

## tartalom

**beköszöntő / inaugural**

Szász Zsolt: Időutazók • 3

Zsolt Szász: Time travellers • 4

**mitem 2015**

A Nemzet Színháza (Vidnyánszky Attilával Szász Zsolt beszélget) • 7

Theatre of the Nation (Attila Vidnyanszky is interviewed  
by Zsolt Szász, translated by Nóra Durkó) • 15

Roberta Carreri: A mi krónikus életünk (Fordította: Regős János) • 23

Roberta Carreri: The Chronic Life • 37

**kultusz és kánon**

Pályi András: Grotowski, a forrás • 48

Tadeusz Kantor: A színház elemi iskolája, 4. rész  
(Fordította: Katona Imre) • 54**fogalomtár**

Végh Attila: Sors • 60

**olvasópróba**Szappanos Gábor: Ibsen *Brand*jának skandináv recepciója • 70Regéczi Ildikó: A térbe írt jelentés (Ibsen *Brand* című  
drámai költeménye Zsótér Sándor rendezésében) • 77Kovács Ilona: Arlequint megokosítja a szerelem  
(A MITEM-fesztiválon szereplő Marivaux-darab elé) • 85**műhely**

Sudár Balázs: Attila-hagyományok • 91

Tömöry Márta: „Mondd, bűn megölni egy sólymot?”  
(Bánffy Miklós Attila-dramája a Nemzeti színpadán) • 95Birtalan Ágnes: „... hogy tetsszen az *ongon*oknak ...”  
(A mongol sámánrituálé mint előadás) • 101

Teleki Krisztina: Az urgai Cam: a mongol kolostorfőváros maszkos tánca • 109

Szász Zsolt: A medveünneptől a nő-színházig  
(Továbbélő összínházi elemek Keleten és Nyugaton) • 117**nemzeti játékszín**Balogh Géza: A kívülálló. Gellért Endre tündöklése és rettegései  
(5. rész: Remekművek) • 126**félmúlt**Győztes hadvezérek ellenséges terepen  
(Katona Imrével Regős János beszélget) • 151**kilátó**

Színpadi látomások (In memoriam Borbély Szilárd) • 170

A japán géniusz (Misima Jukio drámakötetének bemutatója) • 180  
Jöhet a finomhangolás! – Csasztván András  
a Szarvasi Cervinus Teátrumról • 188



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

## Időutazók

A színház a pillanat művészete. De kivételes esetben – amilyen ez az idei MITEM – valóságos időutazás is. Hiszen pontosan hatvan éve készült az a legendás filmalkotás, mely ebben az évadban a *Körhintát*, a Nemzeti Színház egyik fesztivál-produkcióját ihlette. Törőcsik Mari, a Nemzet Színésze, aki mint húszéves színi növendék ennek a filmnek a főszerepét játszotta annak idején, most nemcsak ebben a produkcióban, hanem még két másik előadásban – Ibsen *Brandjában* és Gorkij *Éjjeli menedékhelyében* – is látható lesz ezen a fesztiválon.

Úgyszintén valóságos időutazással ér fel, hogy a MITEM vendégei között üdvözölhetjük az éppen ötven éves Odin színházat a *The Chronic Life* című előadásával. Az Odin alapítójának, Eugenio Barbának *Hamu és gyémánt országa* című kötetét, amely a múlt század hatvanas éveinek Lengyelországába, Jerzy Grotowski opolei alkotóműhelyébe kalauzolja el az olvasót, ugyancsak a fesztivál idejére jelentetjük meg magyarul, a Nemzeti Színház Kiskönyvtára első kiadványaként.

Folyóiratunknak ebben a lapszámában nem vállalkozhattunk arra, hogy a fesztiválon szereplő összes előadást méltassuk. Az idei MITEM-ről 2015 szeptemberében tervezünk megjelentetni egy kétnyelvű, magyar és angol tematikus különszámot, amelyben a hazai szerzők beszámolóin túl szívesen tennénk közzé a külföldi szakemberek reflexióit, valamint a vendégművészekkel készült interjúkat is.

Most a nemzetközi szintű szakmai párbeszéd előmozdítása érdekében két írást közlünk angolul és magyarul is: a Vidnyánszky Attilával készült interjút, melyet a *Nemzeti színházak a 21. században* című szakmai rendezvény előhangjaként bocsátunk közre; az Odin színésznőjének, Roberta Carrerinek a munkanaplóját, mely a *The Chronic Life* című előadás keletkezéstörténetébe avatja be az olvasót. Három fesztiválon szereplő előadásról magyar nyelvű írásokat adunk közre, angol nyelvű összefoglalóval: *Arlequin, a szerelem által pallérozva / Harlequin, Refined by Love; Brand; Isten ostroma / Fragellum Dei*.

Szász Zsolt

# Time Travellers

Theatre is an art of the moment. However, in exceptional cases like MITEM this year, it is also genuine time travel. It is exactly sixty years ago that the legendary film was made which has been the source of inspiration for *Körhinta* (*Merry-Go-Round*), a festival production at the Nemzeti Színház (National Theatre) this season. Mari Törőcsik, holder of the title Actor of the Nation, who – a twenty-year-old drama student at the time - played the lead role in the film, is now making a festival appearance in this production, besides two more in Ibsen's *Brand* and Gorky's *Éjjeli menedékhely* (*The Lower Depths*).

It also amounts to genuine time travel that we may welcome among MITEM guests the exactly fifty-year-old Odin Theatre with its production *The Chronic Life*. Also, we have the book *Hamu és gyémánt országa* (*Land of Ashes and Diamonds*) by Eugenio Barba, founder of Odin, published for the festival, as the first one in the series of Nemzeti Színház Kiskönyvtára (Library of the National Theatre). It takes the reader along to Jerzy Grotowski's "laboratory" in Opole against the backdrop of Poland in the 1960s.

The present issue does not attempt to review all the festival productions. However, it is our intention to publish in September 2015 a bilingual (Hungarian and English language) thematic special issue on this year's MITEM, where we would welcome foreign theatre professionals' reflections as well as interviews with guest artists besides reports by our authors.

In order to encourage an international discussion, we are currently publishing two writings both in English and Hungarian. The first one is an interview with Attila Vidnyánszky, by way of a prologue to the professional programme entitled *Nemzeti színházak a 21. században* (*National Theatres in the 21<sup>st</sup> Century*); the second one is Odin actress Roberta Carreri's work diary, an initiation into the origin of *The Chronic Life*. Essays appear in Hungarian, with abstracts in English, on three festival productions: *Arlequin, a szerelem által pallérozva* / *Harlequin, Refined by Love*; *Brand*; and *Isten ostora* / *Flagellum Dei* (*Scourge of God*).

Zsolt Szász



Mari: Kiss Andrea e. h., Bíró Máté: Ifj. Vidnyánszky Attila e. h. (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



# A közönség kívánatára.

## NEMZETI SZÍNHÁZ.

Bérlet

Pest, szerdán, martius 15-én, 1848.

276-dik szám.

Huszonnegyedszer:

A nézőhely teljes kivilágításával:

# Bánk bán.

Eredeti történeti drama 5 felvonásban. Irta Katona József.

Rendező: Lendvai.

### SZEMÉLYEK:

II. Endre, magyarok királya	Bartha.	Miklós bán, / Melinda bátyjai	Udvarhelyi.
Gertrud, királyné	Laborfalvi R.	Simon bán, /	Szilágyi.
Béla,		Zsuzsán	Gözon
Endre, / kis gyermekei		Péter bán, bíbri főispán	Egervay G.
Mária,		Miksa bán, a királyfiak nevelője	Stiglitz
Otto, Berchtold meranai herceg fia, Gertrud		Sóton mester fia	Károly.
testvércsász	Szigeti.	Bendel-ben Izidora, turingiai leány	Kunlósay Ida.
Bánk bán, Magyarország nagyura	Lendvai.	Egy udvaronc	Egervay B.
Melinda, felesége	Lendvai.	Biborcz, kalandor lovag	Fincay.
Soma, fűcskájok az udvarnál		Tórcz, paraszt	Szentpety.

—Udvari asszonyok. Lovagok. Békéltetők. Katonák. Jobbgyök Történik: 1231.

### Helyárak pengő pénzben:

Földszinti a első em. páholy 3 for. Második em. páholy 4 for. Földszinti tömlös karszek 1 for. 20 kr. Földszinti karszek 50 kr.  
Második em. karszek 30 kr. Földszinti bemenet 30 kr. Második em. bemenet 20 kr. Karzat 8 kr.

Bélsa szabadságdíjét használja.

Kezdeté 7 órakor. 10-edféltán

Holnapután, pénteken, mártius 17-én. bérlétszünettel:

## Hunyadi László.

Nagy eredeti opera 3 szakaszban. Erkel Feencztől.

Nyitánya Remény, Partonák színház.

Kiadta: Szigligeti, utkar.



# A Nemzet Színháza

Vidnyánszky Attilával Szász Zsolt beszélget

– A veled készült interjúkban többször is úgy fogalmaztál, hogy Te mindig is „nemzeti színházat” csináltál. Mit értettél ez alatt akkor, amikor Kárpátalján, Beregszászban a múlt század kilencvenes éveinek elején először hoztál létre társulatot?

Erről ugyanazt tudom elismételni, amit 2013 szeptemberében, a Szcenárium első lapszámában megjelent beszélgetésünkben<sup>1</sup> már elmondtam neked. De a MITEM külföldi vendégeinek kedvéért most szívesen felidézem újra. Ha jól emlékszem, azzal a vallomással kezdtem, hogy Beregszászban én elsősorban *színházat* és nem *magyar színházat* akartam csinálni. A mai eszemmel visszagondolva ijesztő, hogy ebben a tekintetben mennyire nem láttam tisztán a saját közösségemhez való viszonyomat. Szükség volt még ehhez arra a teherpróbára is, ami a következő három évet jellemezte. A Kárpátalja magyarságával, a falusiakkal való közvetlen találkozás, vagy inkább aktív együttélés döböntett rá egy életre, hogy az adott tevékenységen, a színházcsináláson túl van egy figyelembe veendő magasabb szempont is egy művész életében, ez pedig a közösségi, nyelvi hovatartozás kérdésének az eldöntése. A nemzeti identitás vállalása Nyugaton talán már nem elsődleges kérdés, de hogy a mi földrajzi térségünkben mennyire az, arra a legsúlyosabb bizonyíték a most zajló orosz–ukrán háború. Ennek fényében talán már nem annyira humoros, hanem inkább elgondolkodtató az a történet is, mely beregszászi színházam névadásáról szól, és jól jellemzi a „kelet-európai kis államok nyomorúságát” – ahogyan egyik nagy 20. századi gondolkodónk, Bibó István fogalmazott. A Szovjetunió felbomlásának idején, 1992 őszén jött létre Beregszászban egy államközi találkozó az ukrán és a magyar kulturális miniszterek, valamint az akkor már létező Illyés Alapítvány prominenseinek a részvételével, azzal a céllal, hogy frissen alakult színházunk működésének anyagi hátterét a két fél részéről biztosítsák. Ez a sztori, arra is példa, hogy azok a nemzettel, nemzeti színjátszással kapcsolatban oly sokat emle-

<sup>1</sup> *Mi a magyar?* Vidnyánszky Attilával Szász Zsolt beszélget. Szcenárium, 2013. szeptember, 5–23.

getett szimbolikus tartalmak miképpen alakítják a világot, ha egy hiteles színházi ember, jelesül egy magyar színész-óriás képviseli őket.

Vacsorára készülünk Nagyberegben, a színésznőből ukrán kulturális miniszterré avanszált Horolecz asszony és az akkori magyar kulturális miniszter, Andrásfalvy Bertalan társaságában. Az egész napos kimerítő tárgyalások alatt már elég sok alkohol fogyott. Andrásfalvy egyszerűen csak elkezdett hát énekelni. Először magyar oldalról hangzik fel *A csitári hegyek alatt*. Aztán ukrán és magyar népdalok követik egymást. Én zavarba jövök, megpróbálok ide is, oda is bekapcsolódni, hogy jó legyen a hangulat. És amikor már valóban nagyon jó, váratlanul felpattan Sinkovits Imre, a nemzet színésze<sup>2</sup>, és azt mondja: „*Legyen a magyar színház neve Illyés Gyula*”. Fordítják, hogy „*nas poet*”, egy nagy magyar költő. – Éljen, éljen! Minden rendben, legyen Illyés Gyula. Aztán eltelik megint vagy négy féldecinyi idő, Sinkovits ismét feláll, és azt kérdezi: „*Van még másik magyar színház is a Kárpátalján?*” – Csalafinta kérdés, hát persze, hogy nincs. „*Jó – így Sinkovits –, akkor legyen úgy, hogy Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház.*” – Fordítják, és mivel az ukrán, de az orosz nyelv sem tesz különbséget ’nemzeti’ és ’nemzetiségi’ között, mindkét jelentésre a „*nacionalnij*”-t használja, hát ezt is elfogadják.

– *Ettől kezdve a hivatalos nevetek is ez volt?*

Sohasem vált hivatalossá ez az elnevezés, de a legutóbbi időkhöz – a városi fenntartás helyett a megyei fennhatóság alá kerülésig, egyúttal az ukrán nyelvtörvény<sup>3</sup> bevezetéséig – használni tudtuk a magyar és a nemzeti jelzőket, ami nekünk valóságos tartást adott, főleg a kezdeti időkben.

– *2006-tól 2013-ig a debreceni Csokonai (később Csokonai Nemzeti) Színház művészeti vezetője, majd igazgatója voltál. Ottani működésedben hogyan érvényesült a nemzeti színházi ideál?*

A debreceni színházról azt kell tudni, hogy egy nagy társulattal rendelkező, háromtagozatos repertoár színház, mely a város vonzáskörzetével együtt egy négyszázezer fős közösséget szolgál ki. Ez a fajta működés hasonlít legjobban arra a 19. századi magyar modellre, mely indulásakor, 1837-ben a fővárosban alapított Pesti Magyar Színházat is jellemezte (1840-től már a jelenlegi intézmény jogelődjeként, Nemzeti Színház néven működik). Igazgatásom alatt ez a debreceni modellként elhíresült kísérlet arról szólt, miként lehet integrálni e háromtagozatos repertoár-színházi működést úgy, hogy a társulat egyúttal egy nemzetközileg versenyképes, merészen kísérletező művészi programot is megvalósítson. Az is terveink közt szerepelt, hogy a régi Nemzeti Színház mintájára egy színész- és rendező-képző akadémiát is létrehozzunk és működtetünk majd. Ugyan ez utóbbi tervünket nem sikerült megvalósítani, de az operajátszást nemzetközi szintre emeltük, s egyik

<sup>2</sup> Sinkovits Imre (Kispest, 1928. szeptember 21. – Budapest, 2001. január 18.) a Nemzet Színésze címmel kitüntetett, Kossuth és kétszeres Jászai Mari-díjas színművész, érdemes és kiváló művész.

<sup>3</sup> Az ukrán nyelvtörvény 2012-ben került elfogadásra.



társalapítója lettünk a nemzetközi ARMEL operaversenynek és fesztiválnak. Még ennél is nagyobb eredményünknek tartom, hogy két év alatt sikerült a konzervatívnak kikiáltott debreceni közönséggel elfogadtatnunk azt az új színházi formanyelvet, melyet még a beregszászi társulattal kísérleteztünk ki. Ebben az időszakban hoztuk létre több vidéki színház összefogásával a Teátumi Társaságot<sup>4</sup>, mely elsősorban a nehéz helyzetben lévő vidéki társulatok érdekvédelmi szervezete. 2010-ben ez a szervezet kezdeményezte a 2008- elfogadott Előadó-művészeti törvény módosítását.

*– Az új színházi törvény létrehozásakor miért látszott szükségesnek, hogy az arra érdemes színházak kiemelt „nemzeti” státuszt kapjanak? Öt megyei jogú vidéki nagyvárosban működnek nemzeti státuszú intézmények: Debrecenben, Miskolcon, Győrben, Pécsen és Szegeden. Mit takar, milyen értékpreferenciát hordoz ez a jelző? Kaptak-e ettől új lendületet ezek a színházak?*

Nem tudom, hogy kaptak-e új lendületet, de hogy ezáltal védelmet nyertek, azt biztos. A liberális ellentábor elsődleges szándéka az volt – erről tanúskodik a szocialisták kormányzása alatt 2008-ban hozott törvény is –, hogy ezt a meglévő struktúrát le kell építeni. Megkérdőjelezték a városi színházak állandó társulatainak létjogosultságát, amivel azt akarták elérni, hogy a „projekt-színházak” vagy az alkalmilag összeálló trüppök kerüljenek előnyösebb helyzetbe. Az is felvetődött a részükről, hogy minek kell fenntartani Kecskeméten és Székesfehérváron vagy Egerben és Nyíregyházán önálló társulatot, hiszen valamikor ezeket a színházakat Budapestről, illetve Debrecenből látták el előadásokkal. Erről komoly tanulmányok is születtek például Gáspár Mátétól vagy Schilling Árpádtól. Attól féltünk, ha ennek a nyomásnak engedünk, az egyre szűkösebb források miatt is létrejöhethet egy olyan modell, mint például Skandináviában vagy Hollandiában, de mondhatnám Franciaországot is, ahol egy tollvonással meg lehet szüntetni régóta fennálló színházi műhelyeket. Nálunk német mintára már a huszadik század elejére fantasztikusan kiépült az infrastruktúra, a legtöbb színházépületünk egyúttal műemlék is. Bízunk benne, hogy ezeket a politikusok sem akarják lerombolni. De azt is tudtuk, hogy ezt az infrastruktúrát nekünk, színháziaknak kell megtanulnunk működtetni és korszerű tartalommal megtölteni. Számomra tébolyító, hogy van egy új rendezőgeneráció, amelyik nem akar ebben a struktúrában dolgozni, hanem megy a sufniába, megy inkább a víz alá. Manapság sajnos a Színművészeti Egyetem oktatói is erre neveli őket.

---

<sup>4</sup> 2008. november 24-én a Debreceni Csokonai Színház épületében tartotta meg alakuló közgyűlését a Magyar Teátrumi Társaság Egyesület, melynek 15 alapító tagja: Békés Megyei Jókai Színház, Debreceni Csokonai Színház, Győri Nemzeti Színház, Kecskeméti Katona József Színház, Soproni Petőfi Színház, Székesfehérvári Vörösmarty Színház, Szolnoki Szigligeti Színház, Veszprémi Petőfi Színház, Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, Goldmark Károly Művelődési Központ – Balaton Kongresszusi Központ és Színház, Cervinus Teatrum Szarvas, Kvártélyház Szabadtéri Színház Kft., Turay Ida Színház – Szemiramisz Kht., Mozaik Művészegyesület, Mandala Dalszínház Egyesület alapította meg.

– Tudjuk, hogy az új színházi törvényt hosszas egyeztetés előzte meg a legkülönbözőbb érdekvédő szervezetek részéről, míg végül sikerült konszenzusra jutni. Milyen követelményeknek kell megfelelnie egy nemzeti státuszú színháznak?

Életszerű dolgokat akartunk ezzel a törvénymódosítással érvényesíteni. Ösztönzi a műfaji sokféleséget, például a vidéki operajátszás fenntartását. Előírtuk azt is, hogy a nemzeti színházaknak fesztiváljuk kell hogy legyen. Azt, hogy legyen nemzetközi kapcsolatrendszerük, mindennek előtt a határon túli magyar színházakkal. Mindkét kategória színházától<sup>5</sup> megköveteltük, hogy gyermek- és ifjúsági programja is legyen. Nyilván lesz mit korrigálni a jövőben, folyamatosan gondolkozunk azon, hogy mit módosítunk rajta, mert egy csomó olyan rész van benne, ami pontosabban megfogalmazandó. A közeljövőben létre kell hoznunk például egy színész életpálya-modellt. Mindenképpen szeretnénk, hogy a színházak kapcsolódjanak ahhoz az új közművelődési koncepcióhoz, melynek egyik legfontosabb eleme, hogy a több mint ötszáz, európai pénzalapokból felújított művelődési házban ismét legyen színházi élet. Ehhez arra volna szükség, hogy a hivatásos színházak felkarolják, szakmailag segítsék az iskolai és az amatőr színjátszást. Vagy úgy, hogy mentorokat adnak az újonnan alakuló csoportok számára, vagy úgy, hogy előadásokat visznek ezekbe az egyébként jó műszaki feltételekkel rendelkező intézményekbe. Szeretnénk végre megvalósítani azt a célkitűzést, ami egyelőre még csak szlogen, hogy minden iskoláskorú gyermek évente legalább egyszer jusson el színházba. Bőven van hát teendők a közeljövőben. De én már így is nagyon büszke vagyok rá, hogy megcsináltuk ezt a törvénymódosítást.

– *A Nemzeti Színház élére történt kinevezéskor, illetve azóta megfogalmazódott-e a kormányzat részéről valamiféle konkrét – ideológiai, tartalmi, pénzügyi – elvárás az általad vezetett intézménnyel szemben? Kérdezem ezt arra a tavaly nyáron rendezett konferenciára gondolva is, ahol a kulturális államtitkár – Hoppál Péter – részéről az hangzott el, hogy a kultúrpolitika alakításába a színházakat közvetlenül be kívánják vonni a jövőben, de nem valamely kormányzati akarat végrehajtójaként, hanem szuverén partnerként.*

Nagyon helyes, hogy bevonnak bennünket, hiszen a kulturális élet igen fontos szereplői vagyunk. Például a Nemzeti Színház százezres nézőszámot produkál évente, de a kisebb társulatok is tömegeket vonzanak. A közhiedelemmel ellen-

<sup>5</sup> A törvényben az eddigi hat helyett három nyilvántartási-támogatási kategória szerepel: a nemzeti, a kiemelt, valamint a pályázati csoportban regisztrált együtteseké. Normatív támogatást a jövőben az első két kategória kaphat, a harmadik csak pályázati támogatásban részesülhet. A nemzeti kategóriában szereplők fenntartója az állam vagy az együttes, ha az állammal szerződésben áll, és tagjainak legalább 70 százaléka szakirányú felsőfokú vagy a közalkalmazotti törvényben előírt végzettséggel kell hogy rendelkezzen. Kiemelt lehet az a szervezet, amelyet helyi önkormányzat tart fenn és tagjainak legalább 60 százaléka rendelkezik az előírt vagy szakirányú felsőfokú végzettséggel. A minősítés feltételeként egyes művészeti ágakban megfelelő számú fellépést is előír a törvény, és az egyes kategóriákban az elbírálás szempontjává vált a kortárs művek repertoárra tűzése.

tétben semmiféle ideológiai elvárás vagy nyomás nem nehezedik ránk. Csak azok a szabályozók, amiket a fenti törvény előír. De a törvényben is csak a minimumok vannak meghatározva a diplomások számarányára, a bemutató- és előadásszámokra vonatkozóan. Talán nem közismert az sem, hogy a magyar színházak 99%-a ezeket a minimumokat jóval meghaladva teljesít.

– *Korábbi elképzeléseidhez képest mit kellett újragondolnod azóta, hogy a Nemzeti Színház élére kerültél? Lehet, hogy nemcsak a törvényt, hanem a színház helyét, státuszát, társadalmi szerepét is újra kell ma már fogalmazni?*

Ma már sajnos közhely, hogy a színház, azon belül a Nemzeti Színház korábbi különleges presztízse folyamatosan csökken. A presztízvesztés fő okaként manapság az új médiumok, elsősorban a televízió és az internet előretörését szokták emlegetni. Én ehhez még hozzátenném azt is, hogy Magyarországon annak a polgári ideálnak, mentalitásnak a meggyengülése is közrejátszhatott ebben az erózióban, mely így vagy úgy még az állampárti idők színházba járási szokásait is meghatározta. Az elmúlt huszonöt évben pedig – az egyre mélyülő válságjelenségek továbbgyűrűző hatásaként – nálunk jószerint fel is számolódott az az attitűd, mely a polgári erények sorában tartotta számon a hazafiasság, a nemzeti léthez való kötődés eszméjét. S ezzel együtt azt a jól bevált gyakorlatot, hogy a közösség ünnep iránti igényét elsősorban a színházba járás révén lehet kielégíteni. A színház ebből a szempontból talán a legérzékenyebb művészet: egy pillanat alatt születik és tűnik el, ezért a helyét, státuszát folyamatosan újra kell fogalmazni. Lehet, hogy mi magyarok nem eléggé vagyunk tudatában annak, hogy valójában mennyire ragaszkodunk a színházunkhoz. Itt volt nálam egy bolgár rendező, azt kérdezte, hány támogatott színház van Budapesten. Amikor megmondtam, leesett az álla.

– *A Lengyel Intézetben legutóbb<sup>6</sup> az hangzott el, hogy a Budapestnél másfélszer nagyobb Varsóban 33 színház van.*

Nálunk Budapesten 24, és több mint száz stúdiószínház is működik. Ezekkel a számokkal verünk mindenkit a környezetünkben, amire nagyon büszkék lehetnénk. Bukarestben is töredéke létezik annak, mint nálunk. Már csak azért is újra kellene fogalmazni a színház társadalmi szerepét, mert ethosának központi eleme, a színész kultusza már nem a régi. Legalábbis nálunk. Mert a már emlegetett bolgár kolléga elmesélte, hogy náluk egy össznemzeti show-val ér fel, ahogyan a nézők földobálják az előadások után a virágot a színpadra, a színészek pedig szétbontják a csokrokat, és visszadobálják a közönségnek. Sokkal aktívabb náluk a színpad és a nézőtér, a színész és a közönség egymáshoz való viszonya. És ők még őrzik azt a régen nálunk is általános szokás, hogy a rajongók megvárják a színészt a művészbejárónál. Ez Oroszországban is mind a mai napig így van. Marton László, a Vígszínház főrendezője mesélte nekem, hogy ilyesmi az ő színházában legutoljára

---

<sup>6</sup> 2015. február 26-án, a *Színház és szabadság* címmel rendezett beszélgetésen. Vendégek: Spiró György, Máté Gábor és Tadeusz Słobodzianek. A beszélgetés moderátora Pásztor Patrícia, műfordító, író.

talán húsz éve fordult elő. Az emlegetett országokban azért ehhez hozzátartozik a média által támogatott sztárkultusz is.

– A drámaíró Spiró György, akit inkább a liberális értelmiségiek táborába szokás sorolni, nemrégiben egy tévé interjúban úgy fogalmazott, hogy nálunk sem a jobb, sem a baloldali politika nem eléggé nacionalista: „Nekem az a bajom ezzel az egész rendszer-változás utáni politikával, hogy nem igazán veszi komolyan azt, hogy a nemzetállamok korszakában élünk [...] nem eléggé nacionalista, nem ápolja a magyar tradíciókat [...] a nemzeti kultúrát. Azt hiszem, [...] sem a jobb, sem a baloldal [...] nem veszi komolyan, hogy azt, ami magyar, fenntartani és ápolni csak és kizárólag a mi dolgunk...”<sup>7</sup> Te hogyan vélekedsz erről?

Mélységesen egyetérték velem. De hadd fogalmazzak konkrétabban. Nem akarom támadni a már szóba hozott médiát, mert megértem azokat a Fidesz-kormányzat által támogatott szakembereket, akik most nemzeti alapon próbálják újrafogalmazni a köztelevízió kulturális küldetését. De én, aki a színház felől figyelem ezeket a történéseket, attól félek, nehéz dolguk lesz. Mert az elmúlt huszonöt évben nem készültek például olyan tévéjátékok, melyek révén az új színészgenerációk méltó módon mutatkozhattak volna be. S ugyanúgy visszaesett a magyar filmgyártás is, különösen a történelmi tárgyú alkotások hiányoznak. A tehetségkutató versenyeken fel-feltűnik ugyan a nemzeti tematika – ilyen volt például legutóbb a meglepően nagy sikert aratott *Főlszállott a páva*, ahol a magyar népzene és néptánc ifjú tehetségei mutatkozhattak meg, vagy korábban a Társulat vetélkedő-sorozata, mely a nemzeti rockopera, az *István, a király* kultuszát szándékozott föléleszteni. Ám ez utóbbi inkább a show-business hadállásait erősítette, mint azt a szellemiséget, amelyből Szörényi–Bródy<sup>8</sup> eredeti műve 1983-ban született. De itt van például Bereményi Géza *Régimódi történet* című sikeres tévéfilmsorozata is, mely Szabó Magda regényéből készült. És ő rendezte a Széchenyiről készült nagyjátékfilmet<sup>9</sup> is, kiváló színészi teljesítményekkel. Miért nem ezekből van több?

– A nemzeti identitás kérdése Magyarországon az utóbbi években több évtizedes látencia után újra a fókuszba került. Szerinted mivel magyarázható ez? Gondolok itt a nagy port kavart *Hazám, hazám* című versantológiára (2012), és a *botrányoktól sem mentes, Mi a magyar? címmel 2012-ben a Múcsarnokban rendezett képzőművészeti kiállításra*.

Ami a színház világát illeti, ez a kérdés az új Nemzeti Színház építése óta, tehát már 2002 óta napirenden van. És újabb lendületet akkor vett, amikor 2012/13 fordulóján én váltottam Alföldi Róbertet a Nemzeti Színház élén. Akár úgy is fogalmazhatunk, hogy az utóbbi évtizedben e kérdés folyamatos felszínen tartásával zseniálisan pozicionálja magát a színházi szakma, hiszen Magyarországon ha-

<sup>7</sup> 2013. 12. 11-e, ATV (riporter: Friderikusz Sándor).

<sup>8</sup> Szörényi Levente és Bródy János a magyar rock-történet emblematisz alkotója.

<sup>9</sup> A 2002-ben készült *Hídember* Széchenyi Istvánról, a „legnagyobb magyarról”, a 19. századi reformkor meghatározó személyiségéről szól, Eperjes Károllyal a főszerepben.

gyománnyosan az irodalomban szoktak lezajlani a hasonló mérközések. De hogy a Nemzeti Színház nemcsak mint intézmény, hanem mint épület is mindig a figyelem középpontjában állt, arra mindennél eklatánsabb bizonyíték, ahogyan 1965-ben fizikailag megsemmisítették a belváros közepén álló régi Nemzeti épületét, március 15-ét, nemzeti ünnepünket szemelve ki erre a merényletre. Mindenki számára nyilvánvaló volt, hogy ez az '56 utáni megtorlás része.

– 2013 júniusában egy vaskos tanulmánykötet is megjelent Imre Zoltán tollából *A nemzet színpadra állításai címmel.*<sup>10</sup> *A szerző koncepciója arra épül, hogy a Nemzeti Színház a mindenkori hatalom reprezentációját szolgálja, ami a művészi szabadság gátja. Arról próbálja meggyőzni az olvasót, hogy az az eszme, amelynek ez az intézmény a létrejöttét kiváltotta – tudniillik a nyelvközösségen alapuló nemzetállam eszméje –, már a reformkor idején, a 19. század első harmadában anakronisztikus volt. Az a véleménye, hogy a magyarok azzal, hogy létrehozták a Pesti Magyar Színházat, elnyomták a fővárosban akkor még többségi német ajkú lakosságot.*

Ebben az a báj, hogy Imre Zoltánt tudomásom szerint soha nem érdekelte a nemzetiségi színházak ügye. Az ő támogatottságuk is a Teátrumi Társaság kezdeményezése révén stabilizálódott az elmúlt években. Ami pedig a reformkort illeti, én azért feltennem a kérdést: vajon a magyar fővárosban minek köszönhetően jött létre a németajkú többség? Tudvalevően a 150 éves török hódoltság, majd az azt követő német betelepítéseknek és az elnémetesítő bécsi politikának volt ez a következménye. A magyarok részéről a nyelvi alapon álló reformmozgalom erre volt válaszreakció, nagyon helyesen. Ha Imre Zoltán ezzel azt akarja mondani, hogy vigyázni kell a nemzeti kisebbségekre, akkor azzal teljes mértékben egyetértetek. Hiszen minden nemzetnek természetes joga van rá, hogy a saját érdekeit érvényesítse, tiszteletben tartva az összes többi nemzetét is. Én például végtelemül tudok rajongani a más nemzetek kultúrájáért, szokásaiért, gasztronómiájáért és sportteljesítményiért. Kisebbségiként nagyon jól tudom, hogy amikor a politikusok előveszik a nemzetiségi kártyát – akár az első, akár a második világháború idején, akár most – azzal mindig valamit elfednek. Ezt Imre Zoltán is nyilván ugyanúgy, sőt jobban tudja, mint én. Egy magát megfogalmazni kívánó nemzet, amelyik elért kultúrájának egy olyan szintjére, hogy színházon keresztül fejezze ki magát, természetesen létre fogja hozni a nemzeti színház intézményét. Ez teljesen normális, szinte minden európai nemzet életében így történt. Volt, akinél korábban, volt, akinél később. A macedónoknál például nem olyan régen, hiszen Macedónia mint önálló nemzetállam is csak a közelmúltban jött létre. Büszkék lehetünk a magunk 1837-ben alapított színházára, de ugyanakkor csodálattal tekinthetünk a lengyelekre, akiknek már 250 éves a nemzeti színháza. Ami pedig a jelen Európáját illeti, én ma sem tudok jobbat a nemzetben való gondolkodás alternatívájánál, a nemzetállami kereteknél, beleértve a nemzeti intézményeket, így a Nemzeti Színházat is.

---

<sup>10</sup> Imre Zoltán: *A nemzet színpadra állításai.* A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig, Ráció Kiadó, Budapest, 2013.



– Saját előadásaid közül – a régebbieket és a legújabbakat is beleértve – Te melyiket emelnéd ki mint nemzeti identitásod emblematiszus előadását? S melyiket tartod művészi-leg csúcsteljesítménynek? Esetedben különválasztható-e egyáltalán ez a két szempont?

Nem hiszem, hogy ez a két szempont az én esetemben szétválasztható. Bár két-ségkívül vannak olyan előadásaim – például *A szarvassá változott fiú...*, vagy a debreceni korszakból az *Úri muri*, az Attila királyról szóló *Isten ostora* vagy leg-utóbb a *Körhinta* –, amelyek már témájuknál fogva is a nemzeti identitás kérdé-sköréhez kapcsolódnak. De ha a *Gyilkosság a székesegyházban* című Eliot-műre gon-dolok, és Miczkiewicz *Ösökjére*, amiket még a beregszászi társulattal hoztunk létre, vagy a debreceniekkel közösen megvalósított *Mesés férfiak szárnyakkal* című produkcióra, ezekről éppúgy elmondható, hogy zsigerből születtek, és hogy rólunk szólnak...



A Nemzeti Színház (korábban Pesti Magyar Színház) eredeti homlokzata 1840-ben (forrás: *Utazás Pestről Budapestre*, Pallas, 1909)



A Népszínház épülete (1875) képeslapon 1900 körül. 1908–1965 között a Nemzeti Színház otthona



Az épület bontása 1965-ben



A Nemzeti Színház új épülete, 2002, tervező: Siklós Mária



Színház a Dunaparton (forrás: [www.panoramio.com](http://www.panoramio.com))



# Theatre of the Nation

Zsolt Szász Talks to Attila Vidnyánszky

*In interviews you often said that you had always been doing “national theatre”. What did you mean by that when you first founded a company in Beregszász, Kárpátalja, in the early 90s of the last century?*

I can only repeat what I said already in the first issue of *Szcenárium*<sup>1</sup> in September 2013. However, I am pleased to recall it now for the sake of foreign visitors to MITEM. If my memory serves right, I started by the confession that I primarily wanted to do *theatre* in Beregszász and not *Hungarian theatre*. In retrospect I find it dismaying how vaguely I considered my relationship to my own community in this regard. I still needed the following three years’ stress tests. Direct encounter, or rather active coexistence, with the Hungarians of Kárpátalja, the village people, made me realize it for life that there is also a higher consideration in an artist’s life than the particular activity itself, doing theatre, and it is the decision of where you belong with respect to community and language. Commitment to a national identity may not be a major issue in the West, but it is one in our geographic region, as sadly evidenced by the ongoing war between Russia and Ukraine. In the light of this, the story of how our theatre in Beregszász got its name makes one start thinking rather than laughing, and well typifies “the misery of Eastern European small states”, as a great 20<sup>th</sup> century Hungarian thinker, István Bibó expressed it. In the autumn of 1992, during the disintegration of the Soviet Union, an interstate meeting took place in Beregszász with the participation of Ukrainian and Hungarian ministers of culture as well as prominent members of the already existing Illyés Foundation in order to guarantee bi-lateral financial support for the newly-formed theatre. This story also exemplifies how the symbolic contents so frequently associated with the nation and national dramatic art may transform the world once they are represented by a genuine theatre artist, namely a great Hungarian actor.

---

<sup>1</sup> *What is Hungarian?* Zsolt Szász Talks to Attila Vidnyánszky. *Szcenárium*, September 2013, pp. 5–23.

We are ready for dinner in Nagyberég, in the company of Mrs Horolecz, the ex-actress minister of culture, and Bertalan Andrásfalvy, then minister of culture in Hungary. A lot of alcohol has been consumed during the strenuous negotiations all day. At one point Andrásfalvy starts singing. First, the Hungarian side sings the folk song *A csitári hegyek alatt*. It is followed by an alternate succession of Ukrainian and Hungarian folk songs. Embarrassed as I am, I try to join this side, then that, in order to set a convivial mood. And when it has become really most convivial, Imre Sinkovits, Actor of the Nation<sup>2</sup>, jumps from his seat and says: “*Let the Hungarian theatre be called Gyula Illyés*”. They translate “*nas poet*”, a great Hungarian poet. – “*Hurrah! Hurrah! All is well, let it be Gyula Illyés.*” The time of about a pint passes again, Sinkovits rises anew and asks: “*Is there another Hungarian theatre in Kárpátalja?*” – A tricky question indeed, of course there is not. “*Fine – says Sinkovits –, in that case let the name be Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház (Gyula Illyés Hungarian National Theatre).*” – It gets translated, and since neither the Ukrainian nor the Russian language makes a distinction between ‘*nemzeti*’ (‘*national*’) and ‘*nemzetiségi*’ (‘*ethnic*’), using “*nacionalnij*” for both, it will be accepted, too.

*Did it get officially accepted then?*

This name never got officially accepted, but, up until very recently – until township maintenance was taken over by regional authorities and the Ukrainian language law<sup>3</sup> adopted at the same time –, we were using the adjectives *Hungarian* and *national*, which gave us real backbone, strength of character, especially in the beginning.

*You were artistic director, afterwards director of Csokonai Színház (Csokonai Theatre), later Csokonai Nemzeti Színház (Csokonai National Theatre) in Debrecen between 2006 and 2013. In what way was the ideal of a national theatre manifest in your work there?*

Of the theatre in Debrecen one must know that it is a three-in-one repertory theatre with a large resident company, satisfying a community of four hundred thousand people from the city and its catchment area. It is this sort of operation which most resembles the 19<sup>th</sup> century Hungarian model, also characteristic of the Pesti Magyar Színház (Pest Hungarian Theatre) in the capital at its start in 1837 (known from 1840 on as the Nemzeti Színház (National Theatre), the legal predecessor of the present institution). During my directorship, the aim of the experiment called the Debrecen model was to see how the operation of this three-in-one repertory theatre could be integrated so that the company was, at the same time, realizing a programme which was internationally competitive and daringly experimental. It was one of our plans to establish and run an academy for training actors and directors, modelled on the old Nemzeti Színház. Although it

---

<sup>2</sup> Imre Sinkovits (Kispest, 21<sup>st</sup> September, 1928 – Budapest, 18<sup>th</sup> January, 2001) holder of the title Actor of the Nation, Kossuth Prize and twice Jászai Mari Award, Artist of Merit and of Excellence.

<sup>3</sup> The language law in Ukraine was adopted in 2012.

did not materialize, we raised opera performances to international standards of excellence, and became co-founders of the Arnel Opera Competition and Festival. However, an even greater than that achievement of ours is, I think, that we succeeded in having the Debrecen audience, labelled conservative, accept the new theatrical language, which we had experimented with at the Beregszász company, in a matter of two years. Meanwhile, we created, with the joint efforts of regional theatres, Teátrumi Társaság (Teátrum Society)<sup>4</sup>, primarily the trade union for country companies in need. This organization proposed an amendment to the 2008 Performing Arts Act in 2010.

*Why did it seem necessary for the theatres considered worthy to be awarded a high-priority “national” status? Five towns with county rights operate institutions of a national status: Debrecen, Miskolc, Győr, Pécs and Szeged. What value preference does this adjective imply? Have those theatres been animated by it?*

I do not know if they have been animated or not but they have definitely been protected. The main intention of the liberal opposition camp was, as proven by the law in 2008 under the socialist rule, that the existing structure be made redundant. The existence of resident companies at urban theatres was questioned because they wanted to place “project theatres” or occasional troupes in an advantageous position. They even toyed with the idea of dissolving independent companies in Kecskemét and Székesfehérvár or Eger and Nyíregyháza, arguing that these theatres used to be supplied with performances from Budapest or Debrecen. Serious studies were prepared on the topic by for example Máté Gáspár or Árpád Schilling. We were worried that if we yielded under this pressure, simply the increasingly fewer resources would lead to the introduction of a model like for instance in Scandinavia, Holland, or even France, where long-standing theatre workshops can be dissolved with a stroke of the pen. We had a fantastic infrastructure developed by the beginning of the 20<sup>th</sup> century, based on a German model, and most of our theatre buildings are declared national monuments, too. We trusted that politicians would not destroy them, either. However, we were aware that we, theatre people, would have to learn how to operate this infrastructure and fill it with up-to-date content. I find it exasperating that there is a new generation of directors which would not work within this structure and go sinking rather than swimming. Nowadays they are encouraged to do so even by the professors at the University of Theatre, unfortunately.

---

<sup>4</sup> 24<sup>th</sup> November, 2008 saw the statutory meeting of Magyar Teátrumi Társaság Egyesület (Hungarian Teátrum Society Association) inside the Debreceni Csokonai Színház, with the following 15 founding members: Békés Megyei Jókai Színház, Debreceni Csokonai Színház, Győri Nemzeti Színház, Kecskeméti Katona József Színház, Soproni Petőfi Színház, Székesfehérvári Vörösmarty Színház, Szolnoki Szigligeti Színház, Veszprémi Petőfi Színház, Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, Goldmark Károly Művelődési Központ – Balaton Kongresszusi Központ és Színház, Cervinus Teatrum Szarvas, Kvártélyház Szabadtéri Színház Kft., Turay Ida Színház – Szemiramisz Kht., Mozaik Művészegyesület and Mandala Dalszínház Egyesület.

*We know that lengthy negotiations between various labour organizations preceded the final consensus on the new act on theatre. What sort of requirements does a theatre with national status have to meet?*

We wanted to promote lifelike things by this amendment. It puts forward genre diversity, and the continuation of playing opera in the country for instance. It is prescribed that national theatres must have festivals. They must have a wide range of international partnerships, above all with Hungarian theatres across the border. Theatres in both categories<sup>5</sup> are required to organize programmes for children and youth, too. Apparently, there are corrections to be made in the future, and we keep thinking what to alter in the amendment because it is full of imprecision. For example, an actor career path model must be created in the near future. We insist that theatres adhere to the new outlines of community culture, a major element of which is to resurrect theatre in the five hundred-odd community centers which have been renovated through EU funding. In order to do that it would be essential for theatre professionals to support school and amateur dramatics – either by supplying newly forming groups with mentors or by taking performances to these otherwise technically well-equipped institutions. We would like to realize at last what has only been a slogan so far: let each schoolchild visit a theatre at least once a year. So there is a lot to do in the near future. Still, I am quite proud of carrying through this amendment as it is.

*Have any particular expectations of the institution under your guidance been worded by the government, with respect to ideology, contents or finance, at or since your appointment as head of the Nemzeti Színház? I am asking this with last summer's conference in mind where the Secretary of State for Culture, Péter Hoppál spoke of an intention to involve theatres directly in shaping cultural policy in the future, not as executives of some government directive but as autonomous partners.*

They are quite right in involving us as we are highly important components in cultural life. The Nemzeti Színház for instance has an annual attendance of hundreds of thousands, but smaller companies also attract crowds of viewers. Contrary to what is often said, there is no ideological pressure on us. Just the legal regulations. Even those determine nothing but the minimum with regard to the ratio of graduates as well as the number of premieres and presentations. It may not be

---

<sup>5</sup> According to the 2011 Act, theatres fall into three categories. The former six categories have been reduced to three new categories of normative support: national, priority (both eligible for normative support) and “project”, which means having to apply for grants every year anew. Those in the category of “national” are maintained by the state or by the ensemble provided it is state-contracted and at least 70% of its members hold special higher-level qualifications or such as stipulated by the Public Service Act. An organization may be of “priority” if it is financed by a local government and at least 60% of its members hold the stipulated or special higher-level qualifications. As for classification criteria, a certain number of stage appearances are also determined by the Act for particular art forms, and adding contemporary works to the repertoire is now taken into consideration within each category.



known either that 99% of Hungarian theatres exceed the required minimum significantly.

*Did you need to rethink your vision after becoming the director of the Nemzeti Színház? Could it possibly be not the Act alone but also the place, status and social role of the theatre which are in urgent need of redefinition?*

Unfortunately, it sounds banal today that theatre, including the Nemzeti Színház, has been continuously losing its former – unique – prestige. It is commonly and basically blamed on the emergence of new media, especially television and the internet. To this I would add that in Hungary the attenuation of middle class values and mentality, which, one way or other, defined theatre-going habits even in the single-party era, might have contributed to this erosion. During the past twenty-five years, as a subsequent consequence of ever-deepening crisis phenomena, the attitude which looked upon the ideas of patriotism and national attachment as middle-class virtues was just about being phased out. And so was the longstanding practice of satisfying the community's desire for a festival first and foremost by going to the theatre. From this respect, theatre is presumably the most sensitive of arts: it is born in a moment and evaporates in another, therefore its place and status needs continual redefinition. We, Hungarians may not be quite aware of how much we insist on our theatre. Once I had a director from Bulgaria visiting and he asked me the number of supported theaters in Budapest. His jaw dropped open when he was told.

*It has been mentioned recently at the Lengyel Intézet (Polish Institute)<sup>6</sup> that there are 33 theatres in Warsaw, one and a half times the size of Budapest.*

There are 24 in Budapest and a hundred-odd studio theatres as well. These figures beat everyone in the vicinity and we could be proud of it. Even Bukarest has only a fraction of that. Also, the social role of theatre needs redefinition if only on account of a shift in the cult of the actor, the central factor in theatre ethos. A shift at least with us. Since the colleague from Bulgaria I mentioned earlier said that the way spectators throw bouquets of flowers onto the stage after a performance, and actors take them apart, and throw them back to the audience, amounts to an all-embracing national show there. They have a more active stage and auditorium, actor and audience relationship. And they still preserve the general habit of fans waiting for actors at the stage door, which we also used to have. Russia, too, has kept that habit to this very day. László Marton, director at Vígszínház (Comedy Theatre) once told me that no such thing had happened at his theatre for some twenty years. Surely, the cult of celebrity fed by media hype is part of the situation in the countries mentioned.

*Playwright György Spiró, customarily ranked among liberal intellectuals, said in a television interview not long ago that neither right-wing nor left-wing politics is nationalistic enough in Hungary: "My problem with all this post-transition politics is that it does not take the fact that we live in the era of nation states seriously enough [...] it is not*

---

<sup>6</sup> At the panel *Theatre and Freedom* on 26<sup>th</sup> February, 2015. Guests: György Spiró, Gábor Máté and Tadeusz Słobodzianek. Moderator: Patrícia Pászt, translator, writer.

*nationalistic enough, it ignores Hungarian tradition [...] and national culture. I think [...] neither the right nor the left side takes it seriously [...] that it is our sole and exclusive task to sustain and cherish what is Hungarian...*"<sup>7</sup> What do you think of it?

I profoundly agree with it. But let me put it more concretely. I do not want to attack the media which has already been referred to, because I understand those specialists, backed up by the Fidesz government, who are now trying to redefine the cultural mission of public broadcasting on a national basis. However, as I am looking at these developments from the standpoint of the theatre, I am afraid they are going to have a difficult task. For instance, no such television plays have been made over the last twenty-five years as would have given a chance to new generations of actors to make a creditable appearance. Hungarian film production has fallen just the same, lacking in historical films especially. Nevertheless, the national theme is presented on and off by talent shows – such as the surprisingly successful *Felszállott a páva* ("The Peacock", a Hungarian folk song) most recently, where young folk musicians and dancers could show their talents, or, earlier, the Társulat contest series, which was meant to revive the cult of the national rock opera, *István, a király* (*Stephen, the King*). However, the latter tended to boost the positions of show-biz rather than the initial idea behind the 1983 Szörényi–Bródy<sup>8</sup> piece. Or just take for example the well-liked television serial by Géza Bereményi, *Régimódi történet* (*An Old-Fashioned Story*), adapted from Magda Szabó's novel. He directed also the feature film on Széchenyi<sup>9</sup>, with excellent acting achievements. I wish there were more of this.

*After a multi-decade latency period, the question of national identity in Hungary has come into focus again. How would you explain that? I have in mind the 2012 poetry anthology Hazám, hazám (My Land, My Land) which raised dust, as well as the arts exhibition under the title Mi a magyar? (What is Hungarian?) at Műcsarnok (Hall of Art) in 2012, not free from scandal either.*

As far as theatre is concerned, this issue has been on the agenda since the construction of the new Nemzeti Színház, that is to say since 2002. And it gained new momentum when I replaced Róbert Alföldi as head of the Nemzeti Színház at the turn of 2012/13. We might as well say that the theatre profession has been positioning itself brilliantly over the last ten years because such matches in Hungary traditionally take place in literature. The fact that the Nemzeti Színház had always been in the focus of attention not only as an institution but a building as well was eminently proved by the manner in which the building of the old Nemzeti in the centre of the city was physically destroyed in 1965, with the plot being devised to fall on 15<sup>th</sup> March, our national holiday. It was obvious to everyone that it was part of the retaliation for '56.

<sup>7</sup> 11<sup>th</sup> December, 2013, ATV (Interviewer: Friderikusz, Sándor).

<sup>8</sup> Levente Szörényi and János Bródy are emblematic figures in Hungarian rock history.

<sup>9</sup> *Hídember* (*The Bridgeman*), made in 2002 and starring Károly Eperjes, is about István Széchenyi, "the greatest Hungarian" and decisive figure of the 19<sup>th</sup> century Age of Reform.

June 2013 also saw the publication of a bulky collection of essays by Zoltán Imre, entitled *A nemzet színpadra állításai* (The Stagings of the Nation).<sup>10</sup> The author's concept is based on the idea that the *Nemzeti Színház* serves to represent those in power, which is an obstacle to artistic liberty. He is trying to persuade the reader that the ideal which triggered off the establishment of this institution – that is the ideal of a speech community-based nation-state – was already anachronistic during the so-called Age of Reform, in the first third of the 19<sup>th</sup> century. He is of the opinion that by creating the *Pesti Magyar Színház* (Pest Hungarian Theatre), the Hungarians suppressed the German-speaking – then – majority in the capital.

Appealing as it is, Zoltán Imre has, to my knowledge, never been concerned about ethnic minority theatres. Their support has been stabilized at the initiative of the *Teátrumi Társaság*. As for the Age of Reform, I would still ask the question about the reason for the presence of a German-speaking majority in the capital of Hungary. It is common knowledge that it was the consequence of the 150 years' Turkish subjection, the subsequent settling of Germans and Vienna's Germanizing policy. The language-based reform movement was Hungarians' response to that, and rightly so. If Zoltán Imre means to say that ethnic minorities are to be taken care of, I agree with him entirely. Each nation has a natural right to self-assertion, respecting that of all other nations, too. I, for example, can feel overwhelmed by enthusiasm for the culture, customs, gastronomy and sports achievements of other nations. As an ethnic Hungarian, I know it only too well that whenever politicians start playing the ethnicity card – like in World Wars I and II or just now – they want to have something covered. Apparently, Zoltán Imre is at least as much aware of that as I am. A nation wishing to assert itself, and having attained a cultural level of being able to do so through theatre, will naturally create the institution of a national theatre. It is absolutely inevitable and almost each nation in Europe has done so. Some did so earlier, some later. It was not long ago that Macedonia did so for instance, since the country as an independent nation state is only a recent arrival. We may be proud of our theatre founded in 1837 and, at the same time, admire the Polish people for their 250-year-old national theatre. As far as present time Europe is concerned, I still do not know a better alternative than thinking in terms of a nation and the framework of nation states, including national institutions, with the *Nemzeti Színház* among them.

*Of your own productions – including former and latter ones as well – which one would you highlight as emblematic of your national identity? And which one do you consider as the peak of your artistic achievements? If these two aspects can, at all, be separated in your case...*

---

<sup>10</sup> Imre, Zoltán: *A nemzet színpadra állításai* (The Stagings of the Nation). A magyar nemzeti színház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig (Changes in the Concept of the Hungarian National Theatre from 1837 to Our Day), Ráció Kiadó, Budapest, 2013.

I believe these two aspects cannot be separated in my case. Doubtless, I have productions – for example *A szarvassá változott fiú...* (*The Son Who Turned Into a Stag*), or *Úri muri* (*Very Merry*) from the period in Debrecen, *Isten ostora* (*Flagellum Dei/Scourge of God*) on King Attila, or *Körhinta* (*Merry-Go-Round*) most recently – which take their very subject from the topic of national identity. However, if I come to think of Eliot's *Gyilkosság a székesegyházban* (*Murder in the Cathedral*) and Miczkiewicz's *Ősök* (*Forefathers' Eve*), which we produced with the Beregszász company, or *Mesés férfiak szárnyakkal* (*Fabulous Men with Wings*), a collaboration with the Debrecen company, well, it may equally be said of them that they are visceral in origin and are all about us...



Juhász Ferenc: *A szarvassá változott fiú* ki-  
 áldozása a titkok kapujából (*The Son Who*  
*Turned Into a Stag*), Beregszászi  
 Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, 2003,  
 r.: Vidnyánszky Attila (fotó: Ilovsky Béla)



Móricz Zsigmond: *Úri muri* (*Very Merry*),  
 Csokonai Színház, Debrecen,  
 2008, r.: Vidnyánszky Attila (fotó: Máthé András)



Szénási Miklós – Oleg Zsukovszkij – Lénárd Ödön:  
*Mesés férfiak szárnyakkal* (*Fabulous Men with Wings*),  
 Csokonai Színház, Debrecen, 2010, r.: Vidnyánszky Attila  
 (fotó: Máthé András)



T. S. Eliot: *Gyilkosság a székesegyházban*  
 (*Murder in the Cathedral*),  
 Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház,  
 Beregszász, 2009, r.: Vidnyánszky Attila  
 (fotó: Ilovsky Béla)



ROBERTA CARRERI



## A mi krónikus életünk

Épp már elfogyasztottuk vacsoránkat, de még az asztalnál ültünk, amikor megemlítettem Torgeirnek<sup>1</sup> az álmodat az Odin Színház közös holstebrói<sup>2</sup> sírjáról, ahol egy életen át éltünk és dolgoztunk. 2003-at írunk, és az *Andersen álma* című előadásunkon dolgozunk. A mozgás-partitúrám kidolgozásához vettem egy urnát, a saját urnámat, és elkészítettem egy jelenetet a hamvakkal. Az asztal túloldalán ülő Torgeir csendben hallgat engem, és mosolyog. Számára csak az élet létezik, a halál egyszerűen csak az élet hiánya.

Egy új előadás létrehozásának kezdetét gyakran hasonlítják egy új élet kezdetéhez. Előadásaink eddig mindig úgy készültek, hogy csak a színészek és a rendező voltak jelen, senki más. Intim légkörben, ami tele volt izgatott várakozással. Az *Andersen álmához* Eugenio a legkülönbözőbb helyszíneken oltotta be fantáziánkat: a holstebrói irodájában, egy moszkvai hotelszobában, egy cagliari-i étterem teraszán.

Eugenio „verbális improvizációinak” van egy olyan tulajdonsága, hogy egyszerűen nagyon pontosak, és mégis rendkívül sokféle irányban nyitottak, hogy képesek stimulálni a képzelőerőt, érdeklődést ébreszteni minden színészben. Mi mindannyian, akik mögött oly hosszú közös tapasztalás áll, és kimerültség-érzés is nehezedik a vállunkra, nagyon is különbözünk egymástól. Cipeljük ezt a terhet, nem tehetünk ellene. Ez volna a hivatás? A vizek néha felkavarodnak, mintha csak egy horogra akadt hal csapkodna vadul, hogy megpróbálja kiszabadítani magát. Düh-rohamok. A sorsunk ellenében?

2011. április 9-e: meglepetésre Bogotában ér véget az *Andersen álma*<sup>3</sup> sorozata azzal, hogy Eugenio az előadás után, közvetlenül a közönséghez szólva,

<sup>1</sup> Torgeir Wethal, 1947-2010, az Odin alapító színésze, filmjeinek rendezője, Roberta Carreri férje (a ford.)

<sup>2</sup> Holstebro: dániai kisváros, az Odin Színház központja

<sup>3</sup> *Andersen's Dream*: az Odin Színház előadása, bemutató: 2004.



bejelenti: „Önök most az *Andersen álma* legutolsó előadását látták”. Az Odin Színház történetében először Eugenio a színpadon, a közönség előtt zárja le egy produkció életét. A fejsze lehullt. A nagy fa kivágatott, hogy több fény jusson egy fiatalabbnak, mely két héttel korábban már jelét adta, hogy gyökere-  
ret eresztett.

