencsére én leginkább csak Viszockij-dalokat énekelek magyarul.

R: Viszont végül is Ascher után és mellett azért akadtak olyan rendezők, akik ki tudták hozni belőled a komédiást.

H.: A debreceni színháznak is írtam egy darabot *Csattanuga csucusu* címmel, ami 1956. október 23-ának az előestéjén játszódik⁹. Nagyszerű színészek voltak benne. Költők és futballisták szerepeltek a történetben: Puskás Öcsi, Kónya Lajos, Illyés Gyula és mások. Nem akartam fölmenni a színpadra, de Vidnyánszky meggyőzött arról, hogy ha azt a zenéről szóló kulcs-monológot én mondom, egészen más lesz a súlya és hatása, mint ha egy színész mondaná. Azzal érvelt: lehet, hogy a színész a szöveget jobban mondja nálam, de nem azt képviseli, amit én. Tulajdonképpen ez az az a keskeny mezsgye vagy vékony jég, amelyen én táncolok Vidnyánszky rendezéseiben már tizenöt éve. A *Vadászatot*¹⁰ is vele csináltuk meg, ismerte ezt a lemezet és volt egy víziója róla.

R: Tehát az ő színházi munkamódszerébe be tudtál illeszkedni.

H: De Ascher és Vidnyánszky között még jött a Lombardozzi.¹¹

R: És jött Molnár Gyula „Olasz”, az Olaszországban dolgozó rendező, aki a Muzsikás Együttessel és Sebestyén Mártával bukkant föl a Szkénében, hogy aztán egészen különleges tárgyszínházi előadásokat és egy fesztivált is összehozzon *Fintorontó* címmel.¹² Ide színházi barátait hívta meg szerte Európából, zeneböhocokat, a legkiválóbb csepűragókat.

H: Olasszal dolgozni nagyszerű iskola volt. Különböző témákra improvizáltattam engem, a darabot azokból alakítottuk ki, amit ott kijött belőlem. Mondta, hogy menjek át a falon. Felrajzoltunk a próbaterem falára különböző dolgokat, én meg eljátszottam, hogy a Lombardozzi nevű hősszerelmes bohóc átmegy a falon.

R: Amit te akkor csináltál, az mennyire volt szerep?

H: Egyáltalán nem. Az az alak teljesen én voltam. Nagyon bírtam azt a sok gyalázatos, ripacs poént, ami a bohócvilágból került bele általam. Hatottak rám a hatvanas



A Lombardozziban

⁹ Földes (Hobo) László, Debreceni Csokonai Színház, 2007, r: Vidnyánszky Attila

¹⁰ *Vadászat, dramatikus koncert a Hobo Blues Band közreműködésével*, r: Vidnyánszky Attila, Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, 2002, Új Színház, 2004

¹¹ Földes (Hobo) László: *Lombardozzi, a kalapács*, Szkéné Színház, 1986, r: Molnár Gyula „Olasz”

¹² *Fintorontó Fesztivál*, Szkéné Színház, 1987. április, művészeti vezető: Molnár Gyula „Olasz”



A HURKA Színpad egyik hirdetőmánya

évek olasz filmjeinek színészei: Vittorio Gasmann, Ugo Tognazzi, Toto, Alberto Sordi, Ninetto Davoli, Franco Citti...

R: Molnár Gyula „Olasz” képzeletébresztő finomsággal tudott kihozni az emberekből olyan emlékeket, élményeket, amikről talán maguk sem gondolták volna, hogy egyáltalán szóra érdemesek. Így készült a Muzsikás Együttessel a *Mér' pont Göncöl?*¹³ című előadás, vagy Éry Péterrel és Ménes Ágival *A teremtés!*¹⁴

H: Nem éreztem, hogy én most valakit alakítok. Afféle mesélő, „storyteller” voltam, aki ott összehordott mindenféle történeteket. Még ide tartozik, hogy nekem korábban elég közeli kapcsolatom volt a HURKA Színpaddal.¹⁵ Hívtak a Száll a kukukk fészkére című előadásukba, hogy játsszam el az indián főnököt. De nem vállaltam.

R: Annak ellenére, hogy akkor még ódzkodtam mindenfajta szerepléstől, Takács Ferinek viszont engem sikerült rávennie arra, hogy játsszam el a Szkénében Ghelderode *Escurial*-jában a lázálmodokkal gyöttrődő, féltékeny király szerepét¹⁶. Jól megkínzott a dolog. Utána évekig távol tartottam magam minden ilyesmitől.

H: Aztán amikor megcsináltuk az első lemezünket, a *Közép-európai Hobo Bluest* (1980), elértem, hogy a Budai Ifjúsági Parkban és egy jó pár helyen az országban a HURKA Színpad részt vegyen a koncerteken. Beépítettünk egy díszletet, amelyben ők mozogtak hátul. Apró jelenetek voltak, tükrök erdeje a *Ki vagyok én?*-ben, külvárosi konyha az *Édes otthonban*. A Rolling Stones *Jumpin' Jack Flash*-ét meg úgy énekeltem, hogy három, gólyalábas vörös ördög rángatott gumiköteleken. Illetve, valójában én rángattam a köteleket, csak úgy nézett ki, mintha ők tennék ezt velem.

Ezek a színházi tapasztalatok, a bukások és kisebb sikerek azt igazolták, hogy jobb, ha a rocknál és a bluesnál maradok. Mielőtt zenélni kezdem volna, a Kortársban, a Mozgó Világban és az Ésben publikáltam novellákat is. Ezek után azt várták, hogy valami íróféle leszek. Interpunkció nélküli, lebegős, zeneszerű szövegeket ír-

¹³ *Mér' pont Göncöl?* Szkéné Színház, 1985, r: Molnár Gyula „Olasz”

¹⁴ *A teremtés!* Szkéné Színház, 1984, r: Molnár Gyula „Olasz”

¹⁵ Takács Ferenc vezette amatőr társulat a nyolcvanas években.

¹⁶ Ghelderode: *Escurial – Vakok*, Szkéné Színház, 1983, r: Takács Ferenc

tam. Négy ilyen novellám jött ki. Egyik a Kex-ről¹⁷ szólt. Ezeknek olyan híre ment, mintha köteteim jelentek volna meg. Mivel Spiróval, Bódyval, Dobai Péterrel és Bereményi Gézával egy évfolyamra jártam, így voltak a közelemben olyanok, akikkel meg tudtam beszélni az írással kapcsolatos dolgokat. Ám már az első koncertemen, 1978-ban akkora sikere volt az amatőr zenekarnak, hogy ez a káprázatos és egyáltalán nem várt fogadtatás teljesen kihúzott az „irodalom-birodalomból”. Kitört belőlem a szunnyadó vadállat. – Ez a dolog jól is ment egy darabig. A nyolcvanas éveket ki tudtuk húzni aránylag elég jól, bár olyan emberekkel játszottam együtt, akiket nem érdekelt se a színház, se a költészet. De a show kitalálását rám hagyták. Kezdődött úgy is koncert, hogy bementem összegörnyedve az Ifjúsági Park színpadára mint III. Richard, és azt mondtam: „Úgy döntöttem, hogy gazember leszek.” Aztán eljátszottuk a Gazember című számot. Erre, persze, ment az Erdős Péter¹⁸ féle jelentés, hogy Hobo arra biztatja a közönséget, hogy legyenek gazemberek. Hát Istenem, nem ismerte Shakespeare-t. De az elvtársak között nem volt ezzel egyedül. – A Lombardozzi után nem sokkal láttam a Radnóti Színpadon Jordán Tamás *Amit szívedbe rejtész...* című József Attila-estjét.¹⁹ Négyszer egymás után végigültem, és csak a negyedik után mentem föl gratulálni neki, de sírva fakadtam az öltözőben. Akkor már volt egy-két József Attila versre készült számom, A hetedik, meg a Nagyon fáj, ezeket lemezre is vettük. Megkérdeztem, segítené-e abban, hogy csináljak egy József Attila estet. Azt felelte, ha el akarok mondani valamit József Attilával, igen. Elmondtam, hogy ez a sor: „De énekiem / pénzt hoz fájdalmas énekiem / s hozzám szegődik a gyalázat.” (József Attila: Nagyon fáj) – hiába írta le József Attila, ez én vagyok. A Merlinben kezdtem vele próbálni '90-ben. Valahogy belekeveredett Márta Pista is, akit ismertem már a Nővekszik a csapatból, ő írta a zenéket. Jordánnal rábeszéltek Zsámbéki Gábort, hogy a Katona József Színházban legyen az est. Ascher és Ács János is besegítettek a rendezésbe. Háromszáznál többször ment. Jordán nagyot lökött rajtam e nehéz út elején.



