

tartalom

beköszöntő

Nagy László: „Szorít az idő” • 3

mitem 2016

Tömöry Márta: A koreai népi színjátszó hagyományról • 5

kultusz és kánon

Balogh Géza: Avantgárd színház Kelet-Európában
(III. rész) • 15

fogalomtár

Végh Attila: Szép • 29

olvasópróba

Pálfi Ágnes: János, „ama csodálatos saskeselyű” • 37

Szappanos Gábor: Szindbád, az örök vándor feltámadásai • 57

félmúlt

„Úgy döntöttem, hogy rendező akarok maradni”
(Szikora Jánossal Regős János beszélget) • 65

műhely

„Az ember lelke előbb-utóbb szomjas lesz a jóra”
(Dávid Zsuzsát Ungvári Judit kérdezi) • 85

Gyarmati László: A Fedák-kézirat története • 98

kilátó

Jöhet a finomhangolás!
(Horányi László: Esztergomi Várszínház) • 101



Nagy László festőmályvával és bodzafőzettel készült festménye, 1977,
© Nagy László jogutódja (fotó: Gottl Egon)

„Szorít az idő”



1925–1978

M.¹ behozta az erkélyről a szép karácsonyfát. Megfaragtam a végét, beillesztettem a talpába, amit itt Szigligeten tárolunk, Gizike, a mosónő vigyáz rá. Lucia hozott egy öreg Salvust ajándékba. Rossz idő. Hó nem esik. Dél körül tavaszias. Séta. A pásztor nem messze kolompolt. Felfele tartva láttam, jönnek a juhok a vízparton, s valamennyi lehajol [a] vízre, isznak. M. visszament, beszélt a juhász-szal. Megígérte, hogy holnap elmegyünk hozzá, az akolhoz. Délután aludtam. M. jött a fenyőfát földészíteni. Én átmentem a szobájába. Közben találkoztam Grandpierre-rel, fáj a hasa, pálinkát keres. Behívtam: a törkölyből egy csészét megivott. – A karácsonyfa igen szép. Este ültünk alatta. Énekelgettünk. M. nagyon szereti a csillagszórót, gyújtott is eleget. A háromkirályos csillaggal játszottam. – Az újságot nem láthattam, ellopják. Az ÉS-re egyáltalán nincs reményem. Pedig abban kettőnknek van verse. Kedves karácsony este.

Szigliget, 1977. december 24., szombat

Utolsó napja a nehéz esztendőnek. Szép és nehéz volt. Sok verset írtam. Könyve-
met már majdnem nyomják. Egyébként nincs különös érzésem. Tagolják az időt,
ennyi az egész. Befejeztem a falovakat. A kétféjűt befestettem, feje, nyaka a szü-
gyéig kék, a törzs, a többi rész fehér, ahogy eredetiben. Ebéd után nagy szél, hó-
kavargás, végre valami fehérség, nézegettem az ágyról is, majd aludtam. Vacso-
ra előtt séta. M.-tal haraptuk a tiszta havat a fenyőkről. Az étkezőben 10-ig üldö-
göltünk, Grandpierre borát ittuk, aztán tévé: Hofi-műsor. Éjfélkor koccintások, jó
kedvem volt. Zsuka² mellett kellett ülnöm sokáig. Krúdy Gy.-ről beszélt nagyon
szépen. A társalgóban M., a doktor-lányok³, G. Emici vártak. Bolondoztunk fél
3-ig. Ebben a három hétben csak játszottam, nagyon rámfért. 4–5 Herbert-verssel
kéne Pestre utaznom, csak 2 van készen. Még két nap, még fordíthatok néhányat.
Agyó 77-es, dupla kaszás esztendő!

Szigliget, 1977. december 31., szombat⁴

Nagy László

¹ Szécsi Margit költő, Nagy László felesége

² Krúdy Zsuzsanna, az író lánya

³ Gutai Magda költő, és Kilián Katalin, Juhász Ferenc későbbi felesége

⁴ E két naplóbejegyzés Nagy László *Krónika-töredék* (Holnap Kiadó, 1994) című köteté-
ben olvasható.



Bongsan Talchum, bubbhista kolostori tánc (forrás: Koreana, 1997/2.)



TÖMÖRY MÁRTA

A koreai népi színjátszó hagyományról*

Korea tegnap és ma

Az ország múltja a legendák ködébe vész – mongol, tunguz törzsek i. e. 2333-ban alapítják meg az első államot. Ezt a kínai Han dinasztia dönti meg i. e. 108-ban, négy kormányzóságot hozva létre. Ez alól a kínai fennhatóság alól szabadulnak föl Jumong, Kogurjo első királya¹ vezetésével. Pekcse és Silla, a másik két han királyság is megalakul. Egymással harcolnak folyton, végül i. sz. 676-ban Silla fennhatósága alatt egyesülnek. (Kim Jusin tábornok kínai csapatokkal szövetségben győzi le a másik kettőt.) Silla (i. e. 57 – i. sz. 918) virágzó buddhista állam, de hamar létrejön mellette Kogurjo utódállama, a Parhei királyság (698–926). A feszített tempójú buddhista építkezések, s a környező nomád népek, például a magalok nyomása, s a Pektusan hegy kitörése után megbukik a két királyság, s létrejön egy új formáció a térségben, a Korjo királyság (918–1392).

A 11. században a kitajok, a 13. századtól a mongolok elleni háborúkban kivérik e még buddhista állam. Közben Kínában megalakul a Ming császárság, s egy kínai tábornok, *Li Song ce* hadvezér, Thedzso király néven megalapítja a Csozun / Lee dinasztiát (1392–1910). Csozunnak nevezik a konfuciánus elveket valló új koreai királyságot. A 16. századi japán inváziók után, melyek Koreát is kétszer letarolják, a Ming dinasztiát leváltja a mandzsu Csing. Ráadásul Korea kitart a Min-

* A 2016 tavaszán megrendezésre került harmadik MITEM-en egy koreai és egy kínai produkció fogja képviselni a távol-keleti színjátszó hagyományt. Mostani és következő lapszámunkban e kultúrkörbe kívánjuk bevezetni az olvasót.

¹ Kogurjo alapítója: Ko Jumong (i. e. 37– i. sz. 19). Nevének eredeti jelentése „íjászmester”, Tomjong a halál utáni neve.

gek mellett, s ezért az 1627-es és az 1636-os mandzsu invázió után a Csingek vazallus állammá vált az ország. (A félszigeten egymás mellett élnek a nagy keleti vallások, s megjelennek a keresztény misszionáriusok is.) A bezárkózó „remetekiráltságban” csak a japán–kínai háború után ér véget a Csing befolyás, s 1897-ben kikiáltják a koreai császárságot. De merev kasztrendszer, a vezető körök dekadenciája miatt parasztfelkelések rázzák meg az országot, s az őket leverni behívott japánok leváltják a királyt, megszállják Koreát.

A japán protektorátus 1910-tól 1945-ig tart, jellemzi az erőszakos japonizálás, nyers terror. (Az értelmiségiek, munkások több merényletet hajtanak végre a megszállók ellen.) Végül 1945-ben, japán kapitulációjával, felszabadul Korea, polgári köztársaság alakul 1948-ban. De kitör a kommunista felkelés, s velük jönnek a népi Kína hadai. Több éves polgárháborúban ölik egymást (1950–53). A demokráciák délre szorulnak, de végül amerikai segítséggel visszaverik a vörösöket a mai demarkációs vonalig. 1953-ban létrejön a fegyverszünet, békekötés nélkül, s ez a mai napig így van.

Ritkuló nemzedékem emlékezik még a síró koreai gyerekek képeire, s az itt tanuló északi diákokra. (Olvasom valahol, ezek a diákok tanították löni 56-ban a magyar egyetemistákat.)

A 60-as évek dél-koreai belpolitikai változásai, a kereszténység térhódítása, a modern iparosítás komoly eredményeket hoz, Korea ma már az egyik vezető gazdasági hatalom az ázsiai kis tigrisek közt.

1988-ban, Japánba utaztomban az UNIMA világfesztiválra, felriadok éjjel a vonaton – kinézek, fenn ragyog fényesen a Göncölszekér, rúdja felénk néz – s valami euforikus déjavu érzés önt el: én már jártam erre! (Utóbb megnézem a térképen, valahol az Uzsuri folyó és Vlagyivosztkozt, koreai ősvidéken jártunk, jó ugrásnyira a mai észak-koreai határtól.) Néhány nappal később már a tokiói augusztusi éjszakában Ulrikével, a német lánnyal, kinek japán férje van, járjuk a várost, sora nézzük a világ minden sarkából érkezett bábelőadásokat. Utunk során mellénk szegődik egy csendes dél-koreai fiú, kísér mint testőr, s egyszer csak elkezd énekelni: mintha egy hősnének szállna a csillagokig.

Ez volt a koreai nyitás ideje, 1989-ben eljöttek hozzánk a Népművelési Intézetbe is, az angol nyelvű Koreana folyóirat akkortól olvasható nálunk is. A 80-as évek a koreai filmgyártás felfutó időszaka is: s úgy tíz évre rá nálunk is vetíteni kezdik a történelmi tévé-sorozatot (*A palota ékköve*, *Silla ékköve*, *Yi san* stb.) Mivel igen nívós alkotások ezek, megszeretem, testvérré fogadom Koreát, a mienkéhez hasonlóan vérzivataros történelme, fiainak harcos szelleme miatt. Kína és Japán között őrlődve, de tőlük tanulva is, képesek voltak a saját arcukat megőrizni. S nem utolsó sorban megfog a filmesek érzékenysége s a színészek drámai szerepformálásának unikális volta. (A neten látom, a magyar fiatalok közt számos rajongója van ezeknek a koreai sztároknak, egymás számára ingyen fordítják angolból a csak neten hozzáférhető filmek szövegét.)

A 80-as évek vége személyes pályám alakulása szempontjából is sorsdöntő volt. Két éves Soros-ösztöndíjasként arra kaptam megbízást, hogy egy bábos világszínházi kötetet állítsak össze. A már említett japán utamnak köszönhetően támadt

föl az érdeklődésem a magyar szakrális dramatikus hagyomány és az ázsiai ünnepi színházi formák rokonságának feltárása iránt. S ebből nőtt ki aztán a Hattyúdál Színház programja, illetve ez inspirálta a Nemzetközi Betlehemes Találkozó, sőt a Nyírbátori Szárnyas Sárkány Hete Utca-színházi Fesztivál létrehozását is – intézeti háttérrel.

Az alábbi írás is ugyanennek a szakmai érdekeltségnek a bizonyítéka.



Yangju Pyolsandae előadás
(forrás: actualikorea.com)

A koreai népszínház – a Yangju Pyolsandae²

A koreai maszkos táncdráma a régi idők vallásos ceremóniáiban gyökerezik. Voltak évenként ismétlődő, periodikus áldozati rítusok, abból a célból, hogy táncsal befolyásolják a természetfeletti erőket. E rítusok „ceremóniamestere”, a *sámán* egyik funkciója az volt, hogy dramatikus eszközökkel és tánca révén odaidézze az istent. A szimpla sámántáncból fokozatosan alakultak a ki a koreai táncdráma elemei.

Már a korai időkben fontos rituális szertartásaik voltak. A *Kogurjo* (i. e. 37 – i. u. 668), a *Pekcse* (i. e. 18 – i. u. 660) és a *Silla* korban (i. e. 57 – i. u. 935) már létezett a *kommu*, a legendás *Kwan-chang*, az ifjú hős történetére alapozott tánc és a *ch'oyongmu*, amely *Choyong Tonghaeyong* király hét legendás fiának a történetét előadó táncforma.

A későbbi királyságok alatti további fejlődés eredménye a *sandaeguk*, vagy *sandaedae* táncdráma, mely a *narae*-ből³ és egyéb korábbi formákból alakult ki. Az első színházi-típus tehát a népi orális hagyományon alapuló *sandaeguk* volt, mely szimpla, primitív közjátékok sora. Majd a *Koryo* korszakban némi kínai udvari hatás is érte ezt a műfajt, mely a *Choson* dinasztia alatt formálódott ki végleg. A vidéken létrejött számtalan variációt végül az udvarban regisztrálják.

A kormány két tagozatot alakított ki, a *Narae* és a *Sandaedae* tagozat hivatalát, mely nyilvántartotta e színházak előadóit. Megengedték nekik, hogy saját csoportjukkal mindenfelé utazzanak az országban, az esős évszakban, illetve a munkák szünetelésének időszakában. 1634-ben az udvar megszüntette e hivatalt, így az előadók a főváros környékén telepedtek le, s megélhetésüket teljes mértékben

² Cho Oh Kon: Yangju Pyolsandae. A *Theatre of traditional Korean Mask-dance Drama* című írás alapján, Nyiredi Judit nyersfordításának felhasználásával. (Kkoktu geuk. The Marionett theatre of Korea. A koreai UNIMA kiadványa, 84. vol. 8.) A szerző a New York és Bockport állami egyetem tanára volt.

³ Ez az ördögszellemek palotáját bemutató ceremónia általában az újév kezdetének démonűzése és szerencsekérése, az óév elűzése és az új fogadása céljából.

az előadásból származó jövedelmük fedezte. Az eltelt mintegy 350 év alatt e dráma fokozatosan egyfajta népszínházzá vált.

A *Jangju Pyolsandae* 200 éves legendája szerint annyi meghívást kapott a csoport, főleg a holdnaptár szerinti 4. és 8. hónap és az 5. hónap 5. napján a *sandae-guk* előadásokra, hogy gyakran szerződést kértek a meghívóktól a túl sok fellépés miatt. Ez népszerűségük jele volt. Ha nem jöttek el a városi „profik”, a falusiak saját összeállt csapataikkal, maszkjaikkal arattak sikert.⁴ Eredeti társulatok már rég nincsenek.

A sandaeguk előadó neve: *p’yonnom* (rossz, becsmérlő, csúfoló). E játékosok *Toyung*-nak nevezett cébbe szerveződtek, 11 taggal, minden csoporton belül háromféle tag volt: *yongwi*, *chusok*, *osang*.

A négy *yongwi* játszotta a *Noyang*, a *Somu*, a *Sinharabi* és a *Saenmin* szerepét. A két *chusok* játszotta *Yonip* és *Nunkkumjoki* szerepeit, az öt *osang* pedig a *Wanpo*, *Om*, *Mokcsung* és más szerepeket. Tehát bizonyos szerepkörökre specializálódnak. Ezek közül némelyikben egyáltalán nincs beszéd, csak mimes gesztusok és tánc. A legidősebb tag a *Wanpo*, ő volt a csoportvezető is.

A *Yangju Pyolsandae* előadóitól elvárták, hogy az előadás előtt szent rítussal tegyenek felajánlást a szellemeknek. Ezt általában az egész csoport hajtotta végre a kosztüm-szobában, az öltözőben. A feláldozandó dolgok: engesztelő bor, háromféle mézes sütemény, háromféle gyümölcs, rántott hal, főtt malacláb, főtt tehénfej. Miután a szent asztal előtt elrendeznek minden maszkot, a csoport képviselője engesztelő bort tölt a tálba, s a következőt recitálja a maszknak: „*Yousecha...év...hónap...napján*⁵ *mindenkit áldozatra hívunk, a színház és a szent áldozás őrszellemeit hívjuk.*” A cél kettős: a szentség audienciára hívása és a gonoszok távoltartása a falutól. A végén megeszik a felajánlott ételt, s mikor már érzik a bor hatását, kissé becsípve játszani kezdenek.



A pocakos jelenete (forrás: Koreana, 1995/9.)

Minden évben adott számú előadást mutatnak be:

4. hónap 4. napján: Buddha születésnapja;

5. hónap 5. napján: Tanó-fesztivál;

8. hónap 15. napján: *Chusok*, az őszi termés betakarítási fesztiválja (a holdnaptár szerint).

S a 4. hónap 8. napján van a *kwandung-nori*, a „lámpások” fesztiválja. Ez a legcsillogóbb, legfontosabb előadás. Az egész falut kivilágítják színes lampionokkal, örömtűzzel. Az előadás este tíz körül máglya világánál kezdődik, s hajnalig eltart. (Ma már nappal játsszák.)

⁴ Lásd a *King and Clown* c. koreai kultuszfilmet.

⁵ Ez egy koreai óda, himnusz első sora.

A színhely, ahol játszanak, a nyílt mező. Az egyik oldalán kifeszített nagy háló az öltöző, míg a zenekar szemben, a másik oldalon ül, s a színpadi játéktér a kettő közti üres térség. Tágasnak kell lennie, hogy a táncokat elő tudják adni.

A muszlinnal elkerített öltöző mérete 16×16 láb (5,5×5,5m), volt. A színpadnak általában két bejárata volt, ahol a szereplők ki-be jártak (sőt, néha a zenekarból mentek a színpadra). Se függöny, se díszlet nem volt az előadáshoz, a színváltozást az akcióban beálló szünet jelezte. A közönség vagy állt, vagy a zenekar és zenészek mögött ült.



Yangju Pyolsandae előadás jelenete a zenészekkel
(forrás: english.chn.gov.kr)

Maszkok

A maszkok szárított tökből, más anyagok (fa, papír, cirbolyafenyő-kéreg) hozzáadásával készültek. Néhány feljegyzés azt sugallja, hogy a Choson dinasztia idején már fa- és papírmaszkokat is használtak, melyeket az előadás végén elégetnek. A maszkok közül egy se maradt fenn, ami alapján új maszkokat készíthettek volna. A maszk-készítők emlékezetből dolgoztak és dolgoznak ma is.

A maszkokat vagy az egyik szereplő, vagy egy műasztalos csinálja. Először kiválasztanak egy kiszáradt tököt, éles késsel kivágják a szem és a száj nyílását, ezt követi az orr, majd a szemöldök fölragasztása (néhány ív papírt is összeragasztanak ilyenkor), s mikor a papírmaszk megszáradt, ráfestik a szakállt. A maszk széleihez egy textil-csíkot applikálnak, amit *t'alpónak* hívnak, ez takarja a fejet hátulról, s ezt a játékos nyakára rátekerve rögzítik. A színész a homloka köré tesz még egy összecsavart törülközőt is, hogy a maszk és az arc között maradjon hely, hogy lélegezni és énekelni tudjon.

A *nunkkumjoki* kivételével minden *Yangju Pyolsandae* maszk rögzült karaktert, statikus arckifejezést mutat. A *nunkkumjoki* semeit viszont az előadó forgatni tudja – a maszk szemhéján három, dróttal áthurkolt rés van – a drótokat mozgatva a maszk kacsintani is tud.

Ha új maszkot készítettek, áldozatot kellett bemutatniuk, hogy a szentség beleköltözzön a maszkba. Ha a *Yangju Pyolsandae* csoportot meghívták egy szomszéd faluba, a határon a falu gazdaszelleme előtt áldozatot kellett bemutatniuk. Kirakták az összes maszkot a falu őrszelleme és az ősisztenség szent fája előtt, és mielőtt a turnét elkezdték volna, itt imádkoztak.

Az összes maszk között (a kutatások szerint) a *Yonip* és a *Nunkkumjoki* a legősibb, a legszentebb az előadók számára. Lehet, hogy ezért van e két maszk mindig



Tradicionális Yangju Pyolsandae maszkok (forrás: blogs.swa-jkt.com)

középen elhelyezve a szertartásnál. Továbbá ezt a két szerepet a legtapasztaltabbak adják elő, akik a chusok (fő ülőhely) rangot viselik.

A Yangju Pyolsandae-ban 32 szerepkör van, de csak 22 maszkot használnak, vagyis a kezdő előadónak is dupla vagy tripla szerepet kell vinnie.

Egy maszk, amit a néző egy adott karakterként már beazonosított, megjelenhet valaki másként is egy másik jelenetben. Ekkor a maszk jelentése módosul; például nincs maszkja a Shoettuginak a 7. jelenetben, ezért e karakter úgy lép be, hogy Chwipalli maszkját viseli; vagy a Sinjangsu (suszter) egy másik jelenetben a Tokki előadója – ilyenkor mindkét figura Maltuginak⁶, Saenmin szolgájának maszkját viseli. Ez a nézőknél némi zavart okozhat. Mind a 22 maszk leírására itt nincs mód, példaként csak kettőt említünk:

Yonip: lótuškék a haja és az orra (ezen néhány arany pötty van), az orcáján két gumó, vörös pofáján sokszínű szemöldök fából, szempillája s haja sodort fehér papírral kontúrozott, félig nyitott szája körül néhány papírcsík, hogy elfedje kiálló fogait.

Om: ennek a maszknak is fa orra van egy lilászvörös arcon, mely ráncolt, redős homlokú. Felfelé ívelő, mandulavágású szemei vannak, bab nagyságú fehér pöttyök vannak a képén és sok arany papírcsík a homlokán és orcáin.

Tánc, zene, hangszerek

Sok egyéb hagyományos koreai maszkos táncdrámához hasonlóan a tánc még elegánsabb és szebb, mint a *Pongsan talchum* vagy a *Tongyong ogwangdae* maszkos előadásoké. Egyes szerepek, például a 24-es maszk-típusé, nem kívánnak dialógust, csak táncot, mimikát, gesztusokat. Ahol van beszéd, ott is igen sok mindent táncal fejeznek ki. Ezek előadása a táncos egyéniségétől és kiválasztásától függ (a *hapchang-chaebae* például, amit *Sangchwa* ad elő átkulcsolt kézzel és kettős hajlongással, 15 percig tart).

A Yangju Pyolsandae-ban a koreai maszkos táncok majd minden formája (a *jótaji*, a *kopsawi*, a *kkaeki*, a *mongsokmari* és a *samjin-samtoe* stb.) táncos alkalmazást

⁶ Az újabb típusok – ugyanabba a szerepkörbe tartozván – átveszik a szolgál-maszkot.

nyer, s kötött ritmusképletekkel kerül bemutatásra. A kísérő zene vagy *jombul*-ritmusú (egy hosszú buddhista ima, *Amithaba* szent nevének hat ütemű ismétlése), vagy *taryong*-ritmusú (ballada-dallam, nyolc ütemre), vagy *kutnori* (hús ütemű, ördögűző dallam).

A gyakran táncsal és dialóggal elegyített dalokat lezárásként alkalmazzák a zenekarban, hogy ezzel különítsék el a részeket. Mivel a drámai szöveg rögzült, sosem éneklik teljesen végig a dalokat, váltanak a következő jelenetre, így azok tartalma elég furán kapcsolódik – nincs összefüggésben a cselekménnyel, sem a jelenet tárgyával.

A zenéhez többnyire hatféle hangszer (egy fuvolát, két oboát vagy sípot, egyfajta húros koreai hegedűt, egy homokóra és egy hordó alakú dob) használnak, s ezekhez még egy kis gong is csatlakozhat.

A játékok jellegéről, tartalmáról

Más tradicionális formákhoz hasonlóan itt se voltak írott darabok. Eleinte az előadók spontán intuíciójára épülő ünnepi színház volt ez, a cselekmény nyers szinopsziséval – nemcsak a dialógusok szövegét, hanem a dalok és táncok formáját illetően is. Az előadók nemzedékein keresztül több drámai történetet, dialógot, dalt és táncot kapcsoltak egybe, mire a mai forma kialakult. Természetesen a 20. század első negyedéig e dráma-típus csak élőszóban maradt fenn, így ami e dráma felépítését illeti, európai szemmel nézve nem organikus szerkezetű, sérti az arisztotelészi ok-okozatiság klasszikus elvét. Nincs egy olyan stabil cselekményszál, melyre a darabok elejétől a végéig fölfűződnenek. Ha felvonás közben hirtelen fordulat áll be, nincs magyarázat. A játékok többnyire epizódok laza füzerei, melyeket újra lehet rendezni, le lehet választani, anélkül, hogy az előadás egésze ennek kárát látná. Néhány karakter például feltűnik bizonyos felvonásokban, aztán többet egyáltalán nem jelenik meg. *Jopiu* és *nunk yoki* maszkái például, annak ellenére, hogy néhány tudós szerint nagyon fontosak, csak a 4. felvonásban jelennek meg.

E játék tehát közömbös a logikus cselekményvezetés, a gondos kidolgozás iránt. E helyett különböző helyi aktualitásokat és spontán ötleteket vet be, s az előadásban épp ezek lesznek a fő akciók, attrakciók. A játékok mindenképp előtt a közönség humorára apellálnak, céljuk az ellenszenves alakok kinevet(tet)ése. S közvetlenül vagy közvetve a közönség moráljára hatnak, a néző rokon-, illetve ellenszenvét kívánják kiváltani.

A Yangju Pyolsandae nyelve némileg eltér a pongsonku – a koreai elit által kultivált irodalmi nyelvtől, mely tele van költészettel – ez a népi dráma durva és mosdatlan szavakat is tartalmaz, tipikusan köznyelvi.

Úgy tűnik, hogy ezen az antiliterális népnyelven könnyebb ráhangolni a nézőt, hogy más perspektívából, sarkítottan nézze a mindenkori uralkodó osztály életét, hogy sértegetésükkel karikírozva lássa azokat, akik kivételezett helyzetben van-

nak. Ennek a mulatságos és túlzó nyelvnek, mely bővelkedik vaskos és földközeli fordulatokban, a leleplezés a célja (például amikor a kigúnyolt figura belehal a szerelmi betegségbe, mondván: „ezerkarmú maszturbáció... hasra kell döntselek, hogy szodómiát műveljek veled!”).

Nyelvezetük teljesen spontán, logikai bukfencek, hang- és tónusváltások jellemzik. Ha e drámatípus célja a sokkoló, buja kifejezésmód, a közönséges és durva szleng, valamint a tabutörés-számba menő szabadszájúság, akkor elmondhatjuk, a dialógok tökéletesen kiszolgálják ezt a célt. Lefordíthatatlan szójátékokban is bővelkednek e darabok.

Ha az uralkodó osztály a szatíra fő tárgya, annak háromféle képviselője, típusa van:

1. a korrump hivatalnok,
2. a hitetetlen buddhista szerzetes,
3. a degenerált arisztokrata.

Cho On Kon egy improvizatív előadás szerkezetét elemezve bizonyítja, hogy egy-egy játékon belül mindhárom réteg „megkapja a magáét” – a szatírárt énekes, táncos betétek szakítják meg, s a laza sor együtt társadalmi összképet rajzol.

1. felvonás: *Sangjwa*, egy buddhista szerzetes bemutatása. A darab egy *Nojang* (buddhista főszerzetes) alakjában leplezi le a papság álszentségét. Például nevetség tárgyává teszi egyiküket, amint két fiatal boszorkány között futva nemcsak táncol, de – pantomimmel érzékeltetve – a lányok száját és hóna alját szopja.

2. felvonás (komikusok közjátéka): két szereplő, *Mokcsung* és *Om* abszurd dialógja.

3. felvonás: az éhes *Mokcsung* és *Om* dialógja. Szójátékukra példa: „*Mit hordasz / mi van rajtad?*” – „*Nem kértem kölcsön, nincs tartozásom.*”

4. felvonás: egy *Hold-dalt* énekel *Om*.

5. felvonás: egy szerzetes bűne az első jelenet tárgya; ugyanebben van a *Fehér Sirály éneke* is, amit *Wanpo* és *Mokcsung* énekel.

6. felvonás: az első jelenetben megjelenik a dráma másik céltáblája, a korrump buddhista szerzetes. A 3. jelenetben megint ő az, aki nevetségessé válik, ez esetben epikureusi vonásai miatt. Frivol, sikamlós, buja, mértéktelenségbe merülő, s ezt a következő módon karikírozzák: egy lány szoknyája alól dugja ki a fejét (közösülés közben) – „nyakig beleesett”. A hájas szerzetes, akitől a megvilágosodást várnánk, ilyen profánul leplezi le önmagát – ő, aki a legkevésbé engedhetné meg magának mindezeket.

7. felvonás: az első jelenet egy yangban (arisztokrata, főúr) szerepeltetésével az erősen privilegizált helyzetű főurakat gúnyolja. (Az oktatás és az iskolák csak az uralkodó osztály gyerekeinek voltak nyitva Koreában.) Három arisztokrata úrfi (*Saennim*, *Toryongnim*, *Sóbangnim*) hivatalnok-vizsgára megy, de városlátásra csábulnak el, s már majdnem vége a vizsgának, amikor *Maltugi* és barátja, *Shoettugi* egy lebujban – egy „disznóólban” – rájuk talál. A darab ismeretlen szerzőjének nyilván az a szándéka, hogy az arisztokratákat lefokozza a disznók szintjére.

A darabban az arisztokraták és a szolgák nyelve és viselkedése közt nincs különbség: mind egyformán mocskos szájúak. A szolga például emlékezteti urát, hogy mamája közönséges nőként viselkedett, amikor vele is viszonyra lépett.

7. felvonás: a második jelenetben a rendőrfőnök, *P'odopujang* válik a szatíra tárgyává. A fiatal, csinos és erős rendőrfőnök ellopja *Saenmint*, a gyenge öreg jós ágyasát. A felvonás élénken demonstrálja a helyi hivatalnokok despotikus karakterét. (Ilyenné válik majd a lusta tanuló.)

8. felvonás: a dalok, melyeket e hagyományos forma magába foglal, többnyire népdalok, és a Choson dinasztia-kori sámrévülésekre emlékeztetnek. Azok az énekek például, amiket *Tokki Nui* (*Tokki nővére*) ad elő, a sámrévület lélek-kísérő hangjaira váltanak át.

E formát – mely gyönyörű, ragyogó selyemjelmezeivel, vérbő humorával, karakteres maszkjaival lenyűgöz minket – méltán tarthatjuk a *commedia dell' arte* legközelebbi ázsiai rokonának.

Márta Tömöry: Introducing Traditional Korean Acting

The present column in the December issue wishes to make readers attuned to the Madách International Theatre Meeting (MITEM) at the Nemzeti Színház (National Theatre) next April. We would first like to promote the proper understanding of a rarity, the Jindo-island *Ssitgimgut* death ritual, a Korean production, from among those invited. Author, dramaturge and puppeteer Márta Tömöry has been exploring the relationship between the Hungarian sacral dramatic tradition and Asian ceremonial dramatic forms for over thirty years. In the introduction of her present paper she gives an overview of Korean history. Then a vivid description of the characteristic genres and aesthetics of Korean folk theatre (*Yangju Pyolsandae*) based on Cho Oh Kon's study: *Yangju Pyolsandae. A theatre of traditional Korean Mask-dance Drama* is provided. A survey follows of the history of this



tradition, the special use of masks, the function of dance, music and musical instruments, as well as its features different from the tradition of European acting. The paper closes with the statement that Korean folk theatre with its full-blooded humour and peculiar masks may rightly be considered as the Asian cousin of *commedia dell' arte*.

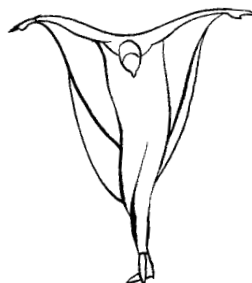
Yangju Pyolsandae előadás jelenete (forrás: english.chn.gov.kr)



C. Gozzi: *Turandot*, P. Szimonov (Pantalone) és V. Sukin (Tartaglia) Vahtangov
1922-es rendezésében (forrás: wikipédia.ru)



BALOGH GÉZA



Avantgárd színház Kelet-Európában

III. rész

Vahtangov és a fantasztikus realizmus¹

„A színházban nincs helye a naturalizmusnak, sem a realizmusnak, csakis a fantasztikus realizmusnak. Ha megtaláljuk a helyes kifejező eszközöket, akkor az író igazi életre kel a színpadon. Az eszközöket el lehet sajátítani, de a formát meg kell teremteni, a fantázia segítségével létre kell hozni. Ezért is nevezem én ezt fantasztikus realizmusnak. A fantasztikus realizmus létezik, és nemsokára valamennyi művészet területén jelen lesz.”²

Ezek Jevgenyij Vahtangov utolsó feljegyzett szavai tanítványaihoz. Három hónappal később meghalt. Az egyik szerkesztő-szemtanú emlékezete szerint a feljegyzés pontatlan, és nem tekinthető hitelesnek. Ennek ellenére üzenetként idézi az utókor. Ahogy az egy nappal korábban Mejerholdról és Sztanyiszlavszkijről mondottakat is:

„Mejerhold teatralitáson olyan látványosságot ért, amely előtt a néző egyetlen pillanatra sem felejtheti el, hogy színházban van, egyetlen pillanatra sem tévesztheti szem elől, hogy a színész szakmailag olyan felkészült ember, aki szerepet játszik. Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij az ellenkezőjére törekedett. Sze-

¹ A fejezet előzményét lásd: *Critikai Lapok*, 2012/4.

² *Vahtangov két beszélgetése tanítványaival*. Gyorsírói jegyzet, 1922. április 11. In: *Vahtangov. Zapiszki, pisma, sztatyi* (Feljegyzések, levelek, cikkek). Szerk.: N. M. Vahtangova, L.D. Vendrovszkaja, B. J. Zahava. Moszkva-Leningrád, 1939. 302.

rinte a nézőnek el kell felejtene, hogy színházban van; részesévé kell válnia annak a légkörnek és környezetnek, amelyben a dráma szereplői léteznek. Örült, ha a közönség nem úgy ült be a Művész Színház *Három nővér*-előadására, mintha színházba jönne, hanem mintha vendégségbe érkezne Prozorovékhoz. Ezt tartotta a színház legnagyobb eredményének.”³

Az egykori tanítvány pontos diagnózist állít ki mestere és legnagyobb riválisa hitvallásáról.

Jevgenyij Bogratyionovics Vahtangov mindössze harminckilenc évet élt. Egész hivatásos színészi és rendezői pályája alig tartott tovább egy évtizednél. Rendezői életműve – ha nem számoljuk diákszínházzal készített bemutatóit – tíz előadás. Ezzel írta be nevét a huszadik századi orosz és európai színháztörténet legjelentősebb alkotói közé.

Nem érte meg a szovjethatalom tébolyult terrorját. Életét nem Sztálin hóhérai oltották ki, mint Mejerholdét, a színházát nem zárták be, mint Tairovét. Az életrajzát nem kellett kozmetikázni, a nevét sem vakarták le a plakátokról. Nem vádolták formalizmussal. Egyetlen előadását sem tiltották be. Életében és halála után jelentőségéhez mérten lehetett beszélni róla hazájában és a „baráti”, „népi demokratikus” országokban. Korszakalkotó művei töretlen fényben vészelték át a véres diktatúra évtizedeit.

1883. február 13-án (a régi pravoszláv naptár szerint február 1-jén) született Vlagyikavkazban. Apja örmény iparos családjával Tifliszből telepedett át Észak-Oszétia székhelyére, ahol rövid idő alatt kifutófiúból a dohánygyár vezető emberévé nőtte ki magát. Benősült a gyártulajdonos családjába, és apósa halála után megörökölte a gyárat. Nemcsak a családnevét, de még örmény hangzású keresztnévét is oroszosította. Fiát már Jevgenyij Bogratyionovics Vahtangovként anyakönyvezték.



J. B. Vahtangov (1883–1922)

A kamaszfiú nehezen viselte a zord családi légkört. Irodalmi ambíciókról árulkodó naplójában sötét színekkel festette le szigorú, kedélytelen apját és a gimnázium önelégült, műveletlen, unottan tanító tanárait. Csak a baráti társaságában lelte örömet, ahol parázs viták folytak irodalomról, filozófiáról, és mindenekelőtt színházról. Vlagyikavkaznak nem volt állandó színtársulata, de a rohamosan fejlődő városba szívesen jöttek vendégszereplésre a különféle rangú és méretű vándortársulatok. Később is szívesen emlegette feljegyzéseiben a korszak legendás színészeit, Ivanov-Kozelszkijt⁴,

³ I. m. 298.

⁴ Mitrofar Trofimovics Ivanov-Kozelszkij (1850–1898) Zsitomirban statisztaként kezdte pályáját, majd Kijevben lépett fel, és hamarosan a kor jelentős színészeként aratta sikereit. Legjelentősebb szerepei: Hamlet, Shylock, Franz Moor (Schiller: *Haramiák*) és Ferdinánd (*Ármány és szerelem*).

Mamont Dalszkij⁵ és másokat, akiket gimnazistaként látott először színpadon. Az Adelgeim-fivérek⁶ első tanítómestereinek nevezte.

Hatodik gimnazista, amikor bekapcsolódik az iskola színjátszó csoportjának munkájába. Eleinte női szerepeket játszik (Gogol: *Leánynező* – Agafja Tyihonovna, Osztrovszkij: *A szegénység nem bűn*⁷ – Pelageja Jegorovna), majd hamarosan sor kerül első rendezésére is: 1901 nyarán Csehov két egyfelvonásosát, *A medvét* és a *Háztűznézőt* állítja színpadra. Ezután minden esztendőben bemutatnak egy-egy darabot. Nyolcadikos, amikor műsorra tűzik Gerhart Hauptmann *A béke ünnepe*⁸ című drámáját, amely azért érdemel figyelmet, mert kilenc évvel később ez lesz első rendezői munkája a Művész Színház Első Stúdiójában.

Az apa nem nézi jó szemmel fia vonzalmát a színházhoz. Örökösének tekinti, úgy tervezi, hogy később neki adja majd át a dohánygyár vezetését. Ezért érettségi után Rigába küldi a Műszaki Egyetemre. Ő azonban a rigai kirándulást arra használja fel, hogy a helyi amatőr csoportban eljátszik két szerepet. Az egyetemre nem veszik fel, de apja haragjától tartva nem tér vissza a szülői házba, inkább beiratkozik a Moszkvai Egyetem Természettudományi, majd Jogi Karára. Hamarosan bekapcsolódik az egyetem színjátszó körének munkájába. Első szerepe Vlasz Gorkij *Nyarialók* című művében.