## 2008

Eugenio az egész februárt arra szánja, hogy belefogjunk az új előadásba, melynek ideiglenes címe *XL (Extra Large)*. Úgy dönt, hogy a színház legkisebb műhely-szobájában kezdi a próbákat, annak ellenére, hogy jó sokan vagyunk. Belépve a Kék szobába, balról jobbra, sorban letelepednek a négy fal mentén: Roberta, Iben, Tage, Julia, Frans, Kai, Eugenio, Torgeir, Sofia<sup>4</sup>, Nando Taviani irodalmi tanácsadó, a színész-technikus Donald Kitt, a technikus Fausto Pro, és három rendező-asszisztens: Raúl Iaiza, Pierangelo Pompa és Ana Wolf. Szintén jelen van Tina Nielsen (egyike az Odin korábbi színészeinek, akiből protestáns lelkész lett), Anna Stigsgaard, aki az *Andersen álma* című előadásunk asszisztense volt, és végül egy fiatal angol rendező, Max Webster.

Először fordul elő, hogy Eugenio más emberek jelenlétében ismerteti számunkra egy új előadás témáját. Az előadás megalkotása során minden pillanatnak tanúi lesznek más emberek. Ez most azért lesz így, hogy Eugeniót segítse? Vagy azért, hogy minket, színészeket?

2008. február 5-e: A Kék szoba az egyetlen próbaterem, ahol ablakok is vannak. Kint, a behavazott nyírfák vékony, fekete ágacskai tűnnek elő. Új kezdetre számítok, de amikor Eugenio szólásra nyitja a száját, megint egy temetéssel szembesít bennünket. De ez most nem valamiféle dal vagy eszmei dolog – nem, ez az ő saját temetése.

Eugenio mondja: „Egy nap bejöttök a színházba, és valaki közli veletek, hogy meghaltam. Egy levélben azt kérem tőletek, hogy szervezzétek meg a temetésemet valami olyasmivel, amiről tudjátok, hogy szeretem. Meg is beszélhetitek velem, mondhattok olyasmiket, amikről sosem beszéltem nekem. Oly sok éven át küzdöttetek valamennyien az Angyal ellen, aki meg akart törni benneteket. Készítsetek egy jelenetet, amelyikben Jákob és az Angyal küzdelmét mutatjátok meg. Meséljete el egy történetet, tele rémségekkel és humorral, egy történetet rólam, amelyikben rám csak úgy utalhattok, hogy „ő”, de sohasem úgy, hogy „te”. Mindenki készítse el a saját szertartását, mindössze néhány percben. Hogy hogyan, azt döntsetek el ti. Rendezzétek saját kollegáitokat! Sofiának viszont más története van. Ő azért jött, hogy az apját megkeresse.” Ez az esemény lesz az a sarkalatos pont, amely köré fonódik majd az összes történetetek. A mi sarkcsillagunk az in-

---

<sup>4</sup> Roberta Carreri, Iben Nagel Rasmussen, Tage Larsen, Julia Varley, Jan Ferslev, Kaib Berdholdt, Sofia Monsalve: színészek; Frans Winther: zenész, zeneszerző (*a ford.*)

tegráció témája. Eugenio szokás szerint mindig valami aktuálisat, valami égetően fontosat választ előadása témájául.

Miként kerülhetjük el, hogy oly sok éven át dolgozva ugyanazokkal az emberekkel, önmagunkat ismételjük? Hogyan kerüljük el a visszatérést saját kliséinkhez? Mindig, amikor egy új előadáson kezdtünk el dolgozni, megpróbáltunk különféle stratégiákat találni e kérdések megoldására. Most meg ahelyett, hogy menekülni próbálnánk a múlttól, nekiállunk töredékeket előásni a mostanra már letűnt előadásokból: jeleneteket, kosztümöket, tárgyakat, dalokat. Mint valami organikus színház, újrashasznosítjuk a múltunkat, összedaráljuk, hogy kivonjunk belőle egy új előadást. Mindent, amit kiválogatunk, elhelyezünk a „raktárunkban”, a Kék szoba hátsó falának közepére.

Abból indulunk ki, ami már a miénk. Ajándékként ajánlunk fel minden egyes tételt. Utazás ez az emlékezet földjére.

Ugyanakkor halljuk Egeniót, aki így szól hozzánk: „Mikor improvizáltok, a manírijaitokat ismétlitek. Képesnek kell lennünk arra, hogy megszabaduljunk ezektől. A részletek lényegesek, és ezeken fogunk dolgozni. Nem kell, hogy új partitúrát dolgozzatok ki, de gondolatok ki stratégiákat arra, hogy miként szabaduljatok meg saját kliséitektől.” Lolito (az angyal a *The Land of Nod*<sup>5</sup>– ’Álomország’ című előadásból) és a fémpénzes jelenet a *My Father's House* (’Apám háza’)<sup>6</sup> című produkcióból az elsők között felbukkanó részlet. Lolito dolgai uralják a „raktárt”, ahová a tárgyakat, maszkokat, bábokat és hangszereket elhelyeztük. Egy nagy halom fémpénz tölti meg a teret. Apró felajánlásként, jutalomként jelennek meg saját színészeink számára, de a többi színész számára is. Ahogy hullnak bele a fémtálapba, hangokká és ritmusokká lesznek.

„Minden előadás egy hatalmas folyó, melyet a belé ömlő mellékfolyók táplálnak: a tánc és a zene. Mellékfolyó az is, ahogy életet adunk ezeknek a pénzérméknek, hangokat csalva elő belőlük. Ennek az előadásnak tánc-maratonná kell válnia, és senki, aki a színpadon van, nem ülhet csöndben, tétlenül” – mondja Eugenio.

2008. február 12. A tér közepén egy nagy, négyszögletes, anyaggal letakart tárgy fogad bennünket. Eugenio mondja: „Az anyag alatt két idea van: az egyik az enyém, a másik Luca Ruzzáé”. Az anyagot eltávolítják, alatta egy vízzel teli, átlátzó koporsó van, hasonló, mint a *Hófehérke* meséjében, egy angolna úszik benne. Eugenio megkéri Sofiát, hogy másszon be a koporsóba. Teste lassan elmerül a vízben. A haja lebeg, hullámozik, miközben az angolna végigsiklik a lábai mentén. Érződik rajta, hogy saját elemében van. Mikor Eugenio megkéri, hogy jöjjön ki a vízből, Sofía felbukkan, reszketve a hidegtől és az iszonytól.

A tér, amit Eugenio használni akar, ötször három méteres. Nagyon kicsi. Még a legkisebb akciónk is lefojtott marad ettől. Nagy terekhez vagyunk szokva, és

<sup>5</sup> *The Land of Nod*: Iben Nagel Rasmussen előadása, r.: Cesar Brie a Farfa project keretében.

<sup>6</sup> *My Father's House* – az Odin Színház előadása, műsoron: 1972-től 1974-ig.

a bennünk megbúvó öreg cirkuszi ló túlzásokra készítet engem is, kollégáimat is. Csak Torgeir dolgozik harmóniában a térrel: kontrolláltan, mindig reflexíven, teljes jelenléttel. Egyetlen részlet sem kerüli el a figyelmét. Sokunkkal ellentétben, akik Eugenio kéréseinek akarunk megfelelni, gyakorta elzárva fülünket, elménket attól, amit a többiek tesznek, úgy látszik, Torgeir mindig figyel.

Minden nap, és mindig ugyanabban a prezentációs sorrendben ismételjük, Nandóval együtt, a színészek választotta partitúrákat. Minden nap. Eugenio változtat, valami újat javasol.

Tage, miközben megy a jelenete, arra kér bennünket, hogy ismételgessük azokat a mondatokat, melyeket Eugenio hajtogatott vég nélkül az évek során. Ami eszembe jut, az a következő: „Ennek az előadásnak egy bőröndben el kell férnie.”

Háromhetes elvonultság után az előadás időtartama 80 perc. „Raktárunkban” régi előadások töredékei gyűlnek halomba az új ötletekkel együtt. Visszahelyezzük őket a „kristálykoporsóba”. A próbákat félbeszakítjuk, mert turnéra utazunk a repertoárunkkal. Nem tudjuk, mikor fogunk újra dolgozni az *XL*-en. Lehet, hogy egy éven belül. Ez alatt az idő alatt meg kell alkotnunk a saját figuránkat, és legalább egy félórás „zenei szövetet”. Semmi sem jut az eszembe. Csak egyre vágyom: menekülni szeretnék önmagamtól.

Kibújni a Kék szoba gubójából – ami nem jelenti azt, hogy abból a kreatív állapotból is kikerülünk, amelybe korábban belemerültünk. Az előadás tovább épül bennem, vágyakat provokálva kiveretlenül. Áprilisban vendégszínházunk Isztambulban. Torgeir és én bolyongunk ebben a különleges városban, mely két kultúra között lebeg. Utunk egy olyan utcába visz, mely teli van zeneboltokkal. Megállok az egyik előtt, mely *bindirt* kínál, nagy tamburinokat, melyeknek kereke/teste érlelt fából és kecskebőrből készül. Némelyik tényleg gyönyörű. Bemelegyek, és nekiállok kipróbálni a hangjukat. Némelyiknek kevésbé szép a külleme, de gyönyörű a hangja, míg más darabok, bár szebbek, a hang, ami megszólal általuk, meglehetősen tompa. Torgeir szívesen várakozik rám. Egy szemközti kávéházban sörözget, újságot olvas. Két óra múlva sugárzó arccal jövök kifelé, karomban egy fényes *bindirrel*, bár fel sem tettem magamnak a kérdést, miért vettem.

Júniusban Torgeirrel Athénben vagyunk, dolgozunk és nyaralunk is. A Plakán sétálva Torgeir hirtelen megáll egy kis üzlet előtt, mely telis-tele van emléktárgyakkal. Meglát egy kis, felfüggesztett hangszert. Van ott több is, de ez az, ami elsőre megragadja Torgeir figyelmét, úgyhogy végül meg is vesszük. Kinézetre ez a legegyszerűbb, de hangtartománya a legszélesebb, a hangja pedig a legtisztább. „Ezt kéne használnod az új előadásban” – mondja Torgeir. A *baglama*, így hívják, olyan kicsi, hogy a kezításkámban elfér. Ettől kezdve a világon mindenhová elkísért.

2008 őszén, egy perui turné alkalmával, veszek néhány vékony fémhálóból készült bennszülött maszkot: két női- és két férfi-maszkot. A női maszk zöld szemével és rózsaszín orcájával teljesen másképp néz ki, mint én, ezért is ez a kedvencem. Az ayacuchói piacon veszek két kötényt, olyanokat, amilyeneket az ottani indián asszonyok hordanak: az egyik vörös, fehér csíkozással, a másik zöld,

fehér csíkokkal. Nagy zsebeikben sok-sok ötlet elfér. Decemberben Torgeirrel Kuala Lumpurba megyünk turnéra. Torgeir lassúbbnak tűnik a szokásosnál. A turné utolsó napján egymás mellett ülünk, kínai lábmasszázst véve. A masszázsz-kezelés végén a masszőr, nagyon komoly ábrázattal, akadozó angolsággal azt mondja Torgeirnek: „Az ön teste nagyon fáradt”. Állítása nem lep meg bennünket, de a hanghordozása zavarba ejtő. Ettől a pillanattól kezdve Torgeir elkezd leszokni a dohányzásról, adagját napi egy cigarettára csökkenti. Húsvétra teljesen abbahagyja. „Milyen furcsa, egyáltalán nem hiányzik a dohányzás” – mondja nekem.

## 2009

Január. Havas tél és kék eget. Úgy döntök, hogy visszavonulok a Sanjuktoronyba<sup>7</sup>, mely körben ablakos, világos és félreeső hely. Felmászok a lépcsőn, kezemben egy piros bőrrönddel, mely tele van tárgyakkal és hangszerekkel, CD-kel és verseskötetekkel. Bátortalanul megtöröm a csendet, a *bindíremen* kezdek játszani. Megpróbálom feltárni a benne rejlő különböző lehetőségeket úgy, hogy különböző módon tartom a hangszert, aztán egyszer csak egy bizonyos ponton a tamburinból tálca lesz.

A *baglamán* való játékhoz fehér kesztyűt húzok, melynek ujjait levágtam. A *baglama* egy olyan titok, melyet csak Torgeirrel osztok meg. Nem akarom, hogy bárki tudomására jusson, hogy tanulok játszani rajta. De két hét elteltével szükségem van segítségre, és Jan néhány értékes tanácsot ad.

Otthon találok néhány régi kulcsot az egyik fiókban. Egy szalagra fűzve a nyakam köré függesztem őket. Az öltözőmben találok egy öreg kezitükröt, melyet réges-régen kaptam ajándékba. Arra használom, hogy feltegyem a perui maszkomat és az apródfrizurára nyírt, platinaszőke parókámat, melyet évekkkel ezelőtt vettem Hong Kongban. Belenézek a tükörbe, és nem ismerek magamra: én vagyok az, és mégsem. Fantasztikus érzés megszabadulni saját fizimiskám rabszolgaságából. Eszembe jut Uma Thurman a *Ponyvaregény*<sup>8</sup> című filmből. Furcsa, mert abban a filmben neki fekete volt a haja. Quentin Tarantino. Asszociációk. Hallgatok magamra, és engedem magam vezettetni az asszociációim által, bármilyen banálisnak is tűnnek. A mi munkánk az asszociációk kidolgozására épül. A *Ponyvaregény* egy amerikai étterembe visz. Pincérnők, sztorik, melyek egyszerre banálisak és tragikusak. A mindennapi élet tragédiája, avagy a tragédia mindennapi természete? Hány meg hány tragikus sorsú asszony szolgált fel nekünk kávéét mosolyogva? Fölveszek egy 1950-es évekből való, fehérrel pontozott, zöld ruhát, erre rá a piros-fehér

<sup>7</sup> Sanjukta torony: az Odin színház holstebrói otthonának egyik helyisége, mely a színház épületegyüttese fölé magasodik (*a ford.*).

<sup>8</sup> Uma Thurman színésznő, Quentin Tarantino *Ponyvaregény* (Pulp Fiction, 1994) című filmjének szereplője.

csíkos perui kötényt. Egy magazinban találok egy piros bőr lakkcipőt, rajta fehér masnival, fekete-fehér csíkozású sarokkal. Megrendelem az interneten. Az eredmény egy olyan kosztúm, mely határozottan optimista.

A Sanjukta toronyban folytatom a keresgélést a gondolatok, ötletek után. Ez úgy történik, hogy tanulmányozom a tárgyakat, melyeket magammal hoztam. Új feladatra vállalkozom: dallamokat készítek a *baglamámmal* – dallamokat dán szövegekre. Néhány Janina Kats verset választok, és hozzáillesztem a zenéhez. Eugenio utálja, ha dánul beszélek. Miért teszem mégis? Mert ebben a pillanatban erre van szükségem ahhoz, hogy ne ismerjek magamra. És ha az ellenkező irányba haladnék? Emlékszem ifjúkorom dalaira. Lucio Battisti és Milly dalait éneklek, *bin-dir*-kísérettel. Tudom, hogy ezek a dalok túlságosan is jól ismertek és el vannak koptatva. De itt és most ezek ugrottak be hirtelen, és én most ebben az itt-és-mostban vagyok. Szükségem van arra, hogy gondolataim szárba szökkenjenek. Az a feladatom, hogy új lehetőségeket tárjak fel, és ha képes vagyok rá, lepjem meg velük a rendezőt. Akkor aztán majd Eugenio eldönti, hogy mi fog legjobban működni az előadásban.

Torgeir a színház egy másik részében dolgozik. Otthon mi sohasem beszélünk az egyéni munkánkról. Szeretjük meglepni egymást.

2009. május 4. Újra dolgozunk az XL-en. Megtudjuk, hogy az előadás új címe *The Chronic Life* 'A krónikus élet' lesz. „Eugenio újabb oximoronja” – gondolom magamban, mikor először hallom. Különösebb hatással nincs rám. Lehet, hogy a kilencvenes éveiben járó, ágyhoz kötött édesanyja sorsa inspirálta, aki már elvesztette az emlékezetét, még az az öröm sem adatik meg neki, hogy felismerje a saját fiát.

Több mint egy évünk volt rá, hogy megteremtsük a saját figuránkat: karaktereket egy olyan darabhoz, melynek nem ismerjük a történetét, a kontextusát, illetve a szövegét. Pierangelo videofelvételének segítségével megismételjük az utolsó jelenetet, majd az egész montázst. Egy nap új díszlet fogad bennünket a Kék szobában: a talaj fapadlózatú, az elemek közötti réseken alulról fények szűrődnek át. Eugenio egy üveg lengyel vodkával „Medúza tutajnak” kereszteli el a díszletet, és azt mondja, hogy ebben az előadásban nem akar látható reflektorokat. Gyertyákat akar, világító pálcákat, környezetbarát fáklyákat. Nem kell túlságosan aggódunk a dolgok technológiai része miatt. Nincs Jesper Kongshaug-féle<sup>9</sup> fényterv. A világításnak képzeletébresztőnek és egyszerűnek kell lennie. Eugenio informál bennünket arról is, hogy a tánc, akárcsak a zene, központi témája az előadásnak, állandóan fel-felbukkan, mint valami drón. Egy másik központi elem lesz a mozgáskorlátozottság. Gyakorolnunk kell a bicegést. Ez a kis fizikai korlát segíteni fog abban, hogy legyőzzük a kliséinket, és új ritmuslehetőségekkel is szolgál majd, mondja Eugenio.

---

<sup>9</sup> Jesper Kongshaug nemzetközi híró fénytervező, dolgozik operák, színházak, táncelőadások, performanszok számára, épületek, látványosságok fénytervezője (*a ford.*).



Minden nap, sorban egymás után bemutatjuk a karakterekkel kapcsolatos kutatásaink eredményét, anyagainkat és „hangtextúráinkat”. Amikor sorra kerülök, két karaktert mutatok be: Sugart és Lolát. Mindkettőjükön rajta van a fémhálóból készült perui maszk és a paróka: az egyik szőke, a másik barna. Sugar *baglamán* játszik, Lola *bindiren*. Hotelszobákban és otthon, hónapokon át gyakoroltam, hogy zenedarabokat tanuljak meg játszani a *baglamán* anélkül, hogy a húrokra néznék. Eugenio Sugart választja, és megkér, hogy írjam meg az életrajzát. Könnyű. Igazi neve: Norma Jones, amerikai, Utahban született egy olasz asszony és egy dán férfi lányaként. Hatvan éves. Hét és tizenhárom éves kora között szenved mostohaapja szexuális bántalmazásától. Tizenhat éves korában teherbe esik egyik osztálytársától. Otthagya az iskolát. Elmenekül, és nagyanyjával él Louisianában, ahol megszületik a fia. Egy étteremben lesz pincérnő. Férjhez megy, és születik egy lánya. Amikor a kislány hét éves lesz, Norma rájön, hogy a férje szexuálisan bántalmazza őt. (Először arra gondol, hogy megöli a férjét, de akkor eszembe jut, hogy az USA-ban erre a típusú bűncselekményre halálbüntetés szabható ki.) Közben egy autós üldözés során a rendőrség megöli tizenöt éves fiát, aki egy lopott motorkerékpáron menekül. Sugar szenvedélye az éneklés. Eugenio meghallgatja az énekemet, aztán azt javasolja, hogy Sugarnak legyen torokrákja, ami eltorzítja a hangját.

Amikor Torgeir bemutatja a maga karakterét, kiderül, hogy ő is „amerikai”, és piros cipőt hord. Lehet, hogy ez az együtt látott filmeknek köszönhető? Vagy annak a vágnak a következménye, hogy amilyen messze csak lehet, távolodjunk el a magunkról kialakított képtől, attól, amivel azonosítjuk magunkat? Torgeir figurája: egy európai kém az Amerikai Egyesült Államokban. Kék öltöny van rajta, piros, Converse márkájú vászoncipő, piros póló, és piros baseball sapka. Torgeir anyaga nem túl dinamikus a térhasználat szempontjából, de hatalmas belső dinamikája van. Alakja öngyilkosságot kísérel meg különféle módokon. Újra és újra megkísérli, de az utolsó pillanatban az élet mindig erősebb lesz, mint a halálvágy. Ez lenne a krónikus élet? Torgeir nagyon rafinált színész. A színjátás mindig is az ő legnagyobb szenvedélye volt. Az évek során többször felmerült bennünk a kérdés, hogy mi mindennel foglalkozhattunk volna ahelyett, hogy az Odin Színházban dolgozunk. Torgeirtől sohasem hallottam, hogy föltette volna magának ezt a kérdést. Ő mindig megadta magát a sorsnak. A jelen királya, szeme és szíve mindig szélesre nyitva a világ előtt, könnyű lépteivel mély nyomokat hagyott a nézők szívében.

Minden reggel nyolckor kezdünk el dolgozni a Fekete szobában, két óra a „palánták nevelésével” telik. Itt megvan a lehetőségünk arra, hogy az általunk megalkotott karaktereket fejlődni hagyjuk. A „palántanevelőben” meglátogatom azt a teret, ahol a különböző tárgyak vannak: a TÁLCA/*bindir*, amit pincérnőként használok, meg kísérő hangszerként is, amikor énekelek. Ahogy viszem, kialakítom Sugar járásának különféle stílusait.

A KULCSOK. Megkérem Torgeir nővérét, aki most Jemenben él, hogy küldjön nekem néhány régi kulcsot. Megjönnek: nagyok és durvák, erősek és nehezek.

A kulcs eszméje kapcsolódik a *Kaosmos*-beli<sup>10</sup> ajtó témájához. Úgy tűnik nekem, hogy a *Kaosmosban* Torgeir figurája volt az az ember, aki nem akart meghalni, míg ebben a mostani előadásban ő az az ember, aki mindenáron meg akar halni.

A ZSEBKENDŐK. A kötetnyem zsebéből zsebkendő kandikál elő. Használom törölgetésre, dolgok összemorzsolására, könnyek felszárítására és búcsúzásra... Szaporodik a zsebkendők száma, használom őket csukló és boka összekötözésre, szájszeceknek, szemeim bekötésére. Poharakat, ablakokat kezdek pucolni.

A TÜKÖR. A kézitükröt, melyet a maszkom és parókám felhelyezéséhez használtam, most arra szolgál, hogy megvilágítsam a többiek arcát, illetve magamra vonjam vele színésztársaim figyelmét.

Hogy testet öltjön a tánc-maraton, egymás után vesszük az órákat a „palántázóban”, Anna Woolfba karolva tanuljuk a tangó és a milonga lépéseit.

A figurám kezd kibújni a „buborékból”, és interakciókba lépni más karakterekkel. A kulcsaimat arra használom, hogy felnyissam a mellkasukat, és kioperáljam a szívüket, mint valami jóságos szívtipró. A kézitükrömet arra használom, hogy szembesítsem őket saját képmásukkal és fogyatékoságaikkal.

Eugenio azt javasolja, hogy pincérnőként mutassam be az ételeket, amiket a többieknek kínálok. Étél, mely hangot ad ki, és amely aztán átszőheti a megszülető hangok szövetét, együtt a pénzermék, a tánclépések és a többi karakter tárgyainak hangjaival: Júlia kártyajátéka, Iben kardja, Kai és Sofia vödre és söprűje, Tage könyve, Jan öve és Torgeir törött gitárja.

Sugar apró, gyors lépésekkel, egyenesen és határozottan jár. Ahol valami a múltbéli erőszakra és bántalmazásra emlékeztető dolog bukkan fel, ott improvizációiban egyfajta álmatagság lesz jelen. De az ő lényében csak a munkának és az éneknek van helye.

2009. május 13. Drasztikusan átalakul az előadás tere. Hentes-kampók tűnnek fel a „raktárban”. Objektíve veszélytelenek, mozdulatlanok, magasról lógnak le egy kenderkötélre erősítve, mégis határozottan zavarba ejtőek a maguk durva valóságában. Egyszerre fenyegetőnek érezzük tutajunkat.

E próbaperiódus végén úgy érzem, hogy az én karakteremre nincs igazán szükség ebben az előadásban. Azért alkottam meg, hogy szakítsak a saját manírjaimmal, és hogy segítsek Eugenióknak megszabadulni az övéitől, de az az igazság, hogy úgy tűnik, mintha Eugeniót nem érdekelné a saját kliséitől való megszabadulás. Épp ellenkezőleg. Olybá tűnik, mintha általuk újólá igazolva, megerősítve éreznék magát. Ez az oka annak, hogy az én karakterem, mely annyira „más”, bizonyos értelemben működésképtelennek tűnik, nem lévén szerepe Eugenio dramaturgiai elgondolásában. De a 'A krónikus élet' második próbaperiódusának végén tartott beszédében egy számomra meglepő konklúzióval áll elő, mondván: „Most megvan a terünk, az alakjaink. A történet világos: hogyan integrálódik egy személy? Itt

---

<sup>10</sup> *Kaosmos*: az Odin Színház előadása. Bemutató: 1994. 1995-ben vendégszerepeltek vele Budapesten a Szkéné Színházban (*a ford.*).

van nekünk Julia figurája, aki hagyja magát integrálódni, és Sofíáé, aki elutasítja ugyanezt. Szabadok vagyunk. Ugyanakkor érezzük, hogy nincs menekülési útvonalunk, mert nem tudjuk megtalálni a kulcsot, ami az ajtót nyitja. A megcsörrenő pénzérmék hangja az előadást kísérő zeneszimfónia része, az étel a másik elem. Ebben a társadalomban eszünk, amikor nem vagyunk éhesek, és iszunk, amikor nem vagyunk szomjasak”. Akkor tehát ott vagyok én is: Sugar kulcsai és ételei mindenképpen a lényeghez tartoznak.

Eugenio egyéni feladatokat ad ki számunkra, melyeket el kell végeznünk a következő, októberi próbaperiódus előtt.

A harmadik fázis 2009. október 5.-én kezdődik. Átköltöztünk a Fehér terembe, ami elég nagy ahhoz, hogy felállítsuk a nézőtéri dobogókat. A tehetséges és tapasztalt hegedűs, Elena Floris is belépett *A krónikus élet* csapatába. Ő Frans (Winther)<sup>11</sup> helyére állt be, aki már kiszállt az előadásból.

Eugenio összefoglalja az előadás témáit, és megkéri Juliát, hogy változtassa meg a kosztümjét. Ne legyen többé férfikarakter, hanem helyette legyen női. Mindannyian nyitottnak találjuk magunkat ebben a pillanatban, és szinte senki sem ellenkezik.

Reggel folytatjuk a „palántázóban”, és aztán a próbákkal. Mindannyiszor össpróbát tartunk, Eugenio néha megállítja a próbát és korrigál, változtat. Néha előfordulnak feszült periódusok, mert mindannyian a tőlünk telhető legjobbat akarjuk, ki akarunk használni minden pillanatot, hogy a zenén és a szövegeken dolgozhassunk. De ebben az alkotófolyamatban tisztában kell lennünk vele, hogy jöhetnek olyan pillanatok, amikor Eugenio, megoldásokat keresve, kockáztat. Ilyenkor valamennyiünknek oda kell figyelnünk, még akkor is, ha abban a bizonyos jelenetben személy szerint nem vagyunk benne. Eugéniónak szüksége van a segítségünkre, egyfajta kollektív koncentráció formájában. Torgeir szakértője ennek. Az össpróbák alatt – mint ahogy az egyes jelenetek kidolgozásakor is – ő sohasem csak a saját munkájára összpontosít, hanem folyamatosan arra is figyel, ami Eugenio és a kollegái között történik.

Eugenio megkér, hogy készítssek valamit az ajtó/kulcs témára, és írjak hozzá szöveget.

Október közepe táján Eugenio elkezd dolgozni a nézőtéri tribünön, hogy azt a díszlet integráns részévé alakítsa. Ismét elérkeztünk egy olyan ponthoz, ahol a „fűk” a technikai megoldások megtalálásában lelik örömeiket, mi „lányok” pedig halálra unjuk magunkat. Eldöntjük, hogy a következő periódus 2010 februárja lesz.

Két héttel 'A krónikus élet' harmadik próbaidőszaka után Torgeir és én rájövünk, hogy az ő energiahiányának oka valószínűleg egy rákbetegség. Felfigyelünk a „metastasis” szóra, melyet először a holstebrói kórház tüdőosztályának vezetője mond ki 2009. október 29.-én. Ez Eugénio 73. születésnapjának reggele. Délben,

---

<sup>11</sup> Frans Winther: zeneszerző, zenész, színész, az Odin állandó zenei munkatársa.

az Odin társulatának többi tagjával együtt, mind ott ülünk a gazdagon terített asztal körül, hallgatjuk a beszédeket, dalokat, röhögcsélünk. Eugenio ragyog az asztalfőn. Kay egy Leonard Cohen dalt énekel: „Mindenki élhet, mindenki meghalhat, Hello szerelmem, ég veled szerelmem”. Könnyeimmel küszködök, miközben Torgeir és én, titokban az asztal alatt, szorosan fogjuk egymás kezét. Kik is vagyunk mi, emberek, akik képesek vagyunk felfogni Isten ideáját, és mégis annyira embertelenek vagyunk embertársainkkal; mi, akik képesek vagyunk nevetni fájdalmunkban és bőgni örömeinkben.

November 10-én reggel elmegyünk a városházára, hogy időpontot kérjünk az esküvőnkre, minekutána éppen olyan hosszú ideje élünk együtt, hogy már az ezüstlakodalmunkat ünnepelhetnénk. Utána bemegyünk a kórházba, hogy meghallgassuk a múlt héten történt szövettani vizsgálat eredményét: kis sejtjes tüdőrák másodlagos áttéttel a májban és a gerincben. Most, hogy megvan a diagnózis, meg kell találnunk a gyógymódot. Késő délután Torgeir megkér, hogy hívjak össze minden kollégát az Odin Színház könyvtárába egy pohár pezsgőre. Ekkor emeli poharát, bejelenti a betegségét, és azt, hogy a kezelése azonnal kezdetét veszi.

November 19-én reggel 8.30-kor: esküvő a holstebrói városházán. 10.30-kor: az első kemoterapiás kezelés Herningben.



Az Odin Színház társulata a 45 éves évfordulón 2009-ben Wrocławban. Középen E. Barba, mellette jobbra Torgeir Wethal és Roberta Carreri (fotó: Francesco Galli)

Eugenio úgy dönt, hogy a februárt nem 'A krónikus idő' próbáira fordítja, ahogy eredetileg tervezte. E helyett az Odin Színház összes ensemble-előadását vesszük át Torgeir nélkül. Eugenio azt akarja, hogy Torgeir teljesen a kezelésére összpontosítson, és ne vegyen részt régebbi előadásink közelgő turnéin. Torgeir az ő megszokott könnyedségével és kedvességével segít bennünket ebben a szívfájdító folyamatban.

Májusra halasztjuk 'A krónikus élet' következő próbaidőszakát.

Május 10-étől 26-áig a Fehér teremben dolgozunk. Torgeir későn kel, és nem jön be a színházba, hogy a „palántázó házban” dolgozzon, vagy hogy részt vegyen a reggeli első öszspróbán. A déli szünetben hazamegyek és fölszedem. Az Odin Színház társulatának valamennyi tagja – történetében először – úgy dönt, együtt ebédel, hogy minél több időt tölthessen Torgeirrel. Párosával főzünk napi váltásban. Torgeir részt vesz a délutáni öszspróbán. Eugenio új jeleneteket talál ki, folytatja radikális változtatásait. Úgy dönt, hogy Sugar románul fog beszélni. Lefordítják a szövegeimet. Eugenio megkér, hogy énekeljek egy dalt, amikor virágokat helyezek el a koporsóra. Sugar ezt énekli: „Könnyen akarok meghalni, amikor meghalok”. Eugenio azt mondja, a „kulcsaimnak” nem tud helyet találni az előadás témái között. Így hát elhagyom azt az anyagot, amit már előkészítettem a jemeni kulcsokkal. A reggeli próbák alatt – a folyamatosság érdekében – Eugenio arra kér, hogy játsszam el Torgeir szerepét. Ez azt jelenti, hogy számomra minden próba más és más. De a rendkívül precíz Ana Wolf fájdalmas jelenléte miatt, aki folyamatosan mondja be nekem, hogy mit tegyek, eddig sohasem voltam képes arra, hogy Eugenio minden változtatási javaslatára emlékezzek. Eugenio Torgeir feladatai közül néhányat átad másoknak.

Délután van az utolsó öszspróba, amit filmre vesznek. Ezen Torgeir is részt vesz. A zűrzavarban Kai, még mielőtt Torgeirnek, puskával a kezében, lehetősége lenne megszólalni, véletlenül Torgeir szövegét mondja, ahogy ezt általában a reggeli próbák során megszokta. A próba után kopogtatok Torgeir öltözőjének ajtaján. Az asztalkájánál ül. „Hogy érzed?”

„Az érzésem jó volt, de lassú voltam.”

„A figurád lassú.”

„De én voltam az, aki lassú.”

Aztán odaadja nekem a puskát, és így szól: „Add oda bármelyikőnknek, aki énutánam fogja használni”.

Egy hónappal ezután, június 27-én Torgeir csendesen megszűnik lélegezni. Még két napot sem töltött a kórházban. A három asszony, akit egész felnőtt élete során a legjobban szeretett, végig ott volt mellette.

'A krónikus élet' ötödik próbafázisára 2010 őszén kerül sor.

Szeptemberben elkészíték egy jelenetet Jannel. Ez egyike volt azoknak a feladatoknak, melyeket még Eugenio adott ki nekünk. Sugar számára a *Stand by*



*Your Man*<sup>12</sup> című dalt választom. Ölelésekkel indul, melyek aztán küzdelemben mennek át. Jan a hangszerén játszik, én pedig a porrongyaimat és a zsebkendőimet használom.

Amikor szeptember 29-én elkezdjük a munkát, látjuk, hogy a díszlet átkerült a Piros terembe. Végül ismét színházunk legnagyobb termében kötöttünk ki.

Eugenio azt kéri, hogy ropogtatni való étel helyett kenyeret használjak. A helyett, hogy a kollegáimnak kínálnám, most magamnak kell megennem. Eugenio azt kéri, hogy a két öngyilkossági kísérlet mellé – ezeket már közvetlenül Torgeir figurájától örököltem meg – tegyek be egy harmadikat. Azt javaslom, hogy megesszek egy poharat. De ez maszkot viselve ez nem lehetséges. Végül Eugenio úgy dönt, hogy áldozzuk be a maszkot, melyből az egész figurám kiindult. De én nem akarok visszatérni saját magamhoz! Így hát úgy döntök, hogy zöld kontaktlencsét fogok használni, és erős sminket teszek föl. A csoda ismét megtörténik: belenézek a tükörbe, és nem ismerem magamra. Most már kész vagyok megválni a maszktól. Új dalt éneklek, miközben használom türkizkék szárnyaimat: *What a Wonderful World*. Bekötött szemmel éneklek a második öngyilkossági kísérlet előtt. Így Sugar nem csak Torgeir figurájának abszurd szokásait örökölte meg, hanem az ő tántoríthatatlan optimizmusát is.

Tovább keresem a kenyérevés különböző mozzanatait, módját. Végül már betegnek érzem magam. Hát persze! Sugar bulimiás; ezért csak eszik, csak eszik, aztán hány. Tökéletesen beleillik a történetébe.

Ennek a periódusnak a végén meg kell jelennünk próbáinkkal, egyfajta „work-in-progress”-ként, Wrocławban a Grotowski Intézetben. Emiatt október 20-tól felfüggesztjük a „palántázást”, hogy az egyéni jelenetekre koncentráljunk. Eugenio folytatja a térrel való kísérletezést, a színészeket a lépcsőre és a közönség közé helyezve. A probléma az, hogy nem foglalhatjuk el a nézők ülőhelyét.

Wrocławban Eugenio negyven diák jelenlétében dolgozik az előadáson. Egyik nap teljesen megváltoztatja a teret, kinyitja a terem teljes hosszára. Ismerős folyóban találjuk magunkat, két partján a nézőkkel.

Az ötödik próbafázis azzal fejeződik be, hogy ismét kinyílik a tér.

## 2011

'A krónikus élet' hatodik próbaidőszakára február–márciusban kerül sor. Ezen a ponton Eugenio (újra csak) Jesper Kongshaugot hívja, hogy javítson az előadás fénytervén. A produkciónak szüksége van az ő beavatkozására, hogy magasabb szinten szárnyalhasson. Jesper egyszerre zseniális és szókimondó. Éppen erre van szükségünk.

---

<sup>12</sup> A „Stand by Your Man” Tammy Wynette és BillySherrill közös szerzeménye, előadó: TammyWynette (1968).



Roberta Carreri  
és Torgeir Wethal

Az előadás vége néhányszor megváltozik. Látunk egy kis reménysugarat, köszönhetően Sofia és Elena egyszerű és üdítő jelenlétének.

Eugenio türelme – néha úgy tűnik számomra – emberfeletti. Éveket képes várni egy-egy eredményre, amelynek az elérését semmi sem garantálja. Ezt teszi, mert nem tud másként tenni. Abszolút nincs kétség Eugenio intelligenciája felől, de létezik egy *másik fajta* intelligencia is, ami vezérli őt.

Eugenio odaláncolja Jant az elektromos gitárjához. Alakja most már egy rock-zenészé, így hát nem játszhat azokon a „népi” hangszereken, melyeket az előadás kidolgozása során javasolt. Eugenio azt kéri, hogy az egyik jelenetben Jan essen a hátára úgy, hogy az elektromos gitár a hasára kerüljön. Nem egyszer, nem kétszer, még csak nem is háromszor, hanem sokszor ismételve. Elborzadok. Jan a hatvanas éveiben jár, és nincs semmiféle gyakorlata, sem mint bohócnak, sem mint kaszkadőrnek. Ő egy zenész. Az erőfeszítéstől, hogy védje hangszerét, izomszakadása lesz, és a fájdalom az egész próbaidőszakot végigkíséri, jelentősen korlátozva lehetőségeit. De folytatja. Akárcsak én, akárcsak a többiek. Mert nem tehetünk másként. Mások elmentek, de mi megmaradtunk sorsunk ölelésében.

2011. július 3. Egy évvel ezelőtt tartottuk meg Torgeir temetési szertartását. 'A krónikus élet' születése párhuzamosan zajlott a betegségével és halálával. Ebben az előadásban számomra Torgeir hiánya intenzíven jelenvaló. Az ő karakterétől örököltém az általam játszott szerep lényeges részét.

Torgeir karaktereinek önsorsrontó mivolta a túlradó életszeretet gyümölcse. Groteszknak és kegyetlennek tűnik, hogy egy színész az élete végén egy öngyilkosság-mániás figurán dolgozik. Mint Buddha és Miskin herceg sikeres keresztezése, Torgeir megtartotta derűs optimizmusát, mely fénybe vonta őt egészen a legutolsó lehetőségig. Én, aki életem utolsó 28 évét vele együtt éltem le, soha, egyetlen szót sem hallottam tőle, mellyel saját halálára utalt volna.

Torgeir Eugenióval együtt, 1964-ben indította el az Odin Színházat, és 2010 májusában ő avatta föl az Odin Színház családi sírját. Tizenkét embernek van ott hely, de ha szükséges, összehúzzuk magunkat, és helyet szorítunk másoknak is, akár csak a születésnap bulijainkon.

Angolból fordította: Regős János



Roberta Carrerei a *The Cronic Life*  
című előadásban (fotó: Tommy Bay)



ROBERTA CARRERI



## Our Chronic Life

We have just eaten supper and are still at table when I mention to Torgeir my dream of having a family grave for Odin Teatret here in Holstebro, where we've worked and lived for a lifetime. It's 2003 and we are working on the performance *Andersen's Dream*. For the creation of my physical scores I have bought an urn, my own urn, and I have created a scene with ashes. Seated on the other side of the table, Torgeir listens to me and smiles, in silence. Death is simply a lack of life, for him only life exists.

The beginning of a new performance has often been compared to the beginning of a new life. Our performances have only ever been conceived with just the actors and the director present, no-one else, in an atmosphere full of trepidation and intimacy. For *Andersen's Dream*, Eugenio had seeded our fantasy in diverse places: in his office in Holstebro, in a hotel room in Moscow, on a restaurant terrace in Cagliari.

Eugenio's "verbal improvisations" have the gift of being so precise and yet so vast as to be able to stimulate the imagination and awaken the interest in every actor. We are all so very different from each other, with a long experience behind us and a sense of weariness weighing heavily on our shoulders. We carry on because we cannot help it. Is it vocation? Sometimes the waters are disturbed as if by the violent thrashing of a fish trying to liberate itself from the hook. Fits of anger. Against our own destiny?

9 April 2011: *Andersen's Dream* ends with a surprise in Bogotá with Eugenio's declaration at the end of the performance, directly addressing the spectators: "You have witnessed the very last performance of *Andersen's Dream*". For the first time in the history of Odin Teatret, Eugenio closes a production on the stage, in front of the spectators. The axe has fallen. A big tree has been cut down in order to give more light to a younger one which two weeks earlier appeared to have taken root.

Eugenio sets aside the whole of February to begin work on a new performance whose provisional title is XL (Extra Large). He decides to start rehearsals in the theatre's smallest working room. We, on the other hand, are many in number. Entering the Blue room, from the left and seated along all four walls, are Roberta, Jan, Iben, Tage, Julia, Frans, Kai, Eugenio, Torgeir, Sofia, the literary advisor Nando Taviani, the actor-technician Donald Kitt, the technician Fausto Pro, and the three assistants to the director, Raúl Iaiza, Pierangelo Pompa and Ana Woolf. Also present are Tina Nielsen (one of Odin Teatret's former actors who has become a Protestant minister), Anna Stigsgaard, assistant director for *Andersen's Dream*, and the young English director, Max Webster.

For the first time Eugenio describes to us the theme of a new performance in the presence of other people. Every moment of the creation of this performance will be witnessed by others. Is it to help Eugenio? Or is it to help us, the actors?

5 February 2008. The Blue room is the only working room with windows. Outside, sprinkled with snow, the thin, black branches of the birch trees stand out. I am expecting a new beginning but when Eugenio opens his mouth, he confronts us once again with a funeral. This time, however, it is not that of a song or an idea – it is his own.

Eugenio says: "One day you come to the theatre and someone tells you that I've died. In a letter I ask you to organise my funeral with what you know I love. You will be able to converse with me, tell me things you have never told me. For so many years you've all struggled against being crushed by the Angel. You must create a scene in which you show the struggle between Jacob and the Angel. Tell a story full of horror and humor, a story about me, in which you must only refer to me as "him", never "you". You must each prepare your own ceremony, in just a few minutes. You decide how. You will have to direct your colleagues. Sofia, on the other hand, has another story. She has come to look for her father." This event is the pivotal point around which all of our stories will intertwine. Our pole star is the theme of integration. As usual, the theme for Eugenio's performance is something topical, burning.

How can we avoid repeating ourselves, after so many years of working with the same people? How do we avoid reverting to our own clichés? Every time we've started working on a new performance we have tried to find different strategies to answer these questions. Now, however, instead of trying to escape from the past, we are to dig up fragments of performances that are now extinct: scenes, costumes, objects, songs. Like an organic theatre, we recycle our past, grinding it up to extract a new performance. Everything we pick out is placed in the "store-room" at the centre of the back wall in the Blue room.

We start out from what we already have, offering each item as a gift, a journey into the land of memory.

At the same time we hear Eugenio saying to us: "When you improvise, you are repeating your mannerisms. We have to be able to rid ourselves of these. De-



tails are essential and it is on these that we will work. You do not have to prepare new scores, but you do have to plan strategies to escape from your clichés.” Lolito (the angel from the performance *The Land of Nod*) and the scene with the coins from *My Father’s House* are among the first fragments to appear. Lolito dominates in the “store-room” where the objects, masks, puppets and musical instruments are stacked. A large quantity of coins fills the space. They are presented as small offerings or a reward for our own actions, but also for those of the other actors. When dropped into metal bowls they produce sounds and rhythms.

“The performance is a great river kept alive by its tributaries: dance and music. But the way we bring the coins to life and cause them to resound is yet another tributary. This performance must be a dance marathon and nobody on the stage should sit still and do nothing”, Eugenio says.

12 February 2008. In the centre of the space we are greeted by a large rectangular object covered by a cloth. Eugenio says: “Under this cloth there are two ideas, one is mine and the other is Luca Ruzza’s”. The cloth is removed and underneath there is a transparent coffin, like the one in *Snow White*. It is full of water and in it swims an eel. Eugenio asks Sofia to climb into the coffin. Her body sinks gently into the water. Her hair floats and billows while the eel slides along her legs. It seems to be in its element. When Eugenio asks Sofia to come out of the water, she re-emerges, shivering from the cold and a sense of repulsion.

The space that Eugenio wants to use measures 5m x 3m. Tiny. Even our smallest action becomes deafening. We are used to big spaces, and the old circus horse within each of us makes me and my colleagues exaggerate. Only Torgeir works in harmony with the space: controlled, always reflective, totally present. Not a single detail escapes him. Contrary to many of us who, intent on finding the answers to Eugenio’s requests, often close our ears and minds to what the others are doing, Torgeir appears always to listen.

Every day, and always in the same order of presentation, we repeat each of the actor’s proposed scores, together with Nando’s. Every day, Eugenio makes changes, proposing something new.

During his scene, Tage asks us to repeat the phrases that we’ve heard Eugenio say ad nauseam over the years. What springs to my mind is, “This performance has to fit in a suitcase”.

After three weeks of seclusion, the performance lasts 80 minutes. In our “store-room” fragments of old performances are stacked together with new ideas. We put them back into the “crystal coffin”. We interrupt the rehearsals to go on tour with our repertoire. We don’t know when we’ll be working on XL again. Maybe in a year. In the meantime, we must create our own characters and at least half an hour of “musical texture”. I don’t have any ideas. I just need to escape from myself.

Coming out of the cocoon of the Blue room doesn’t mean coming out of the creative state in which we have been immersed. The performance keeps on growing inside me, provoking sudden desires. In April we’re on tour in Istanbul. Torgeir and I wander around discovering this extraordinary city suspended between

two cultures. Our path takes us to a road full of music shops and I'm drawn to one which sells bindir, big tambourines made with a seasoned wood frame and goatskin. Some of them are really beautiful. I go in and start trying them out for sound. Some are less striking in appearance but have a wonderful sound, whereas others that are more beautiful produce a sound that is rather flat. Torgeir is happy to wait for me, reading a newspaper while drinking a beer at a café opposite. After two hours, I come out of the shop beaming with a splendid bindir in my arms, without even asking myself why.

In June Torgeir and I are in Athens, partly for work and partly on holiday. Walking through Plaka, Torgeir stops suddenly in front of a little shop full of souvenirs where he sees a small instrument hanging. There are others, but it is the one that first caught Torgeir's attention that we end up buying. It is the simplest looking one, but which has the broadest range of tone and clearest sound. Torgeir says, "You should use this in the new performance". The baglama, which is what it's called, is so small that it can fit in my hand luggage. From that moment on, it accompanied me around the world.

During a tour in Peru in the autumn of 2008, I buy some indigenous masks made of thin metal mesh: two female and two male. The female one, with green eyes and pink cheeks, looks completely different from me, and that's why it's my favourite. At the market in Ayacucho, I buy two aprons, like the ones worn by the Indian women there, one with red and white stripes and the other with green and white stripes. They have big pockets in which there is room for lots of ideas. In December Torgeir and I go on tour to Kuala Lumpur. Torgeir seems slower than usual. On the last day of the tour we sit next to each other having a Chinese foot massage. At the end of the session the masseur, with a very serious face, says to Torgeir in halting English, "Your body is very tired". His statement doesn't surprise us, but the tone of his voice gets us worrying. From that moment Torgeir starts to stop smoking, cutting down by one cigarette a day. By Easter, he has completely stopped and he says to me, "How strange, I don't miss smoking at all".

## 2009

January. A winter of snow and blue skies. I choose to withdraw to create my individual scores in Sanjukta's tower, surrounded by windows, light and solitude. I climb upstairs with a red suitcase full of objects and instruments, CDs and books of poetry. Timidly I begin to fill the silence, playing my bindir. I explore its different possibilities holding it in different ways and at a certain point the tambourine becomes a tray.

To play the baglama I put on white gloves, whose fingers I have cut off. The baglama is a secret that I share only with Torgeir. I don't want anybody to know that I'm learning to play it. But after two weeks I need some help and Jan gives me some precious advice.

At home I find some old keys in a drawer. I hang them around my neck with a ribbon. In my dressing room I find an old hand-mirror that was given to me as a present long ago. I use it to put on my Peruvian mask and a platinum blond wig with a page-boy cut that I bought years ago in Hong Kong. I look into the mirror and I don't recognise myself: it is me and yet it isn't me. It's fantastic to feel free from the slavery of my own appearance. I think of Uma Thurman in *Pulp Fiction*. It's strange because in that film her hair was black. Quentin Tarantino. Associations. I listen to myself and let myself be guided by associations, however banal they might seem. Our work resides in the elaboration of associations. *Pulp Fiction* takes me to an American diner. Waitresses, stories that are both banal and tragic. The tragedy of everyday life, or the everyday nature of tragedy? How many women with tragic destinies serve us coffee with a smile? I put on a 1950s dress, green with white spots, and on top of it the Peruvian apron with red and white stripes. I find a pair of red patent leather shoes with a white bow and black and white striped heels in a magazine and I order them through the internet. The result is a costume which is decidedly optimistic.

In Sanjukta's tower I go on a quest for thoughts, ideas. This I do by examining the objects that I brought with me. I give myself a new challenge: to create melodies with my baglama – melodies for texts written in Danish. I choose some of Janina Kats's poetry and I set it to music. Eugenio hates hearing me speak Danish. Why do I do it? Because it's what I need to do at this moment, in order not to recognise myself. And if I were to go in the opposite direction? I remember the songs of my youth. I sing Lucio Battisti and Milly, accompanying myself on the bindir. I know these songs are far too well-known and worn-out. But they are what have sprung to mind here and now, and I am in this here and now. I need to let my thoughts blossom. My task is to discover new possibilities and, if I can, to surprise the director. Then, Eugenio will decide what will work best for the performance.

Torgeir works in another part of the theatre. At home we never talk about our individual work. We like the idea of surprising each other.

4 May 2009. We resume work on XL. We are told that the title of the new performance is going to be: *The Chronic Life*. "Another of Eugenio's oxymorons", I think to myself, when I hear it for the first time. It doesn't strike any chords with me. Maybe it's simply inspired by his mother's fate, a lady in her nineties, bedridden, with no memory, and who doesn't even have the pleasure of recognising her own son.

We've had more than a year to create our characters: the characters in a performance, for which we don't know the story, the context or the text. Helped by Pierangelo's video recording, we repeat the last scene and then the entire montage. On day two in the Blue room, we are greeted by the new stage set: a floor made of wooden boards with lights that shine through the gaps between them. With a bottle of Polish vodka, Eugenio christens the set "Medusa's raft" and says

that in this performance he doesn't want visible spotlights. He only wants candles, light sticks and ecological torches. We don't have to worry too much about the technological side of things. No Jesper Kongshaug light designs. The lighting has to be imaginative and poor. Eugenio informs us that dance, like the music, is one of the central themes of the performance, constantly re-emerging as a form of drone. Another central element will be the fact of being lame. We have to practise hobbling around. This small physical limitation will help us overcome our clichés and will give us new rhythmic possibilities, Eugenio says.

Every day we take turns to demonstrate the results of our research into our characters, our materials, the "sound textures". When it is my turn, I present two characters: Sugar and Lola. They both wear a Peruvian metal mesh mask and a wig: one is blonde and the other is brunette. Sugar plays the baglama, Lola the bindir. For months now both in hotel rooms and at home, I have been practising to learn to play the musical pieces on the baglama without looking at the chords. Eugenio chooses Sugar and asks me to write her biography. Easy. Her real name: Norma Jones, American, born in Utah, daughter of an Italian woman and a Danish man. Age 60. From 7 to 13 years of age she suffers sexual abuse at the hands of her stepfather. By 16, she's pregnant by one of her classmates. She leaves school. She escapes and goes to live with her grandmother in Louisiana where her son is born. She becomes a waitress in a diner. She gets married and has a daughter. When her daughter is 7, Norma realises that her husband is sexually abusing the girl. (At first I think she should kill her husband, but then I remember that in the US there is the death penalty for this type of crime.) In the meantime, during a car chase, the police kill her 15-year-old son, who was escaping on a stolen motorbike. Sugar's passion is singing. Eugenio listens and then suggests that Sugar might have cancer of the throat, and it is this that distorts her voice.

When Torgeir shows us his character, I discover that he too is "American" and wears red shoes. Might this be because of the films we watch together? Or maybe it's the result of our desire to move away as far as we can from the image we have of ourselves, from what we identify ourselves with? Torgeir's character is an East European spy in the United States. He wears a blue suit with Converse red canvas shoes, a red T-shirt and a red baseball cap. Torgeir's material is not very dynamic in the space, but has a great interior dynamism. His character attempts suicide in many different ways. He makes repeated attempts but always, at the last minute, life is stronger than his desire to die. Is this the chronic life? Torgeir is a very refined actor. Acting has always been his greatest passion. Over the years, some of us have wondered what we might have done instead of working at Odin Teatret. I've never heard Torgeir asking himself this question. He has always embraced his destiny. King of the present, his eyes and heart always wide open to the world, with light steps he has left deep footprints in the hearts of his spectators.

We start working every morning at 8 o'clock in the Black room with two hours of "plant nursery". Here we have the possibility of making the characters we've created grow. In the "plant nursery" I visit the space of the various objects:

THE TRAY/bindir – which I use when a waitress and to accompany myself when singing. While carrying it I develop Sugar’s different styles of walking.

THE KEYS. I ask Torgeir’s sister, who at present lives in Yemen, to send me some old keys. They arrive: big and rough, strong and heavy. The idea of the keys is linked to the theme of the door in *Kaosmos*. It occurs to me that Torgeir’s character in *Kaosmos* was the man who doesn’t want to die, while in this performance he is the man who does want to die.

THE HANDKERCHIEFS. From the pocket of my apron, a handkerchief protrudes. I use it for polishing, to crush things, to dry tears and to say goodbye... The handkerchiefs increase in number and I use them to tie my wrists and ankles, to gag and to blindfold myself. I start cleaning glasses and windows.

THE MIRROR. The hand-mirror that I used when adjusting my mask and wig, I now use to illuminate or attract my fellow actors.

To give body to the dance marathon, we take turns in the “plant nursery” to learn steps of the tango and the milonga, in the arms of Ana Woolf.

My character is starting to come out of her “bubble” and to interact with the other characters. I use the keys to open up their chests and extract their hearts, like a good heartbreaker. I use the hand-mirror to confront them with their own images and defects.

Eugenio suggests that as a waitress I should introduce food that I can offer to the other characters. Food that produces a sound and can be woven into the fabric of sounds being created, together with those of the coins and the dance steps, and the objects of the other characters: Julia’s playing cards, Iben’s sword, Kai and Sofa’s bucket and broom, Tage’s book, Jan’s belt and Torgeir’s broken guitar.

Erect and determined, Sugar walks with small quick steps. Her improvisations have a certain dreaminess about them, where the suggestion of past violence and abuse is ever present. But in her reality there is only space for work and singing.

13 May 2009. The performance space is transformed drastically. Butcher’s hooks have now appeared in the “storeroom”. Objectively they are harmless, immobile, hanging high up and attached to a rope made of tow, yet decidedly disturbing in their starkness. Objects, instruments, and puppets are to hang from these hooks. Suddenly our raft feels threatening.

At the end of this period of rehearsals, I have the feeling that my character is not really necessary to this performance. I have created it to break free from my own mannerisms and to help Eugenio escape from his, but the truth is that Eugenio doesn’t seem to be interested in breaking out of his clichés. On the contrary, he seems to be reaffirming and strengthening them. That is why my character, which is so “different”, doesn’t seem to work, in the sense that it doesn’t have a function in Eugenio’s dramaturgy. But in his talk at the end of the second period of rehearsals for *The Chronic Life*, Eugenio surprises me when he draws this conclusion, saying, “Now we have the space, the characters. The story is clear: how does a person become integrated? We have Julia’s character who allows her-



self to be integrated, and Sofia's who refuses to be integrated. We are free. However, we feel that there is no escape route because we cannot find the key to open the door. The clinking coins are part of the musical symphony that accompanies the performance, and food is the other element. In this society we eat when we're not hungry and we drink when we're not thirsty". So there I am: Sugar's keys and food are essential after all.

Eugenio leaves us with individual tasks to fulfil before the next phase of rehearsals in October.

The third phase starts 5 October 2009. We have moved to the White room to allow space for the building of the audience's tribune. Elena Floris, with her talent and experience as a violinist, has also become part of the ensemble of the *The Chronic Life*, replacing Frans (Winther) who is no longer in the performance.

Eugenio sums up the themes of the performance and asks Julia to change her costume. Her character should no longer be a man, but a woman instead. We all find ourselves in a moment of openness and almost no-one protests.