I love you Budapest, Radnóti Színház, 1994,
r: Valló Péter, díszlet: Rajk László

¹⁷ Legendás magyar progresszív rockzenekar, frontembere Baksa-Sós János (1968–1971).

¹⁸ Erdős Péter: a rock- és könnyűzene mindenható ura és felügyelője az előző rendszerben.

¹⁹ József Attila: *Amit szívedbe rejtész...*, Radnóti Színpad, bemutató: 1987. április, r: Gáspár János Az elhangzó szövegeket fülhallgatón keresztül hallgatták a nézők.

R: Végül is rátaláltál arra a helyre a színházban, ami a tiéd: a rockzene mellett vagy azzal együtt élve lettél öntörvényű színházi előadónak is, mégpedig úgy, hogy mások szövegein keresztül is mindig magadat alakíthatod. Vidnyánszky Attilával mióta vagy kapcsolatban? Hiszen ma este itt lépsz fel, az ő színházában *Halj meg, és nagy leszel!* című új előadásoddal.

H: Kétezer óta ismerjük egymást. Kezdődött Márta Pista Új Színházában, onnan mentem Attilával Debrecenbe, ahol hét évig voltam, és onnan jöttem vele aztán ide, a Nemzetibe.

R: Hol érzed jobban magad mostanában: a színházban, vagy a koncertpódiumon? Mintha már kevésbé hajtanál az aréna méretű koncertekre.

H: Nem, most is vannak ilyenek. Egyébként mindenhol jó lenni. Verseket lehet mondani börtönökben, kocsimákban, templomokban, meg stadionokban is. Jordán szigorú volt velem a „*Légy ostoba!*”²⁰ című József Attila-estem próbáin. A premier napján nagyon féltem. Beszéltem erről vele, és azt mondta „Te elvégezted a munkát, és majd a versek elmondatták magukat általad.” Ezt mondta a Katona József Színházban, a premier előtt egy órával. Majd pont énvelem fogják elmondadni magukat a versek! – gondoltam. Beszélni sem tanultam soha, és énekelni sem. Olajoshordók, üvegtáblák és vasúti sínek adták a díszletet, Antal Csaba tervezte. A *bűn* című verssel kezdődött az előadás. Ültém az egyik horcón, beadták a zenét. Végem volt, Besszarábiában voltam, mi lesz itt most, és akkor hallom, hogy valaki mondja: „Zord bűnös vagyok, azt hiszem, / de jól érzem magam.” Én voltam, aki mondta, és a lámpaláz egyből kiment, csak befelé figyeltem, s ez megsegített. A színésznek ott a kellék, megfogja, és eszébe jut róla a szöveg. De én ennyi év után még mindig ott tartok – és ebben igaza van a Vidnyánszky-nak –, hogy bármi, ami elvisz a zenétől és a szövegtől, zavar. Szerintem szakmailag rendezhetetlen vagyok, és igaza van, én a testemből mondom a dolgokat.

R: Igen, létezik ebben a szakmában ez a fajta skizofrénia, hogy a színésznek el kell viselnie, kezelni kell tudni a színpadon azt a helyzetet, hogy akit játszik, az ő is, meg nem is ő. Ezzel együtt kell élnie. Talán erre értette ő a te „szakmai” anti-talentumságodat.

H: A kilencvenes évek közepe táján megkerestek Moszkvából – Viszockij egyik színész-barátja volt, meg egy dramaturg – azzal, hogy énekeljek Viszockij-dalokat. Nem tudom, honnan vették az ötletet, hogy pont én... Ascherhez fordultam, ő bízott, majd megcsináltam az első lemezt, aztán Vidnyánszky megrendezte az estet. Marina Vladyhoz is eljuttattam a felvételt. A Tagankában és a Viszockij Múzeumban is játszottam Moszkvában. – Az előadók estek legfontosabb hozadéka, hogy alázatot tanul az ember. Ez mindennél fontosabb! Ezt át tudtam vinni a koncertekre is. Úgy adok elő bluest, vagy rock and rollt, hogy ugyanúgy mögöttem vagyok, mint egy József Attila- vagy Pilinszky-vers esetében. Szerencsém

²⁰ *Légy ostoba!* – József Attila est, Katona József Színház, 1991, zene: Márta István r.: Jordán Tamás

volt, hogy ezt át tudtam vinni, mert nagyon nehéz kikerülni a rutint az olyan számknál, amiket harminc éve játszol.

R: Ezeket szeretné újra és újra hallani a közönség.

H: Ezt nem szoktam figyelembe venni. Még mindig szerelemből játszom, és leginkább azt, amit én választok. Vigyázni kell a dalokra. Vannak dalok, amelyek elkezdik a saját életüket élni, és mégsem kopnak meg. Vannak olyan dalok, amiket ritkán játszom, mert rájuk nagyon vigyázok. Ha értelmet adsz a daloknak, ha mindegyikben van bűn, humor vagy fájdalom, idetartozás vagy szerelem, ha van bennük valami, amibe kapaszkodni tudsz, örömet lelheted bennük, estéről estére alakíthatod őket, nem kell belemerevedni egy bevált sikeres modorba vagy pózba.

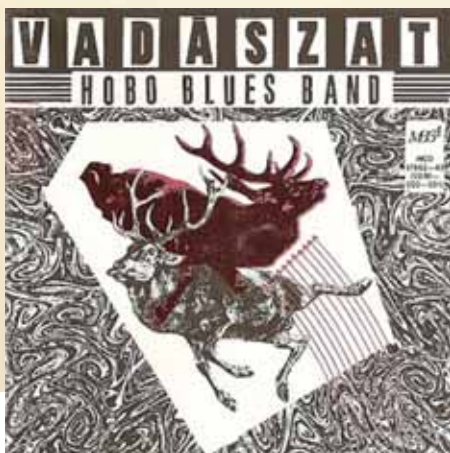
R: És a színházi előadásaidat hogy tartod életben, hogyan viselsz gondot rájuk?

H: Készülni kell. Az előadóestjeim szövegét mindennap hangosan elmondom kétszer végig. De a mai színházi koncertre is volt egy egész estés próba. Ennek alapja a *Csavargók könyve* című 1988-as lemez. Otthon meghallgattam, nem nagyon tetszett, de a próbán azt éreztem, most élőben jobb, mint régen.