Miközben egyre nagyobb kedvvel vesz részt az egyetemi színjátszásban, a nyári szünetekben a Vlagyikavkazi Zenei-Drámai Színház Körben játszik és rendez. Hatalmas ambícióktól fűtve a Művész Színház repertoárjából válogatja össze az együttes programját. 1908-ban megrendezi az *Éjjeli menedékhelyt*, és eljátssza benne a Bárót, a következő nyáron pedig a *Ványa bácsit* viszi színre. Ebben példaképe, Sztanyiszlavszkij szerepét, Asztrov doktort alakítja, és az együttes nevét Vlagyikavkazi Művész Drámai Együttesre változtatja. Ez már nyílt hitvallás az egész további pályáját meghatározó Művész Színház eszméi mellett. 1909 nyarán Vlagyikavkazban, majd 1910 januárjában a Moszkvai Egyetem Szmolenszki-Vjazmai Diákegyesületével bemutatja Knut Hamsun *A birodalom kapujában*⁹ című darabját. Nem az eredeti szöveget, hanem a Művész Színház változatát használja.

⁵ Mamont Viktorovics Dalszkij (1865–1918) előbb vándorszínész, majd a moszkvai Kis Színház és a pétervári Alekszandrinszkij Színház tagja, Dmitrij Puskin *Borisz Godunov*-jában, Csackij Gribojedov *Az ész bajjal jár* című komédiájában.

⁶ Robert (1860–1934) és Rafail Lvovics Adelgeim (Adelheim, 1861–1938) német származású orosz testvérpár. A bécsi Konzervatórium drámai szakán végezték színészi tanulmányukat, majd német nyelvű színpadokon, Ausztriában, Németországban és Svájcban kezdték pályájukat. 1894-ben visszatértek Oroszországba, és utazó társulatot alapítottak. Robert hősi szerepkörben (*Othello*, a *Lear király* Edgarja, Karl Moor, Faust), Rafal intrikusként működött (Jago, Shylock, III. Richárd, Mefisztó). Nagy kulturális missziót teljesítettek: klasszikus műveket játszottak olyan vidékeken is, ahol korábban nem járt színház.

⁷ *Bednoszty nye porok*, 1853.

⁸ *Das Friedenfest*, 1890. A diákszínház 1904-ben *Beteg emberek* címen mutatták be.

⁹ *Ved Rigets Port*, 1895. A drámát 1909 tavaszán mutatta be a Művész Színház. Miután három színpadi művét már bemutatták, 1929-ben a Művész Színház tiszteletbeli tagjává választották az ekkor már Nobel-díjas norvég író.

Amikor Vahtangov 1903 őszén Moszkvába kerül, a Művész Színház a hatodik évadát kezdi meg. A lelkes színházrajongó szinte minden szabad estéjét a Művész Színházban tölti. Áhítattal nézi Csehov és Gorkij, Ibsen és Hauptmann műveit. Tanúja lehet a *Julius Caesar* kirobbanó sikerének. Vahtangov rajongásában az sem elhanyagolható, hogy saját műkedvelő tevékenysége sok tekintetben hasonlít Sztanyiszlavszkij pályakezdéséhez. Bár későbbi kapcsolatuk vitáktól terhes, egymás iránti rokonszenvük és megbecsülésük akkor sem csökken, amikor már az ifjú tanítvány – mestere és példaképe elveire építve – túllép azon



N. M. Bajcurova 1905-ben

kon a művészi igazságokon, amelyek a Művész Színház első korszakának nevezetes előadásait jellemzik.

1905 októberében házasságot köt Nagyecsda Mihajlovna Bajcurovával, egykori diákszínjátzó társával. Apját csak utólag értesíti az esküvőről, ezért végleg megromlik a viszonyuk. A rátarti gyáros nem hajlandó befogadni családjába a vagyontalan árvát. Később azt is megtiltja, hogy fia nevét ott-hon kiejtsék. 1907 januárjában fiúgyermekük születik. A feleség mindvégig megértő társa és munkatársa Vahtangovnak, eleinte a Diákstúdió dramaturgja és mindese, férje halála után pedig a Vahtangov Színház múzeumának munkatársa. Fiuk, Szergej építészeti tanulmányokat folytat, egy ideig Mejerhold munkatársa.

1907-ben Vahtangov megismerkedik a vlagyikavkazi Tyerek¹⁰ című napilap tulajdonosával. Ettől kezdve rendszeresen jelennek meg kritikái, karcolatai és novellái. 1909-ben úgy dönt, hogy véglegesen színháznál kíván dolgozni. Jelentkezik Adasev¹¹ színiiskolájába. A Művész Színházban ekkor még nem működött színészképző stúdió, elsősorban Adasev magas színvonalú tanodája gondoskodott az utánpótlásról. A tanári kar a Művész Színház első nemzedékének legjobbjából állt.

Az első félévi vizsgák után Vahtangovot áthelyezik a második évfolyamra, amelynek vezetője Leopold Szulercsickij¹², a színház legendás alakja. Ezzel kez-

¹⁰ A lap a várost átszelő kaukázusi folyóról kapta a nevét.

¹¹ Alekszandr Ivanovics Adasev (1871–1934) színész, a Művész Színház alapító tagja. 1890-ben vidéki társulatoknál kezdte pályáját. Magániskolája 1913-ig működött, ezután vidéken volt szerződésben. 1923-tól a Kijevi Orosz Színházban játszott és tanított.

¹² Leopold Antonovics Szulercsickij (1872–1916) író, festő, rendező. Diákéveiben Tolsztoj titkára és rajongója. Gorkij ajánlására lett a Művész Színház játékmestere, majd az Első Stúdió vezetője. Tolsztojánus morálja és világfelfogása Vahtangovra és az egész Művész Színházra nagy hatással volt.

detét veszi kettejük művészbáratsága. Együttműködésük során Vahtangov egyre fontosabb szerepet tölt be az évfolyam életében, majd a színházban. Amikor Szulerzsickij 1911-ben meghívást kap Párizsba, hogy Régane¹³ színházában a Moszkvai Művész Színház előadása nyomán színpadra állítsa *A kék madárt*, kedvenc tanítványát és asszisztensét is magával viszi.

Az Adasev-iskola sikeres befejezése után munkatársnak szerződtek a Művész Színházhoz. A jól hangzó elnevezés (=szotrudnyik) valójában gyakornokot jelent. Az Adasev-iskola végzett növendékei ezzel a munkaköri megjelöléssel kerülnek a színház kötelékébe. Többnyire néma szereplőként vesznek részt az előadásokban. Akinek egy-két mondat jut, az már komoly elismerést és előrelépést jelent. A hatalmas létszámú társulatban nincs még igazán szükség utánpótlásra, a fiatalok megjelenése inkább feszültséget okoz az idősebb tagok körében. Sztanyiszlavszkij időnként mégis a munkatársak között találja meg kidolgozásra váró rendszerének kísérleti alanyait. Később megbízza Szulerzsickijt, hogy egy stúdió keretei között vezessen gyakorlati foglalkozásokat a fiatalokkal. Ebből lesz a Művész Színház Első Stúdiója.

Vahtangov is részt vesz a színház előadásain. Első szerepét Lev Tolsztoj *Az élő holttest*¹⁴ című drámájában játssza: gitáros cigány az első felvonás második képeiben. De többféle segédszínészi és segédrendezői feladatot lát el Gordon Craig



Az Adasev iskola végzős hallgatói 1911-ben, az ülő sorban balról a második J. B. Vahtangov (forrás: enc.vkrp.com)



Maeterlinck: *Kék madár*, jelenetkép a Művész Színház 1908-as előadásából, r: K. Sz. Sztanyiszlavszkij (forrás: liveinternet.ru)

¹³ Régane (Gabrielle-Charlotte Réju, 1856–1920) korának ünnepezt francia színésznője. Nevezetes alakításai: Daudet Saphója, Ibsen Nórája és Sardou *Szókimondó asszonyosságának* Hübscher Katája. Szerepelt Európa és Amerika számos városában, Budapesten is fellépett. 1905-ben saját színházat alapított.

¹⁴ Bemutató 1911. szeptember 23. Rendező Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko.

Hamletjében is. Később beugrással átveszi a Színészkirályné szerepét. Az Első Stúdió nyitó darabjában, Heyermans *Remény*¹⁵ című művében eredetileg nem játszott, de később megkapja Jakab szerepét. Részt vesz továbbá *A képzelt beteg* előadásában.¹⁶

1913. november 15-én az Első Stúdióban sor kerül Vahtangov rendezői bemutatkozására. Kilenc évvel a vlagyikavkazi premier után újra megrendezi Hauptmann művét, *A béke ünnepe*. A dráma, amelynek címe a karácsonyra utal, és egy család széthullásáról szól, talán azért vonzotta, mert apja házának fojtogató légkörére emlékeztette. A színház vezetői idegenkedve fogadják a színpadról áradó túlfűtött, hisztérikus játékot. Szulzerzickij szerint a szeretetről kellene szólnia az elő-



L. A. Szulzerzickij (1872–1916)

adásnak, nem pedig a gyűlöletről. Amikor Sztanyiszlavszkij megtekinti a főpróbát, undorítónak nevezi, és hallani sem akar róla, hogy nyilvánosság elé kerüljön. Szulzerzickij javaslatára végül megmutatják a társulatnak. Az egyik résztvevő, Szofija Giacintova¹⁷ így emlékezik a fogadtatásra: „Vahtangov mindannyiunkat meghódított a lelkesedésével. De Sztanyiszlavszkij, amikor színre vittük és bemutattuk neki *A békeünnepe* című darabot, kijelentette, hogy Vahtangov lehet jó rendező, eredményes játékmester, de sohasem lesz képes jól színpadra állítani egy darabot, mert nincs érzéke az előadás formai megoldásai iránt. [...] Az »öregék« mentettek meg bennünket; hallatlanul tetszett nekik az előadás. A fő védelmezője Kacsalov¹⁸ volt. Meggyőződéssel mondogatta, hogy remek, amit csinálunk, Vahtangov

pedig tehetséges rendező. Hirtelen minden meg is változott – az előadásnak hatalmas sikere lett. Nagyszerű kritikák jelentek meg.”¹⁹

¹⁵ Herman Heyermans (Heiermans, 1864–1924), holland drámaíró legjelentősebb műve az *Op hoop van zegen* (Áldás reményében, 1901). Magyarországon az Új Színház mutatta be 1930-ban. Az Első Stúdió előadását Ryszard Boleslawski (Rihard Valentynovics Boleszlavszkij, 1877–1937) lengyel származású színész-rendező állította színpadra.

¹⁶ Bemutató 1913. március 27. Rendező Sztanyiszlavszkij és Alekszandr Nyikolajevics Benua (Benois, 1870–1960).

¹⁷ Szofja Vlagyimirovna Giacintova (1895–1981) színésznő, rendező, 1910-től a Művész Színház munkatársa, 1913-tól részt vesz az Első Stúdió megalapításában. 1924-ig a Művész Színház, majd 1924 és 1936 között az un. Második Művész Színház tagja. 1938-tól a Komszomol Színház színésze és rendezője.

¹⁸ Vaszilij Ivanovics Kacsalov (1875–1948) különböző vidéki színházak után 1900-tól a Művész Színház egyik legjelentősebb színésze. Ő volt az *Éjjeli menedékhely* első Bárója, Julius Caesar, Ivan Karamazov és Hamlet Gordon Craig nevezetes rendezésében.

¹⁹ Hriszanf Herszonszkij: *Beszélgetések Vahtangovról* (Beszedi o Vahtangove). Moszkva–Leningrád, 1940. Magyarul: *Vahtangov műhelye*. Vál., szerk. Neumark Anna. Bp., 1979. 80–81.

A *béke ünnepe* premierje után két héttel a Kereskedelmi Főiskola hallgatói megbeszélést tartanak, amelyen elhatározzák, hogy Diákstúdiót alapítanak, és bemutatják Borisz Zajcev²⁰ *A Lanyin-kúria* című művét. A csoport vezetésére és a darab rendezésére Vahtangovot kérik fel. Vahtangov nem lelkesedik a darabért, gyenge Csehov-utánpótlásnak tartja, de úgy véli, jó alkalom lesz, hogy a gyakorlatban próbálja ki a Sztanyiszlavszkij-rendszert. Az első olvasópróbán a következőket mondja: „Kötelességemnek tartom, hogy terjesszem és népszerűsítsem Sztanyiszlavszkij eszméit. Ezért jöttem önökhöz.” A krónikás ezúttal is az egyik szereplő, aki így folytatja: „Amit a későbbiekben Sztanyiszlavszkij rendszereként ismertetett, természetesen a vahtangovi értelemben felfogott szisztéma volt. Vahtangov mindig azt mondta, hogy nemcsak Sztanyiszlavszkij nézeteit fejtí ki, hanem Szulerzsickijét és a sajátját is. Amit Vahtangov hozzáadott a Művész Színház elképzeléséhez, már akkor a teátrálisabb irányba mutatott.”²¹

A Lanyin-kúria súlyos bukás. A kritikák fölényeskedve élcelődnek a szokatlan rendezői megoldásokon. Vahtangovot nem keserítik el a bírálatok, inkább előrelépésnek tekinti a vállalkozást. A Művész Színház vezetői viszont szigorúan ítélik meg, hogy ifjú munkatársuk kudarcot vallott egy műkedvelő stúdióban. Eltiltják minden külső tevékenységtől. A csoport azonban nem esik szét, inkább „illegálitásba” vonul. Titoktartást fogadnak, és másfél évig nem lépnek nyilvánosság elé. Eleinte a tagok lakásán megvendéglőkben, mozikban próbálnak, majd a Manzurov közben bérelnek egy ötszobás lakást. Ennek két szobájában lakik 1918-ig a Vahtangov-család. És 1915 áprilisában itt kerül sor a Diákstúdió első estjére, amelyen egyfelvonásosokat mutatnak be meghívott közönség előtt. A következő években még két hasonló szerkezetű műsort készítenek Csehov és Maupassant műveiből.

Közben Vahtangov első főszerepét is megkapja az Első Stúdióban: a gonosz Thakleton játékkereskedőt játssza Dickens *Tűcsök szól a tűzhelyen* című kisregényének színpadi változatában²². Három héttel később ugyanitt megrendezi Hennig



Ch. Dickens: *Tűcsök szól a tűzhelyen*, Vahtagov mint Thakleton, a Művész Színház Első Stúdiójának előadása, 1914, r: B. M. Szuskevics (forrás: dic.academic.ru)

²⁰ Borisz Konsztantyinovics Zajcev (1881–1972) író, műfordító. Turgenyev és Csehov követőjének vallotta magát. 1922-ben, amikor a bolsevik vezetés értelmiségi csoportok egy részét politikailag veszélyesnek nyilvánította, és kiutasította az országból, Zajcev nem várta meg a megtorlást, és emigrációba vonult.

²¹ Nyikolaj Dmitrijevics Volkov (1894–1965) drámaíró, színikritikus visszaemlékezése Herszonszkij interjúkötetében. Magyarul in: *Vahtangov műhelye*, 84.

²² A darab Borisz Mihajlovics Szuskevics (1887–1946) dramatizálásában és rendezésében került bemutatásra 1914. november 24-én. Szuskevics az Első Stúdió egyik kezdeményezője volt. 1908 és 1912 között a Művész Színház munkatársa, majd színésze. Vahtangov barátja, a XIV. Erikben társrendezője. 1933-tól Leningrádban rendezett és tanított.

Berger svéd drámaíró *Özönvíz* című darabját²³, és benne – Mihail Csehovval²⁴ felváltva – eljátssza az egyik főszerepet, Frasert. Az előadás érdekessége, hogy különböző felfogásban formálják meg a szerepet: a tönkrement tőzsdeügynök ábrázolása Mihail Csehov alakításában a groteszk tragikumig fokozódik, Vahtangov felfogásában viszont eleve elfogadja a csődhelyzetet.

Miután Sztanyiszlavszkij megnézte a főpróbát, hasonlóan megalázó jelenet zajlik le közöttük, mint *A béke ünnepe* esetében. Naplójában a felháborodott Vahtangov ezt írja: „Idejöttek, durván belegázoltak a darabba, tapintatlanul letiporták azt, ami az enyém volt, beleszóltak, anélkül, hogy engem megkérdeztek volna, széttaposták, fejszével estek neki. Engem pedig nem érdekel többé az *Özönvíz*.”²⁵

Másnap Sztanyiszlavszkij egy fényképet küld Vahtangovnak ezzel a dedikációval: „A kedves Jevgenyij Bogratyionovics Vahtangovnak, akit szívből szeretek... Ön megújult művészetünk első gyümölcse. Szeretem Önt, mert tehetséges pedagógus, rendező, színész, mert igazi művészetre törekszik; mert képes fegyelmezni önmagát és másokat; képes harcolni, és képes legyőzni a fogyatékoságokat. [...] Hiszem és tudom, hogy az út, amelyet választott, elvezet a nagy és megérdemelt győzelemhez. Szeretettel és hálával – K. Sztanyiszlavszkij.”²⁶

1916 őszén megkezdődnek az immár Vahtangov-stúdióknak²⁷ nevezett egykori Diákstúdióban Maeterlinck *Szent Antal csodája* című művének előkészületei. Ugyanekkor indulnak Ibsen *Rosmersholmj*ának próbái az Első Stúdióban. Decemberben meghal Szulerzickij. Az Első Stúdió vezetését egy igazgatótanács veszi át. A tényleges művészeti irányítás Vahtangov kezébe kerül.

Az októberi forradalom nem befolyásolja Vahtangov művészi elképzeléseit. Sohasem politizált, a színház iránti megszállottsága minden más eseményről elterelte a figyelmét. Ez persze nem azt jelenti, hogy ne lett volna véleménye a forradalomról. Naplójában ilyen bejegyzések olvashatók: Október 27-én, pénteken éjszaka Moszkva különböző pontjain lövöldözés kezdődött. [...] Puska-, revolver- és ágyűlövések. Két napja már, hogy nem járunk ki az utcára. Ma nem hozták hához a kenyeret. Azt esszük, ami van. Éjszakára beszögezzük az ablakokat, hogy ne szűrődjön ki a fény. Az újságok nem jelennek meg. Mi megy végbe itt, ki kire lövöldöz – nem tudjuk. Ki győz? A »bolsevikok« vagy a kormányalakulatok?”²⁸

²³ Johann Hennig Berger (1872–1924) drámáját az Első Stúdió premierje után több oroszországi színház is műsorára tűzte.

²⁴ Mihail Alekszandrovics Csehov (1891–1955) az orosz színház kiemelkedő alakja, Anton Pavlovics Csehov unokaöccse. 1913-ban lett a Művész Színház tagja. 1924 és 1928 között az Első Stúdióból alakult Második Művész Színház művészeti vezetője volt, majd emigrált. 1936-tól Angliában színiiskolát vezetett, aztán haláláig az Egyesült Államokban élt és dolgozott.

²⁵ Vahtangov: *Zapiszki, piszma, sztyati...* 157.

²⁶ A dedikált fénykép ma a Vahtangov Múzeumban látható.

²⁷ A hivatalos neve: Drámai Stúdió J. B. Vahtangov vezetésével. Az első stúdióestek (1916) óta kezdték Vahtangov-stúdióknak, vagy Manszurov Stúdióknak nevezni.

²⁸ Vahtangov naplójegyzeteiből és feljegyzéseiből, 1917–1918. In: *Vahtangov műhelye*, 190.



M. Maeterlinck: *Szent Antal csodája*, jelenetkép az első verzióból, 1918 (forrás: istorya-teatra.ru)

1917. december 25-én átveszi a Bolond szerepét a *Vízkeresztben*. Az 1899 óta műsoron levő előadásba több új szereplő áll be, a szerepátvevő próbákat Vahtangov vezeti. Az Első Stúdió 1918 áprilisában mutatja be a *Rosmersholm*-ot. A *Szent Antal csodája* premierjére csak fél évvel később, szeptemberben kerül sor.

A *Rosmersholm* előadásával kapcsolatosan kettős feladat vezérli: egyrészt ez az első alkalom, hogy a Művész Színház és az Első Stúdió tagjai egyenrangú partnerekként játszhatnak együtt, másrészt eltökölte, hogy a szokatlan helyzetet kihasználva a Sztanyiszlavszkij-rendszer elveit itt is átülteti a gyakorlatba. Az első cél nem valósul meg. A szereposztás úgy alakul, hogy a bemutatón egyedül Olga Knyipper képviseli a Művész Színház társulatát, aki tíz évvel korábban már játszotta Rebeka West szerepét. (A másik művész színházi tag, Leonyid Leonyidov²⁹ megbetegszik, így a premieren Vahtangov ugrik be Brendel szerepébe.) Vahtangovnak sikerült ugyan érvényesíteni Sztanyiszlavszkij szerepalkotással kapcsolatos elveit, de ennek eredménye az lett, hogy az előadás megrekedt a pszichologizálásban. A dráma elégikus zeneiségét és balladisztikus hangulatát nem sikerült megragadni. A környezet ábrázolásában megpróbáltak eltávolodni a hétköznapi valóságtól, de a színészi játék a századforduló naturalizmusát ismételte.

A kudarc komoly tanulsággal szolgált Vahtangov számára. Rendezői életművének további öt darabját a *Rosmersholm* fiaskója nélkül aligha emlegetné az utókor a 20. századi színházművészet legjelentősebb alkotásai között.

1918 nyarától felgyorsulnak az események. Sztanyiszlavszkij kérésére Vahtangov dolgozni kezd a Varsóból és Białystokból érkező Habima Stúdió³⁰ tagjaival, amelynek

²⁹ Leonyid Mironovics Leonyidov (1873–1941) 1901-ig vidéken játszott, majd két évig a moszkvai Kors Színház tagja volt. 1903-tól haláláig a Művész Színház színésze, 1935-től a GITISZ színész tanszékének tanára, majd tanszékvezetője volt.

³⁰ A Habima (héberül dobogó, színpad) héber nyelven játszó együttes. Varsói és białystoki színházak fiatal tagjaiból alakult. 1917-ben Moszkvába érkeztek, és Sztanyiszlavszkij-hoz fordultak segítségért. A szűkös anyagi alapokat a zsidó hitközség és néhány gazdag mecénás biztosította. 1926-ban a társulat külföldi vendég szereplésre utazott, és nem tért vissza. Németországban, Ausztriában, Franciaországban és az Egyesült Államokban játszott, majd 1931-ben Palesztinában telepedett le. 1953-ban Tel-Avivba költözött.



Slojme Anszki: *Dibuk*, a Habima Stúdió előadása, 1921, r: J. B. Vahtangov (forrás: liveinternet.ru)



A nagybeteg Vahtangov 1919-ben

eredménye lesz négy évvel később a *Dibuk*³¹ bemutatója. Anatolij Gunszt³² is meghívja tanárnak a színiiskolájába, amely azonban egy évvel később – Gunszt váratlan halála miatt – megszűnik.

1919 januárjában Vahtangov súlyos műtéten esik át. Orvosai egy ideig titkolják előtte, hogy gyomorrákja van. Amikor két hónappal később újabb operációra kerül sor, maga is sejti már, hogy betegsége végzetes. Erre leveleiben is gyakran tesz célzásokat.

1919. március 29-én az Első Stúdió kiválik a Művész Színház kötelékéből. Az igazgatóság Vahtangovra bízta a döntést: a Művész Színház tagja kíván-e maradni (immár nem munkatársként, hanem mint a társulat teljes jogú tagja), vagy a távozókkal tart. Vahtangov az utóbbi megoldást választja. 1919. augusztus 26-án Lenin bejelenti a színházak államosítását. 1920. szeptember 13-án a Vahtangov Stúdió a Művész Színház Harmadik Stúdiója néven beépül a Művész Színház szervezetébe.

A *Szent Antal csodája* kétféle színpadi megoldása (Vahtangov Stúdió, 1918. április 23. Művész Színház Harmadik stúdiója, 1921. január 29.) új korszakot nyit Vahtangov pályáján. Most is a realizmus kérdése foglalkoztatja: hogyan lehet hétköznapi valóság egy szent megjelenése a földön, és hogyan lehet természetes dolog egy halott feltámadása? Az első változat – Vahtangov szavaival – Maeterlinck mosolyát ragadja meg, a második inkább a satirikus vonásokat

hangsúlyozza. Amit a *Rosmersholmban* elmulasztott: itt rakja le a fantasztikus realizmus alapjait. „Én az előadások színpadra vitelének mai módzatait keresem, azt a formát, amely teátrálisan hat” – mondja néhány héttel a halála előtt tanítványainak.³³

³¹ Slojme Anszki (más átíratban Sólem An-ski, 1863–1920) vityebszki születésű, jiddis és orosz nyelvű író, néprajztudós. Részt vett az októberi forradalomban, de a bolsevikok győzelme után Varsóba költözött. A *Dibukot* eredetileg jiddisül írta meg, majd lefordította oroszra. A Habima Stúdió Hájim Bialik (1873–1934) héber fordításában játszotta. Magyarországon többször játszották, 1928-ban mutatta be az Új Színház.

³² Anatolij Ottovics Gunszt (1859–1919) színész, festőművész. Halála után növendékei a Diákstúdióban folytatták tanulmányaikat.

³³ Vahtangov: *Két beszélgetés tanítványaival*. In: *A színház ma*. Szerk.: Lengyel György. Bp., 1970. 141.

Azt is hozzáteszi, hogy legszívesebben „teátrális realizmusnak” nevezné munkásságát, de ez fából vaskarika, mert minden színháznak teátrálisnak kell lenni. Ha nem az, akkor hiányzik belőle az alkotás folyamata.

A *Szent Antal csodája* második változata már nem a megbocsátó szeretetről szól, hanem az éles szatíráig fokozza a darab lírai iróniáját. Ennek egyenes folytatása Csehov *Lakodalom* című egyfelvonásosának két bemutatója (Vahtangov Stúdió, 1920. szeptember, Harmadik Stúdió, 1921. szeptember), amely új alapokra helyezi Csehov műveinek színpadra állítását. A felnagyítás és a groteszk eszközeivel közelít a tragikus bohózathoz. Nem a megbocsátás egyszerűsége, hanem a tragikomikum bonyolultsága csábítja.

Strindberg történelmi drámája, a *XIV. Erik* az Első Stúdióban kerül színre, Sztanyiszlavszkij rendszerén nevelkedett, kiforrott színészekkel. „Ez az előadás kísérlet a Stúdió részéről, hogy a színpadi tartalom (az átélés művészete) számára színpadi, színházi formát találjon – írja. – Mostanáig, híven Sztanyiszlavszkij tanításához, a Stúdió az átélés művészetét próbálta elsajátítani. Most, híven Sztanyiszlavszkij tanításához, aki szintén kutatja a kifejezési formákat, [...] a Stúdió is a formák keresésének szakaszába lép.”³⁴

Strindberg művének témája az uralkodó és a nép bonyolult kapcsolata. Vahtangov elhatározza, hogy újszerűen fogja kifejezni a nép tragédiáját és az uralkodó tragédiáját, az életerő és a hanyatlás, a nép és a király, az emberség és az embertelenség világát. A maszkok, a díszletek és a jelmezek a villám cikázását idézzék. És ez határozza meg a színészek játékát is. Az erős lendülettel meghúzott éles vonalak már a *Szent Antal* maszkjaiban is megjelentek, és megjelennek majd – más-más módon – Vahtangov két utolsó rendezésében, a *Dibukban* és a *Turandotban* is. Ez a különleges stilizáció nem tompítja, éppen ellenkezőleg, felnagyítja az átélést, vagyis az egyetlen pszichológiai folyamatként értelmezett színpadi cselekvést.

A *Dibuk* és a *Turandot hercegnő* előadására ugyancsak párhuzamosan készül Vahtangov, és mindössze egy hónap választja el egymástól a két premiert. A Habima Stúdió kezdő színészekből áll, akik a héber nyelv és a zsidó kultúra ápolását tűzték ki célul. A darab egy ősi zsidó legendát dolgoz fel. Arról szól, hogy a vándorló lélek néha egy-egy élő ember testébe költözik, és miután lelük egyesül, megnyugvást talál. Vahtangov nem a szertartások etnikai hitelessé-



M. Maeterlinck: *Szent Antal csodája*, a második változat próbafelvétele 1921-ből (forrás: vakhtangov.ru)

³⁴ Vahtangov: *A XIV. Erik*. Kultura Tyeatra, 1921. április 5.

gére és a misztikus színezetre építi az előadást. Lehatol a történet, a jellemek és a konfliktusok mélyére, kiszabadítja a költői témát, és ezzel a groteszk színpadi forma kerül a felszínre.

A kortársak emlékezte szerint a darab rendkívül szuggesztív filozófiai mélységet kapott, érzelmileg sokkal erőteljesebbé vált, mint az eredeti legenda. Vahtangov rendezésében a misztikum helyére nemes és gazdag költészet lépett. Tovább fejlesztette az élők és a holtak ellentétét, amely már a XIV. Erikben és a *Szent Antal*ban is foglalkoztatta. Alighanem Anszki műve többek közt azért vonzotta, mert ő maga is egy kisebbséghez tartozott. A zsidó szellemiségben saját örömeinek hiedelemvilágát fedezte fel. Ezért válhatott az előadás megrendítő személyes vallomássá. „A *Dibuk* döbbenetes erővel hatott a nézőkre – emlékezik Jurij Zavadzskij³⁵ –, és bár a Habima Stúdió parányi helyiségében mutatták be, úgy éreztük, a művészet ereje téren és időn túlra viszi a nézőt, mintha valami furcsa, nyugtalanító, felforgató, a szívet szaporább dobogásra készítő álomba ragadná.”³⁶

Az 1922. február 28-án bemutatott *Turandot hercegnő* búcsú, végrendelet és vallomás a színházról. A napfényes Itáliát idéző vidám, önfeledt játék. A játékosok ünnepélyes öltözetben, frakkban, estélyi ruhában bevonulnak. A főpróbán – amelyen a Művész Színház és a Stúdiók tagjai vesznek részt – Jurij Zavadzskij felolvassa a kórházban fekvő Vahtangov üzenetét:

„Tanítómestereink, idősebb és ifjabb társaink! Higgyék el, hogy a mai előadás formája a Harmadik Stúdió számára az egyetlen lehetséges forma. Ez nem csupán a *Turandothoz*, de Gozzi bármelyik meséjéhez illik. Mai formát kerestünk Gozzihoz, amely illik a Harmadik Stúdió fejlődésének jelenlegi szakaszához.”³⁷ Ezután keringő szólal meg, ugyanaz, amit már az *Özönvízben* is hallhattak a nézők. Egy örmény népdal feldolgozása. Felmegy a függöny. Ignatyij Nyivinszkij³⁸ szertelenül bolondos díszletében, amely a futurizmus és a kubizmus jegyeit elegyítve még a *commedia dell'arte* dobogójának primitív statikai szabályait is felrúgja, ruhadarabok hevernek szanaszét. A Truffaldinót játszó színész (Ruben Szimonov³⁹) elkiáltja magát, mint a cirkuszban szokás: „Hopplá!” A társulat tagjai megragadják a tarka köpenyeket, fátlyakat, stólákat, és táncra perdülnek. Aztán pillanatok alatt

³⁵ Jurij Alekszandrovcics Zavadzskij (1894–1977) a Diákstúdióban kezdte működését, hamarosan Vahtangov egyik legkedvesebb tanítványa és asszisztense lett. Ő volt a *Turandot hercegnő* első Kalafja. Ő tervezte a *Dibuk* maszkjait. 1924-től a Művész Színház tagja, 1936-tól a rosztovi, 1940-től haláláig a moszkvai Mosszovjet Színház főrendezője.

³⁶ Jurij Zavadzskij: *A Dibuk a Habima Stúdióban*. In: H. Herszonszkij: *Vahtangov*. Magyarul: *Vahtangov műhelye*, 316.

³⁷ *Vahtanov üzenete a Turandot főpróbájának közönségéhez*. In: *Vahtangov műhelye*, 348.

³⁸ Ignatyij Ignatyevics Nyivinszkij (1880–1933) grafikus, díszlet- és jelmeztervező. Ő tervezte a XIV. Erik díszleteit és jelmezeit is. Később rendszeresen tervezett a Második Művész Színház, a Művész Színház Második Stúdiója, a Művész Színház és a Kis Színház számára is.

³⁹ Ruben Nyikolajevics Szimonov (1899–1968) színész, rendező, pedagógus. 1919-ben a Saljapin Stúdió, 1920-tól a Harmadik Stúdió, majd a Vahtangov Színház tagja, 1939-től haláláig főrendezője.



C. Gozzi: *Turandot*, jelenetkép a Művész Színház Harmadik Stúdiójának előadásából, 1922
(forrás: istorya-teatra.ru)

magukra öltik a jelzéseket, és a közönség szeme láttára sminkelni kezdenek. Átalakulnak a mese szereplőivé. Vidámak, jókedvűek. A vidámság gyakran előtör belőlük, még a tragikusnak látszó pillanatokban is. Ezt az egészséges jókedvet egy haldokló vezényli a távolból, aki nem lehet jelen a főpróbán. Csak a fináléban komorul el a játék. A vidám muzsika az előadás végén szomorúan szól. A színészek maszk nélkül jönnek elő, megfogják egymás kezét, egyetlen fejbőlintással elbúcsúznak a nézőktől, és kimennek.

Ami pedig a prologus és a finálé között történik, az artisták könnyedségét megközelítő, hihetetlenül precíz, mozgalmas, üde és bölcs komédia egy szeszélyes és kegyetlen kínai hercegnőről meg a szerelemről. Régmúlt korokat idéző, minden mozzanatában 20. századi színház, amelyben minden látszólagos, valóságtól el-emelt és mégis színigaz. Az anakronizmusok, kiszólások, a „rögtönzések” ugyanolyan természetességgel ragadják el a közönséget, mint a szereplők hiteles érzelmei. Ezt a különös és magától értetődő hitelességet még a negyven év után készült rekonstrukció előadásán is érezhettük.⁴⁰

A főpróba napján Vahtangov az alábbi levelet írja Sztanyiszlavszkijnak: „Ma van a *Turandot* főpróbája. Csaknem bizonyos vagyok benne, hogy nem fog tetsze-

⁴⁰ A Vahtangov Színház 1963-ban Ruben Szimonov rendezésében felújította az előadást, amelyet 1973-ban Budapesten is láthattunk.

ni Önnek. Ha csak néhány soros véleményt küldene, azzal is nagyon lekötelezne és meghatna.”⁴¹

Aznap éjszaka Sztanyiszlavszkij ezt írja a Harmadik Stúdió vendégkönyvébe: „Éjjel háromkor írom ezt, a *Turandot* főpróbája után. Az élmény túl nagy és örömteli: a művész izgalma zavarja a bennem rejlő tehetségtelen irodalmárt.

Gratulálok – nagyszerűek!!!

De a legnagyobb a mi kedves Jevgenyij Bogratyionovicsunk. Önök azt mondják: ő az én tanítványom. Örömmel vállalom, hogy a mesterének nevezzenek, azért, hogy büszke lehessen rá.”⁴²

Három hónappal később, 1922. május 29-én Vahtangov meghal.

Az ő művészi nagysága mindenekelőtt abban van, hogy Sztanyiszlavszkij rendszerét a hétköznapi valóságból áttemelte a teatralitás, a fantasztikus realizmus valóságába. Sztanyiszlavszkijé pedig abban, hogy időben felismerte: az ő korszakalkotó tanítása nem végállomás, hanem szilárd kiindulópont a század színházművészetében.

Géza Balogh: Avantgarde Theatre in Eastern Europe

Part 3

The present chapter in the series of essays provides an outline of yet another significant Russian director's career. Yevgeny Bagrationovich Vakhtangov (1883–1922) professed himself as a pupil of Stanislavsky, and during his short career he created ten performances which wrote his name into the history of Russian and European theatre (the most notable ones among them are Hauptmann's *The Reconciliation*; Berger's *The Flood*; Ibsen's *Rosmersholm*; Maeterlinck's *The Miracle of Saint Anthony*; Shloyme Ansky's *The Dybbuk*; Gozzi's *Princess Turandot*). His artistic creed focussed on form, as created by magic realism and fantasy, which – he predicted – was going to gain ground in all kinds of art. The essayist sees the director's artistic greatness above all in that he transposed his master's system from everyday reality into the world of the theatre and fiction. Stanislavsky's greatness, in turn, is illustrated by his recognition that his momentous teaching meant not a terminal but a stable point of departure for theatre in the 20th century.



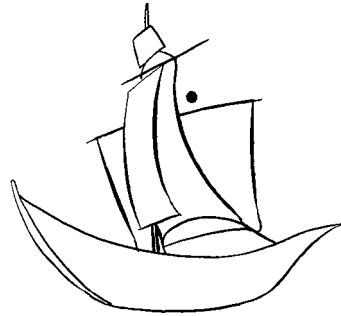
J. Zavadszkij rajza Vahtangovról, 1913

⁴¹ *Levél Sztanyiszlavszkijnek.* In: *Vahtangov műhelye*, 347.

⁴² U.o. 350.