In the morning we continue with the "plant nursery" and then with the rehearsals, which are always run-throughs, interrupted by Eugenio's corrections. Sometimes there are periods of tension because we all want to do our best and to use every instant to work on the music or the texts. But in this creative process we need to be aware of the moments when Eugenio is looking for solutions, taking risks. This is when we all need to pay attention, even if the particular scene does not involve us personally. Eugenio needs our help in the form of collective concentration. Torgeir is an expert at this. During run-throughs and work on single scenes, he never thinks of his own work, but remains focused on what Eugenio is doing with his colleagues.

Eugenio asks me to develop the theme of the door/key and to write texts on this theme.

Halfway through October Eugenio starts working on the spectators' tribune, making it an integral part of the set. Once again we have arrived at the point at which the "boys" become excited about finding technical solutions, and we "girls" become bored to death. We decide that the next phase will be in February 2010.

Two weeks after the end of the third phase of *The Chronic Life*, Torgeir and I discover that the reason for his lack of energy is probably due to a cancer. We listen to the word "metastasis" spoken for the first time by the head of the respiratory department at Holstebro Hospital on 29th October 2009. It is the morning of Eugenio's 73rd birthday. At noon, together with the other members of Odin Teatret, we all sit at a lavishly set table, listening to speeches, laughter and songs. Eugenio is resplendent at the head of the table. Kai sings a song by Leonard Cohen: "May everyone live, may everyone die, Hello my love, my love goodbye". I blink away my tears, while Torgeir and I hold hands tightly, hidden under the table. Who are we, we humans, who can conceive the idea of God and yet be so inhuman with our fellow men; we who can laugh while in pain and cry with joy.

The morning of the 10th of November we go to the Town Hall to arrange a date for our wedding after we have lived together for long enough to be celebrating our silver anniversary. Then to the hospital to hear the results of the liver biopsy carried out the previous week: small cell lung cancer with secondary metastases in the liver and a vertebra. Now that we have the diagnosis we need to find the cure. At the end of the afternoon, Torgeir asks me to summon all our colleagues to Odin Teatret's library for a glass of sparkling wine. Then, raising his glass, he announces his illness and the imminent beginning of his treatment.

19 November, 8.30 am: wedding at the Holstebro Town Hall. 10.30 am: first session of chemotherapy in Herning.

## 2010

Eugenio decides not to use the month of February for rehearsing *The Chronic Life* as planned, but instead to rework all of Odin Teatret's ensemble performances, without the presence of Torgeir. Eugenio wants Torgeir to focus totally on his treatment and not take part in the impending tours with the old performances. Torgeir, with his usual ease and kindness, helps us in this harrowing process.

We postpone until May the next phase of *The Chronic Life*.

From the 10 to 26 May we work in the white room. Torgeir wakes up late and doesn't come to the theatre to work in the "plant nursery" or for the first morning run-through. During the midday break I go home and pick him up. For the first time in its history, all the members of Odin Teatret have decided to have lunch together to spend more time with Torgeir. We take turns in pairs to cook. Torgeir takes part in the afternoon run-through. Eugenio creates new scenes and keeps making radical changes. He decides that Sugar should speak Rumanian. My texts are translated. Eugenio asks me to sing a song while I lay flowers on the coffin. And Sugar sings: "I wanna die easy when I die". Eugenio says that he cannot find a place in the performance for the theme of the key, so I abandon the material that I had prepared with the Yemeni keys. During morning rehearsals, for the sake of continuity Eugenio asks me to play the part of Torgeir. This means that for me every rehearsal is different. But for the painstaking presence of Ana Woolf, who constantly tells me what to do, I would never have been able to remember all the changes suggested by Eugenio. Eugenio also gives some of Torgeir's tasks to the others.

The last run-through, which is to be filmed, happens in the afternoon and Torgeir takes part in it. In the confusion Kai says Torgeir's text by mistake – as he usually does in the morning rehearsal – before Torgeir, with the gun in his hand, has a chance to speak. After the rehearsal I knock at Torgeir's dressing room door. I find him seated at his desk. "How do you feel?"

"It made me feel good, but I was slow."

"Your character is slow."

"Yes, but it was me who was slow."



Funeral of Torgeir Wethal (1947–2010)

Then he gives me the gun and says, “Give it to whoever has to use it after me”.

A month later, on the 27th of June, Torgeir peacefully stops breathing, after not even two days in hospital. The three women he loved the most in his adult life were at his side, all the time.

The fifth phase of *The Chronic Life* takes place in autumn 2010. In September, I prepare a scene with Jan. It was one of the tasks that Eugenio had

set us. I chose to make Sugar sing *Stand by Your Man*. We start with a series of embraces that develop into a struggle in which Jan plays his instrument and I use my dusting cloths and handkerchiefs.

When we start work again on 29 September, we find that the set has been moved to the Red room. We have once again ended up in the biggest room of our theatre.

Instead of crunchy food, Eugenio asks me to use bread. Instead of offering it to my colleagues, I now have to eat it myself. In addition to the two suicide attempts that I have already inherited directly from Torgeir’s character, Eugenio asks me to add a third. I propose eating a glass, but this is not possible while I’m wearing a mask. As a result Eugenio decides to sacrifice the mask with which my character had started out. But I don’t want to go back to being myself! So I decide to use green contact lenses and to wear heavy make-up. Once again the miracle happens: I look at myself in the mirror and I don’t recognise myself. Now I am ready to give up my mask. I sing a new song while I use the turquoise wings: *What a Wonderful World*. I sing it blindfolded before the second suicide attempt. Thus, Sugar has not only inherited Torgeir’s absurd habit but also his implacable optimism.

I carry on finding different moments and ways to eat bread. In the end I just feel sick. That’s it! Sugar is bulimic; therefore she eats all the time and then vomits. Perfectly in keeping with her story.

At the end of this phase, we are due to present the rehearsals as a “work in progress” at the Grotowski Institute in Wrocław. For this reason, from the 20th of October we interrupt the “plant nursery” to concentrate on individual scenes. Eugenio continues to experiment with the space, placing actors on the stairs and among the audience. The problem is that we cannot take up the spectators’ seats.

In Wrocław, Eugenio works on the performance in the presence of 40 students. One day he completely changes the space, opening it up for the entire length of the room. We find ourselves moving in the familiar river between two banks of spectators.

The fifth phase ends like this: opening up the space once again.

The sixth phase of *The Chronic Life* takes place within the time frame of February and March. At this point Eugenio calls (once again) on Jesper Kongshaug to correct the light design for the performance. The performance needs his intervention to soar to another level. Jesper is both a genius and very straightforward at the same time. Just what we need.

The end of the performance changes a few times. Now we see a ray of hope, thanks to the simple and fresh presences of Sofía and Elena.

Eugenio's patience sometimes seems to me to be superhuman. He can wait years for results that he has no guarantee of achieving. He does it because he cannot help himself. There is absolutely no doubt about Eugenio's intelligence, but there is also another kind of intelligence that guides him.

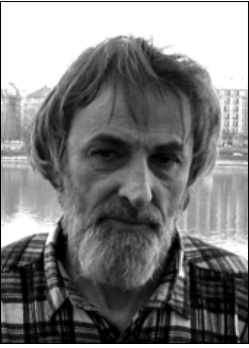
Eugenio chains Jan to his electric guitar. His character is now a rock musician, and so he cannot play the "folk" instruments that he had proposed during the development of the performance. In one scene Eugenio asks Jan to fall onto his back with the electric guitar on top of him. Not once, not twice, not even three times, but repeatedly. I shudder. Jan is in his sixties and doesn't have any training as a clown or a stuntman. He is a musician. In an effort to protect his instrument, he ends up tearing a muscle and the pain stays with him throughout the rehearsal period, considerably limiting his possibilities. But he carries on. Like me, like the others. Because we can't help it. Others have left, but we have stayed, embracing our destiny.

3 July 2011. A year ago we were celebrating Torgeir's funeral. The birth of *The Chronic Life* runs parallel to his illness and his death. In this performance, for me his absence is intensely present. My character has inherited an essential part of his character.

The self-destructiveness of some of Torgeir's characters was the fruit of an exuberance for life. It appears grotesque and cruel that an actor, at the end of his life, should create a character with a suicidal mania. Like a successful cross between the Buddha and Prince Myskin, Torgeir persisted in a serene optimism which filled him with light until his very last breath. I, who have shared the last 28 years of his life, have never heard him utter a single word about his own death.

Torgeir started Odin Teatret with Eugenio in 1964, and in May 2010 he inaugurated the Odin Teatret family grave. There is space for 12 people, but if need be, we will squeeze up and make room for others, just like at birthday parties.

*Translated from Italian by Elena Masoero and Kemal Ibrahim*



PÁLYI ANDRÁS



## Grotowski, a forrás

„Grotowski számomra – és ahogy vélem, sokaknak – forrás. A forrásból lehet élő vizet meríteni, lehet vele szomjat oltani. De lehet a forrásvízzel kereskedni is. Lehet feldolgozni, hozzáadni ezt-azt, akár javíthatatlanul tönkretenni, sőt megmérgezni. Minden forrás egy folyó kezdete. A folyók aztán termékennyé tehetik a meddő földeket, de meg is duzzadhatnak, kiönthetnek, pusztíthatnak. Ám az árvíznek mégiscsak bajos lenne a forrásban keresni az okát.”

Tadeusz Burzyński

Épp ötven éve, 1965 szeptemberében, még polonista diákként, miután véget ért a varsói nyári egyetem, Pilinszky Jánossal volt randevúm a lengyel fővárosban, aki azért jött ki, hogy megnézze a Grotowski-féle színházat Wrocławban, én meg elkísértem. Nem tudtam semmit se a színházról, se az előadásról, nálunk az a darab, amelyből az előadás készült, nem tartozott a legismertebb Calderón-drámák közé, nem úgy, mint Lengyelországban, ahol a romantikus vátesz Słowacki átköltésében a nemzeti kánon része lett. Két nap múlva ott ültünk a wrocławói régi Városháza emeleti termében Az állhatatos herceg előadásán, a játéktér körül magas palánk, mi körben a palánk mögött sorakozó magasított székeken foglalunk helyet, onnan tekintünk le, akár a cirkuszi aréna-ba egy őrült ókori állatviadalra vagy egy orvosi műtőbe, ahol hideg fejfel operál Rembrandt Tulp doktora. Az előadás nem arról szól, mint az eredeti dráma, hogy a mórok betörték Portugáliába, és le akarják törni a keresztény el-



Pilinszky János (1921–1981)  
Maár Gyula portréfilmjében, 1965

lenállást, hanem az emberi lényben lakó két végletről, az állati ösztönök pusztító elszabadulásáról és a magasabb rendű értékek vonzásáról, a teljes szellemivé válásról. Nincsenek is mórok és portugálok, csupán a hatalom megittasult rabjai, csizmában, bricseszenben, bírói talárban, ostorral a kezükben, másrészt Fernand herceg, aki egy szál fehér ingben a maga passzív remissziójával védi saját identitását, és akit amazok ragadozó madárként akarnak széttépni, kasztrálni, agyonverni, majd szelíd gerlicéként imádják, sehogy sem találva fogást rajta. Hiába gyötrik, kínozzák, bálványozzák, képtelenek betörni, magukfajtajúvá tenni, a herceg, ez a hamisítatlan outsider úgy áldozza fel magát, hogy pusztá, meztelen emberi mivoltával e rút és értelmetlen világ fölé emelkedik, mintegy a lét eksztatikus himnuszaként.

Ez így jól hangzik, ahogy utólag értően leírom, miután fél életemet a Grotowski-titok megfejtésének szenteltem, de akkor csak ültem ott, néztem, mit sem értettem az egészből. Az előadás előtt kezembe nyomott szerény műsorfűzetben felfedeztem egy rövid tartalmi kivonatot, a gyér világitásnál abból próbáltam az egyes jeleneteket dekódolni, miközben észrevétlenül a mű hatása alá kerültem, s többé nem szabadultam. Még hetek, hónapok múlva is, a legváratlanabb pillanatokban, ébren és álmomban, színészi hanglegtések, hangszínek, dallamok, gesztusok bukkantak fel bennem az előadásból, egészen mélyről, most már mind jelentést hordozott, egyre többet, ha nem is tudtam volna szabatosan megfogalmazni, mit, de úgy tűnt, többé nem kell kibogoznom őket, hozzám tartoznak, a bennem zajló folyamatokhoz, enyéme lettek. Amikor hosszú idő után újra ott jártam Wrocławban, és újra felültem az egyik magasított székre, rájuk ismertem, kezdtem érzékelni a kontextust, a bennem továbbélő hangok és gesztusok helyét a színi történésben, belül voltam, otthon voltam, együtt lélegeztünk.

De ez jóval későbbi történet, előreszaladtam.

Ültem tehát *Az állhatatos herceg* előadásán, Pilinszkyvel az oldalamon, ő is kapott egy francia nyelvű kiadványt, de az mégsem a műsorfűzet, gondoltam, segítenem kell neki, hogy értse, mi történik odalenn az arénában, időnként súgtam egy-két szót egy-egy szereplőről, hogy az kicsoda-micsoda, de hamar leintett. Tökéletesen fogta az egész rituálét, behatóan és sokkal mélyebben, mint én, régről dédelgetett ideáját látta megvalósulni, azt a szakrális színházat, amiről aztán többször írt, először épp e Grotowski-előadás kapcsán, amelynek ő saját használatra a *Hajlíthatatlan herceg* címet adta. Jól emlékszem, már a színház után – aznap csak hajnal felé tértünk aludni – a műsorfűzetből fordítottam neki Ludwik Flaszen kommentárját, aki szerint ez az előadás, amely „paradox kísérlet a tragikus attitűd meghaladására” (igen, persze, mondta ő, a katolikus mise is hasonló paradox kísérlet, épp ez teszi szakrálissá ezt az „oratorikus formát”), valójában „stúdium az állhatatosságról”. Itt azonban félbe-



Ryszard Cieślak (1937–1990)  
az *Állhatatos hercegben*



szakított, tiltakozott, a francia kiadványt mutatta: „Itt az áll, hogy »konstans«, azaz »állandó«, és nem »állhatatos«. Ami azt jelenti, hogy nem lehet megváltoztatni, átszabni, vagyis hajlíthatatlan.” Valóban, igaza volt. Visszatértem a Flaszen-szöveghez: „stúdium a hajlíthatatlanságról”, így jó, a lengyel „niezłomność” pontosan az a passzív jelenlét a világban, az a *nemet mondani tudás* az ember napi szükségletek szerinti átfaragására, amiről ez az előadás szól. (Magam is használtam tehát kezdetben a Pilinszky-féle címet, később mégis visszatértem *Az állhatatos herceg*hez, elfogadva a bevett filológusi elvet, hogy ha egy műnek létezik magyar fordítása, márpedig ennek létezik, azt már a félreértéseket elkerülendő is ezen a címen idézzük.)

A leglényegesebb azonban a színész, Ryszard Cieslak, aki a herceget alakította ebben az előadásban, ha egyáltalán lehet még ez esetben alakításról beszélni, és aki ezzel – ahogy később maga Grotowski fogalmazott – „a szakma hercege lett”. Egészen különös színészi dráma zajlott le itt. Cieslak a szó szoros értelmében fizikailag, testileg vált megközelíthetetlenné a körötte folyó szentségtörő és zabolátlan spektákulum részvevői számára a maga felszabadított belső szabadságának örömteli eksztázisa által, a kínzás, a fájdalom, a gúny lepergett róla, az elragadottsága egyre nőtt, mint aki tényleg „a kegyelem állapotába” került, és e transz által mindazt a szánalmas és esendő indulatot, irigységet, kegyetlenséget, bünt, ami körülveszi, képes egyfajta transzcendens dimenzióba emelni. Nyilván erre utalt Grotowski, amikor néhány hónappal *Az állhatatos herceg* bemutatója után *A szegény színház felé* című ars poeticájában leírta azt a mondatot, hogy „akár El Greco képein az alakok, a színész is a lelki technika által kigyúlhat, »illuminálódhat«, »lelki fény« forrása lehet.” És erről írt a kritikus József Kelera, aki úgymond mindig hitetlenkedve hallgatta Grotowski szájából a „laikus szentség”, „az alázat aktusa” és ehhez hasonló kifejezéseket, „de itt, *Az állhatatos herceg*ben ennek mind egyszerre színi fedezete lett”. Igaz, más kritikusok fanyalogva levonták a következtetést, hogy az, amit Grotowski művel, nem a színház, hanem a vallás körébe tartozik. Pilinszkyt viszont épp ez ejtette bámulatba, ő egyenesen úgy fogalmazott, hogy „Grotowskiék minden előadáson megkísérlik az áttörést a transzcendensbe.”

Mindenesetre aki a nézőtérén ült, annak nem az volt az érzése, hogy vallási szertartásban vesz részt, ahhoz *Az állhatatos herceg* arénájában túlságosan is drasztikus, blaszfém, már-már bestiális, mégis legalább annyira emberi játszma folyt, mint Cieslak eksztatikus, örömteli léthimnusza. Azt mondanám inkább, ez a színház az emberi egzisztencia legmélyebb bugyrait és legmagasabb regisztereit szólaltatta meg. A Teatr Laboratorium a hatvanas évek elején még kis különc vidéki játékszínnek számított, előbb Opolében, a Grotowski előtti időkből örökölt Tizenhárom Szék-sor Színháza néven, majd Wrocławban. Kemény munka és küzdelmes út vezetett a világhírig, az mégis szinte egyik percről a másikra érkezett el. Az 1966-os párizsi Nemzetek Színháza fesztiválon *Az állhatatos herceg* előadásától mindenkinek elállt a lélegzete, ott szoronganak a nézőtérén a francia szellemi élet kiválóságai, Aragon, Ionesco, Godard, Claude Roy, Saint-John Perse és mások, André Malraux, aki épp ekkor kultuszminiszter, ebédet adott Grotowski tiszteletére, Jean-Louis Barrault és Madelaine Renaud bejelentették, hogy szeretnének Grotowski keze alatt dolgoz-

ni. Ahogy a párizsi utat megelőző stockholmi vendéjáték alkalmával Bibi Anderson és Gunnar Lindblom nyilatkozta azt, hogy Wrocławba készülnek mesterségbeli tudásuk tökéletesítésére. Nem tudták még, hogy Grotowski nem a színészi játék új mesterfogásait találta fel, hanem valami egészen más foglalkoztatja, mint a hagyományos színház művelőit, mondhatni annak épp az ellenkezője, a szerepjátszás tökéletesítése helyett a *via negativa*, mindennemű színházi és életszerep levetése, a maga lényegét vagy inkább *esszenciáját* kereső, lemeztelenített színész. Aki képes a *teljes aktusra*. Ez a terminus *Az állhatatos herceg* előadásával jelent meg Grotowski szóhasználatában, hisz valamiképp jelölni kellett azt a sajátos aspektust, ami „a leginkább megragadhatatlan”. Mert a szervesség, a pontosság megragadható, az impulzusok áradása is, ami már a lelki dimenzió. Ez azonban „Cieslak esetében olyan erővel jött, hogy felégette a testét, már-már úgy tűnt, nincs is teste, teljesen átvilágosult.” Mert valóban megvolt benne az, amin a teljes aktus múlik: „Az embernek teljesen oda kell adnia magát, hogy az aktus teljes legyen. És teljes aktusra van szükség, hogy az ember teljes legyen.”

A teljes ember igézete – ez az, ami 1970-ben arra indítja Grotowskit, hogy bejelentse, nem rendez több előadást. *Az állhatatos herceg* után négy évvel még előáll az *Apocalypsis cum figurisszal*, ez még egy fokkal továbblép, mondjuk úgy, az egész kis társulat közös teljes aktusa lesz, amivel fordulóponthoz értek. Maga az előadás még több mint egy évtizedig él, de közben Grotowski útja másfelé kanyarodik; ebbe most már terjedelmi okokból se mennék bele, itt és most a színházi Grotowski az érdekes számunkra. Annál is inkább, mert neki is van még mondanivalója Cieslak hercegéről, ami igen tanulságos. Miután a Szolidaritás betiltását követő hadiállapot alatt elhagyta hazáját, 1991-ben a wrocławui egyetem díszdoktorrá avatja Grotowskit, ebből a *honoris causa* doktori előadásból valók fenti szavai is a teljes aktusról. De mondott ennél többet is. Felidézte *Az állhatatos herceg* drámai alaphelyzetét, amely eleve a megkínzott fogoly herceg hősiességét és mártíromságát tanúsította, majd így folytatta: „De mi rejlett valójában emögött? Cieslakkal hónapokon át dolgoztam, a társulat részvétele nélkül. És azon munkálkodtunk, amiből aztán az előadásban Cieslak páratlanul áradó monológjai születtek, amikor az impulzusai egész testét áthatották. De a munka egyáltalán nem kapcsolódott se a szenvedéshez, se a hősiességhez, se a mártíromsághoz. Életének egy tinédzserkori epizódjáról volt szó, amely mindössze negyven percig tartott, tehát épp annyi ideig, mint az előadásbeli monológok, és amely a szexualitás és a lelkiség közt rejelő senkiföldjét érintette, abban az életkorban, amikor a fiatal még nem tudja, hogy érzi inger éri-e vagy valami istenadta öröm. Ez egy pontos, konkrét emlék volt az ő életéből, igazi örömteli, boldog emlék. Semmi szenvedés. Így születtek az *Állhatatos Herceg* monológjai. Ezek a monológok az előadásban a tizenéves Ryszard tapasztalataira támaszkodtak, minden momentumokban, a legapróbb impulzusokig. Erre húztuk rá a szenvedésről szóló szöveget. És a hangja áradását, amely egy sugárzó örömáriát hívott elő belőle.”

Csaknem három évtizeddel az előadás megszületése és nem utolsósorban Cieslak 1990-ben bekövetkezett halála után Grotowski elárulja a kulisszatitkot, mely annak idején a világraszóló színházi csoda mögött rejlett. Amit megtudunk, az

egyértelműen tanúsítja, hogy nem filozófussal és nem vallásalapítóval van dolgunk, inkább egy nem mindennapi mesteremberrel, aki jól tudja, hogy a mesterség értelme a mesterségen túl található. Nem a szervességben, a szigorban, a partitúrában, a spontaneitásban, amely „a szigor alkotóeleme”, holott erre mind úgy utal, mint ami az alap, hanem abban, ami „a leginkább megragadhatatlan”, azaz a megnyíló személyiség titkaiban. Nekem ez azért is lényeges, mert bevallom, idővel a magam részéről egészen más következtetést vontam le a látottakból, mint Pilinszky. Ráadásul minél jobban elmélyültem a Grotowski-jelenség vizsgálatában, annál világosabb lett számomra, hogy eszükbe sem jutott a transzcendensbe való áttöréssel kísérletezni. Inkább azt kutatták, mi történik, ha „az ember önmagára redukálja magát”, magyarul ez is inkább egyfajta testbe kódolt metafizika (© Radics Viktória egyik rólam írt könyvkritikájában lelt rá erre a terminusra), noha ez, Pilinszky víziójához képest, kifejezetten prózai fenomén. De épp ez a prózaiság a Grotowski-féle *sacrum* fedezete. Annak a vesződéses, aprólékos munkának a felvállalása, amely képes megmutatni a testünkbe beleírt sorsot, amely közel visz „az emberi lény végső elfogadásához” (*A szegény színház felé*).

Bennem e prózai intimitások, kulisszatitkok iránt, amelyeket Grotowski sokáig igyekezett szemérmesen titkolni, de amelyekből azért lám, idős korában ezt-azt elárult, mindig felfokozott kíváncsiság élt. Nem holmi pletykaéhségből, inkább mert a munka természete igazán a nehézségekben, a hétköznapi buktatókban mutatkozik meg. Sőt, paradox módon, a metafizikája, végső értelme is. Ebből a szempontból számomra Eugenio Barba most magyarul megjelenő kötete, *A hamu és gyémánt országa* igazi csemege, szinte az első laptól az utolsóig ott járunk Grotowski életének kulisszái mögött, épp azokban az években, amikor opolei kis színházi műhelyét a közöny és az ármány fojtogatta, amíg nem sikerült végül Wrocławba áttelepülniük, és ott megfelelő játékhelyre és otthonra lelniük. De nemcsak erről szól ez a könyv, amely függelékként közli Grotowski annak idején Barbának írt 26 levelét, hanem arról a temperamentumos, dél-olasz születésű világcsavargóról is, aki matróz is volt, fizikai munkás (hegesztő) is, vallástudományból diplomázott az oslói egyetemen, majd olasz állami ösztöndíjjal Lengyelországba ment színházi rendezést tanulni, de kikötött a hóbortosnak tartott, alig ismert opolei guru mellett, egészen addig, amíg a lengyel hatóságok, melyek persze minden kapcsolatát éberren figyelték, máig érthetetlenül és indokolatlanul nem nyilvánították persona non gratának. És aki végül – most félévszázada – megalapította a maga Odin Teatretjét Dániában, amely azóta beírta magát az európai színháztörténetbe nemcsak a Grotowski-féle út leghitelesebb folytatójaként, hanem annak mintegy meghaladásaként is. Grotowski és Barba kapcsolata a század egyik legmegragadóbb művészbártsága, néha szívszorítóan meghitt, néha sokatmondóan játékos, néha könnyörtelenül kritikus a viszonyuk, a kölcsönös szeretet és szolidaritás azonban a legnehezebb pillanatokban is eleven mindkettjükben. Grotowski csak két évvel idősebb Barbánál, ő mégis mindvégig mester, Barba a tanítvány; jellemző, hogy csak öregező fejjel tegeződtek össze. De az is jellemző, hogy a tanítvány, aki mindig biztosan áll a lábán és a váratlan sorscsapásokkal is könnyen elbánik, úgy félti és óvja mesterét, aki sokkal kiszolgáltatottabb és esen-

dóbb, fizikailag is, lelkileg is, mintha az a fia lenne. Mi tagadás, neki szüksége is van erre a védelemre. Ahogy annak idején szüksége volt rá, hogy Barba törjön neki utat a nemzetközi elismerés felé. Ahogy szüksége volt a fent mottóként idézett Tadeusz Burzyński apologetikus cikkeire is, holott nem kedvelte az újságírókat. Előbb azért, mert nem értették, mit keres a színházban, aztán azért, mert nem értették, ha fenn van a csúcson, miért fordít hátat a színháznak, miért nem aratja le a babérokat, majd pedig azért, mert nem értették, miért zárja ki a kíváncsi világot pontederai kutatásaiból. De akadt egy újságíró, aki méríteni tudott belőle, mint a forrásból. Ahogy Cieślak is méríteni tudott belőle haláláig, holott már nem rendezett neki több előadást. És ahogy Barba is, bármerre kanyarodik az útja. Grotowskinak fontos volt, hogy legyenek olyanok, akiknek ő a forrás. Különben nem tudta volna végigjárni a maga útját, ami valóban élő forrássá tette őt. Ide kínálkozik még egy apró részlet a *Hamu és gyémánt országa* utolsó fejezetéből. Nem sokkal Grotowski 1999-ben bekövetkezett halála előtt, Barba e kéziratát átnézve, a kettejük közti vonzás-taszítás törvényéről ejtenek szót: „Igaz, számára létezik valami magasabb rendű – írja Barba –, ami nem e világból való. Ő mindig hitt ebben. Nálam ez nem így van; ő tudja, hogy én nem hiszek ilyesmben. Az én utam a realitáson túli világba a cselekvésen, a cselekvés jogában, a karma-jogán át vezet.” Mint aki azt mondja: ő a lélek táplálékát hozta, én a kenyeret. Így éltünk, ez volt a titkunk.

### **András Pályi: Grotowski, the Source**

András Pályi (b. 1942) is a writer, literary translator, dramaturge, advocate of Polish culture in Hungary, and translator of Grotowski's theoretical writing. He translated Jerzy Grotowski's 26 Polish-language letters, which are included in Eugenio Barba's *Land of Ashes and Diamonds*, just published in Hungarian as the first volume in the series of Nemzeti Színház Kiskönyvtára (Library of the National Theatre). Apropos of the presentation of this book, he now relates the story of his first personal encounter with Grotowski's theatre. That event, exactly fifty years ago, bears important literary historical relevance, too, as the young student of Polish studies accompanied the great Hungarian poet, János Pilinszky to Teatr Laboratorium, Wrocław, therefore he has direct information about the profound impression Jerzy Grotowski's "transcendent" theatrical language made on the poet, lasting throughout his entire working life. András Pályi gives a detailed account of the epoch-making piece they saw together, the performance of *The Constant Prince* with Ryszard Cieślak's unforgettable acting, admitting he took long years to process and interpret the fundamental experience he had had. Studying the Grotowski-phenomenon, he arrived at a conclusion contrary to Pilinszky's, namely that Grotowski and his actors "had no idea whatsoever to experiment with breaking through into the transcendental. Instead, they were probing into what happened if one »reduce/d/ oneself to man-as-it-is«, which in his view was much rather "some metaphysics encoded in the body", with its prosaicism being in fact the cover for Grotowski's *sacrum*. Finally, András Pályi appraises Eugenio Barba's above mentioned volume, which – he says – "...is a real treat, with the reader behind the scenes of Grotowski's life almost from the first page to the last, in exactly those years when indifference and intrigue were stifling his small theatrical workshop in Opole until they eventually managed to move to Wrocław to find a suitable place for acting and living".



TADEUSZ KANTOR

# A színház elemi iskolája (4. rész)

## 12. Milánói lecke a 20. század vége előtt

A szürrealizmusról szól ez a lecke,  
végletes szintézisben természetesen.

Nemcsak az esztétika határain belül kell mozognunk ezúttal,  
hanem sokkal inkább a civilizáció, az ember és a társadalom  
szellemi, gondolkodásbeli változásainak területén.

Itt találta meg ugyanis a maga értelmét a szürrealista mozgalom,  
amely soha nem akarta, hogy pusztán művészeti irányzat maradjon.

A művészetnek a szürrealizmus kivételes horderejű szerepet szánt.

A szürrealista alapelvek szerint a művészet nem elégedhet meg azzal,  
hogy esztétikai izgalmakat vált ki,  
tovább kell lépnie,

hogy alakítsa az emberi vágyakat és cselekvéseket,  
hogy forradalmasítsa őket,

és ily módon cselekedeteink egy új társadalmi rendszert hozzanak létre  
az **EMBER TELJES SZABADSÁGÁRA** alapozva,

mely mind között a legnagyobb érték.

A szürrealizmus kimondta a parancsot:

**A MŰVÉSZET LEGFŐBB CÉLJA**

**AZ EMBER SZABADSÁGA LEGYEN!**

Az a szabadság, mely nemcsak a művészetben létező konvenciók felforgatására irányul,

hanem sokkal inkább:

az a szabadság, mely nem a kommunizmus által hangoztatott szocialista rendszeren – az egyenlőség és igazság állítólagos rendszerén belül érvényes, hanem:

az a SZABADSÁG,

mely a TELJES EMBERT ismeri el

a legalapvetőbb szinten,

mely az emberi természet ama részét ismeri el,

amelyet a társadalmi mozgalmak soha nem vettek figyelembe:

AZ EMBER LELKI SZFÉRÁJÁT,

annak mélységét,

roppant cselekvő erejét, melyet korábban is érzektek a költők,

de amelyet csak ettől kezdve kutathat az értelem (a tudomány által)

és a képzelet (a művészet révén).

Kétségtelenül ez volt a 20. század legnagyobb felfedezése.

Nem tagadhatjuk meg és nem pótolhatjuk valami mással.

Örökösei vagyunk.

Ily módon a szürrealizmus idejétől fogva

a társadalmi mozgalmakba aktívan beavatkozik

a tudomány és – ami furcsább –

a művészet is.

A szürrealista mozgalom

olyan lenyűgöző és olyannyira kézenfekvő ígéret volt

a civilizáció további hiteles fejlődésére nézve,

hogy v é g e z e t ü l

ki lett szolgáltatva

a beilleszkedés és (elnézést a kifejezésért)

az elnépszerűsödés törvényeinek.

Olyan kifinomult, olyannyira intellektuális mozgalom volt ez ugyanakkor,

hogy bármiféle „népszerűsítés”, bármilyen „integrálás”

a szürrealizmus v u l g a r i z á l á s a lehetett csupán.

Szerfölött érvényes ez a mi korunkban, a totális e l g é p i e s e d é s idején.

A szürrealizmusról szóló leckét

éppen ezért kell kezdenem

egy általános

(noha személyes) értékeléssel

arra a helyzetre vonatkozóan, amelyben

élek és alkotok.

Amelyben éltem

és alkotni fogtok.

Mielőtt lényegi mondanivalómhoz közelednék

ebben a leckémben, mely lassanként

manifesztummá alakul,

teszek még néhány megjegyzést és kiigazítást.



Nem érzem magamban az elhivatottságot, hogy megváltsam és átformáljam a világot.

Ezzel szemben érzékenyen figyelem a világ hibáit,  
*melyek alkotó tevékenységemre mérhetetlen ösztönzést gyakorolnak.*

Amit mondani fogok, az nem az átkozódó próféták szava lesz az Ótestamentumból.

Irtózom attól, hogy doktrínákat, parancsolatokat, tilalmakat hirdessek.

A művészetben különösképpen.

Az a benyomásom, vagy talán (tragikus) felismerésem,

hogy az egyetemes szent fogyasztásnak,

a termelésnek,

a közlekedésnek,

a mindenható technikának és politikának

ebben az ijesztő korszakában

a világ megy és menni fog a maga útján,

függetlenül a MŰVÉSZET szavától,

sőt annak ellenére és azzal szemben;

hogy a hatalom a MATERIÁLIS ERŐKÉ,

melyek a művészet, az emberi szellem ellenségei.

Nem a végzetbe való belenyugvás vagy a pesszimizmus kifejeződései ezek a szavak.

Hanem mélységes meggyőződéseim sugallatai, melyek a tudattalanból erednek,

tehát a z i g a z a t m o n d j á k.

Nem tudok szégyenkezni emiatt, nincs is mit rejtegetnem.

Szeretnék magyarázattal szolgálni róluk, hogy ismertessem a következtetéseimet

és világosan meghatározzam a magam álláspontját.

Nincs ezekben a szavakban sem

forradalmi hit, melyet egy „fényes” és „tökéletes” jövőbe vetettem, sem

forradalmi hit a világnak egy újólag teremtett rendjében, mely az értelem és az

igazság törvényét követi.

A lelkesültségnek az efféle eszmékkel járó roppant intenzitása ellenére

figyelmeztetésül ma hadd idézzem

a veszedelmes g i g a n t o m á n i a árnyát,

az egész világot magával ragadó eszme utáni sóvárgást.

Ma már jól tudjuk, hogyan végződik ez.

Éppily távol áll tőlem a filozófia és a művészetek katasztrófa-elméleteinek

szellemissége,

melyekben sajátos modorosságot fedezek fel, egyfajta n a g y z á s i h ó b o r t o t,

amit a szenvelgés és a felszínes pátosz táplál.

Nem tudok mit kezdeni a szkepticizmussal sem. A művészetben az ilyesmi nem

vezet messzire.

Saját álláspontom lényegét keresve mindenekelőtt a világot kormányzó erővel

szembeni m e g v e t é s érzésére utalnék,

arra a lelkiállapotra, arra a magasabb rendű

művészi és intellektuális szintre,  
amelyben megszületik a döntés,  
hogy A ROSSZ LÉTEZÉSÉT felismerjük,  
tisztá fejfel elutasítva a JÓ túlságosan könnyen adódó  
és a SZÉP túlzottan konvencionális elképzelését.  
A ROSSZ nyíltan megmutatkozik, itt látjuk körülöttünk,  
ám súlyosabb, ha hozzá is szokunk.  
Visszatérve ahhoz a fatalisztikus „hitvalláshoz”, ahhoz a szinte bibliai ítélethez,  
melyet századunkról kimondtam,  
ki kell jelentenem, hogy nem szagatom ruháimat.  
Sőt, paradox módon úgy vélem, hogy ez a pesszimista belátás  
számomra (és rajtam kívül sokak számára) különlegesen fontos.  
Miként a múltban is mindig így volt, ebből parázslék fel  
AZ ELLENÁLLÁS KÉNYSZERE  
és az ösztönzés arra, hogy VÁDAT EMELJÜNK.  
Tudjuk jól, mi ez a rejtőzködő hatalmas erő:  
A MŰVÉSZI ALKOTÁS EREJE.  
Ahhoz a generációhoz tartozom, mely a népirtás korában, és a művészet, a kultúra  
elleni bűnös merényletek idején élt.  
Nem akarom megmenteni a világot a művészetemmel.  
Nem hiszek az „e g y e t e m e s s é g b e n”.  
Századunk megannyi tapasztalata folytán tisztában vagyok vele, hogy mi a  
végkifejlete, mire való és kiket szolgál az a hírhedett „e g y e t e m e s s é g”,  
mely annyira veszélyessé vált a mi korunkban, hogy bekebelezheti  
az egész földgolyót.  
ÖNMAGAMAT akarom MEGVÁLTANI,  
nem egoista módon,  
de valamiféle hittel  
a SZEMÉLYES ÉRTÉKEK iránt!  
Bezárkózom képzeletem kicsiny kamrájába,  
ÉS OTT BENT,  
ÉS CSAK OTT BENT  
RENDEZEM ÁT A VILÁGOT.  
SZILÁRDAN HISZEM, HOGY AZ A GYERMEKKORI SZOBA  
AZ I G A Z S Á G O T FOGLALJA MAGÁBA:  
ÉS EZ AZ IGAZSÁG JOBBAN RÁNKNEHEZEDIK, MINT VALAHA.  
Észreveszem, miközben ezeket írom, hogy a szürrealizmus szellemétől mennyire  
távol vagyok.  
Pedig továbbra is az örökösének érzem magam.  
Nincs m e g h á t r á l á s.  
FOLYTATOM AZ UTAT ELŐRE.  
TILTAKOZOM.  
Nem fogadom el a konformizmust, az alkalmazkodást.

Lerombolom a múltbeli elveket.

A használhatatlanokat.

És a szürrealizmus esszenciája pontosan ez.

ÍME AZ ÉN ELSŐ „KORREKCIÓM”, AMIT A SZÜRREALIZMUSON  
VÉGREHAJTOTTAM.

Lesz ilyen több is.

Mindezt nyilvánvalóbbá tehetem, ha idézem *Kis manifestumom* szövegét, melyet a számomra 1978. április 8-án átnyújtott Rembrandt Díj alkalmából szerkesztettem.

„Engedjék meg, Uraim és Hölgyeim, hogy átnyújtsam önöknek kis manifestumomat (továbbra sem tettem le arról, hogy kiáltványokat írjak), melyet az önök tiszteletére állítottam össze.

Mielőtt azonban hozzákezdenék a felolvasáshoz, mondanivalóm megvilágítása végett bátorkodom emlékeztetni önöket, hogy munkásságom alapelve (ha szabad ezzel a patetikus kifejezéssel élnem) a valóságnak az az elképzelése volt, és maradt a mai napig is, melyet a LEGALACSONYABB RENDÜ VALÓSÁGNAK nevezek. Ez megmagyarázza meg képeimet és szobraimat, az én szegény tárgyaimat éppúgy, mint szegény szereplőimet is, akik tékozló fiúként, hosszú utazás után a szülői házba hazatérnek.

Most az a szándékom, hogy végezetül önmagamra alkalmazzam ugyanezt a metódust: Nem igaz az, hogy a MODERN ember szellemiségével legyőzte a rémületet. Ne higgyenek ebben! Létezik a félelem. Félelem a külvilággal szemben, félelem a végzettel, a halállal, az ismeretlennel, az ürességgel, a semmivel szemben.

Nem igaz az, hogy a művész afféle hős, hogy elszánt hódító lenne, ahogyan azt a legendák konvencionálisan tanítják nekünk.

Higgyék el nekem, hogy a művész szegény és fegyvertelen ember, holott a félelemmel szemközt választotta ki helyét. A maga csorbíthatatlan lelkiismeretével.

A lelkiismeret az, amiből a félelem megszületik.

Itt állok önök előtt megfélemlítve, vádlottként, mint szigorú és igazságos bírák előtt. És ez a különbség választ el a dadaistáktól, akiknek a leszámazottja vagyok. „Álljatok fel! – kiáltotta Francis Picabia, a Nagy Tréfacsináló. – Vádlottak vagytok!” Ez hát az én kiigazításom – a mai korban –, azokat a hajdani nagy időket megidézve: itt állok önök előtt, vádlottként és perbefogottan. Rajtam a sor, hogy önmagamot igazoljam, hogy bizonyítékokat keressek, és nem tudom, hogy az ártatlanságomat vagy a bűnösségemet kell-e megokolnom... Itt állok Önök előtt... mint egykor... amikor ott álltam az iskolapadban... az osztályban... és azt mondom: elfelejtettem, pedig tudtam, kétségtelenül tudtam, biztosíthatom Önöket, Hölgyeim és Uraim...”

Fordította: Katona Imre

A lengyel kiadással összevetette: Király Nina



Słowacki: *Balladyna*, T. Kantor tervezése Krakkóban a Független Színházban, 1943  
(fotó: Witold Witaliński)

### **Tadeusz Kantor: The Elementary School of Theatre** (First Part of Lesson 12)

Tadeusz Kantor, the outstanding 20<sup>th</sup> century Polish designer and stage artist, held a course on the most important directions of avant-garde to third-year students at *Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi*, Milan, between 25<sup>th</sup> June and 25<sup>th</sup> July, 1986. *Milan Lessons*, published in serial form by *Scenarium*, first appeared in Italian in 1988. Lesson 1 came out in the December issue, the following three in January and additional Lessons 6 to 7 and 8 to 11 were published in February. First part of Lesson 12 entitled "*Milan Lessons before the End of 20<sup>th</sup> century*" is about the Surrealism. According to Kantor this artistic movement – going well beyond the sphere of aesthetics – left us the greatest discovery of the 20<sup>th</sup> century when it considered the principal goal of the art the total liberation of man. At the end of the present part one can read Kantor's personal testimony on the existential crises of being an artist, on creators of the modern times seated on the dock of the accused. (This *Little Manifesto* was read when he received the Rembrandt Prize on 8<sup>th</sup> April 1978.)



VÉGH ATTILA



## Sors

„Halljátok Ananké lányának, a szűz Lakheszisznek üzenetét! Egnapos életű lelkek! Most kezdődik a halandó nemzetség új, halállal végződő korszaka. Nem titeket fog a daimón kisorsolni, hanem ti fogtok magatoknak daimónt választani. Akinek az első hely jut, az válasszon magának először életformát, amely mellett aztán kénytelen-kelletlen ki kell tartania. Az erénynek azonban nincs gazdája: mindenki aszerint részesül benne, amint többé vagy kevésbé tiszteli vagy nem tiszteli. Az a felelős, aki választ; az isten nem felelős.”

Platón *Államának* záró fejezetében, amely a tetszhalott Ér látomását adja közre, Lakhsisz fogadja e szózáttal az elébe érkező lelkeket, hogy azután közéjük dobja a sorshúzó cserepeket, amelyek azt mutatják meg, hanyadik helyet kapta az adott lélek a sorshúzásban, azután kiosztja az életmintákat, amelyek közül mindenkinek ki kell választania jövődéli önmagát. Maga Platón – még *Phaidrosz* című dialógusában



Ananké Iathéni vörösalkos vázaképen, Lekythos, i. e. 5. század, Állami Puskin Múzeum, Szentpétervár

is, amelyben pedig Szókratész barátjával az Ilisszosz folyó mítosz-áldotta partján találja meg végül a megfelelő helyet a dialógus megkezdéséhez – elhatárolódik a mitikus gondolkodástól, mondván, hogy a mítoszokat csak azokban a kérdésekben érdemes elfogadni, amelyek nem olyan súlyúak, hogy a *dialektiké tekhnét* érdemes volna beindítani. Ennek ellenére a pamphüliai Ér mítoszának zárókövét illeszti az *Állam* monumentális épületének csúcsára a komoly szophosz: a tetszhalott Ér megfigyeli az újjászületendő lelkek nagy sorshúzó játékát, és visszatérve a földi életbe tolmácsolja a többieknek, amit látott.

A görög mitológia végső kikristályosodásában Anankének, a sors, a kikerülhetetlen végzet istennőjének há-

rom lánya van. Ők a Moirák (akik az embernek „kiadják a részét”): Lakheszisz („az osztályrész adó”), Klóthó („a fonó”) és Atroposz („az elkerülhetetlen”). Lakheszisz a múlt szövőnöje, aki még az ember születése előtt – ahogy fentebb láttuk – kiméri neki sorsát; Klóthó az élet pillanatfonalát fonja; Atroposz pedig földi útja végén várja az embert. A sors lányai így fogják át az idő hármasságát. A hellenisztikus korban, amikor a sorsot az emberek már nem érzik annyira sorsszerűnek, megjelenik Tükhé isten, a Véletlen, hogy ellenfele és vitapartnere legyen a Sorsnak, de abban a korban, amelybe most alámerülni szándékozunk, a véletlennek még nincs ekkora szerepe, és az a filozófus, aki a sorsról akart beszélni, a véletlennel körülbelül Heideggerig nemigen tudott mit kezdeni, ha csak annyit nem, hogy egy véletlen esemény röntgenképén megpillantotta a sorsszerűt, ami legalábbis egy jól fejlett circulus vitiosus.

Tehát Ananké. De mielőtt vele megismerkednénk, hasznos volna, ha egy pillantást vetnénk kollégáira: Nemesziszre és Dikére. Nemesziszről Hésziodosz *Theogoniájában* olvashatunk, amelyből előbb azt tudjuk meg, hogy a Sors vagy Végzet (Morosz) az Éj (Nüx) gyermeke, hasonlóan a Moirákhöz:

*Nüxnek a lányai még a kegyetlen Kérek, a Moirák:  
Klóthó és Lakheszisz, meg a harmadik, Atroposz, ember  
jó és bal sorsát tőlük nyeri már születéskor,  
s férfi vagy isten lép túl mértékén, utoléri,  
s fel nem hagynak az istennők dühös indulatukkal,  
míg csúful meg nem fizet érte, ki bünt követett el.  
Még Nemesziszt is szülte, bajára az emberi nemnek  
Nüx, a veszélyes, majd a csalódást és a szerelmet,  
s pusztító Aggkort, meg Eriszt, a viszály keverőjét.*

Nemeszisz neve a *nomosz*al, az (emberi) törvénnyel függ össze. Nemeszisztől mindenki azt kapja, amit megérdemel. (Ezt a szerepét csak viszonylag későn, Pindarosznál és a tragikusoknál nyeri el. Homérosznál megszemélyesített alakban még nem is szerepel, csak olyan igékben, mint a *nemeszai* és a *nemesziszesthai*, illetve a tagadó formájú *u nemeszisz* kifejezésben, amely annyit tesz: *nem lehet rossz néven venni*.) Nemeszisz alakja az idők során egyre keményebb, egyre könyörtelenebb lesz. A Pecz-lexikonban ez áll: „Számon tartja és számon kéri az emberek hivatkozó és dolyfös nyilatkozatait; üldözi a keményszívűeket, és azokat, akik a könyörtelenséget nem ismerik, a saját viselkedésükhöz hasonló bánásmóddal veri meg. Megóvja a helyes mértéket...”

A helyes mérték ismerete a *szóphrosziüné*, a mértékletesség, amely rokona az igazságosságnak, a *dikaioszüéné*nek. (A görög polisztársadalomban e kettőnek megkülönböztetett szerepe lesz az erények sorában, míg korábban a harci képességek: a bátorság és az erő számítottak fő erénynek.) Ennek töve a *diké* főnév, amely többek között szokást, jogot, törvényt, igazságosságot jelent. (A *dikén didonai* kifejezés pedig annyit tesz: megbűnhődni, büntetést fizetni valamiért.) A nagy preszókratiki-



kus bölcselő, Parmenidész képzeletbeli égi utazása során – amelyről fragmentumokban megmaradt tankölteménye tudósít –, elsőként Dikével találkozik, amikor Héliosz lányai irányításával nappal és éjszaka határára ér:

Ott, kapukon túl Nappal s Éjszaka útjai nyílnak;  
kétfelől őket ölelve szemöldök s kőküszöb őrzi.  
Égre emelten szárnyas, éteri ajtók állnak,  
kettős kulcsaik öre Diké, nagy fájdalomosztó.  
Ámde a lányok meggyőzték őt lány szavaikkal,  
s rávették, hogy tolja a zárat félre előttünk.

És a gondolkodó előtt megnyílik a hétköznapi emberek számára járhatatlan út, melynek végén az istennő fogadja őt (akinek személyét Parmenidész titokban tartja; Heidegger szerint Alétheiáról, az igazság istennőjéről van szó), s beavatja a végső tudásba. És mivel *diké*, ahogy látuk, törvényt is jelent, annak a ténynek, hogy Parmenidészt Diké istennő engedi át az ajtón, áttételes értelme ez: ő a halandók között annyira kivételes, annyira jó születésű, hogy emberfölötti látogatása az istennőnél törvénytörés.

Ananké neve – Nemesziszéhez és Dikéhez hasonlóan – beszélő név. Ananké a szükségszerűség, a kikerülhetetlen sors, a kényszer, a végzet. A főnév egyéb jelentései majd' mind sötét hangulatúak: csapás, nyomorúság, szenvedés, fájdalom stb. (A rokon *anankázó* ige *kényszerít, erőszakot alkalmaz, meggyőz* jelentésű.) Ananké és lányai uralják az „egy napig élők” életét. A halandók élete pedig a görög létmegértésben olyannyira eleve elrendelt, hogy nemcsak a hősmítoszok, de a nemzetségtáblák is hemzsegnek a beszélő nevektől. (Persze ezek nagy része is a mítoszokba nyúlik vissza.) Ritoók Zsigmond *A görög énekmondók* című könyvében ez áll: „A legősibb forma nyilván az lehetett, mikor e mesterség családon belül öröklődött. Ennek is halvány nyoma az eposzban: Az Odyseeia-beli dalnok Phémiosnak az apja, Terpios, a Gyönyörködtető, bizonyára szintén énekmondó volt.” De nemcsak a Terpiosz beszélő, sors-hordozó név. Phémiosz ugyanis annyit tesz: híres. Ha a görög drámákat szemügyre vesszük, számtalan beszélő névvel találkozunk (Teiresziasz, Oidipusz, Antigoné stb.), és ezek közül nem kevés a tulajdonos leendő életútjának jóslataként is felfogható, a betöltendő sors megelőlegéseként.



Gustav Klimt: *Nuda Veritas* (A meztelen Igazság), 1899

A görögöknél a megszületett gyerek gyakran a nagyszülő nevét kapta. Ebben az rejlett benne, hogy az újszülöttet sokfelé a nagyszülők reinkarnációjának tartották. Ez a szokás is erősítette azt a képzetet – amit a tragikusok is szívesen megjelenítettek –, hogy a sors, a végzet az egész családon, az egész leszármazási vonalon végighullámzik, és nincs, ami megállj parancsolhatna neki. Antigoné tragédiáját nem lehet megérteni, ha nem tudjuk, hogy ő Oidipusz lánya. És amit Iphigeneia a tauroszok között átél, az sem érthető családi előzményei nélkül.

Az ember születésekor kap egy nevet, amelyet később betölt. A név a sors konzervdoboz. A görög tragédiában a jós az, aki egyben látja az idő sors hordozta, Moirák őrizte hármasságát. Ő nem Sherlock Holmes: nem valami éles eszű fickó, aki egy mások által meg nem közelíthető hiperlogikus oksági láncolatot követve jut el az igazságig. Neki a sors fonalát sem kell követnie, hiszen az ő pillantásában nem lakik idő. Teiresziasz ugyanis vak. A látás a pillanatnyi, érzékekbe keveredett élet eszköze. Amit ő lát, ahhoz nem kellene szemek. Az idea, az eidosz láthatatlan őskép. A jós nem azt találja ki, ami lesz, hanem azt az igazságot tudja, ami időtől független. Az az igazság, az az *alétheia*, amely a vakságban nyílik fel, a létezés mélyebb, sötétebb alapjait mutatja meg. A görög jós azt látja, amit Ananké, az éjszakai sötétség leánya üzen láthatatlanul.

Jóslat, ezt a görögök úgy mondták: *khreszmosz*. *Khraó* annyit tesz: jóslatot ad, a *khreia* főnév pedig a kényszert jelöli. Ha valamire szükség van vagy valamit meg kell tenni, a görögök azt mondják: *khre*. Ez a kellés. A görög jós látja azt, aminek meg *kell* történnie, és *kell*, hogy elmondja a többieknek, a láthatatlan végzet gyermekeinek, a csak-szemmel-látóknak, hogy mit lát. Teiresziasz – a holtából visszatért pamphüliai Érhez és a napszekérre pattant Parmenidészhez hasonlóan – e kelles terében mozog.

Mindez nem jelenti azt, hogy a görögök számára a kinézet, a látható alak csak valami olyan *eidólon*t, tükörképet vagy felszínt jelentett volna, amin át kell hatolnia annak, aki az *eidosz*hoz, a lényeket elénk táró formához, az *ideához* akar hozzáférni. És azt sem jelenti, hogy aki a dolgok látható alakjából a dologra magára akar következtetni, annak feltétlenül valamilyen fantasztikus élményben kell részesülnie, hogy erre képes legyen. Ellenkezőleg. A létező kinézetében, eidoszában ott a létező terve; ideája benne fénylik. De ha nem volna eidosz, az idea sem jelenhetne meg. A kinézet ad hírt a dolog, a létező mivoltáról. A görögökben a látható alak, a látott dolog kinézete sokkal mélyebb utaláshálózatot remegtetett meg, mint bennünk, akik a nyugati metafizika látszat–valóság dichotómiájának foglyai vagyunk, és így is látunk.

A kinézet nem csalóka álomkép a görögök számára, hanem olyasvalami, amiről – ha jól olvassuk – leolvasható az eidosz. Ez a fogalom nagyjából megfelel az arisztotelészi metafizika azon fogalmának, amely a létező létmozzanatát jelöli. A *mivolt*-nak fordítható arisztotelészi terminus így hangzik: *to ti én einai*. Azt nevezi meg, ami az adott létező „már megelőzően volt”. És bár a keresztény típusú teremtésgondolat a görög felfogástól teljesen idegen, mégis, ha rákérdezzünk, hogy vajon micsodát megelőzően volt az a létező, amiről a *to ti én einai* ad számot, feleletként

sokkal több nem juthat eszünkbe, mint ez: a létrejöttét megelőzően. Innen nézve valaminek a mivolta nem más, mint egy terv, egy létjóslat. Ez a jóslat azt jelenti meg, hogy a majdan létrejövő létezőnek minnek kell lennie. (Nota bene: a platóni *ti esztin és hoti pot' esztin* is erre, a dolog mibenlétére, valójára kérdezett rá.)

A jóslat tehát megmondja a sorsvak embernek, milyen az ő igazi valója, milyennek kell lennie az ő életének. Mert az élet olyan lesz, amilyen most, és most olyan, amilyen már mindig is volt. Görög módon értett lényegünk úgy irányítja létezésünket, mint Héliosz lányai Parmenidész napszekerét. És aki képes rá, hogy átlépve a nagy kapun az idő hármasságát átélje, az jós. Ő közli az időbe keveredett emberrel igazi mibenlétét, szavakba foglalja az eidoszt, amely – a platóni ideákhoz hasonlóan – az ember örök, időtlen formáját őrzi.

Az eidosz adja meg valaminek az eredetét; a *morphé*, a létező formája, mintája az eidoszban van megalapozva, az eidosz pedig közvetlenül a to ti én einai-ról



Aquinói Szent Tamás  
Benozzo Gozzoli festményén

tudósít, a mivoltról, amit a görög metafizikai alapon kifejlődött középkori skolasztika *essentiának*, lényegnek nevez. A középkor keresztény metafizikája szerint a létezők két létmozzanata: *essentia* és *existentia*. A dologként, *res*-ként felfogott létezők *essentiája*, lényege, mivolta eredendőbb, mint *existentiájuk*. Kettőjük viszonya tekintetében több tanítás is kialakult. A *fenomenológia alapproblémái* című munkájában Heidegger fölvezolja e tanokat. Eszerint Aquinói Szent Tamás és iskolája a kapcsolatot *reálisnak* (azaz *res*-szerűnek, dologinak, dolgok kapcsolatának) látta. A scotista iskola szerint a kapcsolat modális: durván úgy fogalmazhatnánk, hogy az *existentia* az individualizált *essentia*. Suárez pedig azon a véleményen volt, hogy a létezőben e két mozzanat már nem elkülöníthető, hiszen minden létező egység. *Essentia* és *existentia* viszonyát mindazonáltal elgondolhatjuk, és így megragadhatjuk.

Engedjük meg magunknak a következő bátor mondatot: az *existentia* az *essentia* sorsa. Minden tragédia a (születés előtt választott, vagy Anankétól kapott) létező lényeg, az aktualizálódott potencialitás belekeveredettséégének drámája. És most ereszkedjünk vissza a középkorból az ókorba!