"I Felt Rock Was Revolutionary Art"

(János Regős Talks to László Földes Hobo)

In the series introducing representatives of "the great generation" of the '60s, blues singer, songwriter, performer, founding member and singer of Hobo Blues Band László Földes Hobo (b.1945) is interviewed this time. As an answer to János Regős's question why he did not go for an acting career in the traditional sense, he says he never felt any inclination to "act as someone else", even though he was encouraged to do so by noted stage and film directors. Only when he became interested in rock music did he find himself, feeling that this new genre "had rights equal to those of all the other arts to represent the world". Next, mention is made of his stage and concert performances as well as appearances in films which were listed, as opposition underground artists' products that were causing a sensation, in the "banned" category of art by the official cultural policy even as late as in the '80s. László Földes speaks frankly about the more or less successful efforts of prominent directors to invite him to appear in their plays but he hardly ever felt involved in these productions



and eventually had to admit that he was far more attracted to rock and roll, blues and literature than theatre. Therefore, besides his concerts, he has had solo performances predominantly drawing on the poems of the greatest Hungarian poets since the end of the '80s. However, the present interview is timed to coincide with a stage production of an autobiographical kind: *Halj meg, és nagy leszel* (*Die, and You Will Be Famous*) has premiered at the National Theatre this autumn.



TÁVOLODVA

Bessenyei Ferenc egy hónappal halála előtt, a róla szóló könyv bemutatóján (2004)

Az örökkévalóságnak...

Ezen a páros oldalon szembenéz egymással két kép, de a szereplők nem egymást nézik. Eöri Szabó Zsolt figyelte őket egykor, és látta meg, hogy e két tekintet másra nyitott, mint amit közönségesen valóságnak hívunk. Színházasunk legendás alakja, az idős Bessenyei fölfelé, talán a túlmanra kémlel, a fiatal Lehota tanár úr, a nagykanizsai irodalmi színpad egykori vezetője pedig lefelé, a vízmélyi jelenbe tekint. „Elillanó pillanatok” – mondhatnánk a fotós nemrég nyílt kiállításának címével, de nem. Ahogyan ott a kiállító teremben, ezen a néhány oldalon is megáll az idő. Az első nyilvánosan megjelent színházi fotográfiától a nagy szakmai sikert hozó *Mélyen* című felvételig eltelt harminchat év alatt Eöri Szabó Zsolt művésszé érett, aki műveit immár jogosan szánja az örökkévalóságnak. Ez a néhány képes oldal is szolgáljon erre bizonyítékkal.

A Magyar Sajtófotó portálon olvasható önéletrajz szerint Eöri Szabó Zsolt színházunk Művészeti Műhelyének tagja, a Nemzeti honlapjának főszerkesztője és fotósa Nagykanizsán született, 1957-ben. Szakmai pályáját a Magyar Rádióban kezdte 1979-ben, ahol kulturális és közéleti műsorok készítője volt, majd 2001-ig a Magyar Televízióban szerkesztő-riporterként és műsorvezetőként dolgozott. Tévjátékok és mozifilmek vágása és standfotózása fűződik a nevéhez. Színházi témájú fotói, portréi lapokban, könyvekben, nemzetközi és hazai kiállításokon szerepelnek.





ÉNEKEK ÉNEKE

Az Eck Imre koreográfiájáról 1979-ben a Táncművészetben megjelent első fotó



KASZÁS ATTILA
Farsang (2005), r: Jordán Tamás



ROHAM
Don Quijote (2015), r: Vidnyánszky Attila



ÖLELÉS
Törőcsik Mari 70. születésnapján Anatolij Vasziljev orosz rendezővel (2005)



VELED IS MEGTÖRTÉNHE
Milan Sladek pantomímwművész a Nemzeti színpadán (2005)



BÉLA KOLLÉGA
Hollósi Frigyes Az ötödik pecsét próbáján (2007), r: Jordán Tamás



JORDÁN ELŐJÁTSZIK, UTÓRENDEZ
Várva (2005)



MÉLYEN
 Törőcsik Mari az *Éjjeli menedékhely* c. előadásban (2014)



„A nehézség, a bonyolultság egyben a szépség forrása”

(Eöri Szabó Zsoltot Szász Zsolt kérdezi)

Mint kisgyerek sokat repültem álmomban. Csak ráfeküdtem a szélre, és már a magasban is voltam. Nagykanizsa mellett volt egy repülőtér, ahová kijártam a barátaimmal. Életem első pofonját akkor kaptam a szüleimtől. Repülni mentünk, de hatalmas vihar tört ki, várni kellett. A pilóták azt mondták, van esély a repülésre. Így aztán maradtunk, de végül nem repülhettünk, mert szakadt az eső. Késő este értünk haza. Édesanyám állt a kertkapuban, és könnyekkel a szemében lekevert egy hatalmas pofont, aztán sírva átölelt. Mindenhova elmehettem, engedtek, és több pofont se kellett kapnom. Nem emlékszem arra, hogy a szüleim „neveltek” volna. Példásan éltek, és nyilván ez a minta hatott rám. Néha útba igazítottak. Amikor úgy ítélték meg, hogy ez most nem jó irány, akkor beszélgettünk. De ezek nem voltak lelki fröccsök. Úgy öt évesen az első kicsit felnőttesebb élményem az volt, amikor egyszer a nagybátyámat vártuk a pályaudvaron, hogy az újságosnál feltűnt egy folyóirat, melynek a címlapján egy ábra volt, egy műszaki rajz: csupa ákombákom, ami hihetetlenül megragadott, bár akkor még fogalmam sem volt róla, hogy mi az. Annak alapján aztán úgy hat és fél évesen megépítettem életem első detektoros rádióját. A csillagászat, a természettudomány, a végtelen mindig is érdekelt, amióta az eszemet tudom.

– *Édesapád műszaki ember volt?*

Nem, egy B-listázott vasúti tiszt volt. 1945 után, még jóval a születésem előtt volt egy olyan évük édesanyámmal, amikor erdőben laktak, ahová a rokonság vitte nekik az élelmet. Én 57-ben születtem, s majdhogynem egykeként nőttem föl, hiszen a nővérem tizenkét, a bátyám tizenegy évvel idősebb nálam. Édesapám nagyon korán, második gimnazista koromban meghalt, így aztán a nagy „férfias” beszélgetések elmaradtak köztünk.

– Abból, amit elmondtál, arra következtetek, hogy műszaki vagy természettudományos pályára készülhettél.

Igen, kezdetben minden jel erre mutatott. Egyszer fölfigyeltem rá, hogy milyen különös antennákkal vannak tele Nagykanizsán a háztetők. Becsengettem az egyik ilyen furcsa épületbe, amelyről az derült ki, hogy a helyi rádióamatőr klub. Megkérdezték, hogy mit keresek ott, mire azt feleltem, hogy rádióamatőr szeretnék lenni. Rendben van – mondták, és leültettek. Minden nap eljártam hozzájuk. Borzasztóan érdekes volt, ami ott történt, moréztaak, miegymás, de senki nem szólt hozzám. A harmadik hét végén, amikor látták, hogy még mindig ott vagyok, valaki elkezdett velem foglalkozni, néhány hónap múlva már saját hívójelem volt: HA1JZL. Még ez előtt volt egy 24 órás nemzetközi rádióamatőr verseny a klubban. Elkéretőztem otthonról, egész éjszaka fönt voltam, hallgattam a tititát, teljesen el voltam ámulva, hogy fél percenként hol az Antarktisszal „beszélünk”, hol egy műhold jelét fogtuk, hol pedig ismeretlen országokét a távolban. Hullá fáradtan, de nagyon boldogan mentem másnap hazafelé. S ahogy befordultam a főtérről a sarkon, volt ott egy könyves stand, mert akkor kezdődött az éppen aktuális könyvhét. S a könyvek között találtam egy hihetetlenül szép formátumú kötetet, most már tudom, hogy egy Tettamanti Béla-rajz volt a címlapján, és az Örkeny-egypercesek voltak benne. Ez 1968-ban történt, 11 éves voltam akkor. Megvettem, s már az utcán elkezdtem olvasni a rövidke írásokat. S amikor hazaértem, akkor sem tudtam letenni, annyira tetszett. Egész nap fönt voltam, este még leültem tévét nézni a szüleimmel. Aztán már csak arra emlékszem, hogy reggel az ágyban ébredtem, s nem értettem az egészet. Édesanyám mesélte el, hogy este háromszor indultam neki, de nem értem el az ágyig, elaludtam a küszöbön, kezemben az Örkeny-kötettel. – Az irodalmi és a műszaki ismeretek iránti érdeklődés azóta is meghatározza az életemet. A középiskolában a szebb hangzás elérése érdekében az amatőr színpadnak erősítőt és hangfalat építettem, és mint hangosító léptem be a társaságba. Az első év után azonban már szerepeltem. Ezzel vette kezdetét nálam a színház iránti szerelem.