VÉGH ATTILA

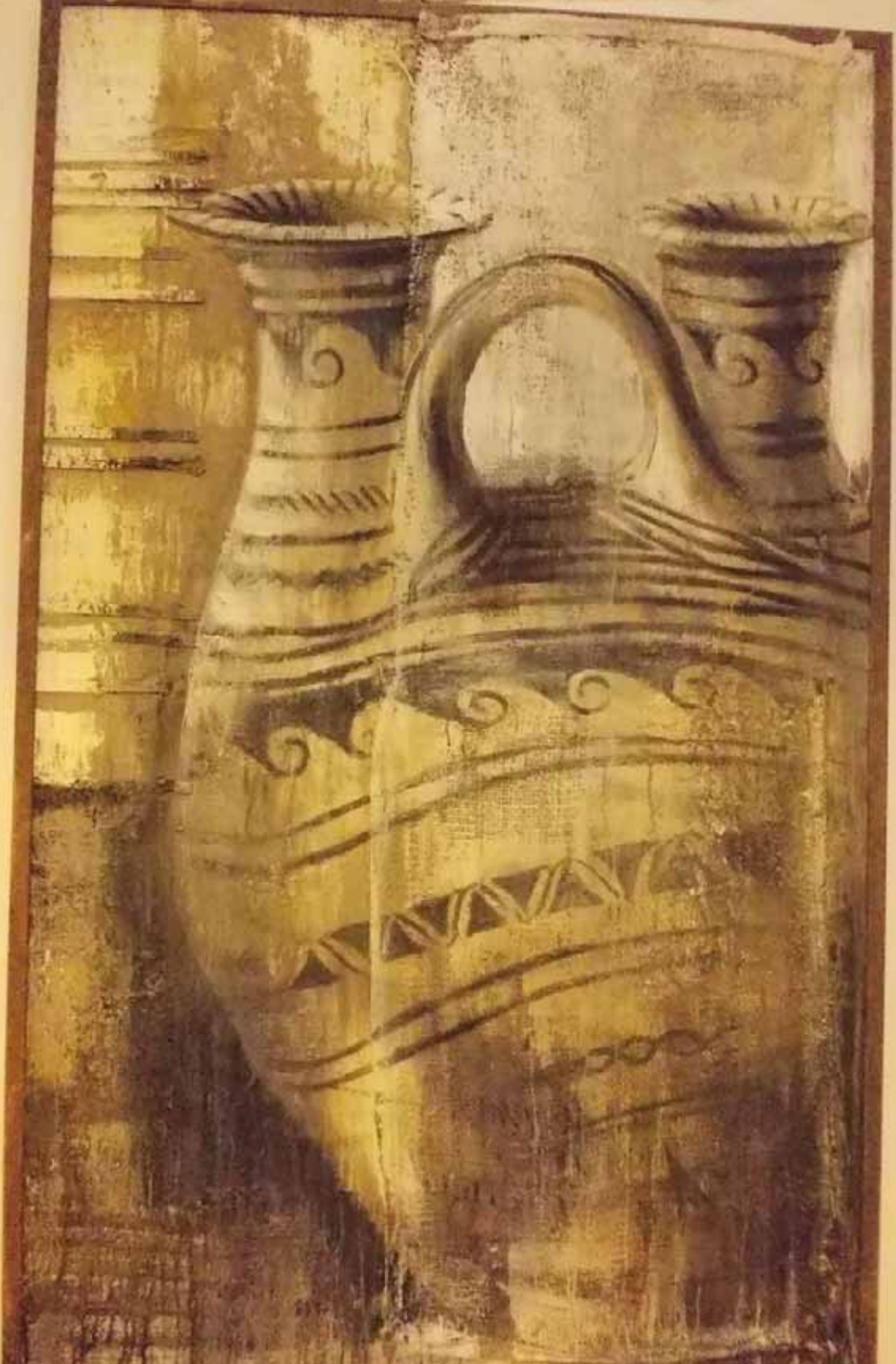


Szép

A szép tárgyak, élőlények, tettek és gondolatok hasonlósága az ókori görögök számára olyannyira megvilágító erejű volt, hogy joggal mondhatjuk: a görögség élete a szépség igézetében fogant. A görög élettől semmi sem volt idegen, ami szép. E szépség számos megjelenési formáját föllelhetjük: ők szépnek mondtak mindent, ami hasznos, jól formált, helyénvaló, megfelelő, kellemes vagy gyönyörködhető volt. A szépet főnévként úgy mondták: *to kalon*. (Gyerekkoromban volt egy arckrém is, amely a *Tokalon* nevet viselte, az öregebbek talán még emlékeznek rá.) A szép mint görög melléknév a három nemben így hangzik: *kalosz*, *kalé*, *kalon*. Hogy a szép általános megnevezése a semleges nemű *kalon* alakból jön létre (mégpedig úgy, hogy a főnevesítő *to* névelőt illesztik hozzá), annak oka, hogy a főnevesített semleges nem a görög nyelvben nem a szimpla neutralitás kifejezője, tehát nem valami fogyatékos, hanem épp ellenkezőleg: általánosító erejű, az egyedi esetektől elvonatkoztatató alakzat.

A görög gondolkodás hajnalán még természetesnek tűnt, hogy a szép és a jó összetartozik. Platón, akinek írásában elsőként találhatunk a szép mibenlétéről folytatott vizsgálódásokat, ezt a szimpla azonosítást már kritika tárgyává teszi. A görög hagyományban, a poliszársadalmak életében fontos kifejezés a *kalokagathia*. E főnévvel – amelyben a szépség és a jóság neve forrt össze (*kalon kai agathon* = szép és jó) – a jellembéli kiválóságot, az erkölcsi tökéletességet jelölték.

A szép fogalmában több vonás egyesült. Némelyiket ma már talán furcsának érezzük. Platón korában például nyilvánvaló volt, hogy minden szép, ami megfelel rendeltetésének. Egy olyan papucs, amely kiváló alkalmat ad rá, hogy járkáljunk benne, szépnak számított, függetlenül attól, hogy mai, esztétikai beállítódásunk amúgy csinosnak ítélné-e. A rendeltetésbe-illeszkedést, a rendeltetés megfelelő betöltését a görög *prepó* igéből képzett főnevesített participium, a *to prepon* jelölte. Érdekes a *prepó* jelentésfelhője: *feltűnik*, *kitűnik*, *hasonlít*, *illeszkedik*, *megfelel*



Roberto Radici: *Kalotagathia*, 2014 (fórrás: prolocoascolisatriano.it)

valaminek. Mi már úgy érezzük, kitűnés és alkalmazkodás ellentétes fogalmak. Akkoriban azonban kitűnőnek lenni azt jelentette: abban és úgy lenni kimagaslónak, amiben és ahogy a polisz tagjai, a *politészek* elvárják. A mások közül kitűnő szellem akkoriban még nem saját szívének romantikus forradalmára volt; nem beteg alkatú, vívódó fénylény, akit csak hajsza választ el az őrülttől.

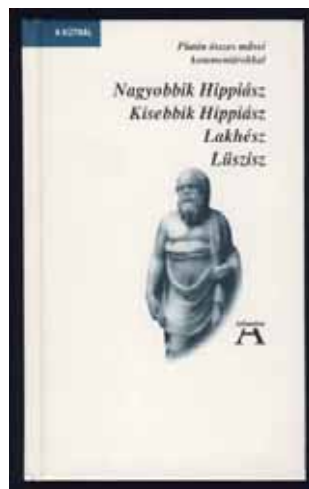
Latinul az alkalmasságot *decorum*nak mondták, és ha innen nézzük a dolgot, megállapíthatjuk, hogy a hagyományt szépen őrizzük: ha ugyanis mi dekoratívnak mondunk valamit (például egy szép papucsot), akkor valójában annyit mondunk: megfelelő arra a feladatra, hogy rendeltetését lábunkon betöltse.

Platón Szókratésze mondja *A nagyobbik Hippiaszban*: „Nemde ekként mondjuk az egész testet is szépnek, ezt a futásra, amazt a birkózásra, aztán meg minden állatot is, a lovat és a kakast és a fürjet, s az összes szerző- és hadigályákat, és valamennyi eszközt, amely a zenével meg a többi művészettel kapcsolatos, sőt, ha úgy tetszik, még a szokásokat és törvényeket is, csaknem minden effélet ugyanezen a módon nevezünk szépnek: szemügyre vesszük egyenként, milyen a természetük, hogyan vannak megmunkálva, milyen állapotban vannak, s ami alkalmas valamiképp, valamire és valaha, azt szépnek mondjuk, ami viszont mindebben a tekintetben alkalmatlan, azt rútnak...”

E dialógusban Szókratész a szépről faggatja Hippiaszt. (Elég sok idő eltelik, mire a saját bölcsessége dolgában elbizakodott, de a szépet mint olyat az egyedi szép dolgokkal rendszeresen összekeverő Hippiasz megérti, hogy a szép maga (*auto to kalon*) nem azonos a szép entitások halmozásával.) A két bölcsező közös gondolkodása során a következő lehetőségek merülnek föl:

1. A szép azonos az odaillővel (*to prepon*).
2. A szép a valamire-alkalmassal (*to khrészimon*) azonos.
3. A szép a hasznossal azonos, márpedig hasznos az, ami jót okoz; a szép tehát maga a jó.
4. A szép a gyönyörrel azonos.

A beszélgetés során Szókratész megcáfolja mind a négy vélekedést. Az *illővel* azért nem lehet azonos a szép, mert illőnek csak a látszat, nem pedig a lényeg tekintetében mondunk valamit. Az *alkalmas* sem lehet a széppel azonos, hiszen az ember alkalmas a rosszra is, márpedig a rossz nem lehet szép. A *gyönyör* azért nem lehet a jó, mert vannak rút gyönyörök is. (Itt fölmerül, hogy csak a hallás és látás általi gyönyöröket tekintsük a jóval azonosnak, de Szókratész ezt is megcáfolja.) Ez a nem túlságosan mély, de az emberi esendőséget szépen ábrázoló, szerethető dialógus így annyi eredményt hoz, hogy kiderül: a szép mibenlétét illetően sötétben tapogatózunk.





Lakoma ábrázolás vörös alakos attikai kratéren, i. e. 42 körül (forrás: wikipédia)

Valamivel több eredményre jutunk a *Phaidrosz*, illetve a *A lakoma* olvastán. A szép meghatározásának kísérlete itt sem esztétikai, hanem metafizikai jellegű kutatás. A *Phaidrosz*ban a lélek csillagútját követhetjük. Szókratész itt azt igyekszik bizonyítani, hogy az isteni megszállottság, a szent örület a legtöbb, ami az istenektől kapható. A halhatatlan lélek a csillagvilágban utazva

megpillantja azt a ragyogó, isteni szépséget, amit később, földi életében majd fölidéz. Ott aztán „...visszaemlékezik az igazi szépre, szárnyai nőnek, és tollait felborzolva vágyik felrepülni, de tehetetlenségében csak néz a magasba, mint a madár, s nem törődik a földiekkel; kész a vád, hogy őRJöngés fogta el; éppen ez az isteni megszállottság a legnemesebb valamennyi közül...”

Az Erósz-tárgyaló szócikkünkben már láttuk, hogy *A lakomában* a szépség hogyan válik a bölcsesség lépcsősorává. „Aki a helyes úton akar e cél felé haladni, annak már kora ifjúságában a szép testek felé kell fordulnia, s először, ha vezetője jól irányítja, egy testet szeret meg (...) De azután észreveszi, hogy (...) minden testben ugyanaz a szépség lakik. Mikor ezt megéri, minden szép test szerelmese lesz, s az egy test heves szerelmével felhagy, mert lenézi és kevésre becsüli. Ezek után a lélek szépségét becsesebbnek fogja tartani a test szépségénél (...) Ez viszont arra készíti, hogy a törvényekben és a cselekedetekben meglássa a szépet, s észrevegye, hogy mindez rokonságban áll egymással (...) A cselekedetek után pedig a tudományokhoz kell őt vezetni, hogy észrevegye a tudományok szépségét (...) Míg azután így megnövekedve és megszilárdulva meglát egyetlenegy tudományt, annak a szépségnek a tudományát, melyről most beszélni fogok.” És ahogy *A lakoma* lapjain sorra megszólaló barátok beszéde a felszínes retorikától lassan elemelkedik, hogy az egyre mélyebb, egyre metafizikusabb beszédek után végül Szókratész kapja meg a szót (akinek beszéde csillámló záróköként fog ránehezedni a többiek beszédkísérleteire), úgy emeli magához az isteni szépség azt, aki méltó rá, hogy a közelébe kerüljön.

Platón Szókratészának visszatérő kérdése, a *ti esztin* (mi a...?) az általánosra, a szóban forgó dolog mibenlétére (*hoti pot' esztin*) kérdez rá. Az általános firtatása itt már nem az egyedi eseteket összefoglaló, azok sereglétét egyetlen hűvös pillanatban összegyűjtő, de velük azonos létsíkot képviselő vizsgálódás, hanem az egyedi megképződések ősképeinek, ideájának kivallatása. Ez az ősképe a legmagasabb értelmű szépség. Nem pillanthatja meg akárki, de aki a *to kalon* nevű ókori arckrém fölkenntje lesz, aki használni meri Platón Azazello-krémjét, az biztos lehet benne, hogy az emberiség krémjéhez tartozik: a boszorkánypaszta olyan égi bálba röptíti, amelynek megszolgált idegensége végül befogadja. A helyesen értett szép Platón egész filozófiájának ragyogó foglalata.

Nem véletlen, hogy *A nagyobbik Hippiasz* azzal zárul: a beszélgetők tudatlanok maradnak. A szép filozófiája már nem tudomány. Sőt: ez már *nemtudomány*. Erósz, az égi lélekvezető ide vezette Platón: az örök, állandó, tökéletes, változatlan széphez, amely független minden szép dologtól, de amely minden létező, testben megjelenő szépséget lélegeztet. „Mikor ez a fény felbukkan a horizont felett, akkor Erósz zarándoka végre révbe ért. A legigazibb emberi élet nem más, mint az önmagában való szépség szemlélésében fogant élet, amellyel összehasonlítva minden szép, amely vágyra gerjeszti az emberi nemet, csupán salak” – írta máig megkerülhetetlen Platón-monográfiájában A. E. Taylor.

Szókratész szellemi útja *A nagyobbik Hippiasz*ban még beszélgetőtársával együtt fut zsákutcába. *A lakomában* azonban már olyan emberként ábrázolja őt Platón, mint aki a diotimai szellemi utat követve végül eljutott a legmesszebb: önmagáig. Ez a Szókratész olyan szellemi látás birtokába jutott, amelynek képzetet másokkal – legyenek azok bármilyen éles eszű tanítványok – már nem megoszthatók. (Nem emlékszem rá, hogy melyik dialógusban hagyja el Szókratész száját a következő mondat: „Elmondhatnám neked, kedvesem, mi az igazság ebben a dologban, de ide már úgysem tudnál követni”.) A színes, világi forgatagban Szókratész úgy adta át magát a szemlélésnek, hogy miközben tekintetét a szép dolgokra függesztve mindvégig az örök szépségre volt kíváncsi, önmaga személyes örökkévalóságát is birtokba vette. Ezért olvasunk még ma is Platónt.

Lukianosz azt mondja, a szépség nem más, mint a részeknek az egészhez viszonyított méltányossága és megegyezése. (Heidegger szavaival: „Az összeillesztett törés az igazság ragyogásának fűgája”.) Xenophón pedig *Emlékeim Szókratészről* című művében a szép kép kidolgozásakor megmutatózó művészi eljárást úgy jellemezte, mint a természetben szétszórt egyedi szépségek összerendezését. Ez az eljárás, amelyet ő *apomimeiszthainak* mondott, képes rá, hogy a szellemit nem közvetlenül, hanem csak testi tükörképe révén – tehát a láthatatlant a látható révén – ábrázolja, teszi hozzá Ernesto Grassi.

Apomimeiszthai annyit tesz: pontosan ábrázolni. A pontosság ókori fogalma tehát nem valamely felületi hasonlóság megragadása, hanem a mögöttes szellemi tartalom felidézése. Annak megpillantása, ahogy a megjelenő alakon (*eidólon*) átszkrázik a lényeg ösképe (*eidosz*). A szépség pedig nem más, mint az a fény, amely lehetővé teszi a látást. És mert látás és gondolkodás kapcsolata nyilvánvaló, az ismeretek gyökere a láthatatlanban, a szellemi ismeretlenben van. A megismerés nem más, mint az elérhetetlen lényeg átragyogásának megpillantása. Így lesz a szépség iránti érzék az ismertelmélet, az ontológia, és az esztétika közös kapuja.



Ernesto Grassi olasz filozófus (1902–1991)

Zárásként következzen egy olyan eszmefuttatás, amely talán nem tűnik az előzőek szer- ves folytatásának, de megígérem az olvasónak, hogy megéri türelmesnek lenni. Az *Antigoné*ban Haimón és Kreón vitájában elhangzik a fiú szájából a következő mondat:

Hosztisz gar autosz é phronein monosz dokei é glósszán hénuok allosz é pszükhén ekhein, hutoi diaptükhentesz óphthészan kenoi.

(Ki váltig vallja, hogy csupán ő itt a bölcs, s agyát és nyelvét többre tartja bárminél, kisülhet arról véletlen, hogy mily üres.)

A mondat utolsó szavát, a *kenosz* mellék- nevet általában üresnek fordítják, holott a szó *haszontalant* is jelent. Ha ezt a magyar megfelelőt tartjuk szem előtt, akkor érde- kes kép áll össze, főleg, ha észrevevessük, hogy ami itt bölcsnek lett fordítva, az a *phroneóból* származó infinitívus. Ezek fényében a mondat jelentheti ezt is: „Aki azt képze- li magáról, hogy csak ő tud gondolkodni, hogy tehát csak neki van értelme, az haszontalan”. Az értelem tehát kollektív ügy. Aki azonban el tud ettől szakadni, és saját, egyéni módon képes fölereszkedni az isteni szépség ragyogó birodal- mába, azt maga a szép, és azon keresztül Erósz vezeti. Aki ezt a legszebb, saját utat választja, az kiszakad ugyan a hasznos emberek közösségéből, mégsem haszonta- lan: ahová ő jut, az túl van haszon és haszontalanság marhamázsáin. És aki erre a végtelen, égi tengerre kijutott, csak az lehet tanítója a hátramaradottaknak. A ta- nítás persze palackpostával történik: a szépség tengeréről üzeneteket küldözget az eltávozott, hátha van remény, hogy az örömhír valakit megtalál.

Philoktétész jut eszembe. Hellén katonatársaival együtt Trójába indul, de út- közben megmarja egy kígyó, és társai Lémnosz szigetén hagyják a lesántult, sebtől bűzlő szenvedőt. Mire Tróját elfoglalják, Philoktétész meggyógyul, és visszatér ha- zájába. A mítoszt ebben a formában hagyta rá Homérosz az utókorra, amely azon- ban a mesét tovább színezte. Szophoklész szerint Philoktétésznek (akinek egyéb- ként a neve is az: *birtokát szerető*) a szigeten egyetlen birtoka van: Héraklész íja.

Akkor kapta ajándékba Héraklésztól, amikor meg- gyújtotta neki a máglyát, hogy a hős diadalmasan az égbe emelkedhessen. Cso- dálatos íj ez: soha nem té- veszt célt. Philoktétész csakis ennek a fegyvernek köszönheti, hogy túlélte a szigeten töltött tíz viszon- tagságos évet. Szophok-



Philoktétész és a kígyó tesszáliai homolienon elő és hátoldalán, i. e. 350 körül (forrás: pheidias.gr)

lész tragédiájában a történet így fest: a Trója felé hajózó harcosok útközben meglátogatják az oltárt, amelyet Iaszón állított Athénének. Philoktétész túl közel ment a templomot őrző kígyóhoz. Ez marja meg, társai pedig sorsára hagyják.

Csakhogy a trószokkal harcoló hellének ellentmondást nem tűrő jóslatot kapnak: Héraklész íja nélkül sohasem vehetik be Tróját. Kiderül tehát, hogy éppen a kitaszított, büzlő hajléktalanra, Philoktétészre van szükség a végső győzelemhez.

Somlyó György *Philoktétész sebe* című könyvében idézi André Gide *Philoctète* című színművének szövegét. E szerint a szenvedő hős szigeti magányában megvilágosodott. (Nagy szerepe volt ebben a kígyónak, a bölcs föld-szellemnek, amely nélkül például Orpheusz sem tekinthetett volna be a mélyebb létszférákba, hisz Eurüdikét is kígyó marta meg.) Gide Philoktétésze így szól: „Mióta nem embereknek beszélek, sokkal szebben fejezem ki magam. (...) Többet ismertem meg így az élet titkaiból, mint amennyire mestereim valaha is tanítottak. (...) A legvégső átetszőségig szeretnék eljutni, addig, hogy ha cselekedni látsz, hát te magad is érezd a fényt.”

Akit rabul ejtett az isteni fény, és aki életét ezért a szépség szeretetében éli, az szigetlakó. A legvégső átetszőség szeretne eljutni. Olyan üvegesen idézni meg a létet, hogy az ember végül átragyogjon a halálba. Nem tudom, sejtik-e a hétköznapi trójai küzdők, hogy nélküle – és a szépség szent haszontalansága nélkül – nem lehet megnyerni a háborút.

Attila Végh: The Beautiful

The permanent author of the column takes the common idea that the life of the ancient Greeks was conceived under the spell of beauty as his starting point. Then he



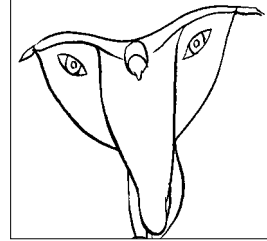
calls attention to ancient thinkers' consideration of beauty not merely as an aesthetic category. To them it was natural that the beautiful and the good belonged together and that everything serving its purpose was beautiful. A long quotation from Plato's famous dialogue, *Symposium*, is cited in order to justify that man may attain wisdom also through beauty. Xenophon's conception is recalled next, which typified the artistic process shown in the elaboration of a beautiful picture as suitable for representing the spiritual through its "corporeal mirror image". The author summarises beauty as in fact being none other than the experience of the shining forth of underlying spiritual content, the inaccessible essence. Reminiscing about the example of Philoctetes, he himself professes that the purpose of human life is to arrive at an understanding of "ultimate transparency" as well as "the sacred uselessness" of beauty, without which, as he believes, no war is to be won.



Szent János ábrázolása a Gero kódexben, Reichenauer iskola, 969 körül, Egyetemi Könyvtár, Darmstadt
(forrás: wikimedia.org)



PÁLFI ÁGNES



János, „ama csodálatos saskeselyű”

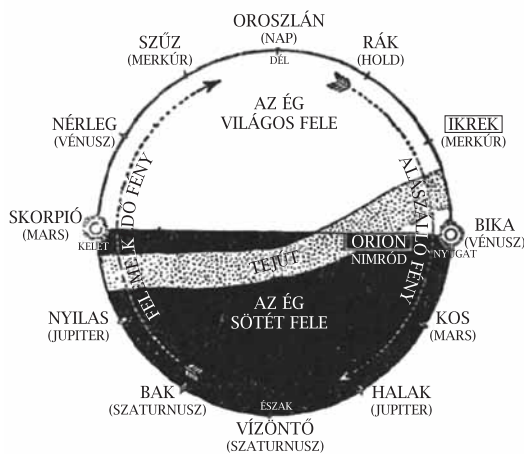
János evangéliuma a hagyományos besorolás szerint is külön kategóriába tartozik. A szenvedéstörténet fejezetéről kiváltképp elmondható, hogy az „együttlátó” szinoptikusok¹ eltérő interpretációjához képest is karakteres különbségeket mutat. De vajon mivel magyarázható, hogy éppen János verziója „lóg ki” a rendszerből? Ha az asztrálmítikus hagyomány precessziós nagy-évköri tér-idő-modellje felől közelítünk e kérdéshez, János – akinek jelzőállata a keresztény ikonográfiában a Sas – a Skorpió világhavát képviseli az évkör úgynevezett fix keresztjén.

Márk és Lukács evangéliumában az emberi szellem fejlődésének az a két fázisa idéződik meg, érhető tetten a szereplők mentalitásában és az elbeszélte cselekmény dramaturgiájában egyaránt, amelyet máig elevenen őriz a kulturális emlékezet: Márk világtükrenek mitikus előképe az Oroszlán aranykor „mennyei birodalmának” földre szállt istenkirálysága (utoljára i. e. 10800–8640), míg Lukácsé az emberi minőség drámája a bűnbeesés Bika-közegében (utoljára i. e. 4320–2160). A harmadik szinoptikus, Máté evangéliuma pedig a jelenkori stádium, az apokaliptikus Vízöntő-korszak világtükre, amelynek beköszöntét a hagyomány az új, krisztusi időszámítás kezdetére teszi. Jó kérdés viszont, hogy abban a 26000 évenként ismétlődő periódusban, amely a Vízöntő mélyponttól a Skorpió fordulópontjáig, a precessziós nagy-évkör tavaszpontjáig tart, az emberi minőség jelen van-e, illetve hogyan van jelen. (Sejtésem szerint Juhász Ferenc költészete pontosan ezt a tudatalattink mélyrétegében zajló kataklizmát hozza a felszínre, az ember alatti

¹ E nagyobb tanulmány szinoptikus evangéliumokról szóló fejezetei a Szcenárium 2015-ös szeptemberi, októberi és novemberi számában jelentek meg.

létszintekre való alászállás és a visszaemelkedés drámájának apokaliptikus vízióját tárva elénk.)

Nem véletlen, hogy a mítikus Sas alakját ősi istenek és sámánok öltötték magukra Hiszen a hagyományos világkép szerint ebben a precessziós nagy világkorszak-váltóban a teremtett világ általa újul meg, a nagy-évköri Skorpió-tavaszponton az ő révén emelkedik át, s kerül ismét a világos félkörív felszálló pályájára, amelynek zenitje, delelője az új aranykort ígérő Oroszlán (lásd 1. ábra):



1. ábra Baktay Ervin: A precessziós nagy-évkör folyamatábrája

De miféle jó hírről tudósít most, a Vízöntő-korszak mélypontján a Skorpió Nap-madarának képvesletében János evangélista? Pázmány Péter költői ihlettségű prédikációjának képnyelvéből mintha pontosan erre a kérdésünkre olvashatnánk ki a választ. Azt nevezetesen, hogy a negyedik evangélium szerzője Krisztus második eljövételének Nap-madaraként hirdeti az Ige megtestesülését:

„A saskeselyű minden madárnál feljebb repül, mindennél fényesebben lát. Mikor ezért emberi látásának célján felül mégyen, ott lebeg a tiszta égen. Szemeit a nap sugarára fordítja, és amiben egyebek szeme megvakulna, abban gyönyörködik. Ha földre tekint és prédát talál, mint a mennykő, alárohan. Ilyen saskeselyű Szent János. Mert evangéliumának kezdetén isteni fényesség emelkedik, ott szemléli az ígét, mely kezdetben az atyánál vala. És mint mennydörgés vagy



Az „Égberagadás” jelene a nagyszentmiklósi kincs 2. számú korszóján, i. sz. 9. sz., Bécs, Kunsthistorisches Museum

mennykő az embert álmélgodó rettegésbe ejti, mikor az Isten Fiának öröktől fogva való fényességét kimutatja. De megtekintvén a Szűz méhében fogantatott ígét, nézd mily sebesen a földre száll, az Igének megtestesülését magyarázván. Ez ama csodálatos saskeselyű, kiről Ezekiel próféta írja, hogy igen nagy volt, szentségre és bölcsességre nézve... Ez a nagy sas a mennyei hegyek magasságában nevelkedett, cédrusok völgyét földre hozta. Mert ha a többi evangélista a Krisztus emberségének héját magyarázta, Szent János hirdette és ismerte Krisztus istenségét, mely mint a fának völgye nem látszik első tekintetben.”

Nézzük meg most már közelebbről az általunk választott szövegrészt. *János evangéliumának* sajátos karakterére nézvést vajon mi olvasható ki ebből? Egészen meglepő dramaturgia ez: János mintha a három szinoptikus „programját” pörgetné végig, játszataná újra. Jézus kereszthalálát – Márkkal, az Oroszlán aranykorral indított korszakok precessziós menetét követve – olyan egybefüggő drámai történesorként jelenetezi, mint amelyben az új aranykor eljövételének nagy-évköri stációi ismerhetőek föl. Evangéliumában a drámai csúcspont a megalázott majd elpusztított Krisztus királyként való fölmagasztalása a kereszten: a királyság eszméjének megújítása, spirituális alapokra helyezése tehát.

Márk evangéliumában is felfigyelhettünk már Krisztus kereszthalálának jelenetezésében a „Meghalt a király. – Éljen a király!” ambivalenciájára, amely a jelenlévő zsidó közösség kétértelmű testnyelvi és retorikai gesztusaiban fejeződött ki. Ez a kettség ott minden bizonnyal a meghaló-feltámadó istenségek archaikus képzetére, a rituális emberáldozatok kultikus alapjaira vezethető vissza, és úgyszintén egyfajta ciklikus időszemléletre utal. Ám Márknál a jézusi szenvedéstörténetnek ez az ambivalens jelképisége még a megcsúfoltatás–fölmagasztaltatás egyidejű élményében fonódott össze elválaszthatatlanul. A jánosi dramaturgiában viszont éppen ennek az egyidejű élményvalóságnak a felbontása, a történet két – kiinduló és végső – fázisaként való összekapcsolása s a köztes szakasz időbeli kiterítése figyelhető meg. Nála e köztes szakasz történéseinek fölfejtése a dráma voltaképpeni cselekménye, az új világ eljövételét hirdető prófécia beteljesülésének a mikéntje tehát.

János in medias res indítja a szenvedéstörténet elbeszélését: az első bekezdésekben Jézus megszégyenítését, tetteles megfenyítését jelenetezi. A témát nem a szellemiség síkján exponálja, mint az Oroszlán Márk, aki Pilátus és Jézus párbeszédével, a helytartó „Te vagy-e a zsidók királya” kérdésével indított. János expozíciójában a testiségre, a fizikai megaláztatás aktusára tevődik át a hangsúly, még mielőtt a királyság témája, úgy is, mint a Jézus elleni vád tárgya nyilvánosan megneveződne. Az ő verziójában – ellentétben a szinoptikusokkal – nem a zsidó főpapok hurcolják Jézust Pilátus elé, hogy szentesítse és közhírré tegye azt az ítéletet, amelyet a tanácsban valójában ők már előzetesen meghoztak. Nála Jézus megcsúfolását a tömeg előtt maga Pilátus kezdeményezi: „Akkor azért előfogá Pilátus Jézust és megostoroztatá.” (19,1)

De vajon mivel magyarázható ez? János a grammatikai formával (az *azért* kötőszóval) azt jelzi, hogy Pilátus Jézus elleni tetteles fellépésének okát az előzményekben kell keresnünk. Abban a jelenetsorban, amelyet ő, leválasztva a szenvedéstörténetről, az előző fejezetbe utalt. Csakhogy az, ami e jelenetsorból feltárul, aligha indokolja Pilátusnak ezt az akcióját, éppen ellenkezőleg: annak illogikus voltára világít rá. János verziójából ugyanis az olvasható ki, hogy a zsidó előjárók már eleve erővesztésbe kerültek a római helytartóval szemben. Bár Jézus elfogatása annak rendje és módja szerint – a szinoptikusokhoz hasonlóan – itt is megtörténik, s Jézus Annás majd Kajafás elé hurcoltatik, aki a törvényházba zárhatja őt, a főpapok tanácsa itt nem ül össze, hogy ítélkezzék fölötte. A zsidó előjárók szerepe és egyúttal drámai terébe, a törvényházba Pilátus lép be. Önként, hívatlanul

és váratlanul, miután – ítélethozataluknak mintegy elébe menve – a főpapoknak szegezte a provokatív kérdést: „Miféle vádat hoztok föl ez ember ellen?” (18, 28) Érdemi válasz helyett azonban ők elhárítják magukról a felelősséget, s csak burkoltan, negatív formában, és nem is a maguk nevében, hanem Jézus jóslatára hivatkozva adják Pilátus tudtára, hogy itt halálos ítéletről volna szó:

31. ... Nekünk senkit sem szabad megölnünk:

32. Hogy beteljesedjék Jézus szava...

Ami ezt követően a törvényházban Pilátus és Jézus között lezajlik, az nem tárgyalás, hanem négy szemközti kihallgatás, melynek során Jézus meglepő nyíltságot tanúsít. És Pilátus úgyszintén meglepően nyíltan, „eszerek” mutatkozik (ahogyan Bulgakov regényének Jesuája mondaná). Mint akinek van antennája arra, hogy vegye Jézus „adását”, belátva azt a szellemi tartományt, amelyet feltárt előtte:

36. ... Az én országom nem e világból való. Ha e világból való volna az én országom, az én szolgálaim vitézkednének, hogy át ne adassam a zsidóknak. Ámde az én országom nem innen való.

37. Monda azért néki Pilátus: Király vagy-é hát te csakugyan? Felele Jézus: Te mondd, hogy én király vagyok. Én azért születtem, és azért jöttem e világra, hogy bizonyosságot tegyek az igazságról. Mindaz, a ki az igazságból való, hallgat az én szómrá.

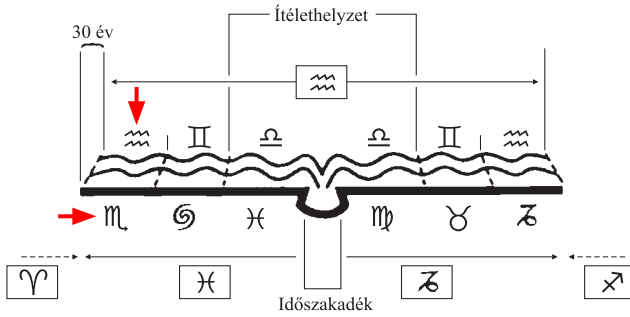
S ezt követően hangzik el Pilátus részéről (ahogyan majd Bulgakov regényében is) az a kulcskérdés, amely e szellemi („filozófiai”) párbeszéd folytatását ígéri: „Micsoda hát az igazság?” (18,38) János ily módon a helytartóban feltámadt szellemi érdekeltséggel indokolja, hogy Pilátus Jézust ezek után nem elítélni, hanem elbocsátani szándékozik, s ezt a főpapoknak nyomban ki is nyilvánítja. Miért hát, hogy

aztán mégis mintha zokszó nélkül hajtana fejet a zsidó elöljárók akaratának, akik Barabás elbocsátását követelik tőle? Hogyan értelmezhetjük ezt a fordulatot, amelyet János már magával a szövegszerkesztéssel is nyomtatékosan jelez, amikor a szenvedéstörténet fejezetét in medias res, Jézus Pilátus általi megostoroztatásával indítja?

Meglátásom szerint ez a fordulat kétféleképpen olvasható. János Pilátust egyfelől olyan önmagával meghasonlott karakterként állítja elénk, aki a maga kettős szellemi identitá-



M. Bulgakov: *Mester és Margarita*, Csokonai Nemzeti Színház, 2015, r: Rusznyák Gábor (fotó: Máthé András)



2. ábra A Vízöntő időszakadéka a Skorpió- és a Vízöntő-dekánátus együttállásával (Pap Gábor nyomán)

sát képtelen egymással összhangba hozni. Akiből (mint Goethe Faustja panaszozza majd²) hiányzik az a „lelki kötés”, melynek révén magasrendű intellektusából fakadó szellemi belátását a testiség síkján, konkrét fizikai cselekvésében is érvényesíteni tudná. Koszmosz aspektusból szemlélve ez a meg hasonlítás minden bizonynyal abból az együttállásból fa-

kad, amely a Vízöntő-paradoxont bemutató ábránkról olvasható le. Jézus szenvedéstörténete ebben az olvasatban annak a kozmikus drámának a földi vetülete, amikor a Halak és egyúttal a Vízöntő világhavának első (720 évig fennálló) dekanátusában két olyan tulajdonságkör aktivizálódik, amely az évkörön szöges ellentétben áll egymással: a Skorpió és a Vízöntő mentalitás ebben a korszakban egyidejűleg, egymást „keresztbe verve” érvényesül (2. ábra). Pilátus karakterének megítélésében az a kérdés, hogy esetében melyik tulajdonságkör válik dominánssá; illetve az, hogy János, a magasrendű Skorpió verziója szerint hogyan interpretálható ez a Pilátus figurájában testet öltő drámai kettősség.

Pilátus „Micsoda hát az igazság?” kérdéséből kiindulva megkockáztathatunk egy olyan olvasatot is, hogy János verziója szerint a római helytartó nem a zsidó főpapok nyomásának engedve cselekszik. Vagyis nem alacsony nívójú, manipulálható Vízöntőként engedi szabadjára önmagában a Skorpió agresszív ösztönkésztetését, hanem a magasrendű Vízöntő mentalitás (világ)bírói pozícióját elfoglalva kezdetől tudatos „dramaturgként” irányítja az eseményeket, s Jézus megcsúfoltatását a nyilvánosság előtt a zsidók okulására, amolyan „passiójátékként” performálja. (Ez az „esztétikai” szemléletmód – mint láttuk –, már Máté Vízöntő evangéliumának is jellegadó sajátossága, de ott az még nem merül föl, hogy e „passiójátékot” Pilátus celebrálná.)

Vajon a jánosi narratíva mennyiben igazolja vissza Pilátus szerepének ezt az olvasatát? Képes-e a római helytartó arra, hogy valóban úrrá legyen az eseményeken és önmagán, illetve arra, hogy „dramaturgként” az agresszív Skorpió mentalitást az igazság feltárásában érdekelt Vízöntő szellemiséggel folyamatosan szembesítse?

Láttuk, hogy János a szenvedéstörténet első jelenetében magát a Skorpiót hozza játékba: Pilátus e karakter jellegzetes eszköztárgyát, „kígyós” ostorát működteti Jézus ellen. Ezt követi Jézus megkoronázása a töviskoszorúval, amely itt egyértelműen a gúny eszköztárgya. E jelenetben nyoma sincs annak az ambivalenciának, amelyet Márk evangéliumában a megcsúfoltatás–fölmagasztaltatás kettősségeként

² Faust a Skorpió-karakter emblematikus megtestesítője: testiségére a nyers szexualitás (KÍGYÓ), szellemiségére a felfelé törekvés (SAS) a jellemző.