Ha el is hisszük Arisztotelésznek, hogy a tragédia nézőiben föltámadó érzés, a nálunk külön embereket alakító színészek komoly cselekményeket megjelenítő *mimészisze* a félelem és részvét érzését fölkeltve a káros érzelmeket *katharszisz* révén fakasztja föl a lélekben, akkor sem szabadulhatunk könnyen a gondolattól, hogy a görög néző nem azért ült be egy előadásra, hogy lelkileg rendbe tegye magát, hanem hogy gyönyörködjön. Nietzsche kérdezi: „Mire utal a szatírban az isten és a bak szintézise? Miféle élmények, miféle hajtóerők készítették a görögöket, hogy a dionüszoszi megszállottat és ősi embert szatírként gondolják el? Ami pedig a tragikus kar eredetét illeti: azokban az évszázadokban, mikor a görög test virult,

mikor az élet a görög lélekben túlcserélődően felpezsgett, talán endemikus elragadtatások járták? Víziók és hallucinációk, melyeket egész közösségek, egész kultikus gyülekezetek átvettek? Hogyan? Hátha éppen ifjonti gazdagságukban a görögök a tragikusakat akarták, és pesszimisták voltak? Hátha éppen az örület volt, ami, hogy Platón szavával éljünk, a legnagyobb áldást hozta Hellászra? És megfordítva, hát-ha éppen bomlásuk és gyengülésük idején lettek a görögök mind optimistábbak, felületesebbek, színészkedőbbek, áhítoztak a logikára és a világ logizálására, váltak tehát egyszerre mind 'derűsebbé' és 'tudományosabbá'? Hogyan?" Szinte hallom Nietzsche dionüszoszi kacaját, amikor azokra gondol, akiknek számára a tragikusakat akaró, a tragikumban létének alapjainak feltárulását érző ember egyszerű bolond, netán mazochista. Mert miről is van szó?

Itt van egy nép, amely a remény helyett az igazságot választja. Egy nép, amely – még a hellenisztikus kor előtt, még azelőtt tehát, hogy Tükhé isten (a Véletlen) uralma beköszöntene, és ezzel párhuzamosan a kontingenciát az ember alapélményévé avató életérzés eluralkodna, kibillentve sorsából a lelket – bátran szembenéz sorsával, és leereszkedik a szakadékba, hogy lásson. És miközben etikája mélységesen *eudaimonista*, amely felfogás szerint az erényes élet célja a boldogság (magasabb szinten pedig a polisz boldogsága), közmondásai között az egyik legfontosabb, hogy senki sem mondhatja magát boldognak addig, amíg el nem érkezett élete utolsó napja. Egyrészt mert minden bármikor rosszra fordulhat, hiszen senki sem ura a saját életének annyira, hogy az istenek tetteit felülbírálja, másrészt mert az egyén, az *idiótész* boldogságát élete leteltével a közösség állapítja meg. Kora túlélei és az utókor emberei mondják meg, jó életet élt-e.

Jó: szóösszetételek előtagjaként ez így hangzik: *eu-*. Akinek saját istenpostásával, a *daimón*nal nem gyűlt meg a baja, az *eu-daimón*, tehát boldog. És élete utolsó napján az ember már látja saját életét, rajta-e a daimón pecsétje. Az élet visszamenőleg feltárul: ez az *alétheia*, az igaznak ez az elrejtetlensége, felnyílása kíséri a lelket az életen túlra. Ha életében, és még itt, a halálos ágyon is a megváltásra várna, az azt jelentené, hogy még most is a reményt akarja az igazság helyett. Remény és igazság ezen a ponton élesen elválik egymástól, és ez az elválás kirajzol két attitűdöt, két korszellemet, két létszemléleti módot. Szegődjünk most megint Nietzsche nyomába, hogy ezt földerítsük!

„Ha azonban mindenekelőtt a hitre mint olyanra van szükség, akkor az ész, a megismerést a kutatást kell rossz hírbe hozni: az igazsághoz vezető út ekkor tiltott úttá válik. Az erős remény sokkal nagyobb életstimulus, mint bármiféle egyedi, valóban realizálódó boldogság. A szenvedőt olyan reménnyel kell kecségtetni, melynek semmiféle valóság nem mondhat ellent, melyet semmiféle beteljesülés nem szüntet meg: a túlvilági reménnyel. Épp e képessége – a boldogtalanok hitegetése – miatt számított a görögöknél a remény a legfőbb rossznak, a tulajdonképeni álnok rossznak: a rossz dobozában ez maradt vissza” – írja az *Antikrisztusban*, Pandóra mítoszára utalva. A remény nem más, mint a bajok szelencéjének maradványa, üledéke. Remény nélkül elfogadni a sorsot, tiszta mibenlétében, úgy, ahogyan van, és olyannak, amilyen mindig is volt: ez a görög világ ereje. Az értetlen Nyu-

gatnak a rá maradt művek, elsősorban a görög tragédiák kínálják a megértés lehetőségét. És ha a sors és az irdatlan görög lelkiemelő tragédiabeli megjelenítéseink elmerengünk, akkor jó eséllyel Szophoklész *Oidipusz királya* jut elsőként eszünkbe.

Van, aki vak szemekkel látja a sorsot. Van, akit a sors megvakít, amikor megmutatja magát. Laioszt, a thébai királyt jóslat éri: születendő fia kezétől fog meghalni. A jóslatban játszó sors az újszülött Labdakidát eldobja a szülői háztól. Mert Laiosz, amikor gyermeke valóban megszületik, megparancsolja, hogy öljék meg a fiút. A Korinthoszbba menekített csecsemő, aki királyi mostoha szüleitől, Polübosztól és Meropétól – az atyai parancs szerint gúzsba kötött és átszúrt lábai miatt – az Oidipusz nevet kapja, felnövekedvén megtudja, hogy valójában talált gyerek. (Egyes kutatók szerint a név inkább azt jelenti: hirtelen haragú, de ennek nem nagy a valószínűsége.) Ekkor a delphoi jósdába megy, ahol megkapja a jóslatot: saját anyját fogja feleségül venni, és saját apja gyilkosa lesz, egy rettenetes sorstól vert nemzedék ősapja. Oidipusz ezek után nem mer visszatérni nevelőszüleihez, és Théba felé veszi útját.

A sors küldte erre. A *Szkhiszté hodoszon*, ahol a Delphoiból Dauliszba vezető út Thébai felé elágazik, Oidipusz szembetalálkozik Laiossal és kíséretével. A fiú a keskeny úton – miként a sors útján – nem tud kitérni a menet elől, így vitába keverednek, és a fiú megöli apját. Thébába érkezvén megfejtja a várost hosszú ideje sanyargató Szphinx rejtvényét. A megfejtés: *az ember*. A szörnyeteg, látva, hogy emberére akadt, a thébai hegyről a szakadékba veti magát, Oidipusz pedig jutalmul megkapja a királyságot és anyja, Iokaszté kezét. Amikor aztán dögvész telepszik a városra, egy újabb jóslat azt üzeni, hogy amíg Laiosz gyilkosa nem bűnhődik vétkéért, addig nem csitul a járvány. És Oidipusz nyomozni kezd a gyilkos után.

A *szphinx* szó a *szphingó* igéből ered, melynek jelentése: fojtogatok. A Szphinx egyiptomi eredetű lény. Itt a neve Neb volt, és Hóruszt szimbolizálta. Egy isten alakmása, az isteni szféra küldötte. Egy görög mondaváltozat szerint ezt a furcsa lényt Nubiából maga Héra küldte Thébaira. Nem véletlen, hogy a szörnyeteg találós kérdést tesz fel az embereknek. Hiszen a Szphinx az embert bölcsessége szerint méri. Már Egyiptomban is ő a homály eloszlatója, a mindentudás jelképe. Oidipusz, amikor a rejtvényt megfejtja, a mindentudás hübriszét követi el. A Szphinx találós kérdését isteni ész fogalmazta. Megfejtése tehát emberen túli tett. Nietzsche *A tragédia születésében* ezt írja: „...aki a természet – a kettős lényű Szphinx – talányát megfejtja, annak apja gyilkosaként és anyja férjeként szét kell rombolnia a természet szent rendjét is. »A bölcsesség éle a bölcs ellen fordul; a bölcsesség vétség a természet ellen«: ilyen szörnyű tanulságokat vet oda nekünk a mítosz.” Nietzsche szerint tehát Oidipusznak azért kell bűnhődnie, mert a találós kérdés emberfeletti megválaszolása bűn.

Akárhogy is van, megtalálni Laiosz gyilkosát, ez volna az igazság feltárulása, ami a dögvész végét, az élet folytatását jelenti a polis számára. A gyilkos kilétének igazsága alétheia, ami azt jelenti, hogy a felejtést elküldjük a jódogába, és kivívjuk, hogy a *mnémé*, az emlékezés, a folytatódás, a lét legyen az úr. Oidipusz célja annak az emberi igazságnak a feltárulása, amely egy isteni parancs szolgálatában





Oidipusz és a szfinx görög vázafestményen

vagyok a bűnös. Én magam vagyok apám gyilkosa, ráadásul saját anyámmal élek vérfertőzésben. A jóslat beteljesült. És Oidipusz kivájja szemeit, hogy többé ne lássa azt a világot, amely ilyen kegyetlen sorsot mért rá. És – már vakon – kiadja a parancsot: nyissák meg a palota összes kapuit, áradjon be a fény, és tegye mindenki előtt láthatóvá őt, a bűnöst, a nagy fényesség közepén remegő sötét pontot. Oidipusz a sötétség szemének pupillája. Ez a szem már látja az utat, ahol elnyerheti végső nyugalmát. Ez az út Kolónoszba vezet, ahol a szerencsétlen Oidipusz sorsa sötéten fölmagasztosul. Az őt idáig üldöző ádáz Erinnüszök jóakaratóukká, Eumeniszekké válnak, és a vak királyt a föld jótékonyan befogadja.

Nietzsche pedig, aki mindent tudott a sorsról, olyan őszintén követte saját sorsát, hogy végül nem torpant meg a nagy szakadék előtt. Az utána következő filozófusok legnagyobbika, Heidegger fölvette a fonalat és továbbfonta. A *Lét és időben*, miután az időbeliséget a gond ontológiai értelmeként tisztázta, megmutatja az időbeliség arcait és megvizsgálja a történetiség alapszerkezetét, hiszen a jelenvalólét (az ember) történetiségének alapja az, hogy a jelenvalólét időbeli lét. „Minél tulajdonképpenibb módon határozza el magát a jelenvalólét, vagyis minél egyértelműbben a halál előlegzésének legsajátabb, kitüntetett lehetőségéből érti meg magát, annál egyértelműbb és annál kevésbé véletlenszerű lesz egzisztenciája lehetőségének választó megtalálása. Csak a halál előlegzése űz el minden véletlenszerű és 'ideiglenes' lehetőséget. Csak a halálra nyitott szabadlét adja meg a jelenvalólét számára az abszolút célt, és taszítja bele az egzisztenciát végességébe. Az egzisztencia megragadott végessége kiszakad a beletörődés, könnyedén vétel, meghunyászkodás lehetőségeinek sokféleségéből, és a jelenvalólétet sorsa egyszerűségébe helyezi.” Sorsnak pedig a jelenvalólétnek azt az elhatározott történést nevezi Heidegger, amelyben a jelenvalólét – nyitottan a halálra – egy öröklött, de egyszersemind választott lehetőségben önmagára hagyatkozik. A sors nem a véletlenek összjátéka, melyek az embert ide-oda dobálják. Ellenkezőleg: a sorsára hagyatkozó ember elhatározottságában válik nyitottá a véletlenekkel és sorscsapásokkal való találkozássra. „Ha a jelenvalólét előlegzőn hagyja, hogy a halál elhatalmasod-



jon benne, akkor véges szabadságának saját fölényében érti meg magát, hogy e szabadságban (...) a magára hagyatkozás tehetetlenségét vállalja, és a feltárt szituáció véletlenei számára tisztánlátóvá válnék.” Oidipusz, miután megvakította magát anyja arany ruhatűjével, megnyitatta a palota összes kapuját, hogy áradjon be a fény, és lássa mindenki, hová jutott ő.

Jut eszembe: elgondolkodott már valaki azon, hogy mit jelent ez a mozzanat: az anyja ruháját összefogó színarany ruhatű, a *peroné* mint megvakító eszköz? A ruha fedi el azt, amilyen az ember valójában. A ruhát a tű fogja össze. Oidipusz most, amikor meglátta, milyen ember ő valójában, fogja a tűt és kiszúrja vele a szemeit. Lehullt a lepel. Oidipusz vállalja a magára hagyatkozás tehetetlenségét, a legmagasabbról a legmélyebbre jut: nyomorult, vak koldus lesz, akit lánya, Antigoné támogat majd, hogy megtalálja Kolónoszban végső nyughelyét.

De menjünk tovább mi is nyughelyünk felé. Mert egyvalamit még tisztáznunk kell. Megmutatta előttünk magát két eltérő attitűd, két szellemirány: a remény, illetve az igazság akarásának útja. A remény azt ígéri a létezőnek, hogy a nagy biárdasztalon a játszma örökké tart, hogy bármi legyen is a 'sors' szó értelme, a lényeg a folytatódás. A remény a golyót továbbgurítja. Gurulni annyit jelent, mint a talaj érintésére elszakadni a talajtól, egyre ragaszkodva hozzá, miközben a gurulás energiája folyton kiürül és betöltődik. Az igazság akarása ennek parancsol megálljt. Megállni azt jelenti, hogy hatásait veszítve engedjük halmozódni az erőt, hogy saját életünk iránti érdeklődésünket fölváltja a saját sorsunk iránti érdeklődés. (Ami egyébként nem érdeklődés, hanem annál jóval mélyebb elszántság, hiszen az érdeklődés erejét, miként nyelvtani tövét is, az érdekből nyeri.) Nem könnyű feladat ebbe a szándékba beleállni, ennek a játéknak megállj parancsolni. Mert a haláltól való megmenekülés vágya, a folytatódás kényszere, a világ dolgainak érdekessége a valóság pecsétjét üti az életre. Nem érti, hogy a lényeg éppen a valóság iránti szent érdektelenség. Valóság, és mindig csak valóság. Megálljt parancsolni az örökké-valóságnak annyit jelent, mint megállni a súly szívében, és elcsodálkozni *fenségességén*. (A Fogalomtár következő fejezete egyébként éppen a fenségest tárgyalja majd.)

A megmenekülés, az öröklét reménye az emberléletet kiemeli az időbeliségből, és a tündérmesék birodalmába számúzi. A mesék világa azonban zárt világ. Az emberi lét értelme számára így éppen a megnyílás esélye sikkad el. Ha semmivé lesz a temporalitás mint olyan, akkor annak a feltárlásnak a közege tűnik el, amely eredendő módon létünkhöz tartozik, s amely nyitottság képében őrzi létünk értelmét.

A hívő és a gondolkodó is őríz valamit. Íme, előttünk áll az őrzés kettős értelme. Az egyik konzerválást jelent, a változó világban egy olyan abszurdumhoz való ragaszkodást, amely – éppen abszurdum-jellegénél fogva – szubsztrátuma lehet minden észhasználatnak. Ez az őrzés azonban csak következményeiben jelent őrzést, hiszen ennek a hitbéli abszurdumnak a belső, lelki alapja a halálfélelem. A lélek egy hatalmas jégmezőn menekül ettől a szörnyetegtől, és menekültében egy kunyhót talál, ahol letelepszik. A jégmezők fáradt lovagja berendezkedik itt. Ezt a kunyhót nevezzük hitnek. Odakint a jeges szél süvölt, éjjeli szörnyek lesnek áldo-

zatukra. A lélek úgy érzi, kimenekült a télből, a belevetettségből. És őrizni kezdi birtokát, mintha az élet értelméről lenne szó.

Csakhogy életértelem ebben a kunyhóban nem lakik. Amikor ide belépett, az őrző kilépett az őrzés magasabb, eredendőbb értelméből. Éppen abból menekült ide. Amit ő jeges szélnek érez és éji szörnyetegnek gondol, az valójában a lét értelme. Ott, kint kell letelepedni. Ehhez persze erő kell. Talán épp a vihar szemének kell lenni, hogy az ember így lásson. Talán éppen az éjszakát kell fölébreszteniünk magunkban, hogy ne vegyen meg aprópénzen az Isten hidege. Ezt a telet kell őrizniünk. Ez az őrzés azonban nem konzerválást jelent, és semmiképpen nem jelenti az időbe vetett, az időbeliséget létének értelmeként átértett létező kimenekülését önnön végességéből.

*To gar auto noein eszti te kai einai:* gondolkodni ugyanaz, mint létezni, mondja Parmenidész. Lét csak akkor van, ha igazság egzisztál, mondja Heidegger. Őrizni azt kell, ami a birtokunk, de ami a határok felől állandóan fenyegetett. Határ, ezt a régi görögök így mondták: *peirar*. Ha valamit, ami addig nem volt meg, behatárolok, határait közé vonok, az *en-peiria*, azaz *empeiria*, tapasztalat. Minden tapasztalat szintetikus, mondja Kant. Minden élmény kiterjeszti a határait. Élményre készen élni, csodálkozásra hangoltnak lenni azt jelenti, hogy szellemi kiterjedésem nyitottságban tartom. Állandóan nyitott vagyok a lét megnyílására, az igazságra. Ezt a nyitottságot őrizi, túl jón-rosszon a gondolkodói lét. A daimón szemfény. És ha szellemi lények vagyunk, bátrak a nyitottságra, akkor a sötétség idején se ijedünk meg, hiszen tudjuk, ilyenkor csak a fényhozó daimón kacsint.

### Attila Végh: Destiny

From month to month the poet-philosopher outlines one of the key notions of the Hellenistic/Ancient Greek/ world views which at the same time serve as a corner stone of the antique drama aesthetics. Analyzing the nature of destiny he starts out from the Greek mythology too: he summons the goddess of destiny Ananke and her three daughters and the blind future-teller Teiresias. Of the role of the latter he highlights: “The future-teller finds out not the future but he knows the



truth that is which is has nothing to do with time. The truth that reveals itself in blindness shows the deepest and darkest fundaments of existence.” According to the author the strength of Greek world lies in choosing the truth instead of hope. Through Sophokles’ *Oidipus Rex* he demonstrates what does it mean to take the fate as it is, without hope, and as such as it had always been. Adding that for the uncomprehending West, after all, the Greek tragedies offer the opportunity of comprehension in this regard as well.

Szfinx, elefántcsont, Fónícia, i. e.800 körül, British Museum



SZAPPANOS GÁBOR

## Ibsen *Brand*jának skandináv recepciója

Amikor a harmincnyelc esztendőös drámaíró műve 1866-ban először megjelent a könyv alakban, nagyobb szenzációt keltett egész Skandináviában, mint bármilyen más alkotás. Valósággal úgy hatott, mint egy bombarobbanás. Olvasták, vitatkoztak róla, és alaposan felkavarta a lelkeket. A „drámai költemény” műfaji meghatározású művet a szerzője sosem szánta színpadra, mellesleg a *Peer Gynt*-öt sem, amely egy évvel később látott napvilágot. A *Brand* világpremierje csak 1885-ben volt a stockholmi Új Színházban, a norvégiai bemutatóra pedig egészen 1904-ig (!) kellett várni. Azóta is elég ritkán vitték színre Ibsen hazájában – előfordul, hogy több évtized is eltelik egy-egy újabb feldolgozás között (többnyire az Oslói vagy a Bergeni Nemzeti Színházban), miközben a *Peer Gynt* töretlen színpadi népszerűségnek örvend azóta is, Norvégiában és külföldön egyaránt. Mégis, az 1860-as évek végén a *Brand* ragadta meg az olvasók elméjét, hozta lázba őket.

Felix Valotton: *Ibsen*, fametszet, 1894

Itt azonban meg kell állnunk egy kicsit, hogy tisztázzuk az akkori (és részben mind a mai napig ható) történelmi, nyelvi és szellemi folyamatokat, hogy jobban megérthessük a *Brand* immár másfél évszázadnyi ellentmondásos sorsát. Röviden szólva: Skandináviában szinte minden másképp volt (és van részben ma is), mint a kontinentális Európa többi országában. A *Brand* a megkésett norvég „nemzeti” romantika egyik csúcalkotása, betetőzése. A *nemzeti* jelzőt azért tettem idézőjelbe, mert nyugat-, közép- és kelet-európai szemlélettel ne-

hezebben érthetőek az északi népek történelmi folyamatai, és ugyanazok a fogalmak mást jelentenek „itt, Európában”, mint „ott, Északon” – ahogy a skandinávok országcsoportjukat nevezik. Ezek a népek nyelvben, lelkületben és történelmükben sokkal közelebb voltak – és érezték magukat – egymáshoz, mint más európai népek.

Induljunk ki magából Henrik Ibsenből, és gondoljuk el, hogy a norvégok nagy „nemzeti”, még életében világhírnévre szert tett drámaírója gyakorlatilag dánul írt! Az úgynevezett „állam”- vagy „birodalmi nyelven”, de nevezték „könyvnyelvnek” is. (Ezt használták Oslóban és a nagyobb dél-norvég városokban, vagyis az ország „műveltebb” részén.) Csak a norvég vidéki nyelvjárásokból átvett szavak, szófordulatok, kifejezések jelezték, hogy ez a dán nem egészen az, amelyen Koppenhágában írnak és beszélnek. (Egyébként Ibsen korában kezdtek megalkotni egy olyan norvég nyelvet is, amelyet a nyugati országész nyelvjárásaiból állítottak össze, azóta ez teljesen egyenrangú irodalmi nyelve lett Norvégiának: „újnorvég”-nak nevezik.) A skandináv nyelvek mind nagyon közel állnak egymáshoz, nagyon hasonlítanak egymásra, és ez azt is jelenti, hogy az északi népekben még az önálló nemzetté válás iránti 19. századi törekvéseket is áthatotta a szinte közös nyelv, a közös múlt és a közös kultúra – egy szóval: az összetartozás – tudata, sőt élő valósága. Ezért meghökkentő, de nem meglepő, hogy Ibsen nem politikai, hanem erkölcsi okokból szorgalmazta a három északi ország egységesülését egyetlen államalakulattá! És mik voltak az indokai? Nos: a kis államok zsarnokoskodóbbak, kicsinyesebbek, provinciálisabbak, mint a nagyok... Hát, azt hiszem, ez sem százötven éve nem volt igaz, és most sem, és rámutat arra az örök igazságra, hogy a legnagyobb művészek legjobban teszik, ha azt csinálják, amihez a legjobban értenek. Arra is fényt vet ez a fura ibseni elképzelés, hogy az ő korában Norvégia valóban a perifériára szorult, nemcsak Európában, de még a perifériának számító Északon belül is. Periférián volt kulturálisan és gazdaságilag is. A szegény kistestvér volt a másik kettő mellett. Észak „kapuja” Európa felé Dánia fővárosa, Koppenhága volt, amelynek közvetítésével az új eszmék szerteáradtak egész Skandináviába. De egy tragikus esemény is hozzájárult Ibsen eme nézetének kialakulásához és későbbi „kozmpolitizmusához”: 1864-ben porosz–osztrák seregek megtámadták és elfoglalták Schleswig-Holsteint, és a nagy fogadkozások ellenére a skandináv testvérállamok, Svédország és Norvégia nem siettek Dánia segítségére. Ezzel nemcsak a dán nemzeti öntudatra mértek csapást, hanem a „skandinavizmus” eszméjére is. Egyébként részben e kudarc miatti személyes kiábrándulás ösztökélte a drámaírót arra – egyéb otthoni nehézségein túl: el nem ismertség, szegénység, fojtogató szellemi légkör –, hogy elhagyja hazáját és Skandináviát is már a rákövetkező évben, hogy csak évtizedekkel később, öregkorában telepedjen haza. Már Rómában írta a *Brand*-ot is, amely meghozta neki az igazi áttörést.

Nézzük hát, mi lehetett a *Brand* átütő hatásának oka a kortársakra, a művelt olvasókra, hiszen leelőször is az ő „repciójukra” vagyunk kíváncsiak, s csak másodsorban a minden kákán csomót kereső és találó kritikusokéra. Alighanem több szellemi vektor eredője volt a fokozott figyelem.

Először: mégiscsak a romantika kora volt ez, és annak az időszaknak az egyik jellegzetes hőstípusa az a titáni akarattal és erővel bíró ember, aki a közösség javáért mindent – szó szerint mindent – hajlandó feláldozni, az életét is, sőt, ami szinte már embertelenségnek hat mai eszünkkel: Brand a szerettei életét is: az édesanyja, a fia, majd a felesége életét is feláldozza. A kis falu papja végtelenül tragikus sorsot vállal, amikor tűzön-vízen-emberéleten át ragaszkodik egy eszményhez: a nevezetes „Mindent vagy semmit” ideáljához. Ahogy Brand vonul fel a hegyre, nyomában a szegény néppel, olyan, mint az a bizonyos lángoszlop, amely új, jobb világba vezet a népet. És hogy ez a világ végül nincs sehol, csak a tudatban, az nem meglepő, hiszen a romantika egyszersmind a jó szándékú, de eleve kudarcra ítélt vállalkozások kora is. A tiszta, szép eszmék kora. (Minden kor írói – kivált pedig a romantikusok – már csak olyanok, hogy szeretik a szélsőséges egyéniséget és szélsőséges tetteiket, hiszen ösztönösen tudják, érzik, hogy akármilyen eltúlzottnak ható alakokat találnak is ki, a valóság mindig túltesz rajtuk: nem tudnak olyan alakot megalkotni, olyan megvalósíthatatlannak látszó tetteket kitalálni, amin a valóság könnyűszerrel túl ne tenne.) Nagy érzések, nagy tettek, nagy emberek egy még vallásos korban: nos, ezeket természetesnek találták az akkori olvasók, mi több, igazolást is találhattak maguk számára, hogy érdemes jónak, odaadónak lenni. Nem azért érdemes, mert a földön kapnának jutalmat érte, hanem azért, mert a mennyben – vagy legalábbis a szép eszmék világában.

Másodszor: Ibsen rátapintott az egyik olyan jellemző vonására a norvég „népléleknek”, amely megkülönbözteti a másik két északi nép lelki alkatától. Az individualizmus mindenek felett való fontosságára. Ráadásul Ibsenre mint egyénre s mint robusztus művészre ez fokozottan jellemző volt. És ha még ehhez hozzávesszük a fent említett hőskultuszt (milyen legyen egy igazi hős, ha nem szélsőségesen individualista?), rájövünk, hogy önmagában ez a vonása Brandnak is milyen erővel hathatott az olvasókra. Mint köztudott, az írók mindig belegyúrják magukat a hőseikbe, hol egy kicsit adva magukból, hol sokat. Amikor Ibsent megkérdezték, kiről formázta Brandot, azt felelte: „Brand olyan, mint én vagyok a legjobb pillanataimban”.

Harmadszor: hogy mégsem csak a norvég olvasók kapták vállra – képletesen szólva – a *Brand* szerzőjét, azt annak is köszönheti, hogy a brandi szellem és gondolkodásmód már-már megtévesztésig hasonlít a nagy dán filozófusnak, Søren Kierkegaard-nak a filozófiai világára. Kierkegaard (1813–1855) a *Brand* írásának idején már elismert „össz-skandináv” bölcselő, és mint azóta „kiderült”, a 20. századi egzisztencializmus előfutára. Heggellel ellentétben nem rendszeralkotó filozófus, hanem a szépirodalom és a filozófia mezsgyéjén egyensúlyozó zseni, aki épp annyira szépíró is, mint filozófus, akárcsak minden filozófusok atyja, az ugyancsak idealista Plátón. Szinte könyvtárnyi irodalma van a Kierkegaard-i bölcsélet és Ibsen közti hatásmechaniz-



W. N. Marstrand:  
Søren Kierkegaard

musoknak, kritikusok és irodalomtörténészek sora foglalkozott e témával. Amikor Ibsent arról faggatták, mit olvasott Kierkegaard-tól, egy levélben azt írta: „Keveset olvastam, és még kevesebbet értettem belőle”. Ez lehet igaz, lehet erős túlzás, lehet egyszerű *bon mot* – a lényegen nem változtat: kész ténynek vette mindenki, hogy szoros szellemi rokonság mutatható ki a két alkotó (vagyis ami Ibsent illeti: a hőse) között, főleg a következőkben: az említett individualizmus mindenek felett való voltának hirdetésében és gyakorlásában; a megcsontosodott, intézményesült, dogmatikus, az evangéliumi tanításoktól messze távolodott államegyház elvetésében, s mindez a Krisztus-követés jegyében (ez egyébként – minden „reformáció” alapja – vallásos korokban mindig fel szokta rázni a néptömegeket, s valószínűleg ez is jót tett a *Brand* kezdeti népszerűségének); előbbivel szoros összefüggésben: Kierkegaard és Brand ugyanúgy egy bensőséges, szubjektív istent keres fáradhatatlanul; a végletekig vitt elvhűségben – „Mindent vagy semmit!”-jelmondat utal erre; és ami az egyik leglényegesebb közös vonásuk: mindketten az igazság megszállottai voltak, nem véletlenül lett Ibsen írói jelmondata az „Írni annyi, mint ítélkezni”. Hosszan lehetne még sorolni a szoros szellemi rokonság bizonyítékait, de számunkra a fontos az, hogy – akár ismerte Ibsen Kierkegaard-t, akár nem –, az olvasók egy közkedvelt filozófus eszméit látták fölbukkanni a *Brand*ban, s ez nyilván szintén nagyban hozzájárult a mű népszerűségéhez.

Negyedszer: Ibsen művészi zsenialitása. Attól zseni, hogy a leghetetlenebb témából is kiváló drámát tud írni. Attól zseni, hogy minden ízében ösztönösen elkapja a romantikus korszellemet, de elegánsan túl is lép rajta, hiszen a *Brand*-nál realistább művet elképzelni sem lehetne: realista annyiban, hogy tökéletes éleslátással, szinte a modern pszichológia tudományos arzenáljával felvértezve ábrázolja a norvég falucska belső világát, az előljárók szánnivaló kis megalkuvásait, alacsony röptű, de pragmatikus gondolatait, s a nép lelkesedését, majd kiábrándulását, a manipulálás eszközeit – s mindezt a jellegzetes északi misztika (szó szerinti) kódébe burkolva. (A realista látásmód össz-északi művészi vonás azóta is, az árnyalt lélekábrázolás pedig a századvég életérzésének a megelőlegezése...) Láthatjuk tehát, hogy a nagy író izmusokon átívelő művészete egybefogott mindent, ami skandináv és azon belül norvég. Nincs mit csodálkoznunk hát azon, hogy a megjelenése utáni években szinte mágikus hatással volt az olvasókra. Érezték, hogy ez a mű nagyon róluk szól, még ha nem is tudták volna megfogalmazni, miért.

Nos, ez a feladat a kritikusokra maradt, az úgynevezett szakemberekre. Nagy művek elemzése mindig hálátlan feladat, egyrészt mert az analízis szükségképp megbontja a műalkotás kompakt egységét, másrészt nem létezik olyan kritikus a világon, akit ne befolyásolnának a preconcepciói, a világnézete és a rendszerező hajlama.

Az egyik legelső és talán legfontosabb kritikusa a *Brand*-nak a liberális dán Geord Brandes (1842–1927) volt, a modern európai irányzatok apostola Északon, a társadalmi progresszió élharcosa. Nagy irodalomszervező is volt, a kor legtöbb írói nagyságával levelezett, így Ibsennel is, tehát első kézből értesült a





Georg Brandes (1842–1927)  
1870 körül

drámaíró nézeteiről saját műveivel kapcsolatban. De nézzük, miként vélekedett a *Brand*-ról Brandes. (A véletlen játéka csak, hogy e két név ennyire hasonlít egymásra.) Nos, Brandes tömör véleménye a darabról: „Konceptiója gigantikus, kivitelezése pedig briliáns”. Amikor azonban közelebbről vizsgálta a művet, árnyaltabb képet adott róla, sőt, olyat, amivel szinte önellentmondásba keveredett. Meglepően negatív az az állítása például, hogy számos jelenetben Brand cselekedeteiből hiányzik a kellő motiváció, és szerinte az olvasó többször megdöbben amikor valami igazán súlyos dolog történik, mint amikor Ágnes felkiált: „Aki megpillantja Jehovát, meghal!”, ugyanis – így Brandes – „a költő nem szoktatott hozzá minket ehhez.” Más helyütt pedig

azt veti Ibsen szemére, hogy a szerző túlságosan lelkesedik a hőséért, aki ezért csekély ellenállásba ütközik a dráma során, aminek következtében a végső ítélet igazságtalanul sújtja. Összességében azt a jellegzetesen XIX. századi álláspontot foglalja el, hogy a Brand túlságosan pesszimista mű, ami – valljuk be így utólag – elképesztő a kor egyik legműveltebb emberétől.

Egy másik kortárs kritikust, aki Brandeshez hasonlóan Ibsen tehetségének feltétlen híve volt már a kezdetektől, M. J. Monradnak hívták: norvég filozófiaprofesszor volt, hegelianus. Négy részből álló cikksorozata – amely az egyik újságban jelent meg – összegzésekképp ő úgy nyilatkozott a műről, hogy „hatalmas jelentőségű”, és „minden kritikusnak patikamérlegre kell tennie, mielőtt véleményt alkot róla”. Azonban, miként Brandes, ő sem volt képes egységben szemlélni a művet, hanem először is a norvég államegyház képviselte kereszténység elleni dühödt támadást látott benne mint a *status quo* harcoss védőmezeje. Érdekes módon ő satíráként határozta meg a *Brand* műfaját, amivel alighanem az a ravasz célja volt, hogy haraggal és viszolyogva támadhassa. Mert ha tragédiaként kezeli a művet, akkor elismeri, hogy az olvasó (ő is) kénytelen félelemmel és együttérzéssel közelíteni hozzá. De magával Branddal is baja van: bizonygatja, hogy a pap alakja „nem áll össze”, mintegy „lebeg a levegőben”, mint valami absztrakció. Aztán elvitatkozzat magában a Brand képviselte vallási szabadságról, mintha az anti-hegelianus Kierkegaard eszméivel vitatkozna...

Azt hiszem, ennyi is elég, hogy lássuk, hogy a kor legnagyobb elméi is milyen földhözragadt módon és tárgyukat milyen méltatlanul kezelve bírálták a *Brand*-ot. Nyilvánvaló, hogy mindenféle szempont (bölcseleti, társadalmi, esztétikai, valláspolitikai) fontosabb volt számukra, mint a dráma – sőt, mi illessük nyugodt lelkiismerettel a megfelelő műfaji meghatározással: a TRAGÉDIA inherens művészi igazsága.

De nem kapott sokkal méltóbb elismerést a mű a XX. században sem. A nagyságát persze kénytelen-kelletlen mindenki elismeri, de új – ugyancsak

nem művészi – szempontok más, nem kevésbé kedvezőtlen színben tüntetik fel Brand alakját.

Erik Bjerck Hagen norvég irodalomtörténész szerkesztésében 2010-ben megjelent egy könyv *Ibsen Brand-ja: Recepció – értelmezés – kontextus* címmel, amelyben jó néhány kritikai értelmezést gyűjtött össze 1866-tól 1955-ig. Bevezető esszéjében az összeállító megállapítja, hogy miközben Brand ereje és macacssága inspirálta Fridtjof Nansen norvég fölfedezőt, sarkkutatót, hogy átszelje Grönlandot, manapság „valószínűleg sokkal inkább tekintik Brandot csökönyös fundamentalistának és fanatikus idealistának”. (Nos, helyben vagyunk – természet én hozzá –, 9/11 után, az öngyilkos merényletek korában ilyen szélsőségesen negatív figurává lényegíti át a mai korszellem a nemes eszméktől fűtött norvég papot...) De nézzünk néhány példát a könyvből. Anders Kristian Strand érzékenyebb tollú kritikus, ő finomabban fogalmaz: szerinte a természet nem csak valami külső erő, ami ellen Brand küzd: az I. felvonásban gomolygó ködöt „inkább úgy kell értelmezni, mint a lelkében lévő ködöt; a gleccseszakadék a Brand elméjében uralkodó meghasonlottságot is kifejezi; a folyó, amit hall, saját hivatástudatának is a jelképe; az olvadó hó ő maga”. Eirik Loden kritikus pedig a *Brand és az idealizmus* című esszéjében az európai romantika és Schiller *Don Carlosa*, valamint Kleist *Kohlhaas Mihályja* felől közelíti meg a művet, majd idézi George Steinert, aki Ibsen szereplőiben a személyiség rákos burjánzásának tekinti az idealizmust, de amely olyannyira hozzájuk tartozik, hogy „öngyilkos vállalkozás lenne részükről, ha kioprálnák magukból”. Az egyetlen cikk a könyvben, amely szembemegy az egyre negatívabb értelmezésekkel, bizonyos Lisbeth Wærp írása (*Embertelen? A Brand etikai perspektívában*). Ebben a szerző a negatív interpretációkra reagálva megjegyzi, hogy azok, akik elhatárolódnak a főszereplőtől, azért teszik, mert úgy vélik: kivált az, ahogy a fiával, Alffal bánik, etikátlan. Annak kapcsán, hogy mit kellene csinálnia Brandnak a fia törékeny egészsége ügyében, Wærp azt hozza fel, hogy ez nem olyan, mint amikor Ábrahám feláldozni készült Izsákot, mert az az engedelmesség próbája volt, itt viszont etikai választási lehetőségéről van szó: Brand több jó és több rossz közül választhat. (Wærp fölött is mintha Kierkegaard szelleme lebegne... – Sz. G.) Majd azzal folytatja, hogy az olvasót megrendíti Brand dilemmája a harmadik felvonás végén, és szinte elváratik tőle, hogy érezze át a döntés súlyát és borzalmat, de hogy fogadja is el pozitívként Brand döntését annak ellenére is, hogy ennek milyen ára van...

Ennyi ízelítő talán elég is. Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a nagy művek soha nem hagyják nyugodni sem az egyszerű olvasókat, sem a hozzáértőket, s valószínűleg a *Brand* értelmezése ügyében sem fognak soha elcsitulni a kedélyek a következő pár száz évben, és ez így is van jól. Egy igazi nagy mű nem adja könnyen a kincseit, és talán soha nem is adja oda mindet. De reményeink szerint ez a mostani magyar változat – Zsótér Sándor új rendezése a Nemzeti Színházban – is bizonyára jó néhány drágakövet felszínre hoz Henrik Ibsen szellemi kincseinek tárházából.



Ibsen dániai kultuszának humoros ábrázolása képeslapon, 1892

### Gábor Szappanos: The Reception of Ibsen's *Brand* in Scandinavia

Henrik Ibsen, the great “national” playwright of the Norwegian people, wrote his works in Danish. Gábor Szappanos, the excellent translator of Swedish literature, starts his essay by introducing the Scandinavian model which is so sharply distinct from the Central-European national states’ with the concept of culture being founded on linguistic identity. He emphasizes that Northern peoples were connected by an almost common language, common past and culture as well as a sense and living reality of togetherness even during the 19<sup>th</sup> century period of the birth of nations. Therefore, he says, it is not at all surprising that Ibsen advocated the union of the three Nordic countries into a single state. Searching for the reasons behind the immense success of Ibsen’s *Brand*, written in Rome in 1864, the essayist highlights the following points: the title character, a typical romantic figure, embodies the ideal of a man of a Titan’s will and strength who is ready to sacrifice even his life for the benefit of the community; at the same time, *Brand* is a suggestive representative of the individualism inherent in the Norwegian national spirit, typical of Ibsen himself; there is a significant kinship between the awareness of Kierkegaard and Ibsen – or Kierkegaard and *Brand* – in that they both seek an intimate and subjective God and are obsessed, as one, with truth (vide Ibsen’s creed: “To write is to preside at judgement day over one’s self” *At digte, – det er at holde dommedag over sig selv. Et vers (A Verse), inscribed on the volume Poems (1877)*); and last, but not least, the foundation for the success lies in Ibsen’s ingenuity as a writer and his realism, pointing beyond romanticism, which united everything Scandinavian and, within that, Norwegian. Finally, Gábor Szappanos surveys the reception of Ibsen’s *Brand* in Scandinavia. The contemporary as well as current reviews and interpretations offer more and more insight into the world of the drama, promoting a sophisticated understanding of the first Hungarian staging of *Brand*, by Sándor Zsótér at the Nemzeti Színház (National Theatre) this spring.



REGÉCZI ILDIKÓ



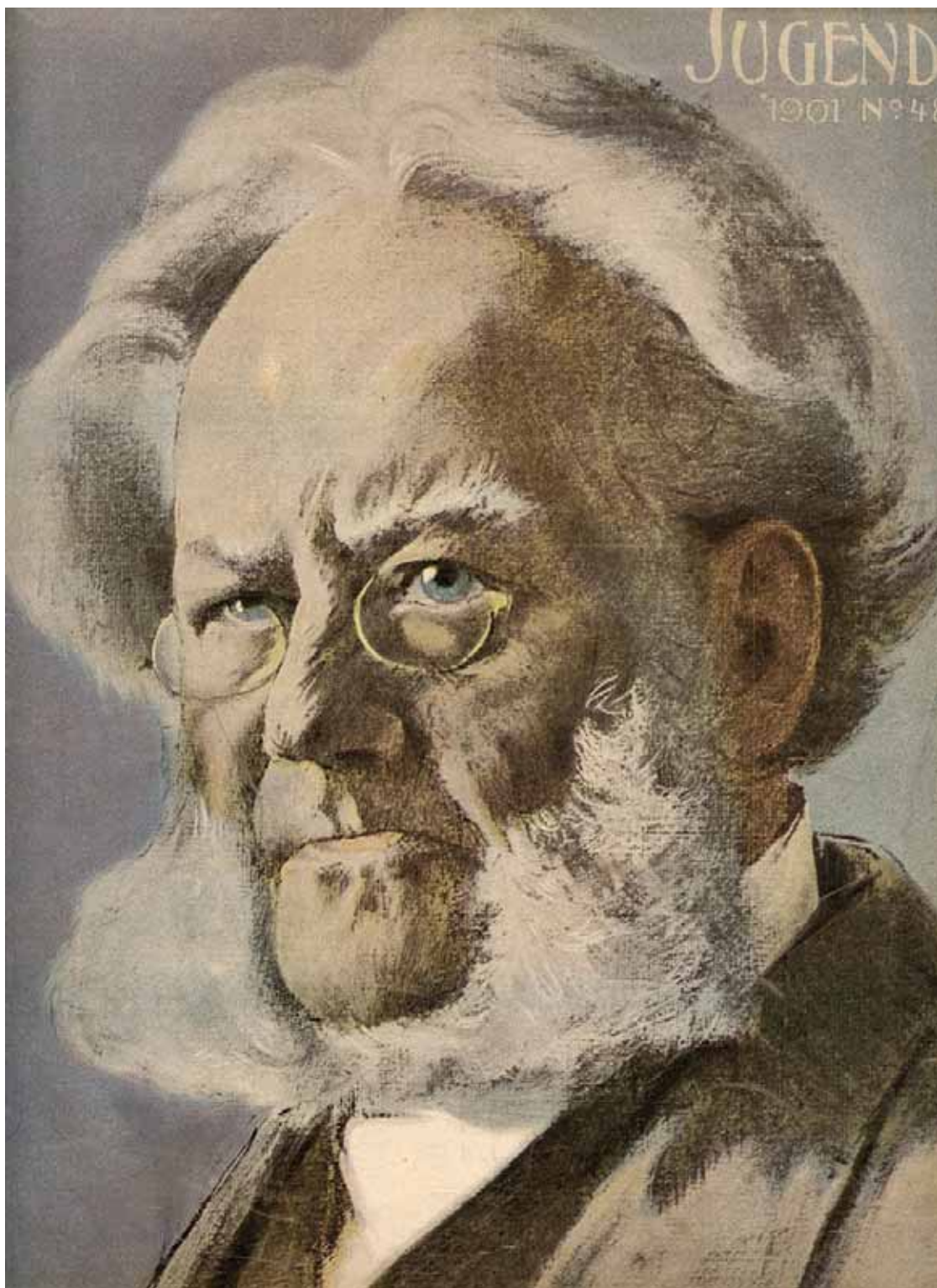
## A térbe írt jelentés

Ibsen *Brand* című drámai költeménye Zsótér Sándor rendezésében

A mai magyar olvasó voltaképpen pár éve tud igazán közel kerülni Ibsen *Brand* című drámai költeményéhez, lévén, hogy Hajdu Henriknek a 20. század 20-as éveiben készült, kissé nehézkes fordítása után 2003-ban jelent csak meg a Kúnos László és Rakovszky Zsuzsa által jegyzett – Zsótér Sándor rendezésében is használt – új magyar nyelvű szövegváltozat. A megfelelő fordítás hiányán túl azonban egyéb okai is lehettek annak, hogy a darab Magyarországon mindmáig nem került színpadra. Ibsen eredetileg nem is színpadra szánta, könyvdrámaként kívánta megjelentetni ezt a művét. Sőt, az 1866-ban született drámai költeményt először epikai formában szeretne volna megírni, elbeszélő költeményt tervezett.<sup>1</sup> A műfajváltásban tetten érhető bizonytalanság és végül a szintézisre alkalmas átmeneti műfaj választása minden bizonnyal a központi téma egyetemes érvényű, mind teljesebb kibontásának az igényéből fakadhatott, akár azon az áron is, hogy nem jelenhet meg a színpadon. Ibsen valószínűleg e viszonylag korai drámája (lásd még drámai költeményét, a *Peer Gynt*-öt 1867-ből) esetében éli át azt az elemi választási kényszert, ami az egzisztenciális kérdések színrevitele és a korabeli dramaturgia állapota között feszül. Dilemmája sok tekintetben rokon az orosz kortárs szerző, Csehov helyzetével, aki úgyszintén az orosz színpadi tradícióval megy szembe különleges hangütésű, a klasszikus drámaszerkesztési eljárásokkal leszámoló (ellenben sok esetben azt ironikusan, parodisztikusan felmutató) drámáival. Mindkét esetben a színházi közeg megújulására volt szükség ahhoz, hogy a szövegek mára a drámai kánon részévé legyenek, sőt – adott esetben – hogy a darabok egyáltalán megszülethessenek. (Csehov a *Sirály* első be-

<sup>1</sup> Анненский, И.: Бранд – Ибсен. In: Анненский, И.: *Книга отражений*. Москва, Наука, 1976. 178.





Erik Werenskjöld Ibsenről készült festménye a Jugend magazin címlapján, 1901

mutatójának sikertelensége után olyan mértékig ábrándult ki a korabeli színházi lehetőségekből, hogy hallani sem akart a darab újabb színreviteléről és további drámai szövegek elkészítéséről. Nyemirovics-Dancsenko és Sztanyiszlavszkij alapvetően új művészi elképzeléseire volt szükség ahhoz, hogy az orosz szerzőben ismét remény ébredjen a meggyőző interpretáció lehetőségéről.)

A norvég szerző is a tradíció, a sekélyes melodramák, komolyabb rendezői koncepció nélkül színpadra vitt darabok divatja ellenében alkot. A *Brand* előtti, még Norvégiában töltött időszakában Ibsen már egy olyan újnak számító munkakörben kezd tevékenykedni, amely a színházi forma átalakulásának és egyben a személyes, a színi interpretáció jelentőségével számoló drámaírói működésének is alapvető tapasztalási formája: rendezőként alkalmazza a bergeni Norske Teatret. Ibsen drámáinak újszerű felépítése, az új beszédmód (amihez a norvég nyelv bonyolult kérdése is társul)<sup>2</sup> forradalmian új színpadi megjelenítést követelt, és ebben a folyamatban éppen a színésznek a szórakoztató drámák előadásából eredő modoros attitűdjét átíró, hiteles színpadi jelenlétet elváró *rendező* alakja játssza a központi szerepet. Norvégiában a (dán színjátszással leszámoló) Christiania Színházban (1899-től Norvég Nemzeti Színház) Bjørnstjerne Bjørnson követően Ludvig Josephson, Hans Schröder, majd Bjørn Bjørnson,<sup>3</sup> részben a meiningeni színház törekvéseinek mintájára (az európai művészszínházi mozgalom keretében értelmezhetően) is születő rendezői kísérletei nem kis szerepet játszottak a szerző darabjainak a népszerűsítésében. Pár évvel Rómába utazása után Ibsen azonban még teljességében nem láthatja maga előtt ezt az átalakulást. A *Brand* esetében – nem is gondolva a színpadi interpretációra – voltaképpen fel is szabadítja magát a színi megjelenítésből adódó kötöttségek alól.

Ibsen a *Brand* megírásakor olyan térbe helyezi a cselekményt, amelynek a konkrét színi megjelenítéshez nem sok köze lehet. A darab elején álló szerzői instrukcióba mintegy kódolva van a szimbolikus megjelenítés mint egyetlen lehetséges ténnyel való megközelítés. A magas hegyek között lévő hófödte fennsík, amely sűrű köddel, esővel és félhomállyal egészül ki, részben jellegzetes skandináv tájélem, részben viszont éppen a színpadra pusztán jelzésértékű alkalmazhatósága folytán a térbeli konkrétitás elvesztéséhez, az elvontabb, létszféraaként történő értelmezhetőséghez járul hozzá. Miként éppen a csehovi drámatípusban, Ibsen drámájában (és drámáiban) is már nem pusztán atmoszférikus többlet megteremtését szolgálják a dialógusok háttérként megalkotott természeti képek, hanem a cselekményi szinten is túlnövő szellemi váltások, határátlépések, szintváltakozások metaforikus kifejeződései. A horizontális és vertikális dimenzióban szinte a végtelenné táguló majd egy pontszerű helyre szűkülő játéktér dinamikája uralja a színeképet, és a szereplők (elsődlegesen a legnagyobb szellemi kihívással küzdő, magányos küzdelmében voltaképpen romantikus főszereplő) e dimenziókban való nagy amplitúdójú mozgása.

<sup>2</sup> Lsd. Mervel Ferenc: Ibsen nyelve. *Várad*, 2002. 1. évf. 3. sz. 66–67.

<sup>3</sup> Cenner Mihály: Norvégia. In: *A színház világtörténete*. Főszerk. Hont Ferenc; szerk. Staud Géza. Bp., Gondolat, 1986. 171.



Brand, a fekete ruhás pap a létehetőségek végéről indul: köd, jég, hó, víz zárja el útját, „az útnak nyoma veszett”<sup>4</sup>. Nekiindul a kilátástalannak hitt útra, hegynek fölfele, nem „rettegi / a távlatot” (15). Ami a többieknek istenkísértés, az neki maga az isteni törvény: az ésszerűség szempontja felőli bolondság. Mozgása folyamatosan kettős koordinátarendben mérődik: a fent–lent opciót – a későbbi Ibsen-drámákban majd visszatérő motívumként – az Észak – Dél, illetve a fagyos jégvilág – napsütés, ragyogás ellentételezése egészíti ki. A festő Ejnar, aki Délről érkezett („hosszú utat jártam be Délen”, 18) és majd délre tart („délnek / megyünk ketten együtt tovább”, 20) láthatóan a szabadság terepének gyermeke, Isten-képe is az emberivé szelídített, az életet derűsen otthonossá tevő gyermeki bizonyosság kifejeződése. Azonban Branddal egybemérődve „tört” rész marad csupán, hit és élet kontrasztját feloldani nem képes, ezért asszonya, Agnes nem hajlandó követni, és Brandot választja útítársául. Innentől Brand és Agnes közös élete a kor jellegzetes életérzése, a „törtség” elleni áhítatos, fanatikussá váló küzdelem drámája. Közösen megtett útjuk fizikai körülményei az életút hagyományos jelentésében is olvashatók. Meredek sziklafal, szédítő mélység, havas csúcsok, keskeny völgyesoros, csúf fjord a térbeli attribútumai, topografikus megjelenítői a külső veszéllyel, megpróbáltatásokkal, monumentálissá növelt külső-belső ellenhatással szembeszegülő *akaratnak*, a darabban leitmotívumként húzódo „mindent vagy semmit!” idea követésének. Brand lényét mintegy felszívja az idea, amit leginkább a tér megélésének állapotaival szemléltethetünk. A pillanatnyi megnyugvás fázisában (mint például a második felvonásbeli jelenetben, amikor a parton, a kunyhó előtt, csendes, sima vízű fjord mellett beszélget Brand és Agnes), a letelepedés, a polgári életforma vállalásának felmerülésekor Brand maga is megvallja az „erősebb sodrású lét[...], tér[...].” (51) iránti vágyát.

Hogyan tudja a végtelenbe vetített vágyat, a topografikus színterekkel kifejezett tartalmat átadni az aktuális színrevitel? Zsótér különleges téralkotásának alapvető elemei: az emblematikus, a mozgások iránya (fent–lent, bent–kint) és dinamikája szemléltetésére alkalmas színpadi eszközök szerepeltetése, valamint egy modern polgári otthon jelzésértékű megjelenítése. A két színtér ugyan fizikailag egybeolvad, mégis érzékelhetően válik el a fehér kanapé a stabilitást, az otthon, a szeretet alapú közösség védettségét, majd annak kiüresedett illúzióját szimbolizáló játéktere a kint, a végtelent játékba vonó fallal, ajtóval (amely a fényt beengedi illetve elzárja), terasszal, illetve asztalok, székek mozgatásával konstruálódó terétől. Az előadás mintegy szétfeszíti az adott színpadi világot, birtokba kívánja venni mindazt, ami a határok kijelölésére alkalmasnak mutatkozna. A képzeletbeli demarkációs vonal csak a nézőtértől választja el a játéktérrel, a befogadó érinthetetlennek látszik, minden egyéb fal mozdul, dinamikája van, vészesen folyik át a dráma a játéktéren kívüli valóságba, csak mi maradunk látszólag rendíthetetlenek, figyelő részesei a színpadi eseményeknek. A színek alkalmazása is képes a kint–bent kettősének megjelení-

<sup>4</sup> Ibsen: Brand. Kúnos László és Rakovszky Zsuzsa ford. In: Ibsen, H.: *Drámák*. Bp., Magvető, 2003. 9. A drámára a továbbiakban is a fenti kötet alapján hivatkozom.

tésére. A fehér, a fém, az átlátszóság részben az Ibsen instrukcióiban megfestett hideg táj érzékeltetésére alkalmas jelölők, másrészt a modern bútorzat szokásos szín- és hangulatvilágát is idézik. Vagyis a dráma egyszerre vetíti ki, mutatja meg az elszánás, az ember feletti létlehetőség sóvárgásának nagy ívű lelki eseményeit a már említett horizontális–vertikális dimenzió metaforikus olvashatóságában, és jelzi ugyanakkor a történeteknek a mindennapokban, a befogadói jelenben is érvényes egzisztenciális tragédiaként való értelmezhetőségét. A végtelen képzelet a „nappali” keretein át is feszülő pontjaival előhívja az – Ibsen korának nagyhatású eszmei áramlata, az egzisztenciabölcselet nézőpontjában eredendőnek vélt – szorongás létállapotát: A néző a színpadon zajló változásokat egzisztenciális életeseményként is dekódolhatja.



H. Ibsen: *Brand*, jelenetkép a Nemzeti Színház előadásából, 2015, r.: Zsótér Sándor (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Az egzisztenciális élményre épülő drámai konstrukció a korabeli színház felől újszerű, de a kultúra tágabb közege felől nézve természetesen is adódó lehetőség. Kierkegaard, a dán filozófus Ibsennel gyakorlatilag párhuzamosan alkot (Ibsen /1828–1906/, Kierkegaard /1813–1855/), s a norvég szerző maga is olvassa kortársra egyes szövegeit. Igaz, vallomása szerint „keveset értett meg belőle”<sup>5</sup> – miként Csehov nem látja Nietzsche filozófiáját „hosszú életűnek”, de érzi annak jelentőségét<sup>6</sup> – mégis feltűnő egyes Ibsen-drámák problematikájának és Kierkegaard filozófia és szépirodalom határán álló, egzisztenciális alaphelyzeteket érintő szövegeinek a hasonlósága. A *Brand* esetében egy eszme nevében cselekvő egyén és a közösség konfliktusa áll a középpontban, amely tematikának a korabeli társadalmi átalakulások és konkrét történelmi események (az 1864-es dán–porosz háború) kontextusában is relevanciája lehet,<sup>7</sup> de ezennel kövessük az elvont filozófiai diskurzus nyomvonalát. A dráma hangsúlya véleményem szerint az eszme – egyelőre tág értelemben fogalmazva: keresztény eszme – képviselőjének egy *határon túl* a közösség számára elfogadhatatlan, beláthatatlan valóságára esik.

*Brand* végletesen vállalt hitének próbatétele az etikum legmagasabb rendű költődési formáiban artikulálódik. Az anyja vegetatív, magát az öncélú létezését állító követelése („Óvd az életed!”, 57) és a vagyongyarapítás a polgári erkölcsből, a patriarchális családi létmódból következő parancsa („örizd s gyarapítsd a vagyont!”, 59) *Brand* számára vállalhatatlan megalkuvással lenne egyenértékű.

<sup>5</sup> Masát András: Kierkegaard – Ibsen drámáiban. *Kierkegaard Budapesten. A Kierkegaard-hét előadásai 1992. december 1–4.* Bp., Fekete Sas, 1994. 333.

<sup>6</sup> Regéczi Ildikó: *Csehov és a korai egzisztenciabölcselet.* Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000. 17.

<sup>7</sup> Lsd. ennek kifejtését: Rønning, Helge: *A lehetetlen szabadság. Henrik Ibsen és a modernitás.* Bp., Nagyvilág, 2012.; Masát i.m. 336–337.