– Mégis műszaki pályára jelentkezted? Ez hogyan történt?

Osztottam-szoroztam, hogy hova van nagyobb esélyem a fölvetelre, és arra jutottam, matekból, fizikából többet tudok, mint irodalomból, mivel matematika–fizika tagozatos osztályba jártam. Az is elbizonytalanított, hogy a színészetet amolyan léha foglalkozásnak véltem, mert mindenkitől ezt hallottam. Ezért jelentkeztem végül műszaki pályára. A Műszaki Egyetemre elsőre nem vettek föl, dolgoztam hát egy évet az Egyesült Izzóban, aztán,



Apám fényképe édesanyámról



Az apai nagyszülőknél édesanyámmal és édesapámmal



Apa fotója rólam

amikor másodjára felvételiztem, átirányítottak a Pollack Mihály Műszaki Főiskolára. Úgy éreztem nem maradhatok még egy évet édesanyám nyakán, elfogadtam. Úgy lettem mégis újságíró, hogy a főiskolán a villamos gépek szerelése közben szólt a Magyar Rádió Pécsi Körzeti Stúdiójának adása, és éppen bemondókat kerestek. Miután a középiskolában kétszer is nyertem Kazinczy-versenyt, úgy gondoltam, ez nekem való. A több száz jelentkező közül engem vettek fel egyedül, még hozzá azal, hogy már másnap akár adásba is kerülhetek.

– *Ez még a középiskolai irodalmi színpadnak köszönhetően sikerülhetett, vagy külön is képezted magad?*

Nagy önképző vagyok, azóta is. Zala megyében egyébként elég szépen ejtik a hangokat, s nekem nem volt tájszólásom sem. Az irodalmi színpadon találkoztam Montágh Imrével, nagy szerencsénkre szerette a mi színpadunkat, tartott órákat. Szellemes, elragadó ember volt, nagyon inspiráló, a Montágh-könyvet fejből tudtam, annyit gyakoroltam.

– *A műszaki főiskolán volt valami hasonló színházi vagy irodalmi kezdeményezés?*

A főiskolán rádiós voltam, és egy irodalmi folyóiratot is elindítottunk Kőszegi Lajos barátommal. Három szám jelent meg belőle, mi gépeltük. Próbálkoztam novellákkal, de az nem nagyon ment. Viszont fotóztam, ami még édesapámtól eredt. Aztán történt egy ér-

dekes eset: Esztergomban rendeztek egy diákrádiós találkozót. A Magyar Rádió kísérleti műhelyében akkoriban ugyanis foglalkoztak a kvadrofon technikával, és Gácsi Sándor, a dokumentum- és hangjáték-rendező mutatott nekünk hangjátékokat. Az egyik, ami nagyon megragadott, a gyerek születéséről készült, olyan akusztikus élményt nyújtva, mintha az anyaméhben lettünk volna. Aztán lejátszott nekünk egy dokumentumműsort, amit teljesen véletlenül készített egy metróbaleset helyszínén. Mindig felvételre készen volt ugyanis a vállán a riportermagnó, és amikor érezte, hogy történni fog valami, rögtön bekapcsolta. Így tudta felvenni azt a balesetet, amikor a metró elütött egy embert, és ebből készített aztán egy teljes dokumentumműsort: felkereste a rokonokat, kiderítette, hogy ez az ember kényszerből élt Budapesten, s ezt nehezen tudta feldolgozni. S nem is lehetett kibogozni, hogy öngyilkos lett-e vagy véletlen baleset történt. A hangfelvétel viszont a bíróságon bizonyítékkul szolgált, mivel a sztereóhangzás miatt meg tudták állapítani a szakértők, hogy nem volt jó a szerelvény fékrendszere, az egyik oldalon előbb fogott ugyanis, mint a másikon. Tátva maradt a szám, mennyire hasznos tud lenni a rádióriporter munkája. Riporterként évekig én is így hordtam magammal a magnót, hogy azon csak a „pilla-



A Kazinczy szépkiejtési Verseny győzteseként, többek között Szalma Tamás, Kováts Kriszta és Sándor Erzszi társaságában

nat-állj” gombot kellett megnyomni a felvételhez. És számomra is adódott egy olyan alkalom, amikor jelen voltam egy autólépés elkövetőjének a tettenérésekor, amiről aztán ugyancsak egy dokumentumjáték született a pécsi stúdióban.

– *Pécs után mi következett? Egyből a tévé népszerű Ablak-műsorához¹ kerültél?*

Nem, először Győrbe kerültem, mert a szerelmem ott kapott munkát a színházban, én pedig úgy gondoltam, ott is van rádió, hajrá. Akkoriban – ez már Pécssett is jellemző volt – rendszeresen dolgoztunk be a Kossuth Rádió műsoraiba. Jómagam sok portréinterjút készítettem, például a Bartók Rádió *Hangversenyszünetben* című műsorában, de rendszeresen dolgoztam a *Láttuk, hallottuk* műsornak, a péntek délutáni ifjúsági adásnak, a *Táskarádió*nak, és folyamatosan küldtünk anyagokat a *Krónikának* is. Később, amikor Zalaegerszegen megüresedett a tudósítói állás, oda kértek fel, mivel akkor már ismerték a nevemet. Már éppen az ízlésemnek megfelelően kezdtek tatarozni a tudósítói lakást, miközben én egy képzésen



Rádióinterjú Amerigo Tothtal, 1980-ban vagy 81-ben

részt vettem Budapesten, amikor meghalt Kádár János. Megkértek, hogy segítsek a temetésre kitelepült stábnak. Az volt a feladatom, hogy a különböző eseményekre, sajtótájékoztatókra járjak és írjam meg a tudósításokat a stáb vezetőjének, a rádió volt moszkvai tudósítójának, Kerekes Andrásnak. A második anyagomat András már élőben blattolta, mert úgy ítélte meg, hogy „nyomdakészen” írok. Aztán véget ért az egy hónapos képzésem, visszamentem Győrbe, és éppen egy szombat délelőtti kétórás magazinműsorom ment le, amikor csörgött a telefon. Gombár János² hívott, hogy

útban a Balaton felé hallgatta a műsoromat, és úgy gondolta, felkér munkatársnak az *Ablak* stábjába. Azonnal nemet mondtam, hiszen már úgy volt, hogy hamarosan kezdődik a tudósítói életem Zalaegerszegen. De éjszaka nem tudtam aludni, teljesen hülyének éreztem magam, hogy nemet mondtam. Hozzáteszem, nem vonzott a televíziózás, inkább a rádiózás érdekelt, az intimitása vonzott, szerettem kettesben lenni az interjúalanyaimmal, de az *Ablak* mégis csak a legnépszerűbb televízió műsor volt akkoriban, nagyon jó szakemberekkel. Nagyon is el tudtam képzelni, hogy azzal a csapattal dolgozzam. Az álmatlan éjszaka után telefonáltam, hogy meggondoltam magam, mégis vállalom, ha még lehet. Lehetett. Azt még érdemes tudni, hogy Gombár szintén Pécssett kezdett a rádióban. Bár csak néhány hónapot dolgoztunk együtt, szegről-vegről ismert, és ezek szerint hallgatta a műsoraimat is. Ekkortól kezdve úgy tizenöt évet töltöttem az *Ablak*nál.