értelmezhetünk. A vitézek szájából elhangzó „zsidók királya” titulus itt pusztán a megvetés kinyilvánítására szolgál:

2. És a vitézek tövisből koronát fonván, a fejére tevék, és bíbor köntöst adának reá.

3. És mondának: Üdvöz légy zsidók királya! És arczul csapdossák vala őt.

Az „Oroszlán” evangélium alaptémája, a királyság ebben a jelenetsorban tehát negatív aspektusból válik foghatóvá, mint trónjáról letaszított eszme, amelynek képviselőjével szemben az agresszív Skorpió (az évkörön az Oroszlán misztikus párja) lendül támadásba, nemcsak testileg megsebesítve, hanem lelkieg is megalázva őt. A vitézek a „zsidók királya” titulus fonák retorikai gesztusát itt mint a pszichológiai hadviselés hatásosnak vélt fegyverét fordítják Jézus ellen.

A következő bekezdés azonban közegváltást jelez. Pontosabban azt, hogy a „zsidók királyával” való nyilvános leszámolással egyidejűleg Jézussal történik valami más. Kiderül, hogy a külső tér mellett továbbra is játékban van az a belső, egyszerre konkrét és elvont (pszichológiai) tér, amelyben a megaláztatás cselekményével párhuzamosan folytatódik az a szellemi dialógus, amely Jézus és Pilátus között az előző fejezetben kezdődött el. A helyszín ugyanaz a törvényszék, ahonnan ebben a jelenetben előbb Pilátus lép ki, Jézus megcsúfolóihoz szólván, majd pedig kihívja a töviskoronás vádlottat is, az egybegyűlt sokasághoz intézvéen szavait:

4. Majd ismét kiméne Pilátus, és monda nékik: Imé, kihozom őt néktek, hogy értsétek meg, hogy nem találok benne semmi bűnt.

5. Kiméne azért Jézus a tövis koronát és a bíbor köntöst viselve. És monda nékik *Pilátus*: Ímhol az ember!



Hekaté ábrázolása kis-ázsiai domborművön, kezében fáklyával, ostorral, törrel



Antonio Ciseri: *Ecce Homo*, olaj, vászon, 1871, Modern Művészeti Múzeum, Firenze (forrás: wikimedia)

Jézus emberként való megnevezése a helytartó részéről ebben a kontextusban – büntelenségének kinyilvánítását követően – minden bizonnyal pozitív értelmű retorikai gesztus. Egyszerre idézi emlékezetünkbe az „ember-ré válás” drámáját az Oroszlánban (Márknál, ahol a „meghasonlott” Jézus halála előtt emberként szólalt meg a kereszten) és a Bikában (Lukácsnál, ahol a keresztre feszí-

tés előtt az asszonyok könnyei Jézus, a szenvedő ember iránt feltámadt szimpátiát jelezték).

Pilátusnak ezt a nyílt színi kiállását Jézus mellett egy olyan jelenetsor követi, amely Máté (az Ember) *evangéliumának* vízöntőbeli cselekményére emlékeztet. A helytartó itt is, mint ahogy ott, átengedi a bírói szerepet: az ítélet végrehajtását a zsidókra, a törvény embereire testálja. Ez azonban most részéről nem a passzívítás jele, hanem a protestáció formája:

6. Mikor azért látják vala őt a papifejedelmek és a szolgák, kiáltoznak, mondván: Feszítsd meg, feszítsd meg! Monda nékik Pilátus: Vigyétek el őt ti és feszítsétek meg, mert én nem találok bűnt ő benne.

7. Felelének néki a zsidók: Nekünk törvényünk van, és a mi törvényünk szerint meg kell halnia, mivelhogy Isten fiává tette magát.

Jézus kilétét illetően a zsidók szájából itt hangzik el az a megnevezés, amely Márk Vízöntővel szemközti „Oroszlán” evangéliumában a Jézus kínhalálát átellenből (a Vízöntő pozíciójából) szemlélő százados szájából hangzott el („Bizony, ez az ember Isten fia vala!”). Drámai fordulópont ez: a zsidók részéről az „Isten fiává tette magát” kitételben a Jézus elleni vád fogalmazódik újra; jelezvén azt a szellemi belátást, hogy esetében nem földi, hanem égi királyságról indokolt beszélni, nem az evilági hatalom erőszakos megszerzésének ambíciójáról, hanem e hatalom isteni eredetének tételezéséről – új vallásalapításról tehát. A zsidó „papifejedelmek” törvénye szerint Jézusnak ezért kell meghalnia: nemcsak testileg kívánják tehát elpusztítani őt, hanem szellemi értelemben is – Jézust, az ellenük lázadó filozófust akarják likvidálni.

A szenvedéstörténet következő stációja, amely Pilátus és Jézus párbeszédével indul, ugyancsak Jézus kilétének és a hatalom mibenlétének kérdése körül forog:

8. Mikor pedig ezt a beszédet hallotta Pilátus, még inkább megrémül vala;

9. És ismét beméne a törvényházba, és szóla Jézusnak: Honnét való vagy te? De Jézus nem felelt néki.

10. Monda azért néki Pilátus: Nékem nem szólsz-é? Nem tudod-é, hogy hatalmam van arra, hogy megfeszítselek, és hatalmam van arra, hogy szabadon bocsátsalak?

11. Felele Jézus: Semmi hatalmad sem volna rajtam, ha felülről nem adatott volna néked: nagyobb bűne van azért annak, a ki a te kezédbe adott engem.

12. Ettől fogva igyekszik vala Pilátus őt szabadon bocsátani, de a zsidók kiáltoznak, mondván: Ha ezt szabadon bocsátod, nem vagy a császár barátja: valaki magát királylyá teszi, ellene mond a császárnak!

13. Pilátus azért, amikor hallja vala e beszédet, kihozá Jézust, és üle a törvénytevő székbe azon a helyen, a melyet Kőpadolatnak hívnak, zsidóul pedig Gabathának.

14. Vala pedig a húsvét péntekje; és mintegy hat óra. És monda a zsidóknak: Ímhol a ti királyotok!



A Gabbatha Jeruzsálemben

15. Azok pedig kiáltoznak vala:
Vidd el, vidd el, feszítsd meg őt! Monda
nékik Pilátus: A ti királyotokat feszít-
sem meg? Felelének a papifejedelmek:
Nem királyunk van, hanem császárunk!

16. Akkor azért nékik adá őt, hogy
megfeszíttessék. Átvevék azért Jézust és
elvivék.

János interpretációjában igen feltű-
nő az ítélethozatal szaturnikus közegé-
nek a megkettőződése. Vajon mire kö-
vetkeztethetünk abból, hogy Pilátus fo-
lyamatosan ingajáratban van a tör-

vényház belső tere és a nyilvános külső tér között? Hiszen mindkét helyszín jel-
lemzékei arra utalnak, hogy a döntéshozatal aktusára a Vízöntő Bak térfelén ke-
rül sor: a törvényház mint a zsidó előjárók épített tere fizikai értelemben éppúgy
a földies Bak közegének sajátja, mint az a „kőpadolatnak” nevezett „törvényte-
vő szék”, amelyből Pilátus ítélete elhangzik majd. Az evangélista térábrázolása itt
minden bizonnyal jelképes értelmű: a cselekmény két helyszínének hangsúlyos ki-
emelésével, szétválasztásával vélhetően ugyanazt a „kozmosz” szituációt kíván-
ja szemléletessé tenni, amelyet a Vízöntő-paradoxon működésére vonatkozóan az
asztrálmítikus hagyomány is számon tart. Azt nevezetesen, hogy a Vízöntő Mérle-
gét két oldalról, a Halak és a Bak térfelén a Vízöntő Ikrék dekanátusa fogja köz-
re (2. ábra). Megkockáztathatjuk hát, hogy a tér megkettőződése itt egyfajta „ik-
resedésként” is olvasható. Mintha ez a kétesélyes, megfoghatatlan cselekmény a
Vízöntő Halak térfelén annak a tükörképe, szellemi vetülete volna, amely a Víz-
öntő Bak térfelén, az ítélethozatal konkrét közegében fizikailag válik foghatóvá.
De a szellemiségnek és a testiségnek ez a kettőssége fordított irányból is megköze-
líthető: Jézus Halak szellemiségének messiási formátuma, miután a zsidó főpapok
erőszakkal kiszakították őt saját közegéből, a Vízöntő Bak térfelén, a törvényház-
ban nyilvánul meg, s válik foghatóvá Pilátus számára. Vagyis a zsidók – igaz, szán-
dékuk ellenére – Jézus és Pilátus szellemi dialógusának engedik át a maguk szatur-
nikus Bak felségterületét. Ebben a fordulatban alighanem a lelki ráhangolódásnak
az a láncreakciója játszik közre, amely az évkörön a Kostól a Nyilasig a precesz-
zió irányában hat: a Kos „misztikusa” a Halak, a Halaké a Vízöntő, a Vízöntőé a
Bak, a Baké a Nyilas. De érdemes tovább faggatnunk ezt a szövegrészt: mit olvas-
hatunk ki Jézus és Pilátus párbeszédéből a cselekmény közegére és kettejük visz-
onyára, identitására nézvést?

Pilátus „Honnét való vagy te?” kérdésére Jézus nem felel. Pontosabban csak
akkor felel meg rá, amikor a hallgatásától fölingerelt helytartó, a vádlottal szem-
beni fölényt demonstrálandó, saját hatalmi státuszával hozakodik elő; amikor te-
hát „világbírói” Mérleg-szerepére kezd el hivatkozni. Jézus válasza feltételes mód-

ban és tagadó formában fogalmazódik ugyan, ám mégis benne rejlik a helytartó ki-létére vonatkozó pozitív állítás; az tudniillik, hogy hatalmát „felülről adatottnak” tételezven Pilátusra mint vele egyenrangú szellemi partnerre tekint. Mintha csak azt mondaná: 'Az égi eredetű hatalom földi helytartójaként bizony Isten fia vagy te is, akárcsak én'. Jézus e félreérthetetlen gesztusa révén – amellyel azt adja Pilátus tudtára, hogy testvérének, „ikerpárjának” tekinti őt – jön létre az a spirituális metszéspont, a Vízöntő Mérlegének az a tengelye, amely az égi és földi hatalmat mint osztatlan, egylényegű valóságot teszi foghatóvá, föloldván a közöttük lévő el-lentétet, opozíciós viszonyt.

De vajon hogyan értelmezhető ebben a kontextusban Jézus „mellékes” megjegyzése („nagyobb bűne van azért annak, a ki a te kezébe adott engem”), amely minden bizonnyal az áruló Júdásra vonatkozik? Meglátásom szerint Jézus ezzel a kijelentésével Pilátust kívánja burkoltan figyelmeztetni arra, hogy miféle bűn is leleskedik most őrá. Hiszen a „testvérévé”, tanítványává fogadott Júdás ugyanazt a szellemi típusú szövetséget árulta el, amely Jézus részéről az imént Pilátussal is megkötetett. És Jézus kitűnő jósnak bizonyul a tekintetben, hogy a szövetség ez esetben is igen labilis: a Vízöntő Mérlege könnyen kibillenhet tengelyéből.

Amikor Pilátus kinyilvánítja, hogy szándéka szerint szabadon bocsátaná Jézust, ezt a felülről adatott hatalmát próbálja gyakorolni. Ám a földi hatalom mindenhatóságára hivatkozó zsidókkal találja szembe magát, akik helytartóként való egzisztenciális fogvatartottságára figyelmeztetik, s ezzel mindjárt sikerül is kiűtniük őt „világbírói” szellemi pozíciójából. Ezek után Pilátus és a zsidó „papi-fejedelmek” szócsatája már arról szól, hogy a Jézus feletti ítélet mely földi hatalom nevében hoztassék meg és hajtassék végre. A szinoptikusokhoz képest a legfeltűnőbb különbség itt az, hogy János szerint a felelősség áthárítása kölcsönös. Máténál azt láthattuk, hogy a zsidók a maguk nevében, Pilátust mintegy kizárva hozzák meg a döntést. Itt viszont a felettes hatóságra, a Római Birodalom császárára hivatkozva a helytartót tolják maguk elé, miközben Pilátus ugyancsak mindent megtesz azért, hogy „asszisztensi” másodszerépébe visszahátrálhasson. Paradox módon itt éppen azáltal teljesedik be a bűnbeesését előre jelző burkolt jézusi jóslat, hogy – Máté „mosom kezeim” gesztusához hasonlóan – a helytartó megpróbálja megőrizni ártatlanságát: a vádlottat a helyi bírák, a zsidók kezére adja, hogy ne a császári hatalom ellenlábasaként, hanem a „zsidók királyaként” feszítessék meg.

Ez az a pont, amely az értelmezőt bizonyos „kényes” kérdések megfogalmazására készíti. Fölmerülhet ugyanis, hogy a szereposztó rendező „világbírói” státuszára pályázó Pilátus itt nagyon is tudatosan jár el: intellektuális többlete folytán mintegy már előre bekalkulálja a kereszthalál drámájának üdvtörténeti hozadékát. Azt tudniillik, hogy ennek a kivégzésnek „magasabb érdekből” kell megtörténnie, s hogy miután a „piszkos munkát” másra testálta, neki, a „tisztakezűnek” nyílik majd esélye rá, hogy ebből a provinciális „színjátékból” szakrális világdrámát, korszakfordító eseményt kreáljon, amellyel a Római Birodalom továbbélését, spirituális megújulását biztosíthatja.

Ez esetben kétségkívül van némi létjogosultsága egy ilyesfajta olvasatnak is. Hiszen ki a megmondhatója, hogy az ítélethozatal sorsdöntő pillanatában mi villanhatott át Pilátus agyán? Bulgakov *A Mester és Margarita* című regényében igen érdekes leírást olvashatunk erre vonatkozóan (annak a jelenetnek a folytatása ez, amikor Pilátus kézhez kapja a pergament, amelyen Jesuát császárelenességgel is megvádolják, és Pilátus hirtelen szembesül azzal, hogy immár nem fogja tudni őt a haláltól megmenteni:

„Mikor elolvasta a pergament, arca még jobban elváltozott. Sötét vérhullám toltult fejébe, nyakába, vagy talán valami más történt – elég az hozzá, arca elveszítette sárgás színét, sötétvörösre pirult, és szeme mintegy visszahúzódott üregébe.

Talán ezt is a halántékába toluó s ott lüktető vérhullám okozta: a prokurátor látása is elhomályosult. Úgy rémlett neki, hogy a fogoly feje elúszott valahová, s helyette másik fej tűnt fel a vállain. Ezt a kopasz fejet ritka fogú arany diadém koronázta; homlokán kerek, nyílt seb éktelenkedett, mely lemarta a bőrt, s be volt kenve írral. Beesett, fogatlan száj, zsarnoki jellemre valló lecsüngő ajak. És mintha eltűntek volna a csarnok rózsaszínű márványoszlopai, s a távolban Jerusaleim háztetői; minden elsüllyedt Capri kertjeinek sűrű zöldjében. Hallásával is történt valami: mintha távolból halk, fenyegető harsonaszó hangzanék, és dölyfös orrhang dünyögne elnyújtva a szavakat: »A felségsértésről szóló törvény...«

Furcsa, összefüggéstelen, kusza gondolatfoszlányok suhantak át a helytartó elméjén. »Elveszett!« Majd: »Elvesztünk!...« És valami badar ötlet – a halhatatlanság; ez a halhatatlanság azonban, ki tudja, miért, elviselhetetlen bánatot keltett.”

Bulgakovnak ez a leírása persze korántsem tekinthető „autentikus” forrásnak. Abban azonban a segítségünkre lehet, hogy belegondoljunk: Pilátus számára ez a döntéskényszer személyes egzisztenciáját megrázkódtató dráma, pszichológiai krízis, amely magabiztos intellektusát is összeomlással fenyegeti. Ez az új helyzet, az égi és földi hatalom konfliktusa olyan szürreális képnyelven és olyan ijesztő hallucináció formájában tárul föl előtte, amely logikátlanak, józan értelemmel egyelőre felfoghatatlannak tűnik. S nem kevésbé rejtélyesek számára azok a fogalmak sem, amelyek „kusza gondolatfoszlányokként” merülnek fel a tudatában, látszólag úgy, mintha semmi összefüggés nem volna közöttük. Bulgakov ezzel vélhetően arra akarja ráirányítani a figyelmünket, hogy e gondolatátársítások logikája csak az olvasó, a történelmi távlattal rendelkező utókor számára evidens. Mi már tisztában vagyunk azzal, hogy a Jézus halálára s annak következményére utaló „Elveszett!” Majd: „Elvesztünk” felkiáltás korántsem képtelen asszociáció, hanem e drámai szituáció történelmi olvasatának kulcsa. Olyan váratlan lelemény, amelynek jelentősége Pilátus számára intellektuálisan ekkor még nem hozzáférhető. Tudatműködésének spontán, kontrollálhatatlan eseménye ez, amely mintegy automatikusan nyitja azt az üdvtörténeti perspektívát, amely a „badar ötletként” felmerülő „halhatatlanság” fogalmában manifesztálódik. S ugyanez a fogalom lesz az, amely Kajafással való párbeszédét követően, szembesülvén a zsidó főpapok Jézus sorsát megpecsételő döntésével, ismét fölmerül a tudatában, most már mint belső beszédében nyíltan megfogalmazódó kérdés, amelyre azonban még most sem tudja

a választ: „Hallhatatlanság... Elérkezett a halhatatlanság...« De kinek a halhatatlansága? Ezt sehogy sem értette a prokurátor, de a pusztá gondolatra a rekkenő hőségben is végigfutott hátán a hideg.”

Bulgakov szerint Pilátus esetében szó sincs tehát valamiféle „ready made” dramaturgiáról. A helytartó sokkal inkább szenvedő alanya, mintsem tudatos rendezője az eseményeknek; és éppen ennek a személyes érdekeltségének köszönhető, hogy a jézusi program belátásához – egzisztenciálisan, pszichológiailag és intellektuálisan is – ő kerül a legközelebb. A fenti jelenetek tanúsága szerint már-már olyan közel, hogy Jézus újdonsült tanítványaként azonosuljon vele.

János evangéliumában ez a spirituális fordulat ugyancsak megjelenik; abban a nyilvános drámai jelenetben válik foghatóvá, amikor a keresztre feszített Jézus „királyságát” Pilátus mintegy „apostolként” hirdeti ki:

19. Pilátus pedig címet is írta, és feltevé a keresztfára. Ez vala pedig az írás: A NÁZÁRETI JÉZUS, A ZSIDÓK KIRÁLYA.

20. Sokan olvasák azért e címet a zsidók közül: mivelhogy közel vala a városhoz az a hely, ahol Jézus megfeszítettet vala: és héberül, görögül és latinul vala az írva.

21. Mondának azért Pilátusnak a zsidók papifejedelmei: Ne írd: a zsidók királya; hanem hogy ő mondotta: A zsidók királya vagyok.

22. Felele Pilátus: A mit megírtam, megírtam.



Maga az aktus a szinoptikusoknál is nagy nyomatékka szerepel. Ám mindhárom esetben személytelen formában, egyáltalán nem, vagy csak általános alanyra utalva rá, hogy ez a Jézust identifikáló felirat vajon kitől is származik. Gyakran a zsidó írástudóktól, és ami az eredeti szándékot illeti, minden bizonyítással Jézus megcsúfolásának betetőzéseként, illetve annak a bűnnek a megnevezéseként helyeztetik a vádlott fölé, amelyért halállal kell lakolnia. A „Vízöntő” és az „Oroszlán” evangélium szerzője utal is erre az utóbbi mozzanatra: „És feje fölé illeszték az ő kárhoztatásának okát: Ez Jézus, a zsidók királya,” (Máté, 37.); „Az ő kárhoztatásának oka pedig így vala fölébe felírva: A zsidók királya.” (Márk, 26.) Márknál pontosan ez a töről metszett, személytelen forma hívja föl figyelmünket a gesztus ambivalens voltára, az eredeti szándékon túli, illetve azzal ellentétes jelentésére; nevezetesen arra, hogy ez a felirat nem a megbélyegzés és az elutasítás, hanem a fölmagasztálás és az elfogadás akaratlan megnyilvánulása, személy fölötti, osztatlan kinyilatkoztatása a zsidó közösség részéről.

János interpretációja pontosan ezt az ambivalenciát, ezt a rejtett másodjelentés hozza a felszínre és teszi nyílttá azáltal, hogy a személytelen történetet mint perszonalifikált drámai akciót jelenetezi, fogalmazza újra. Ő Pilátust teszi meg a felirat

szerzőjéül, ami e gesztusnak merőben új olvasatot ad. A zsidók reakciójából egyértelműen kiderül, hogy a felirat fölhelyezését ők ellenük irányuló nyílt provokációnak tekintik a helytartó részéről. S az sem kétséges, hogy miért: korrigálási javaslatokkal („Ne írj: a zsidók királya; hanem hogy ő mondotta: A zsidók királya vagyok.”) a feliratnak azt a másodjelentését kívánják töröltetni, amely eszerint már napnál világosabb a számukra is: Jézus királyként való beiktatásának aktusát.

De valóban a „zsidók királyának” beiktatásáról volna itt szó csupán? János úgy szerkeszti e jelenetsort, hogy közbeékel egy epizódot, amely a kultuszképződés megindulását jelzi: a zsidók odajárulását a városból a megfeszítetthez, akik a címet a feliraton héberül, görögül és latinul olvashatják. Igaz, *Lukács evangéliumában* a felirat ugyancsak háromnyelvű, azonban ez ott vélhetően a helyi szokásokból fakadó, mellékes körülmény csupán: „Vala pedig egy felirat is fölébe írva görög, római és zsidó betűkkel: ez a zsidóknak ama Királya.” (37). Jánosnál viszont a drámai szituálás folytán ez a többnyelvűség jóval nagyobb nyomatékot kap: Pilátus mintha azt kívánná ily módon hírül adni, hogy Jézus személyében a zsidók új királyt adnak *minden* népek, az egész világnak.

A szinoptikusokhoz képest János drámai fölvetése radikálisan új. Azt jelzi, hogy spirituális szintre emelkedett a tét: az ellenérdekelt felek közötti küzdelem a kereszthalál eseményének újraértelmezéséért, szimbolikus referenciájának a kisajátításáért folyik. Magát a témát illetően teljes a konszenzus: Jézus személyének identifikálása a cél, ez az a fölötte érdek, amely az ellenfelek közötti új drámai kollízió alapja. És korántsem csupán Pilátus és a zsidó írástudók szópárbaja ez. Jó ösztönnel maguk a zsidók éreznek rá erre, amikor Jézust is „megszólaltatják” harmadikként: „A zsidók királya vagyok.” Szándékuk szerint Pilátus és Jézus „szétugrasztásának” a kísérlete ez; azonban egyúttal annak a nyilvánvaló beismerése, hogy immár végképp erővesztésbe kerültek. Sőt bátran fogalmazhatunk úgy is, hogy vereségüket pontosan ezzel a gesztusukkal idézik elő. Pilátus és Jézus perszónáluniója drámai értelemben valójában itt és most, az ő hathatós közreműködésükkel jön létre, válik nyilvánvalóvá. Misztikus értelemben igazából Jézus az személyesen, aki eldönti hát ennek a küzdelemnek a kimenetelét. S korántsem arról van itt szó, hogy a zsidók ellenében a római helytartót segítené győzelemre. Túl a szinoptikus „világtükrök” fejlődési fázisain – az egzisztenciális, a pszichológiai és az intellektuális stádiumon – *János evangéliumának* ebben a jelenetében egy új minőség születik, válik működésében foghatóvá: a *pneumatikus ember*. És nemcsak a Jézus „apostolaként” – s ebben a minőségében az evangélium szerzőjének, Jánosnak az „ikreként” – fellépő Pilátus tekinthető annak, hanem a Jézust „megszólaltató” zsidó írástudó is, aki szándéka ellenére azt bizonyítja ezzel a gesztusával, hogy a jézusi újszövetség perszónáluniója érvénybe lépett. A kérdés most már csak az, hogy az evangélium folytatása vajon visszaigazolja, megerősíti-e ezt a jóhírt, az emberi minőség megújulásának ezt a korszakos jelentőségű fordulatát?

A kereszthalál eseménysorának jelenetezésében mindvégig a személyesség dominál, amely a konszenzusteremtés igényének drámai többletével társul. A Jézus ruháin való osztozás jelenetét illetően a szinoptikusoktól való eltérés pontosan en-

nek a kettős motiváltságnak az érzékeltetése, amellyel János egyúttal az aktus jelképiségét is megvilágítja és újraértelmezi. Márknál és Lukácsnál ez az esemény szűkszavúan följegyzett epizód csupán: „És megfeszítvén őt, eloszták az ő ruháit, sorsot vetvén azokra, ki mit kapjon.” (Márk, 24); „Elosztván pedig az ő ruháit, vetének reájok sorsot.” (Lukács, 34) Máténál viszont ez az a fordulópont, amely a passiójáték „esztétikai stádiumának” létrejöttét tudatosítja: „Minek utána megfeszíték őt, eloszták az ő ruháit, sorsot vetvén; hogy beteljék a próféta mondása: Megosztóznak az én ruháimon, és az én köntösökre sorsot vetének.” (Máté, 35) Az aktus kettős szimbolikája – tudniillik a Jézus ruhái és köntöse közötti különbségtétel – már itt is jelölődik, jelentősége azonban még rejtett marad. S pontosan ez a kettős szimbolika lesz az, amelyben János drámai jelenetezése révén a vitézek kettős motiváltsága tárgyiasul, szemléletileg foghatóvá válik:

23. A vitézek azért, mikor megfeszítették Jézust, vevék az ő ruháit, és négy részre oszták, egy részt mindenik vitéznek, és a köntösét. A köntös pedig varrástalan vala, felülről mindvégig szövött.

24. Mondának azért egymásnak: Ezt ne hasogassuk el, hanem vessünk sorsot reá, kié legyen. Hogy beteljesedjék az írás, mely ezt mondja: Megosztotak ruháimon és a köntösökre sorsot vetettek. A vitézek tehát ezeket művelék.

Nyilvánvalóan jelképes értelmű, hogy Jézus ruháin itt éppen négy vitéz osztozik. S magától értetődő a megfejtés is: ők ugyanúgy négyen „öltöznek bele” Jézusba, ahogyan élettörténetének krónikásaként a négy evangélista. János azt sugallja ezzel, hogy Jézus tárgyi és szellemi hagyatékának birtokosai egyazon spirituális örökség hordozói, a kultuszképzés egyenrangú részesei. A köntösre való sorsvetés indoklásában pontosan ez az egység manifesztálódik: „A köntös pedig varrástalan vala, felülről mindvégig szövött.” Az a „misztikus” perszonalunió ölt itt tárgyiasult formát, amely a szellemiség síkján, a „felülről adatott” hatalom témája kapcsán Jézus és Pilátus párbeszédében köttetett meg. S bizonyára jelképes értelmű az is, hogy a sorsvetés nyertese nem neveződik meg. Kérdés formájában fogalmazható meg csupán, hogy vajon lehet-e a sors kegyeltje bárki e négy vitéz és/vagy a négy evangélista közül? Hiszen ez a köntös Jézus maga, az osztatlan egy, aki ugyanakkor a misztikusan jelenlévő ötödik szereplő: maga az Ember és maga a „jóhír”, az „örök apokrif”.

A következő jelenetnek igazából ugyanez a témája, és mintha választ kaphatnánk belőle az imént feltett kérdésünkre is: Jézus itt kiválasztja ugyanis azt a tanítványt, akit maga helyett állít:

25. A Jézus keresztje alatt pedig ott állottak vala az ő anyja, és az anyjának nőtestvére: Mária, a Kleopás felesége, és Mária Magdaléna.

26. Jézus azért, mikor látja vala, hogy ott áll az ő anyja és az a tanítvány, a kit szeret vala, monda az ő anyjának: Asszony, ímhol a te fiad!

27. Azután monda a tanítványnak: Ímhol a te anyád! És ettől az órától magához fogadá azt az a tanítvány.

Közismert a feltételezés, hogy ez a szeretett tanítvány János, a negyedik evangélium szerzője maga. De vajon Jézus szájából mégis miért nem hangzik el ez a név? Vagy netán János hallgatta volna el „szeméremből”, hogy a választás órá esett? – Nem valószínű, hogy erről volna szó. Sokkal inkább arról, hogy ebben az egyedülálló „famiális” jelenetben (amelynek a szinoptikusok verziójában még nyoma sincs) Jézus az anyjához, majd a tanítványához intézett mondatával valójában éppen ezt a kérdést veszi le végérvényesen a napirendről. Illetve, János felel fogalmazva arról, hogy Jézusnak ebből a retorikai gesztusából ő pontosan ezt a szándékot olvasta ki; tudniillik hogy nem a név a fontos itt, hanem az a spirituális kötelék, amely erősebb a vér szerinti kapocsnál. Jézus a szeretett tanítványra ugyanúgy „ikertestvéreként” tekint, mint ahogyan már Pilátusnak is megajánlotta ezt az egyenrangú viszonyt az istenfiúságban.

Mindazonáltal e két jelenetben van egy lényeges különbség: utóbbiban hangsúlyozottan „családalapításról” van szó, méghozzá egészen konkrét értelemben is. Jé-



Giotto di Bondone: *Keresztrefeszítés*, freskó a Scrovegni kápolnában, Padova, 1304–1306 körül (forrás: wordpress)

zus szavait értelmezhetjük akár hétköznapi módon, egy haldokló korántsem szokatlan utolsó kívánságaként, mintha csak azt mondaná: 'szeretteim, egymásra bízlak benneteket'. Szimbolikus értelemben azonban ez a gesztus egy új – pontosabban: régi-új – emberi minőség geneziséről tudósít. Mintha a mózesi teremtés-történet első verziója lépne életbe itt, amelyben Isten a teremtő Logosz által közvetlenül „a maga képére és hasonlatosságára” alkotta meg az embert, mint eleve kétnemű lényt: egyszerre a férfiút és az

asszonyt. S nemcsak a férfi-minőség, hanem a női is tovább ikresedik itt: Mária nem is két, hanem három alakban jelenik meg (az anya és annak azonos nevű (!) nőtestvére, valamint Mária-Magdaléna, aki a hagyomány szerint ekkor már ugyancsak Jézus-tanítvány).

A jelenet tanúsága szerint ez a régi-új genezis korántsem valamiféle absztrakt eszme, hanem emberi nyelvre lefordítható, működőképes életelv. Végredeleletben Jézus a pneumatikus ember perszónaluniójának mibenlétét nem tételes tanításként, hanem olyan közvetlenül fogható élet-realitásként tárja elénk, amelynek bázisaként az emberi közösség legkisebb sejtjét, a családot nevezi meg. A drámai történés súlypontja ezzel az ember intim szférájában bekövetkező katartikus fordulatra helyeződik át. A tanítványban való újjászületés és a családalapítás eseménye, amely megelőzi a halál beálltát, hasonlóan mutat túl a passiójáték dramaturgiáján,

mint Máténál a szentek feltámadása. Ám itt maga Jézus az, aki ezzel az általa újra-indított cselekménnyel mintegy felülírja az előre megírt „forgatókönyvet”.

János interpretációjában Jézus utolsó szava, az „elvégeztetett” nemcsak tartalmában különbözik a szinoptikusok verziójától, hanem abban is, hogy kétszer hangzik el: előbb az emberi nem jövő idejű titkos történetére – az Anya és a Fiú újonnan megkötött „frigyére” – vonatkozóan, majd a halál pillanatában, amikor ugyanezt a hangsúlyozottan személytelen, egyszerre műveltető és szenvedő igealakot Jézus önmagára vonatkoztatja:

28. Ezután tudván Jézus, hogy immár minden elvégeztetett, hogy beteljesedjék az írás, monda: *Szomjúhozom.*

29. Vala pedig ott egy eczettel teli edény. Azok azért szivacsot töltvén meg eczettel, és izsópra tévén azt, oda vivék az ő szájához.

30. Mikor azért elvette Jézus az eczetet, monda: *Elvégeztetett!* És lehajtván fejét, kibocsátá lelkét.

Mit jelentsen ez az objektív kinyilatkoztatás, amely itt az Atyához intézett személyes fohász helyére kerülvén másodszor hangzik el? Míg az Oroszlán- és a Vízöntő-világtükrök a kereszthalál pillanatában Jézus emberré válását, az Atyától való elszakadás testesen konkrét krízisét (Márk) és szellemi drámáját (Máté) tárgyalták elénk, Lukács Bika világtükre pedig az Atyához való visszatérés extatikus vágyát mutatta föl a testből kiszabaduló lélek által, János Skorpió világtükreben a kereszthalál eseménye teljesen új megvilágításba kerül. Jézus utolsó szava éppen személytelenségével jelzi, hogy megfordult az irány és megváltozott a státusz: a haldokló nem a maga nevében szólítja meg az Atyát, hanem az Atya szól általa hozzánk; ebben a múlt idejű igében az Ember istenfiúsága immár nem kérdés-ként avagy fohászként fogalmazódik, hanem a beteljesített földi küldetés végső bizonyosságaként mondatik ki.

Az „istenülés” jó híre után első pillantásra meghökkentőnek tűnhet a halott Jézus „általszögezésének” brutális jelenete. Vajon mi a magyarázata annak, hogy ez az epizód éppen János interpretációjában szerepel? Ha emlékeztünkbe idézzük evangéliumának elején Jézus fizikai megfenyítésének képsorát, feltűnő a párhuzam: a vádlott megostorozásának és a tetem lándzsával való átdöfésének aktusában valójában ugyanaz a gyilkos Skorpió-mentalitás ölt testesen konkrét formát. János kommentárja kérdésessé teszi ugyanakkor, hogy itt ténylegesen valamiféle marsikus indulat vezérelte spontán egyéni akcióról van-e szó. Egy biztos: a nézőkből elementáris, katartikus hatást vált ki, ami arra utal, hogy a lábszárcsont megtörtetésével ellentétben az „általszögezés” nem tartozik hozzá e kivégzési mód megszokott rituáléjához:

31. A zsidók pedig, hogy a testek szombatot át a keresztfán ne maradjanak, miután péntek vala (mert annak a szombatnak napja nagy *nap* vala), kérék Pilátust, hogy törjék meg azoknak lábszárait és vegyék le *őket*.

32. Eljövének azért a vitézek, és megtörék az elsőnek lábszárait és a másikat is, a ki ővele együtt feszítettet meg;

33. Mikor pedig Jézushoz érének és látják vala, hogy ő már halott, nem törék meg az ő lábszárait;

34. Hanem egy a vitézek közül dárdával döf meg az ő oldalát, és azonnal vér és víz jöve ki *abból*.

35. És aki látta, biznyságot tett, és igaz az ő tanúbiznysága; és az tudja, hogy ő igazat mond, hogy ti is higjjetek.

36. Mert azért lettek ezek, hogy beteljesedjék az írás: Az ő csontja meg ne törtessék.

37. Másutt ismét így szól az írás: Néznek majd arra, a kit általszegeztek.

E jelenet hatására az a zsidó „sokaság” aktivizálódik, amely a szinoptikusok verziójával ellentétben Jánosnál mindezidáig alig hallatott magáról. Elöljárói nem szavaztatták meg Jézus szabadon bocsátását illetően, és néhány heveny, ellenséges bekiáltástól eltekintve valójában ki volt zárva a döntéshozatalból, amely itt az „értelmiségi” főszereplők „kamaradrámájaként” zajlott. A köznép egységes fellépésére először az a fentebb már említett „zarándoklat” utalt, amely még néma tüntetés volt a keresztre feszített Jézus mellett. János ennek a „kamaradráma” háttérében zajló eseménynek a beemelésével vélhetően már ott is azt kívánta jelezni, hogy a „sokaság” hangoltsága, szellemi karaktere alapjaiban változott meg: ez már nem egy megtévesztett, manipulálható tömeg, hanem valódi közösség, amely ugyanabba a spirituális drámai térbe kér bebocsátást, ahol a főszereplők dialógusa, szócsatája zajlik. Jézus „általszögezésének” fenti jelenete mindezek előtt erről az emancipálódásáról tudósít. Arról a spirituális fordulatról, hogy a köznép immár nemcsak néma szemtanúja a kereszthalál eseményének, és nem is pusztán érzelmileg tér meg a látottak hatására, mellét verdesve gyakorolván a bűnbánatot, ahogyan azt Lukácsnál láttuk: Jézus melletti biznyságtételével a „sokaság” immár egyenrangú drámai szereplővé lép elő. Itt nem a magányos százas tesz hitet a kínhalált halt Jézus igaza mellett; János interpretációjában beavatottá és a jó hír terjesztőjévé válik személy szerint mindenki, aki ennek a drámának a tanúja volt.

Kommentárjában János a kétféle írásos forrás, a mózesi és zakariási verzió megnevezésével világossá teszi, hogy ebben az epizódban sem a passiójáték dramaturgiája érvényesül. Jelenetében a szereplők és a szemtanúk láthatóan nincsenek tudatában e két „alternatív forgatókönyvnek”. Nem az írás szerint cselekszenek, és nem az írás igaza mellett tesznek tanúbiznyságot utólag sem. Ők közvetlenül a történelemből, abból a személyesen átélt spirituális fordulatból olvasnak, ami itt és most, velük és általuk következett be. S ha belegondolunk, a jánosi kommentár is kétértelmű: egyszerre biznysítja a mózesi és zakariási prófécia rész szerinti igazságot, és írja felül mindkettőt az élet nagyobb igazával. Hiszen jelenetezésével arról a valós élethelyzetről tudósított, amelyben ezek az alternatívák *egyidejűleg* merültek fel és ütköztek meg egymással, a Janus-arcú emberi minőség ellentétes gesztu-

saiban hozván a felszínre az apokaliptikus világváltó kettős természetét, az esztétikai stádiumon túlmutató drámai döntésszituációját.