A „mindent vagy semmit!” elvét kegyetlenül alkalmazza anyja haldoklásakor is, a feloldozást tagadva meg tőle. Anya és fia találkozása Zsótér rendezésében kivételes drámai erejű, feszültségű dialógust szül. A jelenet az ibseni dramaturgia felől nézve meg is érdemli a kitüntetett figyelmet, mivel Ibsen művészi ereje sok esetben éppen e bensőséges viszonyoknak, a feltétel nélküliséget megvalósító vagy annak hiányában ellehetetlenülő alapvető emberi kapcsolatnak az ábrázolásában mutatkozik meg leginkább – gondolhatunk Peer Gynt és anyja kivételesen poétikus jelenetére, az anyja haldoklását „költőiesítő” fiú alakjára is.

Az emberi norma, az alapvető erkölcsi paranccsal kibékíthetetlen hitbelsőség konfliktusának drámaisága azonban tovább fokozódik, és Brand fia betegségének jelenetében éri el a csúcspontját. Brand választhatná az elutazást, a *déli meleg*, a fény kisfia számára gyógyító erejét, az eszme következetes vállalása azonban maradásra bírja, ami a kisfiú számára végzetes döntést jelent. A fiú „feláldozása” és a hit magasabb rendű parancsa témája plasztikus megfogalmazást kap Kierkegaard-nál is. A *Félelem és reszketés (Frygt og Baeven)* című filozófiai-szépirodalmi esszé középpontjában Ábrahám személye áll, életének egyetlen mozzanata, Izsák feláldozásának történetén keresztül. Kierkegaard az etikum teleologikus felfüggesztésének lehetőségével magyarázza, hogy az emberi norma szerinti legnagyobb vétségre, a gyermekgyilkosságra is kész Ábrahám – az Úr parancsára. Az egyes ember és az Abszolútum „abszurd” kapcsolata nem közvetíthető a közösség számára, Ábrahám is egyedül marad terhével, etikailag igazolhatatlan cselekedetre készül, hiszen a hit fázisa az etikumon túl található. Ezt a fázist és Ábrahámot, „a hit lovagját” szemléli áhítatos figyelemmel a gondolatmenet „lejegyzője”, Johannes de *silentio* (!), aki maga az etikum és a hit fázisa között, a lemondás állapotában van, és aki a hit csodája méltó kifejeződésének – Ábrahámhoz hasonlóan – a hallgatást és némaságot tartja. Kierkegaard gondolatmenete szerint tehát a magány és a némaság a hitbéli lét egyes aktusainak mintegy természetes velejárója, hiszen ebben a fázisban az etikum felől nézve érthetetlen, abszurd, normasértő cselekedetek is megeshetnek.

Brand drámája megidézi az ószövetségi történet kierkegaard-i interpretációját, amennyiben olyan áldozathozatalról szól, amely csak a hit abszurd dimenziója felől nyerhet igazolást. Azonban egyúttal variálódásról is szó van: Megkerülhetetlen kérdésként merül fel ugyanis, hogy mennyire egyértelműen az Abszolútum „hangját” hallja Brand. Nem cseréli-e fel belső meggyőződését, az ’elhívás’<sup>8</sup> értelmében járt utat a közösségben is felismert vágyakozás kielégítésének csalfa ábrándjával? Brand hinni próbál abban, hogy az individuális élmény közösségben teljesíthető ki, nem számolja azzal, hogy az etikum felől nézve végső soron mindvégig érthetetlen kísérlet zajlik. A közösségi morált képviselő szereplők replikája tisztán láttatja az

<sup>8</sup> Ibsen a szöveg több pontján is utal a „kald” (hívás, elhívás) Kierkegaard-nál is hasonló jelentésben szereplő (vö. Masát i. m. 342) gondolatára, az egyéni élet az isteni akarattal összhangban kiteljesedő lehetőségére. Brand mondja a második felvonásban az isteni sugallat beteljesítését kérve számon: „Ha nem lehet, hogy az legyél, / aminek lenned kellene, / légy, mi vagy: a por embere.” (53), illetve: „Egy célunk van – üres papírlap / legyünk, amelyre Isten írhat!” (68).

etikum és a brandi fanatizmus elvi különbözőségét. A bíró a Brand előtti építkezés céljairól ezt mondja:

„Előbb fjord s hegy közt kell a híd,  
út kell embertől emberig –  
ezt mind így véltük, mielőtt  
ön mint pap a falunkba jött.” (93, kiemelés – R. I.)

A fent hangsúlyozott emberi dimenzió az orvos a humánumot mércéül kijelölő szavaiban (98), Agnes test és lélek elválaszthatatlanságát hangoztató szövegében (114–115) vagy a bíró a családi élet egy eszme követésére nézve korlátokat szabó léthelyzete felvetésében (123) egyaránt jelen van. A humánum szólama mégis más-más érzelmi beállítódást, egyéni normarendet takar. A bíró replikája az általános normarenden belüli ellentéteket is nyilvánvalóvá teszi: számára a köz, a többség pusztán vegetatív szinten lévő szürke nyáj, amelyet irányítani, terelni kell, és – nem utolsó sorban – hasznot húzni belőle. (Okfejtése a később fogalmazódó regény, *A Karamazov testvérek* nagy inkvizítorról szóló poémájával is egyértelműen kapcsolatot teremt.)

A közösség a hagyományos szakrális tér megalkotására irányuló törekvését (templom építése) Brand éppen nagyarányú terve kicsinyes kisajátítása miatt cseréli fel a jégtemplom („az élet temploma”, 194) elvont ideájával. Zsótér rendezésének talányos megoldása az anya és a jégtemplomhoz utat mutató féleszű Gerd szerepösszevonása. A két alak között részben az előtörténetük teremt kapcsolatot („a maga [*Brand*] anyja iránt / táplált vágy nemzette a lányt...”, 135), részben a norma határait feszegető magatartás. Az anya és Gerd a maga módján ugyanazt a mindent vagy semmit elvet képviselik, mint Brand, amikor a realitás (vagy a halál realitása) ellenében képviselik a maguk igazát, ragaszkodnak egy csalóka képzet-hez (az anya esetében: az anyagi való; Gerdnél: a földtől eloldó magaslat örületig vitt eszményéhez). Brand mindkét szerep perspektívájából a reményt, a megváltás lehetőségét jelenti: az anya a vagyon átadásával a folytonosságot kívánja biztosítani, az élet továbbadásának kíván megfelelni, Gerd pedig Brandot – annak Jeremiás siralmait idéző helyzetében – üldözött prófétának, sőt megváltónak („Tövisek vájttak homlokodba!”, 221) látja.

Brand a darab utolsó jelenetében kizárja, kioldja magát a bent teréből, amely benti tér azonban paradox módon tágasabb, nyitottabb is a kintnél. A pap hősi küzdelme során alulértékelt „emberi” dimenziója fényt és melegséget sugároz: a kisfiú bekapcsolja a zenét. Ibsennél a zárójelenetben eredetileg – miután a lava maga alá temette Brandot – felhangzik egy hang: „Ó a deus caritatis!” (224). „A szeretet Istene” az ellenpontja,<sup>9</sup> feloldozást is jelentő ellenpontja Brand szigorú, ószövetségi szellemiségű ítélkezésének, az akarattal végigvitt útnak, aminek jege valóságától a jégtemplomhoz célba érve Brand maga is elborzad. Zsótér záró-

<sup>9</sup> A szeretet, a caritas hiánya korábban az orvos szavaiban is felmerül: „Az akaratod *quantum satis* / vagyonként szerepel, igen. / De pap, a *conto caritatis* / rovata ott áll üresen!” (78–79).

képe ugyan eltér a kórus klasszikus szerepére emlékeztető<sup>10</sup> ibseni megoldástól, jelentésében mégis hű a drámai véghez. Az evilág és a túlvilág között átjáró gyermek alakját középpontba állítva ugyancsak a caritas, a gyengédség, a jézusi erő jelenlétére figyelmeztet. A közönség a hagyományos „kukucsáló színpadi” perspektívához hasonlatos pozíciója pedig egyben új értelmet nyer: mi, nézők csupán egyetlen lehetséges dimenzió, a földi realitás részeseiként élhetjük át a szakadékon túlra vágyakozás egzisztenciális alaphelyzetét: „Az ember egykor, ne feledd, / az Édenből kiűzetett. / Szakadék őrzi kapuját! Azt / át mindhiába ugranád!” (219).

<sup>10</sup> Kórus („láthatatlanok kórusa”) a záróképet megelőzően – Agnes jelenése előtt – szerepel is a drámában, Brand a Megváltóhoz nem mérhető, azt fel nem érő emberi valóját hangoztatja (213–214).

## Ildikó Regéczi: The Meaning Written Into the Abyss

Literary historian Ildikó Regéczi, taking the roots and generic ambiguity of Henrik Ibsen’s dramatic poem *Brand* as a starting point, tries to find the answer to how much contemporary theatrical practice and present means of the – first – Hungarian staging help the audience to understand the author’s original intent. Looking at Ibsen’s images of nature, location, plot line as well as the deeds and utterances of the protagonist, Regéczi sees that *Brand* focuses on the conflict between a person who acts according to an idea and the community. That theme is, however, also relevant in the context of contemporary social changes and concrete historical events (the 1864 Danish-Prussian war). She continues with the examination at a philosophical level of the question of fanatic belief, irreconcilable with the basic moral instructions, in connection with the motif of the “immolation” of Brand’s son. She draws a parallel between S. Kierkegaard’s and Ibsen’s corresponding proposals. The “absurd” relationship between the individual and the Absolute cannot be transmitted to the community, she says referring to the philosopher’s influential essay, *Frygt og Baeven* (*Fear and Trembling*). In her view, the individual tragedy of Brand lies in his conviction that his personal experience may be extended to the members of the community, too, but he does not count with the incomprehensibility of his ambition from the perspective of everyday

ethics. Ildikó Regéczi regards Sándor Zsótér’s staging at the National Theatre genuine and successful, especially praising the “suggestion” of the passageway between this world and the one beyond. She says that in the closure of the play, like Ibsen, Zsótér has the child stand in the centre, which calls attention to the presence of caritas, gentleness and the strength of Jesus. She rounds her essay off by asserting that the audience’s position, similar to the traditional “peeping stage” perspective, gains new meaning in this performance. The audience is to experience the existential situation of yearning beyond the abyss as part of only one possible dimension, earthly reality. “One, with rod of flame – be wise! – / drove mankind from Paradise! / Set a gulf before the portal; – / you’ll not ever leap *that* sill!” (H. Ibsen)



fotó: Eöri Szabó Zsolt



KOVÁCS ILONA



# Arlequint megokosítja a szerelem

A MITEM-fesztiválon szereplő Marivaux-darab elé<sup>1</sup>

Marivaux, teljes nevén Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763), a XVIII. századi francia irodalom egyik kiemelkedő alakja: drámaíró, filozófus és regényíró egyben. Művei túlnyomó részben komédiák, bár írt tragédiát, igaz, hogy csak egyetlen egyet, több regényt és számos jelentős filozófiai szöveget is. A francia színpadi szerzők közül Molière után az ő vígjátékait játsszák a legtöbbit az európai színházakban.

Magyarországi fogadtatása ennek ellenére furcsa végletek között ingadozik: viszonylag sok darabját mutatták be (1965 és 2010 között 17 előadásról tudunk), de az előadások, még ha gyakran kedvező kritikai fogadtatásban is részesültek, nem értek meg hosszú szériákat. Gyűjteményes, komoly válogatást adó magyar Marivaux-kötet sem létezik nyomtatásban, holott mintegy tíz (nálunk előadott) darabjának van teljes fordítása, közöttük olyan jeles fordítóktól, mint Lator László, Réz Ádám, Réz Pál, Lackfi János vagy Bognár Róbert. Még Illyés Gyula is közreadott egy rövid részletet saját magyarításában (*A Szerelem és a Véletlen Játéka* című darab legelső jelenetéből). A *Francia irodalom kincsháza* című antológiájába (1942) illesztette be a szemelvényt, ahol egy rövid bevezetőben méltatja a szerző egyéni, iskolát teremtő stílusát: „Darabjait már ő is prózában írja, de ellentét-



P. C. Ch. Mariwaux (1688–1763) íj. François-Robert Ingouf rézmetszetén, 1781

<sup>1</sup> *Arlequin poli par l'amour* (Arlequin, a szerelem által pallérozva), rendező: Thomas Jolly.



ben kortársaival, a kötött forma alól a pongyolaságba szabadulókkal, mondatait a versnek kijáró gondossággal csiszolja keresetlenné és egyszerűvé.” Igaz, hogy megjelent egy néhány darabot közlő gyűjteményes magyar nyelvű kötet Marosvásárhelyen (*Hazugságok: vígjátékok a szerelemről*, 2004.) Jánosházy György fordításában, de az ő magyar szövegeinek színvonala meg sem közelíti az eredeti francia nyelvezet szellemességét, magas szintű csevegési stílusát. Márpedig a játékoság és a rejtett utalások rendszerének visszaadása nélkül Marivaux darabjai szegényesnek tűnhetnek, hiszen gyorsan pergő szójátékait és nyelvezetét külön névvel is illetik: „marivaudage”, ami szellemes csevegést jelent. Lényege az ügyes szócsavarás, a sokértelműség, a kifinomult nyelvi fordulatok tűzijátéka. Természetesen nehéz visszaadni más nyelveken ezt a bonyolult jelentéshálót, de legalább részben meg kell próbálni, különben a párbeszéddek ellaposodnak. A magyarul létező, előadott, de nyomtatásban nem közölt darabok között a fő művek (*Állhatatlan szeretők* [Réz Pál], *A szerelem diadala* [Bognár Róbert], *A véletlen és a szerelem játéka* [Lator László]) mellett több rövid, egyfelvonásos hosszúságú darab szerepel, mint például a két *Váratlan szerelem*, *A próbatétel*, *A vita*. Ezekhez csatlakozik most a tavaszi MITEM-fesztiválon vendégjátékként szereplő *Arlequin* (*Arlekin*)-darab.

Ebben a tündérmeseként felfogható történetben, amely viszonylag korai (1720), a szerző már összes kiváló oldaláról megmutatkozik. A látszólag egyszerű, de valójában igen bonyolult jelentéseket hordozó, mágikus elemekkel is operáló mese egy meghatározatlan korú vagy kortalan, igen nagy hatalmú tündér birodalmában játszódik, ahol ő korlátlan úrnőként uralkodik. Jegyese, a híres varázsló, a szintén a varázsmesékből ismerős Merlin, aki ugyan nem jelenik meg a színpadon, de fenyegető árnyéka rávetül az egész cselekményre. Olasz komédiások (les *Comédiens Italiens*) számára írta Marivaux a darabot, ők is mutatták be Párizsban, és ennek megfelelően a szöveg a *commedia dell'arte* több figuráját jeleníti meg a főbb szerepekben a két meshős mellett.

A híres olasz műfaj szellemében Goldoni (1717–1793) több komédiája, de elsősorban a *Két úr szolgája* című állítja legsikeresebben a cselekmény középpontjába Arlequint (más nyelveken Arlekin, Arlecchino, Harlequin stb.), aki nemcsak a jellem- és a helyzetkomikum minden formáját beveti a nézők szórakoztatására, de tragikus mélységeket is fel tud villantani. Nevének közkeletű etimológiája német gyökerekre (*Hölle König*, *Helleking*, a *Pokol királya*) vezeti vissza a jelentését, jelezve, hogy nem szimpla bohóc-figuráról van szó. A figura hagyományos öltözéke is sugallja ezt a démoni hátteret a fekete maszkkal és a sokszínű rombuszok között folyton felbukkanó fekete négyzetekkel. A kosztümöt gyakran variálják sokfé-



Antoine Wattau: *Olasz komédiások*, krétarajz, 1719/20, Margaret Day Blake gyűjteménye

le értelemben, például úgy, hogy összhatása a szegénységre utaljon. Marivaux-nak ebben a darabjában szintén kissé másféle alakban jelenik meg Arlequin, mint (nagyon) fiatal, nagyon vonzó külsejű, de bamba parasztleány, akibe a Tündér első látásra beleszeret és minden áron szerelmet kíván ébreszteni benne. A kettőjük közti nagy korkülönbségről, amely eleve baljós árnyat vet az idősebb tündér házassági terveire, a kaján inas, Trivelin szavaiból értesülünk. A halandóba szerelmes varázslónő minden eszközt bevet célja eléréséhez, még az erőszakot és a mágiát is, amivel szemben a pásztoridillből kilépett Szilvia – aki viszont a naiv parasztleányban ébreszt egyetlen pillantásával szenvedélyes szerelmet – teljesen védtelen. Ez a helyzet a „váratlan szerelem” vezérmotívumát idézi fel, amely a szerző más darabjaiban is azt a varázslatos pillanatot jelenti, amikor a szereplők számára is érthetetlen módon, egyetlen *szempillantás* alatt megnyilatkozik a szerelem, amely ellenállhatatlan erővel kezd uralkodni rajtuk, e nélkül azonban semmilyen szenvedély nem ébred bennük. A szóban forgó darabban is ez történik, hiszen a tündér semmilyen szolgálattal, ígérettel, illetve zsarolással és ravaszkodással nem képes megszerettetni magát a rabul ejtett parasztfiúval, akit viszont egyetlen pillanat alatt, az első *szempillantás* hatására meghódít az ártatlan pásztorlány, Szilvia. Ettől kezdve vagyunk tanúi annak a „tanulásnak”, amelyet a szerelem iskolájában mindketten folytatának, és amely megokosítja Arlequint. A két fiatal áldozatul esne a tündér mesterkedéseinek, ha nem élnének újonnan szerzett tudományukkal, és ha ezen az úton nem szereznék maguknak egy segítőt, aki elárulja úrnőjét, vagyis elárulja nekik a tündér varázserejének titkát. Ennek segítségével Arlequin olyan hatalmat szerez, amely már-már démoni erővel ruházta fel, és amellyel vissza is próbál élni a későbbiekben. Alakja itt idézi fel leginkább a „pokoli” hatalmakkal cimboráló, de egyúttal *buffo* módra bohóckodó Arlequin-kép hagyományos körvonalait, de úgy, hogy a korlátlan hatalommal való visszaélés lehetőségét is felvillantja. A befejezés egyáltalán nem hoz megnyugvást, hiába jelenít meg vígjátéki fordulatot egy zabolátlan mulatságot. Arlequin erőszakos viselkedése és utolsó mondata sokértelmű, és joggal kelthet balsejtelmeket a nézőben.

Az életműben ezek az alaphelyzetek (a fogság és bezártság, a villámcsapás szerű, legyőzhetetlen szerelem, a hatalmon lévők manipulatív, és gyakran sikerre vezető viselkedése, a gazdagság és hiúság csapdájába hol beleeső, hol azt kikerülő ártatlan fiatalok sorsa) gyakran ismétlődnek, különböző változatokban. A legjobban kidolgozva az *Állhatatlan szeretők* (*La Double Inconstance*) című darabban jönnek elő, amelynek főhősei (újra az itt megismert Arlequin és Szilvia alakjára emlékeztető szerelmespár) egy felsőbb hatalom kezébe kerül. Egy ügyesen ábrázolt folyamat végén a két fiatal nem a szerelem iskolájában okosodik meg, mint itt, hanem a jól kiválasztott és álnok módon felkínált kísértéseknek (mint a gazdagság, a hiúság, az újabb szerelmek lehetősége) engedve önként választja a hűtlenséget. A cím már előre vetíti a meglepő végkifejletet, ahol a kezdetben egymáshoz feltétlenül ragaszkodó, az elválásnál inkább a halált választó szerelmesek hirtelen rájönnek, hogy már mást szeretnek.

A fentiek értelmében talán hihető, hogy Marivaux legtöbb darabjában a hatalmi modellek, az erőszak és a manipuláció bemutatása épp olyan fontos, mint a szerelem



Mariwau: *Arlequin a szerelem által pallérozva*, jelenetkép La Piccola Famiglia színház előadásából, r.: Thomas Jolly (foto: Nicolas Joubard)

váratlan és érthetetlen revelációja, a magáról mit sem tudó fiatalok öntudatra ébredése a szerelem iskolájában. A vígjátéki és rendkívül szellemes formában előadott, szerep-ruhacserékkel is operáló történetek mélyén a szenvedés, a kegyetlenség és a halál bújik meg, akárcsak Molière legjobb darabjaiban (érvényes ez akár a nagyon ismertek közül *A Fősvény*, a *Tartuffe* vagy *A mizantróp* alaphelyzeteire). Marivaux-nál *A Szerelem és a Véletlen Játéka* című darab főhősnője, (szintén) Szilvia teljesen öncélúan, pontosabban kegyetlenül teszi féltékennyé kedvesét, aki a számára kiszemelt vőlegény, és akiről már korábban, egy furfangos próbatétel során megtudta, hogy igazán, nagy lemondásokat is vállalva, őszintén szerelmes belé.

A kontrasztokra és a sötét háttérre utaló példákat nehéz szaporítani olyan szerző esetében, akinek életműve (méltatlanul) kevésbé ismert Magyarországon, de a most bemutatásra kerülő darabból is könnyen lehet idézni hasonló helyzeteket. Szilvia első megjelenésekor teljesen érzéketlenül utasítja vissza a Pásztor szerelmét, aki ugyanolyan „váratlan”, egy *szempillantás* alatt született szenvedéllyel ostromolja, mint ahogyan majd ő is megszereti Arlequint, aki ugyanígy fogja viszonz szeretni őt. Kijelenti, hogy terhére van a nagy udvarlás, és azzal küldi el, „hogy meggyűlölném, ha még tovább itt maradna”. Magatartásának kíméletlenségét csak még jobban kiemeli az a tény, hogy a pásztorok világa a távolban békésen legelésző birkákkal egyenesen egy másik költői műfajból, a bukolikus pásztoridillből került a darabba, amely szintén élő hagyomány volt a korabeli színházban. Hasonló szívtelenség jellemzi a tündért is, aki lelkiismeret furdalás nélkül hagyná ott a vőlegényét, Merlint, ha a parasztfúval házasságot köthetne, és a távollétében szimbolikusan megcsalt varázlót csak a szolgál, a több gazdára kacsingató Trivelin sajnálja. A parasztlegényéért folytatott küzdelmében ugyanez a tündér halállal és kízókamrával fenyegeti meg vetélytársnőjét, ha nem téveszti meg a kedvesét, és nem mond le róla önként. Maga Arlequin is kíméletlen bosszút állna a kiállt szenvedésekért, ha Szilvia nem állítaná meg végre elnyert boldogságukra és arra hivatkozva, hogy „a részvét szép erény”.

Igaz, hogy a főhős a kegyetlen vonások mellett megőrzi jellemének vidám, bohóckodó vonásait is, vidáman ugrál, labdázik, játszik, udvarol, amikor boldog, de mindez egycsapásra eltűnik a viselkedéséből, amikor kényszerhelyzetbe kerül, és küzdeni kénytelen. Vidám és szomorú bohóc-profiljába jól illik a rögtönzés és a pantomim elemek használata, amelyeket a szomorú részekben sem hagy el teljesen, de kevésbé alkalmaz. Ezek a részek tág teret nyújtanak a színészek rögtönző tehetségének, de első sorban a címszereplőnek, a *commedia dell'arte* hagyományának szellemében.

A vendégjátékon szereplő előadás fiatal rendezője, a Franciaországban nagy ígéretként emlegetett Thomas Jolly erősen kihangsúlyozza a darab meglepő, fekete színekkel ábrázolt oldalait. Nemcsak sötétre hangolja a látványt és a játékot, kiélesítve ezzel a kontrasztokat, de az eredeti szöveghez fűzött kiegészítő párbeszédekben kifejezetten erőszakos, drámai motívumokat alkalmaz. Az ő változatában egy nőalak kuzinja embert öl, hogy az ő képét magára öltve, álnok és gonosz tanácsokkal tévútra vezethesse Szilviát, mintha ő lenne a kuzinja. Monológjából az is kiderül, hogy egy korábbi szerelmi bánatát bosszúra fordítva, saját „rokonát” akarja szerencsétlenné tenni. Az ő szövegében vázolja fel a rendező saját koncepcióját a darab tanulságairól, igen keserű szavakkal: [Gelatine:] „Egy lány, aki először lesz szerelmes, bizonyára azt mondaná: *Még életemben nem voltam ennyire izgattott.* Nem tudná körülírni, mit érez. Zavar, gyönyörűség és félelem kavarg benne. Igen, félelem. Mert egy tanulóidejét töltő lány nem tudja, hova vezet mindez. Ismeretlen indulatok borítják el, ezek irányítják, nem ő uralkodik rajtuk, hanem fordítva, és olyan újdonság ez, ami riadalmat kelt benne. Igaz, hogy élvezetet talál benne, de veszélyt érez, szemérme megriad. Fenyegető és bódító érzés ez, amely máris uralkodik rajta. Jó lenne eltöprengeni ilyenkor: mi lesz velem? Mert igazából a szerelem nem téveszt meg bennünket. Amint megjelenik, elárulja, ki ő, és mire számíthatunk. A lelkünk érzi benne a gazdáját, aki jól bánik ugyan velünk, de hatalmát megmutatja: nem kér tanácsot, hanem vakmerőn elhinti bennünk a gyanút, hogy szolgaság lesz a sorsunk a jövőben.”

### **Ilona Kovács: Harlequin, Refined by Love**

#### **In Anticipation of Marivaux's Play at MITEM**

Marivaux's play (*Harlequin, Refined by Love*), to premiere in Hungary at MITEM (director: Thomas Jolly), and the author himself are brought forward in the essay. Important information is provided on this outstanding figure of 18<sup>th</sup> century French literature, renowned equally as a playwright, philosopher and novelist. His reception in Hungary is mentioned along with his famous Hungarian translators. Between 1965 and 2010 his plays were staged on seventeen occasions in this country. The essayist describes the plot of the play to be presented and sketches the characters. She discusses the genre specialities of the topic of love and the features of comedy which continue the tradition of *commedia dell'arte*. She sums up Marivaux's poetics as follows: "...in most of his plays the presentation of power models, aggression and manipulation is just as important as (...) the awakening of youth, unaware of themselves, in the school of love". Finally, Thomas Jolly's directorial concept is conveyed through a quotation from him: "...in fact, love does not mislead one. The moment it appears it will disclose itself to you and you will know what to expect. (...) it will recklessly plant the suspicion in you that your future fate is slavery."





Dunc detricū galcā quandā hūisse: ⁊ illaz q̄nto magis deferebat  
tanto maiori claritate refulsisse fabulant. In hoc quidez p̄lio ex  
hunis q̄draginta milia: necnō illoꝝ capitanei: bela: keme: ⁊ kady  
cha cecidisse dicunt. quoz tandē capitancoꝝ cadauera ipsi hūni  
ad statuā memoratā detulerūt: ⁊ ibidē p̄digne tradidērūt sepulture  
Quāti aut̄ romano de exercitu corruerūt p̄ compto valet dicere  
nemo. sufficit tñ certamine in hoc tantā ipsos cladeꝝ accepisse: q̄  
p̄amplus illos p̄tra hunos p̄gregari nullus oīno hoīm p̄suadere  
potuit.





SUDÁR BALÁZS



## Attila-hagyományok

Legelső belső keletkezésű történeti forrásainkban – Anonymus gestájában vagy Kézai Simon művében – már megjelennek Attila és a hunok, mint a magyarok elődei vagy rokonai. Bízvást kijelenthetjük tehát, hogy az Attila- és a hun-hagyomány legrégebb óta dokumentált hagyományaink közé tartoznak, jó 800 éve egészen biztosan a magyar történeti tudat részei. Függetlenül attól, hogy e rokonságtudatot magunkkal hoztuk-e, vagy „csupán” tudós kitaláció, az elmúlt 800 év kellőképpen nyomós okot jelent, hogy valamiféle kapcsolatot érezzünk Attilával és hunjaival. Nem véletlen, hogy Európának éppen ebben a szegletében – és csak itt – írnak pozitív felhangú irodalmi műveket – az eposztól a rockoperáig – a nagykirályról.

Sok száz éves múltja ellenére korántsem mindegy, hogy honnan is származik e hagyomány, egészen másképpen tekintünk rá, ha „autentikus”, azaz a sajátunk, és másképpen, ha tudjuk, hogy valójában koholmány. (És így természetesen más-más megítélés alá esnek pártolói vagy elvetői is, az alapkérdésben elfoglalt pártállás függvényében.) Pedig egyáltalán nem biztos, hogy a magyar hun-hagyomány esetében fekete-fehér válaszok adhatók, a két véglet – a teljes elfogadás és a végletes elutasítás – között számos átmenet képzelhető el: hiszen egy történet is változhat, átalakulhat, elemeket veszíthet el vagy olvaszthat magába az idők folyamán, hiteles és hiteltelen részek keveredhetnek össze benne. A történeteknek is megvan a maguk története.

A hun-magyar rokonság évszázadokon átívelő, megkérdőjelezhetetlen tanát a történettudomány fejlődése kezdte ki. A kutatók nem találtak ténylegesen igazolható kapcsolatot hunok és magyarok között, a hunhagyomány középkorban feljegyzett, máig ismételt történeteiről pedig kiderült, hogy javarészt késő antik és koraközépkori nyugat-európai forrásokból kerültek át a magyar történetírók munkáiba. Kézenfekvőnek tűnt az elutasítás: a magyarok nem hoztak semmiféle tudást magukkal a hajdani nevezetes sztyepei birodalomról, a rokonság elméletének ki-



munkálása néhány Nyugat-Európában iskolázott írástudóhoz köthető, fennmaradása pedig a nemesség azonosság-tudatának és érdekeinek köszönhető.

Akadtak ugyan – például Hóman Bálint vagy Németh Gyula –, akik mégiscsak láttak esélyt a hun–magyar kapcsolatok bizonyítására, például a bolgárokon vagy az onogurokon keresztül, elméleteik azonban nem állták ki a kritikát. Újabban azonban ismét felmerült, hogy mégiscsak elképzelhető a hun-hagyomány léte akár a 11. században is, ami mindenképpen a korábbi elméletek újragondolására késztet.

Először tekintsük végig a magyar és az európai hagyományokat! Európában három – lényegében Attilára fókuszáló – csoport létezik. Az egyik a „latin” hagyomány, a hajdani Római Birodalom hun-képe: számukra Attila a pusztítás szimbóluma, Ördög, Antikrisztus. Nagyon aktív és végtelenül negatív figura, akit kutyafigyellel ábrázolnak. A második csoportot a germán hagyományok képezik. Ezekben Attila a kegyes és nagy uralkodó, akinek udvarában az események történnek, de aki személyesen kevésbé vesz részt bennük: körülbelül úgy viselkedik, mint Arthur király Camelotban. Ez tehát egy pozitív, ámde teljesen passzív figura. A harmadik hagyomány a skandinávoké. Az ő Attilájuk (Atli) is meglehetősen keveset cselekszik, ámde ravasz és rosszindulatú, továbbá pénzsóvár is: passzív és negatív szereplője a sagáknak. A magyar Attila-kép egyikkel sem rokon: számunkra Attila a nagy hódító, a győzedelmes uralkodó. Aktív és egyúttal pozitív alakítója a történeseknek. E kép érdekében még a testvérgyilkosságon is hajlandóak vagyunk átsiklani. Ez az értelmezésművelés mindenképpen elgondolkodtató: aligha vehettük át Nyugatról. Egyébként is meglehetősen érthetetlen, hogy egy magának Európában éppen helyet kereső magyar klerikus miért is választana ennyire negatív szereplőt népe őseinek, ha erre nincsen semmi oka. (Márpedig ha a magyarok semmit sem tudtak a hunokról, akkor aligha volt erre komolyabb kényszerítő tényező.)

Itt érdemes a magyar őshagyományokon is elgondolkodni. Krónikáink számos szereplőt említenek a távoli múltból. Noé fiait például, akik közül éppen Jáfet mellett horgonyozunk le (csakúgy, mint az oszmánok), azután Gógot és Magógot: ők valószínűleg az európai tudományosság biblikus hagyománya révén keveredtek a történetbe. Lám, tudtunk megfelelő őseket is kiválasztani, ha kellett. Hunor és Magor története ezzel szemben ízig-vérig sztyepei eredetlegenda: számos történet kering a testvérektől származó rokonnépekről. Nem kétséges, hogy ezt Keletről hoztuk magunkkal. Középkori királyaink jobbjára Ügyekkel kezdődő leszármazási sorozata minden bizonnyal a dinasztia saját, belső hagyománya révén kerül a krónikák lapjaira. Attila viszont sok szempontból kilóg a történetből. Miért is szerepel ő? A sztyepei tradíciók három ok miatt emelnek ki egyes szereplőket az ősök sorából: vagy azért, mert ők alapították a dinasztiaát valamilyen meghatározó tettük révén; vagy azért, mert országot foglaltak; vagy pedig a már létező dinasztiaának elágazási pontjain álltak. Attila esetében egyikről sem lehet szó. A hun király azért szerepel, mert az ő „örökségét” foglalják vissza az Árpádok, személye tehát legitimálja a hódítást. Jogforrást jelent a Kárpátok gyűrűje által bezárt földhöz. Ez viszont – a földhöz való ragaszkodás – inkább a nyugati gondolkodás sajátja. Annyit tehát megállapíthatunk, hogy Attila szerepe legalábbis különös. (Van még egy nagy előnye, mindjárt meglátjuk azt is!)

Az sem elhanyagolható kérdés, hogy Attila egyáltalán szerepelhet-e az Árpádok hagyományában? Feljebb láttuk, hogy a tipikus szerepek egyike sem illik rá. De emlékezett-e rá más nép? Nem nagyon. A bolgár uralkodói lista Avitokholjának egyeztetése Attilával sok sebből vérzik, erre építeni nem lehet. Más pedig nem hivatkozik rá. Illetve mégis: a székely hagyomány, amely viszont éppen a sztyepei logika talaján áll: az a Csaba szerepel benne, aki éppen egy dinasztikus elágazási ponton bukkan fel. Nem melleleg a székelyek nem a földhöz, hanem a dinasztiahoz való kapcsolatukat hangsúlyozzák e történettel, s ez megint csak keleti jellegzetesség. Az ő esetükben viszont nem dinasztikus hagyományról van szó.

A sztyeppén általában akkor emlékeznek valakire, főképp dinasztikus körökben, ha az hasznos, azaz jogforrást jelent. De ez csak akkor van így, ha a „jogi” keretet mindenki elfogadja. Ha két fél vitájában az egyiknek nem számít egy ilyen legitimációs szempont, akkor annak kettejük vitájában nincs jelentősége. Másképpen fogalmazva: fennálló, folyamatos hatalomgyakorlás esetén van értelme a nagy elődökről beszélni. (Erre remek példát mutatnak Dzsingisz kán leszármazottai.) A hunoknál azonban nem erről van szó: birodalmuk összeomlott, s az utódokat ismereteink szerint cseppet sem érdekelte Attila vérvonala. Nem foglalkoztak ezzel – legalábbis semmi nyoma, hogy így járnának el – azok a germán vezérek sem, akik egyébként a nagykirály belső köréhez tartoztak: az összeomlás után nem Attilára hivatkozva gyakorolták hatalmukat. Legfeljebb kisebb-nagyobb elszigetelt csoportokkal számolhatunk, akik megőrizhették Attila nevét. Ilyenek élhettek a Kaukázusban, a Krímben, vagy éppen a Kárpát-medencében is, melynek lakossága az antropológiai vizsgálatok szerint cseppet sem cserélődött annyiszor, ahányszor az újabb és újabb urak a cégtáblát átfestették. (Kérdés persze, hogy ők meg miért éppen Attilára emlékeztek volna. De ugyanez megkérdendő a germánok esetében is, akik nagy valószínűséggel tényleg nem felejtették el a hun uralkodót. A népi emlékezetnek azonban pozitív képe Attiláról egyelőre nem áll rendelkezésünkre.)

Eddig tehát ott tartunk, hogy az Attilához kapcsolódó történetek nyugati forrásokból származnak, szerepe a magyar történelemben egy terület feletti uralomhoz kapcsolódik, ami szintén inkább nyugati elgondolás, s nincsenek meg azok a feltételek, amelyek Attilát mint legitimációs szereplőt őriznék meg az emlékezetben. Ezzel szemben a magyar hagyomány jellegében nagyon egyértelműen különbözik a nyugati „előképektől”, s lehet, hogy korábban megjelenik, minthogy ezen előképek hathatnának. Hogyan oldható fel ez az ellentmondás?

Esetleg úgy, hogy nem közvetlen Attila-hagyományban gondolkodunk. Az Árpádoknak minden bizonnyal megvoltak a maguk dinasztikus hagyományai: a krónikák szerint királyok nemzetségéből származtak. Nem tartom lehetetlennek, hogy egy nevezetes ős, nagy király emléke közismert volt a dinasztia körében. Talán nem maga Attila volt az, de legalább tudtak valakiről, akihez azonban idővel már nem kapcsolódott túlságosan sok tényleges történet. Amikor egy efféle tudás bekerül az európai közegbe – a korabeli tudományos világba –, s abban próbálja megtalálni a helyét, akkor esetleg egybeolvad valakivel, akivel azonosítható. S itt jelenik meg Attila: ő az egyetlen igazán nevezetes, nagy súlyú, történelemformá-

ló, Keletről érkezett király, akiről az európai krónikák megemlékeznek. Nyugati hadjáratai arrafelé vezettek, amerre a kalandozó magyarok is jártak: nem meglepő, hogy a helyiek a hunok visszatértére gondoltak. A Nyugatot pusztító Attila pedig éppenséggel akár a magyar külpolitika számára is jól jöhetett. De ahhoz, hogy egy efféle azonosítást elfogadhassanak, s a maguk képeire dolgozzanak át, mindenképpen szükség lehetett egy alapra, egy saját hagyományra is.

Másfelől képzeljük magunkat egy középkori magyar írástudó helyébe! Tud saját hagyományokról, amelyeket a kor legjobb színvonalán kíván elmesélni a nyugati kortársaknak. Felkészült tudósként minden bizonnyal azokhoz a forrásokhoz nyúl, amelyeket a művelt közösség használ. És ebben az anyagban nem sok olyasmit talál, ami egyeztethető lenne a saját hagyományaival („a parasztok csacska meséivel”). Egy valaki jelenik meg, Attila. Mit tesz emberünk? A hagyományokból ismert hőst azonosítja Attilával, majd módszeresen begyűjti a rá vonatkozó információkat. A szöveghagyomány így persze nyugati lesz – ám az alapgondolat nem.

De vajon mi lehet az alapgondolat – divatosabb kifejezéssel élve: hagyomány-mag? Vajon egy keletről jött dinasztia vallhatta-e magáénak éppen Attilát? A válasz attól függ, hogy mennyire „keletinek” képzeljük Árpád felmenőit. Attila birodalma aligha nyúlt túl az Urálon, így emlékezetét is inkább a kelet-európai sztyeppén sejtethetjük, már ha fennmaradt egyáltalán. De mint feljebb láttuk, ez nem túlságosan valószínű. Hagyománymagot képezhetnek viszont maguk a hunok is, és az ő emlékezetük valóban élt a sztyeppe-régióban. A kínai források egyöntetűen állítják például, hogy a türkök – a Türk Kaganátus létrehozói – hun származásúak. (Belső türk források viszont nem emlékeznek meg a hunokról.) S minthogy egyelőre nem tisztázott okból a bizánci források a magyarokat türknek nevezik – míg egy sor más sztyepei népet nem –, nem teljesen lehetetlen, hogy legalább az uralkodócsaládnak, az Árpád-háznak volt valamiféle türk kapcsolata, amely révén esetleg tudhattak valamit a hunokról is. Bár nagyon gyenge érv, de a fenti elképzelés lehetséges volta mellett felhozhatjuk a kazárok példáját: egyes feltételezések szerint a kagáni család a Türk uralkodóház, az Asina-nemzetség leszármazottja volt. Amennyiben ez igaz, akkor a hunok emlékezete megjelenhetett Kelet-Európában keleti irányból is: ez az emlékezet azonban nem az európai, hanem az ázsiai hun birodalomról szólt. Az viszont nem kétséges, hogy ha egy efféle hagyomány a középkori európai tudományosság keretei közé kerül, akkor azonnal összekapcsolja Attilával és az ő hunjaival. Egy efféle „szikra” minden további nélkül elindíthatott volna egy olyan gondolatfolyamot, amely a mi hun-hagyományunkhoz vezet.

Összegezve: nem elképzelhetetlen a keleti hun-hagyományok ismerete Európában, ahol egyébként is élhettek olyan csoportok, amelyek őrizték a hunok emlékét. Az is lehet, hogy az Árpádok hagyományában nem Attila király szerepelt, és őt egyszerűen az európai történettudomány emelte be a magyar hagyományba egy meglévő, ámde az európai hagyományok számára teljesen ismeretlen uralkodó helyére. A kérdés körül újra és újra fellángoló viták azt mutatják, hogy megnyugtató módon nem sikerült megválaszolni azt. E tény pedig további kutatásra és gondolkodásra kell sarkalljon bennünket.



TÖMÖRY MÁRTA



# „Mondd, bűn megölni egy sólymot?”

Bánffy Miklós Attila-drámája a Nemzeti színpadán<sup>1</sup>

A színpadon berendezett, körülbelül háromszáz fős nézőtérre némi várakozás után jutunk be. A fények még csak derengenek, amikor előhangként József Attila *Curriculum Vitae*-jéből idéz a főszereplő. Mátray Lászlótól azt a nevezetes részletet halljuk, melyben a költő hányatott gyermekkorát eleveníti föl, és a 20. századelőn még ritkán viselt Attila név mágikus erejéről, egész pályáját determináló szerepéről vall:

„A harmadikos olvasókönyvben (...) érdekes történeteket találtam Attila királyról és rávettem magam az olvasásra. Nem csupán azért érdekelték a hun királyról szóló mesék, mert az én nevem is Attila, hanem azért is, mert Öcsödön nevelőszüleim Pistának hívtak. A szomszédokkal való tanácskozás után a fülem hallatára megállapították, hogy Attila név nincsen. Ez nagyon megdöbbenett, úgy éreztem, hogy a létezésemet vonták kétségbe. Az Attila királyról szóló mesék felfedezése azt hiszem döntően hatott ettől kezdve minden törekvésemre, végső soron talán ez az élményem vezetett el az irodalomhoz, ez az élmény tett gondolkodóvá, olyan emberré (...), aki hallgat a Pista névre, míg be nem igazolódik, amit ő maga gondol, hogy Attilának hívják.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Tömöry Márta az *Isten ostora* konferencián a Színpadi művek Attiláról szekcióban egy öt Attila-drámát elemző írással szerepelt. Időközben a Szcenáriumban Galántai Csaba tollából egy kétrészes tanulmányt jelentettünk meg ugyanerről a témáról. Ezért most nem a szerző teljes tanulmányát, hanem csak annak utóbb készült folytatását, a Vidnyánszky Attila új rendezéséről szóló elemzést jelentetjük meg.

<sup>2</sup> <http://www.mek.oszk.hu/00700/00708/html/kolto00000/kotet00718.htm>

A lehető legtömörebb, emblematikus megfogalmazása ez annak, milyen sokat jelent nekünk, magyaroknak Attila mitizálódott alakja. Galántai Csaba két részes tanulmányában ha nem is teljes, de átfogó képet ad arról, hogy a magyar szerzők és rendezők a felvilágosodástól a 20. század közepéig hányszor és hogyan küzdöttek meg azért, hogy ez a mitikus hős a színpadon hús-vér alakot öltjön. Bár a századelőn a szecesszió leváltja a 19. századi romantika eszköztárát, s a férfi–nő lélektani drámájára teszi át a hangsúlyt, az újabb és újabb átiratok a 18. végétől napjainkig azt jelzik, hogy Attila és a hunok története továbbra is történelmi tudatunk elidegeníthetetlen része. S hozzátehetjük, hogy egyúttal a római birodalom bukása után formálódó keresztény Európa kulcstörténete, s mint ilyen, egy Madách művéhez mérhető „világdráma” megalkotására alkalmas téma. Vajon Bánffy Miklós művének ez a mostani színrevitele e nagyobb – és nem melleleg egyre aktuálisabb – kihívás felől szemlélve hogyan értékelhető?<sup>3</sup>

Amikor kivilágosodik a szín, első élményünk a játéktér. Az ukrán tervező, Olexandr Bilozub megoldotta a hagyományos színpadtechnikával megoldhatatlant – a világhódító aurája a végtelen teret sugallja, miközben a darab közeli kamarajelenetek sorából áll. Bilozub levegős, nyitott teret hozott létre, mely egyszerre képes megidézni az ember intim közegét és a végtelen tágasságot. Az amfiteátrumszerű nézőtér körbeveszi a játéktérrel. E nézők által körbeölelt játéktérbe érkeznek a színészek. Egyik oldalon a körhorizonton a Colosseum belső terét látjuk, s egy megemelt, hosszú kifutót, mely a kabuki hanamicsijára, virág-hídjára emlékeztet. E lejtős kifutón táncol, feszíti íját a két hun harcos, a sereget szimbolizálva. S e hídút felső végén, fönn, magasan tűnik fel, érkezik majd, mintegy égi úton ereszkedve alá, Attila.

A lefelé lejtő hídút a játéktér közepéig vezet, a nyitott tér érzetét erősítve. A szereplők, a krónikások, a követek itt középen járnak-kelnek – módot adva az intim találkozásokra, a cselszövésre. Mint a népi betlehemes játékokban, itt is a szereplők mozgása jelöli ki az újabb és újabb helyszíneket. Jelenésük után hátra húzódva benn maradnak a nézőkkel közös játéktérben, mozgatják a díszletelemeget, interpretálják a megosztott vendégszövegeket. Ide érkeznek a gőgös bizánci követek és a nyugati szerzetesek, a pulpitusra helyezett kódexből elevenítve föl a korabeli Európa rettegését, pszichózisát a sose látott vad, lovukhoz nőtt legyőzhetetlen idegenektől.

Itt érdemes kitérnünk arra, hogy az előadás dramaturgja, Rideg Zsófia a Bánffy darabba – nyilván a rendező kérésre – tetemes mennyiségű vendégszöveget iktatott be az Attilát s a hunokat démonizáló, gyalázó krónikaszerzők (például Jordanes), illetve Priskos réthor objektívebb, leíró szövegeiből. Igen jól sikerült a válogatás, a színészek nagy kedvvel interpretálják e rájuk osztott fél-dramatikus szövegeket. A játék második részében a hun fél szájából hangzanak el – mint-

<sup>3</sup> „Ha mostanság nem időszerű Nagy Károlyt az európai egység megálmodójának tekinteni, mert túlzottan hatalom összpontosító, s erőszakos hittérítő volt – akkor lehetne Attila nagykirály az európai gondolat megálmodója” – javallja, rejtett ironiával a szerző. Vö. Lezsák Sándor: *Szőrényi Levente rockoperájának születéséről*. Szenárium, 2015. január, 81.

egy válaszként a fentiekre – a magyar és székely mondavilág szent helynevei (így a Hungária országnév is), azt bizonyítva, hogy Attila a mi hősrünk. (Hogy titokzatos sírhelyét ne is említsük!)

A hídúttal átellenben helyezkedik el a másik központi térelem: a kerek fejedelmi sátor keréken forgatható alapja, kihúzható küllőkkel. E körül sétál a sólyom-monológ alatt Mikolt, a női főszereplő, ide ereszkedik le föntről a kis körfüggöny, mely a fürdősátrat imitálja. Az előadás végén a szerelmi dráma is ebben a térrészben, e körön zárul majd. S mint lakomaasztalnál ugyanitt zajlik a döntő diplomáciai tárgyalás a bizánciakkal, mely a merényletre felbujtók leleplezésével zárul. A forgatható alaplap egyik kerekére van ráépítve az a nyereg, melyre felkapva hajrázik, száguld majd körbe-körbe Attila. Az első felvonásban ugyanennek a kör lapnak a középpontjában áll a mozdítható, szarvas-agancsokból épített trónus. Berik, a gót herceg erejét fitogtatva emelgeti, majd később ugyanezt teszi Attila is. E világfa-szarvasanyát jelképező trón áthelyezhető (hol közepén, hol a Colosseummal átellenben látjuk), ölében ülni jelentéses, ez a világ szakrális közepe. Attilán kívül csak Zerkon, a bohóc engedi meg magának, hogy beleüljön. A második részben az agancsvégekre gránátalmákat tűznek, s ezeket csapolja meg, szürcsöli Attila. (Nyilvánvaló, hogy ennek a gesztusnak az előadásban szerteágazó szimbolikus jelentése van.)

Az előadás első képe, de voltaképp az egész első rész a feszült várakozás hangulatát árasztja – a Nagyúr még Itáliában, de mindenki őt, a világhódítót várja haza. Megjelenik a Főtáltos, Olt Tamás (mint a jós Teiresziasz a görögöknél), vészes káromása mintegy előrevetíti Attila bukását. Részint örvendünk, hogy a rendező és a színész nem használt megjátszott áltranszot, s annak kellékeit (habzó száj, csörömpös sámánruha), de így meg sajnós kissé súlytalanává válik a figura<sup>4</sup>.



*Isten ostora*, Nemzeti Színház, 2015, r.: Vidnyánszky Attila. A képen Mátray László (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Kanalas Éva és Mátray László (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

<sup>4</sup> Alkalmos minta lehetett volna például a necsungi jós, a dalai láma legfőbb orákuluma a tibeti újévi szertartásokon (van róla felvétel a neten).



Vidnyánszky Attila rendezése egyetlen női énekesre, Kanalas Évára bízta a sámán hitvilág énekes hagyományának megidézését – melyet ő igen szépen, érzékenyen abszolvál: a bölcsődalokat variálva szinte dajka-viszonyba kerül Attilával, például a menyasszony-öltöztetés előtt. – De a szellemvilág megidézésekor a torok-énekes férfihangok nekem azért hiányoznak. A „hova tart a hunok útja?” felelgetős forma kár, hogy itt csak „gyalog”, azaz csak mondott, nem énekelt formában hangzik el a férfi hősénekek jelzésére:

Kobzos: „Sötét éjjel

Kelevézzel

Sereges lovasok

Tán a nagy falon át sárga lóért, sárga  
lányért, azért indultatok?

2. kobzos: Nem arra jár hun seregünk útja! Hej!

Nem arra jár az útja

[...]

1. kobzos: Piros vérrrel

Jó festékkal

Karmazsinra,

Mint a gyapjút úgy itatják azt a földet

Gót vérevel bíborosra

2. kobzos: Erre van a csodaszarvas útja! Haj!

Szikrát hány az útja!

[...]

2. kobzos: Ég peremén jár a hadak útja! Huj!

Haláltalan húnok útja!

...

1. kobzos: Szőke asszonyt,

szőke leányt

megölelik

Hun vitéznek fiat szülnek, ezért sírnak

raboskodó gót testvérik.

2. kobzos: Lakodalmas a hun seregünk útja!

Huj!

Vér is csók is annak útja!



A nagy „korong”. A képen Trokán Anna, Horváth Lajos Ottó, Bakos Kiss Gábor (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



A menyasszony öltöztetés jelenete. Középen Trokán Anna (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Ugyanígy sajnálom, hogy a menyasszony-öltöztetés szép rítusánál a férfiak mint tagbaszakadt medvék verik az asztalt, a ritmust – egy elegáns férfi szólótánc jelzés-ként legalább, ellenpontként szép volna.

A játék elején Kurkut, a cinikus oguz kán lökdösi be a sors kijelölte (az arató szűz negatív aspektusát képviselő) Kisasszonyt, Mikolt gót hercegnőt. Berik önkényes parancsára a déli zsákmányszerző portyán fogták el az apácaikkal együtt. Ő lesz Attila főáltos-megjósolta végzete, ki aranyhajával fonja a halálos csapdát.

Nos, e szűz ezúttal egyáltalán nem szóke – megint lemondanak az alkotók egy sztereotip külső kellékről. A fanatikus, bosszúra szomjas, csupa-ideg szüzet egy finom alkatú barna leány testesíti meg (Trokán Anna), lényé nagyon talál a játékhoz. Első nagy monológja a forgókerék színpadon arról, hogyan látta meg Attilát, hogyan ölte meg arany hajtűvel a sólymát – gyönyörű. Ez alatt a túlfélen, a hídúton egy bizánci nőimitátor (Mészáros Tibor m. v.) sétálgat, kezében legyező-jének egy-egy véletlenszerű rebbenése tökéletesen beidézi a sólyom vergődését.

A bizánciak épp a Kurkut által zsákmányként a kolostorból idehurcolt Mikoltot jöttek, hogy kiváltsák. Beriknek, Attila második emberének, a csatlakozott gótok seregvezérének csalátekül zenélő dobozt hoznak. Remek, ahogy gyerekként örül az ajándéknak, zeneti. És persze, tüstént belehabarodik a hercegnőbe. Indulhat a cselszövés. A lány az igazi csali, hogy Beriket beszervezzék egy Attila elleni merényletbe. Ide iktatódik be a zsákmányosztás szigorúan kötött, hagyományos rítusa. Berik ezt a törvényt szegi meg, így ő lesz a merény-terv első áldozata – kapzsisága, bujasága vesztébe sodorja – igen pontosan hozza a színész, Horváth Lajos Ottó, ezt a figurát.

A bizánci intrikusok és a nyugatiak eszköztára igen gazdag, hála a muzikális rendező és az invenciózus ukrán látványtervező összmunkájának.

Reviczky Gábor például erődszerű ornátusában érkezik, a minden hájjal megkent bizánci követet nagy kedvvel adja, szinte fürdik a szerepében. A bizánci hitvitázók jelenete, Szatory Dávid és Bakos Kis Gábor párosának rikács-kakaskodása az egymást eretnekséggel vádoló anatómával roppant humoros, igazi paródia sacra – a hunok szemszögéből láttatva. Zerkon bohóc bölcs alakítója Bodrogi Gyula. Szájából rendkívül fontos szállóigészerű szentenciák hangzanak el a női- és férfi-típusú kultúrák különbségéről. A biztos ítéletű egykori római érdeklődve figyeli a terjeszkedő új világhatalom karakterjegyeit: „Ők mindent magukkal hoztak, mindent, a harcmódjukat, a hagyományait, ruhát, nyelvet, divatot, fegyvert, törvényt... Mindent így hoztak, készen, messziről, keletről” – mondja.

Bánsági Ildikó a bigott, gót apácafőnöknőt alakítja. A zsákmány-szemetéből szedi ki az ikont, abba kapaszkodik, s fanatikusan hajszolja bele Mikoltot a gyilkos mártír-szerepbe. Emlékezetes pillanat, mikor a gyilkolni küldött lány riadt, vad magányára női szolidaritással ráérezve ellágyul („hiszen ez a nászéjszakád”).

Ennek az előadásnak a legnagyobb értéke, hogy bátran felhasználja a hazai népi színjátékban s a szakrális ázsiai színi formákban máig megőrzött, a pusztai nomád népekhez köthető színházi elemeket – belőlük építkezik szuverén módon. Ilyen a két nyilazó hun harcos gesztusnyelve, mely magát a „hunságot” szimbolizálja. Az Attilát alakító színész (Mátray László, m. v.) megnyilvánulásai – lovas vágója, égbe kapaszkodása – is e körbe tartoznak. Vidnyánszky Attila jól választott, amikor erre a dinamikus, fiatal színészre bízta a szerepet, aki a görcs, mongol torzkép helyett az isten szilaj ostorát, a halált is legyőzni képes egyéniséget égeti a szívünkbe.

A Mikoltot alakító Trokán Annát fentebb már méltattam. Bánffy roppant finoman rajzolta meg a lány alakját. A karja érintésétől is kiboruló, túlérzékeny szűz királyi fajának utolsó életben maradt virága. Elemi ösztönei jelzésére, mint egy

hölgyeményétnél, a szaglás kiemelt szerepű. Végzetét a férfi szex-jelkép, a sólyom megölése előre jelzi. A belenevelt királyi tartás, a gyilkos küldetés riadt-makacs akarása megszólalásait néhol kissé nyerssé, egysíkúvá teszi (ilyenkor zavaróak rossz helyen képzett hangzói). De szerepformálásának kiemelkedő megoldásai vannak. A sólyom-monológon túl például a menyasszony-öltöztetés rítusánál már-már beleszédül a pusztaiak sugallta nőszerepbe, ám ekkor övéi uszítják, lökdösik a bosszúra a keresztényekért. Pogány őseit felidéző imája lázadás, elszánt magánya az áldozathozatalban megrendítő.

A szexjelenet a kerek sátor-színen, nagy lepel alatt zajlik, Mikolt a megadás pillanatában szúr az aranytűvel. Diadalmas, hiszen bosszút állt, szinte szemérmetlenül, meztelen combjait se takarva ül, hisztérikusan örül Attila feletti győzelmének, látván, hogy a férfi „Mégse isten, nyomorult halandó!” S csak Attila különös nyugalma, ahogy kissé meglepetten rácsodálkozik a nőre, kit gyermeknek nézett, billenti ki. Férfi és nő egy pillanatra farkasszemet néz – ilyen közel s ilyen tragikusan messze egymáshoz sose volt a két kultúra eme két dísze-virága. Attila rezignáltan veszi tudomásul végzetét. Így jó, a zeniten befejezni – ismétli –, utolsó zsákmányát magához ölelte, mint a világot – és vége. Attila felkel, már csak a Napot várja a búcsúra. Már nem ember, jelképpé nő, a halál lován az ég felé tart, a napba (a jelképes fém háromszög zászlóba) kapaszkodik, saját nekrológját mondja:

„Ah, jön már Tammuz képe, a Nap! Milyen büszkén, diadalmasan szólnak a tárogatók, talán utoljára ilyen büszkén. Zengjetelek hajnali kürtök, tőletek búcsúzom [... ] ti, urak népe, Turánnak királyi népei, kiket idehoztam, messzi napkeletről [... ] Ah, hogy ömlik a hajnali napsugár végig a pusztán... ameddig így ömlik, a rónán emlékezni fognak... Sok nagy népnek tetemén fog a ravatalom állni, magosan ...magosan [... ] emlékezni fognak a nagy síkságon... a Duna mentén...”