¹ Ez a közéleti műsor 1981-ben indult, hetente került adásba.

² Gombár János az *Ablak* főszerkesztője volt.

– Egy idén áprilisban veled készült interjúban megemléked, hogy az Ablak szerkesztőjeként te készítettél először műsort az internetről.

Nem lehetett nem észrevenni, hogy olyan változások történnek a távközlésben, elektronikában, komputer-technikában, amelyek alapjaiban fogják megváltoztatni a világot. Rádiósként is készítettem már nagyon korán számítástechnikáról szóló műsort. Akkor az érdekelt, hogy a bonyolult számítások mennyire általános érvényűek, hiszen az adatfeldolgozás, adatelemzés éppolyan hatékony lehet az orvostudományban, mint akár a társadalomtudományokban. *Bit-korszak* volt a műsorom címe. Arról szólt, hogy ha a matematika nyelvére fordítunk le bizonyos jelenségeket, és megoldásokat találunk erre valamely tudományban, akkor, ha jól értelmezzük, ezt a függvényt bármely más tudományterületen is fel lehet használni. Mindig is olyan szempontból érdekelt engem a technika világa, hogy a technológiát mire és miként lehet felhasználni. Az *Ablak*ban nem foglalkozott senki ilyen kérdésekkel a 90-es évek elején. Megjegyzem, hogy Magyarországon ekkoriban még nem is létezett hivatalos world wide web-szolgáltató. Amikor végre elindult a szolgáltatás, megragadtam az alkalmat, hogy bemutassam ezt az új technikát. Egy kilencedik kerületi bérház lakásában működött az odin.net, a szobákban ott volt az egész világ a képernyőkön. Bemutattam például ebben a műsorban, hogy itthonról megszervezhető egy utazás külföldre, vagy hogy egy nemzetközi jogi problémához hogyan nézheti meg az ember a külföldi adatbázisokat.



Az Ablak stábjának társaságában az 1990-es évek elején

– *S erről a mai elszabadult internetes világról mi a véleményed? Mert tudjuk, hogy az internet technikailag katonai fejlesztés eredménye. És mára odáig jutottunk, hogy a gyerek már nagyon kicsi korától abban nő fel, hogy mindent, ami a képernyőn mozog, le kell lőni. Ez szerintem súlyos személyiségtorzuláshoz vezethet.*

Azért valamit szögezzünk le. Az igaz, hogy az internet katonai fejlesztés, és az volt az elsődleges funkciója, hogy az információt a hálózat sérülései ellenére is el lehessen juttatni egyik helyről a másikra. De például azt is megtapasztalhattuk már, hogy a háborús övezetekből kijuttathatók az internet segítségével olyan üzenetek, amelyek sehová sem jutnának el máskülönben. Az információ szabad áramlásának és ezáltal a szólásszabadságnak ma már az internet az egyik alapköve.

– *Igen, de a gyerek még nem tud válogatni, minden rázúdul, a reklám terrorja is.*

Azt mondom, ne keverjük össze a dolgokat, mert sosem a technológia a bűnös. Hiszen jobb egy mai autóban ülni, mint egy régebbiben, mert csendesebb, kényel-

mesebb, biztonságosabb. Nem a technológiával van baj, hanem a felhasználásával. Az a kérdés, az ember mennyire van fölvértetve az internet által ránk zúduló információk csáberejével szemben. Mennyire képes etikusan használni a technológiát. Ez pedig az oktatástól és a családtól függ.

– Egy korábbi beszélgetésünkben említettél ezzel kapcsolatban egy számomra döbbenetes PISA-jelentést.

A 2012-es felmérésre gondolsz, amelyben azt vizsgálták, hogy a számítástechnikai eszközöket rendszeresen használó iskolákban milyen teljesítményt nyújtanak a gyerekek. Az derült ki, hogy az eszközöket napi szinten használók gyengébben teljesítenek mind matematikából, mind értő olvasásból. Az is kiderült persze, hogy ahol nincsenek ilyen eszközök, ott még rosszabbak az eredmények. Az arany középut lenne a járható, mint mindenben. Szükség van az informatikai ismeretekre, hiszen ezek nélkül nincs ma már munka, nem lehet elvégezni a legalapvetőbb dol-



A Landler irodalmi színpadosai,
középen vezetőnk, Lehota János

gokat, a pénzt nem lehet kezelni, és így tovább. Kitaszít magából a világ, ha nincsenek ilyen ismereteid. Ha viszont csak ennek alapján akar az ember tájékozódni, az olyan, mint az egyoldalú táplálkozás, egészségtelen. Igaz, hogy riasztóak a felmérés eredményei, de ez elsősorban azt mutatja, hogy probléma van az oktatási rendszerrel. Egyébként már évtizedek óta. Szerintem az oktatást és a tanárokat minden anyagi eszközzel támogatni kellene. Egy valóban magas presztízsű pálya újra tömegeket vonzana, ami automatikusan eltörölné a kont-

raszelekciót. Ismét csak a legjobbak mehetnének tanárnak. És akkor békén lehetne hagyni őket a portfóliókkal, önértékelési jelentésekkel. Jómagam még találkoztam nagyszerű tanárokkal. Hivatástudatból választották a pályát, tették a dolgukat. Az egyik – volt gimis osztályfőnököm – Lehota János, éppen most kapott Zala megyében Prima-díjat. Büszke vagyok rá, irodalmat is tanított nekem, és ő vezette a Landler Jenő Gimnázium híres irodalmi színpadát. Érdekes, de mióta színházban dolgozom, alig találkoztam darabbal, címmel, szerzővel, akiről ne tanított volna. Pedig ma sokszor azzal kell szembesülnünk itt a színházban, hogy úgy érkeznek a fiatalok, hogy nem ismerik a klasszikus alapműveket sem. A tanárokat és a családokat is békén kellene hagyni. Elképesztőnek tartom, hogy ilyen életszínvonalon éljen egy nemzet, amely nem maga határozza meg a GDP-jét, mert nem ő dönt arról, mit és hogyan termeljen. Becsülettel végigdolgozza a 8–10–12 óráját, és közben nagyon alacsony életszínvonalon kénytelen élni. Színházba is csak nagyon nehezen jutnak el a családok, ami nincs jól. Azért hangsúlyozom az iskolát és a családot, mert etikát csak ott lehet tanulni. Gyerekoromban én is minden bandá-

ban benne voltam, de ez nagyjából annyit jelentett, hogy jókat dumáltunk a mozi előtt. Gyanítom, hogy a többiek csináltak balhész dolgokat is, de engem nem tudtak rossz irányba elcsábítani. Nem mentem velük, ami az én döntésem volt, de ez nyilván az otthon tapasztalt értékekből adódhatott.