De miről is árulkodnak ezek az elentétes gesztusok? Az első akció, a lábszárcsont megtöretése (amelyre a két lator esetében sor is kerül) meglátásom szerint korántsem minősíthető pusztán racionális óvintézkedésnek. Olyan jelképes értelmű rituálé ez, amely – az asztrálmítikus szimbólumok nyelvén fogalmazva – a Bak mentalitás erőfölényének demonstrálására szolgál. A lábszárcsont a test zodiákusában tudvalevően a Vízöntő testtája, amely a Halakat képviselő lábfejet a Bak testtájával, a térdel összeköti (3. ábra). Megtöretése szimbolikus értelemben így annak az útvonalnak a megszakítását célozza, amely e közegek közötti szabad átjárást biztosíthatná. A megtöretés aktsusa voltaképpen azt a Vízöntő-korszakra jellemző kétirányú mozgástendenciát (avagy biológiai aspektusból azt az oda-vissza áramlást, folyamatos nedvkeringést) blokkolja, amelynek révén a keresztfa újra megelevenedhet: a Vízöntő Mérlegének tengelyében állva holt fából élő fává változhat át.

Azt fentebb már említettük, hogy e jegytartományok közötti kapcsolat precessziós irányban „lelki” természetű: a Halak misztikus párja a Vízöntő, a Vízöntőé a Bak, a Baké pedig a Nyilas, amelynek a test zodiákusában a felső lábszár, a comb a testtája. S ha tudjuk azt is, hogy az archaikus felfogás szerint a lélek a halál után a csontvelőben rejtezik el (lásd az élők lélekerejét növelő csont-amuletet), mindjárt világosabbá válik, hogy a lábszárcsont épen hagyása Jézus esetében miféle belső mozgatók sugallatára történhetett. S megkockáztathatjuk a feltevést, hogy a Jézus halálát befejezett tényként konstataáló indoklással e döntés meghozói valójában azt az „irracionális” belső motivációt rejtjelezték, amely a halál után is folytatódó élet igazságának és szentségének a védelmére készítette őket. A szaturnikus Bak mentalitás számára ez a régi-új szerepkör nagyon is testre szabott: immár nem a megkövült Törvény őreként, hanem az élet titkának elhivatott őrzőjeként ez a karakter ebben a jelenetben magasabb nívón fogalmazhatta újra önmagát.



3. ábra Zodiákus-ember, 16. sz. fametszet

Az emberi test zodiákusa

Kos : Fej	Mérleg : Csipő
Bika : Nyak	Skorpió : Nemi szervek
Ikrek : Kar, váll	Nyilas : Comb
Rák : Mell, hát	Bak : Térd
Oroszlán : Szív	Vízöntő : Lábszár, boka
Szűz : Bél, gyomor	Halak : Lábfej



Pelikán-ábrázolás 16. sz-i bestiáriumban
(forrás: *Histoire des Animaux singuliers*)

Az „általszögezés” aktusa hasonlóan két-értelmű: vajon a még mindig élők hitt Jézusnak szánt „kegyelemdöfés” ez, avagy éppen ellenkezőleg, a halott életre keltésének „irracionális” gesztusa? Meglátásom szerint ez a két homlokegyenest eltérő olvasat jelen esetben csak látszólag zárja ki egymást. Valójában szorosan összetartozik; hiszen ha belegondolunk, a Skorpió szellemiség működésében pontosan ez a kettősség a jellegadó. E karakter kivételes többlete abból adódik, hogy a természet ciklikus körforgásában az életáldozat és a halálban újrakezdődő élet misztériuma éppen a vegetáció pusztulását hozó Skorpió havának évről évre ismétlődő élményvalósága. Ebben az időszakban helyénvaló (illetve szellemileg a szemközti Bikából belátható) annak a rituális (ön)gyilkosságnak az aktusa is, amelyet Lukács evangéliumában, a világ pusztulását

követelő asszonyok érzelmi felindulása kapcsán a Skorpió „overkill” fogalmával jellemtünk. Jánosnál azonban ebben a jelenetben már többről van szó: az élet és a halál egy töről fakadó misztériumába való beavatódás itt már nem csupán lelki természetű. A Vízöntő ítéletszituációjában a Skorpió „overkill” testiesen konkrét formát ölt: a halott Jézus oldalából vért és vizet fakaszt, jelezvén (ahogyan Máténál is láthattuk ezt a vér és a víz kettős jelképisége kapcsán), hogy a kereszthalál helyszíne ugyanakkor a Bak szaturnikus közege is.

Ez a jelenet azonban a Vízöntő Halak térfeléről válik igazán olvashatóvá. Jézus oldalának megnyitása a fiókáit saját vérével itató pelikán képtípusát idézi: azt a mitikus madarat, amely az évkörben az önfeláldozó Rák-tulajdonság megtestesítője. Korántsem önkényes képzettársítás ez; hiszen fentebb már bemutatott 2. ábránkról leolvasható, hogy a Vízöntő Halak térfelén a Rák és a Skorpió egymással érintkező dekanátusok, és így jegytulajdonságaik a hullámtermészetű Vízöntő révén átáramolhatnak egymásba. Ha precessziós menetben próbáljuk értelmezni e jelenetet, azt az abszurdnak tetsző értelmezést is megkockáztathatjuk, hogy misztikus értelemben itt maga Jézus, az önfeláldozó Rák „provokálja ki” a Skorpió „overkill”-t. De olvasható ez a jelenet fordított (kis-évköri) menetben is, mely szerint a Skorpió hirtelen felindulásból elkövetett aktusának hála nyílik meg a titok, történik meg Jézussal életáldozatban való feltámadásának csodája. (Ha visszaidézzük Máté evangéliumából Júdás öngyilkosságát, feltehetően abban is a gyilkos Skorpió és az önfeláldozó Rák kettős szellemi indíttatása érvényesült. Ám maga az aktus ott nem a Vízöntő Halak térfelén, hanem a Bak közegében zajlott. A halálnem „egybeíródott” képjele, az egó elfojtására szolgáló hurok a nyakon a Bika és a Bak

dekanátus egymással határos helyszínét idézte, ahol Júdás életáldozatából nem fakadhatott a feltámadás csodája.)

János evangéliumának ez a kulcsjelenete a ma emberének szóló legaktuálisabb üzenet. Jóhír, bizonyágtétel arról, hogy az ember apokaliptikus drámája nem reked meg a jelenlétvesztés esztétikai stádiumában. A Vízöntő időszakadéjának abban a bénító lét- és tudatállapotában, amelyről Pilinszky Jánosnak a *Máté evangéliuma* kapcsán már idézett kétsorosos tudósít: „Megtörtént, holott nem követtem el. / És nem történt meg, holott elkövettem.” Jézus lándzsával való „általszögezésének” gesztusa azt demonstrálja, hogy a cselekvés az emberre bízott; hogy részvétele a történetben nem virtuális szerepjáték, hanem egész személyiségét mozgósító teremtő aktus, amely újraolvastatja a „forgatókönyvet”, folyamatosan újrendezeti a passiójáték dramaturgiáját.

Ebben az új stádiumban az írás aktusa közvetlenül életet generál, cselekményt indít; nem elvont, hanem nagyon is konkrét értelemben, ahogyan azt Bulgakov regényében, Hontalan Ivan poémájának esetében láthattuk, melyben az élő hit hús-vér Krisztusa támadott föl, s vált a moszkvai események elindítójává. De fogalmazhatunk úgy is, hogy Bulgakov műve annak a története, hogy az Írás – a regény, mint az esztétikai stádium emblematikus műfaja – hogyan állja ki a tűzpróbát, és hogyan támad föl hamvaiból, mint a jelenlét misztériumának közvetítő közege, animátora. Hiszen ez a mese valójában arról szól, hogy a Mester elégett kéziratát, a megsemmisült apokrif evangéliumot a társszerzők úgy „írják újra”, mint saját életük regényét. (Woland „regénye” Jesua és Pilátus párbeszédének fejezete,



M. Bulgakov: *Mester és Margarita*, Csokonai Nemzeti Színház, 2015, r. Rusznyák Gábor (fotó: Máthé András)

melyben a mágus a helytartó drámája révén saját megtérésének történetét mondja el; Hontalan Iváné a kivégzés fejezete, amelyben az evangélista Máté „fejlődés-regénye” mintegy saját történészé válásának parabolája).

Érdemes azonban itt megjegyezni azt is, hogy ez a „tűzpróba” Bulgakovnál nem lezárt történet, hanem folyamatban lévő átalakulás – lásd a Mester regényének Júdás bűnhődéséről szóló fejezetét, amelyet Margarita (aki eredetileg minden jel szerint besúgóként szegődött a Mester nyomába) sértetlenül kapar ki a tűzből és olvas végig. Ő nem is a Pilátus-regény társszerzője, hanem már az új stádium drámai hősnője lesz, aki a Sátán bálját a jelenlét misztériumának „papnőjeként” celebrálja végig.

Ágnes Pálfi: John, “That Wonderful Eagle”

In the last of the series of essays, the fourth canonized version of Jesus’ passion narrative, told by the Gospel according to John, is analysed. The emblem of John the Evangelist in Christian symbolism is the eagle, which – as the author reminds her readers – indicates Scorpion space-time within the tradition of astral mythology. Comparing the salvation programme of the synoptic gospels, she shows that they represent the stations of the history, the spiritual development of mankind: the mythic pattern of Mark’s mirror of the world embraces the godly kingdom on earth of the “heavenly realm” of the golden age of the Lion; Luke’s comprises the drama of human quality within the Taurus context of the Fall; while Matthew’s gospel is the mirror of the present apocalyptic age of the Aquarius. In her interpretation, John’s gospel prepares us for the critical phase which arches from the present stage of humanity, that is the nadir of Aquarius, to the Scorpion turning, the vernal point in the precession of the great circle of the zodiac. It is primarily through the analysis of the dialogue unfolding between Jesus and Pilate that she arrives at the conclusion that, beyond the evolutionary – existential, psychological and intellectual – phases of the synoptic mirrors of the world, a new quality is born in John’s Gospel: it is the genre of the “new sensitivity” which supersedes the aesthetic manner of the perception of the world, the “*mystery of presence*”. Its dramatic hero is the *pneumatic man*,

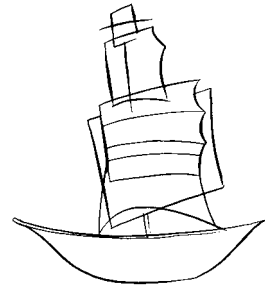
who, instead of slavishly following it, recreates the evangelic tradition. The one who – like the characters in Bulgakov’s novel – has become an autonomous personality in order to breathe new life into the dead word and give voice to muted prophecy.



Máthé András:
Mester és Margarita,
2015, fotomontázs



SZAPPANOS GÁBOR



Szindbád, az örök vándor feltámadásai

A világirodalom Szindbád-motívumának a múlt homályába vesző tekervényes szárait nem igyekszem visszafejteni egészen Ádámgig és Éváig – bár sosem lehet tudni, hogy nem Ádám volt-e épp az emberiség első „Szindbádja”. Ugyanis egy nő szirénhangjára hallgatott, nő okozta vesztét, nő taszította romlásba, egy nő, akit pedig az Úr őbelőle teremtett – és amely nő neve azt jelenti: „életet adó”.

Itt kell megjegyezni, hogy a nők általi megcsalattatás és romlás mint ősmotívum magának az *Ezeregyéjszaka* meséinek is az alapját – pontosabban a kerettörténetét – képezi: Sahriár király hűtlenségen kapja nejét, megöli az asszonyt, s azonnal újra nősül, de a nászéjszaka utáni reggelen megöli az új asszonyt is, hogy bosszút álljon az egész asszonyi nemem. S ez a horror így megy egy darabig, napról napra. Este elvesz egy szüzet, reggel kivégezteti. Míg nem egyszer csak emberére – azaz inkább: asszonyára – akad Seherezádé, a saját vezíre okos és szép leányának személyében, aki éjről éjre mesél neki, de mindig félbehagyja az aktuális mesét egy izgalmas résznél, hogy másnap éj-



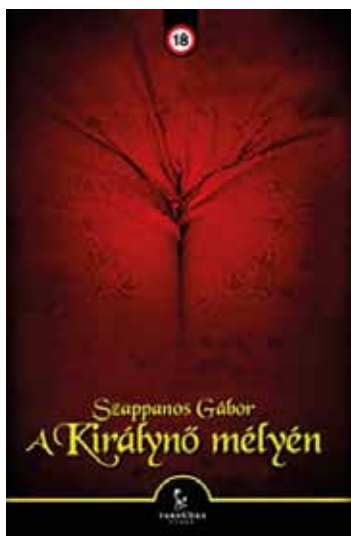
Az *Ezeregyéjszaka* arab nyelvű kézirata az 1300-as évekből (forrás: szterra.wordpress.com)

jel ott folytathassa, ahol abbahagyta, s ezáltal életben maradjon. Az élőszo, a mágikus történet – mai szóval: az irodalom – az a fegyver, amely minden reggel elhárítja Seherezáde feje fölül a lecsapni készülő Damoklész-kardot.

A ravasz nő, aki az ártatlan férfit a szenvedésbe, a gyötrelmes életbe, majd a halálba csábítja és hajszolja, valamint a ravasz és okos nő, aki a vérengző férfitől megmenti az életét a művészet erejével. A világon talán Seherezáde az első „egzisztencialista életművész”, aki minden más kései utódjánál világosabban látja, mekkora hatalma van a szónak.

Nos, ez volt az a kettőssége az *Ezeregyéjszaka*nak, amely – mikor elég későn: úgy harmincéves koromban először olvastam – annyira megragadott, hogy elhatároztam: ha egyszer író leszek, folytatni fogom Szindbád utazásait, megírom a nyolcadik útját. Kacsaringós pálya vezetett céloom eléréséig, de végül csak sikerült. Kiadói szerkesztésen, majd szakmányban űzött műfordításon át jutottam el a saját írásáig, a novelláig, majd a regényekig, amelyek közül a 2011-ben megjelent mű, *A Királynő mélyén* valósította meg a régi álmot. Mindazt a csodálatot, amit az *Ezeregyéjszaka*, s azon belül a *Tengerjáró Szindbád utazásai*, valamint Krúdy Gyula művészete, s azon belül főleg Szindbád-novellái iránt éreztem, ebben a műben fejeztem ki.

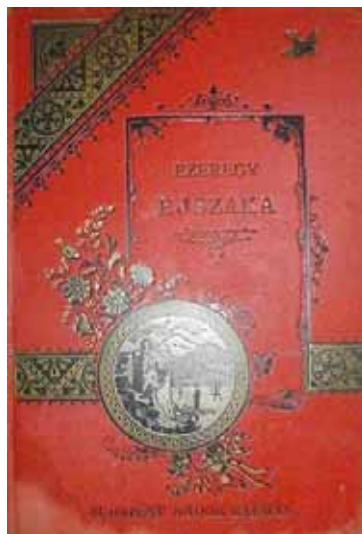
A regényemben fordul a kocka: itt is a király a „sorozatgyilkos” – Aretasz Philopatrisz, a nabateusok lakta Petra uralkodója –, de ő nem a feleségeit végzi ki, hanem az úton-útfélen összefogdosott hímnemű vacsoravendégeit, akiknek úgy adja meg a menekülés lehetőségét, hogy hajnalhasadtáig szerelmeskedniük kell – nyílt színen, afféle népünnepély keretében – saját feleségével, a királynéval, akinek arámiul Talitha („Kislány”) a neve. A szexorgia nem volt ismeretlen – sőt, bevett gyakorlat volt – az iszlám előtti arabok körében, s mindezt én alkalmasint a kollektív tudattalanomból halásztam elő, hiszen erre a történelmi tényre csak a könyvem elolvasása után egy klasszika-filológus ismerősöm hívta fel a figyelmemet. Ettől az időtől fogva még inkább meggyőződésemmé vált, hogy az alkotói folyamat afféle igazságot feltáró, szellemeket idéző, teremtő és/vagy újjáteremtő „másállapot”, és szinte kultikusan tisztelni kezdtem... Nem mesélem el a történetet a végéig, annyit árulok még el róla – s itt visszakanyarodom esszéfeleségem fősodrához –, hogy férfi főszereplőmet, aki beleesik e halálosan veszélyes ölelés-csapdába, „Kandúr Gyula”-nak hívják, aki Krúdy Gyula Szindbád-novelláinak alakmása, vagy elegánsabb szóval: alteregója. Igen ám, csak hogy ez az alteregó csak részben fedi Krúdy Gyula személyét, hiszen nem ő írta a regényt, hanem jómagam, vagyis ez a Kandúr Gyula a saját alakmásom is egyben, sőt, elsősorban a sajátom, vagyis itt a sztori végérvényesen a posztmodern történet-elbeszélés talajára lép. Nem téved, hanem lép.



Mert nálam minden, ami csak lehet, tudatos. S meggyőződéssel vallom, Krúdy Gyulánál, a nagy magyar Szindbádnál is az volt. Annak ellenére, hogy a rendkívül termékeny Krúdy (többet írt, mint Jókai!) naponta élhette át az alkotási folyamat szellemidéző csodáit, hiszen sokszor úgy ült le a papír elé, hogy csak hozzávetőleges elképzelése volt arról, mit fog írni, írásai mégis tökéletes műalkotások lettek, amikor a végükre kitette a pontot. Ő – más írókkal ellentétben – nem dolgozta ki előre részletesen az írásait, agyban; az írás nála – születés közben – mindig önálló életre kelt, és némi túlzással elmondhatjuk, hogy egy idő után a történet vezette az író, tolla magától sercegett a papíron.

Az, hogy ilyen későn térek csak rá Krúdy Szindbádjára, nem bűnös beképzelt-ség és hanyagság a részemről, hanem abból az életrajzi tényből fakad, hogy én először olvastam az *Ezeregyéjszakát*, s csak jóval később Krúdyt. A legelsőt a novellái közül épp édesapám halála előtti napon. Ezért számomra Krúdy szeretete a felnőtté válás szomorúságával kötődött össze egész életemre.

Tempora mutantur et nos mutamur in illis, tartja a latin mondás. Változnak az idők, és mi változunk bennük. Ugyanez érvényes az irodalmi vándoralakokra is. Ha összevetjük az *Ezeregyéjszaka* és Krúdy Szindbádját, elég nagy különbségeket fedezhetünk fel: az „eredeti” keleti Szindbád korántsem összetett jellem, ellenkezőleg: meglehetősen egyszerű ember. Tipikus keleti férfiú, vallására nézve természetesen muszlim, aki mélyen hisz Allahban, és persze a Fátumban, az eleve elrendelt Sorsban. Életének története eléggé kiszámítható, rendre sorjáznak benne kereskedelmi hajóúttjai, amelyek során mindig halálos veszedelembé kerül, majd mindig megmenekül, hazajut Bagdad városába, és ilyenkor hosszú dőzsölésbe kezd családjá és barátai körében. Aztán egy idő után elunja a tunya jólétet, és újra útra kerekedik. S kezdődik minden előlről. Lelke egyszerű, néha valósággal kicsinyes és gonosz, és kíváncsi ugyan, mint a fajtársai többsége, de igazi célja mindig a kereskedés, vagyis az anyagi haszonszerzés. Az ember nem is érti, mit kedvelhetett meg rajta Krúdy, amikor olvasta a történeteit. Megjegyezzük, hogy Krúdy még nem forgathatta a teljes mesegyűjteményt, és Szindbád utazásait is csak rosszacská fordításban olvasta. Csak 1924 körül jelent meg a teljes *Ezeregyéjszaka* magyarul, és az történetesen egy meglehetősen pornografikus változat volt, Krúdy szellemiségétől, írói világától teljesen idegen. Nem tudjuk, hogy ezt vajon olvasta-e. De majdnem mindegy is, mert eddigre már rég kialakult sajátos Szindbád-figurája, amin aligha változtathatott egy új kiadás. (Saját tapasztalatomból is tudom, hogy az íróknak viszonylag hamar kialakul az írói világképük, elképzelésük az emberekről, a világ működéséről, nemkülönben stílusuk, amely nem sokat szokott változni életpályájuk folyamán.)



Ami Krúdyt megragadhatta az ezeregyéjszakai történetfűzérben, az ugyanaz lehetett, ami engem is: a lebilincselően izgalmas történetek, a meseszöveg módja, s nem utolsósorban az utazás mint irodalmi toposz, és kevésbé a főszereplő jelleme. Viszont Krúdy tollán Szindbád spiritualizálódik, hiszen a magyar szerző nem áruval, hanem szavakkal és gondolatokkal kereskedik, s utazni is emlékek felidézése végett utazik, és nem hajón, hanem vonaton vagy konflissal, s nem is idegen vizekre és földekre, hanem ifjúkora érzelmektől átszellemült hazai tájaira. Szindbád alakja olyan lehetett Krúdynak, amilyen nekem is volt: illő metaforával azt mondhatnók, hogy Szindbád egy tágulni képes gyomor, amelybe egy csomó finom múltbéli élmény bepakolható, anélkül, hogy az író hiteltelenné válna, amiért túl sok mindent zsúfol ebbe a képletes emésztőszervbe.

Krúdy Szindbád-történetei a magyar próza legkülönlegesebb gyöngyszemei közé tartoznak, mert miközben a szerző szándékosan archaizál és élvezettel „dagonyázik” a saját emlékeiben és tén-

ferereg a múlt árnyai között, ezt olyan modern írástechnikával teszi, amely nemzetközi szinten is a huszadik századi próza egyik úttörőjévé avatja. A múlt azonban nála nem múlt többé, hanem folyamatos és szimultán jelen, valahogy úgy, mint Marcel Proustnál, de mégis egészen máshogy: úgy, ahogy két nagy művész hasonlít is egymásra, de



Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában*, kézirat, Bibliothèque nationale de France, Paris (forrás: andrewsullivan.com)

közben nagyon is különbözik. Krúdy líraibb, rapszodikusabb, Proust – mint regényfolyamának címe is mutatja – elemzőbb, de legalábbis kutatóbb, „módszeresebb” alkot.

Emlékei annak lehetnek, aki már „élt”. És az képes megírni őket, akinek az élményei az évek alatt leülepedtek, s kellőképp eltávolodott tőlük. Ezért van, hogy a prózaírók általában a több évtizeddel korábbi múltjukat írják meg (legfőképp gyerekkorukat), s a régmúltjuk felől haladnak a jelenük felé. S ezen ülepedési, „tisztulási” folyamat miatt van az is, hogy a nagy prózaírók zöme a krisztusi kor táján kezd el alkotni. Proust is ebben az életkorban kezdett bele *Az eltűnt idő nyomában* megírásába, az azt megelőző művei csupán gyenge próbálkozások fő művéhez képest. Krúdy már tizenöt évesen kezdte forgatni a tollat, ámde figyelemre méltó jelenség, hogy ő is csak a harmincas évei elején nőtte ki magát igazán jó regényíróvá és novellistává. 1920-ban negyvenkét éves volt, s több mint érdekes, hogy az volt az utolsó esztendő, amiről még írt élete fennmaradó tizenhárom évében. A későbbi éveket már nem dolgozta fel. Elég volt neki az 1920 előtti múlt.

Mi lehetett ennek az oka? Alighanem az, hogy a forradalmak idején meglehetősen komolyan elkötelezte magát a társadalmi változások mellett (mint legnagyobb íróink többsége, akik a társadalom megújításán, jobbításán fáradoztak), s a régi-új rend visszaállása után inkább saját írói világába gubózott, és nem volt kedve többé a gyászos jelennel, a csonka ország nyomorával, az ellene indult sajtóhajszával foglalkozni. Ezért a „hajós” megmaradt inkább békésebb vizeken, továbbra is írta rendületlenül egyre tökéletesebb novelláit-regényeit a titokzatos szerelmekről, a kibogozhatatlan férfi-nő viszonyról, a női lélek rejtelmeiről, a kiskocsmák füstös, de megnyugtató világáról, saját kis élete színtereiről (Tabán, Óbuda), a kisemberekről, a velük megesett hétköznapi csodákról, a régi Magyarországról, a forradalmak előttiről, amelyet óhatatlanul boldogabbnak látott – amin élete alakulásának ismeretében nem kell meglepődnünk. Keserű tapasztalat volt számára, hogy az írófejedelemből, az élet császárából pár év alatt üldözött ellenség válik, haza- és nemzetáruló, akinek drámaian beszükültek a publikálási lehetőségei – részben büntetésből, részben az összezsugorodott haza miatt, hiszen korábban Nagy-Magyarország összes lapja szíves-örömmel közölte írásait.

Négy évvel korábban, 1916-ban egyik novelláskötete, az *Aranykéz utcai szép napok* „Előhang”-jában meglepő mondatokat olvasunk, amelyeknek csak a forradalmak után bontakozik ki az igazi értelme, akkor nyernek igazolást a valóság (az igazi valóság, nem az irodalombéli) által: „...Mennyit szerettem volna írni, ami igaz! – Semmit nem írtam, csak színhazugságokat. Fanyar elégedetlenséggel nézek könyvtáryi könyveimre... Sokan vannak. Egyiket-másikat vasárnapiasan megmosdatták, a cipője sem lyukas, és talán elbolondít valahol egy ártatlan szívet magános délután... Az igazi, az egyetlen, a legkedvesebb könyvem azonban nem jelent meg nyomtató műhelyben. Amit magamban gondoltam, amit egyedülvalóságomban láttam, amit gögös elvonultságomban kinevettem vagy sajnáltam. Az emberek hiányoznak a könyveimből, akiket mindenkinél jobban ismernek, ugyanezért leírni nem merem őket.” Lám-lám, Krúdy később megpróbálta megírni azt, „ami igaz”, de megütötte a bokáját. Maradt tehát a szerepjátszás, a szind-



A régi Tabán a 20. századelőn (forrás: ligetmuhely.com)



Krúdy Gyula Óbudán, családtagjai körében, 1930 (forrás: flickr.com)



bádkodás, a stilizálás, és mondjuk ki: a menekülés a világtól. Krúdy a magyar eszkepista próza legnagyobb mestere. Ugyanakkor az általa kreált múlt-világ tele van élő nyüzgéssel, talán egyik írónknál sem találunk annyi szereplőt, mint nála. Úgyhogy igencsak önironikus megnyilatkozásnak tekinthetjük a mondatot, miszerint „az emberek hiányoznak a könyveimből, akiket mindenkinél jobban ismerek...” Alkalmasint a hatalmasságokra és azok stiklijeiére gondolt, de mi, olvasók és Krúdy-rajongók nem fájlaljuk ezt a hiányt, mert így is az élet teljességét kapjuk „a magyar Szindbád” műveiben, és nekünk ennyi elég.

A negyven év körüli életkor nemcsak az ő életében, hanem olvasói életében is meghatározó jelentőségű. Mert egy leendő Krúdy-olvasónak is meg kell érnie. Véleményem szerint negyven alatt az ember nem értheti a Krúdy-művek fátyolos szomorúságát, a múlt évek, a hamarosan elröppenő élet sejtelmének bánatát. Az évek súlya kell ahhoz, hogy a visszahozhatatlan fiatalság érzete az érzékeny olvasóban is finom melankóliává szublimálódjon. Én nem voltam magyar szakos, de elképzelem, milyen értelmetlen dolog lehet Krúdyból kollokválni. Egyetlen diák sem kaphatna ötöst, egyszerűen a kora miatt. Sőt, egy Krúdy-kollokviumon nem volna szabad osztályozni sem.

Mint minden nagy író, Krúdy is mindig önmagáról írt. Persze, a társadalomról is, az emberekről, tájakról, évszakokról, de mindezt a saját finom szűrőjén, vagyis önmagán keresztül. Kellett egy alakmás, aki nem ő maga, mert mégis kellemetlen, ha egy író folyton önmagáról beszél. Erre jó az alteregó. És szinte akármilyen alteregó megteszi, hiszen azt úgyis az író tölti meg tartalommal. Az eredeti Szindbád az *Ezeregyéjszakában* dőzsölt és utazott. Ennyi szerintem elég volt Krúdynak, hogy a bőrébe bújjon, és önmagává formálja. Egyszer megpróbálta valaki kiugrasztani a nyulat a bokorból, és leleplezni őt, vallomásra bírni, hogy Szindbád ugyebár ő maga, de Krúdy kitérő választ adott: valami vidéki úrról beszélt, akivel egyszer találkozott, s hogy ő róla mintázta volna Szindbád alakját... Átlátszó magyarázat volt.

De lépünk most tovább, és nézzük meg, hogyan dolgozták fel, illetve írták tovább Krúdy Szindbádját a Mester halála után. 1940-ben, vagyis hét esztendővel Krúdy eltávozta után jelent meg Mára Sándor, az író társ *Szindbád hazamegy* című regénye. Művészileg kiváló, egyben szív szo-

rongató alkotás Krúdy, azaz Szindbád élete utolsó napjáról, amelyben a „hajós” összegzi magában az életét, a kort, amelyben élt, és a változásokat, amelyek életében bekövetkeztek. Természetesen negatív irányban. A változások sokaságának rezüméje az, hogy Szindbád egy élhető, emberi világból egy elidegenedett, embertelenebb világba került élete vége felé, és ennek az érzésnek a melankóliája lengi be az egész könyvet. Azonban a regényben is benne van – csak tudni kell értelmezni –, hogy az alapvető probléma Szindbád életében keresendő, nem pedig a külvilágban: a hajós megöregedett, gyengesége minden baj okozója, s legfőképp ennek fényében látja embertelenebbnek a világot. A nézőpont teszi a könyv hangulatát elégikussá. Egy fiatal, élet erős ember, mint amilyen Krúdy-Szindbád volt a harmincas évei elején, könnyebben viselte volna lelkileg a világ és benne Magyarország kataklizmatikus változásait is.

Mindezt csak azért említettem, mert az életkornak, az idő múlásának az egész Krúdy-életműben meghatározó jelentősége van, és ezt fogta meg kiválóan Márai a regényben. Sokan azt mondják, hogy ez a legkiválóbb regénye. Azt hiszem, egyet kell értenem ezzel a véleménnyel, bár nehéz elfogulatlan ítéletet alkotni egy olyan emberről írott műről, akit rajongásig szeretek. (Hozzá kell tennem röviden – bár nem tartozik a tárgyhoz –, hogy Márai regényei, számos esztétikai okból, nem tartoznak a kedvenceim közé, leszámítva ezt a művét.) Azt a közkeletű vélekedést viszont, miszerint ez lenne egyben a legjobb Krúdy-regény is (vagy a legkrúdysabb), határozottan cáfolnom kell. Még Márai sem tudott úgy írni, mint Krúdy. Lévé, hogy ő Márai volt. Regényében sokkal több az elmélkedő és a magyarázó rész, mint amennyi Krúdyéiban valaha is volt. Arról már nem is beszélve, hogy Krúdy soha nem írt magáról ilyen leplezetlenül önéletrajzi ihletésű könyvet. Ezt és így csak egy őt közelről ismerő kívülálló írhatta meg.

Van azonban egy másik alkotó, harmincegy évvel későbből, aki még csak nem is a szépirodalom, hanem a film eszköztárával alkotja újra Szindbádot, mégis a lehető legközelebb férközött a „szindbádság” „ideájához”, mint bárki más, aki Krúdy saját „terepén”, az irodalomban követte a Mestert. Huszárik Zoltán *Szindbád*jára gondolok. Igazi összművészeti remek ez. Hiszen ha bármelyik „hozzávaló” hiányozna belőle, máris nem lenne ilyen igézően varázslatos ez a „főzet”. Maga a rendezés, a snittek, a helyszínek, a gondosan összeválogatott novellák mint alapanyag, s legfőképp a színészkirály főszereplő, akinek a személye a film óta éppúgy összeforrt ezzel a szerepével, mint az eredeti alkotóé, Krúdy Gyuláé Szindbáddal. Ez a film oly remek, hogy az ember elgondolkodik, vajon nem egy teljesen önálló művel van-e dolgunk.



Jelenetkép a *Szindbádból* Latinovits Zoltánnal és Dayka Margittal, 1971, r: Huszárik Zoltán (forrás: mozi24.hu)

Egy írónak sokféle „követője” lehet. Lehetnek tehetségtelen epigonjai, mint annak idején Petőfinek, lehetnek műveinek átlagos vagy méltó átköltői, és lehetnek konzseniális átalakítói s egyben továbbgondolói és továbbbírói, akiknek az esetében már felmerül az a művészetelméleti kérdés, hogy vajon nem egészen más művet hoztak-e létre.

Krúdy Gyula művészete és Szindbádja újra kezd divatba jönni. Összegyűjtött műveinek eddigi legteljesebb kiadása a Kalligram Kiadónál van folyamatban, és számos kortárs író gyürkőzik az emberpróbáló feladattal, Szindbád többedszeri „feltámasztásával” – természetesen csak tetszhalotti állapotából, hiszen ez az örök vándor, akárcsak Odüsszeusz, sosem hal meg igazán.

S hogy mi az oka ennek a jelenségnek, amit talán már nevezhetünk új Krúdy-renszánsznak? Valószínűleg a csillogóra pingált, de mégis szürke, anyagias, bizonytalanságokkal teli világkorszak, amiben élünk, mert mindnyájunknak szüksége van szép álmokra, még ha megvalósíthatatlanok, akkor is, mindnyájunknak szüksége van egy szebb, élhetőbb világ ígézetére, amit ha máshol nem, a művészetben – a könyvek lapjain, a mozivásznon és a világot jelentő deszkákon – megtalálhatunk.

A Nemzeti Színház *Szindbád* előadásában reményem szerint ugyancsak minden meglesz, ami egy Krúdyhoz méltó és emlékezetes előadáshoz szükséges. A szövegek könyv – amely hasonló elven épül fel, mint a Huszárik film: novellarészekből összeálló kerek egész –, a színészgárda és rendező személye szinte garanciája a sikernek. De egy színpadi mű érzékenyebb alkotás, mint a megírt regény, vagy mint a film. Élő emberek játszanak benne, estéről estére, és nem örökké, hanem amíg tart a közönség. Mindenesetre örvendetes, hogy a Nemzeti Színház repertoárjába is bekerül *Szindbád*, az irodalom örök vándoralakja.

2015. december 9-én, hajnali 2 órákor

Gábor Szappanos: The Resurrections of Sindbad, the Perpetual Wanderer

The author of this personal essay is a contemporary Hungarian writer of prose fiction who has already devoted two of his novels to the “latest adventures” of the figure of Sinbad, created by Gyula Krúdy (1878–1933) (*A Királynő mélyén (In the Depth of the Queen)*, 2011; *Boldog Szindbád pokoljárásai (Blessed Sinbad Visits Hell)*, 2012). Readers are brought into intimate contact with the workshop and penmanship of Krúdy, also referred to as “the Hungarian Proust”, as well as with the world of the Sinbad short stories, written in the 10s and 20s of the 20th century, by Gábor Szappanos, who, at the same time, provides factual information concerning the antitype in world literature of the emblematic figure, in the tales of *One Thousand and One Nights*, on the one hand, and, on the other, the afterlife of Krúdy’s short stories, with two outstanding pieces being the novel by Sándor Márai, *Szindbád hazamegy (Sinbad Goes Home)* (1940) and the film *Szindbád* (1971), directed by Zoltán Huszárik. The essay was requested by *Szcenárium* on the occasion of the *Szindbád* premiere at the Nemzeti Színház (National Theatre) on 18th December this year, directed by Attila Vidnyánszky.



„Úgy döntöttem, hogy rendező akarok maradni”

Szikora Jánossal Regős János beszélget

REGŐS JÁNOS (R): *Személyes élménnyel kezdeném: harmad-negyedéves gimnazistaként húgoddal, Szikora Katival, György Péterrel és Pálfi Ágival együtt jártam Besse nyei György professzor úr rádiós diák önképzőkörébe, ahol rendszeresen adásba kerültek irodalmi zsengéink. Kati mindig nagy lelkesedéssel beszélt rólad, a bátyjáról, ajánlotta, hogy nézzük meg kísérleti előadásaidat, hogy egészen különleges színházi élményben lesz majd részünk. Sajnos, végül is nem láttam egyet sem e korai Szikora akciókból. Ekkor, 1969–70-ben te már egyetemre jártál. Mennyire voltál biztos abban, hogy színházzal akarsz foglalkozni?*

SZIKORA JÁNOS (Sz): *Kötődésem a színházhoz teljesen ösztönös volt, de nagyon erős. Kis, exhibicionista gyerek voltam a gimnáziumban, önképzőkörbe jártam, amiből aztán természetesen nőtt ki egy színjátszó kör. Darabokat írtunk Horváth Endrével, a későbbi Szkárosi Endrével, akivel aztán jó néhány évvel később megcsináltuk a Brobo Együttest. Happeningeket szerveztem, amikkel botrányokat okoztam.*

R: Ezek teljesen mások lehettek, mint bármi, amit a korabeli magyar színházakban lehetett látni.

Sz: Igen, ezek mai szóhasználat-tal happeningek voltak. Amolyan ösztönös ős-happeningek. Fogalmam sem volt akkoriban arról, hogy mi az a performansz, és arról sem, hogy amit mi



csinálunk, azt happeningnek hívják. De biztos, hogy ezek tipikusan azok voltak. Ami a hatvanas évek hippy- és happening-kultúrájából Magyarországra lecsapódhatott, és amire egy érzékeny ember amplitúdói rá tudtak állni, azok már gimnazista koromban megmozgatták a fantáziámat. Gimnázium után, mint az ELTE Jogi Karára készülő előfelvételist, elvittek katonának. Ott, természetesen, megint színjátszó kört szerveztem. Egy nagy élményre emlékszem ebből az időből. Peter Handkének volt egy műve, a *Közönséggyalázás*¹. A Kalocsai 37-es Forradalmi Ezred legénységi ebédlőjében megcsináltam, több száz előfelvételis katona előtt.