És Mikold már csak gerlesírásra, töredékes szerelemvallásra, megbánásra képes:

„Ne még, nagy Isten!...ne még! Nem akarom... Ilyen hamar! [... ] Én úgy gyűlöltelek... vad szerelmes gyűlölettel [... ]Most kimondtam... Szeretlek! Csak téged! Senkit soha... a sólymodat is megöltem, miattad... Ne így!Engem is vigyél... én nagy uram, Attila!”

Bejön Kurkut (Farkas Dénes) – a túlélők önelégültségével ül be a trónszékbe: „*Szedjék le onnan!*” – mondja, s a nőimitátor bizánci int: „*Takarítsatok fel!*”

Attila halálával a nagy lehetőség, Kelet és Nyugat termékeny egyesülésére a középkor hajnalán meghíúsult.

Ahogy Bánffy *Nagyúr* című darabja a hazai Attila-drámakísérletek nagyívű, költői összegzése volt – a belőle sarjadt *Isten ostora* című előadás nagy víziója szintén mérföldkőnek tekinthető a korszerű, sajátosan magyar színházi nyelv megteremtése felé.

S hogy mennyire aktuális az eurázsiai térség közös gyökereinek, magunkkal hozott értékeinek újragondolása, az az európai identitás krízise és a háborús válságtól fenyegetettség idején már a napi politika szintjén is felvetődik, mint a gazdasági válságból való kiútkeresés, a morális és kulturális válságból való kilábalás egyik lehetséges alternatívája.



BIRTALAN ÁGNES



## „... hogy tetsszen az *ongonok*nak ...”

A mongol sámánrituálé mint előadás

A sámánrituálékat sokféleképpen lehet elemezni: egyik lehetséges módja, hogy előadásként, dramatikus jelenségként, látványként írjuk le és értelmezzük. E megközelítési mód nem ismeretlen a sámánizmussal foglalkozó szakirodalomban, hogy csak egy példát említsek, az eredetileg Shakespeare-kutató Daniel A. Kister, a szöuli Sogang Egyetem professzora alkalmazta a színház-paradigmát a koreai sámán *kut* (*gut*) rituálé bemutatására. E módszer segítségével juthatott közelebb a szertartások egészének és egyes mozzanatainak a mélyebb megértéséhez.

Tudomásom szerint a koreaihoz hasonló részletes elemzések a mongol sámánok rituáléiról nem készültek. A konferenciára való felkérés adta az ötletet, hogy saját és kollégáim terepkutatási anyagait a drámai előadás szempontjából is megvizsgáljam.

A címben jelezett „mongol sámánizmus” valójában egy meglehetősen összetett jelenség, mert bár a mitikus háttér és alap az egyes mongol népeknél jelentős részben egyezik, de attól függően, hogy egyes csoportok milyen népek szomszédságában vagy kisebbségként milyen többségi környezetben ének, jelentős idegen hatások is érték műveltségüket. Terepkutatásaim elsősorban a Mongólia legészakibb megyéjében, Hövszögölben (Xöwsgöl) nomadizáló darhatok (*darxad*), és az északnyugati megyéjében, Uvszban (Uws) élő, szintén nomád életmódot folytató ojrátok (*döwöd* és *bayad*) sámánizmusához kötődik. Kollégáim jelentős anyagokat gyűjtöttek a Mongólia keleti megyéiben élő burjátok (Balogh Mátyás), a Bajkál-tó környékén élő burjátok (Aranyosi Éva), valamint a Mongólia fővárosában

megjelent, vegyes etnikumú városi sámánok (Balogh Mátyás) körében. Balognak vannak anyagai a Kínához tartozó belső-mongóliai sámánokról is. E közelmúltban gyűjtött anyagok birtokában lehet általánosító kijelentéseket tenni a mongol sámánizmusról, természetesen mindig hangsúlyozva az egyes területek és etnikai csoportok sajátosságait. Az alábbi példák elsősorban a saját terepkutatásaimból származnak, de a többi kolléga anyagai ismeretében vonok le általánosító következtéseket.

A Hövsgöl megyében élő darhat népcsoport – annak köszönhetően, hogy tajgás, nehezebben hozzáférhető területen nomadizáltak és vadásztak –, a vallásüldözés vagy vallástalanság időszakában is, a 20. század 30-as éveitől a kilencvenes évekig megőrizte sámánizmusát. Nagyobb arányú változás éppen a kilencvenes évektől meginduló szabad vallásgyakorlat és globalizálódás következtében kezdődött az eredetileg sok évszázados hagyományokat ápoló rendszerben. Expedíciós terepkutatásaink éppen ezt a jelentős múltú és még viszonylag érintetlen sámánizmust dokumentálták a kilencvenes évek legelején.

## A mitológiai háttér

A mongol népek a buddhizmus (erőteljesebb térítés a 13. majd a 16. században történt) megjelenése előtti hiedelemrendszerét és vallási nézeteit a háromosztatú világgép és az ebben hierarchikusan elhelyezkedő szellemlények tisztelete jellemezte. Középpontjában az őskultusz és a természeti jelenségek gazdaszellemeinek a tisztelete állt – ahogy azt a kevésszámú forrás alátámasztja. Az ősök szellemeibe (*ongon*) és a helyszellemekbe (*ejen*, *kiejtve edzen*) vetett hit alkotja a sámánizmus alapját is. Az *ongon* összetett szemantikai mezővel rendelkező fogalom, szerteágazó és bővülő jelentéskör kapcsolódik hozzá. A „tisztá” és „szent” fogalma szolgálhatott alapul ahhoz, hogy a sámánizmus legfontosabb szellemlénycsoportját is ezzel a fogalommal nevezzék el. Mai használatban a sámánizmushoz kapcsolódva a valós vagy elképzelt ősök szabad lelkéből kialakult szellemlények, melyek a sámánt rituáléja során segítik. Sokféle módon ábrázolják, gyakran antropomorf vagy antorpo-zoomorf bábuk, továbbá rajzok formájában. (1. kép) De talán még gyakoribb egy selyem- vagy brokátszalaggal való megjelenítése, melyen esetenként fémből készült ember- vagy állatalakú lény fi-



Ongon-ábrázolás („Fészkes Fene”).  
Az Irkutszki Néprajzi Múzeumban  
(fotó: Báthori Péter)



Sámánoltár a jurta tiszteleti helyén. Rajta: ongon, holló, kígyó, Jamán (Yamaan) egy sámánasszony fotója. A kép Csulún sámánasszony jurtájában készült. (fotó: Birtalan Ágnes, 1992)

gurája is látható. Ezek az *ongonok* eredetileg a családi oltáron is jelen voltak, terepkutatásaink során csak a sámánoltárok részeként dokumentáltuk (2. kép).

## A rituálé mint előadás

A rituálé elsődleges célja a problémamegoldás, akár az egyénről, akár a közösségről legyen szó; a sámán feladata, hogy kikérje a szellemvilág tanácsait és megossza az emberekkel a szellemek, istenségek üzeneteit. Betegség, anyagi veszteség (jószágpusztulás, lopás), a vadászsákmány elmaradása, az időjárás okozta problémák megjelenése esetén megtudakolja, hogy mi okozhatta, majd az áldozatul felajánlott értékek segítségével és magával a rituáléval, kiengeszteli a szellemvilágot. A sámánnak mindig két közössége van, az emberi, mely állhat a környékén élők közül, de kibővíülhet messziről érkezőkkel is, és a szellemvilág tagjai, azok az *ongonok*, *edzenek*, melyekkel a sámán képes kommunikálni. A szakirodalomban a szakrális kommunikációnak nevezett jelenség adja a rituálé hátterét, és határozza meg azokat a kereteket, melyek segítségével a sámán kapcsolatot létesíthet a szellemek és az emberek világa között. A sámánnak újra és újra el kell nyernie a szellemek jóindulatát, és minden egyes konkrét alkalommal meg kell nyernie őket, hogy segítsenek. Maga a rituálé is a helyével, idejével, az elhangzó szövegekkel, a kellékeivel is – mint a sámánviselet, a sámán tárgyi világa és az áldozatok – egy felajánlás, melynek „tetszenie kell az *ongonok*nak”. Az alábbiakban e megközelítési mód alapján elemzem a mongol sámánrituálét.

## A rituálé helye – a „színpad és a díszlet”

Az emberin túli világ lényeivel – adataim szerint – a sámán bármikor kapcsolatba léphet, az *ongonok*, mint ahogy ezt például Baldzsír (Baljir), a darhat sámánasszony elmondta, hogy folyamatosan szólítják, „beszélnek” hozzá, sok mindent közölnek vele. Amikor azonban valaki szeretné megtalálni valamilyen gondjára a megoldást, akkor nem elég „csak” a „kapcsolatfelvétel”, hanem azt szellemvilágnak tetsző módon kell „megrendezni”. A sámánrituálék egyik szokásos helyszíne a nomád szállásra jellemző módon beosztott tér a sámán jurtájában vagy lakásán (de lehet a természetben is, vagy a hozzá forduló szállásán). Az ajtóval szemben helyezkedik el az oltár (*širee*), ez adja a rituálé hátterét, az oltár környéke a színtér (egy délre tájolt kerekátorban ez az ÉNY rész). A szertartás a sámán elsősorban e területen mozog, tapasztalataink szerint nem járja be az egész szállást. A teret a ri-



tuálé előtt megtisztítják (borókalevél őrleményt, *arcot füstölnek*). A „díszet” a sámán oltára, mely nappal hagyományosan le van takarva, és csak az éjszakai rituálék idejére teszik láthatóvá a nagy erejű szellemlények számára.

## A rituálé időtipológiája – az „előadás” ideje

A mongol népek rituáléját emikus módon is többféleképpen osztályozzák, a legalapvetőbb rendszer alapja a napszakokhoz kötődik, ez alapján van nappali és éjszakai rituálé, vagy más néven gyalogos sámánkodás (*yawgan böölöx*) és hátason való sámánkodás (*unaa xöllöj böölöx*). (3. kép)

A nappali rituálé nem kívánja meg a dramatizálásnak és a körülmények megteremtésének azt a fokát, mely az éjszakai rituáléhoz szükséges, nincs díszet, nincs meg az a jelmez, ami a „nagyelődászhoz” kell, és a kellékek sem lehetnek azonosak. Hagyományosan például nem lehetett nappal használni a sámándobot, csak a dorombot.

A nappali rituálé része például a lapockacsontjóslás, és elhangzanak rövidebb invokációk is. Az éjszakaihoz a sámán minden kellékét felvontatja, a sámánviseletet, a dobot, és láthatóvá teszi a „díszetet”, azaz a sámánoltárt is, és hosszabb invokációkat ad elő dobkísérettel.



Nappali rituálé a darhat Baldzsír sámánasszony jurtájában (fotó: Birtalan Ágnes, 1992)

## A sámánviselet – a „jelmez és a maszk”

A darhat sámánok, mint fentebb említettük, csak éjszaka ölthetik fel a „klasszikus” sámánköntöst, mely az éjszakai, azaz dobdal végzett rituálé tárgyi világának a része. A köntös karjai a szalagokkal madárszárnyakat szimbolizálnak, a deréktől lefelé ráerősített zsinórok pedig az alsóvilág kígyóit jelképezik. A köntösön lévő csörgők és fémrátétek (tükrök, jelképes csontozat megjelenítése stb.) a rituálé hanghatását is segítik. (4. kép) A viselet szimbolikája fontos a rituálé drámája szempontjából, „páncélt” (*xuyag*) jelképez, mely a sámánt hivatott védeni az esetlegesen rátámadó, neki ártani akaró szellemektől. A sámán fejviselete (*orgoi*),



Baldzsír sámánasszony sámánviseletének („páncél”) háta csörgőkkel, kígyószimbólumokkal (fotó: Birtalan Ágnes, 1993)

melynek összetett szimbolikája mélyen gyökerezik a sámánizmushoz kapcsolódó kultuszok és vallási nézetek mitológiai-ájában, a darhatoknál tollas fejpánt. (5. kép) A darhat sámánok elmondása szerint bagoly- vagy keselyűtollakkal díszítik a tetejét. Maga a pánt arcot ábrázol, igazi „álarc”, amelyen a megjelenített szemek, fülek, orr és száj helyettesíti a sámán valódi arcát, és ezzel elvonja az esetlegesen neki ártani akaró szellemek figyelmét, semlegesíti ártó erejüket. A legtöbb általunk meginterjúvált sámán fejdíszén rojtok is voltak, melyek, mint egy „maszk”, rejtik az arcot, elősegítve ezzel a módosult tudatállapot kialakulását és fenntartását.



Baldzír sámánasszony keselyűtollas fejedője, az „álarc” (fotó: Birtalan Agnes, 1993)

A nappali rituálékra a sámán ünnepien felöltözik, de nem ölt „páncélt”, azaz a csörgőkkel díszített sámánköntöst és az álarcos fejékét nem viselheti. Ünnepi ruházata általában egy hagyományos, de selyemből készült köntös (*dél*). Baldzír sámánasszony továbbá a hétköznapokban is hordott kalapját egy kék selyem *hadag*-szalaggal (*xadag*) tette szintén ünnepivé a szertartáshoz.

## A sámán tárgyi világa – „kellékek és attribútumok”

Míg a koreai sámánrituálé – a viseletek sokasága mellett – nagyon sokféle kelléket és rituális eszközt használ, a mongóliai és szibériai sámánok gyakorlata jóval visszafogottabb. Hogy melyik térség sámánjainak mi alkotja a rituális tárgyi világát, az nagyban függ a terület és a család hagyományaitól. Az alábbiakban a sámántükröt (*toli*) és a buddhista szerzetesektől átvett rituális eszközt, a *vadzsrát* „jogart” mutatom be. A tükröt mind a fekete (eredeti hagyományt követő), mind a sárga (buddhizált rítusú) sámánok használják, a *vadzstra* kifejezetten a sárga sámánok eszköze. A tükröt (*toli*) formailag hasonlít a régi kínai bronztükrökre, a hagyomány szerint meteorfémből készül, és a sámánok sok nemzedéken át továbbörökítik. A tükröt a jóslás eszköze, de lehet a köntösre varrt fémkellékek egyike is. (6. kép) A *vadzstra*, melyet az egyik sárga, azaz buddhizált rítusú sámán „ég nyílának” (*tengriin sum*) nevezett, az időjárás-varázsláshoz vagy az ártóerők elűzéséhez szükséges.



Sámántükrő, doromb és a sámán szimbolikus fegyverei. A darhat Tambajmönh (Tambaimönh) sámán rituális tárgyai (fotó: Bolya Gergely, 1992)

## A sámán, a segítői, a szellemvilág és a rituálé résztvevői – „szereplők: a főhős, a mellékszereplők és a közönség”

A sámán mint a rituálé „rendezője” és egyben főszereplője két közösségnek is tartja a szertartásokat: az emberi világ és a szellemek, istenségek világa számára. „Rendező”, hiszen az ő utasítása szerint készítik elő a helyszínt, tisztítják meg a rituális teret, és főhős, mert ő alakítja a szerepeket: saját magát, valamint a szellemvilág egymás után megérkező tagjait. A rituálé szempontjából kiemelten fontosak a sámán úgynevezett „segítői” (nevezik őket még „tolmácsnak” is), akik jól ismerik az egyes fázisokat és elősegítik a sikeres lebonyolítást: győzködik a szellemeket, hogy legyenek jóindulattal a sámán és a bajban lévők iránt. A megfelelő pillanatokban áldozati ételt, italt, dohányt nyújtanak át a sámánnak (ezek a szellemeknek járnak, akik a sámán testét éppen elfoglalták). A szellemek a sámán szájával szólnak, minden szellemlénynek más és más ritmusú, dallamú zenei és szövegrésze van, mely az ő jelenlétét jelzi. Nemcsak mondandójukkal, hanem ezzel is kommunikálnak a jelenlevőkkel. Előfordulhat, hogy a közönség aktívabb részvétele is kívánatos a rituálé sikeréhez, például a burjátok lélekviszazahívó szertartásain nagymértékben bevonják a jelenlevőket, a „közönséget”.

## Nonverbális kommunikáció – „zenei aláfestés és hanghatások”



Dobmelegítés éjszakai rituálé előtt  
(fotó: Birtalan Ágnes 1993)

Korábbi tanulmányaimban részletesen elemeztem a sámánrituálék verbális és non-verbális kommunikációs módjait, ezek fontosságát a rituálé egy-egy fázisában. Non-verbális kommunikációs mód a hangszerek használata is. A zenei és ritmikai aláfestést szolgáló hangszerek közül a mongol sámánok a dorombot (*aman xuur*), a csörgős botot és a dobot (*xec, xengereg*) használják. Az általam látott rituálékon a doromb a nappali, a dob az éjszakai szertartások kelléke volt. Mindkettő

szimbolikus szerepe az, hogy a sámán „hátasaként” elősegítse a kommunikációt, megadja a módosult tudatállapot eléréséhez szükséges hangzást és ritmikai aláfestést. A dobot a sámán „táltos lovaként” is lehet értelmezni (Diószegi Vilmos ötlete nyomán), melynek a tűz fölötti felmelegítése (hogy a jobb hangzás miatt a bőr megfeszüljön) a táltos ló „parázssal való etetése”. (7. kép)

## Istenséghívó énekek, invokációk, dicsérők – „monológ és dialógus”

A sámánrituálé szövegeinek gyűjtése és értelmezése talán a terepmunka legnehezebb része. Az elhangzó szövegek megértése bonyolult feladat, mert számos „fattyúszótag” ékelődik be az éneklés során, valamint állathang-imitáció is megszakíthatja a szöveget. De ezen túlmenően is többféle torzulás következhet be. Mivel a sámán egyfajta módosult tudatállapotban recitálja, éneкли, mondja szövegeit, ezért a terepkutatás során gyakran nem tud segíteni a kutatónak a szövegrészek értelmezésében (általában a sámán-rituálék segítőkinek részvételével próbáljuk meg lejegyezni, megérteni az *in situ* felvett szövegeket). A szövegek egy része monológ, a sámán számára jól ismert szövegmodulokból áll össze, de minden egyes alkalommal kötődik az aktualitásokhoz is (ki kéri a rituálét, milyen probléma megoldására szolgál stb.). Monológyszerűen mondja el a meghívandó szellem(ek) dicséretét, a kérést, felsorolja az áldozatokat. A szellem alászáll, elfoglalja a sámán testét (médiúm-típusú rituálé), és elmondja, hogy mit kíván még és hogyan lehet a bajokat elhárítani. A rituálénak ezen a pontján párbeszéd alakulhat ki a szellem és sámán között, egy dialógusban „alkudoznak” – néha kedveskedő szókkal, néha pedig eléggé élesen, egymást szidalmazva – a problémák megoldásáról és a szellemek további kívánságairól (korábbi tanulmányaimban több ilyen szöveget is kiadtam).

## A rituálé lefolyása, legitimitása – „a harc drámája és a katarzisz”

A sámán a közösségért tevékenykedik, a közösség problémáit kell megoldania. Ezt csak akkor teheti sikeresen, ha a mindkét közössége elfogadja, legitimnek tekinti a működését. A szellemek számára elfogadott, ha megtörtént a beavatása és ha megfelelő áldozatokat mutat be számukra. Az emberi közösség számára legitim a sámán, ha sikeresen oldja meg a feladatokat, de ezen felül még az is fontos, hogy a rituálék során olyasmi is történjen, amely túl van a hétköznapi világ jelenségeinek a határán. A koreai *kut* során ilyen például a *csaktu kori (jagdu geori)*, mely során a sámán éles pengékre áll anélkül, hogy megsérülne. A darhat sámánrituálékon ez a sámán „ájulása”, amikor a meghívott szellemek erejükkel ledöntik lábáról, ha elégedetlenek a szertartás valamelyik részével. A sámán képességét, legitimitását mutatja, hogy képes ebből felállni és újult erővel folytatni, mintegy szembeszállva akár a szellemekkel is. A résztvevők számára katartikus hatású a sámán képességeinek ilyen megjelenése, nem kétlik, hogy a sámán nekik is segíteni fog.

A sámánrituálé aprólékos pontossága, esztétikai élménye üzenet a szellemvilágnak. Minden részletét úgy kell előkészíteni és lebonyolítani, hogy hasznára legyen az embereknek és „tetsszen az ongonoknak”.

## Hivatkozott irodalom

- Diószegi Vilmos: *A pogány magyarok hitvilága* (Kőrösi Csoma Kiskönyvtár, 4.), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967 (1978).
- Kister, Daniel A.: *Korean Shamanist Ritual: Symbols and Dramas of Transformation*. (Bibliotheca Shamanistica 5.), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1997.
- Lovász Irén: *Szakraális kommunikáció*, Budapest, Európai Folklór Intézet, 2002.

## Válogatás a szerző témában megjelent tanulmányaiból

- Birtalan Ágnes: A bölcs lapockacsont, a tiszta kavicsok, az okos érme... és a szellemvilág üzenetei. Példák mongol népcsoportok jóslási hagyományaiából. In: *Az elkerülhetetlen. Vallásantropológiai tanulmányok Vargyas Gábor tiszteltére*. Szerk. Landgraf Ildikó – Nagy Zoltán, Pécs – Budapest, PTE Néprajz – Kulturális Antropológia Tanszék – MTA BTK Néprajztudományi Intézet – L'Harmattan Kiadó – Könyvpont Kiadó, 2012, 445–472.
- Birtalan Ágnes: Bajar sámánasszony hívóéneke. In: *Kilenc égben. Mongol kortárs szépirodalmi antológia*, szerk. Töröcsi Levente, Budapest, Timp Kiadó, 2006, 7–9.
- Birtalan Ágnes: Dūdłaga. A Genre of Mongolian Shamanic Tradition. In: *Florilegia Altaistica. Studies in Honour of Denis Sinor on the Occasion of His 90<sup>th</sup> Birthday*, ed. Boikova, Elena V. – Stary, Giovanni, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2006, 21–39.
- Birtalan Ágnes: Mongolian Shamanic Texts. Text Collections and Monographs on Mongolian Shamanic Texts. In: *Shamanism. An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture*. Ed. Namba Walter, Mariko – Neumann Fridman, Eva Jane. Santa Barbara, California – Denver, Colorado – Oxford, England, ABC-CLIO 2004. pp. 586–593.
- Birtalan Ágnes: Non-Verbal Communication with Spirits – As it Occurs in Rituals and as it is Reflected in the Texts of the Darkhad-Mongol Shamans. In: *Shamans Unbound*, ed. Hoppál, Mihály – Simonkay, Zsuzsanna in cooperation: Buday, Kornélia – Somfai Kara, Dávid, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2008, 153–163.
- Birtalan, Ágnes: Sacral Communication of Darkhad Shamans. Some Aspects of Verbal Communication. In: *AOH* 65. (2012) pp. 235–256.
- Birtalan Ágnes: “Talking to the Ongons”: The Invocation Text and Music of a Darkhad Shaman. In: *Shaman* Vol. 12. (2004 Spring/Autumn), 25–62. (Sipos Jánossal és J. Coloo-val közösen)
- Birtalan Ágnes: The Shaman(ess) – the Performer. Examples of the Activities and Life Stories of Darkhad Mongolian Shamanesses. In: *Shaman* Vol. 15. (2007 Spring/Autumn), 69–86.
- Birtalan Ágnes: The Tibetan Weather-Magic Ritual of a Mongolian Shaman. In: *Shaman* 9. (2001 Autumn), 119–142.





TELEKI KRISZTINA



# Az urgai Cam: a mongol kolostorfőváros maszkos tánca

Jelen cikk az egykori mongol kolostorfőváros, Urga kolostori táncát és a tánc hagyományának felélesztését mutatja be röviden nemzetközi szakirodalom és mongóliai terepmunka alapján. A cikk a mongol kolostorfőváros örökségét célzó kutatás egyik részeredménye, mely az Országos Tudományos Kutatási Alapprogramok támogatásával valósult meg.

## Urga

A tibeti eredetű *Cam* kolostori táncot (tibeti: *'chams*) a 17. században rendezték először mongol területen, a nyugat-mongol ojrátok között. Az időtájt a mongol területek nemcsak a mai Mongóliát foglalták magukban, hanem a ma Kínához tartozó belső-mongol, a Bajkál-tó környéki burját és más, mongolok által lakott vidékeket is.

A mongol kolostorfőváros, Urga, más néven Ih Hüré alapítása 1639-re tehető, és a híres szent és egyházatya, Öndör geegen Dzanabadzar (1635–1723) nevéhez fűződik. Urga kezdetben Dzanabadzar nomád fejedelmi szállása volt (örgő, torzult formában Urga), mely 28 költözés után, 1855-ben telepedett le a mai Ulánbátor medencéjében; a mai mongol főváros elődjének tekinthető. A kolostori székhely irányítója Dzanabadzar és későbbi újjászületései lettek. Dzanabadzar Dzsingisz kán (1662–1226) leszármazottja, a harmadik mongol buddhista megtérés vezető alakja, aki a Congkhapa (1367–1419) által Tibetben alapított, a Dalai és a Pancshen lámák által hirdetett sárgasüveges tibeti buddhizmus tanait hirdette Mongólia földjén. Reinkarnációs lánáláncolata a többi lánáláncolathoz hasonlóan Buddha





koráig vezethető vissza (Kr. e. 580–460), és a legfőbb mongol láncolatnak tekinthető. Dzanabadzar és reinkarnációi a Bogd vagy Dzsebündamba hutagt (tibeti: *rje-btsun dam-pa*) címet viselték.

Míg Dzanabadzar (1. Bogd) és az őt követő inkarnáció (2. Bogd) Mongóliában, a további inkarnációk Tibetben születtek. Egy-egy inkarnáció evilágból való elmúlása (halála) után csodás jelek felismerésével a mandzsu császár elismerte az új inkarnációt, a Dalai láma és a Pancshen láma mestereket, segédekkel adott mellé, és Urgába küldték. A leghíresebb, 8. Bogd (1870–1924) nemcsak a szentélyépítésben és vallási rendeletek kiadásában jeleskedett, hanem a mongol területeket és Kínát uraló mandzsu fennhatóság 1911-es megszűnése után teokratikus uralkodó lett: elnyerte a Bogd kán címet és kinyilvánította Mongólia függetlenségét.

Urga a Bogd kán uralkodásának idején virágkorát érte. Mintegy 15 000 szerzetes élt a csaknem száz szentélyből álló, Lhásza pompájával vetekedő kolostorvárosban. A lámák lakta terület két részből állt: a Gandan kolostorból, mely a könyvrülettal letekintő Avalokitesvara bódhiszattva 26 méteres szobra mellett három filozófiai iskolát, a megvilágosodáshoz vezető fokozatos út iskoláját, egy tantraiskolát, illetve az 5. és a 7. Bogd relikviáit őrző palotát foglalta magában, valamint a Dzűn Hüré keleti kolostornegyedből, ahol a Bogd sárga palotája, a főszentély, a tantrikus, az orvosi és az asztrológiai iskola, az eljövendő buddha, Maitreya 16 méteres szobra és további szentélyek álltak. E két központot a lámanegyed ölelte körül rendezett udvarokkal, a lámák jurtaival. Amellett, hogy a Bogd székhelye és a mongol hívek legfőbb zarándokhelye volt, Urga otthont adott a kínai és az orosz kereskedelemnek, a mandzsu kormányzásnak (1911-ig). Noha csak 1912-ben lett hivatalosan főváros, korábban is a legjelentősebb központ volt a Mongólia területén működő 700 kolostor, 400 kisebb szent hely (szentély, remetelak), illetve a nomadizáló jurták közt.

A szovjet ideológiának köszönhetően az 1920-as évektől megkezdődött a vallásgyakorlás elnyomása. 1938-ban a kolostorokat lerombolták, mintegy 17000 szerzetest kivégeztek, a vallásgyakorlást betiltották. A rombolásnak Urga is áldozatul esett: Ulánbátor első modern épületei az 1920-as években épültek Urga ódon falai, szentélyei mellett, melyeket 1937–40-ig fokozatosan felégettek, lebontottak. Urga pompáját ma néhány megmaradt szentélyépület, régi fénykép és múzeumi tárgy őrzi.

Ha a kolostorvárost nem is, a buddhista hagyományt fél évszázados elnyomás után, az 1990-es rendszerváltáskor sikerült újjáéleszteni.

## Az urgai Cam tánc

Az urgai vagy Ih Hüré-beli *Cam* tánc *Hüré Cam* néven ismert. A tánc a halál ura, Erlig kán (szanszkrit: Yama) palotájáról elnevezett *Dzsahar Cam* típusba tartozik, s a 4. Bogd idején (1775–1813) rendezték meg először. 1811-ben a Pancshen láma székhelyéről, a tibeti Tasilhunpo kolostorból egy magasrangú egyházatya, Öndör

Hacsin érkezett Urgába, és az 5. Dalai Láma (1617–1682) segédkönyve alapján betanította a táncot a mongol szerzeteseknek (Gangá 2003: 18). Mivel a könyvet nem hagyta ott a mongol lámának, 1836-ban Urga főapátja, Agvánluvszanhaidav (1779–1838) írt egy hasonló kézikönyvet, melyben a tánc szabályait és titkos, tantrikus jelentését magyarázza. Bár az 5. Bogd (1815–1841) kezdetben ellenezte a tánc terjedését, lévén az nem Congkhapa, a sárgasüveges rend megalapítójának eredeti tanítása, a magasrangú lámák és nemesek kérésére mégis engedélyezte a tánc évenkénti megrendezését. 1875-ben mongolul és tibetiül is rögzítették a *Hüvé Cam* szabályait. A táncban csak szerzetesek vehettek részt; laikusok kezdetben a tánc tantrikus jellege miatt nem láthatták.

Bár Urgában a *Hüvé Camon* kívül néhány kisebb kolostori táncot is rendeztek, a leglátványosabb a *Hüvé Cam*, más néven *Ih Cam* volt ('a nagy tánc'), melyre 1811-től minden évben az utolsó nyári hónap 9. napján került sor. (A mongol időszámítás lunáris alapú, az év általában februárban kezdődik, ezért a nyár utolsó hava júliusra tehető.) A maszkos előadásban 108 szerzetes vett részt a buddhista tanvédő istenségeket, kíséretüket és egyéb szereplőket megjelenítve. A tanvédő istenségek többsége haragvó jelleget mutat, ezzel is elrettentve a Tan ellenségeit.

A *Cam* több egy egynapos táncelőadásnál. A fizikai és szellemi felkészülés hónapokkal előbb kezdődött (Gangá 2003: 29-30): tavasz utolsó havában a város közeli *Saddiulin* elvonulási helyen 16 felszentelt szerzetes mélyedt meditációba, majd nyár középső havában a lámák elkezdtek mantrákat tanulni és szertartásokat tartani, hogy meghívják a táncban alakot öltő, nagyhatalmú istenségeket. Nyár középső havának 15. napján öt szervezőt jelöltek ki a város legrangosabb lámái közül, akik eldöntötték, kik vehetnek részt a táncban. Döntésüket Urga főapátja és a Bogd hagyták jóvá. Ezután mindennap tartottak szertartást a halál urának, a tánc legfőbb szereplőjének tiszteletére, illetve egy hétig Yamántaka beavató istenséget idézték meditációban, hogy a résztvevő szerzetesek képesek legyenek a hatalmas erejű istenségek megtestesítésére. Emellett a táncosok naponta kétszer gyakorolták a lépéseket és a koreográfiát. A maszk nélküli kosztümös próbára néhány nappal a tánc előtt került sor.

A *Cam* nem csupán egy táncelőadás, hanem a legösszetettebb tantrikus buddhista szellemi gyakorlat, mely a buddhizmusnak és minden érző lénynek ártó erők megfékezésére irányul. A kapcsolódó szertartások négy nappal a tánc előtt kezdődtek a keleti kolostor negyed Barún örgő szentélyében: az *Adislagá* szertartás során felszentelték a maszkokat, ruhákat és az istenségeknek be-



A tánc szereplőinek érkezése. Filmarchívum, Ulánbátor

mutatott áldozatokat, majd kezdetét vette a háromnapos *Dzsahar* szertartás a halál ura és egyéb tanvédő istenségek tiszteletére. A szertartás során naponta egyszer sor került a szentélyen belüli egyórás tánra (*Dotor Cam*): egy fekete süveges táncos a tantrikus gyakorlatoknál használt tíz fegyverrel (kard, lasszó, kalapács, csengő stb.) megsemmisítette a tésztabábut (*lingka*). A tésztabábú a külső és a belső, bennünk rejtő démonokat, ártó szellemeket, akadályokat testesítette meg.

A szertartás harmadik napján a Bogd sárga palotája előtt előkészítették a táncteret és kifeszítették Vadzrapáni buddhista tanvédő 12x16 méteres tekercsképét. A szabadtéri tánra a maszkos, kosztümös táncosok a Barún örgő szentélyből érkeztek. Körülbelül 70 táncos és számos egyéb szereplő vett részt az előadásban (Damdinsüren 1995: 19).

## Az urgai Cam hagyományának felélesztése

Az *Cam* táncot 1811-től évente rendezték a kolostorfővárosban. Az utolsó előadásra 1937-ben, a kolostorrombolás előtt került sor. Mongóliában az 1990-es rendszerváltást megélt, 1937 előtti szerzetesek összegyűltek, és megkezdték a buddhizmus felélesztését, a kolostorok újjáépítését, az új szerzetesi generáció nevelését. Ma a Gandan kolostor és a Dzűn Hüré Dascsoilin kolostor Ulánbátor két legnagyobb kolostora. A Gandan kolostorban 1999-ben, egyszer rendeztek táncot, ám az 1990-ben alapult Dascsoilin kolostor, mely a régi keleti kolostornegyed területén jött létre, 2002-ben felélesztette a *Hüré Cam* tánc hagyományát az egykori urgai láma, R. Seréter, valamint L. Csimedravdan (1911–2009), D. Dasdordzs (1908–) és egyéb időskorú lámák segédletével. Az előadást azóta évente tartják a nyár utolsó havának 9. napján. Az ulánbátori Dascsoilin kolostor táncát az urgai *Cam* felélesztésének tekinthetjük. A tánra való felkészülés, a meditációs időszak, a háromnapos *Dzsahar* szertartás, illetve a tánc maga is a régi Urga hagyományát követi. Noha a kolostorrombolások előtt Urgán kívül mintegy 200–250 kolostorban rendeztek *Cam* táncot, a hagyományt csupán két vidéki kolostorban sikerült feléleszteni.

## Szereplők

Miközben a szentélyben a harmadik napi *Dzsahar* szertartás folyik, nyár utolsó havának 9. napjának reggelén a szerzetesek a kolostor udvarán előkészítik a táncteret. A krétával felrajzolt, hét körből álló táncter Erilig kánnak, a halál urának hétszintes palotáját jelképezi. Erilig kán a buddhista panteonban a tíz Tanvédő istenség egyike, aki nemcsak az elmúlásnak, hanem a buddhista tanításban hangsúlyozott változásnak, ürességtermészetnek is megjelenítője.

A szentélyből először két csontváz, a Temető urai (*Hohimoi*, szanszkrit: *Citipatti*) lépnek ki, és kifutnak a táncterre, hogy megtisztítsák azt. Ezután a rangos szer-



zetesek (apát, kántor, stb.) és hangszeres lámák helyet foglalnak a táncter mellett felállított pavilonban, mivel az előadást tibeti szövegek recitálása és zene kíséri. A *Szor*, a *Dzsahar* és az egyéb áldozatokat a táncter közepén felállított pavilonban helyezik el, s a *Lünnemba* védelmére bízzák, aki biztosítja a jó időt a szertartás idejére. Két mongol harcos, Búvei bátor és Sidzsir bátor védi a tánc alatt az áldozatokat az éhes, ólálkodó varjútól (*Heré*), illetve 15 égtájtvédő állja körül a táncteret, hogy minden akadálytól védje a táncteret. Érkezik Hasin kán hat gyermekével, aki Kang-xi mandzsu császárt (1663–1722), a buddhizmus patrónusát jeleníti meg. Két felszentelt szerzetes szenteltvízzel és füstölővel megtisztítja a táncteret, majd érkeznek a főváros körüli négy hegyvonalat gazdászellemei: a Garuda madár, a Kék öreg, a Kocafejű és a Kutyafejű. A fekete süveges *Argamba* véráldozatot önt a *Szor* áldozat talapatára, mely a rituálé tantrikus mivoltára utal.

Az eddig érkezett szereplők nem táncolnak, hanem a tánctéren vagy körülötte állnak az előadás alatt. A táncosok párban érkeznek: elsőként a Szarvas (*Siva*) és a Bika (*Mahe*), akik hatalmas szökelléseikkel eltapossák a buddhista Tan ellenségeit. Szentélybe való visszavonulásuk után érkeznek a tanvédő istenségek: először a békés Fehér Mahákála (*Gongor*) és a Gazdagság Istene (*Namszrai*) mutatják be kegyes táncukat. Őket a haragvó Vörös tanvédő (*Begce vagy Dzsamszran*) és két hitvese követi (*Rigvilham* és *Laihan szorogdag*), majd a fekete Mahákála (*Gombo*) érkezik négy kísérijével vagy *Lham* istennővel párt alkotva. 2014 óta Vadzsrapáni (*Ocsirván'*) tanvédő is részt vesz a táncban.



A belső tánc



A táncter felrajzolása



Erlig kán, a halál ura



A *Szor* és a *Dzsahar* áldozat



E hatalmas erejű haragvó istenségek után a két indiai bölcs érkezik (*Adzar*), majd a hosszú életet, boldogságot, szerencsét hozó Fehér öreg (*Cagán övgön*), aki cukorkát szór a nézőknek, hogy a feszültséget oldja, sőt megjelenik az oroszlán (*Arszlan*) is, aki morgással rémiszteti a nézőket. A nézők Urgában többnyire szerzetesek és nemesek voltak, ma buddhista hívek.

E mókás epizód után érkeznek a tánc fő szereplői: a Halál urának 21 fekete süveges követe a *Csambon*, az *Argamba* és a *Szerdzsimba* vezetésével, akik korábban részt vettek a belső *Cam* táncban és a tantrikus áldozatok, az ártó erők tantrikus megsemmisítésének felelősei. A 21 fekete süveges táncos (*Sanag*) a külső körön mutatja be körtáncát, és a tánctéren maradnak, mert érkezik Dzamundi, a halál urának hitvese, végül maga Erlig kán, aki táncával legyőzi a buddhizmus összes ellenségét. A tiszteletére szóló áldozat után valamennyi korábbi táncos visszatér a táncterre és megkezdődik az össztánc. A 21 fekete süveges a külső körön, a többi szereplő egy belső körön táncol körbe, azonos mozdulatokkal, miközben a *Csambon* a belső *Cam*hoz hasonlóan megsemmisíti a minden rosszat jelképező *lingkát*. Ezután megindul a menet a *Szor* és a *Dzsahar* áldozatok elégetésére, mellyel minden külső ártás (földrengés, árvíz, állatvészt stb.) és belső akadály megsemmisül (betegség, a megvilágosodást akadályozó rossz szokások, tulajdonságok, téveszmék stb.). Ezután a táncosok visszatérnek a táncterre, és rövid össztánc után párokban vonulnak vissza a. A szertartást a szentélyben hálaadó áldozat zárja.

## A tánc jelentése

A tánc szereplői között találunk haragvó istenségeket és egyéb buddhista istenségeket, figurákat, helyszellemeket, történeti személyeket, állatfigurákat és egyéb szereplőket. A szerzetesek a buddhista ikonográfiának megfelelően jelenítik meg a haragvó istenségeket. Ezen istenségek többsége a hindu panteonból került át a buddhista panteonba, Indiából Tibetbe, Tibetből Mongóliába. A tánc során az istenségek szerepe, hogy a buddhista Tan és minden élőlény külső és belső akadályait elhárítsák, könnyebbé tegyék a megvilágosodáshoz vezető utat. A haragvó istenségek széles karmozdulataikkal és hatalmas lépteikkel eltapossák az ellenségeket és lakhelyeiket, ugrásaikkal, forgásaikkal a buddhizmusra térítik őket. Az áldozati bábú, a *Szor* és a *Dzsahar* áldozat megsemmisítése tantrikus rítusok, melyek az akadályok eltávolítását célozzák. A főszereplők mellett mókás karakterek teszik



Össztánc



Begtse cham tánc, Mongólia, 1930

a mély értelmű, tantrikus szertartást élvezhető táncelőadásá. A zenei aláfestést hét-nyolcféle, haragvó jellegnek megfelelő hangszer biztosítja. A Cam tánc látványa maga áldásos: elősegíti a hívek boldogulását, egészségét, boldogságát, hamarabbi megvilágosodását.

## A Hüré Cam öröksége

A Dascsoilin kolostor táncában jelenleg 70 szereplő vesz részt, s bár évről évre bővül a karakterek száma, egyelőre hiányoznak az oroslánarcú (*Sendom*), a krokodil-, a medve- és a tigrisfejű kísérek, a Vörös tanvédő nyolcas kísérete és egyéb szereplők. A kolostor új maszkokat és ruhákat használ. Az urgai Cam megmaradt maszkjait és ruháit ma múzeumok

őrzik, köztük a Vörös tanvédő 70 kg-os öltözetét, kinek híres maszkját 6000 korall díszíti. Egy 1920-as években készült film és a Filmarchívumban őrzött számos fotó, néhány külföldiek tollából származó leírás és néhány rajz, festmény őrzi a *Hüré Cam* örökségét.

## Szakirodalom

Damdinsüren, D., *Ih Hhüréni nert urchúd*. Ulánbátor 1995

Forbáth László, *A megujhodott Mongolia*. Franklin, A Magyar Földrajzi Társaság Könyvtára. Budapest 1934

Gangá, D., *Hüré Cam*. Ulánbátor 2003

Majer Zsuzsa, *A cam tánc hagyományak felélesztése Mongóliában*. Keréknyomok. 2008/Tél. 3. szám. Orientalisztikai és buddhológiai folyóirat. A Tan Kapuja Buddhista Főiskola. Budapest 2008

Majer Zsuzsa – Teleki Krisztina, *A Cam tánc hagyományának felélesztése Mongóliában*. Hagyományos mongol műveltség II. Eötvös Loránd Tudományegyetem, Belső-ázsiai Tanszék. Budapest 2014 (DVD)

Teleki K., *The Khüree Tsam and its Relations with the Tsam Figures of the Leder Collections*. Lang, M. – Bauer, S. (ed.), *The Mongolian Collections Retracing Hans Leder*. Austrian Academy of Sciences Press. Vienna 2013, pp. 76–83.



SZÁSZ ZSOLT



# A medveünneptől a nó-színházig

Továbbélő összínházi elemek Keleten és Nyugaton

Előadásom címének olvastán a hallgatóságnak az a képzeete támadhat, hogy egy olyan tudós értekezésnek lesz tanúja, mely leírja azt az évezredekre széthúzódó folyamatot, mely a törzsi keretek között élő népek animisztikus, kultikus drámai/színházi gyakorlatától elvezet a magasan szervezett keleti és nyugati társadalmak esztétizált színházáig. A folyamat teljes körű bemutatása ebben a szűkös időkeretben természetesen nem lehetséges, de hogy ezt a két konkrét és máig élő színházi gyakorlatot adtam meg keretként az animizmus drámai reprezentációja szekció bevezető előadásának címekeként, az nem véletlen. Egy olyan horizontot szerettem volna e két látszólag egymástól távol eső és eltérő civilizációs szinten megvalósuló jelenséggel felvázolni, mely alkalmas arra, hogy rávilágítsunk, mi



Schmidt Éva (1948–2002)

az, amit „összínházként”, mindannyiunk közös kincseként ragadhatunk meg, Keletről és Nyugatról szemlélve egyaránt. Olyan kikristályosodott formaként, melyet akár a legvadabb avantgárd kísérletezés közepette is érdemes megismerni, nyelvként elsajátítani. Tömöry Mártával szerencsénk volt színházi szakértőként részt venni az utóbbi évtizedek egyik legjelentősebb tudományos vállalkozásában, Schmidt Éva Obi-ugor kutatásaiban, s mivel a mellette szerzett tapasztalatokat saját színházi praxisunkban is felhasználtuk, okkal és joggal vállalkozhatok erre a feladatra. Pályám indulásakor képzőművészként a japán rajz

és fametszet-kultúrában és a nő színházban megnyilvánuló esztétizmus volt számomra az egyik meghatározó élmény. Színházzal bábosként kezdtem foglalkozni. Saját élőszínházi gyakorlatomat pedig a magyar szakrális dramatikusság megismerésével, a regős hagyománynak a betlehemes játékokkal való összevetésével és modernkori színpadra vitelével kezdtem. Végül színházi krédóm alapjait Tadeusz Kantor halálszínházának esztétikája alapozta meg. Ha tetszik, mindvégig szabálykövető voltam a techné vonatkozásában. Végző soron azt kerestem, hogy mi az, amit Arisztotelész cselekvésként, pontosabban a cselekvés utánzásaként definiál a drámáról szólván. Most lapszerkesztőként is elsősorban az érdekel, hogy mik is azok az alapvető szabályozó mechanizmusok, melyek az emberi közösséget teatralizált módon egyben tartják, vagyis hogy mi a színház funkciója egy adott társadalomban régen és ma. Tömöry Mártával folytatott kutatói munkánk eredményeit, melyek egy többfázisú színházi kísérlet és két fesztivál szervezésének és az oktatás gyakorlati szűrőjén estek át, „*Mikor a bábok még istenek voltak*” címmel könyv alakban tettük közzé 2012-ben. Szempontrendszerünk kialakítását mindvégig az determinálta, hogy olyan, kultúrájában keleti gyökerekkel bíró és archaikus tudattal is élő magyarként közelítsünk az ősszínházi formák leírásához, mint akiknek ehhez genetikusságunk van. Azt találtuk, hogy ha ősszínházról beszélünk, az intézményes színházi praxist, mondjuk a görög poliszdemokrácia színházát megelőző korok preateátrális vagy parateátrális jelenségeit akarjuk bemutatni, azt csak saját ünnepi közegükben tudjuk értelmezni. A beléptető fogalom tehát az ünnep, ami végző koncentrátumában egylényegű a misztériumjátékkal, amennyiben a kultusz alanya és tárgya egybeesik. Az ősszínházról szólván megjegyzendő, hogy mivel összehasonlító anyagként számunkra a még élő magyar népi szakrális dramatikusság állatalakoskodó hagyománya volt hozzáférhető, beleértve a betlehemes játékok maszkos szereplőinek szimbolikus cselekvéssorait is, a történetet színházi értelemben a törzsi, vagy inkább a törzsszövetségi szervezettségben élő társadalmak totemisztikus gyakorlatáig követtük visszafelé az időben. Ahol az égből küldött és oda visszajuttatott állat alakú őshősnek az emberért vállalt áldozata és az arra való emlékezés a communió révén megvalósul, az ünnep egyúttal misztériumjáték is. Ezek a misztériumjátékok funkciójukban lényegében megegyeznek az európai antik, vagy a távol-keleti, de akár a keresztény hagyomány ünne-



Hanti sátor



A medve áldozati felékesítése



Sinto kagura tánc  
Hokusai (1760–1849) fametszetén



Simizu Kandzsi nó színész 2011-  
ben egy munkabemutatón

pi gyakorlatával is. Kulcsot adnak a mágikus szemlélet megértéséhez, értelmezik a rítusok és a tabuk szerepét a közösségben, megújítják a szövetséget az isteni minőséggel, működtetik a kollektív emlékezetet, az etnikus kódrendszert. A fiatalok számára a beavatás iskoláját jelentik. Erkölcsi ítéleteket és szabályokat rögzítenek. Az Obi-ugor medveünnep színházi értelemben a totális szemléletet is jól példázza: csírájában benne van minden műfaj. Férfi-, női, egyéni és csoportos táncok, énekelt himnuszok, mimes-maszkos játék, bábos jelenetek váltják egymást. Egy-egy téma vagy szereplő, például az istenfiak, más-más alakban, különböző stilizációs fokon jelenhetnek meg. A legsúlyosabb, legnagyobb témák mindig komikus módon, paródia sacraként jeleníttetnek meg. Mindezek alapján állítható, hogy minden magasan szervezett civilizáció színházában mint alapréteg van jelen ez az ősszínházi praxis, tapasztalat, melynek egyes elemei kiemelkednek és esztétizált formában színházi műfajjává avanszálnak az előkelő rétegek, a kormányzásban érdekelt beavatottak számára nyújtva élvezetet és tanítást. Ennek lehet szép példája a címben emlegetett japán nó színház. A tanítás lényegében a hitváltás drámájának bemutatása, hiszen például a japánok eredeti animista ősvallása, a sinto és az arra telepített buddhista kultusz közötti feszültség, pontosabban annak kiegyenlítése az, amit színre visznek a maszkos színjátszók, akik státusuk szerint sértett szellemek, akiknek a játék folyamán a buddhista tanítás szerint ki kell engesztelődniük. Az egyistenhitre alapított keresztény kultusz keretei között ugyanakkor Nyugaton az ősszínházi szcénák a népi színjátékokban élnek tovább. Például a betlehemes játékok komikus jelenetei a szinkretizmus jegyében éppen arról a folyamatról tudósítanak, miképpen vitézlettek le a pogány kultusz földöregjei, sámánjai, de egyúttal arról is, hogy áldozatuk révén miképpen satbilizálható, élhető meg az új hit.

Európai kultúrán nevelkedett alkotóként felvetésünkkel nem vagyunk egyedül. Ha meggondoljuk, az európai avantgárd huszadik századi története is az orientalizmussal, az úgymond egzotikus kultúrákra való rácsodálkozással kezdődik. Picassót az afrikai szobrok barbár ereje, absztrakt formaképzése ihleti meg, Bar-



tók a magyar népdalkincs felfedezése mellett Anatóliáig, Marokkóig jut el gyűjtőútjai során, a balettművészet a távol-keleti tánckultúrára figyel fel, Bertold Brecht a kínai operára tekint epikus színházi krédójának írói-rendezői megfogalmazásakor. És ez a sor még hosszan folytatható lenne. Természetesen az ő alkotói gyakorlatukban ez nem jelentett szolgai másolást, inkább arra a szabályalapú, ünnepi, alkalmasint szakrális gyakorlatra kerestek és találtak példát, mely bennük mint individuális művészekben közösségi ideálként már előre megfogalmazódott, a szemük előtt lebegett. S ha már Bartók neve elhangzott, tegyük hozzá mindjárt azt is, hogy a huszadik századelő Magyarországon még saját, működő közegében volt elérhető az úgynevezett népművészet, mely számtalan archaikus elemet őriz, nemcsak a népdalban vagy a táncban, de olyan dramatikus formákban is, mint a farsang, a regélés vagy a betlehemezés szokása.



*Reguly Antal*

Reguly Antal (1819–1858)

A huszadik század nagy magyar művészi teljesítményei mögött olyan tudományos eredmények is állnak, mint a 19. század közepén az oroszországi finnugor népek között gyűjtő Reguly Antalé és az ő nyomdokain elinduló Munkácsi Bernáté vagy Pápai Károlyé. Stein Aurél belső-ázsiai kutatásai, főleg a Selyemút mentén fekvő romvárosok feltárása révén a hunok történetének újrafelfedezéséhez is alapvető adalékokkal szolgáltak. De említhetnénk Róheim Géza nevét is, aki az etnológia pszichoanalitikus irányzatának világhírű képviselőjeként elsősorban az animizmussal foglalkozott, kutatta a magyarok ősmondáit, néprajzoként a néphit és a népszokások összefüggéseiről, a magyar és a vogul mitológiáról adott ki könyveket. Mindezen törekvések mozgórugói között magyar vonatkozásban a polgári nem-

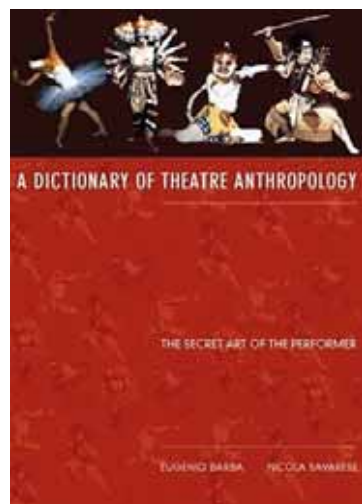
zetállamok kialakulásában nagy jelentőséggel bíró ősiség-tudat és a keleti típusú hagyományos kultúránk felfedezésének vágya ugyanúgy szerepet játszhatott, mint a hétköznapi életben egyre nagyobb teret hódító technikai civilizációval és a fennálló politikai viszonyokkal való szembenállás.

A két világháborúval és annak következményeivel terhes európai művészetben, azon belül a színházművészetben a hatvanas évek elején, a beat, majd a popzene világméretű térhódításával egy időben néhány iskolateremtő színházi alkotó-teoretikus új módon, a színházi egzisztencia végső kérdései mentén fordult ismét az archaikusabb keleti színházkultúrák felé. Jerzy Grotowski, aki opolei laboratórium-színházában már megszabadult minden, a közvetlen színházi kifejezést gátló scenikai kerettől és az akkor dívó pszichorealista játékmódtól is, a hetvenes években a még élő keleti szertartásszínházak fizikai gyakorlatát, spiritualizmusát véve alapul a „szent” színház felé fordul. Az ő nyomdokain haladva Eugenio Barba és Nicola Savarese *Színházi szótárát* is alkot, melyben elsősorban a keleti táncdrámák kötött, kodifikált gesztikus készletét veszik számba olyanként, mint

ami használható az individuálisabb szemléletű nyugati alkotók számára is. Eugenio Barba a Queen Margaret Egyetemen 2014 július 1-én elhangzott díszdoktori beszédében erről a problematikáról így nyilatkozik: „Manapság a színészek olyan technikát alkalmaznak, melyek nem a már megrögzült formákat, mintákat követik, célozzák meg, és nem tartják tiszteletben azokat a pontosan meghatározott »játékszabályokat« sem, amelyek az olyasfajta előrekódolt előadástípusokra jellemzőek, mint a balett, a kabuki vagy a katakali. Olyan színházak színészeiről beszélek, melyek mellőzik vagy elutasítják a kodifikált hagyományt, és nem egy speciális stilizációt vagy felismerhető előadásmódot képviselnek. Ezek a kivételes küldetés-tudattal, elhivatottsággal működő színházak mintha mindig *in statu nascendi* léteznének: a keletkezés stádiumában, a folyamatos újrakezdetésre készen, még akkor is, ha már sokéves tapasztalattal rendelkeznek.” Barba az általa vezetett Odin színház ötven éves színészi gyakorlatára alapozva megalkotta a pre-expresszivitás fogalmát, amit az ősi technikák használatából vezet le olyaténképpen, hogy ezek gyakorlása – a keleti módszerhez hasonlóan – képes létrehozni azt a felfokozott készenléti állapotot, melynek révén mindenféle egyéni mélytudati tartalom a színészi praxisban közvetlenül és érvényesen felszínre hozható.

Az említett alkotókkal egy időben működő hazai „lábadó színházak” elsősorban inkább témaválasztásukkal demonstrálták a magyar hagyomány archaikus rétegéhez való kötődésüket. Talán a Szörényiek által kifejlesztett magyar beatzenének, illetve a hetvenes évek közepére teret nyert táncház-mozgalomnak is köszönhető, hogy akkoriban jött divatba a *rítus- vagy szertartás-színház* kifejezés. Ez a nemzedéki programmá erősödő irányultság olyan témák nagyszínházi feldolgozásában is testet öltött, mint például a Vígszínház *Kőműves Kelemenje*, a Madách Színház *Csíksomlyói passiója* vagy Györgyfalvai Katalin táncballadái. Ezek a hetvenes-nyolcvanas években rendkívül népszerű, különböző műfajú előadások a magyar népzene és néptánc motívumainak színpadi felhasználása révén váltak sikeressé. A néptáncból kifejlődött, ma már önálló műfajként kezelt táncszínház formakultúrájának is az ilyen típusú előadások vetették meg az alapját. Ami fájlattható, hogy a szimbolikus réteg, vagy másként: az animizmusban gyökerező, szinkretisztikus, krisztianizálódott szakrális tartalom mibenlétének vizsgálatára nem jött létre Magyarországon egy olyan saját fejlesztésű színház- vagy drámaelméleti iskola, mely egyrészt a néprajztudomány számára, másrészt a színházi alkotóknak nyújthatna segítséget a metanyelvi szintű teátrális kódok megfejtésére, azok színpadi alkalmazhatóságára vonatkozóan.