– Miben látod a különbséget a te generációd és a mostani fiatalok között a webtervezés, webfejlesztés, internetes szerkesztés terén? Lehet-e ma valaki reneszánsz ember ezekben a szakmákban, illetve megbecsülik-e a hozzád hasonló polihisztorokat? A mi életünk többször is meredek fordulatot vett. S ha valaki ebbe a mostani világba születik bele, az máshogyan, máshonnan szerzi be az információkat, tájékozódik akár etikáról, társadalomról, egyénről, tudásról van szó, mint ahogy azt mi tettük. Mit gondolsz erről?

Szerintem több reneszánsz ember van manapság is, mint gondolnánk... A reneszánsz ember az én olvasatomban olyan, mint a házmester, aki mindenhez ért egy kicsit. Ha csak a szaktudás szempontjából nézem, kissé gyanús, mert olyan mélységben nyilván nem látja át az egyes szakterületeket, mint aki csak azokkal foglalkozik. De a határterületeken lehet nagyon jó és kreatív. Én például elég jó vagyok abban, hogy fordítsak informatikáról, matekról magyarra, vagy színházi nyelvről informatikára. Ez a fajta közvetítés már újságíróként is jól ment, sok matematikussal, fizikussal, orvossal csináltam érthető riportokat. A természettudományos érdeklődésem és végzettségem miatt másként jár az agyam, mint a többnyire bölcsész kollégáimé. Ugyanígy a külföldön végzett újságírókat is meg lehetett különböztetni az itthon végzettektől: más logikával dolgozott, más kérdéseket tett fel, mert másként tanították. De ha már a reneszánsz embert emlegetjük, szerintem manapság inkább a folyamatosan önmagát képező ember a kulcs. Erre is a család és az iskola készíthet fel, mert ha jó, kíváncsiságra, szorgalomra tanít, és ha szerencséje van az embernek, néha egy-egy mester is adódik a környezetében.

– Neked volt ilyen mestered?

A gimnáziumi irodalomtanáromat már említettem, de ugyanilyen fontos volt Gulyás Mihály, a fizika tanárunk. Nagyon sokat tanultunk tőlük, de soha nem tantárgyakat, hanem gondolkodni. Folyamatosan a való életéről beszélgettünk, a tantárgyak szinte ürügyként szolgáltak csak. Édesapám kezembe adta ugyan a fényképezőgépet, de tanítani nem tanított. Amikor úgy éreztem, hogy tanulnom kell, akkor magamtól álltam neki: képeket tanulmányoztam, képzőművészettel foglalkoztam, fotósok képeit bújtam, a titkukat kerestem, általában mindenkitől megpróbálom ellesni, amit tud. A fotózásban is így sajátítottam el, amit ma tudok. A kudarcok is inspirálnak, csökönyös leszek tőlük, addig kísérletezem, amíg a kívánt hatást el nem érem.

– A honlap-fejlesztést te irányítod a Nemzeti Színházban. Milyen kihívásai vannak ennek a feladatnak? Technikai, vagy inkább tartalmi jellegűek-e?

Van egy tévhit, amivel rendszeresen találkozom, nevezetesen, hogy az elektronikus médiumokban minden olcsó. A grafikus-tervezőket folyton arról kérdezik, mi kerül ilyen sokba egy tipográfia, egy layout megtervezésén? A válasz egyszerű: a szellemi munka pontosan ugyanannyi, mintha a végtermék papír lenne. Kizárólag a papír- és a nyomdaköltséget lehet megspórolni. Ezt általában nem akarják

megérteni. Az internet viszont minden médiumot magába foglal. Hol film, hol újság, hol reklám, hol plakát, hol hírlevél, hol képzőművészeti alkotás – minden jelen van ezen a felületen. Tipikus határmezsgye. Ha jó internetes felületet akarok összehozni, ahhoz mindezeket jól kell vagy kellene ismernem, ami igazából nem lehetséges, ezért kell minél több hozzáértő munkatársat bevonni, ami viszont sok pénzbe kerül. A megrendelők azt szokták gondolni, hogy ha valami „csak” az internetre lesz föltéve, az olcsó. Ez egyszerűen nem igaz. Az internetes kommunikáció, ha jó minőségű, ugyanolyan drága, mint minden más korábbi forma, a befektetett szellemi energia miatt. De sok pénzt spórol nekünk, amellett, hogy van, és nagyon gyorsan érkezik a visszajelzés is. Most például meg tudom mondani, hogy a Nemzeti Színház honlapját épp tizenketten nézik asztali számítógépről. Ha ez a tizenkét ember egyszerre menne be a jegyirodánkba információt kérni, az nem lenne jó, illetve minimum várniuk kellene. Körülbelül háromezren szokták megnézni az ügyfélszolgálati felületet naponta. Mekkora ügyfélszolgálat kellene ehhez? Egy hónapban 250 ezer oldalt néznek meg a honlapunkon. Ez mennyi papír? Az információátadás szempontjából nagyon hatékony lehet egy ilyen felület. A Nemzeti Színház esetében olyan programozók munkájára volt szükség, akikkel hónapokon keresztül beszélgettünk arról, hogyan működik egy színház, hiszen ezt a működést kellett lefordítaniuk a matematika nyelvére. Újraépítettük a honlap háttér-rendszerét, mert nem működött megfelelően. Szerintem ahány igazgató, annyi elképzelés a színházról, más logika a működésben, másként kell hangolni a honlapokat kiszolgáló adatbázisokat. Vannak kevesebb és vannak több feladatot ellátó színházak. A Nemzeti működése bonyolult, hiszen a tevékenységi köre is nagyon szerteágazó. Rangsorolni kellett, mi az, amit elsődlegesen fontos megjeleníteni a honlapon, és mi az, amit kevésbé. Sajnos, az említett tévhit nehezíti a megfelelő számú hozzáértő bevonását, akik nélkül nem könnyű „ütős” tartalmakat csinálni. Pedig ma az internet előtt ül a jövő színházba járó nemzedéke, anyanyelvük az online kommunikáció. És ők pillanatok alatt válogatnak: az átlagosan eltöltött idő a honlapon nem egészen három perc! De öt-tíz másodperc alatt döntenek arról, hogy ezt az időt itt töltik-e. Ezért is fontos, hogy azok a tartalmak, amiket ezen a felületen megjelenítünk, színvonalasak legyenek. Persze mindez nemcsak a Nemzeti Színházra igaz. Jó volna figyelembe venni azt is, hogy a befektetett pénz itt ráadásul mérhető módon térül meg. Mi most ott tartunk, hogy van egy új honlapunk, és folyamatosan dolgozhatunk is rajta, hogy még jobb legyen. De folyamatosan küzdünk például azért, hogy jó minőségű videó-előzeteseink legyenek. Úgy látom, hogy ma a rövid, frappáns írások közlése a hatékony, és a videókat nagyon sokan nézik meg, tehát ezeket a tartalmakat volna érdemes növelni. Jó lenne, ha nemcsak az előadások előzeteseit gyártanánk le, hanem beszélgetnénk is a színészekkel mindenféléről. Ez hatékonyabb lehetne, mint az írásbeli kommunikáció. Írásban viszont a tények kellene: mit játszunk, hol, mennyiért, rövid ismertetővel. Ebben viszonylag jók vagyunk.