R: *Mit szóltak hozzá?*

Sz: Óriási, döbbenetes sikere volt. Formailag ne gondolj semmi meglepőre, de mégis: az már önmagában is elég elvetemült ötlet volt, hogy egy ilyen hatalmas, hodályszerű ebédlőben, minimális eszközökkel, a magunk fiatal, szűz, de nagyon progresszív és dinamikus egyéniségével valahogy át tudjuk adni ennek a *Közönséggyalázás*nak a lényegét. Az előadás nagyon megfogta a gyerekeket. Vámos Miklóst érdemes kérdezni erről, mert ő több helyütt is megemlékezik róla.

R: *És mit szóltak mindehhez a tisztek? Vagy ott se voltak?*

Sz: De, természetesen, ott voltak. Szerencsére egy kukkot sem értettek az egészből, mert különben valószínűleg azonnal internáltak volna. De ez az ő számukra formailag annyira absztrakt, gondolatilag pedig annyira elvont volt, hogy szerintem egy ponton leszakadtak a történetről, és csendesen pálinkáztak a sarokban. Botrány nem lett belőle. Én viszont ráéreztem arra, hogy extrém helyzetekben is tudok színházat csinálni embereknek, és hogy ez engem érdekel! A katonaságról leszerelve már tudtam, hogy én, ha egyetemre járok, a tanulás mellett szeretnék valami olyasmit csinálni, mint ez a *Közönséggyalázás* volt ott az ebédlőben.

R: *Voltak-e valamiféle minták, melyeknek hatására te ilyen határozottan elmozdultál a korszak legalizált amatőrszínházi formáitól – gondolok itt a fekete testtrikós irodalmi színpadokra, az oratórikus előadásmódra –, hogy egy egészen más irányba indulj el?*

Sz: Ez teljesen ösztönös volt bennem. Hogy mennyire, hadd érzékeltessem egy epizóddal. Diákként, a Budai Várban volt a kedvenc helyünk. Akkor még diákkocsmaként működött a Fekete Holló, amit mi csak Taknyos Varjúnak hívtunk. Felkapott hely volt ez, nemzetközi diákkocsmá. Találkoztam ott egy külföldi diákkal, beszélgettünk. Lelkesen meséltem neki, hogy bár jogra járok, tulajdonképpen engem igazából nem a



¹ Peter Handke: *Közönséggyalázás*, 1966

jog érdekel, hanem csak időt szeretnék nyerni, és valami izgalmas színházat szeretnék csinálni. Azt kérdezte tőlem, hogy ismerem-e a Halász Pétert. Az kicsoda? – így én. Te magyar vagy? – kérdezte. Igen, mondom. És nem ismered a Halász Pétert!? – Nem ismertem. Halász Péterről, arról, hogy van egy ilyen csoport, egy különleges avantgárd társaság, semmit sem hallottam addig. Nézd meg, keresd meg őket, mondta ez a külföldi diák, mert ők valami olyasmit csinálhatnak, amiről te beszélsz. Kezdtem keresni, kutatni, hogy hol lehet találkozni velük, mit csinálnak, kik ők. És rájuk találtam.

R: *Ez akkoriban történt, amikor Halász már eljött az Egyetemi Színpadtól, és saját csoporttal folytatta.*

Sz: Igen. Hozzáteszem, hogy akkor még létezett az a művelődési ház (a Kassák Klub Zúglóban – R. J.), ahol egy darabig még dolgozhattak. Oda mentem ki hozzájuk, megnéztem egy előadásukat. Óriási hatással volt rám. De valami olyasmit is éreztem, hogy amit én akarok, azt ők már megcsinálták. Összeismerkedtem Halász Péterrel, több színészükkel, és úgy éreztem, hogy befogadnak.

R: *Mi az, ami magával ragadott téged, ami annyira elementáris volt számodra az ő előadásaikban?*

Sz: Az, hogy radikálisan szakítottak a beszéddel, a beszélgetős színházzal, miközben mégis hihetetlen intenzitással voltak képesek gondolatokat dekódolni, tolmácsolni. Számomra akkor az, hogy lehet színházat beszélgetés nélkül is nagyon jól csinálni – bármilyen furcsán is hangzik –, egy nagyon nagy felismerés volt.

R: *Nekem a legnagyobb élményem az volt velük kapcsolatban – beleértve a Squat Színházi korszakuk New York-i előadásait is –, hogy a hétköznapi létezést és történéseket képesek voltak spiritualizálni, transzformálni egyfajta költői színházzá. A titkukat máig nem tudtam megfejteni, de lebilincselő volt látni az általuk prezentált eseményeket. Valami olyasmibe kukucskálhattam bele, ami ugyan az intimitás szférájába tartozik, de közben mégsem azt érzem, hogy egy színházi peep-showban ülök. Volt az előadásaikban valami elemi közvetlenség, amit nagyon ritkán tapasztalok a színházban. Mert a többség mindig valamilyen beszéd- és játéktechnikát, eszközöket, módszert, kelléket, díszleteket használ. És ez a közvetlenség náluk a ritmusra is vonatkozott: nem siettek, nem tempóztak, a Brook által rossz színházi démonnak tartott unalmasságtól sem riadtak vissza. Náluk minden esemény látszólag annyi ideig tartott, mint az életben, követhető volt előadásaik és színészi létezésük minden mozzanata. Lehetett velük menni.*

Sz: Számomra ez volt a második lépcső. A meglepetés és újdonság erejét elsőként a beszédnélküliségben éreztem, és az, amiről most hosszabban beszéltem, volt a második szint. Aztán mindent láttam tőlük, amit itt Magyarországon csináltak. A külföldi munkáikat már nem követtem.

R: *Ezeket az élményeket, felismeréseket aztán valahogy transzponáltad a saját munkáidba. A Brobo nevű csoportodra gondolok. Érdekes, hogy rátok nem zúdított nyilvános összetűzet a regnáló hatalom, amiből az Orfeónak és Halásznéknak bőven kijutott akkoriban. De valahogy az underground művészi szubkultúra köreiből sem nagyon lehetett hallani, tudni rólatok.*



Szkárosi Endre 1990-ben
(fotó: Kertész Dániel)



Márta István
(forrás: kultpont.hu)



Ascher Tamás
(forrás: 7óra7.hu)

Sz: Amikor a Brobo összeállt, három nagyon impulzív alakja volt: Szkárosi Endre, Márta István és jómagam. Körénk szerveződtek a lelkes amatőrök. Az Egyetemi Színpadon, illetve a Hordóban (az ELTE Diákklubja, ma Centrál Kávéház a Károlyi utcában – R. J.) voltak az első fellépéseink. De a színészeink körében, vagyis a társulatban, amivé ez a csoport formálódott, egyrészt elég erős volt a fluktuáció, másrészt azok, akik maradtak, inkább érdekes személyiségek voltak, mintsem színházi tehetségek. Őket inkább ennek a színházi időtöltésnek a különös bája, varázsa ragadta meg. Művészi kvalitásai tekintetében a Brobo egyszerűen hígabb, felszínebb volt azoknál, akiket említettél. Ettől függetlenül, ahogy haladt előre az idő, s lett egyre szűkebb a csoport, egyre izgalmasabbakká váltak ezek a performanszok. Elég jó fényképes dokumentációja van ennek nálam, főként a balatonboglári kápolnában tartott előadásainkról.

R: *Tehát utaztatok is ezekkel az előadásokkal.*

Sz: Meglehetősen sokfelé léptünk fel. Természetesen közénk is beépült egy rendőrségi besúgó, aki egyszer nagyon berúgott egy házibulin, és meg is vallotta, hogy őt tulajdonképpen küldték. Aztán minket is utolért – csak talán nem annyira látványos módon – az az időszak, amikor gyakorlatilag az összes művelődési ház megtagadta, hogy befogadjon bennünket.

R: *Ez még az egyetemi éveidre esik? Miért próbálkoztatok külső hellyel?*

Sz: Nem csak próbálkoztunk, eleinte találtunk is játszóhelyeket. Például fönt a Szabadság hegyen (ma Svábhegy – R. J.) a Jókai Művelődési Házban, a Pasaréti Filmgyár utcájában is volt egy helyünk (ma Kájoni János Községi Ház, a Pasaréti Ferences Alapítvány működteti a Szilfa utcában – R. J.) Ezek voltak a próba- és játszóhelyeink is egyben. Aztán túl kényelmetlenné váltunk, pedig az előadásaink nem voltak nyíltan rendszerellenesek.

R: *A Halászhék előadásaiban sem voltak direkt politikai tartalmak, mégis provokatívak és irritálóak lettek a hatalom számára, már pusztán amiatt is, hogy leráztak magukról minden hivatalos működési formát, keretet, ami megfoghatóvá, ellenőrizhetővé tette volna őket. Amolyan színházi partizánokká váltak, ami elviselhetetlen és tolerálhatatlan volt a hatóság számára. – Mivel indokolták meg a művelődési intézmények vezetői, hogy megválnak tőletek?*

Sz: Sosem indokolták. Nyíltan soha nem. Ekkor jött el az az időszak, amikor, mint Halászné a saját lakásukba, mi is műtermekbe, magánházak pincéibe vonultunk vissza. Például Ábrahám Rafael² műtermében léptünk fel. A legutolsó hely a Rózsadombon volt, egy polgári villának a pincéjében.

R: Volt-e „fan-klubotok”, emberek, akik követtek benneteket akcióról akcióra?

Sz: Ez egy nagyon izgalmas időszak volt. Fű alatt, suttogva, szájról szájra terjedt a híre annak, hogy hol és mikor játszunk. Így lehetett megtudni azt is, hogy melyik busszal kell jönni, hol kell leszállni, mindig volt valaki, aki odakísérte a nézőket. Az előadásainkat ebben a rózsadombi pincében olyan tizenöt–húsz ember tudta megnézni, többen nem fértek be. Mindig tele volt. Még egy érdekesség: annak a lánynak, akinek a szüleié volt ez a villa, volt egy barátja, akinek elmesélte, hogy ide jár egy amatőr csoport, és itt próbálnak. Ez a srác lejött hozzánk, és kifestette különös formákkal a csupasz, fehérre meszelt pincét. Ez a srác Ascher Tamás volt. Ő akkor a főiskolára járt már.

R: És mit szölt a *produktótokhoz*? Ascher mindig kíváncsi és lelkes nézője, pártolója volt az *avantgárd*, *formakereső előadásoknak*, a fiataloknak, akkor is, ha maga mindig beismerte – szerintem túlzott szerénységgel –, hogy a hagyományos, realista színház beélesítése, megújítása terén tud a legtöbbet tenni. Pedig szerintem ő az, aki a színházi realizmus magyar avantgárdját létrehozta – ha lehet ilyet mondani.

Sz: Jó fej volt, nagyon érdekelte, izgatta, amit csináltunk. S ő volt az is, aki drukkolt nekem, amikor fölveteltem a főiskolára.

R: Voltak-e a nézőitek között ismert, véleményformáló disszidensek, illetve neves művészek, olyanok, akik barátaid vagy alkotótársaid lettek későbbi pályád során?

Sz: Nem emlékszem. Hagyományos színháziak biztos, hogy nem. De kimentem Wrocławba. És ott – tehát jellemző módon megint nem Magyarországon – megismerkedtem Paál Istivel. Ott láttam a *Petőfi rock*ot is.³

R: A legjobb helyen láttad akkor. Én Debrecenben, az egyetem dísztermében láttam három menetet belőle, mert végtelenítve játszották. Ott van a tíz legfontosabb színházi élményem között.



Brobo happening a balatonboglári kápolnatárlat idején, 1972. július 28-án (a felvételek Szikora János tulajdonában)

² Ábrahám Rafael (1957–1962) festő, grafikus

³ 1975 Open Theatre Festival, Wrocław; JATE Színpad: *Petőfi rock*, 1973. r.: Paál István.



Halász Péterék lakásszínháza, *Pietà*, a képen Koós Anna, Breznyik Péter és Halász Péter, 1973 (forrás: squattheater.com)

tételezés, mert akkori előadásaidat nem láttam – a ti színházi műhelyetek egyáltalán nem olyan alapokon nyugodott, mint a Paál Istiéké. Hiszen ők egy közösségi szertartásszínházat műveltek, aminek a visszaigazolását látták, amikor megismerkedtek Grotowskival.

Sz: Igen, mi egy teljesen más, kifejezetten képzőművészeti performansz irányába haladtunk. Aztán, érdekes és jellemző módon, a ház gazdája egyszer csak elkezdett félni, és megkért minket, hogy ne jöjjünk oda többet. Ekkor lett vége a Brobónak.

R: Ez a te döntésed volt, mármint, hogy nem csinálod tovább?

Sz: Ez nem döntés kérdése volt, hanem a helyzet kényszere. Ebben az időszakban minket már félték befogadni, Halász Péterék meg már elmentek az országból. Amit egyébként mi is megtehattünk volna, de ez nálam valahogy nem merült föl.

R: Ti nem is voltatok annyira exponált helyzetben, mint ők. Halászékről akkor már tudtak szerte Európában, elsősorban wroclawi szereplésük és az azt követő politikai botrány miatt. Első nyugati állomáshelyükre, Amsterdamba is, bár politikai disszidensként érkeztek, de azért elsősorban a művészi kvalitásuk miatt hívták meg őket 1974-ben. És később a New York-i, de egyben az amerikai színházi avantgárd nemzetközileg elismert csoportja lettek. Minden erről a korszakról szóló tanulmánykötetben külön fejezet foglalkozik velük. – Tehát 1974-ben vagyunk. Nemsokára befejezed a jogi egyetemet. Ezt te nagyon komolyan vetted – mármint hogy ledoktorálj?

Sz: Szorgalmas típus vagyok. Ha valamibe belekezek, akkor végigcsinálom. De közben,

Sz: Nekem is. Tehát összeismerkedtünk. Elmondtam nekik, hogy én is csinállok színházat, pincében. Elkezdtek nézni egymás előadásait. Paál Istivel és Ács Janival innen ered a barátságunk, és mi hárman később is szoros kapcsolatot ápoltunk.

R: Tehát Halász színházába inkább csak nézőként jártál, velük viszont személyes, baráti kapcsolatba kerültél. Pedig – és ez csak fel-



Május elseje happening, Nancy, 1971 (forrás: kovacsendre.hu)

az egyetem utolsó évében, felvételit hirdettek rendező szakra. Ez ugye négyévenként történt meg akkoriban. Éreztem, hogy nekem ez az utolsó lehetőség, mert hogy arra az útra, amit a jogi egyetem nyit meg előttem, nem akarok rálépni. Tehát nincs más választásom, föl kell hogy vegyenek. Olyan erős öntudattal, energiával, olyan totális elszántsággal mentem el a felvételi vizsgára, hogy később, aki fölvelt, az osztályfőnököm, Békés András⁴ elmesélte: a legelső felvételi vizsgán, amikor beléptem az ajtón, teljesen ledöbbsent, mert sugárzott rólam, hogy „engem vegyetek föl!”.

R: *Nem állhatom meg, hogy meg ne kérdezzem: téged, aki performanszokat, avantgárd akciókat csináltál addig, nem töltött-e el némi borzongás, hogy a hagyományos színház fellegvárába bekéredzkedve fel kell adnod mindazt, amiben eddig hittél? Hiszen köztudott, a főiskola a hetvenes évek közepén még egy meglehetősen konzervatív színházesemény jegyében működött.*

Sz: Igen. Ám ugyanakkor a felvételi vizsgámra bejött drukkolni Ascher Tamás, meg Korniss Mihály. Ők olyan személyek voltak, akik számomra egy másik min-tát jelentettek. Lementem, megnéztem Kaposváron Ascher egyik rendezését, az *Ördögök*et Breznyik Péterrel⁵. S akkor megnyílt előttem egy másik kapu: megláttam, hogy ezekben a színházakban teljesen máshogy is lehet színházat csinálni. Mert amit Ascher csinált, az a hagyományos színház felől nézve abszolút forradalmi volt. Valószínűleg az volt bennem, hogy ha neki sikerült, akkor miért ne sikerülhetne nekem is. Hogy mindazt a tudást, izgalmat, amit a magam számára fölfedeztem a színházban, ezek között a keretek között is megvalósíthatom.

R: *Nem pincékben, meg kis lakásokban.*

Sz: Nem, hanem a színházban! Még egy érdekesség: nem egyedül mentem a felvételire. Együtt felvételiztünk az Ács Jancsival. És őt akkor nem vették föl, csak egy évvel később.

R: *Nekem a Katona Imrével folytatott beszélgetésből⁶ az derült ki, hogy ez volt az az időszak, amikor a hivatalosság megpróbálta a hivatásos színház körébe integrálni az akkori amatőrök letehetségesebb figuráit. Így került Pécsre Katona és Paál István is, vették fel a főiskolára Ács Jánost, talán abból a megfontolásból is, hogy „ellenőrzött”, fel-*



F. M. Dosztojevszkij: *Ördögök*, Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1975, r.: Ascher Tamás, a képen Kun Vilmos, Pogány Judit és Radics Gyula (fotó: Fábrián József, forrás: szihaz.net)

⁴ Békés András (1927–2015) rendező, a Film- és Színházművészeti Főiskola tanára

⁵ Dosztojevszkij – A. Wajda: *Ördögök*, r.: Ascher Tamás, 1975, Kaposvári Csiky Gergely Színház

⁶ „Gyöztes hadvezérek ellenséges terepen” – Katona Imrével Regős János beszélget, Szcenárium, 2015. március-április, 151–169.

ügyelt körülmények között dolgozzanak tovább. Meglehet, hogy veled kapcsolatban is volt ilyen szempont. Itt ez a Szikora, eddig avantgárd színházat csinált, tehetséges ember, kényszerítjük be őt is az intézményes keretek közé.

Sz: Valószínűleg nem jársz messze az igazságtól. Paál Isti soha nem rendezhetett volna ott, ha Aczél György ebbe nem egyezett volna bele. Najmányi László⁷ sem tervezhetett volna soha. Bár a Brobo alapján volt már egy múltam, de nem hiszem, hogy erről tudtak volna. Az én pályám igazán főiskolásként kapott egy erős gellert. Nagyon fiatalon, hirtelen és egy csapásra belekerültem a legismertebbek közé. Amit akkor csináltam, nagyon progresszívnek és merésznek tűnt. Utolsó főiskolai éveim arra az időszakra estek, amikor hatalmas port vertek fel Paál Isti rendezései a Pécsi Nemzeti Színházban. Például a *Caligulája*⁸, az *Übü királya*⁹, aminek Najmányi csinálta a díszletét. Tegyük hozzá, hogy akkor (1962-től 1988-ig – R. J.) a Pécsi Nemzeti Színház igazgatója Nógrádi Róbert volt, akiről azt lehetett tudni, hogy ő az egyik legerősebb moszkovita pártvezető, funkcionárius a magyar színházak élén.



Déry Tibor: *Az óriáscsecsemő*, Pécsi Nemzeti Színház, 1978, r: Szikora János, a plakátot Orosz István tervezte (forrás: utisz-utisz.blogspot.hu)

R: Őt Katona Imre is sokat emlegette, hogy egyfajta pufferként működött a színház és a pártvezetés között, különösen Aczél felé.

Sz: Ráadásul Pécs Aczél városa volt, mivel ő volt a város országgyűlési képviselője is. Nógrádinak mint igazgatónak, azon kívül, hogy nyilván megfigyelés alatt tarthatta például a Paál Istit, meg a körülötte kialakuló szellemi mozgásokat, azt is konstatálnia kellett, hogy mindennek nagyon nagy sikere van. Két év után összeveszett Paál Istivel, és ő otthagyta a színházat. Akkor Nógrádi feljött Pestre, bejött Várkonyihoz¹⁰, és megkérdezte, hogy ki most a legrenitensebb rendező szakos a főiskolán. Kórusban mondták, hogy a Szikora. Kétszer akartak ugyanis kirúgni a főisko-

⁷ Najmányi László (1946–), író, díszlettervező, képzőművész, performansz- és filmrendező

⁸ A. Camus: *Caligula*, Pécsi Nemzeti Színház, 1976.

⁹ A. Jarry: *Übü király*, Pécsi Nemzeti Színház, 1977.

¹⁰ Várkonyi Zoltán, 1912–1979: színész, filmrendező, a Vígszínház igazgatója, a Film-Színházművészeti Főiskola rektora 1972-től haláláig

la alatt. Egyszer a saját osztályfőnököm, Békés András, egyszer meg Kerényi Imre. Ő szó szerint ezt akarta megszavaztatni a tanári karral. Előtte drámai hangon bejelentette, hogy ez az utolsó pillanat, hogy megszabadítsuk a magyar színházi életet a Szikorától. Ha most nem rúgjuk ki, soha többet nem tudjuk többé eltávolítani. De nem szavazták meg. Így aztán benn maradtam. Mint legrenitensebbet, megkérésre Nógrádi, és felajánlotta, hogy rendezzem meg a legrenitensebb magyar avantgárd darabot, Déry Tibor *Óriáscsecsemőjét*. És akkor egyszer csak egy a húszas években íródott renitens dráma, meg a hetvenes évek renitens, fiatal rendezője hirtelen összetalálkoztak.¹¹ Ebből aztán valami megszületett, és elindult a pályám.

R: *Főiskolásként te azért végül is akklimatizálódtál egy üzemszerű színházi létezés-móddhoz, ami nyilván teljesen más közlekedési és alkotói szabályok betartását követelte meg tőled, mint a korábbi színházi kísérleteid.*

Sz: Azt gondolom, hogy ez személyes habitus kérdése is. Az én habitusomban – hogy is mondjam – volt valami porosz, ami elviselte a fegyelmet, és így elviselhetővé tette a mai szemmel szinte elképzelhetetlenül szigorú és merev színházi működést.

R: *Ami ráadásul tele volt belső intrikákkal is. Ezekbe valahogy nyilván bele kellett állnod. Amikor a Nemzetiben dolgozott, apám is ott gyűrődött a Major és a Marton Endre klikkjei között. Pécsen is bizonyára voltak hasonló klikk-harcok.*

Sz: Arról nem beszélve, hogy én addig az egész színházilag fontos életemet társulatban töltöttem addig, és akkor egyszer csak bekerültem egy olyan színházba, ahol nem társulatok, hanem klikkek voltak: öregek, fiatal színészek, meg alkoholisták.

R: *Főként sorjában azokat a színházakat, amelyekben hosszabb-rövidebb ideig dolgoztál. Kalandregénybe illő történetnek tűnik. Kezdted Pécsen, akkor még főiskolásként. De nem sokáig maradtál ott. Nem szerződtek?*

Sz: Kaptam szerződést, de annak az egy évadra szóló szerződésnek a középidejében fölhívott Törőcsik Mari, aki akkor (1979/80 – R. J.) a Győri Kisfaludy Színház művészeti vezetője volt. Cserhalmi Imre, a Népszabadság rovatvezetője volt akkor ott az igazgató (1975–1980-ig), az a típusú pártkatona, akiben bíztak a pártvezetők, de az intelligenciája és toleranciája miatt a művészek is. Ő csábította oda Törőcsik Marit művészeti vezetőnek, akit én személyesen nem ismerem, és ő sem engem, addigi munkáimat sem látta. Viszont látta a *Werther élete és kora* című főiskolás vizsgafilm¹², amelyben a főszerepet játszottam, meg elolvastam mindent a főiskolai és a korábbi elő-



Xantus János: *Werther élete*, rövidfilm, 1976, Werther szerepében Szikora János (forrás: nava.hu)

¹¹ Déry Tibor: *Óriáscsecsemő*, Pécsi Nemzeti Színház 1978.

¹² *Werther élete és kora*: 1976, r.: Xantus János (1953–2012).

életemről. Ez az az időszak, amikor Markó Iván visszatért külföldről és megalakult a Győri Balett. Törőcsik azt mondta, úgy érzi, hogy Markó Iván mellé a prózai tagozatnak is szüksége volna egy dinamikus, izgalmas szellemiségű fiatalember művészeti vezetőnek. Lecsábított hát a prózai tagozathoz művészeti vezetőnek. Amikor ennek Pécssett híret vették, nagyon sok mindent felajánlottak azért, hogy maradjak. Szomorúan vették tudomásul, hogy én az első siker után hátat fordítok és otthagynom őket. Ma már – ha visszagondolok – lehet, hogy nem így cselekednék. De akkor még fiatal voltam és bohó. Aláírtam a szerződést. Ám még mielőtt az új szezon elkezdődhetett volna, Törőcsik Mari fölmondott. Ő hívott oda, de mi soha egy napot nem dolgoztunk együtt abban a színházban.

R: *Elmondta, miért távozik?*

Sz: Konfliktusai támadtak, elsősorban a várossal, köztük anyagi természetűek is, lakás problémák – nekem legalább is ezt mondta. Az biztos, hogy a felállás akkorra már az volt, hogy Cserhalmi Imre az igazgató és én vagyok a művészeti vezető.

R: *Ezzel szabadkezet kaptál, hogy eldönthesd, kikkel és mit fogsz csinálni, hogy milyen irányban viszed tovább a színházat. Egy olyan színházat, amelyik egyáltalán nem számított az élvonalbeliek közé. 1979-et írunk, Szolnok és Kaposvár még mindig a leg-*



Zsombolyai János: *Kihajolni veszélyes*, nagyjátékfilm, 1978, a fiatalember szerepében Szikora János (forrás: Wikipédia)

jobbak között van, Székely Gábor és Zsámbéki Gábor pedig még a Nemzeti Színházat vezetik.

Sz: Kicsit mellé is lőttem, amikor a győri évadot elkezdtem megtervezni. Én Pécshez szoktam, ennek a városnak a szellemiségéhez, a pécsi diákokhoz, művészekhez. Ott volt felhajtóerő, visszajelzés, szellemi kontaktus. Győrben egyszerre csak valahogy kicsúszott a lábam alól a talaj. Be-

kell hogy valljam, a mi igazi közönségünk Győrben azok voltak, akik lejöttek Pestről előadást nézni.

R: *Ha nem is volt felhajtó erő, te azért úgy dolgoztál, mintha lenne. Nádas Pétert mutattál be a padlástérben*¹³.

Sz: Villámgyorsan csináltunk ott egy kis stúdiószínházat a hangtárból. Ennek külön története van. A *Takarítást* eredetileg még Pécsen tűztük műsorra az ottani kamaraszínházban. Ugyanúgy Rajk László¹⁴ volt a díszlettervezője, el is készültek a tervek, a szereposztás – mindez tavasszal. Elkezdték gyártani a díszleteket is, hogy ősszel majd már a kész díszletben kezdhesünk próbálni. De nyáron bekérték

¹³ Nádas Péter: *Takarítás*, Győri Kiszaludy Színház, 1980.

¹⁴ Rajk László (1949–) építész, díszlettervező

az összes színház elfogadott műsortervét, átdolgoztatták, és pártutasításra bizonyos darabokat lehúztak a listáról. Nadas darabja is erre a sorsra jutott.

R: És Győrben mégis lehetett játszani?

Sz: Egy év múlva mégis csak engedélyezték. Ez úgy valósulhatott meg, hogy Tóth Dezső, az akkori miniszterhelyettes jött le próbákat nézni több alkalommal. Az ő jelentése alapján kaptuk meg a zöld utat a bemutatáshoz.

R: Rajk miatt, aki az akkori demokratikus ellenzék prominense volt, nem is morogtak?

Sz: Nem, csak akkor indult be a gépezet, amikor megrendeztem a *Bambini di Prágát*¹⁵, amiben már benne volt Pauer Gyula¹⁶, Erdély Miklós¹⁷, Nagy Bálint¹⁸, Rajk László és Bachman Gábor is. De az is kétségtelen tény volt, hogy a Beszélő szamizdat folyóirat számai abban az időben megszorodtak Győrben. Kaptunk – és ez csak utóbb derült ki – személyi megfigyelőket, akik jelentettek. Jelentéseikből az derült ki, hogy gyakorlatilag itt az állam pénzén Szikora az ellenzékot hizlalja.

R: De közvetlenül előtte, már a Bódy Gáborral¹⁹ közösen megrendezett *Hamlet* (1981 – R. J.) is felkorbácsolta a kedélyeket.

Sz: Meg az is, hogy leégett a díszlet, s vele együtt a győri színház is. Ma már azt gondolom, hogy ez egy tudatos szabotázs volt.

R: Gondolom, ott a színészek nem nagyon örültek az előadásaidnak.

Sz: S azoknak a színészeknek sem, akiket én odahoztam. A már hosszú évek óta ott lévő színészek egy nagyon konzervatív, mozdíthatatlan, vidéki színházi mentalitást képviseltek. Akiket meg én odahoztam, zömében fiatalok voltak, és teljesen más szellemiségűek. Ez a két típusú színésztársaság soha nem lett volna képes összezsírozódni.



B. Hrabal: *Bambini di Praga*, Győri Kisfaludy Színház, 1981, r: Szikora János, d: Rajk László – Pauer Gyula – Erdély Miklós – Bachmann Gábor – Haraszty István – Nagy Bálint – Szegő György, j: El Kazovszkij (forrás: szegogyorgy.hu)

¹⁵ Bohumil Hrabal: *Bambini di Prága*, 1981.

¹⁶ Pauer Gyula (1941–2012) szobrász, konceptuális és performansz művész, látványtervező

¹⁷ Erdély Miklós (1928–1986) építész, író, költő, képzőművész, filmrendező, teoretikus

¹⁸ Nagy Bálint (1949–) építész

¹⁹ Body Gábor (1946–1985) filmrendező, videó-művész és teoretikus

R: Ilyesmit én is átéltem, amikor a Népszínházban dolgoztam utazótársulat vezetőként. A volt Dérynések „indiánoknak” tartották magukat, míg a Várszínházban játszót volt 25. színházaskollegáikat „fehéreknek” titulálták²⁰.

Sz: Nálunk úgy hívták őket, hogy a Szikora bandája.

R: És meddig bírtad ezt a helyzetet?

Sz: Ez nem kibírás kérdése volt. Cserhalmi Imre már nem volt ott, ha jól emlékszem, ő Törőcsik Marival együtt távozott a színháztól. A második győri évemben tavasszal lementem műsortervet előterjeszteni az akkori igazgatónak, Pétervári Istvánnak²¹. Az előző igazgatót akkorra már leváltották az ellenzékiek túlzott jelenléte miatt. Őt azért nevezték ki, hogy csináljon rendet, mert veszélyesnek érezték, ami ott folyt. Péterváriről tudni kell, hogy évtizedekig a veszprémi színháznak volt az igazgatója, és Nógrádi Róberttel együtt ők voltak a két legrégebbi, úgynevezett moszkovita színházigazgatók. Mindketten Moszkvában végeztek, feltétlenül hűséggel viseltettek a párt iránt. Szóval, lementem hozzá a műsortervvel. Azt mondta: János, erről most azért nem tudunk tárgyalni, mert nekem is át kell ad-



nom neked egy levelet. A levélben két sor állt: „Közlöm önnel, hogy munkaviszonyát azonnali hatállyal megszüntetem, a további munkájára már nem tartok igényt.” Még azt tette hozzá, hogy ő most, ebben a helyzetben, egy utasítást hajt végre, amit Aczél Györgytől kapott, és ha az indoklásra vagyok kíváncsi, akkor keressem meg őt.

R: Nem lepődél meg túlzottan?

Sz: De, meglepődtem. Nem gondoltam, hogy ilyen radikális döntést hozhatnak. Én igazából nem is voltam tisztában azzal, hogy mennyi szamizdat fogy Győrben, és azazal sem, hogy mi a tulajdonképpeni probléma. Az az érdekes, hogy a biztosítékot nem a Hamlet verte ki, és nem is a Takarítás, Jelles András sem, aki szintén dolgozott ott nálunk, egy gyerekdarabot csinált a Varázsfurolából (1980). A biztosítékot az verte ki, hogy a Bambini di Prága című Hrabal-adaptációt tudtomon kívül megnézte a cseh kultúrattasé, és egy jegyzéket küldött magának Kádár Jánosnak, amelyben tiltakozott az ellen, hogy ezzel az előadással mi kifigurázzuk



Aczél György a parlamentben a nyolcvanas évek elején (forrás: kanadaihirlap.com)

²⁰ Az Állami Déryné Színházat és a 25. Színházat 1978-ban vonták össze; Népszínház néven működött tovább Gyurkó László igazgatásával.

²¹ Pétervári István (1929–1983) 1981 és 1983 között a Győri Kisfaludy Színház igazgatója

a csehszlovák államot és aláássuk a csehszlovák politikai berendezkedést. Kádár János, aki nem volt színházba járó ember, kiadta az ukázt Aczélnak, nézzen utána, hogy mi történik Győrben. Ő nem hivatalosan ugyan, de lejött Győrbe a pártbizottságra, a rendőrségre. Na, ott aztán összefutottak a szálak: elé tárták a megfigyelők jelentéseit. Ehhez azért hozzá kell tennem, hogy a színházon belül is nagyon erős aknamunka folyt, elsősorban Markó Iván részéről. Őt Aczél György hívta vissza Magyarországra, ő kínálta fel számára a Győri Balett lehetőségét. Markó rendkívül féltékenyen figyelte a mi munkánkat, sikereinket.

R: *Pedig neki is kijutott annak idején bőven a sikerből, lelkesen tomboló nézők előtt játszottak, mindenki magasztalta, istenítette.*

Sz: Elég az hozzá, hogy elmentem Aczél Györgyhez. Ő elmondta, hogy mi velem a probléma. Beszél a megnövekedett szamizdat forgalomról, arról, hogy fizetett ellenzéket hozok létre, hogy az állam pénzén hozom helyzetbe azokat, akik ennek az államnak az ellenségei, és hogy olyan előadások bemutatását segítem, melyek áthágnak bizonyos tolerancia-küszöböt. Volt egy érdekes kijelentése is. Azt mondta, ne hogy azt higgyem, hogy ez a Nemzeti, meg ez a Kaposvár sokáig így mehet. Ez az az időszak volt, amikor a Nemzeti Székely Gábor és Zsámbéki Gábor vezette, Babarcsi pedig tovább csinálta Kaposvárt. Végül föltette nekem a kérdést, döntssem el, mi akarok lenni: mártír vagy rendező. Ha mártír akarok lenni, garantálja, hogy az leszek, és ebben az országban nem fogok többet rendezni. Ha rendező akarok maradni, akkor majd ő kijelöli nekem, hogy hol rendezhetek. Adott néhány nap gondolkodási időt. Még elmehettem volna az országból – ez lett volna a harmadik variáció. Úgy döntöttem – más esélyt a magam szá-

mára nem látva –, hogy rendező akarok maradni. Ahogy kijöttem Aczéltól, azonnal fölhívtam Zsámbékiékat és Sziládi Jánost (1979 és 1982 között a *Nemzeti Színház ügyvezető igazgatója* – R. J.), meg persze Babarcsit is. Beszámoltam nekik erről a beszélgetésről, jelezve, hogy vigyázzanak, mert vészhelyzet van. Sziládi János fogadott is, beszámoltam neki Aczél fenyegető mondatairól. Ő csak mosolygott, és azt mondta: az a baj, hogy későn jöttél, mert már én is megkaptam a felmondásomat. Miután engem kirúgtak Győrből, gyakorlatilag a Nemzetit is felrobbantották. Kaposvárhoz azonban nem nyúltak. Zsámbéki és Székely a Nemzeti után rögtön megkapták a Katona József Színházat. Ezzel a kamaraszínházzal kárpótolták őket, hogy ott kiélhessék progresszív színházi törekvéseiket, s helyükbe odatettek egy sokkal konzervatívabb és politikailag megbízhatóbb rendezőt, Vámos Lászlót²².

R: *De veled mi lett?*



W. Shakespeare: *Hamlet*, Győri Kisfaludy Színház, 1981, r: Bódy Gábor (forrás: apertura.hu)

²² Vámos László (1928–1996) színházigazgató, rendező, főiskolai tanár

Sz: Nekem Miskolcot jelölték ki, ahol Csiszár Imre volt a főrendező, Grósz Károly (1930–1996) pedig a megyei pártbizottság titkára, később a központi bizottság első titkára, majd miniszterelnök. Rendkívül keménykezű politikus volt. Ott Miskolcon Grósz és Csiszár hasonlóan keménykezű vezetése alatt dolgoztam (Csiszár egyébként szintén párttag volt).

R: *Erős, jó rendezői korszaka volt Csiszárnak a miskolci időszak.*

Sz: Így van! Hozzáteszem – és ez is egy érdekes dolog –, hogy még mielőtt ez a kinevezésem megtörtént volna, megkeresett Szolnokról Lengyel Boldizsár²³, és felajánlotta, hogy én, illetve azok a színészek, akiket elvittem Győrbe (a „Szikora bandája”), így együtt menjünk át Szolnokra. Azt éreztük, hogy hurrá, akkor meg vagyunk mentve. A színészek le is szerződtek Szolnokra. Azonban amikor az én kinevezésemet jóvá akarta hagyni, a megyei pártbizottságon közölték velem, hogy a Szikora nemhogy a színházba, de a megyébe sem teheti be a lábát.

R: *Így aztán maradt Miskolc. De nem sokáig maradtál ott sem.*

Sz: Két évig. És onnan sem önszántamból jöttem el, hiszen függetlenül attól, hogy száműzetésnek éltem meg, a társulat erős volt, befogadtak, szerettek. Csiszáról is azt kell mondanom, hogy művészileg szabad kezét adott.