De mit is értsünk az alatt, hogy összínház akkor, amikor már alig van néhány olyan természeti nép vagy törzs, melyet még nem ért el a technikai civilizáció romboló hatása (talán már csak az Amazonas őserdőiben találunk ilyen-



E. Barba, N. Savarese:  
*A színházi antropológia*  
szótára, első kiadás,  
1991, Routledge

ket). Vagy nevezzük ki az egyébként az európainál valóban sokkal formatartóbb keleti kultúrák rituális színházait összínháznak? Vagy esetleg az afrikai kultúrák lennének az irányadók e tekintetben? Esetleg a görög előidőkre utaló írásos dokumentumokból érdemes kiindulni? A forma vagy a tartalom felől kell-e közelíteni, ha definiálni akarunk? Egy biztos: a kultusz mint olyan, megkerülhetetlen tényező vizsgálódásaink során. A teátrális emberi megnyilvánulások pedig – eddigi tudásunk szerint – az ős- vagy halottkultuszban kulminálnak, ami sohasem csupán egy valaha élt személy halálának, temetésének ritualizálásában ölt testet, inkább egy olyan szimbolikus életmegújító praxis, mely szorosan kapcsolódik a természeti jelenségekhez, például az évszakváltáshoz is. Az emlékezésnek egy olyan, mindig megújítandó kódrendszere ez, mely alapvető egy-egy kisebb vagy nagyobb, azonos nyelven beszélő közösség számára az élő és a halott állapot, az anyagi és szellemi szféra közötti egyensúly fenntartása, a közös világkép kialakítása és folyamatos életben tartása szempontjából. Ez persze így önmagában még mindig túlságosan absztrakt megfogalmazás, főleg, ha figyelembe vesszük az utazási feltételek javulása és a felvételi technika egyre könnyebb kezelhetősége okán a legutóbbi időben felhalmozódott hatalmas mennyiségű dokumentumot és a kulturális antropológia azon eredményeit, melyek bemutatják és értelmezik ezeket a halottkultusszal így vagy úgy összefüggő egyedi, teátrális, etnikus megnyilatkozásokat. Ezt a tendenciát jellemezve Schmidt Éva úgy fogalmazott az 1990-es évek elején, hogy amikor az európai típusú civilizáció felbomlással fenyegeti az archaikus emberi társadalmakat, akkor felértékelődnek azok az ősiség állapotában megőrződött kultikus tudások, mint például az obi-ugor medveünnep is a maga komplexitásában. S hozzátette azt is, hogy az emberiség ugyan változott formában, de előbb-utóbb ismét használatba is fogja venni ezeket a tudásokat. Az ezoterikus beállítódás világméretű térhódítása mindenesetre ennek a biztos jele. Azt már csak én teszem hozzá, hogy a megértéshez, és ahhoz, hogy színházi emberként valóban ismét birtokon belül legyünk, a saját szakrális dramatikus hagyományunk ismerete elengedhetetlen, még ha az csak töredékesen, illetve átírt formában (például keresztény köntösben) őrződött is meg. Nekünk, akik a Hattyúdal színház előadásaiiba sikeresen építettünk be archaikus elemeket, az volt az újra és újra ismétlődő tapasztalatunk, hogy nemcsak a farsangi alakoskodó szokások, a regösénekek vagy a betlehemes játékok dramaturgiájának mélyebb értelme tárult fel e gyakorlat folyamán, hanem a tőlünk időben és térben távol eső színházi formák kódrendszere – de legalábbis annak egy-egy részterülete – is időről időre érthetővé, s így felhasználhatóvá is vált a számunkra. Mi nem annyira tudósként, inkább konkrét színházi gyakorlatunk révén tudtunk dialógusba kerülni a medveünnep szertartásrendjét elemző Schmidt Évával, akinek láthatóan szüksége is volt erre a visszacsatolásra. Mint ahogy számunkra is mindennél többet jelentett az, ahogyan előadásainkat fogadta: azt érezhettük belőle, hogy jó nyomon vagyunk. Hogy a József Attila által emlegetett „szemléletli világ-egész” ma is, számunkra is visszahódítható.

## ***Isten ostora (Flagellum Dei) – The Memory of King Attila in Eurasia***

Attila Vidnyánszky's staging of *Isten ostora (Flagellum Dei)*, based on Count Miklós Bánffy's *A nagyúr (The Great Lord)*, premiered at the Nemzeti Színház (National Theatre) on 19<sup>th</sup> December, 2014. The event was accompanied by a conference entitled "Isten Ostora" – *Attila király emlékezete Euráziában (Flagellum Dei – The Memory of King Attila in Eurasia)* on 6<sup>th</sup> December, with the participation of ten presenters from the fields of oriental studies, ethnography, cultural anthropology, history and literature. Three of them (László Szörényi, Balázs Sudár and Sándor Lezsák) discussed Attila as a figure of identity formation in Hungarian mythic consciousness and historical tradition; Márta Tömöry gave a survey of the most important Hungarian plays on Attila; László Bárdi and László Koppány Csáji examined the high cultures of horse riding nomads; and Ágnes Birtalan, Krisztina Teleki, Dávid Somfai Kara and Zsolt Szász analyzed the dramatic representation of animism as well as the religious syncretism and spiritual practice of Oriental cultures. The organizer of the conference was Zsolt Szász, managing editor of *Szcenárium*, the art journal of the theatre, and its professional consultant László Koppány Csáji ethnographer, cultural anthropologist. *Szcenárium* began to publish the abstracts in January 2015. The March–April issue includes five of them.

**Balázs Sudár** asserts at the beginning of his writing entitled *Attila-hagyományok (Attila Traditions)* that Attila and the Hun tradition have been part of the Hungarian historical consciousness, documented for 800 years, whether it be an awareness of kinship brought along with us or mere scientific nonsense. He continues by recounting the disparate images of Attila throughout Europe: the unanimously negative Hun-image of the "Latin" tradition, the one-time Roman Empire, with Attila as the symbol of destruction, the Devil, the Antichrist; the positive but utterly passive figure of the benignant and great ruler in the Germanic tradition; the passive and negative Hun king in the Scandinavian sagas. The Hungarian image of Attila bears no resemblance to either of those: to us Attila is the great conqueror, the triumphant sovereign, an active and positive participant in history. The following question is posed next: what makes Attila to be the only really noteworthy, weighty and epoch-making king from the East who is remembered in European chronicles? Finally, a most interesting hypothesis is set up, waiting to be proven true by further research: it is possible that the Árpád tradition originally did not mention King Attila, and he was simply imported by Western-European history into Hungarian tradition to replace an existing sovereign who was entirely unknown to European tradition.

**Márta Tömöry** brought along an analysis of five plays on Attila to the conference. In the meantime, a study in two parts by Csaba Galántai appeared on the very same topic in *Szcenárium*. Therefore it is not the full paper by Tömöry which is published here, but a later addition only, a review entitled "Mondd, bűn megölni egy sólymot?" ("Tell Me, Is It a Sin to Kill a Falcon?") on Attila Vidnyánszky's recent staging. According to the author, the modern dramatic adaptations, dating from the end of the 18<sup>th</sup> century to this day, demonstrate again and again that the story of Attila and the Huns has been an integral part of the historical consciousness of the Hungarian people. She adds that it is, at the same time, a key story in the formation – after the fall of the Roman Empire – of Christian Europe, a topic to be shortlisted for a "world drama", similar in magnitude to Madách's *Az ember tragédiája (The Tragedy of Man)*. By providing a detailed and genuine description of

the performance as well as an interpretation of stage-space in particular, Márta Tömöry shows how this production succeeds in expanding and making universal, through a tragic love story, the conflict between European and Asian mentality.

**Ágnes Birtalan** in her essay (“... so that it would please the ongod ...” The Mongolian Shamanistic Ritual as Performance) informs us about the interpretation of shamanistic rituals as dramatic occurrences which is not unfamiliar in literature on shamanism. However, no analysis has yet appeared on the rituals of Mongolian shamans including the customs of the Darhat people who live in the Khövsgöl Province of Northern Mongolia and belong to the research area of the author. Ágnes Birtalan now applies the theatre paradigm to sum up the experience of several decades’ field-work. She explains the mythological background to shamanistic rituals and the meaning of “ongon” (plural “ongod”) as “spirits developed from the free souls of real or imaginary ancestors who assist shamans during their rituals”. She highlights the dual purpose of the ritual interpreted as “sacral communication”, with the primary one being the invocation of assistance from the ancestral spirits in order to resolve the current issues of the individual as well as the community, and the second – equally important – one being that the rituals must please the ongod at least to enlist the spirits, and even beyond that. Ágnes Birtalan describes the venue of the “performance” (the altar in the shaman’s yurt as a “setting”); the different functions of day or night ritual; the shaman’s clothing, the costume and masque serving to create and maintain an altered state of consciousness; the objects around the shaman, his props and attributes. She identifies the dual dramaturgic function of the shaman as the protagonist in the ritual (shaping himself as well as the members of the spirit world who arrive one after the other to make their utterances), drawing attention to the participation of assistants and audience, too. She takes account of the means of non-verbal communication (music and sound effects; songs of praise and invocation; the role of monologue and dialogue). She closes her paper by the question of the legitimacy of the ritual, the focal point of which is when the community makes sure of the shaman’s exceptional abilities: the catharsis following the drama of his fight with the spirit world.

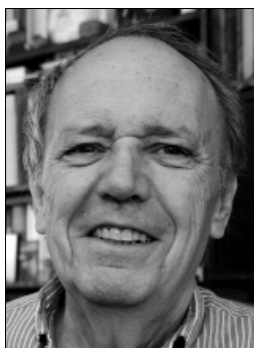
**Krisztina Teleki** in her essay (*The Cam in Urga – the Masque Dance of the Mongolian Monastic Capital*) starts with an outline of the Mongolian monastic capital, Urga’s almost five hundred years of history, then gives a general description of the Cam in Urga (Ulan Bator). She points out that it is not a mere dance performance but a most complex Tantric Buddhist spiritual exercise, which “intends to curb forces malevolent to all creatures of feeling”. Related observances are portrayed besides the preparations which take several months. The chapter entitled *Reviving the Tradition of the Cam in Urga* reveals that Cam dance was organized in the monastic capital between 1811 and 1937. The tradition was brought back to life after the beginning of the democratic changes in 1990: the Dashchoilin monastery, Ulan Bator, saw the dance performance *Hüvé Cam* in 2002– which may be regarded as the revitalization of the Cam in Urga. A detailed description follows first of the ritual itself then of the participants of the dance (furious deities and other Buddhist gods, figures, local spirits, historical persons, animal figures) as well as its function: “it is the role of deities to evade the external and internal obstacles of the Buddhist teaching and all living creatures, and pave the way for Nirvana. Furious gods use wide sweeps of the arm and great strides to trample on the enemies and their homes, and, by means of jumps and turns, convert them to Buddhism.”



In his essay entitled *From the Bear Festival to Noh Theatre – Elements of Ancient Theatre Living on in the East and the West*, **Zsolt Szász**, originator and organizer of the conference, gives an outline of the conceptual foundations for setting up the programme of the event, with the main idea that it is time to connect divergent disciplines. It is the right thing to do especially in the course of investigating pre-historic times, he says, since archaic cultures were characterized by unified consciousness and analogical thought which cannot be fully explored by the analytical methods of particular disciplines. As an active theatre professional he asserts that the function model of archaic cultures is to be detected mostly in ancient theatrical forms and the current genres of sacred theatre which have evolved from them. This supports his opinion that it would be rewarding for ethnographers, anthropologists and historians to approach their special subjects from the practice of drama and theatre. The author also mentions his relevant personal experience in this regard. He recalls, for instance, his cooperation with Éva Schmidt, researcher of Ob-Ugrian bear festivals, in the course of which it transpired that the bear cult is worth comparing with the traditional practice of Hungarian folk nativity plays. He points out that renewed interest in ancient world art coincides with the European avant-garde gaining ground in the early 20<sup>th</sup> century, and that the work of Jerzy Grotowski or Eugenio Barba, for example, indicates that the spiritual surplus in theatrical language regeneration, too, is to be reclaimed through familiarity with archaic theatrical practice.



A Schedel kódex fametszetes Attila ábrázolása 1493-ból



BALOGH GÉZA

## nemzeti játékszín



# A kívülálló

Gellért Endre tündöklése és rettegései

5. rész: Remekművek

1948. december 17-én új fejezet kezdődik Gellért Endre pályáján, és az egész magyar színházművészet történetében. Az *Úri muri* már nem egyszerűen egy óramű pontossággal megkomponált, tökéletesen kidolgozott előadás, hanem személyes vallomás. Nem csupán gondos játékmesteri munka, hanem olyan rendező alkotása, aki különös gondot fordít az atmoszféra megteremtésére. A Nemzeti Színház színpadáról rekkenő forróság árad, pedig december van.. Amikor az első felvonás elkezdődik, a függöny felmenetele után percekig nem történik semmi. Az asztal körül rezzenéstelen arccal, dermedt mozdulatlanságban, egykedvűen ülnek az alföldi kisváros urai. Középen egy vizsla terpeszkedik. Igazi. Köztudott, hogy a kutya szerepeltetése a színpadon veszélyes és ellentmondásos. Egy kutya nem tudja „eljátszani” a tikkasztó nyári forróságot. A vadászkutya jelenléte most mégis hitelesen motiválja a tespedést, a hőséget. A bejárati ajtóban pincér ácsorog. A hangerlijével (így hívták régen a pincér törülközőjét) néha elheszent egy legyet. Ez az egyetlen történés. Meg hogy az asztal körül ülők néha kortyintanak a sörükből. Egy idő után a nézők mocoogni kezdenek. Mi lesz már? Miért nem történik végre valami? Káprázatosan átgondolt és megkomponált expozíció. Tökéletes ellenpontja a dinamikus, tragikus és rendkívül hatásos végkifejtetnek.

Gellért mesterien bánik valamennyi eszközzel, amelyre egy elementáris erejű előadás létrehozásához szükség van. Mint a hangszeres szólista, aki túllépett minden technikai nehézségen, birtokba vette a művet, amelyet úgy képes megszólaltatni, hogy közben szabadon engedi a fantáziáját. A színpadon ott lüktet a saját gyerekkora, az író szelleme és atyai barátsága, a leányfalui látogatások emléke,

meg az ezzel járó nyomasztó felelősség. És az a meggyőződés, hogy ezt csak így szabad színpadi életre hívni.

Habent sua fata libelli. Terentianus Maurus<sup>1</sup> gyakran idézett mondata sokszorosán igaz Móricz Zsigmond regényére: a könyveknek megvan a maguk sorsa. Az *Úri muri* előbb tragikus regényként látott napvilágot a Pesti Napló hasábjain 1927-ben, és még ugyanabban az évben könyv alakban is megjelent. Utána hamarosan megszületett a színpadi változat is, és szerzője elküldte a Vígszínháznak. Jób Dániel azonban nem tudott kibékülni azzal, hogy Szakhmáry Zoltán öngyilkosságával érjen véget a történet. Rávette Móriczot, hogy vígjáték legyen belőle. Ez a változat került bemutatásra 1928-ban, Somlay Artúrral a főszerepben. Móricz egyes állítások szerint nem egykönnyen adta be a derekát, hogy a házaspár kibéküljön<sup>2</sup>. Somlay, aki Gellért rendezésében Zselyey Balogh Ábelt játszotta, többször emlegette a próbákon, hogy látta, amikor Móricz könnyes szemmel lépett ki Jób irodájából, miután beleegyezett a kért változtatásba<sup>3</sup>.

A vígszínházi bemutató közepes sikert hozott, amit Móricz bukásként élt meg. Úgy érezte, hogy a giccses befejezéssel népszínművé torzult a regénybeli tragédia. Többször nekifogott a darab átdolgozásának, de csak az 1942 tavaszán, halála előtt néhány hónappal elkészült utolsó változatban állította vissza a regény szelleméhez hű tragikus befejezést.

Hogy Gellért megkülönböztetett figyelmet szentelt Móricz drámájának, azt az is bizonyítja, hogy másfél évvel a Nemzeti Színház premierje előtt a rádióban is rendezte; figyelemre érdemes a szereposztás: Szakhmáry Zoltánt Ladányi Ferenc játszotta a mikrofon előtt, a feleségét Lukács Margit<sup>4</sup>, Rozika pedig a színházi változat Rhédey Esztere, Szörényi Éva volt. Az sem közömbös, hogy a próbák időszakájában több fontos szerepcserére került sor. Az olvasópróbákon még Tímár József készült Szakhmáry szerepére, de mivel közben a színházban megkezdődtek az *Othello* előkészületei, Gellért átengedte a vendégrendező Nádasdy Kálmánnak a címszerepre<sup>5</sup>. Ekkor vette át Szakhmáryt Rajczy Lajos<sup>6</sup>, aki addig Csörgheő Csulit próbálta. Ez a szerep végül Tompa Sándor pályájának kiemelkedő alakítása lesz.

<sup>1</sup> Terentianus Maurus (i.sz. 2. század) római grammatikus. Az idézet *Carmen heroicum* (Hósköltemény) című művéből való.

<sup>2</sup> Hegedűs Tibor, az előadás rendezője másként emlékezik: szerinte Móricz saját elhatározásából változtatott a befejezésen.

<sup>3</sup> Benedek András közlése. *Úri muri*. In: *Színházi műhelytitkok*, Bp. 1985, 272. Ennek az állításnak némiképp ellentmond az a szóbeszéd, hogy Somlay állítólag segített Jóbnek az író meggyőzésében. Ez alig hihető azok számára, akik jól ismerték Somlay jellemét és ízlését.

<sup>4</sup> Lukács Margit (1914-2002) a Színiakadémia elvégzése után, 1937-től volt a Nemzeti Színház tagja. A negyvenes, ötvenes, hatvanas években több felújításban játszotta a *Tragédia* Éváját és a *Csongor és Tündében* az Éjt. Gellért Endre számos rendezésében működött közre.

<sup>5</sup> A színház szereposztó könyve szerint Tímár aláírásával igazolta a szerep átvételét.

<sup>6</sup> Rajczy Lajos (1914-1957) a negyvenes és ötvenes évek különleges alkatú egyénisége, Calibantól Bánk bánig, a *Csongor és Tünde* Balgájáig és a *Hamlet* Claudiusáig sokfé-



Mészáros Ági és Rajczy Lajos  
az *Úri muriban*, OSZMI  
(forrás: uj.terasz.hu)

A szövegkönyv végső változatának kialakításában a dramaturg Benedek András és Gellértén kívül az író lánya, Móricz Virág<sup>7</sup> meg az ősbemutató főszereplője, Somlay is részt vett. A regény alapján végezték el „azt a néhány apróbb simítást, amit még az utolsó változaton el kellett végezni, hogy a darab még közelebb kerüljön a regény monumentalitásához, egyetemességéhez – írja Benedek András. – Az utolsó változatban az utolsó kép egy szobában játszódott, s Zoltán az ablak függönyeit gyújtotta meg. Ezt nemcsak igen veszélyes és nehéz a színházban megcsinálni, hanem elég valószínűtlen és kicsinyes dolog. Valószínűtlen, mert egy égő függönyt le lehet tépni, és eltaposni. És hol marad ez a regény befejező soraitól? «A tűz ropogott, az állatok, emberek veszettül bőgtek, ordítottak. A hajnalban az Alföld közepén egy tűzfáklya mutatott az égre, a tűz, a tűz,

a szent tűz, amely minden rosszat megemészt.» Színpadon is hatalmas látvány legyen ez a tűz, hogy a néző ugyanazt érezhesse, mint az olvasó. Más szóval: az utolsó két képet egybe kell vonni, a kettő együtt adja a harmadik felvonást.”<sup>8</sup>

A színpadi változat másik gondja a második felvonás három csugari parasztfigurája. A jelenet önmagában mulatságos, hatásos, de nem illik a darabba. Viszont se kihagyni, se megváltoztatni nem lehet. Ezért a regényből szóról szóra átemeltek az első felvonásba egy vérlázító epizódot: Csuli és a kopoltyúsi taligások jelenetét. Ebben Csuli elvállalja tízezer köbméter föld kiásását és elszállítását 28 krajcárjával, és egy perc múlva továbbadja a munkát a kopoltyúsiaknak 26 krajcárjával. Így keres kétszáz forintot, ráadásul ingyen elvégeztet a saját birtokán egy értékes földmunkát. A jó folyóparti földet majd ott terítik szét a taligások. A kétfajta család így szembeállítva helyrebillenti az egyensúlyt a Vígszínház óhajára bekerült csugari epizód olcsó humora és a kopoltyúsi kubikusokkal elkövetett gabszág között.

Gellért rendezésének nagyszerűsége elsősorban a jellemek sokoldalú hangszerelésében érvényesül. A veszedelmesen terjedő sematizmus időszakában ez az előadás – és Gellért valamennyi rendezése – megteremti minden egyes szereplő külön igazságát. Nem tudja a néző, hogy röhögjön, vagy felháborodjon az ízetlen tréfákon. Ahogy Csuli belezabál Lekenczey rántottájába, az egyszerre undorító és vicces. Ebben a káprázatos polifóniában még a csugari parasztok göregáboros kabaré-humora is képes beleolvadni az előadás sokszólamúságába. Így tud Mészáros Ági Rozikája elbűvölően hamvas és mindenre elszánt ócska kis ringyó lenni. Rhédey Eszter

---

le szerepkörben működött. 1956-ban elhagyta Magyarországot, Kanadában próbált szerencsét, majd néhány hónap után öngyilkos lett.

<sup>7</sup> Móricz Virág (1909-1995) író, művészettörténész, a Nyugat titkára, apja hagyatékának gondozója. Legjelentősebb, forrásértékű írói munkája az *Apám regénye* (1953).

<sup>8</sup> Benedek András i.m. 275.

Szörényi Éva megformálásában esendő asszony és frigid dáma, aki nem találja a helyét a számára idegen világban<sup>9</sup>. És Szakhmáry Zoltán is azért tud teljes emberré válni Rajczy Lajos nagyszerű alakításában, mert a néző nem tudja eldönteni, szeresse-e, együtt érezzen vele, vagy örüljön a bukásának. Rajczy dölyfös, sértett és szívfájdítóan magányos. Ezeket a tulajdonságait igyekszik palástolni. Ettől valami vonzó-taszító titokzatosság lengi körül. Ezt nem vette észre a korabeli kritikák többsége. Bárány Tamás<sup>10</sup> például azt kifogásolja, hogy „sokáig mintha maga Rajczy sem döntené el: szerepe, megformált figurája tulajdonképpen ellenszenves-e vagy rokonszenves. Igaz: Móricz mesteri kézzel keveri ebben az alakban az ellentétes, előremutató és retrográd vonásokat – ám ezeket mégis egy egyértelmű interpretálás vasmarkába kellett volna szorítani, s a néző számára megkönnyíteni a főalakhoz való viszony kialakításának munkáját.”<sup>11</sup> Vagyis éppen a sematizmus jól bevált kliséit kéri számon rajta.

Az előadás hosszú ideig élt. 1954-ben felújították, ekkor – különféle okokból – több változásra került sor a szereposztásban<sup>12</sup>. A századik előadás alkalmából Szabó Pál<sup>13</sup> terjedelmes és szép eszmefuttatást jelentetett meg. Nem kritikát, hiszen Szabó Pál nem színházi szakember, csak kivételesen érzékeny író, aki ezer szállal kötődik Móricz Zsigmondhoz. Ezért azt is megengedheti magának, hogy az *Úri murit* összehasonlítsa a *Bánk bánnal* és a *Fáklyalánggal*, Illyés korszakos jelentőségű drámájával. „Az *Úri muri* nagy dráma, hiába nyújtogatod belé a tíz körmöd vagy a ceruzád, semmi kivetnivalót nem találsz – írja, majd később így folytatja: Egy ember csak egy tájnak szülötte lehet s én is egy tájnak, a tiszántúli sziki, mocsaras világnak a szülötte vagyok, s így érthető, hogy ezt a világot, az *Úri muri* világát szinte túlon túl ismerem. Ismerem a Kunság szelét, esőjét, szárazságát, porát, parasztját, urát: a végtelenbe tárult tájak ide sűrítették most magukat a színpadra. Ismerem az író, kedves jó Móricz Zsigmondot, konyítok valamit a színművé-

<sup>9</sup> A szereplők jellemének sokszólamúságát némileg megőrizte a filmváltozat, amelynek Gellért a játékmestere volt, és amelyben a fontosabb szerepeket a Nemzeti Színház előadásának közreműködői alakították. Csak a színpadi változat atmoszféráját nem sikerült átmenteni a filmvászonra. Ehelyett inkább az osztályharc kiéleződését hangsúlyozták. Az 1949-ben készült film forgatókönyvét a regény alapján Háy Gyula írta, rendezője Bán Frigyes (1902-1969) volt.

<sup>10</sup> Bárány Tamás (1922-2004) író, szerkesztő. Tizenkét színdarabját játszották itthon és külföldön, szinte minden műfajban működött, félszáz kötete jelent meg, némelyik több kiadásban. Rádió- és tévéjátékok szerzője, két regényéből film készült.

<sup>11</sup> Bárány Tamás: *Úri muri*. Színház- és Filmművészet, 1954. július-augusztus.

<sup>12</sup> Somlay szerepét a halála után Bessenyei Ferenc vette át, aki később Szakhmáryt játszotta. Az ő alakításából – emlékezetem szerint – hiányzott ez a talányos feszültség és belső ellentmondás.

<sup>13</sup> Szabó Pál (1893-1970) író, lapszerkesztő. Hat elemi végzett a szülőfalujában. Sokféle mesterséget űzött, majd harcolt az első világháborúban. Első regényét, az *Emberket* (1930) Móricz Zsigmond méltatta a Nyugatban. 1935-ben a Kelet Népe, majd a Szabad Szó szerkesztője. A Nemzeti Parasztpárt egyik alapítója. 1945-től országgyűlési képviselő. Legismertebb műve a *Talpalatnyi föld*, (1942-43), amelyből Bán Frigyes 1948-ban nagyszerű filmet készített.



szethez, s amíg a *Bánk bán* s a *Fáklyaláng*, mindkettő nagy történelmi helyzetekhez építette vázát, addig az *Úri muri* itt száguld a lélekkel a sivatag kunsági tájon, ahol a mozdulatlan, sivár, s reménytelen hétköznapok özönében szikkasztó szélbe dermedt a magyar középkor. Szinte érzi az ember a sziktavak pocsolyás, bűzhödt szagát. A vén pincér úgy csüng a légmászta ablakon, mint a felakadt, kizsigerelt darázs az eresz pókhálóján...<sup>14</sup>

Elfogult, de hivatásos színibírálokat megszegyenítő, pontos látélet az utókor számára egy rendkívüli színházi előadásról.

Gellért a főrendezői kinevezése óta évadonként öt-hat darabot rendez, és felügyeli a többi készülő előadás próbáit. Az 1948/49-es szezonban kilenc bemutatót tart a Nemzeti Színház a Blaha Lujza téren és hatot a Magyar Színházban. Ebből öt Gellért munkája (a *Lélekbúváron* és az *Úri murin* kívül Caragiale<sup>15</sup> *Az elveszett levél*, Gorkij *Vássa Zseleznova* és Shakespeare *Ahogy tetszik* című műve, ez utóbbit Majorral közösen rendezte). A délutánokat a főiskolán tölti, saját óráin túl itt is rendszeresen látogatja a tanszak színészmesterség- és beszéd-óráit. Este visszamegy a színházba, részpróbákat (esetenként javítópróbákat) tart a próbateremben, vagy nézi az előadásokat. Azon kevés rendezők egyike, aki nem csupán „belenéz” az előadásaiba, hanem gyakran végignézi, szünetben, vagy az előadás végén – ha szükséges – megbeszélést tart a színészekkel és a műszakkal. Ezen kívül naponta elolvassa a két színház ügyeletes rendezőinek bejegyzéseit, intézkedik, értekezleteken és fogadásokon vesz részt, társadalmi munkát végez (tanácstag a VIII. kerületben, tagja a Színház- és Filmművészeti Szövetség elnökségének és a Magyar-Szovjet Társaság<sup>16</sup> vezetőségének). A napi munkaideje általában tizenkét- tizennégy óra.

Az 1949/50-es szezonban a két színház tizenegy bemutatója közül csak három előadást rendezett: Pavlenko<sup>17</sup> *Boldogság* című színművét, *A Noszty-fű esete Tóth Marival* színpadi változatát<sup>18</sup>, valamint a *Viharos alkonyat* felújítását. Ezen kívül egy Gellért életében szokatlan eseményre is sor került: a Vidám Színházban<sup>19</sup> ven-

<sup>14</sup> Szabó Pál: *Az „Úri muri” századik előadásán*. Szabad Nép, 1954. október 13.

<sup>15</sup> Ion Luca Caragiale (1852-1912) a román irodalom kiemelkedő egyénisége. *Zúrzavaros éjszaka* (1878) című darabjával tűnt fel, amelynek sikere után hamarosan a Bukaresti Nemzeti Színház igazgatója lett. Egy politikai hajszára nyomán 1904-ben Berlinbe költözik, és haláláig vissza sem tér hazájába. Legjelentősebb műve *Az elveszett levél* (O scri-soare pierdută, 1884).

<sup>16</sup> MSZT. 1945-ben Magyar-Szovjet Művelődési Társaság néven alakult társadalmi szervezet. 1948-tól Magyar-Szovjet Társaság (MSZT) néven működött. 1956-ban megszűnt, majd 1957-ben Magyar-Szovjet Baráti Társaság (MSZBT) néven újra megalakult.

<sup>17</sup> Pjotr Andrejevics Pavlenko (1899-1951) szovjet-orosz író, politikai tiszt, komisszár a Vörös Hadseregben. Több folyóirat szerkesztője, főszerkesztője, Eisenstein *Jégmezők lovagja* (1938) című filmjének forgatókönyvírója. A háborúban súlyos sebesülése és tuberkulózisa miatt leszerelik. *Scsasztje* (1947) című regényének színpadi változata végigjárta Kelet-Európa és Magyarország (Debrecen, Miskolc, Kecskemét) színházait.

<sup>18</sup> Mikszáth regényét Benedek András és Karinthy Ferenc dramatizálta.

<sup>19</sup> A Révay utca 18. szám alatt, miután a Vígszínház kamaraszínházából átalakult önálló magánszínházat megszüntették, itt kezdte meg működését Békés István vezetésével

dégeként színpadra állította Molière *Gömböc úr* című komédiáját Apáthi Imre főszereplésével. A kirándulásra nem azért került sor, hogy öt évvel a pályakezdés után idegen környezetben is próbára tegye kivételes képességeit. A Molière-vígjáték a Nemzeti Színháznak készült, de különféle okokból nem került sor a bemutatóra. Gellért harsány bohózzá formálta a komédiát, amelyben a teátrális hatások, azon belül a táncok, énekszámok érvényesültek. A kritikusok fejcsóválva vették tudomásul az eszeveszett tempót és a némafilm-burleszkekre emlékeztető, képtelenségig kiélezett helyzeteket.



Bajor Gizi és Ferrari Violetta az *Ármány és szerelem*ben

1950-ben házasságot köt Regéczy Lilla rádióbemondóval. Két gyermekük születik, 1953-ban Péter, három évvel később Marcell.

Az újabb mérföldkő dátuma 1950. december 8. Ekkor van az *Ármány és szerelem* premierje a Magyar Színházban. Amikor egy nappal korábban, a nyilvános főpróbán felveszi a Magyar Rádió, még senki nem sejtí, hogy ez lesz Bajor Gizi utolsó szereplése, és néhány hónappal később Somlay is véget vet az életének. Az előadás hangfelvétele megvan<sup>20</sup>, aki látta az előadást, a segítségével felidézheti a kor monumentális színpadi élményét<sup>21</sup>. Akik nem éltek még akkor, a hangzó anyagból, a nézők reagálásából, tomboló nyíltszíni tapsaiból azok is megsejthetik, hogy nem mindennapi élményben volt részünk.

Schiller szomorújátékát már tizenegy évvel a mannheimi ősbemutató (1784) után Kelemen László<sup>22</sup> társulata is műsorára tűzte. A Nemzeti Színház 1843-ban játszotta először<sup>23</sup>. Az 1950-es felújítás előtt 1942-ben volt az utolsó nemzeti színházi bemutatója Heinrich George<sup>24</sup> rendezésében.

---

a Vidám Színház, amely 1949-től 1951-ig működött. 1951 őszen itt nyílt meg a Vidám Színpad mint politikai kabaré.

<sup>20</sup> Sajnos érthetetlen módon néhány jelenet hiányzik belőle.

<sup>21</sup> Két évvel később Makk Károly két részletet filmen is megörökített: a második felvonásból Bartos Gyula (a herceg komornyikja) monológját és az előadás csúcspontját, Miller és a Kancellár összecsapását, vagyis a második felvonás végét. A felvételen Lukács Margit a Lady, Balázs Samu a Kancellár; Lujzát Ferrari Violetta, Ferdinándot Gábor Miklós, Millert Gózon Gyula, Millernét Fónay Márta játssza.

<sup>22</sup> Kelemen László (1762-1814) az első magyar színigazgató, a Magyar Nemzeti Játékszíni Társaság megalapítója, színésze, majd kántor, ügyvéd, iskolamester. Legendás alakját színpadi művekben is megörökítették.

<sup>23</sup> Kelemen László társulata *Szövevény és szerelem*, a kolozsvári színtársulat *Fortély és szerelem* címen játszotta. Azóta számos felújítást ért meg. A szabadságharcot követő önkényuralom idején tilos volt játszani, de aztán a *Stuart Mária* után a második legtöbbet játszott Schiller-dráma volt a Nemzeti Színházban. 1945-ig összesen százhat alkalommal került színre.

<sup>24</sup> Heinrich George (1893-1946) német színész, rendező, 1933-tól a berlini Schillertheater rendezője, majd intendánsa.

Gellért rendezése nem szomorújátéknak fogja fel a drámát. Egyértelműen tragédiát látunk, amelyben a szentimentális felhangok eltűnnek a shakespeare-i indulatok keresztüztében. Aki részt vesz az előadásban, a rendező mágikus irányításával újjászületik. Schillernek ez az egyetlen színpadi műve, amely az író saját korában játszódik. Talán ennek is köszönhető, hogy a rendező, a színészek és a néző számára jelen idejűvé képes átalakulni minden színpadi helyzet. „Ez a dráma nem az általános lázadó érzés túlcsoordulása volt csupán, hanem olyan konkrét élményekhez kapcsolódott, olyan konkrét személyeket és eseményeket tükrözött, hogy ezeket vagy csak a maguk egykorú konkrét valóságában lehetett bemutatni, vagy sehogy – írja a darabról Vajda György Mihály. – *Az Ármány és szerelemben* Schiller nem választott mondanivalója számára rendkívüli környezetet. [...] Ebben a drámában csak két színhely van: a hercegi palota és egy kispolgári otthon, mindkettő a maga kézzelfogható valóságában. Nem a környezet érdekessége, hanem a szenvedély nagysága, az érzelmek végtelensége, a szerelem győzelmes ereje, a drámai összeütközés rendkívüli hevessége és világossága – ezekre az eszközökre építi föl a hatást.”<sup>25</sup>

Számos vonás, amely az *Úri murit* jellemezte, ebben az előadásban is jelen van. Az expozíció most is hasonlóan kimunkált. Amikor felmegy a függöny, Millerné elmélyülten kalácsot aprít a reggeli kávéjába. Gondosan, élvezettel, hatalmas étvágygal. Történjen bármi, ő megissza a kávéját. Sitkey Irén<sup>26</sup> tökéletes jellemrajzot produkál. Nem érdekli a külvilág; az élet szép, a tejeskávé pompás, a többi nem számít. Sztanyiszlavszkij színészei tudtak így majszolni, belefeledkezni egy jelentéktelennek tűnő fizikai cselekvésbe. A földhözragadt kispolgáriság himnusza egy romantikus költő szárnyaló remekművében. És mindez Schiller szellemében. Hiszen szerzői instrukció írja elő, hogy „Millerné még hálóköntösben ül az asztalnál, kávéét iszik.” És mindeközben Miller első mondatai az események kellős közepébe hasítanak: „Elég volt! Most már nem babra megy a játék! Hírbe hozzák a lányomat a báró miatt!” Két tökéletes jellemrajz, két nagyszerű színész. Sitkey Irén és Gózon Gyula<sup>27</sup>.

Aki részt vesz ebben az előadásban, annak a pályáján most új fejezet kezdődik. Igaz ez Bajor Gizire és Somlayra is. Bajor Lady Milfordját a legszebben és legteljesebben Gyárfás Miklós fogalmazta meg: „Úgy láttam őt utoljára, az *Ármány és szerelem* negyedik felvonásában, amint a cselédség sorfala között kisuhant a fejedelmi terem ajtaján. Dereka egyenes volt és büszke, szép tartásában kényeskedően érvényesült a gög. Lady Milford eldobta magától a kegyencnői rangot, és most libegve, a bánat terhétől *könnyedén*, mint egyszerű Johanna Norfolk távozik az udvari

<sup>25</sup> Vajda György Mihály (1914-2001): *Schiller*. Bp., 1953. 56.

<sup>26</sup> Sitkey Irén (1902-1972) a háború előtt többnyire a Vígszínházban játszik, 1945-től 1966-ig a Nemzeti Színház tagja.

<sup>27</sup> Gózon Gyula (1885-1972) vidéki évek után 1913-tól több fővárosi színház tagja. 1935-ben Németh Antal szerződött a Nemzeti Színházhoz, 1941-ben zsidó származása miatt távozni kényszerül, majd 1945-től haláláig újra itt játszik. Gellért számos rendezésének fontos résztvevője.

világból. [...] Fejét magasán tartotta a nagy széles kalapban, mintha egyszerre jelződné ebben az új életre való elszántság, az angol küzdeni tudás és a póz, amely a cselédségnek szól, hogy erre az egy pillanatra is így lássák Johanna Norfolkot, így, utolérhetetlen büszkeségben, és dekoratív gőgben, és ne csak bőkezűségét ne felejtse el soha, de szépsége pompáját sem.

Hogyan is hagyta el a színpadot Bajor Lady Milfordja? Milyenek voltak a lépései? Úgy idézem, mint a szépséget, amit annyiszor láttam, de csak egy pillanatra, és mindig eltűnőn. Úgy fordult meg az ajtó felé, mint aki maga is tudja, hogy egész életének legnagyobb pillanata ez a maradandóság cseppje, amelyet – akármilyen keserű is – mégis meg kell ízlelnie, mert az élete értelme van benne.”<sup>28</sup>

Tíz évvel később Benedek András így egészíti ki Gyárfás vallomását: „Maga a mű, az *Ármány és szerelem*, amely halhatatlanná tette az irodalomban a «limonádé» fogalmát, olyan, hogy nevetés nélkül nem tudom olvasni, de az előadás nagyszerű volt. Az egyik próbán feltűnt egy furcsaság. Ilyenkor ugyanis a legtöbb színészt minduntalan kizökkenti szerepéből a rendező közbeszólása, s nem is tud rögtön visszahelyezkedni előbbi lelkiállapotába. [...] Bajor azonban mindig pontosan tudta, hogy milyen lelkiállapotban volt az imént, s akár a legszenvedélyesebb jelenet közepén is percekig vitatkozott a rendezővel a maga hangján – aztán minden zökkenő nélkül folytatta a játékot az iménti hőfokon.

A próbák utolsó stádiumában kérte meg a rendező, Gellért Endre, hogy a zárójelenet végén valahogy «tegye idézőjelbe önmagát», vagyis valami pici jellel árulja el a bölcsebb nézőnek: ez a hercegi kurtizán csak színészkedik, valójában nem fog elmenni napszámosnak. Schiller ugyan alkalmasint még így gondolta, mi azonban már nem hisszük. Bajornak tetszett az ötlet, másnapra hozta is a megoldást: távozása előtt billentett egyet tündöklő kalapján, s ettől az apró, kacér mozdulattól egyszeriben hamissá, színészkedéssé vált az utolsó mondat.”<sup>29</sup>

Somlay úgy volt félelmetes a Kancellár szerepében, hogy mindvégig rokonszenves és férfias volt. Soha nem emelte fel a hangját. (Kivéve az utolsó jelenetet; ott nyüszített, üvöltött, mint egy haláltusáját vívó nemes vad.) Amikor fiát megfeddte, és azt mondta: „Ferdinánd! Ferdinánd!” – ez olyan volt, mintha azt mondaná: ejnye, ejnye. És közben megfagyott a levegő. A második felvonás nagy összecsapásában ezért tudja Miller legyőzni őt: „Excellenciád rendelkezik az ország dolgával! De ez itt az én szobám! Ha folyamodványt nyújtok be excellenciádnak, majd kifejezem legmélyebb tiszteletemet, de a faragatlan vendéget kihajítom az ajtón... kegyes engedelmével!” A pompásan megírt és felépített jelenetet ennél a mondatnál minden előadáson tomboló nyíltszíni taps fogadta.

A szovjet példa nyomán a darabot kettős szereposztásban mutatták be. Gellért ezt írja egyik tanulmányában a szereposztásról: „Színházi körökben szólásmondásá vált, hogy a jó előadás a *szereposztásnál* dől el. Régebben ez azt jelentette, hogy

<sup>28</sup> Gyárfás Miklós: *Színész-könyv*. Bp., 1958. 21-22.

<sup>29</sup> Benedek András: *Színházi műhelytitkok. A játék varázsa. Bajor Gizi*. (1966). Bp., 1985. 407-408.

minden színház, kasszasikerre törekedve, a legkézenfekvőbb megoldáshoz folyamodott. [...] A szereposztásnak ma döntő jelentősége van az egész színház művészi fejlődése szempontjából. Régen csak a soron következő darab sikere volt lényeges. Ma arra kell gondolnunk, hogy a sablonos szereposztással «megesszük a jövőnket». A legnagyobb művész is szélesítheti skáláját, a fiatal színészek pedig egyre komolyabb és nehezebb feladatokon keresztül érlelődhetnek. Erre gondoljunk a szereposztásoknál. A jó szereposztás a kádernevelés záloga.»<sup>30</sup> A közhelynek ható fogalmazást a mindennapi gyakorlatban Gellért nagyon komolyan vette. Ez látható az *Ármány és szerelem* szereposztásán is. A kettős szereposztás kényszerét a beskatulyázás elkerülésére igyekszik felhasználni. A két szereposztás néha két különböző szerepmegoldás lehetőségét jelenti: Bajor Gizi eddigi szerepkörével teljesen ellenkező karaktert formál meg. A szerep az öregedésről szól, amellyel neki is szembe kell néznie. Azzal is, hogy most nem ő a diadalmas asszony, mint eddig mindig, hanem neki kell vesztesként elhagyni a színpadot. A másik szereposztás Ladyje, Tőkés Anna „kézenfekvőbb” megoldás lehetne, ráadásul nyolc évvel korábban már játszotta Lady Milfordot. Az ő feladata most mégis kitörni a tragikai szerepkörből, esendő asszonyként újra fogalmazni az alakot, megfosztva a korábban ráakódott romantikus sablonoktól. Hasonló a helyzet Somlay és Balázs Samu<sup>31</sup> esetében, akik mindketten a Kancellárt játszották. Balázs Samu „intrikus” színész. Vele kapcsolatban érdemes Gábor Miklós visszaemlékezését felidézni:

„Néhány évvel I. Jaques<sup>32</sup> után – már nyakig kríziseim és «gátlásaim» tengerében – az *Ármány és szerelem* egyik próbáján (1952. szeptember 16-án) a következő sorokat firkantottam egy noteszlapra (ez talán dokumentumnak is érdekes):

«Gellért Endre és Balázs Samu azon vitakoznak, hogy mi jobb: ha a közönség azonnal látja a jellemet, vagy ha az csak az események során bontakozik ki előtte. (Gellért az utóbbi mellett.) Arról beszélnek, hogy egyes



K. Sz. Sztanyiszlavszkij (1863–1938)

<sup>30</sup> Gellért Endre: *A rendező alkotó munkája*. (Felszólalás a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján. Színház- és Filmművészet, 1951. október-november.

<sup>31</sup> Balázs Samu (1906–1981) a színiakadémia elvégzése után (1928) Kolozsvárott hősi szerepeket játszott (Hamlet, Ádám, Bánk bán). 1936-ban Németh Antal szerződtette a Nemzeti Színházhoz, amelynek nyugdíjba vonulásáig (1970) meghatározó egyénisége volt. Játszotta Lucifert, a *Vízkereszt* Malvolióját, Glostert a *Lear királyban*. Gellért rendezésében Szerebrjakov volt a *Ványa* bácsiban, Polonius a *Hamletben*, közreműködött a *Vássa Zseleznovában*, a *Nosztly-fiúban*.

<sup>32</sup> Az utalás az 1949 márciusában Gellért és Major közös rendezésében bemutatott *Ahogy tetszikre* vonatkozik. Az I. szám pedig azt hivatott igazolni, hogy később a Madách Színházban is játszotta Jaques szerepét.



tulajdonságokat hogyan kell megmutatni – vagyis a közönségből indulnak ki. Sztanyiszlavszkij pedig azt mondja: cselekedj logikusan, adott körülményeidnek megfelelően, és nem kell magyarázni, vagy mutogatni. Gellért a külső formát rögzíti:

– Jó lenne, ha valami állati hang törne ki belőled, a visszafojtott lélegzetből. Ez fejezné ki technikailag legjobban az örömet.

Vagy: – A fiaddal való jelenetben a nézőnek majd erre meg erre kell emlékeznie.

Gellért lépésről lépésre lerögzíti a szerep gondolatmenetét, a színész feladata csak az, hogy azt a közönséggel közölje, hogy megtalálja a lélekben történő események külső jeleit, sőt: csak annyi, hogy ezeket a jeleket végrehajtsa.

De a jelenet elemzése stimmel! Az pontos! Itt a probléma!

Gellért: – A jelenet mottója: ha nem sikerül a házasság, oda a hatalmam! Te nem vagy eléggé kátyúban, holott csak két alternatíva van, más kiút nincs. Ez nincs eléggé benne a magatartásodban. [...]

– Itt hozd ki a szerelem és a gyűlölet két éles színét – mondja nekem Gellért.

Szín! – ez Gellért fő eleme.

De ha arra figyelek, hogy gesztusom, hangom mit tartalmaz, akkor hogyan tart-sak kapcsolatot? Akkor nem tudok arra figyelni, hogyan mozdul meg a partnerem szemöldöke! Itt két teljesen különböző lelkiállapotról van szó!»



Gábor Miklós (1919–1998)

Ebből a kis feljegyzésből is világos, hogy ekkor is láttam a rendező instrukcióinak érvényességét, és nem értettem, miért nem tudok velük mit kezdeni.”<sup>33</sup>

Gábor Miklós nem szerette Gellért Endrét. Harminc évvel a halála után sem irgalmazott neki. Akkor sem, amikor már régen leszámolt nemzeti színházi korszakával. Mert Gellért sem szerette Gábor Miklóst. Sem színészi-emberi nárcizmusát, sem párttitkári fölénykedéseit és vezérszónoklatait. Gellért bosszúja elmaradt. Gáboré nem. Számos könyve egyikeben, amelyben ítélkezik elevenek és holtak fölött, csak önmaga számára tart igényt a feloldozásra, a következőképpen idézi fel egyik hajdani kudarcát:

„54. máj. 19. Ma jobban megy. Csak azt nem tudom, miért éppen én játszom Jagót? Bárki tehetséges színész éppígy eljátszhatná. Hol jobban, hol rosszabbul végrehajtom a rendezői utasításokat. Bessenyei meg olyan Othello lesz, amilyen még nemigen volt. Ez élni fog. Pedig modellem van ám Jagóra: Gellért Bandi. Talán csak most kezdem érteni ezt az embert, ezen a szerepen keresztül. Kedves fiú, az ugratások nagymestere – és hideg, feddhetetlen, aztán némely percekben mintha az ördög szállná meg, váratlanul, csámcsogón disznólkodni kezd, még a szája is nyálás ilyenkor, tapadós nyálhúr képződik két ajka közt, mint egy-ügyű kémiatanáromnak a reálban, aki vénkisasszonyként anyja zsarnoki gondnoksá-

<sup>33</sup> Gábor Miklós: *Kos a Mérlegen*. Bp., 1990. 109–110.

ga alatt élt; no, halljuk: tudtok-e Gellértről valamit? bármit? ismeritek? Magatartása mindig célszerű; izzó ember, de vannak érzelmei is? Csak ki ne kezdj vele, ha nem akarod a nyakadat törni. (Mint például most én, itt, helyben, a színpadon.) Ha ezt a mi Jagónkat olyan sérelem érné, mint azt a velenceit? Akkor? (És ki tudná vajon, hogy mi az, ami sértette?) Még az is lehet, hogy Major, a nagy cselszövő is csak esz-köz Gellért kezében.”<sup>34</sup>

De sorra vehetnénk az *Ármány és szerelem* bármelyik szerepét. Gózont például Miller városi zenészként. Ő addig csupa gyenge, gyáva kispolgárt, szeretnivaló papucsférjet, gyámoltalan, sorsába beletörődő szerepet játszott. Puhány, megseppent, kedélyes öregurakat. Filmen, kabaréban, a Nemzetiben, mindenfelé. Itt olyan karaktert formál, aki, ha kell, kiáll a maga igazáért, a lánya becsületéért, az élete kockáztatásával. A már említett összecsapásban nem azért volt sodró erejű, mert nem félt, hanem mert *legyűrte a félelmét*, összeszedte minden erejét, és szembezállt a miniszterrel, akinek egyetlen intésére tömlöcbe vethetik, gályarabságra ítélik. Talán Gellért nem volt egészen biztos a kísérlet sikerében. Azért kérte meg Maklárty Zoltánt, aki az 1942-es előadásban játszotta Millert, hogy legyen ott az első próbákon. Amikor nyilvánvalóvá vált, hogy Gózonban ott rejtőzik a szerephez szükséges erő, megköszönte Maklárty segítségét. Gózon volt az egyetlen, aki nem volt lekettőzve az előadásban. Persze nem minden hasonló kísérlet végződött sikerrel. Eleinte Ferrari Violettaival<sup>35</sup> felváltva próbálta Lujzát egy kevésbé ismert fiatal színésznő, Rohonczy Judit<sup>36</sup>. Egy hónappal később a rendező elvette tőle a szerepet, és Ruttkai Évára osztotta át<sup>37</sup>.

Gellért több alkalommal kifejtette, hogy a rendező feladata az író szolgálata. Az *Ármány és szerelem* befejezését mégis „meghamisítja”: elmarad Ferdinánd megbocsátó kéznnyújtása. Az eredeti szövegben ez áll:

„FERDINÁND Utolsó pillantásom a könyörülő Istent keresi.

MINISZTER (*szőrnnyű kínban eléje roskad*) Isten és Isten teremtménye is elfordul tőlem. –

Egy pillantásod sem lehet utolsó vigaszom?

FERDINÁND (*haldokolva feléje nyújtja a kezét*).

MINISZTER (*sietve feláll*) Megbocsátott! (*A többiekhez*). Most már vihettek! (*Távozik, a törvényszolgák utána.*)

<sup>34</sup> Gábor Miklós: *Egy csinos zseni*. Bp., 1995. 49–50.

<sup>35</sup> Ferrari Violetta (1930–2014) gyerekszínészként kezdte a pályát, majd a főiskola elvégzése után a Nemzeti Színház tagja lett. Számos filmszerepet játszott. 1956-ban külföldre távozott, Bécsben és az NSZK-ban működött. 1986-ban visszavonult, majd hazatért. A korszak nagy felfedezettje volt, itthon is, a német nyelvterületen is nagy sikereket aratott.

<sup>36</sup> Rohonczy Judit (1929–2001) 1950-ben szerződött a Nemzeti Színház, amelynek 1956-ig volt tagja. Több filmben is játszott kisebb szerepeket, majd szinkronszínészként működött.

<sup>37</sup> Így alakult ki az a pikáns helyzet, hogy két valóságos házaspár játszotta a szerelmeseiket, mégpedig fordítva: Básti partnere volt Ruttkai, Gáboré pedig Ferrari.

A függöny legördül.”<sup>38</sup>

A Magyar Színház előadásán így módosul a befejezés:

„FERDINÁND Utolsó pillantásom a könyörülő Istent keresi. (Meghal).

MINISZTER Isten és minden teremtménye elfordul tőlem. Egy pillantása se volt számomra! Vigyetek! Vigyetek engem is! (Távozik, a törvényszolgák utána.)  
Függöny.”

Ezzel a módosított befejezéssel válik a polgári szomorújáték shakespeare-i tragédiává. Valamennyi szereplő tragédiájává.

A *revizor* gyökereit egy Gogolra emlékeztető komédia, *Az elveszett levél* előadásában kereshetjük<sup>39</sup>. Caragiale vígjátékáról a külföldi kritikusoknak is gyakran jutott eszébe Gogol, de utána mindjárt Feydeau<sup>40</sup> is, főképp azoknak, akik mindketőtüköt mulattató vígjátékírónak gondolták. Caragiale darabja kétségtelenül egy lépcsőfok Gogol felé, politikai komédia, gyilkos satíra, amelyet a Nemzeti Színház előadása is nagyon komolyan vett. Gellért hátborzongató humorral megformált *Revizora* azonban gyökeresen szakít a darab korábbi hazai tradícióival, amelyek még a Nemzeti előző, 1946-os előadását is jellemezték<sup>41</sup>.

A *revizor* Gellért értelmezésében a félelemről szól. Természetesen nem ismerhette Mejerhold „formalista” előadását<sup>42</sup>. Mejerhold nevét akkoriban nem volt ajánlatos kiejteni. A szovjet színházművészet megállt Sztanyiszlavszkijnál. A harmincas években a Művész Színház már támadhatatlan bástya a szovjet birodalom színházi térképén. A „szocialista realizmus”<sup>43</sup> letéteményese. Sztálin érdemrendek-



Jelenetkép *A revizorból*. A főbb szerepekben Baló Elemér, Fónai Márta, Peti Sándor, Várkonyi Zoltán, Rátkai Márton, Tapolczai Gyula (forrás: uj.terasz.hu)

<sup>38</sup> Vas István fordítása.

<sup>39</sup> Gellért 1949 tavaszán rendezte Caragiale komédiáját. A főszerepeket Ladányi Ferenc, Rátkai Márton, Gózon Gyula és Kovács György (1910–1977) kiváló kolozsvári színész, ekkor a marosvásárhelyi Székely Színház alapító tagja játszotta.

<sup>40</sup> Georges Feydeau (1862–1921), a párizsi vaudeville műfajának ünnepelt művelője, az *Egy hölgy a Maximból*, a *Bolha a fülbe* és több más gyakran játszott komédia szerzője.

<sup>41</sup> Az 1946. április 5-i premiert Nagy Adorján rendezte, a Polgármester Maklár Zoltán volt.

<sup>42</sup> Vszevolod Mejerhold (1874–1940) rendezésében *A revizor* (1926) a *Holt lelkek* néhány részletével kiegészítve a darab szarkasztikus és groteszk elemeit hangsúlyozta. A zenei szerkezetű előadásban tizenkét ajtó helyezkedett el félkörben, amelyen ki-be rohagáltak a színészek, akik a biomechanikából továbbfejlesztett stílusban, bábszerű mozgással ábrázolták a szerepeket. Mejerhold Sztanyiszlavszkij legkedvesebb tanítványa volt. Amikor végleg szembekerült a párt művészetfelfogásával, Sztálin utasítására kémkedés vádjával letartóztatták és kivégezték.

<sup>43</sup> A szovjet színháztörténet Vszevolod Ivanov (1895–1963) *Páncélvonal* című drámájának művész színházi bemutatójától (1927) számította a szocialista realizmus megjelenését a színpadon.

kel halmozza el kedvenc vazallusait. Pedig amikor a csatlós országok színházai arra kényszerülnek, hogy példaképüknek tekintsék, már nemcsak Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko halott, hanem a tőlük örökölt színház is. Örök talány az utókor számára, hogy Gellért Endre mikor döbbent rá erre.

Ádám Ottó főiskolásként több darabban a segédrendezője volt. Ezt írja: „Azt a véres harcot, ami Oroszországban a két háború közt lezajlott, mi akkor még nem ismertük. Nem tudtuk, hogy vérzett el Tairov, Mejerhold, Vahtangov, és hogy élte túl a vihart, tépetten, Sztanyiszlavszkij. Mindezt csak sokkal később tudtuk meg...

Az orosz üzenet Gellért számára tehát nem volt ukáz, a lélektani realizmus neki természetes közege volt.”<sup>44</sup>

A félelmet nem a rendezői színház vizuális elemeivel teremtette meg, mint a hetvenes évek elején Tovsztonogov<sup>45</sup>. Tovsztonogov előadásában a szereplőket fantasztikus látomások gyötrik. Ezek a víziók meghökkentő monumentális látványként jelennek meg a színpadon. Gellértnél, huszonkét évvel korábban, egy más korszak színházi ízlését követve, a színészek játszották el mindazt, amit Tovsztonogov víziójában döbbenetes hatáselemek segítettek kifejezni. A darab indítást ezúttal Gellért saját szavaival idézhetjük fel:

„A *revizor* rendezésénél arra törekedtem, hogy a nézők figyelmét már a függöny felmenetele utáni legelső pillanatokban a színpadra összpontosítsam. Ez annál is fontosabb volt, mert a darab legelső mondata döntő jelentőségű az egész cselekmény szempontjából. Hetekig kerestük a megoldást, míg végül a darab mondanivalójának és a polgármester jellemének megfelelő némajátékot találtunk ki. A függöny felmenetelekor a szobában ülő járásbíró, iskolaigazgató, kórházgondnok és orvos feszült mozdulatlansággal lesi a polgármestert – Rátkai Márton felejthetetlen alakítása –, aki az ablakon kihajolva két karjával éppen behúzni készül az ablakszárnyakat. Kinn tikkasztó nyári hőség, a polgármester becsukja az ablakot, a jelenlevőkön vészjóslóan keresztülnézve lassú léptekkel átmegy a másik ablakhoz, és azt is becsukja. A szobában sűrűbb lesz a levegő, aztán az asztal és a kezevet közé állva körülnéz az izzadó egybegyűlteken. Ezzel a játékkal sikerült elérni azt, hogy az első mondat halálos csendben, feszült izgalommal hangzott el: «Uraim, azért kértem önöket ide, mert egy kellemetlen hírt kell közölnöm: revizor érkezik hozzánk.»”<sup>46</sup>

A rettegés légkörének megteremtésében annak köszönhetett sokat az előadás, hogy Rátkait táncos komikusi múltja megtanította a valóságtól elemelt, felnagyított, groteszk ábrázolásra. Egyszerre volt képes nevetetni és a véres, szörnyű valóságot ábrázolni. A második felvonásban, amikor a sorsdöntő látogatást teszi Hlesztakov nyomorúságos szállásán, először csak résnyire nyitja ki az ajtót. Az-

<sup>44</sup> Ádám Ottó (1928–2010): *Kolozsvártól a Madách Színházig*. Kritika, 1994 január

<sup>45</sup> Georgij Tovsztonogov (1915-1989) 1973 márciusában rendezte a budapesti Nemzeti Színházban Gogol komédiáját.