– *Nekem éppen itt sántít a dolog; mert egy színház arculatában meghatározó tényező az elemző háttér, a szakmai anyagok, konferenciák alakíthatják ki a profilját. Ez az utógondozás szempontjából is lényeges, hiszen egy-egy előadásról utána beszélgetni szoktunk,*

ami feltehetően a törzsközönség képződéséhez is hozzájárul. Hozzászokik a néző egy szellemiséghez, és akkor hajlandó követni a műsorrendet is, tartóssá válik a figyelme. Így jön létre az a stílus vagy arculat, ami egy színházat fémjelez. Van-e még erre esély egyáltalán?

Esély mindig van. Brandet kell építeni, és, hogy az a brand milyen, azt a vezető dönti el. De amit az elemző háttérrel mondtál, attól tartok, hogy egyre kevesebbet érint. Mérjük a nézettségét minden információnknak. Egy interjút század anynyian olvasnak el, mint egy hírt. Persze nem adjuk fel, rövidesen elkészül a honlap hosszabb anyagokat, elemzéseket, például a Szcenárium írásait is tartalmazó felülete.

– Mint fotós és filmes szakember te a színpadi realitás és a mediatisztált világ határmezsgyéjén állsz. A medialitás világában pedig manapság mintha maguk az eszközök, pontosabban az eszközöket működtető informátorok, média-guruk alakítanák a valóságot. Azt kell látnunk, amit mutatnak, nem pedig azt, ami valójában történik. Feltűnő példája volt ennek legutóbb (idén szeptember 16-án) az a tudósítás a televízióban, mely a röszkei határincidenst csak a támadók oldaláról mutatta be. A kerítés túloldalán nem volt kamera, így a mi szemzőgünkben nem láthattuk, hogy mi is történik, kikkel állunk szemben.

Szerintem a hitelesség medializált világunkban is mindennél fontosabb kellene hogy legyen. Azt tudjuk, hogy aki először adja ki a hírt, az lesz a nyerő. A közönség minden további információt a legelsőhöz mér. Hiába mondasz igazat másodikként, az emberek már megemésztették a féligazságot és a te információdat már gyanakodva méricskélnek. Tehát muszáj gyorsnak lenned, de kötelező volna az is, hogy hiteles légy. A problémák itt kezdődnek: a hitelességhez függetlennek kellene lenned, jól tájékozottnak, magasan képzettnek, professzionálisan felszereltnek, és – már nem először hozom fel – etikusan gondolkodónak. A gyorsasághoz viszont szinte nem is kell más, csak pénz. Pénze a mindenkori hatalomnak van. A hatalom viszont nem nagyon törődik mással, mint a hatalma megtartásával. Hiába gondolom erről, hogy ez beteges szülőkörűség, úgy tűnik, hogy mióta világ a világ, az általános emberi érdekek helyett bizonyos csoportok érdekei érvényesülnek, akik egyenesen azt várják tőled, hogy ne légy hiteles.

– A színpad fikciós világa a tömegtájékoztatással ellentétben egyre inkább a valóság élményét nyújtja a nézőnek, anélkül, hogy előírná, mit lásson, mire gondoljon. A színházban ennek a valóságnak a fedezete szerintem mindenek előtt a közös kulturális alap. Ha előveszünk egy klasszikust, mint például most a Don Quijótét, azt feltételezzük, hogy erre bejön a néző, mert ismeri, mert a Cervantes-regény létező valóság a számára. A gond abból adódik, hogy egy új művet lát a színpadon, melyben csak áttételesen van jelen az eredeti.

És ez jó. Ha csak azt kapnám egy színházban, amit el is olvashatok, minek mennék oda? Ha csak könnyen emészthető szórakozást adna, minek adnék érte pénzt? Ha a napi robot kipihenése a cél, arra ott a televízió. A színház önálló alkotások létrehozására szolgál, melyek ráadásul estéről estére egyedi módon valósulnak meg a színpadon. Tény, hogy az olvasás az új generáció számára technikailag sem könnyű ma már. A PISA-felmérés kimutatta, hogy egy képernyőnyi szöveget sem tudnak elolvasni a fiatalok úgy, hogy utána jó irányba klikkeljenek tovább. Egy nagyregény elolvasása a mi generációnk számára még élvezetet jelentett, mostanra viszont sokaknak kínszenvedéssé vált. Ez szomorú, és a színházak

számára is komoly probléma. De ettől még nem gondolom, hogy ennek a problémának a megoldását mindenestül a színházak nyakába lehetne varrni. A kulcs, sokadszorra mondom, a család és az oktatás. Az embereket olthatatlan kíváncsiságra kellene nevelni. Befogadásra, elfogadásra. Odáig kellene eljutnia mindenkinek, hogy a nehézség, a bonyolultság egyben a katarzis és a szépség forrása. A szellemi izgalomé. A könnyen elsajátítható dolgok a jól nevelt embert inkább elszomorítják, érdektelenné teszik, mert éppúgy nem jelentenek kihívást, ahogy egy könnyűvérű lány meghódítása sem. A színház valójában az önfeledt szórakozás színtere, de csak azoknak, akiknek a gondolkodás szórakoztató. Borzasztó dolognak tartom, amikor valaki azt nyilatkozza egy előadásról, hogy úgy rossz, ahogy van. Kritikusok néha azt is leírják, hogy a rendező nem értette meg a szerző szándékát. Vagy hogy félreértette az alpművet. Egy előadás, mely egy csomó ember hónapokig tartó munkája, soha nem véletlenül olyan, mint amilyen. A munka legnagyobb része éppen a művek ízekre szedése, értelmezése. Megkockáztatom, hogy senki nem tud többet egy színdarabról, mint az a csapat, amelyik létrehozta. Lehetséges persze, hogy amit látok, az nekem nem tetszik. De ha ennek az érzésnek az az alapja, hogy én mást vártam, másként csináltam volna, vagy úgy érzem, hogy félreértették a darabot, szinte biztos, hogy rossz nyomon vagyok. Ahogy szerintem az is hiba, ha a preconcepciómat nem tudom a ruhatárban hagyni. A színház éppen azzal adhat nekem valami fontosat, ha meglep. Ha új értelmezéseket mutat, vagy arra készítet. Ha nem adja magát könnyen. Ha van min gondolkozni. És az sem baj, ha nincsenek azonnal válaszaink. (Ez legfeljebb egy kritikus számára probléma.) Számomra a jó előadás az, amelyik élménnyé képes válni. Mindegy, hogy ezt hogy éri el, az eszemre vagy az érzéseimre vagy mindkettőre apellál.

– Egy-egy régi színházi felvétel igen informatív tud lenni, és megdöbbentő hatást tud gyakorolni az emberre. Vannak olyan színházi pillanatok, amelyekről a képek, a róluk készült fotók sokkal többet mondanak, mint a szavak, mint az általában elfogult kritikák. Mi kell ahhoz, hogy ez így legyen?