R: *Választhattál darabot, díszlettervezőt...*

Sz: Díszlettervezőt azt nem. Mert például, amikor Bachmann Gáborral²⁴ és Rajk Lászlóval akartam dolgozni, azt leállították. Egy érdekesség ebből az időből: az első bemutatóm Miskolcon a *Rómeó és Júlia* volt (1984-ben – R. J.). A Szolnokon landolt győri színészeim átjöttek a bemutatóra. A város határában több civil ruhás rendőr, a gépkocsikból kiugrálva, leállította őket, és gyakorlatilag darabokra szedték a két kocsit, amivel utaztak. Valószínűleg abban a meggyőződésben, hogy az a bizonyos titkos nyomda most Szolnokon működik, és onnan hordják át nekem a szamizdatokat.

R: *És Miskolctól hogyan búcsúztál?*

Sz: A *Rómeó és Júlia* nagy siker lett. Átjött megnézni az egri tanácstól a Kulturális Osztály vezetője. Ott éppen azt fontolgatták, hogy a befogadó színház helyett önálló színházat alapítanak. Kerestek valakit, aki ennek az új, egyelőre társulat nélküli színháznak megteremtje az alapjait. A hölgy, aki megnézte az előadást, bennem látta meg ezt a lehetőséget. Persze azért tisztában volt a politikai kockázattal, az előéletemmel, nyilván informálódtak is. – Azzal az ambícióval mentem át Egerbe, hogy bár társulatom nincs, de minden évben létrehozhatok saját produkciót. Itt készítettem eddigi pályám általam legjelentősebbnek tartott előadását, a *Csongor és Tündét* (1985) Eszenyi Enikővel, aki akkor éppen elvégezte a főiskolát, meg Zala Márkkal (1949–1985). Bal József volt Csongor, a díszlettervező Jovánovics György²⁵, a jel-

²³ Lengyel Boldizsár a Szolnoki Szigligeti Színház igazgatója (1980–1985)

²⁴ Bachman Gábor, építész, tervező művész, az 1980-as évekbeli avantgárd és dekonstruktivizmus kiemelkedő építész

²⁵ Jovánovics György (1939–) szobrászművész, az Iparterv csoporthoz kötődő neoavantgárd művészek egyik jelentős alakja

meztervező El Kazovszkij²⁶. Nagyon bíztam abban, hogy valós lesz az ígélet, lesz társulat, színészlakások stb.

R: *Ez sem lett egy hosszú távú projekt az életedben. Pedig jól indult. Azt csináltad, amit szeretnél volna.*

Sz: Legalábbis elkezdtem. De csak úgy másfél évig tartott. Hogy abbamaradt, annak volt egy egyszerű oka: léteztek az ötéves tervek. A város következő öt-éves tervében kellett volna szerepelnie a színészlakásoknak, illetve annak a fejlesztési programnak, hogy státuszba lehessen venni színészeket. A tervtárgyalásokat megelőzte egy beszélgetés a pártbizottságon, ahol azt kérdezték tőlem, hogy maga hány tagdíjat fizet. Mondtam, hogy egyet, a művészeti szakszervezetit. Nem gondolja, hogy ideje lenne két tagdíjat fizetni? – kérdezték. Azt válaszoltam, hogy én továbbra is egy tagdíjat szeretnék fizetni. Aztán a költségvetési tárgyaláson lekerült napirendről a színészlakások és a társulatfejlesztés kérdése. Nekem már semmi kedvem nem volt fiatal, kezdő rendezőként egy üres színház igazgatói irodájában üldögélni, és várni a sült galambot. Ezt a helyzetet megtudta Gothár Pétertől Marton László²⁷, aki lecsapott rám, s következett hat év a Vígszínházban.

R: *Tehát bekerültél Budapest legnagyobb prózai színházába, konszolidált körülmények közé.*

Sz: A pályámon is a konszolidáció időszaka volt ez. Egészen más típusú darabokat kezdtem csinálni, például *Az ügynök halálát* (1987). Ugyanakkor a Vígszínháznak egy csomó színészbarátságot köszönhettem. A szak-



Arthur Miller: *Az ügynök halála*, Vígszínház, 1987, r: Szikora János, a képen Kaszás Attila, Tordy Géza és Hegedűs D. Géza (fotó: Ilovcsky Béla, forrás: vigszinhas.hu)



Tennessee Williams: *A vágy villamosa*, Vígszínház, 1988, r: Szikora János, a képen Pap Vera, Reviczky Gábor és Almási Éva, (forrás: misogaadel.webly.com)

²⁶ El Kazovszkij (1948–2008) orosz származású festőművész, grafikus, díszlet- és jelmeztervező

²⁷ Marton László (1943–) a Vígszínház igazgató főrendezője 1985-től 2009-ig

mának az a része is elismert, akinek a szemében én csak egy amolyan avantgárd fenegyerek voltam. Elismerték, hogy van érzésem a hagyományos színházhoz is.

R: *És mi lett azzal az éneddel, amelyik a Brobót, a happeningeket, a lázadást szellemét hordozta magában?*

Sz: Ezt az éneket nem tudtam a Vígszínházban kiélni. Megcsináltam, amit vártak tőlem: a *Vágy villamosát* (1988), az *Éjjeli menedékhelyet* (1988). Ezek voltak a nagy vígszínházi előadások. A lényem másik oldalát Szolnokon élhettem ki, ahol időközben Schwajda²⁸ lett az igazgató. Azért ez is különös ismeretség volt. Miskolcon kerültem a közelébe. Ő ott dramaturgként ugyanolyan parkoló-pályára volt állítva, mint én. Időnként találkoztunk az Intercityn. De dramaturgként inkább csak a fizetéséért járt le, meg előadásokat nézett, és részt vett a megbeszéléseken. A vonaton jókat beszélgettünk, és elég hamar valami közöset fedeztünk fel egymásban. Amikor nekem felajánlották az egri színházat, Gyurinak felajánlották a szolnokit. Ő arról próbált meggyőzni, hogy nekem nagyon nagy hülyeség Egert elvállalni, ott sose lesz színház. Jöjjenek le vele Szolnokra, legyenek ott főrendező, csináljunk együtt színházat. De nem, gondoltam, én azért is önálló leszek, majd megmutatom a Schwajdának. Amikor kineveztek igazgatónak, kaptam tőle ajándékba egy lufit, rá volt írva, hogy EGER.

R: *Tehát a Vígből eljártál Szolnokra rendezni.*

Sz: Schwajdával közösen csináltuk a *Táncdalfesztivál '66*-ot (Schwajda – Szikora: *Táncdalfesztivál '66*, avagy puncsszeletek a hatvanas évekből, 1985. – R. J.), ami nagyon nagy siker lett. Ebben az előadásban valahogy mindketten ki tudtunk élni a magunk renitens énjét. Innentől kezdve gyakorlatilag minden évben meghívott Szolnokra, hogy csináljak valami különöset, valami érdekeset. Neki köszönhetem például a *Dr. Zsivágót* (Paszternak: *Doktor Zsivago*, 1988 – R. J.). Fura kétlakóság kezdett jellemezni, rendeztem itt is, ott is. Eljött egy pont, ami a Vígszínházal való szakítást eredményezte: nagyon beleástam a magam Mozart *Varázsfuwolájának* a történetébe, írtam belőle egy színdarabot, és a Vígszínház akkori vezetése ezt nem pártolta, nem hitt benne. Ezt nagyon sérelmeztem, azt gondoltam, hogy akkor minek csinálom én ezt az egészet itt, fölbontottam a szerződésemet, és le-szerződtem Szolnokra.

R: *Senki nem akart elküldeni. A másik rendezői éned mondta neked azt, hogy távoznod kell.*

Sz: Igen, ez az én határozott döntésem volt. Azt kell mondanom, hogy azok az erők, melyek zömében politikaiak voltak és kívülről alakították a sorsomat, egy időre békén hagytak. Ez már a rendszerváltás időszaka volt. Ez az az időszak, amikor a Stúdió K-sok is Szolnokra kerültek.

R: *Aztán '93-ban ismét Pécsen találod magad.*

²⁸ Schwajda György (1943–2010) drámaíró, rendező, a Szolnoki Szigligeti Színház igazgatója (1985–1992 és 1995–2000); 1998-tól 2002-ig az épülő Nemzeti Színház kormánybiztosa, majd igazgatója

Sz: Szolnokon nekem nagyon jó dolgom volt. Eljövetelemnek az volt az oka, hogy Schwajda kirúgta a feleségemet, Sztárek Andreát, aki ott színész volt. Én ezen megsértődtem, és elmentem. Hogy szabad lettem, rögtön hívtott Pécsre Lengyel György²⁹, aki ott lett igazgató és főiskolai tanárom is volt. Egészen addig ott dolgoztam beosztott rendezőként, amíg az ő igazgatósága tartott. Őt Balikó Tamás³⁰ váltotta az igazgatói székben, akivel a Radnóti Színházban már dolgoztam együtt,



V. Brjuszov és Bódy Gábor nyomán Csaplár Vilmos – Szikora János: *A tüzes Angyal*, Pécsi Nemzeti Színház kamaraszínháza, 1994, r: Szikora János, a képen Olasz Ágnes Renáta szerepében (fotó: Simara László, forrás: szinhaz.net)

és nagyon jó barátom lett. Együtt pályáztunk Pécsre. Egy olyan felállásban adtuk be a pályázatunkat, hogy ő fogja csinálni a nagyszínházat, én meg a kamarát, önálló művészeti profillal. Ez egy évig működött, aztán Tamás közölte, hogy ezt így ő nem akarja tovább csinálni. Miket csináltam ott? Megcsináltam Weingarten *Nyár* című darabját (1993), Bódy Gábor forgatókönyve alapján a *Tüzes angyalt* (1994)³¹, rendezett ott Kamondy Zoltán (*A szív bűnei*, Pécsi Nemzeti Színház, kísérleti műhely, 1993/94 – R. J.) Xantus János³² egy francia darabot (Sondheim: *Orgyilkosok*, 1993). Balikó úgy döntött, hogy ezt a vonalat nem akarja továbbvinni.

R: *Mint a Kamara művészeti vezetőjének, minden lényeges döntés a kezdedben volt.*

Sz: Ezért maradtam Pécsen. De végül onnan is eljöttem. Szabadúszó lettem egy évre, majd jött a szegedi lehetőség, és nagyon jókor. Telihay Péterrel és Zsótér Sándorral dolgoztunk együtt. Egy nagyszerű korszaka volt ez a Szegedi Nemzeti Színháznak. Tele volt invencióval, lelkesedéssel. Ott végre sikerült megcsinálnom, amit Győrben nem: elég sok új színészt szerződtettünk Szegedre, ahol a régiiek meg az újak elég hamar össze is kovácsolódtak. Itt a háromtagozatos színház prózai tagozatának művészeti vezetője voltam. Ott jött létre egy nagyszerű Bulgakov-előadás (*A Mester és Margarita*, 1997 – R. J.); a fiatal Kovalik Balázs ott csinálta meg első opera rendezéseit; Juronics Tamás a kortárstánc-előadásait; Telihay Péter is nagyon jó formában volt; Zsótér Sándor, aki Szolnokon még dramaturgként dolgozott, ekkor kezdett önálló rendezőként lábra állni.

R: *Az eddigiekből az derült ki számomra, hogy te mindig tudtad, meddig és miért maradsz ott valahol, és mikor kell továbbállnod. Igaz, eleinte többnyire mások küldtek el,*

²⁹ Lengyel György (1936–) rendező, egyetemi tanár, 1988 és 1992 között a Pécsi Nemzeti Színház igazgatója

³⁰ Balikó Tamás (1954–2014) színész, rendező, 1993 és 2011 között a Pécsi Nemzeti Színház igazgatója

³¹ Bódy Gábor 1987-re tervezett film forgatókönyve Valerij Brjuszov regénye nyomán

³² Xantus János (1953–2012) filmrendező, forgatókönyvíró, színész

de később már a magad döntései vezettek. Ez jó szituáció-érzékre vall. Ritka tulajdonság. Sokan túlhordanak egy-egy helyzetet, és aztán már nehezen tudnak kilábalni belőle.

Sz: Sajnos, ezt követően két olyan színházvezetői korszakom volt, ahonnan nem akartam volna elmozdulni, de a hatalom ezt nem így gondolta. Ez történt velem Szegeden és Szolnokon is. Szegedről úgy jöttem el, hogy nem választottak újra, helyettem a Korognai Károlynak³³ lobbizta ki az igazgatói posztot a saját apósa, aki egyszerre fizette ott az MSZP-nek és a Fidesznek a kampányát, és aztán benyújtotta a számlát. Hírelték, hogy állítólag lefizette a képviselőket, hogy Korognait válasszák meg ellenemben. Hiába volt nagy felháborodás a városban, a szakmában, ennek igazából nem volt jelentősége. Mint ahogy az is nyomtalanul, következmények nélkül múlt el, hogy több száz milliós hátralékot csinált ott egy-



Peter Shaffer: *Amadeus*, Szolnoki Szigligeti Színház, 2001, r: Szikora János, a képen Darvas Iván és Alföldi Róbert (forrás: muvesz-vilag.hu)

lálkozása. S mivel akkoriban a Liszt Ferenc Kamarazenekar a város zenekara volt, anyagilag azt is megtehettem, hogy ezt az előadást világszínvonalú élőzenével mutassam be. Ebből egy egészen különleges produkció született, függetlenül az anyag kommersz voltától. Ezt sosem tagadtam. De ezeknek az embereknek a jóvoltából maga az előadás messze túlmutatott az alapanyag művészi színvonalán. Öt

két év alatt, és meglehetősen mélyrepülésbe vitte a színházat.

R: Tehát egy szokásos helyi politikai játszma vesztese lettél. Utána viszonylag hosszú időre ismét visszatértél Szolnokra.

Sz: Ott öt évet töltöttem, először megbízott igazgatóként. Vass Lajos,³⁴ az addigi igazgató, akivel jó barátságban voltunk, hívott oda, mivel közben államtitkárnak nevezték ki. Az ottani önkormányzatot is sikerült meggyőznie, hogy jól járnak, ha engem választanak.

R: Ezekből az évekből az *Amadeus* (Peter Shaffer: *Amadeus*, 2001 – R. J.) körüli felhajtás idéződik fel az emlékezetemben. Morgott a kritika, szerette a közönség, megjegyzem, én is.

Sz: Az *Amadeus* két hatalmas színészegyéniségnek, a Darvas Ivánnak és Alföldi Róbertnek volt az óriási ta-

³³ Korognai Károly színész, rendező, 1999 és 2003 között a Szegedi Nemzeti Színház és a Szegedi Szabadtéri Játékok igazgatója

³⁴ Vass Lajos (1955–) szocialista politikus, színházi szakember, 2003 és 2006 között a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának közigazgatási államtitkára

évet húztam le Szolnokon, de igazából művészileg egyetlen egy olyan dolgot tudok felmutatni, amire nagyon büszke vagyok, és ez *Az eltűnt idő nyomában* (Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában*, 2006 – R. J.). Proust regényét Harold Pinter dramatizálta. Ezért megérte a szolnoki öt év! Mert ezt soha nem csinálhattam volna meg, ha nem vagyok ott igazgató és nincs mögöttem az a népszerűséget hozó öt év. Sikerült megteremtünk egy olyan egyensúlyt, hogy kísérletező műfajokat folyamatosan bemutatva se veszítjük el a közönséget. Egy telt házakkal játszó színházat adtam át az utódoknak, Balázs Péternek.

R: *Aztán ott is leszavaztak. Egyáltalán, pályáztál?*

Sz: Persze, igen, de alulmaradtam Balázs Péterrel szemben, ami ismét egy politikai játszma eredménye volt. Ez a korszak gyakorlatilag úgy tűnt el az életemből, mintha nem is lett volna. Jött megint a szabadúzás, majd az Új Színház Márta Istvánnal³⁵. Nagyon jókor jött a meghívás. Életemben többször voltak szabadúzó periódusaim, ezek általában nem tartottak hosszú ideig. Nem szerettem őket, úgy éreztem, hogy szétforgácsolnak. Én a szabadúzásban soha nem a szabadságot tapasztaltam meg, hanem hogy zsoldos vagyok.

R: *Ez talán azért is lehet nálad így, mert téged nem elégít ki, hogy csak egy-egy előadásra felkért rendező legyél. Színházépítő vagy a szó szellemi-művészi értelmében most is a Székesfehérvári Vörösmarty Színházban. Remélem, ez esetben végre nem marad félbe ez az építkezés...*

³⁵ Márta István 1952–) zeneszerző, előadó, 1998-tól 2012-ig az Új Színház igazgatója

“I Decided to Stay a Director”

(János Regős Talks to János Szikora)

János Szikora (b. 1950) has been active at the theatres of several country towns (Győr, Miskolc, Eger, Szolnok, Pécs, Szeged) during his directing career over three and a half decades. The new Nemzeti Színház (National Theatre) opened its gates with his staging of Madách's *Az ember tragédiája* (*The Tragedy of Man*) on 15th March, 2002. He was the artistic director of Új Színház (New Theatre) between 2009 and 2012, and has been the head of Vörösmarty Színház (Vörösmarty Theatre), Székesfehérvár, since 2012. The calvary of

an autonomous artist with a significant oeuvre is revealed by this interview, through which the antagonistic opposition between theatre and political power during the decades prior to the fall of communism as well as after it emerges even more sharply than in the previous interviews of the column *Félmúlt* (“Recent Past”). The quotation in the title is taken from the paragraph which relates how the director in the first phase of his career was confronted by the former omnipotent leader of cultural politics, György Aczél, with the stark alternatives of martyrdom or emigration.

Koronázási Ünnepi Játékok, Székesfehérvár





Fedák Sári mint Ilona, és a cigányok, 1910 (fotó: Sterelisky)



„Az ember lelke előbb-utóbb szomjas lesz a jóra”

(Dávid Zsuzsa rendezőt Ungvári Judit kérdezi)

Két felejthetetlen színésznő művészi pályája és portréja elevenedik meg a Nemzeti Színház Bajor Gizi Színpadán. *Hoztam valamit a hegyekből* címmel Mezey Mária-ról szóló önálló estet mutatott be 2015. október 10-én Tóth Augusztina, Szűcs Nelli pedig Fedák Sári alakját idézi meg október 28-a óta. Mindkét előadást teltházas produkció azóta is. A két bemutató rendezőjével, Dávid Zsuzsával beszélgettünk ennek az egyszemélyes műfajnak a történetéről, nehézségeiről, és nem utolsósorban pályafutásáról is.

– *Későn végezte el a Színművészeti Főiskolát. Mi vezette a rendezői pályára?*

Már nagyon korán érdekelt a színház, de akkoriban még nem volt szokás lányokat felvenni a rendező szakra. Mint sokan mások, először én is színész akartam lenni, és kétszer jelentkeztem is színész szakra, szerencsére nem vettek fel. Folyton a Nemzeti Színházban „lógtam”, nagyon lelkesen megnéztem minden előadást, és már mindenki ismert, annyira sokszor voltam ott. Mondogattam az észrevételeimet, mire megkérdezték tőlem: miért nem leszel rendező? Ezután elolvastam minden ezzel kapcsolatos szakirodalmat, felkészültem a felvételre. Kétszer próbálkoztam, nem vettek föl, viszont utána hét évig nem indult a szak, akkor még odafigyeltek erre, nem volt „túltermelés”. A családomnak nem igazán tetszett a színházi foglalatosság, azt mondták, legyen egy rendes szakmám, ezért érettségi után kitanultam az üvegművességet. Ezután, úgy 1977–78-ban a Madách Színháznál próbálkoztam, ami akkor éppen a fénykorát élte. Egyszerűen csak besétáltam, és közöltem, hogy itt szeretnék dolgozni, éppen Ádám Ottó, a Madách Színház igazgatója próbált egy darabot. Először anyagbeszerzőként, aztán kellékesként, majd ügyelőként és rendezőasszisztensként dolgoztam ott. Utána volt még egy kudarcos



Vámos László (forrás: 168óra online)

felvételim, ugyanis felvettek a dramaturg szakra, de végül a státuszomat másnak adták, holott a nevenre szólt. Ádám Ottó azt mondta nekem, hogy ez így rendben van, maradjak csak mellette rendezőasszisztens. Vámos László hívott maga mellé, és én felháborodva az engem ért igazságtalanságon átszerződtem a Nemzeti Színházba, Vámos asszisztenseként. Ő két év múlva indított rendező osztályt. Megkérdeztem tőle: ha jól felvételiznék, felvenne-e? Azt válaszolta, ha jól vizsgázok az összes rostán, akkor felvesz. Ekkor már huszonnyolc éves voltam. Így kerültem harmadik nekifutásra a rendező szakra. Sőt, várnom kellett még egy évet, mert az operarendezőknél még egy évük hátra volt. Így történt, hogy már harmincévesen kezdtem el a főiskolát, és harmincöt évesen – egyetlen

nőként az osztályban –, vörös diplomával a zsebemben lettem rendező. A fiatalos rendezői időszak ezért kimaradt az életemből. Debrecenben vittem színpadra a diplomamunkámat, Molière *A Nők iskolája* című darabját. Utólag már azt mondom, jobb, hogy nem lettem színész, szerintem alkatilag nem bírtam volna.

– Milyen mesterei, példaképei voltak?

Ádám Ottó és Vámos László voltak első mestereim, Vámos később osztályfőnököm lett az egyetemen. Természetesen vele sokkal szorosabb volt a kapcsolatom. Mindkettejüktől rengeteget tanultam. De

legnagyobb hatással Ariane Mnouchkine volt rám. Olyan szerencsés voltam, hogy négy nyarat tölthettem a Théâtre du Soleil társulatánál utolsó egyetemi évetemtől. Minden átértékelődött bennem, megismerve Mnouchkine munkamódszerét, amit addig a színházról gondoltam. Sajnos egy családi probléma miatt több mint fél évre haza kellett jönnöm, így nem tudtam ott maradni, amikor kellett volna. Pedig már arra gondoltam, több évig kint maradok a társulatnál. Hosszú évekkig jártam vissza, majdnem minden előadásukat láttam. A legnagyszerűbb az volt a dologban, hogy nőként mennyire másként látta a világot, és ez minden előadásában megnyilvánult. Tőle tanultam meg felvállalni magam.

– Érezte-e annak pozitív hatását, hogy „*alulnézetből*” ismerte a színház minden szegmensét?

Hogyne, persze. A színház olyan világ, ahol számos szakma létezik egymás mellett. Akkor még nem létezett az a borzasztó gyakorlat, hogy egymás után zárják be a műhelyeket a színházak, szélnek eresztik a szakembereket a varrodából, a cipé-



Ariane Mnouchkine 1987-es Molière-rendezése idején (forrás: over-blog.com)

szetből, mindenhonnan. Jól működő műhelyek voltak a színházakban, gyakorlott műszaki háttérrel. Nagyon hasznos volt, hogy minden stációját láttam ennek a folyamatnak, tudtam, hogyan áll össze egy-egy produkció. Különösen akkor vettem ennek az ismeretnek hasznát, amikor igazgató lettem, mert nem lehetett „megvezetni”, pontosan tudtam, mi mennyi, mit lehet megvalósítani és mit nem. Nagyon nagy előnyt jelentett, hogy végigjártam a számléltérrel.

– *Úgy fogalmazott, hogy kimaradt a fiatal rendezői korszak. Ez azt jelenti, hogy a buktatókat is ki tudta kerülni már érettebb fejjel?*

Bizonyos szempontból Ádám Ottónak igaza volt, ez nem nőnek való szakma. Egy nő másként áll hozzá a dolgokhoz. Ha szabad ezt mondanom, felelősségteljesebb, mint a férfiak, akik sokkal könnyedebben, lazábban vesznek sok mindent. Végigkísérte a pályámat, hogy állandóan bizonyítanom kellett. Ez egy ideig nagyon jó, mert inspirálja az embert, utána viszont görcsöket okoz. A buktatókat pedig nem lehet elkerülni, még akkor sem, ha idősebb az ember. A főiskola után Egerbe kerültem, ott töltöttem hat évet. Eleinte rendesen „kóstolgattak” a színészek, akik azért másként viselkednek egy nővel szemben, talán többet engednek meg maguknak, mint egy férfi rendezőnél. Úgyhogy semmit sem úsztam meg.

– *Elég széles a műfaji skála a pályafutásában. Rendezőként mi jelenti a kihívást az olyan előadói estben, mint amilyen a Nemzetiben most színpadra állított Fedák Sári-, illetve Mezey Mária-est volt?*

Nagyon sokféle kihívást tartogat egy ilyen munka. Volt már hasonló, Csernus Mariannal például a Károli Gáspár fordította Biblia-esten dolgoztunk így, ami egy monumentális, kétszer ötvenperces est volt, ráadásul nagyon nehéz szöveganyaggal. Eleve rendkívüli helyzet az a színésznek, hogy ennyi ideig egyedül kell lennie a színpadon. Félelmetes, hiszen nincs partner, akivel meg tudná osztani a terhet, és folyamatosan ébren kell tartania a néző figyelmét, az első pillanattól az utolsóig. Ráadásul gondolatilag halálosan pontosan kell vezetnie a nézőt, mert ha valahol egy kicsit kilazít, akkor nem tud visszakapcsolódni. Persze ez attól is függ, milyen az est jellege. Egy verses estet másként kell összerakni, de a Fedák Sáriról vagy a Mezey Máriáról szólók azért nehezek, mert történetük van. Okosan kell építkezni, hogy a néző a végén teljes képet kapjon. Más színdarabokhoz hasonlóan, lépcsőzetesen építhető az összerakás. Az a különbség „csupán”, hogy itt a színész teljesen magára marad a nagy mennyiségű szöveganyaggal, melyet 100%-ban kell birtolnia. Tóth Augusztá és Szűcs Nelli estje azért is nehezebb, mert a prózai szöveg mellett az énekszámok is szerves részét képezik dramaturgiaiilag a szöveganyagnak. Nem arról van tehát szó, hogy beszéljek, és közben egy kicsit „dalolok”, hogy addig is pihenjen a néző. Nagyon komolyan el kellett dönteni, mikor lehet a színész saját maga, és mikor játssza az illető másikat. Ez viszont sokkal érzékenyebb színészvezetést igényel, mint egy átlagos darab esetében. Segíteni kell a színészt abban, hogy a végén kigyöngyözze magából azt a gyöngyöt, amelynek meg kell születnie. Ha ez megtörténik, nagyon jó érzés, de az idáig vezető út nagyon kemény.

– *Gondolom, ez jóval nagyobb intimitást feltételez a rendező és a színész között, mint általában.*

Ez óhatatlanul így van. Az egész próbaszakaszt nagyrészt kettesben töltöttük a színészekkel, de Augustza próbáinak körülbelül a felénél csatlakozott hozzánk Szilassy Nelly zongoraművésznő. Sok önálló estet rendeztem már, tudom, hogy nem szabad ugyanazokat a „meccseket” játszani a színészekkel, mint egyébként. Az ösztönzés, a visszafogás bizonyos pillanatokban – mindez teljesen másként működik egy többszereplős viszonyrendszerben. Itt sokkal inkább vissza kell húzódnia a háttérbe, inkább csak mankót nyújtva a színész számára bizonyos helyzetekben. Természetesen mindez az adott színész habitusától, alkatától is függ. Szinte meg kell szűnnöm mint rendezőnek azért, hogy teljes mértékben a színészt tudjam szolgálni. Ehhez bele kell helyezkedni az ő gondolatmenetébe, miután közösen létrehoztuk a szöveggönyvet. Amikor azonban már megvan a szöveggönyv, egyszerűen el kell tűnni, és azokat a situációkat kell érvényesülni hagyni, melyekben a színésznek kell meg találnia, mi az, ami nem túl sok, nem túl kevés. Meg kell határozni, mikor bújik bele a figura az ő bőrébe, vagy mikor veszi magára ő a figurát. A két előadóestre vetítve, Szűcs Nelli esetében viszonylag egyszerűbb volt a helyzet, mert ott jobban elválasztódott, mikor beszél úgy, mint Szűcs Nelli, mikor úgy, mint Fedák Sári; és van egy úgynevezett szellemhang is, ami felvételtől hallható. De ezen kívül különböző személyiségeket is ábrázol. Nagyon pontosan kell a különböző alakok hangján megszólalnia, hogy a néző ne keveredjen össze. Időnként egy harmadik személyt is megjelenít, mondjuk a szerelmét, Molnár Ferencet. Ez mégis egy picit tisztább helyzet, mint Tóth Augustza estjében, bár olyan értelemben ez sem könnyű, hogy Nelinek hajszálpontosan kell ki-belépni a figurákból, oda és vissza. Tóth Augustza sem csupán mint Mezey Mária beszél végig. Bizonyos pillanatokban viszont azzá válik. Én láttam még Mezey Máriát színpadon, sőt, Pregitzer Fruzsina barátnőmmel sokat jártunk Budakeszire, és beszélgettünk Lelbach Jánossal, a férjével. Nagyon sok mindent tudok az életéről. Érdekes, hogy bár Augustza sohasem találkozott Mezey Máriával, mégis valami olyan fokú azonosulás jön létre színészi-emberi személyiségük között, ami nagyon ritka. A plakáton is feltűnő már, mennyire hasonlít az arcuk. Ez azonban nemcsak fizikai, hanem lelki hasonlóság is. Sokszor van olyan érzésem, hogy azonos módon gondolkodnak. Nem véletlenül válogatódtak ki az előadásban szereplő szövegek sem. Egyébként mindkét anyag nagyon hosszú lajstromból állt össze, úgy hetven oldalból indultunk ki, ami aztán körülbelül huszonöt oldalra csökkent. Ilyenkor persze minden mondatért vérzik az ember szíve, de muszáj keményen szelektálni.

– *Darvas Ivánnak volt egyszer egy meglepő gondolata az Egy örült naplója kapcsán: öszerinte nem a színész „bújik bele” abba, akit játszik, hanem fordítva, a színészbe költö-*



Fedák Sári 1904-ben (forrás: life.hu)

zik bele a megjelenítendő alak. Ennek a fölvetésnek – különösen a Mezey-estre vonatkoztatva – mennyi az igazsága?

Biztosan van igazsága, de ez színészi alkat kérdése. Az *Egy örült naplója* akkor reveláció-számba ment mint monodrámá. Igazság szerint éppen Mezey Mária kezdte el ezeket az úgynevezett önálló esteket, és aztán ennek lett folytatása, sőt hagyománya. Amikor kiszorították őt a

színházakból, megszerkesztette a saját műsorait és járta velük az országot. Ezt a hagyományt aztán mások is követték, akiket valamiért félreállítottak. De voltak olyan előadóművészek is, akik csak versműsorokkal vagy önálló estekkel léptek fel, mint például Jancsó Adrienn, és ezt a művészi formát a legmagasabb szinten művelték. Az is igaz, hogy a versnek egészen más nimbusza volt, mint manapság: a költőket istenítettük, ha az iskolába eljött hozzánk egy költő, szinte ájultan hallgattuk. Nagyon komoly összegeket fordítottak a színházra és a könyvkiadásra, hiszen az akkori rendszer igen fontosnak tartotta mindkettőt. A színészek társadalmi megbecsülése is nagyobb volt, mint ma. Ha például egy olyan színésznő, mint a már említett Csernus Mariann, elment vidékre az előadóestjével, ott virágesővel fogadták. Akkoriban a társulatok még nem nagyon mozdultak ki a színházak falai közül. Az viszont igaz, hogy a televízió nagyon sok színházi közvetítést is adott, így el tudott jutni mindenkihez a színházak műsora, ismerték a színészeket is. Még korábban a rádió is sok színházi előadást közvetített; emlékszem például, hogy Gábor Miklós legendás *Hamletjét*¹ gyerekként milyen izgatottan hallgattam. Az előadóestekre visszatérve: voltak, akik sohasem mondtak verset, de voltak kifejezetten versmondó szí-



Ny. V. Gogol: *Egy örült naplója*, Darvas Iván (Poproscsin), Pesti Színház, 1967, r. Horvai István (fotó: Keleti Éva, OSZMI Fotótár)



W. Shakespeare: *Hamlet*, Gábor Miklós (Hamlet), Greguss Zoltán (Claudius, Dánia királya), Simor Erzsi (Gertrud királyné), Madách Színház, 1962, r: Vámos László (fotó: Bartal Ferenc, OSZMI Fotótár)

¹ A Madách Színpadon a bemutató 1962 januárjában volt.

nészek, például Bánffy György, aki nagyon sok önálló estet tartott. Mensáros László *A 20. század*² című önálló estje az Egyetemi Színpadon óriási hatást gyakorolt az akkori fiatalokra és az idősebb generációra egyaránt. Ő is a kifejezetten intellektuális, több nyelvet beszélő színészek közé tartozott, akik folyamatosan képezték magukat. Csernus Mariann hétről hétre kapta kezébe Weörestől a *Psyché* anyagát, és már az első versek után tudta, hogy ő ebből a műből önálló estet akar csinálni³. Pezsgő irodalmi életről és nagyon sok verses estről beszélhetünk ebben az időszakban.



Weöres Sándor: *Psyché*,
Csernus Mariann,
Egyetemi Színpad, 1972,
(fotó: Keleti Éva, OSZMI Fotótár)

Sorolhatnám a példákat Berek Katitól Latinovitsig, akik szintén korszakos jelentőségű műsorokat készítettek. Mezeyvel együtt játszották ugyancsak az Egyetemi Színpadon *Az izgága Jézusokat*⁴, ami bizonyára meghatározó lehetett Jordán Tamásék generációjának. Rendkívüli kultuszuk volt ezeknek az esteknek, különösen a diákok, egyetemisták körében. Ahogy maguknak a költőknek is: Nagy Lászlónak, Pilinszkynek, Juhász Ferencnek. Csúcsteljesítménynek számított, amikor például Latinovits elmondta Kassák hosszúversét, *A ló meghal, a madarak kirepülnek*⁵ címűt. Ezután jött a Darvas Iván-féle *Egy óriút naplója*⁶ a maga fizikai–lelki–szellemi magaslatával, majd később előadta *A nagybögőt*⁷ – ezek valóságos mérföldkövek a magyar színházi történetében. A rendszerváltás körül, amikor a könyvkiadás mögül kivonult az állam, kevés volt a pénz, nem jelentek meg a verseskötetek, bejött a számítógép, az internet, és egyszer csak azt vettük észre, hogy a versek iránt megcsappant az érdeklődés. Ez maga után vonta azt is, hogy önálló estek sem születtek. Már nem volt a színházművészet szerves része az előadást. Ma nagyon ritka, hogy egy színész megpróbálkozik ezzel.

– *Tóth Augusztia is arra panaszkodik a vele készült interjúban*⁸, *hogy az ő korosztálya előtt megszakadt a folytonossága ennek a hagyománynak, ami a színész számára is veszteség.*

² Bemutató: 1965.

³ Az előadást bemutatója 1972. március 15-én volt.

⁴ Bemutató: 1969. március 3.

⁵ A művet Latinovits először a Fészek Klubban mondta el Kassák 80. születésnapján, 1967-ben.

⁶ Bemutató: Pesti Színház, 1967. szeptember.

⁷ Bemutató: Pesti Színház, 1989. január.

⁸ „Hoztam valamit a hegyekből” – Tóth Augusztia vallomása a hivatásról, Mezey Máriaat megidéző előadó-estjéről (beszélgetőtársak: Szász Zsolt és Pálfi Ágnes), Szcenárium, 2015. szeptember, 61–75.

Latinovits 1976-ban bekövetkezett halála is komoly törést jelentett. A *nagybögő* volt talán az egyik utolsó jelentős teljesítmény ebben a műfajban, 1989-ben. Megszűntek azok a helyszínek is, ahol ezek az előadók futottak. Megváltozott az élet a kilencvenes évektől, az emberek elkezdték hajkurászni a pénzt, kevés volt az idejük. Később a határon túlról, elsősorban Erdélyből szivárgott vissza ez a hagyomány az „anyaországba”. Korábban valahogy jobban része volt ez a műfaj a színházi kultúrának is. Berek Kati *Árva Bethlen Katáját*⁹ és Csernus Mariann *Biblia estjét*¹⁰ például a Nemzeti Színházban mutatták be. Mindkét produkció évekig műsoron volt. Tóth Augusztáék generációja már valóban kimaradt ebből. Érdekes módon azonban pár éve mintha feltámadni látszana e műfaj, még monodráma-fesztivált is rendeztek az elmúlt években.

– *Ennek a nagybögőből másfél évtizedes kiesésnek milyen szakmai konzekvenciái vannak?*

Több tényező együttes hatása hozta létre ezt a vákuumot. Az egyik nagyon fontos tényező szerintem a színpadi beszéd átalakulása, devalválódása. Most pusztán a magánvéleményemet mondom, de megfigyelhető, hogy ma a színpadi beszédbe is átszüremlik a köznapok nyelvi „lazarása”. Sokszor előfordul, hogy slendrián, pontatlan fogalmazással, rossz nyelvhasználattal találkozunk az előadásokban. A színpadon gyakran fölöslegessé válik a szöveg, a színésznek inkább „érdekesnek” kell lennie, a nyelvi közlés háttérbe szorul, nem fontos. Ez szerintem nagyon rossz tendencia. Hat évig tanítottam a színészképzésben, átéltem a szó devalválódásának folyamatát. A felvételikre hozott versenyagból is jól látszik ez: hiányoznak a Petőfi-, Arany-, Vajda-, Vörösmarty-, Ady-versek, vagy ha mondják is őket, nem jól. Petőfit például egyáltalán nem. Divatba jöttek ezek a mai nyelven íródott, szlenget használó szövegek, a komolyabb, veretesebb, művesebb textusok eltűntek az életünkből. Sokszor találkoztam azzal is, hogy a színésznövendékeknek bizonyos szavak egyszerűen hiányoznak a szótárukból, nem ismerik őket, mert nem olvasnak. Nem is értik. Interneteznek, nem olvasnak verset. Ezért is nagyon nehéz a helyes színpadi beszéd oktatása. Amikor azt mondtam a tanítványaimnak, hogy tanulják meg ezt vagy azt a verset, volt, hogy levették az internetről – rosszul, és úgy tanulták meg. Volt olyan, hogy egy Radnóti-szonettből hiányzott az utolsó három sor, de nem tűnt fel az illetőnek, mert nem tudta, mi az, hogy szo-



P. Süskind: *A nagybögő*, Darvas Iván (a nagybögős), Pesti Színház, 1989, r: Tordy Géza (fotó: Nyilas Ilona, OSZMI Fotótár)

⁹ Bemutató: 1979. szeptember 1.