Hogy egy fotó többet mondana, mint a színházi pillanat maga? Ezt azért nem hiszem. De valóban van úgy, hogy sikerül megőrizni a fotón egy pillanat hőfokát. Bár sajnos, ezek a „szerelmes” pillanatok ritkák. A színházi fotózás legfontosabb célja a dokumentálás és a marketing-anyagokhoz való hozzájárulás. Színészt, ruhát, díszletet, tereket, háttérmunkát, mindent fényképezünk. Én az egész folyamatot nyomon követem, sok próbára járok, de a legjobban azt szeretem, amikor először találkozom a kész (ha van egyáltalán olyan) előadással. Szerintem a legjobb képeim az első találkozások alkalmával készültek. Ilyenkor ösztönösen dolgozom, semmi nem érdekel, csak a kompozíció. Az erős daraboknál a jó kompozíciók egybeesnek a drámai csúcspontokkal. Nemzetis pályafutásomat Jordán Tamásnál kezdtem, az ő színháza az írott drámára épült, a színészek párbeszédei voltak az előadások tartópillérei. Alföldi Róbert színházát belülről nem ismerhettem, hiszen megvált tőlem, de az előadásai alapján nála is ez a hagyományos értelemben vett verbalitás volt az elsődleges. Hozzájuk képes Vidnyánszky egy avantgárd művész, az ő előadásaiban a szó csak egy a szólamok között. Nagy terekben, nagy ívekben gondolkodik. Ha kérdeznék róla,

azt szoktam mondani, hogy az előadásainak, mint a zeneműveknek, bonyolult partitúrájuk van. A szöveg, a zene, a színészek akciói a szólamok, hol az összhang, hol a disszonancia dominál, és ez a hullámvázis kelt különböző érzeteket a befogadóban; hol az egyik, hol a másik összetevő válik hangsúlyosabbá, de egyik sem adhat teljes élményt a másik nélkül. Erős látvány, erős hangulatok. Érzelmes színház, de ezt ő is mondja. Én mindenféle színházat szeretek, nagyon szeretem a jó szőszínházat, hiszen azon nevelkedtem, mint ahogy a magyar színházba járók többsége, és nagyon élvezem ezeket a hatalmas ívű előadásokat. A különbséget fotósként is érzem. Most egészen más módon dolgozom, mint korábban. A szőszínházban a párbeszéd felizzása, a tekintetek, szuper közeli képek érdekelnek. Vidnyánszky szinte képzőművész módjára fest a színpadon, nála gyakrabban használok nagylátószögű objektíveket, lépek hátrébb a színpadtól – a tér és a benne lévő ember kapcsolatát kutatom. Készülnek persze közeliek is, de leggyakrabban a próbákon.

– A Szarvassá változott fiú című színpadi produkció filmes változata is elkészült nemrégiben az eredeti beregszászi társulattal³. Ebben neked vizuális szakemberként milyen szereped volt?

A forgatáson standfotósként, utána a film vágójaként vettem részt a produkcióban. Vidnyánszky Attila mellett, akinek olyan gazdag a képzelőereje, hogy folyamatosan víziók vannak a fejében, a vágóra nem az alkotás, hanem a szakmai szempontok betartása, betartatása hárul. Ennek megvannak a nagyon egyszerű szabályai. A plánváltásokra, a ritmusra kellett ügyelni, a stílust kellett tartani. Vidnyánszky lassú tempójú filmet szeretett volna létrehozni, így is vettük fel az egészet: hosszú snittekkel, lassú kameramozgásokkal. Az első nyers vágott anyag – nem emlékszem pontosan – talán több mint négy órányi volt. Aztán hónapokig azzal foglalkoztunk, hogyan tudjuk megtartani ezt a szélesen áradó, lassú tempót, miközben egyre rövidebbekre vágtuk a jeleneteket. Szerintem sikerült, pedig van néhány vágás, mely mindössze tized másodpercnyi villanás. Amúgy végig az volt az érzésem, hogy az ő fejében készen volt a tökéletes mozi, csak abban kellett segítenem, hogy az jelenjen meg a filmen, amit elképzelt.

– Színházi fotóidból Elillanó pillanatok az örökkévalóságnak címmel nyílt kiállítás a napokban, november 12-én a MÚOSZ Színházában. Erre milyen szempontok alapján válogattál?

Keleti Évával⁴ beszélgettem egy alkalommal itt a színházban, és amikor kezé-



Keleti Éva a 2013-as szegedi kiállításán

³ Ezért a filmért idén novemberben Vidnyánszky Attila vehette át a legjobb rendező díját a Los Angeles-i Magyar Filmfesztiválon.

⁴ Keleti Éva (Budapest, 1931) a magyar fotográfia nagyasszonya, Balázs Béla-díjas, érdemes és kiváló művész. Már a hatvanas években iskolát teremtett a színházi fényképezésben. Képei a hazai színháztörténet közelmúltjának kiemelkedő előadásait, nagyszerű művészegyéniségeinek különleges pillanatait örökítették meg.

be vette a Nemzeti Magazint, nagyon tetszett neki, amit látott. Azt mondta, kicsit a régi Film Színház Muzsika hangulatát idézi számára ez a lap. Tetszett neki a szöveg és a kép aránya is, és amikor kicsit pirulva bevallottam, hogy én volnék a fotós, felderült. Amikor pedig a Viktor Rzsakov rendezte *Éjjeli menedékhely*-ből készült egyik képem tavaly megnyerte a Magyar Sajtófotó Verseny művészeti kategóriáját, a díjátadón megszorította a kezem, és azt mondta, szívesen rendezne nekem egy kiállítást. A tényen túl azért lettem ettől boldog, mert tudtam, hogy így felkérhetem a válogatásra és a végleges anyag falra helyezésére, a sorrendek kialakítására. Szerintem ugyanis ez a legnehezebb része a fotós munkájának. A legjobb fotósok is csinálnak rossz képeket, csak ezeket nem mutatják meg – egyebek között ettől a legjobbak. Mintegy hatszáz képet néztünk végig az elmúlt tíz év terméséből. Néhány képet megjelöltem, amelyet mindenképpen szerettem volna kiállítani, de a fotók többségét ezek köré már együtt válogattuk ki. Végül a kollekció úgy hatvan képre redukálódott. Az egész folyamatot nagyon élveztem, sok tanulsággal szolgált. Kaptam néhány nem várt ajándékot is, például azért a portréért, amelyen Bessenyei Ferenc két héttel a halála előtt profilban látható. Azt mondta, hogy már az is nagy dolog lenne, ha egész életemben csak ezt az egy fotót készítettem volna. Mi tagadás, ez nagyon jól esett... Végül ez a kép, és még kilenc fotó az első válogatásból nem került fel a falra. A kiállítás is önálló művészet, sokkal több, mint pusztán egymás mellé helyezett képek sora. Azt a tizedet a többiek egész egyszerűen kivetették maguk közül.

(Lejegyezte és előszerkesztette Ungvári Judit)

"Difficulty and Complications Are Sources of Beauty"

(Zsolt Eöri Szabó is Interviewed by Zsolt Szász)

The many-sided career of Zsolt Eöri Szabó (b. 1957) dates back to 1979 when he began to make cultural and current affairs programmes for the Magyar Rádió (Hungarian Radio). Then he worked as an editor-reporter and presenter of the popular *Ablak* (Window) programme at Magyar Televízió (Hungarian Television) until 2001. He launched one of the first Internet newspapers in Hungary (*Weblapok /Webpages/, 1996*). He has been editing films and doing still photography for the television as well as movie theatres. He designed the Web portal of the Nemzeti Színház (National Theatre) and has been its editor to this day. The present interview informs readers of his equal interest since his childhood in technology and the arts. As a photographer, he gives top priority to professional authenticity, although he is aware of speed being a prerequisite for information society. As an editor of the theatre website, he calls attention to acquaintance with the young generations' communication strategy and to the, contrary to popular belief, laborious and costly nature of presence on Internet forums. At the end of the interview, he answers technical questions concerning photography and film-edition. Mention is made of Attila Vidnyánszky's prize-winning film, *A szarvassá változott fiú...* (*The Boy Changed Into a Stag*), of which he was the editor, as well as his recent successes: he was one of the winners at the 2014 Hungarian Press Photo Competition; and a compelling exhibition of his theatre photos opened at the MÚOSZ Székház (residence of the Association of Hungarian Journalists) on 12th November this year.