¹⁰ Bemutató: 1981.

nett. Évről évre gyengébb volt a felvételikén a jelentkezők hozott anyaga, kisebb volt a merítés is. Egysíkú, egyirányú a stílus, túl sok a „lezser, humoros ötletember”. A nyelv devalválódása, a pongyola szövegmondás viszont oda vezet, hogy a nyelv mint gondolatközvetítő eszköz elveszíti a jelentőségét. Holott a magyar színháznak mindig kardinális kérdése volt a nyelv, hiszen amikor a hivatásos színjátszás kezdetén az anyanyelv használatával harcoltunk a politikai elnyomás ellen, ez egyben a szabadságot is jelentette. A színészek esetében alapfeltétel volt a hibátlan színpadi beszéd. A nyelv talán ezért is kapott túlságosan nagy jelentőséget a színjátszásunkban. – A két világháború között nagyon sokszínű volt a színházi palletánk, gondoljunk Dienes Valériára vagy Palasovszky Ödönre, az összes avantgárd irányzat fellelhető volt. Nagyon gazdag színi élet volt ez, ahol Lengyel Menyhért írta *A csodálatos mandarint* vagy Balázs Béla *A kékszakállú herceg várát* Bartóknak. Ebben az időszakban a magyar színjátszás teljesen nyitott volt, és sokoldalú, többféle európai áramlatot képes volt befogadni. Például Nyizinszkij Márkus Emília lányát vette el, így rokoni szálak is kötötték Magyarországhoz, vagy Isadora Duncan is többször megfordult Budapesten. Fővárosunk ekkor ugyanúgy a színházi élet egyik európai központja volt, mint Berlin vagy Bécs, hiszen innen – Budapestről – szerződtek számos németül vagy akár több nyelven is beszélő magyar színészt külföldi színpadokra. Jászai Mari például öt nyelven beszélt, ugyanígy Fedák Sári is. Németül viszont mindenki tudott, Bulla Elmától Sulyok Márián át Darvas Liliig. Még a némafilm-sztárokat is – Bánky Vilmát és Putty Liát például – egészen Hollywoodig röpítette a hírük ebben a korszakban. Angliában Korda Sándor hozta létre az angol filmgyártást, de Amerikába kijutott magyarként sokan döntő hatással voltak az amerikai filmgyártásra is. Budapest tehát nagyon sokszínű volt. Gondoljunk bele: New Yorkban évente 10–12 magyar darabot mutattak be ekkoriban, ami azzal járt, hogy impresszáriók hada jött hozzánk előadásokat nézni. Ennek köszönhetjük Molnár Ferenc, Lengyel Menyhért, Bíró Lajos világhírét, akik mindenütt megállták a helyüket dráma- vagy forgatókönyvíróként. – Azután jött a második világháború utáni korszak, amikor minden megváltozott. A fő politikai szándék minden korábbi magyar színházi hagyomány eltörlése volt. Ránk erőltették az úgynevezett „Sztanyiszlavszkij-módszert”, mely a valóságban messze volt az igazi Sztanyiszlavszkij-féle színjátszástól. Még megmaradt néhány „nagymogul” a háború előtti időkből, mint Uray Tivadar vagy Tőkés Anna, Ladomerszky Margit, akiket nem lehetett belekényszeríteni a kollhoztag szerepébe. Ők még a jellegzetes „nagy” Nemzeti Színházi stílusban játszottak, mely hagyományosan kisédek deklamáló, de erőteljes és rendkívül őszinte hangvétélű volt. Both Béla igazgatása alatt ezeket a művészeket 1961-ben egyetlen tollvonással nyugdíjazták. A háború után Major Tamás, aki korábban csak kisebb szerepeket játszott a Nemzetiben, a Szovjetuniót kiszolgáló politikai akaratból igazgatója, rendezője és egyben vezető színésze lett a színháznak. A színházművészet a hagyományozódáson alapszik, így ez nagyon nagy törést jelentett, mert a fiatal színész generációt megfosztotta az addig gyakorolt színházi stílus művelésének az esélyétől is. Nagyon sok színész eltávozott a háború után az országból, mert „osztályidegen” volt, vagy egyszer-

rúen csak másként gondolkodó. Nemcsak Szelezky Zita, Muráti Lili, hanem rajtuk kívül még sokan tűntek el ebben az időszakban. Volt köztük olyan is, mint Bakó Márta, aki sokkal jobb színésznő volt, mint Gobbi Hilda, viszont megjárta az Andrassy út 60-at – mint könyvében ő maga írja, éppen Gobbi Hilda jóvoltából. Később csak a József Attila Színházban játszhatott a Nemzeti helyett. Ma már ki lehet mondani: korábban nagyon izgalmas színjátszásunk a szocializmusnak nevezett korszakban művészileg hanyatlani kezdett. Sztanyiszlavszkij mellett Brecht is megjelent a Nemzeti Színházban. Major Tamás, aki látta a Berliner Ensemble előadásait, számos előadást rendezett úgynevezett „Brecht-stílusban”. De ezek sem igazán Brecht színházi elképzeléseit közvetítették, hanem csupán aktuálpolitikai eseményekkel tűzdelt, időnként zűrzavaros víziók voltak. Például a *Rómeó és Júlia* című előadásban bizonyos szereplők U. S. Army egyenruhában masíroztak a színpadon. – Átalakult a színjátszás. A Színművészeti Főiskolán korábban tanított smink–maszk–ruhaviselet tantárgy megszűnt. Ma sok színész nem tudja, hogyan kell frakkban leülni, bizonyos korok ruháit viselni. Volt egy olyan korszak, amikor nem voltak „jóképű” fiúk és „szép” lányok a főiskolai osztályokban. Nem volt szükség úgymond „szép” emberekre, színpadi hősnőkre és hősökre. Sok minden elfelejtődött a rendszerváltás idejére. Ma már nehézséget okozna például egy Shaw- vagy egy Molière-darab nyelve, előbbi a fanyar humora, utóbbi a verselése miatt. Divatba jött az is, hogy a verset nem versként mondjuk, hanem megtörjük, holott annak éppen az a sajátossága, hogy verses formában írták, és ez nem volt véletlen. Ha az alexandrinusokat elkezdem törni, az nem egy normális prózai beszéd lesz, hanem egy rosszul mondott vers! Elfelejtettek verset mondani a színházban. Szinte elképzelni is nehéz ma egy *Cyrano*-előadást, a *Scapin fufangjait* vagy a *Két úr szolgáját*, mert ezekhez a darabokhoz magas fokú nyelvi virtuozitás szükséges. Úgy érzem viszont, hogy a versek megint kezdenek visszaszökni az életünkbe, és az sem véletlen, hogy a Fedák Sáriról, illetve Mezey Máriáról szóló esteknek ilyen nagy sikerük van. Úgy veszem észre, az embereknek óriási igényük van a szép szóra, a gondolatokra, az érzésekre.

– *Amikor Latinovits 1971-ben a maga Ady-estjét megcsinálta, még két, valóságosként felfogott művész-sorsot, „küldetési vétót” vitt fel a pódiumra, s e kettőt ütköztette, szikráztatta össze, úgy, hogy beleremegett az ország. A valósághiány, az identitásvesztés a 60-as, 70-es években még nem volt jelen a közbeszédben. Ma, a virtualitás dömpingje idején a múltbeli történések, személyek mintha egyre valóságosabbá kezdenének válni. A virtualitás mai világában szerinted van-e esélye annak, hogy tényleg megforduljon a tendencia, s az embereknek tartósan igényük támadjon a valóságos személyekre, eseményekre, érzésekre?*

Ez a kérdéskör több szálon futó gondolatmenetet indíthat el. Ne felejtjük, hogy bizonyos személyekről bizonyos korszakokban nem lehetett beszélni. Fedák Sári például egyszerűen kitörölték a magyar színjátszás történetéből, egyes könyvekben meg sem említik. Holott neki írták a szerzők a magyar operettet, mely ráadásul teljesen más típusú, mint a bécsi vagy a francia, vagy akár az angol zenés színház. – Mezey Mária sorsa más: ő élete utolsó éveiben megkapta a neki járó



T. Williams: *Az ifjúság édes madara*, Sinkovits Imre (Chance Wayne), Mezey Mária (Alexandra Del Lago), Berek Katalin (Lucy), Katona József Színház, 1965, r: Marton Endre (fotó: Keleti Éva, OSZMI Fotótár)



F. Schiller: *Stuart Mária*, Bessenyei Ferenc (Robert Dudley), Mezey Mária (Erzsébet), Katona József Színház, 1969, r: Both Béla (fotó: Keleti Éva, OSZMI)

elismeréseket. Két hatalmas szerepe volt, még láttam is Alexandra del Lago alakítását *Az ifjúság édes madarában*, illetve Erzsébet királynőjét Schiller *Stuart Mária*jában. Filmen is nagy szerepei voltak, de sajnos, betegsége miatt már nem tudta elvállalni a Makk Károly által rendezett *Macskajátékot* (Dajka Margit kapta meg a szerepet). Igaz, hogy Mezeyt végül elismerték, de a halála után azért nagy volt a csönd a vallással sokat foglalkozó művésznő körül. Voltak idők, amikor nem lehetett bizonyos emberekről beszélni, például Szörényi Éváról, Muráti Liliről, Szeleczy Zitáról. Utóbbi a rendszerváltás után hazajött és elmondta a gondolatait, mert akkor már lehetett. Ezek a színésznők külföldön évtizedekig tartották életben a magyar szót, verset, színjátszást, ápolták, terjesztették a színpadi hagyományt. Szeleczy Zita Olaszországban, Muráti Lili Spanyolországban, Szörényi Éva Amerikában heroikus munkát végzett. Az sem véletlen, hogy a mostani előadásban felhasznált Fedák Sári-napló Dél-Amerikából került Svájcba ahhoz az úriemberhez, akitől megkaptuk. Állítólag még úgy kétszáz oldalnyi kiadatlan visszaemlékezés maradt ránk tőle. Olyan történetek vannak benne, amelyekről sehonnan máshonnan nem lehet tudni. Feladatomban érzem, hogy tegyek valamit Fedák Sári ügyében, hiszen az ítéletét ugyan eltörölték, de hivatalosan és nyilvánosan soha nem rehabilitálták. A Terror Házában például nincs kirakva a képe, pedig fogoly volt, ha csak hetekre is. Hajlamosak vagyunk skatulyákban gondolkodni, és nagyon sok embernek még úgy él a fejében, hogy a „fasiszta” Fedák Sári, holott ő egyáltalán nem volt az. Az évtizedek során nagyon sok tudatos hamisítás történt. Honthy Hanna folyamatosan valótlanosságokat állít róla a könyvében, s ez nem derülhetett ki a mai napig. Az sem, hogy ő maga csapkodta az asztalt a minisztériumban, hogy mindhárom Kossuth-díját visszaadja, ha Fedák Sárit újra fölengedik a színpadra. Fedák ugyanis szó szerint

lemosta Honthy Hannát a színpadról, aki ezt képtelen volt neki megbocsátani. – Az operettnek mint műfajnak az volt a szerencséje, hogy az oroszok megőrül-

tek érte, és a háború után ezért nem irtották ki a színpadokról. Ennek volt köszönhető az is, hogy Gáspár Margit, az Operettszínház igazgatója menedéket tudott adni olyan színészeknek, mint Ajtay Andor vagy Mezey Mária, akiket a rendszer nem kedvelt. Honthy Hannán kívül sokan mások is állítottak olyan valótlanságokat, kitaláltak olyan vádakat, melyekkel emberek életét tették tönkre: vagy a karrierjüket törtek derékba, vagy éppen öngyilkosságba hajszolták vélt ellenfeleiket, mint például Gellért Endrét. Ő volt Várkonyi Zoltánon kívül az az euro-



Fedák Sári 1952-ben (forrás: comment.blog.hu)

péer szellem, akire nagy szüksége lett volna a magyar színházi életnek. Persze semmi sem teljesen fehér vagy fekete. Megszállt ország voltunk, és embertelen rendszerben éltünk. '56-ot az idegrendszerünkben hordozzuk mindannyian. A színészek sem maradtak ki ebből: Darvas Iván, Mensáros László megjárta a börtönt, Sinkovits Imrét a József Attila Színházba helyezték. Sokakat száműztek vidékre, mint például Barta Mériát Szegedre vagy Dévay Camillát Szolnokra. A mellőzött színészek kezdtek el önálló esteket adni, és azt hiszem, nyugodtan kijelenthetjük, hogy a táncház-mozgalom mellett a magyar színjátszás nagymértékben hozzájárult a rendszerváltás előkészítéséhez. Nem véletlenül váltak bizonyos előadások egyenesen kultikussá. Ez a folyamat már elég korán elkezdődött. 1962-ben mutatták be a *Hamletet*, amelyben ugyebár azt mondja Fortinbras: „...mert belőle, ha / Megéri, nagy király vált volna még.”¹¹ Vagy amelyben Hamlet azt állítja: „Dánia börtön”¹². Mindenki tudta a nézőtérén, miről van szó, mire gondoljon: Nagy Imrére, megszállás alatt lévő országunkra. Átéltém azt, amikor Sütő Andrást betiltották a nyolcvanas években (az egész tér tele volt, égtek a gyertyák az ablakban, és még nem tudtuk, lesz-e premier)¹³. Volt egy titkos közös nyelv a közönséggel, ám ez a rendszerváltást követően felhígult: jött a vizualitás, a video, a CD, a számítógép, az internet. De a színház, miként a múltban, most is minden válságot túlélt, egész egyszerűen azért, mert azt a fajta közös élményt semmi más nem tudja produkálni, amire a színház képes. – Nem véletlen, hogy Athénban az állam fizetett azért, hogy elmenjenek az emberek a színházba. Mindig is ott beszéltek meg a dolgainkat, ott mondtak ki a problémáink, ott jött létre valami megmagyarázhatatlan elektromosság a színpad és a nézőtér között. Virtuálisan lehet tőzsdézni, va-

¹¹ Shakespeare: *Hamlet, dán királyfi* (ford. Arany János), V. felv. 2. szín, mek.oszk.hu

¹² Uo. II. felv. 2. szín.

¹³ *Az Advent a Hargitán* bemutatója 1986. január 2-án volt a Nemzeti Színházban.

gyont szerezni, csőbe menni, de a virtuális valóság sohasem tudja pótolni azt, amikor egy ember megszólít egy másik embert, és gondolatokat, érzéseket akar vele közölni. Erre előbb-utóbb újra feltámad az emberek igénye. Elég, ha megnézzük, amint a *Fölszállott a Páva* című tévéműsorban a kicsi gyerekek táncolnak, énekelnek, zenélnek – ezt nem elég csupán megtanulni, ez a tudás a génjeikben van. – Az általad felvetett kérdés nagyon bonyolult összefüggéseket vet fel, de egy biztos: az elembertelenedett világban az ember lelke előbb-utóbb szomjas lesz a jóra, és megelégedi a hazug táplálékokkal. Ahogyan a Kis Herceg fogalmaz: jól csak a szívvel lát az ember. Belénk verték a materialista szemléletet, hogy csak az van,

ami megfogható, ami transzcendens, nem is létezik.

– A művészeteknek mindig is az volt a feladatuk, hogy segítse azokat, akik nem képesek utat találni a transzcendenshez, a felettünk levő szellemi világhoz. Amikor az ember boldogságot él át, az mindig közösségben történik, sohasem magányosan. Ezért nem szűnhet meg a színház soha. Felborult világban élünk, de talán éppen ezért van az, hogy amikor az ember egy olyan szöveggel találkozik, ami igazi, őszinte, tiszta, arról szól, amit mondani akar, akkor az elementáris erővel hat.

– *Mik voltak a legfontosabb tanulságai e két előadónak?*

A rendezői személyiségem háttérbe szorítása nagyon fontos volt. Nagyon keményen kellett szelektálni az anyagokat, a szerkesztést tekintve is tanulságos munkafolyamat volt ez. Kérdéses volt, hogyan tudok úgy segíteni a színésznek, hogy ne legyek a terhére, ugyanakkor úgy vezessem, hogy a kellő pillanatban jöjjön elő belőle az, aminek elő kell jönnie. Kicsit olyan ez, mint a sportolóknál, nekik is a versenyen kell az eredményt hozniuk. Augusztával teljesen együtt tudtunk „rezegni”, és azonosan gondolkoztunk az előadásról. Szűcs Nellivel is érdekes volt a közös munka. Teljesen világos volt például, hogy kihagyhatatlan Fedák beregszászi fejezete, mert ez Nelli saját élményanyagának is a legfontosabb része. Ezek a szövegek sokszor kiszorítottak olyanokat, amelyek ugyan történelmileg fontosabbak, de érzelmileg nem. Nagyon meghatározta Fedák Sári egész színházi pályáját, hogy ő Beregszászról származott. Vasból volt az egészsége, és ezért tudott túlélni mindent, az Andrássy út 60-ban fél vesével is kibírta. Nagyon fontos, honnan jöttünk, hol vannak a gyökereink. Olyan hatása is lehet az ilyen esteknek, hogy aki gyökeretlenül kering a világban, az ráérezhet, hogy vissza is lehet találni ezekhez a gyökerekhez, hogy



Szűcs Nelli a Fedák-előadónak két jelenetében, 2015, r: Dávid Zsuzsa (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

érdemes elgondolkodni azon, honnan jöttünk. – De a legnehezebb annak a kivitelezése volt, hogy egyetlen hamis hang se legyen a két előadásban. Mert úgy gondolom, az őszinteség, az igazmondás ereje mindig lefegyverzi a nézőt.

– Milyen segítséget nyújtott a két színésznek ez a két est a saját „gyökér-kutatásában”?

Olyan volt ez mindkettőjüknek, mint egy passió, amelynek minden stációját végigjárták. Nagyon sok kín, küszködés, félelem munkált ebben a folyamatban. Szűcs Nelli például attól félt, hogy unni fogják a nézők a hosszú szövegeket. Pedig az ő színészi ereje, egyénisége miatt kizárt, hogy unalmas legyen. Az ő esetében az teljesen egyértelmű volt, hogy Fedák Sárít neki kell megidéznie. Nem azért, mert nincs másik jó színésznőnk, hanem mert másnak nincs ott a lelki hátizsákjában az – ahogyan Nelli szokta mondani –, hogy ha ránéz a munkácsi várra, és látja az ukrán zászlót, akkor rossz érzése támad. Ezt az érzelmi pluszt csak ő tudja hozzáadni a játékhoz. Olyan volt ez a két est mindnyájunk számára, mint egy belső utazás, önismereti túra. De meg is lett e „pokoljárás” eredménye, hiszen óriási a siker, kapkodják a jegyeket. Mind a két művész őszintén, hosszan belenézett a tükörbe, és meglátott valami olyat, amit eddig nem tudott magáról. Ezért láthatja őt a néző is egy olyan itt és most születő személynek, akivel addig még sosem találkozott. Ez a csodája a színészetnek.

“One’s Soul Will, Sooner or Later, Thirst for Goodness”

Director Zsuzsa Dávid Is Interviewed by Judit Ungvári

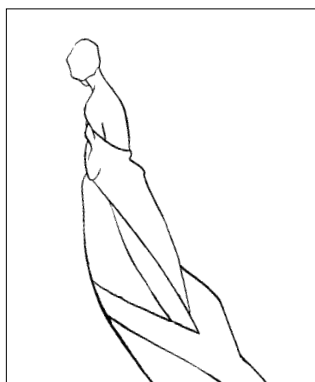
The autumn season at the Bajor Gizi Szalon, Nemzeti Színház (Gizi Bajor Salon, National Theatre) can see the reanimation of the artistic careers and portraits of two Hungarian actresses of long ago. Augusztó Tóth had the first night of her solo performance on Mária Mezey (1909–1983), entitled *Hoztam valamit a hegyekből* (“I Have Brought Something from the Mountains”), on 10th October, and Nelli Szűcs has been evoking the figure of Sári Fedák (1879–1955) since 28th October. Both have been playing to a full house. The

interview with the director of the two productions, Zsuzsa Dávid, concentrates first of all on the history and difficulties of the one-person genre. Zsuzsa Dávid talks of the compulsion – rooted in the disadvantaged position of female directors – to prove oneself, the heyday of performing arts in the 60s and 70s, then their decline in the 80s and 90s with the cultural status of poetry also weakening after the end of communism. Apropos of the two solo performances in her direction, she mentions that this negative tendency may now be reversed to last. Because since the beginning of theatre, man has had an essential need for direct contact between the stage and the auditorium as well as for the electricity generated between them. Besides, she says, she is convinced that these two performances are suitable to encourage viewers to seek their ancestors and explore their roots, too.





GYARMATI LÁSZLÓ



A Fedák-kézirat története

Fedák Sári élettörténetének első része 1929-ben jelent meg *Útközben* címen. A második részét 1946-ban, még a börtönben kezdte írni, és folytatta, amikor kitiltották Budapestről, a Nyáregyházán töltött nehéz napjai alatt, egészen 1953-ig. A viszontagságos életével kapcsolatos gondolatait maga gépelte le, és ennek egy fénymásolata valamilyen úton kijutott Caracasban élő rokonaihoz, de ennek tartalmát senki sem ismerte. A rokonság idegenbe szakadt tagjai a háború után hagyták el Beregszász városát, amikor Sári bátyja, István, a velem hasonló korú három fiával és kislányával Dél-Amerikában keresett új hazát magának. Én is hasonló sorsra jutottam, amikor a forradalom utáni megtorlás elől Svájcba menekültem.

A távoli rokoni kapcsolat közöttünk levelek váltásából állt, egészen a kétezres évek elejéig, amikor negyven évi munka után nyugdíjaztam magam. Ekkor sor kerülhetett arra is, hogy látogatást tegyek Caracasban. Feleségemmel együtt kellemes napokat töltöttünk a családnál, amikor az egyik esti beszélgetésnél Sári unokaöcsénk német nyelvű felesége, Gertrud egy meglepetéssel szolgált. Közölte velem, hogy egy öreg szekrény fiókjában talált egy magyar nyelvű kéziratot, amellyel eddig senki sem foglalkozott.

Ez számomra érthetőnek tűnt, mert bár ott a magyar iskola és cserkészlet segítségével már a harmadik generáció is elég jól beszél magyarul, azonban gyakorlat hiányában az olvasással



Fedák Sári mint japán táncosnő, 1901
(Zitovszky Béla filmfelvétele, forrás: regi.oszk.hu)

nem boldogulnak olyan könnyen. Gertrud megkérdezte, hogy hajlandó lennék-e elolvasni a kéziratot és véleményt mondani róla. Mivel abban az időben a családi történet összeállításával foglalkoztam, örömmel vállaltam a feladatot abban a reményben, hogy újabb adatok birtokába jutok.

Amikor megkaptam a kéziratot és elkezdtem olvasni, megdöbbsentem, mert rögtön láttam, hogy nagy kincset tartok a kezemben: Fedák Sári saját kezűleg írt élettörténetét. Mennél tovább olvastam, annál jobban nőtt a lelkesedésem. Nem csak a jó stílus nyűgözött le, hanem a színháztörténeti részletek és a viszontagságok is, melyeket az idős primadonna közölt az életéről, igencsak megdobogtatták a szívemet. Megdöbbsentő dolgokat is olvashattam, például azt, hogy az amerikai fogságba került öreg színésznőt, magyar kérésre, a katonai elhárítás letartóztatta, és „mint háborús bűnöst” hazatoloncolta. Ezután a hírhedt Andrassy út 60-ba került, és megkezdődött élete végéig tartó kálváriája.

Időnként részleteket fordítottam le németre a feleségemnek, akinek szintén könny szökött a szemébe. A lefordított szöveget elküldtem a rokonoknak, akik ugyancsak meglepődtek, és megkértek, hogy szerezzek egy támogatót a magyar kiadáshoz. Ebben segítségemre volt Bencsik Gábor, a Magyar Ház Kft. kiadója, aki vállalta a könyv publikálását.¹ Ekkor kezdődtek azonban a nehézségek. A kéziratot a könyv kiadásához elő kellett készíteni, amit rám bíztek. Újra és újra átolvastam a szöveget, és igyekeztem egy könyvnek megfelelő formában összeállítani. Találkoztam azonban technikai problémákkal is. Ezek közé tartozott például, hogy a kéziratban szerepelt a „Gyűjtőfogház himnusz”, melyet minden este utolsó imaként közösen énekeltek el a rabok. Itt meg kell említeni, hogy 1946-ban a börtönökben még a régi fegyőrök teljesítettek szolgálatot, és a rendszer még nem tiltotta a vallásos megnyilatkozásokat. A kéziratban a szöveg le volt írva, de a kotta hiányzott. Szinte megoldhatatlan probléma előtt álltam, hogy honnan szerezzem meg a kottát, hiszen Zsazsa (Fedák Sári) is azt írta, neki sem sikerült kideríteni, ki szerezte. Ekkor történt valami, amit azóta is Gondviselés segítségének tartok, mert váratlanul megoldódott a probléma. Egyik jó barátom felesége elhunyt, és részt vetünk a gyászmisén. Ezen a szomorú eseményen meglepetésemre a kórusban felhangzott egy szép bariton tolmácsolásában az „Ima a hazáért” szövege és dallama, amelyben felismertem a keresett „Gyűjtőfogház himnuszt.” Amikor vége volt a szertartás-



A könyvborítón Fedák Sári mint János vitéz

¹ A könyv „Te csak most aludjál, Liliom...” – Fedák Sári emlékiratai címmel, Bognár József szerkesztésében jelent meg 2012-ben a Magyar Ház Kiadónál.

nak, megvártam, míg a kórusból lejön az énekes, és megkértem, bocsássa rendelkezésemre a kottát. Pár nap múlva meg is kaptam, és így kerülhetett be a kötetbe.

A család rendelkezésemre bocsájtotta Ady Endre Fedák Sárihoz írt versének a tulajdonukban levő eredetijéről készített fényképet is, és ez díszíti a könyv borítójának hátsó oldalát. Az emlékirat *Te csak most aludjál, Liliom* címen került forgalomba. Örömmre szolgál, hogy többek segítségével sikerült megjelentetni. Ezzel Sári néni kívánsága teljesülni tudott, hogy még egyszer el tudjon beszélgetni „nagy barátjával”, a közönséggel. Hogy őszintén elmondhassam mindazt, amit a rosszindulatú közlemények vele kapcsolatban meghamisítottak. Hálával tartozom a Nemzeti Színház vezetőségének, és különösen Szücs Nelli művésznőnek, hogy az előadás létrejöttével méltó emléket állított a magyar színháztudomány kiemelkedő egyéniségének.

Részlet a kiadó ajánlásából:

„Fedák Sári (1879–1955) a 20. század első évtizedeinek legnagyobb hatású operettprimadonnája volt. Nem elsősorban szépségével, énektudásával, hanem mindenekelőtt kisugárzásával, a belőle mindig áradó életerővel hódított. Olyan írói nagyságok, mint Ady Endre vagy Németh László rajongtak érte. Igazi halhatatlanságának az is bizonyítéka, hogy neve fogalom lett az őt már nem látható későbbi generációk számára is. Hiszen például az utiban a „fedáksári” a legutolsó, a végső, a mindent felülmúló kontra neve. Fedák Sári egész életében vérbeli primadonnához méltóan állandó beszédtema volt, hol szerepei, hol magánélete okán. De nemcsak sikerekben és rajongó szeretetben volt része, hanem kudarcokban, ellene irányuló gyűlöletben és börtönbüntetésben is. Az 1945-ben berendezkedő új hatalom háborús bűnösnek nyilvánította. Alaptalan vádaskodások áldozata lett. Pedig csak két bűne volt, az őszintesége s a hazaszeretete.”



A szerző és neje a Fedák-premierén

László Gyarmati: The Story of the Fedák Manuscript

The memoirs of Sári Fedák (26th October 1879, Beregszász (present-day Berehove, Ukraine) – 25th May 1955, Budapest), one of the best known and most acclaimed Hungarian actresses and prima donnas in the 20th century, were published under the title *Te csak most aludjál, Liliom...* (*You Just Sleep Now, Lily*) in 2012. The author of the present paper himself happened to come across Sári Fedák's manuscript, which contains her notes from between 1946 and 1953, at the beginning of the 2000s. The publication of the story relating the discovery is made timely by the premiere on 28th October, 2015, of Nelli Szücs's solo performance evoking the figure and life story of Sári Fedák.



Jöhet a finomhangolás!

Több mint három éve lépett életbe az új előadó-művészeti törvény, melynek létrejöttében a 2008-ban alakult Teátrumi Társaság kulcsszerepet játszott. Az MMA által 2014 nyarán a Veszprémi Petőfi Színházban rendezett kétnapos szakmai konferencián állapodtak meg abban, hogy a szakmának el kell kezdenie a törvény továbbfejlesztését, s hogy e munkának ki kell terjednie a finanszírozás és a fenntartás, valamint a foglalkoztatás kérdéskörére is. Ennek jegyében került sor a Teátrumi Társaság 2015 szeptember 15-én *Színházat vegyenek!* címmel rendezett konferenciájára, melynek központi témája a színházmarketing volt. Lapunk 2015 januárjától rendszeresen közli a Teátrumi Társaság tagszervezeteinek beszámolóját, azzal a szándékkal, hogy képet kapjunk e műhelyek kulturális stratégiájáról, valamint arról, hogy működtetői szerint mi a Teátrumi Társaság feladata az előadó-művészeti törvény továbbfejlesztése terén.

Horányi László
Esztergomi Várszínház

Esztergom az Államalapítás legfontosabb színhelye. Az esztergomi Várhegy a temp-



lomok hegye. Géza fejedelem és az államalapító István király palotájának falmaradványai között működő Vármúzeum a múzsák temploma. Szomszédságában lüktet az Esztergomi Várszínház, mely az érzékek temploma. A hajdani Szt. Adalbert székesegyház romjain épült ujjá Európa harmadik legnagyobb temploma, az Esztergomi Bazilika.

Az Esztergomi Várban Vitéz János érsek, a reneszánsz kor kiemelkedő polihisztorának dolgozószobája falán vélhetően Sandro Botticelli keze nyomának alkotása hirdeti e hely különleges varázsát, szellemi és történelmi rangját.

Az Esztergomi Nyár kulturális kínálatának egyik legrégebbi, legkiforrottabb elemét a 27. évadját ünneplő Esztergomi Várszínház keltette életre. A színház 20 előadásával 2015-ben tovább erősítette a

ESZTERGOMI VÁRSZÍNHÁZ
EVFORDULÓK ÉVADJA
2015.

MENTSK MEG JELIÁTI
Június 10-11-12. Hétfő, szerdai, péntek 20 óra
Június 13-14. Kedd, csütörtök 21 óra

A KEZELŐK
Június 15-16. Szerdai, csütörtök 21 óra

GODSPELL
Június 17-18. Csütörtök, péntek 21 óra

OPERETTGÁLA, MEDITERRÁN HANGELÉTRÁN
Június 19-20. Péntek, szombat 21 óra

LA BÉKAIRÁLY ÉS A HERCÉGSZASSZONY É. A HÉRSZÉLET TÁRSASÁGA
Június 21-22. Szombat, vasárnap 21 óra

TÜZKERÉK XT KONCERTJE
Június 23-24. Vasárnap, hétfő 21 óra

KI FUT A NŐ UTÁN, MIKI KI UTÁN FUT A NŐ?
Június 25-26. Hétfő, kedd 21 óra

NYÁRMEGJÁZÁSOK
Június 27-28. Kedd, szerdai 21 óra

„A BÁTÁK ÚRA EL”
Június 29-30. Szerdai, csütörtök 21 óra

ESZTIBOITÁR
Június 31. Szombat 19 óra

A NY ELSZTERGOMI BARSÓK TÁBOR
Július 1-2. Vasárnap, hétfő 19 óra

A BRÉMAI MÜZSISZÜK
Július 3-4. Hétfő, kedd 21 óra

KÖRÖMÖS KÉPPEL, MUTOGAT
Július 5-6. Kedd, szerdai 21 óra

„A POSTÁS, AKI MEGESZI A LEVELEKET”
Július 7-8. Szerdai, csütörtök 21 óra

A NAGYRAHIVOTT
Július 9-10. Csütörtök, péntek 21 óra

SZENT ISTVÁN ÜNNEPI ELŐADÁSOK A BAZILIKA ELŐTT
Július 11-12. Péntek, szombat 21 óra

AZ EXPERIENCE PRODUCTION
Július 13-14. Szombat, vasárnap 21 óra

A GYIMES ZENEKAR
Július 15-16. Vasárnap, hétfő 21 óra

Janyik Zsolt és a PG csoport zenés költői játéka Petőfi Sándor *János vitéze* alapján született mai vízió, melynek egyik hangsúlyos üzenete: „Nem halt meg Petőfi, él még János vitéz, / Ki Tündérországából néha, néha lenéz / A szomorú világnak kicsiny szegletére, / Magyarok helyének beteg bölcsejére...”

Másik ősbemutatónk Tóth-Máthé Miklós *A nagyrahivatott* című történelmi drámája volt. Vidám, zenés darabok fogaadtatását felülmúló elismeréssel kísérte a közönség az előadást, melyen a szerző is megjelent. Az előadás a helyenként hiányos, sok esetben hamis történelmi tudatunkat igyekszik helyrebillenteni, miközben emberközelsébe hozza Bakócz Tamás esztergomi érsek nagyformátumú személyiségét, bemutatva a hazája sorsáért, jóra fordulásáért tevékenykedő bíboros életművének ismeretlen mozzanatait.

Az Esztergomi Várszínház több mint két évtizede vallja: a határokon átnyúló kulturális kapcsolatok megteremtik a szellemi és kulturális értelemben is egységes Magyar Nemzet erősödésének feltételeit.

E területen a színházi világban elsőként biztosítottunk és biztosítunk a jövő-

hazai és nemzetközi színháztudományban eddig is betöltött szerepét. A Várszínházi előadások bázisát képező „amfiteátrumban” átlagosan tekintve teltházas előadások jellemezték a korábbi évek tapasztalatait egyesítő műsorpolitikai koncepció mentén összeállított bemutatókat.

Az önálló színházi értékek létrehozása mellett továbbra is a budapesti és vidéki színházak előadásaiból válogattunk mint befogadó színház. Kiemelkedő teljesítményként értékelhetjük, hogy két ősbemutatót is magáénak mondhat az Esztergomi Várszínház.

Klasszikus értékeink alapján új kortárs alkotás született az *Exzisztenciák* esetében, miközben a produkció felkeltette az érdeklődők figyelmét az eredeti mű iránt is.



A nagyrahivatott premierjén, középen a szerző



szerint minden darab megtalálja a maga közönségét. Talán a földrajzi fekvés sajátosságából is adódik ez a helyzet, hiszen előadásainkat a helyi közönségen kívül a felvidéki magyarság, Párkány és vonzáskörzetének lakossága, a városban tartózkodó turistaközönség és a budapesti érdeklődők is látogatják.

Az Esztergomi Várszínház egyik legnagyobb eredménye, hogy a város lakossága magáénak, sajátjának érzi színházát. Hitem szerint a színház értéket teremt, értéket ment és örökít át. Egyedül, másoktól elszigetelve sokkal nehezebben képviselhetők a tradicionális és a megújuló nemzeti értékek. Szükség van egy közösségre, egy társaságra, ahol erősíteni, képviselni tudjuk közös kulturális érveinket, értékeinket. Ezért is kértük felvételünket a Teátrumi Társaság tagjai sorába, ahol már harmadik éve tevékenykedünk. Az előadó-művészeti törvény tisztább képet eredményezett a fenntartói és

működési területen, de mint semmilyen más területen, a színházban sem orvosolható minden felmerülő probléma törvényekkel. Kreatív, együttműködő szemléletre is szükség van. Együttműködésből fakadó programokra, előadássorozatokra, bérletcserékre, határokon átnyúló közös színházi projektekre. A kortárs dráma bemutatása, a gyermek és ifjúsági előadások erősítése, megújítása mellett hiszem és vallom, hogy a színház működtetése kultúrateremtő, identitásképző, közösségszervező és gazdaságerősítő tevékenység.

Time for Fine-Tuning László Horányi, Esztergomi Várszínház (Esztergom Castle Theatre)

This year has seen the 27th Esztergom Summer Festival, a series of programmes taking place against a venerable, historical backdrop, as the artistic leader of this cultural enterprise is reporting. Although the programme policy of the Castle Theatre is founded on the national pooling principle, they could also take pride in two debuts this summer (*Ezüstbojtár /Silver Shepherd/*, adapted from Petőfi's *János vitéz /John the Valiant/* and *Nagyrahitott /Destined to Be Great/*, the work of a contemporary author, Miklós Tóth Máthé). International standards were represented by productions like *Fergeteges /Fergeteges: Once upon a Time of the Emperor –The Queen, the Count and the Gypsy Girl/* by Experidance. The puppet camp, organized for the 15th time, was also very successful again. Thanks to the Teátrumi Társaság (Association of Hungarian Theatres), the picture of the maintenance and operation of the institutions is clearer today, says László Harsányi. However, he does not think that all the problems arising may be solved by legislation. Their solution requires a creative attitude and a cooperative approach more than anything else.