<sup>46</sup> Gellért Endre: *A rendező alkotó munkája. Felszólalás a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján*. Színház- és filmművészet, 1951. október-november.

tán a nyílásban megjelenik egy reszkető kardhüvely. Hlesztakov tekintete rémülten szegeződik a fenyegetőnek vélt tárgyra. Aztán az ajtó lassan tovább tárul, de csak annyira, hogy a polgármester remegő térdekkel bepréselje magát. A szemünk láttára Rátkai olyan kicsire zsugorodik össze, mint egy megszeppent nebuló. Káprázatos és mindig bevált klasszikus operett-sablonok állnak itt össze a félelem tragikomikus szobrává. Halálbiztos ritmusérzékkel lassú és gyors mozdulatok váltják egymást Rátkai játékában. Most hirtelen összecsapja a bokáját, és katonásan a sapkájához emeli reszkető kezét: tiszteleg a hatalmas fővárosi uraság előtt.

Ilyen pontosan kidolgozott pillanatokból épült fel az előadás, amelyről Lukács György ezt írta: „Ugyancsak komoly érdeme a rendezésnek, hogy nem csinált Gogol darabjából «kifinomult», «előkelő», irodalmi művet, mint néhány évvel ezelőtt a Nemzeti Színház éppen ezért félresikerült előadása. Egyszerű, közérthető, és nem finomkodó, nem ijed meg a torzképűségtől, a groteszktól, a vaskos komikumtól. Azt lehetne mondani: a Molière-ek, a Gogolok komikuma közelebb áll a vásári paprikajancsihoz, mint a dekadens humor kiagyalt árnyalataihoz... Végül azt is a rendezés érdeméül kell felhozni, hogy szakított azzal a polgári hagyomány-nyal, amely Hlesztakovból csinált főalakot (így rendezte annak idején Reinhardt *A revizort*), és a darab igazi szellemének és felépítésének szellemében a polgármestert helyezi a középpontba.”<sup>47</sup>

A legtöbb problémát a darab zárójelenete szokta okozni, legalábbis akkor, ha a rendező öt felvonáson át ártalmatlan biedermeier szalonvígjátékot farigcsált a gyilkos remekműből. Gogol nem véletlenül fordított nagy gondot erre a furcsa befejezésre, amelyben perceként át kimerevedett pózban állnak a szereplők, ki-ki a maga jellemének és lelkiállapotának megfelelően. Annyira fontosnak tartotta ezt befejezést, hogy a néma jelenet részletes leírása mellett egy rajzot is készített a majdani előadások számára. (Mejerhold – híven a bábszerűen stilizált előadásmóddhoz –, a végén panoptikumi viaszfigurákra cserélte a színészeket.) Gellértnél az előadás stílusához idomult a zárójelenet. Nem tablóba merevedtek, hanem mintha egy fényképet látnánk, amelyen szoborrá dermednek a szereplők. Volt ebben a megoldásban valami kérlelhetetlen és visszavonhatatlan. Hogy ez most már mindig így lesz. Gellért különleges humora így kopírozódott rá Gogol örök időnkig érvényes látletére.

A *Ványa bácsi* előadását joggal emlegeti úgy az utókor, mint Gellért életművének legjelentősebb darabját. Arra már nem szoktunk emlékezni, hogy hosszú ideig ezzel sem tudott mit kezdeni a kriti-



A. P. Csehov *Ványa bácsi*. A képen Maklár Zoltán, Mészáros Ági és Bessenyei Ferenc (forrás: bessenyei.hu)

<sup>47</sup> Szabad Nép, 1951. május 29.



ka. Az 1952. április 8-i nyilvános főpróbán ugyan tomboló sikert aratott, a másnapi premieren pedig tizenháromszor kellett függönyt húzni, ám tíz év alatt összesen százöttször ment. A kritika pedig vagy nem vett róla tudomást, vagy félreértette. Ezt Gellért maga is több ízben szóvá tette. „A Nemzetit az elmúlt évek során több támadás érte. Ez hol burkolt, hol nyílt formában jelentkezett. Legjobb előadásait a sajtó, elsősorban a Szabad Nép vagy agyonhallgatta (*Hamlet, Ványa bácsi* stb.), vagy leértékelte (*Uborkafa*<sup>48</sup>, *Fáklyaláng* stb.). Előadásainkról az itt járt delegációk beszámolóí szerint néha többet beszéltek külföldön, mint itthon”<sup>49</sup> – panaszkolta két évvel később. Mészáros Ági pedig Osztrovszkij *Vihar* című művének Katyerinájára készülve tett említést a *Ványa bácsi* bemutatója után tapasztalt közönyről: „A Nemzeti Színház egyik nagy erőpróbájára, a *Ványa bácsira*, Csehov remekművére készültünk ilyen határtalan szeretettel, áhítattal és hittel. Összeforrva a rendezővel, annyira tökéletesen kidolgozott volt már az előadás a bemutatón is, hogy azt hittük, ennek a sajtóban megérdemelt nagy visszhangja lesz. Nem így történt. A nagy lelkesedés és szeretet, ami bennünket fűtött, nem talált visszhangra. Viszont nagyon nagy szakmai sikert hozott számunkra a Csehov-dráma. Remélem, a mostani nagy erőfeszítésünket nem fogja olyan közöny kísérni a sajtóban, mint Csehov remekművét.”<sup>50</sup>

1950-ben jelent meg a Franklin Könyvkiadó Nemzeti Vállalat gondozásában az első olyan Csehov-kötet, amely – *A manó*<sup>51</sup> kivételével – valamennyi színpadi művét tartalmazza. Mégpedig a tizenkét drámából tíz új, oroszból készült fordításban<sup>52</sup>. Hágy Gyula bevezető tanulmánya szembeszáll a korábbi magyarországi Csehov-értelmezésekkel. Szovjet tapasztalatait arra használja fel, hogy marxista értékelést adjon az író világlátásáról, és elhallgassa – többek között – azokat a vitákat, amelyek a Művész Színház és az író viszonyát beárnyékolják. Hágy elméleti írásai-  
ban mindig az a legizgalmasabb, amit nem mond ki. Emigrációból hazatért társai-  
val együtt pontosan tudta, hogy a Művész Színház ekkor már több súlyos művészi  
válságon ment keresztül, és az intézmény, különösen a két vezető halála után, ré-  
góta méltatlan a sztálini ideológia által kikiáltott példakép szerepére. Ezt egyébként  
Gellért maga is megtapasztalhatta, hiszen egy háromhetes moszkvai tanulmányút  
elég volt arra, hogy testközelben érzékelje mindazt, amit ma már mindannyian tu-  
dunk. Nem véletlen, hogy a Szabad Népből megjelent élménybeszámolója megre-  
ked a közhelyeknél, a kötelező dicshimnusz szólamainál. „Másképpen játszanak a  
Művész Színházban, mint a Kis Színházban, másképp a Vahtangovban, másként a  
Drámai Színházban. Gyakran ugyanahhoz a tartalomhoz keresnek új és új formát.

<sup>48</sup> Urbán Ernő (1918–1974) 1953-ban írott satirikus parabolája a személyi kultuszról.

<sup>49</sup> Gellért Endre: *Rendezői gyakorlatom tanulságaiból*. Csillag, 1954. május.

<sup>50</sup> Mészáros Ági: *Munka közben*. Színház- és Filmművészet, 1954 február.

<sup>51</sup> *Lesij* (1889). A *Ványa bácsi* első változata.

<sup>52</sup> Korábban az orosz irodalom magyar fordításai – így Csehov műveit is – idegen nyelvű közvetítéssel készültek. A szóban forgó kötetben a *Három nővér* még Kosztolányi, a *Cseresznyés kert* pedig Tóth Árpád németből készült fordításában olvasható. A többi emigrációból hazatért írók és műfordítók munkája.

S ha megtalálják a tökéletest, akkor megőrzik, ápolják és szeretik. Sztanyiszlavszkij *Éjjeli menedékhelyére* gondolok: ma is az 1920-as rendezésben játsszák. Máskor újra és újra kísérleteznek, és eljutnak a Kis Színház *Revizor* előadásáig. És a közönség e csodálatosan megszerkesztett remekműben gyönyörködhetik négy órán át.”<sup>53</sup> Ilyen és hasonló semmit mondás árulkodik arról, hogy az igazi csodát, a Sztanyiszlavszkij-rendszer autentikus és magas színvonalú megvalósulását nem fedezte fel. Amit valóban tapasztalt, azt nem írhatta meg. Legfeljebb levonta a tanulságot: most már csak a saját meggyőződése vezérelheti.

Attól megóvta a művészi becsülete, hogy Háy Gyulához hasonlóan Csehov „apolitikus” magatartását elemezze. Háy, aki kiváló drámaelemzéseket ír bevezető tanulmányában, nem áthatja megtróni az író, aki nem tudott túllépni a kritikai realizmus legtökéletesebb dramaturgiai módszerén. Mivel „ezt a szerepet a történelem Makszim Gorkijnak tartotta fenn – írja. – Csak ez a költőóriás, aki a bolsevikok harcát ismerte, az 1905-ös forradalmat átélte, Lenin és Sztálin baráti útmutatásait megértette, a nép életét gyökeréig megismerte, volt képes a nagy orosz drámai realizmust – már az októberi forradalom előtt – *szocialista* realizmussá felemelni, megvetve alapját a világ leghaladóbb drámairodalmának, a szovjet drámairodalomnak.”<sup>54</sup> A szerző nem ismerhette a KGB<sup>55</sup> hírhedt és két évtizede részben hozzáférhetővé vált Gorkij-dossziéját<sup>56</sup>, továbbá mindazt a legendát, amely az író és a szovjethatalom konfliktusairól szól. A Szovjetúnióból hazatért társaival együtt tudott azonban az író- és orvos-perekről, a kivégzésekről, a gulágokról, Sztálin véres bosszúiról. Ezekről azonban természetesen mélyen hallgatott.

Nem azért idéztük a hátborzongató sorokat, hogy szerzőjét pellengérré állítsuk. De ez az írás is kordokumentum, akárcsak Gellért moszkvai beszámolója. A kettő eszmeisége, akárcsak a két ember politikai hovatartozása, fényévnyi távolságra van egymástól. Csupán azért érdemel figyelmet, hogy segítségével jobban megértjük azt a kort, amely mindezek ellenére olyan remekműveket tudott felmutatni, mint Gellért *Ványa bácsi*-rendezése.

A legendás színészgárda – úgy tűnik –, nehezen akart összeállni. Asztrov szerepét például eredetileg Somló Istvánnak szánta a rendező. Ám Major is igényt tartott rá; bizonyára arra gondolt, hogy a *Cseresznyés kert* Gajevje után őt illeti meg Sztanyiszlavszkij másik híres szerepe is. Aztán Somló közreműködésére – ki tudja, miért – végül nem került sor. Hogy Gellértnek aggályai lehettek Major személyével kapcsolatban, annak bizonyítéka, hogy Bessenyei Ferencsel lekettőzték. A plakáton végül Bessenyei lett az első szereposztás Asztrovja, Major csak később

<sup>53</sup> Gellért Endre: *Moszkva színházaiban*. Szabad Nép, 1950. április 21.

<sup>54</sup> Háy Gyula: *Csehov dramaturgiája*. In: *Csehov drámai művei*. Bp., 1950. XXVII.

<sup>55</sup> Komitet Goszudarsztvennoj Bezopasznosztji (Állambiztonsági Bizottság). A Szovjetúnió legfőbb karhatalmi szervezete.

<sup>56</sup> Vö. Gereben Ágnes: *Művészet és hatalom*. Bp., 1998. A *Gorkij-dosszié* című fejezet egyik lábjegyzetében ez olvasható: „Sztálin visszanyúlását Gorkijhoz a diktátor könyvtárában talált 1951-es Gorkij-verseskötet illusztrálja a legjobban, amelyben a Kreml ura iszonyú erővel keresztülhúzza az őt az íróval együtt ábrázoló fényképet.” 40.

állt be az előadásba, és mindössze háromszor játszotta el a vágyott szerepet<sup>57</sup>. Az eredeti kettős szereposztásokból csak Vojnyickaja marad két színésznő tulajdonában<sup>58</sup>. Szörényi Éva, aki Jelenát játszotta volna Lukács Margittal felváltva, sohasem játszotta el a professzornét. Mindkét eset talányos; Szörényi finomabb, zárkózottabb személyiség volt, mint a kihívó szépségű Lukács Margit. Más lett volna Jelena kapcsolata Maklár Zoltán keserű Ványa bácsijával és Bessenyei szenvedélyes Asztrovjával, mint Lukács Margit kevésbé titokzatos lénye esetében. Lukács Margit útja a szerep megvalósulásáig nem volt zökkenőmentes. Mesélik a bennfentesek, hogy Gellért a próbákon gyakran meggyötörte. A legenda szerint amikor sehogy sem boldogultak, bevitte egy „tükrös” szobába, hogy ráébressze a színésznőt féktelen hiúságára és nárcizmusára. Akár igaz a történet, akár nem, Lukács Margit Jelenája a színésznő egyik legjelentősebb és legtitokzatosabb szerepformálása lett.

A *Ványa bácsi* előadása mindenkor azon múlik, hogy a címszereplő és Asztrov doktor közül melyikük dominánsabb személyiség. A művész színházi ősbemutató a korabeli leírások szerint Asztrovról szólt, mert Sztanyiszlavszkij egyénisége és hitelessége elnyomta a címszerepet játszó Visnyevszkijt<sup>59</sup>. A Vígszínház magyarországi bemutatóján, 1920-ban talán egyensúlyba került a két főszerep, Hegedűs Gyula Ványa bácsija és Csontos Gyula Asztrovja, ennek ellenére a szakmai és a közönségsiker egyaránt elmaradt. A kritikák az eseménytelenségért kárhoztatták a szerzőt. Az egyik jellemző bíráló így szól: „Nem valóságosan drámai Csehov mondánivalója. A küzdelemnek ember és ember között a helye, és ő ember és »világ« közé nyomja...”<sup>60</sup> Jószerével csak Kosztolányi értette meg a szerzőt: Csehov „a reménytelen nyárspolgárnak nem ad se reményt, se szíves kalandot, se regebeli miliókat, hanem leleplezi őt, megmutatja, hogy milyen a maga valójában. Darabjaiban, a *Három nővérben*, a *Sirályban* és a *Vanja bácsiban* láttam, tulajdonképpen az az emberek tragédiája, hogy semmi sem történik. Csak cselekedni akarnának, csak vágyakoznak, de hiába. Drámák igazi drámák nélkül, az eseménytelenség örök drámái. [...]

Az író nem vállalkozik arra, hogy – becstelenül – kikerekítse a történetet, és összhangot hazudjon abba, amiben nincs. Szonja egy nyugalmazott egyetemi tanár első házasságából származó leánya, tiszta, rendes, csendes, a vidéki kastélyban plédet rak az apja podagrás lábára, és álmodozik az életről. Árvácska, csúnyácska, igénytelenke és jó. Korán kel, de nem lel aranyat. Segít a gazdaságban is, közben elszállnak fölötte az évek. Azt mondják neki, hogy «szép haja van, szép szeme

<sup>57</sup> Később Szerebrjakov professzor volt. Ezt a szerepet hosszú ideig Balázs Samu alakította.

<sup>58</sup> 1956-ban Gombaszögi Frida veszi át a kis szerepet, az összeforrott együttes legjobbjaiknak színvonalára emelkedve.

<sup>59</sup> Alekszandr Leonyidovics Visnyevszkij (1861–1943) Csehov egykori gimnáziumi osztálytársa Taganrogban, a Művész Színház alapító tagja. Első szerepe Borisz Godunov volt a *Fjodor Joannovics cárban*, játszotta Antoniust a *Julius Caesarban*, Dornt a *Sirályban*, Kuligint a *Három nővérben*.

<sup>60</sup> Faludi János: *Vanja bácsi*. Nyugat, 1920. II. k. 738.

van». De ő tudja, hogy akinek azt mondják, hogy «szép haja van, szép szeme van», az nem is szép. Jelena a társa ebben a néma szenvedésben, a szép vidéki asszony, az apja második felesége, a mostohaanyja, aki vele együtt adogatja a zsémbes öregembernek az orvosságos üvegeket, az átvirrasztott, végtelen éjszakákon. Ez az asszony is beteg, az élet betege. Még zongoráznia sem szabad.”<sup>61</sup>

A Katona József Színház előadásában káprázatos színészi teljesítmények keltek életre Csehov hőseit. Bessenyei Asztrovja, Maklár Ványa bácsija, Mészáros Ági átszellemültségét rejtegető Szonyája a maga mély és bonyolult igazságával valószínű forradalmat robbantott ki a hazai színházi életben. Pedig a sokszólamúságot most is finoman visszafogja a rendező, és – akárcsak *A revizorban* –, látszólag hagyományos „realista” színjátszást látunk, amely távol áll napjaink Csehov-értelmezésétől. De ez a hatalmas erejű előadás mozgósítani képes: ne törődjünk bele, hogy ilyen jelentéktelenül, eseménytelenül, szeretet és szerelem nélkül éljük le az életünket. Gellért jócskán túllép az egykori Vígszínház és a Művész Színház szomorú, mélabús, deklamáló, monoton, megható Csehov-értelmezésén. Feltárja minden szereplő önzésektől és önsajnálattól terhes rész-igazságát, és már megint nem tudjuk, mikor ne vessünk, vagy mikor hatódjunk meg. Gellért megindító, költészettel teli színháza a melankólia és a világfájdalom helyébe a valóság égi mását kínálja nézőinek. Ezt a kivételességet ragadta meg Gyárfás Miklós a Gellért halálakor írt esszéjében: „Négy fal között az egész világot tudta megmutatni. Ez volt az ő rendezői egyéniségének legfőbb paradox vonása. Egy-egy szemvillanásnyi színpadképben is érzékeltetni tudta mindig az örökkévalóság lehetőségét, egy-két gesztusban – egy egész életet. Ezért tudta olyan varázsos ihletettséggel olvasni Csehovot. *Ványa bácsijával* egy új rendezői iskolát teremtett, méghozzá olyan iskolát, amely nemcsak Csehov műveit képes új módon feltárni.”<sup>62</sup>

Amikor három évvel a *Lélekbúvár* kudarca után Gellért unszolására újra felveszik a kapcsolatot Illyés Gyulával, az író meglepő ajánlattal fogadja a közeledést. Egyelőre nem akar sem a színház által javasolt Petőfi és Bem-témával, sem pedig a *Tűz – víz* című egyfelvonásos átalakításával foglalkozni, inkább az *Ozorai példa* megírására vállalkozna. A versben már megörökített történet Gellértnek is kedvére való, hiszen ifjú versmondóként találkozott a témával, és Illyésnek is szívügye, mert a szülőföldjéhez kötődik: az 1848-as szabadságharc egyik első győzelmének színhelye nem esik messze a költő szülőhelyétől, Rácgrespusztától. Az 1848. október 6-án vívott ozorai



Illyés Gyula: *Ozorai példa*. Mészáros Ági és Bessenyei Ferenc a Színház és Mozi címlapján

<sup>61</sup> Kosztolányi Dezső: *Vanja bácsi*. In: *Színház*. Bp., 1948. 41–42.

<sup>62</sup> Gyárfás Miklós: *Két emlékrácz*. Élet és Irodalom, 1960.11.sz.

ütközetben Perczel Mór ezredes, Görgey Artúr őrnagy és Csapó Vilmos tolnai nemzetőr-parancsnok népfelkelőkből és nemzetőrökből álló erői fegyverletételre kényszerítették az osztrák hadtestet. Az 1952. május 22-én bemutatott dráma (eredeti címén *Hazafiak*) arra a kérdésre válaszol, miként tud a népi hős, a néppel összeforrt jó vezető a maga környezetében elért sikerrel országos hatást kiváltani. A francia klaszszicizmus formái jegyeihez igazodó, monumentális, versben és prózában írt történelmi tabló nagy erővel szólaltatja meg Illyés további két színpadi remekművében viszatérő magasztos témáját, a hazafiságot. Az *Ozorai példa* emelkedett záró mondatai így hangzanak Perczel Mór szájából: „Fel barátaim! Tágul a világ! / Tágul a jövőért a harc. / Úgy emlegessék a magyart: / volt ő is fáklya-láng!”

A korabeli kritika Illyéssel szemben illedelmesen próbál viselkedni, ezért az előadást marasztalja el. Mintha összebeszéltek volna a cikkírók, ki ironikusan, ki indulatosan állapítja meg, hogy a Nemzeti Színház előadása méltatlan a dráma kivételes értékeihez. Talán ez a kritikai visszhang akadályozta meg a vidéki színházakat, hogy műsorra tűzzék. Az akkoriban divatos utánjátszás gyakorlatát egyetlen színház követte<sup>63</sup>.

A darab záró mondatait nem azért idéztük, mert frappánsan segít átsiklani Illyés következő színpadi művéhez és Gellért mester-rendezéséhez, a *Fáklyaláng*hoz. A népforradalom irányítóinak szentelt történelmi drámái, melynek darabjai az *Ozorai példa*, a *Fáklyaláng* és az 1956-ban bemutatásra kerülő *Dózsa György*, a költő szándéka szerint az első összefüggő drámaciklusát alkotják. Ebben három kérdés foglalkoztatja: a hazafiság korszerű fogalma, a hatalom gyakorlásának módja és a



Illyés Gyula (1902–1983)

nép történelemformáló szerepe. A *Fáklyaláng* előzménye a *Tűz – víz* című egyfelvonásos, amely a Belvárosi Színház megrendelésére született. Az időközben megszűnt intézmény<sup>64</sup> már korábban lemondott a bemutatás jogáról, így Gellért és a dramaturg Benedek András buzdítására ebből a kétszemélyes drámából születik meg a *Fáklyaláng* (eredeti címe az átdolgozás után: *Kossuth próbája*), amely ugyancsak az 1848-49-es szabadságharc témájához kapcsolódik. A forradalom legválságosabb pillanatát felelevenítő dráma a választás problémáját elemzi. Két választás lehetősége áll a középpontban: két világszemlélet ütközik össze, oly módon, hogy mindkettő

<sup>63</sup> Miskolcon mutatták be 1952. szeptember 19-én, Gyökössy Zsolt (1929) rendezésében. Az 1952. szeptemberi főiskolai vizsgaelőadást leszámítva ez volt a Nemzeti Színház bemutatóján kívül a darab egyetlen színpadra állítása.

<sup>64</sup> Az 1916-ban épült Modern Színpad 1918-tól Belvárosi Színház néven működött a Koronaherceg (ma Petőfi Sándor) utca 6. szám alatti házban. A háború alatt egy ideig híradómozi volt, majd 1945-től 1951-ig ismét Belvárosi Színház. 1951-ben megszűnt mint önálló intézmény és Katona József Színházként a Nemzeti Színház kamaraszínháza lett. 1982 óta ugyanezen a néven ismét önálló társulattal rendelkezik.



igazságát árnyaltan érzékelteti. Messze elkerüli a sematizmus minden csábító lehetőségét. Nem egy hős és egy áruló párviadalát látjuk. Görgey érvei a maguk módján szintén meggyőzőek, és nem csupán Illyés Kossuth iránti rokonszenve állítja a nézőket az ő igazsága mellé. Két hiteles ember áll szemben egymással: az egyik a szenvedély, a szív, a másik a ráció érveit sorakoztatja fel. A maguk módján mindketten vereséget szenvednek. Kossuthot az öngyilkosság gondolata is megkísérti, Görgey viszont nem hajlandó minden áron a végsőig harcolni.

„Nehéz volna most utólag feleleveníteni mindazt, ami a *Fáklyaláng* írása közben problémánk volt – emlékezik Gellért. – Csak a legfontosabbakra szorítokozom. Hogyan erősödött Kossuth alakja? Hogyan törekedtünk arra, hogy a Görgeyvel való közel egy óras párharcában végeredményben Kossuth maradjon felül? Ha összehasonlítjuk a régi és az új szöveget, láthatjuk, hogy aránylag kevés új szöveggel, s inkább a már megírt szöveg kellő csoportosításával, sűrítésével és feloldásával sikerült Illyésnek ilyen lélegzetelállítón izgalmasan kibontani Kossuthnak, a nagy hazafinak és Görgeynek, a nagy árulónak jellemét. Az íróval való megbeszélések során komoly segítséget kaptam a gyakorlatban még el sem kezdett rendezői munkához. Világossá vált előttem, hogy a párviadalból nem a fegyverletételre induló Görgeynek, hanem a harcot mindenáron folytatni akaró Kossuthnak kell győztesen kikerülnie. Igaz, hogy a fegyveres erő Görgey kezében van, és Kossuth csak szavakkal érvelhet, de ezek a szavak a lángoló hazaszeretet szavai, az igazság szavai, amelyek ma is önfeláldozásra, a végsőig való helytállásra kell, hogy buzdítsanak. Ez a darab eszmei mondanivalója szempontjából döntő kérdés; így vált dramaturg, rendező legfőbb problémájává már a próbák megkezdése előtt. Bessenyei Kossuthja és Ungvári Görgeyje ennek a végső célnak figyelembevételével és állandó szem előtt tartásával vívta meg később élet-halál harcát. A próbák során Bessenyei és Ungvári minden kimondott szavukkal, minden gondolatukkal, minden mozdulatukkal ennek a végső célnak az elérésére törekedtek. Ezért engedhettük meg magunknak, hogy az írói elképzeléshez híven az agyonhajszolt, fáradt Kossuth-tal szemben Görgeyt keménynek, hajthatatlanul makacsnak ábrázoljuk, mert Kossuth álmatlanságtól elgyötört testében erős a lélek, Görgey határozottsága mögött ott lappang az önző karrierista lelki ingatagsága, gyengesége.”<sup>65</sup>

Gellért rendezése szinte kínos precizitással hajtja végre a szerző instrukcióit. Egyetlen ponton tér el tőle: Illyés a két felvonás színhelyét így határozza meg: „Meszelt boltozatú, tágas kazamata.” A Katona József Színház színpadán nyomasztóan *szűk* kazamatát látunk. Az aradi vár pincéjének hatalmas kövei szinte agyonnyomják az asztal köré zsúfolódott hat minisztert. Nem azért, mert a színpad kicsi, hanem mert a légkör így erőteljesebben fejezi ki az első felvonás fülledtségét. „Olyan, mintha iskolapadban vagy a vádlottak padján ülnének” – írja a szerző. Van ebben a kazamatában valami odúszerű, amely fokozza a csapdába szorult szereplők drámai helyzetét. A második felvonásban pedig, amely lényegében Kossuth

<sup>65</sup> Gellért Endre: *Író, rendező, közönség. Jegyzetek a Fáklyaláng rendezése után*. Csillag, 1953. június.

és Görgey párviadala, az egymásra utaltság, a kiszolgáltatottság érzetét hangsúlyozza. Éles kontrasztban áll a két komor felvonás díszletével a negyven évvel később játszódó turini utójáték helyszíne a maga napfényes, idilli hangulatával.

Gellért rendezésének bűvópatak jellegét akkor értettem meg igazán, amikor több alkalommal más előadásban láttam a darabot. Olyanban, amely szintén pontosan követte a fordulatokat, amelyben szintén jó színészek keltették életre a szerepeket, mégis mindig zavart ennek az utójátéknak a toldalék-jellege és idilli giccsessége. Hogy Illyés tulajdonképpen ezért az utójátékért írta meg a darabot, az csak a Katona József Színház előadásából derült ki világosan. Minden más esetben a befejezés kényszeredett happy endnek hatott. Pedig olvasva is megindító és szüksézává a befejezés:

KOSSUTH Józsa!

VENDÉG feláll, némi szünet után. Kossuth apánk.

KOSSUTH *a szíjn másik részéről felé indulva*. Te tartottál életben. Ihász! Ő az! Akire minden érkező kopogtatásánál vártam. Eljött Magyarország.

Függöny

Benedek András visszaemlékezéséből tudjuk, hogy az öskéziratban nem itt fejeződött be a darab. Még egy kép következett, amelyben Józsa Mihály hajdani köz-



Bessenyei Ferenc és Ungvári László a *Fáklyaláng* filmváltozatában, 1963

huszár meglátogatta Görgeyt. Illyés talán félt a hatásvadászattól. Aztán rábeszéltek, hogy ennél a pillanatnál nem lehet magasabbra emelkedni. És a színpadi hatás felülírja a legnemesebb írói szándékot is. Ez a különbség az írott szöveg és a színpadon elhangzó szó között. Benedek András leírásából megfejthetünk néhány vonást Gellért kivételes rendezőművészetéből:

„Gellértnek s a színészeknek mégis sikerült a varázslat: igazzá, képszerűvé tették a képtelenséget. (Hogy tudniillik Kossuth nem ismeri fel a várva várt Józsat, és Józsa sem Kossuthot – B.G.) Hogy hogyan? Józsa épp nagy előadásba merült el, s jóformán ügyet se vet a belépő Kossuthra. Ő ugyanis in-

kább csak betotyog, mint egy öreg lakájja vedlett egykori hadastyán. Kezében tálcával itókaival, poharakkal. Ez a jelentéktelenné tett színre lépés teszi lehetővé, hogy kiléte sokáig titokban maradjon, s örülhessen a kedves játéknak. Mindaddig, míg komolyra nem fordul a szó, s el nem érkezik a fölismerés nagy pillanata.”<sup>66</sup>

Sztanyiszlavszkij ezt úgy nevezi, hogy cselekvő elemzés.

A *Fáklyaláng* premierjéről ez áll a Katona József Színház ügyeletes rendezői naplójában:

„Rendkívül nagy jelentőségű bemutató. Zsúfolt ház. A közönség hatalmas elragadtatással fogadta Illyés elvtárs, a színészek és Gellért elvtárs alkotását. A nézőtéren részben szervezett politikai tisztek, részben pedig különböző meghívottak ültek. Másodszor

<sup>66</sup> Benedek András: *Eljött Magyarország. Fáklyaláng*. In: *Színházi műhelytitkok*, 166-167.

látta ma az előadást: Veres Péter<sup>67</sup>, Horvai István<sup>68</sup> és Nonn György<sup>69</sup>. Révai József elejétől végig részt vett a bemutatón, és a szüneteket a nézőkkel együtt végigtapsolta. Az előadás valóban jól sikerült. Jobban, mint eddig bármikor. Bessenyei, Ungváry és Bihari<sup>70</sup> elvtársak lenyűgöző élményt nyújtottak. [...] Kovács Gedeon<sup>71</sup>.”<sup>72</sup>

Amikor 1953 tavaszán bemutatja a Katona József Színház G. B. Shaw legsikeresebb vígjátékát, a *Pygmalion*ot, sok bennfentes Gellért személyes vallomását véli felfedezni Henry Higgins alakjában. Tetszetős elmélet, annak ellenére, hogy az előadásban ennek a nyomát se lehet látni. Sokkal kézenfekvőbb, hogy Shaw saját ifjúkori énjét írta meg a bolondos fonetikatanár alakjában. Gellért rejtőzködő lényétől mi se állt távolabb, mint hogy megpróbáljon önéletrajzi motívumokat belerendezni a professzort játszó színészek, Básti Lajos, Somló István, majd Várkonyi Zoltán szerepfarmálásába.

De azért ebben az előadásban is van egy pompás *gellértiáda*, mint az *Uri muri* meg az *Ármány és szerelem* expozíciójában. Ezúttal olyan, amelyben kivételes humora jut érvényre. Gellért, aki rendezései során többnyire pontosan követi a szerzői instrukciókat (és ezekben a *Pygmalion* nem szűkölködik), ezúttal elragadtatja magát. A harmadik felvonásban, amikor sor kerül az átnevelt, úrinővé formált Eliza első próbatételére Higgins anyjának fogadónapján, a szerzői utasításban egy ilyen mondat szerepel: „Hosszú, kínos szünet”. Ebből születik meg az előadás évtizedekig emlegetett, híres teázó jelenete. Nem hosszú, kínos szünet áll be, ahogy a szerző előírja. Helyette az angol ötórás tea tüneményesen mulatságos szertartását látjuk, amelyben minden szereplő jelleme egy hosszú, – színpadon végtelennek tűnő –, némajátékban teljesedik ki. Nyílik az ajtó, zsúrkocsit tolva belép egy libériás inas a teával. Higginsné (Ladomerszky Margit, később Makay Margit, Gombaszögi Frida) hátul, egy néhány lépcsőfokkal megemelt beugróban foglal helyet, szemmel tartva vendégeit és alig észrevehető finom jelekkel, szempillantásokkal, diszkrét krákogással, piszsegéssel irányítva a szertartást. A jelentéktelen, szegény, de előkelő modorú Eynsford-Hillné kissé elfogódottan vesz részt a jelenetben, mint aki ritkán forog jobb társaságban. Pickering (Balázs Samu nyársat nyelt

<sup>67</sup> Veres Péter (1897–1970) író. Négy elemít végzett, cseléd, bojtár, napszámos, summás, vasúti pályamunkás. Első írása 1928-ban jelent meg a Századunkban. 1936-ban megjelent első könyve. 1945-től a Nemzeti Parasztpárt elnöke. Honvédelmi miniszter, majd a Magyar Írók Szövetségének elnöke. Irodalmi munkásságában elutasította a fikciós megoldásokat, eszménye a társadalomrajzi hitelességű „sültrealizmus”. A népi írói mozgalom kiemelkedő alakja.

<sup>68</sup> Horvai István (1922–2004) rendező, 1951 és 1957 között a Madách Színház igazgatója, 1962-től a Vígszínház rendezője, 1979-től 1985-ig igazgatója, 1949-től 1956-ig, majd 1971-től a Színművészeti Főiskola tanára.

<sup>69</sup> Nonn György (1918–2007) jogász, legfelsőbb ügyész, országgyűlési képviselő, lapszerkesztő, pártfunkcionárius.

<sup>70</sup> Bihari József (1901–1981) Józsa Mihály szerepében elhitette a nézőkkel, hogy az akkor 52 éves nagyszerű színész az első két felvonásban fiatal huszárlegény.

<sup>71</sup> Kovács Gedeon (1931) 1949 és 1953 között a Színművészeti Főiskola színházrendező szakos hallgatója, 1956-tól az NSZK-ban él, tévérendező.

<sup>72</sup> *Helyünk a deszkákon. Gellért Endre színházi írásai.* Szerk. Molnár Gál Péter. Bp., 1981. 200.

remeklése) szolidáris a háziasszonnyal, ha teheti, aggódva segít irányítani az eseményeket, de elfordítja a fejét, csak akkor pillant a társadalmi ranglétrán jóval lejjebb elhelyezkedő személyzetre, ha az kevesebb cukrot tesz a teájába. Higgins morog, füttyöl az etiketre, egy ideges mozdulattal elutasítja a kötelező teát. Őt Liza viselkedése köti le, minden idegszálával tanítványa kissé merev tartását és páni félelmét figyeli. Liza egyetlen hibát követ el az etikettben: nemcsak saját kezűleg teszi bele a kockacukor-szemeket a teájába, de illetlenül négy darabot szed a cukortartóból! A társaság valamennyi tagjánál előkelőbben és merevebben viselkedő inas is hibázik: a mindenkinél jelentéktelenebb és észrevehetetlenebb Freddyt, Eynnsford-Hillné bálgúnár fiát kétszer is elfelejti kiszolgálni. Szegény fiú láthatatlan. Hiába nyúl a csészéért, a jobb uraságokhoz szokott inas nem veszi észre. Csak Higginsné villámló tekintetére hozza helyre kissé kapkodva mulasztását, majd távozik. A legenda szerint mind az 566 előadáson nyíltszíni taps követte a jelenetet.

A darab egyébként sokkal komolyabb problémákat állított a rendező elé, mint azt korábban sejteni lehetett. Higgins tanár úr, a lelkes fabiánus<sup>73</sup> legnagyobb tévedése, hogy azt képzei, neveléssel át lehet hidalni az osztályok közötti ellentéteket. A darab azonban csalóka látszatot kelt: Elizából, a sarki virágáruslányból fél év alatt tökéletes úrilányt lehet nevelni. Az illúzió nagy hazugság, akárcsak a gyors-talpalóval bepótolt műveltségi hiányosságok az ötvenes évek „népi” káderei esetében. Erről 1953-ban még keveset tudtak elődeink, alighanem Gellért is. Soós Imre tragédiája, amely négy évvel később jelentősen hozzájárul majd összeomlásához, még nem sejthető. Most még egy pompás vígjáték alaphelyzetének látszik Doolittle kisasszony ártatlan karriertörténete.

A darab természetesen nem a keserű tanulságnak köszönhette világsikerét, hanem csakis a romantikus karriertörténetnek. Két évvel a londoni bemutató (1912) után és néhány hónappal a világháború kitörése előtt már a budapesti Vígszínház is műsorára tűzte Jób Dániel rendezésében, parádés szereposztásban.<sup>74</sup> (Még három felújítást ért meg: 1918-ban, 1928-ban és 1939-ben.) Ám a Vígszínház valamennyi előadásán az történik, ami Bródy *A tanítónőjével*, vagy az *Úri mivival*: nem az eredeti befejezéssel, Eliza távozásával ér véget a történet, hanem – a nézők nagy meglepedésére – szokványos happy enddel. Gellért rendezése az első, amely pontosan betartja Shaw utasításait. Az eredeti változat záró mondatai Eliza távozása után így hangzanak:

HIGGINSNÉ. Attól tartok, elkapattad ezt a lányt, fiam. Nyugtalanítana a ket-tőtök sorsa, ha Eliza nem szeretné annyira Pickering ezredest.

HIGGINS. Pickeringet? Szamárság! Freddy kapja meg! Á! Há! Freddy! Ha-ha-ha-ha!!!

(*Viharosan hahotázik, miközben legördül a függöny.*)<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Fabius Cunctatorról, az óvatoskodó, halogató római hadvezér nevééről így nevezték az angol polgári értelmiség egy csoportjának reformista szervezetét.

<sup>74</sup> Higgins: Hegedűs Gyula, Eliza: Varsányi Irén.

<sup>75</sup> Mészöly Dezső fordítása.

A szemtanú, Benedek András az alábbi kommentárt fűzi ehhez a befejezéshez: „Gellért rendezésében Eliza és Higgins útja félreérthetetlenül szétválnak. S a közönség, amely két és fél év, kétszázötven<sup>76</sup> táblás ház után sem csappanó érdeklődéssel nézi az előadást, meghökkenten marad ülve függöny utolsó összecsapódásakor, nem akarja elhinni, hogy vége van a darabnak. Úgy látszik, színpadon még mindig erősebb a romantikus karrier illúziója, mint a reális társadalomkritika.”<sup>77</sup>

Gellért elkészeredésében levélfélét fogalmaz meg a szerzőhöz:

„Sokért nem adnám, ha leülhetnék G. B. Shaw-val és elmondhatnám neki: kérem, én tudom, hogy a *Pygmalion* befejezése nem szorul bővebb magyarázatra, s így szinte felesleges is az a húszoldalas utószó, amit a darabjához írt, amelyben megmagyarázza, hogy miért kell magyarázkodnia. Érzem és tudom, hogy a darab nem végződhet happy enddel, hanem csak úgy, ahogy Ön azt megírta, s ahogy mi játszunk. De a darab végén a közönség mégis ülve marad, nemcsak azért, mert a múltban mindig meghamisítva, happy enddel játszották színházban és filmen egyaránt, hanem azért is, mert Ön elfelejtette leírni azt a talán egyetlen döntő, félreérthetetlen mondatot, ami nyilvánvalóvá tenné a teljes szakítást Higgins és Liza között. Én ezt Ön helyett nem írhatom meg, rendezői ötlettel pedig bármennyit is kísérletezem, nem tudom félreérthetetlenül megoldani. Így aztán sokan ülve maradnak éjjel tizenegykor, és várják a következő felvonást.”<sup>78</sup>

Tanúsíthatom, hogy minden ellenkező híreszteléssel szemben végül sikerült megoldást találni. Miután Bástival, az első szereposztás Higginsével a legkülönfélébb befejezésekkel próbálkoztak, ősszel beállt a darabba a „legangolabb” magyar színész, Somló István. Ő nemcsak elejétől végig eljátszotta ambivalens vonzalmát Mészáros Ági Elizája iránt, de a befejezésben a színjátszás magasiskoláját mutatta be. A tökéletesre csiszolt előadásban feltűnt „egy finom angol úr”, ahogy a musical-változatban éneklük, akinek a jelenlététől minden hitelessé vált. Az egykori vígszínházi tagot 1951-ben helyezték a Nemzetéhez, de a *Pygmalion* Higginséig Major csak eltúrta a magánszínházból némi kerülővel nemzeti színházi művészé avanszált színészt. Láthatóan nem találták a szerepkörét. Kis szerepekben jelent meg, néhány jelentős és jóval több jelentéktelen epizód jutott neki.

Básti Lajos lubickolt a szerepben. Élvezte a komédiát. Somló sokkal tartózkodóbb volt. Tökéletesen elhitette velünk, hogy *nem* szerelmes a teremtményébe. Egész színpadi létezése olyan volt, mint egy zárkózott úriember szemérmes vallo-mása. Már-már elhittük a kegyes hazugságot, hogy neki mindegy, hogyan alakul tanítványa további sorsa. A végén tökéletesen nyitva marad a kérdés. Somló



Somló István (1902–1971)

<sup>76</sup> Nem Benedek András téved, de az írás megjelenésekor még javában műsoron volt a darab.

<sup>77</sup> Benedek András: *Utószó*. In: G.B. Shaw: *Pygmalion*. Bp., 1956. 128.

<sup>78</sup> Gellért Endre: *Jegyzetek a Pygmalion rendezése után*. Csillag, 1954. 6.



olyan mélyről jövő, reménytelen keserőséggel tudta elmondani a talányos zárómondatot, hogy a nézőnek belefacsarodott a szíve. Anyja azt gondolja, hogy Pickering veszi el a lányt. Somló-Higgins egy pillanatra megütközik a képtelen feltételezésen, majd *erőltetett* nevetésbe kezd. Egy pillanatra sem tér el a partitúrától, csak annyi szöveget mond, amennyi írva van. Csak annyit tesz hozzá, hogy a nevetése egyre őszintébb lesz. Nem játssza el, hogy a szíve majd megszakad. Azt csak mi gondoljuk a nézőtérén.

Lám csak, milyen igazak még a huszadik század derekán is Diderot szavai a néző átéléséről.

## **Géza Balogh: The Outsider**

### The Rise and Dread of Endre Gellért

#### (Masterpieces. Part V)

Endre Gellért was born in 1914, a hundred years ago, and died at a very early age in 1960. *Szcenárium* published the first part in a planned series of seven on this decisive figure in 20<sup>th</sup> century Hungarian theatre history in November 2014. Géza Balogh, the author of this monographic enterprise approaches the director's oeuvre not only from the standpoint of a theatre historian. In Part I the later puppet director remembered also the shock he experienced in his youth when he, a first-year student of acting, was warned off an acting career by Endre Gellért in the mid-1950s. In the previous parts he used vivid images to describe the contradictory personality of his professor: his professional strictness and irresistible humour, which characterised him as a pedagogue and director alike. At the same time Géza Balogh depicted the circumstances under which this brilliant talent had to work: the post-war era of Hungarian theatre life, plagued by discrepancies and still producing actors and directors of exceptional talent. Part V portrays the first phase of the culmination of the director's career. Contemporary documents and reminiscences are amply cited in the detailed account of the birth of performances, Gellért's directorial concept, the actors' creation of roles and the critical reception of the productions. However, a broad aesthetic horizon, which was determined by the tradition of the Russian school of directing associated with Stanislavsky's name and "art theatre", is also pictured. Endre Gellért wrote of it in this manner at the beginning of the 50s, after his three-week study trip to Moscow: "Acting is different in the Moscow Art Theatre, the Small Theatre, the Vakhtangov Theatre or the Drama Theatre. Again and again they try to find new forms to the same content. Once they have come across the perfect one, they will preserve and cherish and love it. I have Stanislavsky's *The Lower Depths* in mind: to this day it has been played in the 1920 staging. At other times they keep experimenting and come up with *The Revisor* at the Small Theatre. And the audience is to please themselves at this beautifully constructed masterpiece over four hours." Of the masterpieces of world literature the following Gellért productions are analysed here in detail: Shakespeare's *As You Like It* (1948/49); Schiller's *Intrigue and Love* (1950); Gogol's *The Revisor* (1951); Chekhov's *Uncle Vanya* (1952) and Shaw's *Pygmalion* (1953). Of famous Hungarian authors' drama the following stagings are described: Móricz Úri *muri* (*Very Merry*) (1948); Mikszáth *A Noszty-fiú esete Tóth Marival* (*The Noszty Boy's Affair With Mari Tóth*) (1949/50); Illyés *Ozrai példa* (*The Ozora Example*) and *Fáklyaláng* (*Torch-light*) (1952).



## Győztes hadvezérek ellenséges terepen

Katona Imrével Regős János beszélget

**Regős János:** *Ha emlékezetem nem csal, téged 1962-ben fölvettek a Színművészetre. Hogy jutott eszedbe, hogy épp oda jelentkezz?*

**Katona Imre:** Az egész pályám az experimentális színház különböző területein történő nagy bolyongás volt. Különös, hogy mégsem ezen az úton indultam el. Az én pályakezdésem teljesen szabályos volt, sőt, kirívó módon szabályos. Úgy történt, hogy 18 éves koromban, közvetlenül érettségi után jelentkeztem a Színház- és Filmművészeti Főiskolára. Abban nem voltam biztos, hogy nekem a színész főtanszakra kell jelentkeznem, de akkor csak az indult, egyetlen osztály, az osztályfőnöke pedig Várkonyi Zoltán volt.

**R. J.:** *Ez csak úgy eszedbe jutott, mármint a színi akadémia, vagy azért voltak előzetes elképzeléseid arról, hogy merre veszed az irányt?*

**K. I.:** Engem a film, a vizualitás jobban érdekelt, operatőr szerettem volna lenni. Mondhatnám, erre ezer okom volt. Debrecenben lakva látogattam ugyan a Csokonai Színház előadásait, meg is érintettek: a fiatal Latinovitsot és más legendás színészeket is ott láttam először színpadon. De egy vidéki színház, ha mégoly színvonalas is, mint amilyen a debreceni volt akkoriban, azért nem egy univerzum. Viszont a mozi az igen! Abban nem voltam biztos, hogy filmesztéta legyek-e vagy operatőr, de azt gondoltam, hogy képeket csinálni az egy gyönyörű dolog. Igen jól rajzoltam, fotóztam is. Igazából ez vonzott volna. De hát csak színészosztály indult. Beadtam hát oda a felvételi kérelmemet, azzal a csalóka reménnyel, hogy erről a szakról majd átkerülhetek egy másikra. Persze, a színész főtanszakra a film főtanszakra átmenni csaknem lehetetlen volt, de ezzel én nem voltam tisztában.

**R. J.:** *Hogy érezted ott magad?*

**K. I.:** Eleve már maga az, hogy jelentkeztem oda! Gondolj bele! Ott százszoros volt a túljelentkezés. Szinte lehetetlen volt bejutni. Na, én elsőre bekerültem. Az

első forduló után szinte biztos voltam abban, hogy Várkonyi engem fel fog venni. Tudtam tíz verset József Attilától, a *Mamából* mondtam el mindössze két versszakot... Várkonyi valamit megláthatott bennem, és végül is fölvetett. Onnantól kezdve amit én ott átéltem és megtapasztaltam, az lenyűgözőtt.

R. J.: *Kikre emlékszel a tanárok közül?*

K. I.: Például Kerényinére, aki hangképzést tanított, ő fantasztikus volt. Én, aki azt hittem, hogy képtelen leszek egy dallamot valaha is tisztán elénekelni, nála megtanultam intonálni. És hát Radnóti Miklósnéra, aki francia nyelvet tanított. Őt csodáltam.

R. J.: *És a művész-tanárok közül?*

K. I.: Várkonyit említeném – tiszteltem, szerettem –, de róla ugyanazt tudom mondani, mint Sinkó László nemrég egy interjúban, hogy minden nagysága mellett nem lehet azt állítani róla, hogy jó pedagógus volt. Az órákra nemigen járt be, magunkra hagyott bennünket, meg aztán nem is volt igazán egzakt, amit tanított. A jelenlétének volt igazán erős hatása.

R. J.: *Nem tudom, igaz-e, de az terjedt el, hogy annak idején a főiskolán igazodásra, a nagyok iránti szolgálai alázatra, rajongásra, az „elvárásoknak” való megfelelésre neveltek a jövőendő színészeit. Te hogy voltál ezzel?*

K. I.: Általában ráhúzták az emberre, hogy ő milyen alkat. Szerették a skatulyákat. Rólam például kitalálták, hogy én egy naiv szerepekre alkalmas „naturbursch” típus vagyok. Tizennyolc évesen tizenötnek látszottam. Ilyen szerep volt az akkori *Szabó családban* a Petrik Jóskáé. Úgy látták, hogy én is majd efféle leszek az alkatomnál fogva, holott én egy mélyen gondolkodó fiatalember voltam. Várkonyi mondta is, hogy magával van egy olyan probléma, hogy a külső és belső alkata nincsen összhangban. Maga egy intellektuális hőstípus, de a külső alkata nem olyan.

R. J.: *Ez frusztrált téged?*

K. I.: Görcsöltem, bukdácsoltam... ő nem járt be az órákra... mi igyekeztünk. Az első év végén le sem tudtam volna vizsgázni, ha magánszorgalomból össze nem áll velem Voith Ági, akivel aztán megcsináltunk egy jelenetet a *Mi kis városunkból*.

R. J.: *Tehát azért olyan jól nem érezted ott magad.*

K. I.: Az osztálytársaim között igazán jól éreztem magam. Nagyon szerettem őket. Voltak tanárok, akiktől viszont rettegettem, mint például Gáti Józseftől. Ifjúságomnak mégis varázslatos periódusa volt ez az időszak. Másodév végén azonban Várkonyi úgy döntött, hogy nekem most parkoló pályára kell átállnom. Azt is sugallta, hogy ha szerzek egy értelmiségi diplomát, akkor utána bátran aspirálhatok a rendezői szakra. Később sokszor összefutottunk, és tapasztalhatta, hogy lett belőlem valaki.

R. J.: *Könnyű szívvel váltottál át a bölcsészkarra?*

K. I.: Lázás időszak volt ez. Örültem az egyetemnek is. Felvételiztem, felvettek érveszteség nélkül az ELTE-re. Csakhogy ott volt a debreceni színház, azokkal a fiatal színészekkel, akikkel én már összebarátkoztam a főiskolán: Haumann Péter, Nagy



Molière: *Scapin fufangjai* a debreceni Csokonai Színházban, 1965 (a képen Sinkó László, Dégi István, Katona Imre, Harkányi János)

Anna és Béres Ilona került oda, jó barátaim, Kézdy Gyuri, Sinkó Laci játszottak ott, Lengyel Gyuri volt a főrendező, és mindenekelőtt ott volt Ruszt, aki épp akkoriban végzett a főiskolán. Ő már mint „robbanó akna” ott rejtőzött a közelemben. Átiratkoztam hát a debreceni egyetemre, és három évet ott is végeztem el, közben pedig rendezőasszisztensként Ruszt és Lengyel mellett dolgoztam, s játszottam szerepeket is.

R. J.: *Tehát te a kőszínházban nevelkedtél, nagyszerű rendezők és színészek társaságában. És hogy kerültél Pestre?*

K. I.: Önszántamból nem jöttem volna fel. Hiszen Debrecenben élt az édesanyám, otthon laktam, jártam az egyetemre, és dolgoztam a színházban. Boldog állapot volt. Azt a színházat nagyon tiszteltem, és úgy gondoltam, ez az, amit követni kell. Meg sem fordult a fejemben, hogy a színháznak más alternatívái, megvalósulási formái is lehetnek. De közben Ruszt azért folyamatosan szállította nekem a híreket az Egyetemi Színpadról is. És aztán lejött vendégjátékra az Universitas a *Karnyónéval*, amiről ma is állítom, hogy az évszázad előadása volt. A színháznak olyan új arculatát mutatta fel a számomra, olyan esszenciális színjátás volt, hogy bennem akkor a világ megfordult a saját tengelye körül. Az addigi tapasztalataim szöges ellentétben álltak azzal, amit tőlük láttam. Úgy éreztem, ha ez autentikus, és ha emellett minden eltörpül, amit idáig tudtam a színházról, akkor döntenem kell. Ruszt a hóna alá vett, és felhozott az Egyetemi Színpadra. Negyedévesként ismét az ELTE hallgatója lettem.

R. J.: *Az Egyetemi Színpad épp a fénykorát élte.*

K. I.: Sokan mentek az Universitashoz, mert ott volt a Ruszt. Én úgy kerültem oda, hogy Ruszt vitt magával.

R. J.: *Kik játszottak akkor ott?*

K. I.: Az a csapat zsenik gyülekezete volt: Jordán Tamás, Halász Péter, Sólyom Kati, Fodor Tamás, Kristóf Tibor, Hetényi Pál, Szilágyi Maya és folytathatnám. De nem csak a szűken vett együttesre kell gondolnod. Az Universitasnak volt egy nagy holdudvara is. Egészen kivételes, erős invenciókkal rendelkező, kvalitásos emberek gyűltek körénk.

R. J.: *Sok vita közepette jöttek létre az előadások?*

K. I.: Beszélgettünk mi rengeteget színházról, művészetről. Ez a társulat nem pusztán színház volt, hanem egy rendkívüli közösség is. Persze, hogy sokat vitatkoztunk arról a színházról, amit csinálni szeretnénk. A létező színházról viszont,

amit magunk körül láttunk, keveset beszéltünk, azt egyszerűen semmibe vettük. Az előadásaink viszonylag könnyen születtek. Én főleg Ruszt előadásaiban dolgoztam, színészként és dramaturgként. Benne mindenki bízott. Az ő ráhangoltsága egy másfajta színházcsinálásra teljesen egybefogta a társulatot. Egy olyan jelentős előadást például, mint *A pokol nyolcadik köre*, tíz nap alatt hoztunk létre, hihetetlenül ihletett állapotban, és ráadásul éjszaka. Napközben nem lehetett próbálni az egyetemi és egyéb elfoglaltságok miatt, este előadás volt a színpadon, így tíztől hajnalig próbáltunk minden éjjel.

R. J.: *A legtöbb székénébeli próbámat nekem is éjszaka kellett tartanom. Különös állapotba kerül ilyenkor az ember.*

K. I.: Átzuhan egy delíriumos állapotba, elemelkedik a környezetétől. De amúgy is, az egész Universitas egy kicsit a talaj fölött lebegett. És most kénytelen vagyok néhány szót ejteni az adott kor színházáról. Jellegzetesen ósdi volt, s mint ahogy később is, meglehetősen belterjes; egy olyan képződmény, mely a világszínház irányzatait nem nagyon engedi át magán, csupán önmagával van elfoglalva. Magyarán: provinciális volt. A magyar színházat nem érintették meg azok az organikus és eleven folyamatok, melyek akkoriban az európai és a világszínház új törekvéseit jellemezték, fenekestül felforgatva a korabeli színházművészetet, még a környező országokban, például Romániában is.

R. J.: *Ti érzékeltétek ezeket?*

K. I.: Nagyon is! Merthogy az Universitas elkezdett fesztiválokra járni. Így saját szemünkkel láthattuk, mi zajlik Európában. Mélyen, minden részletében megismertük ezt a világot. Évről-évre tucatszám találoztunk azokkal az újdonságokkal, amiket a színház akkori, forradalmasodott állapotában produkált, és nem csak Európában. A nancy-i fesztiválra a világ minden tájáról érkeztek csoportok. Fölsímtük, hogy mi az, ami mérvadó a színházban, melyek a világ jelentős irányzatai, és érzékeltük azt is, hogy ehhez képest hol tartunk mi itthon, ebben a sajátos beszűkült-ségben. Világosan láttuk, hogy az az eleven színház, melyet a fesztiválok terepén megismertünk, és az a létező színház, melyet itthon művelnek, köszönő viszonyban sincsen egymással. Aminek nem csak az lett a következménye, hogy radikálizálódtunk, hanem az is, hogy az új impulzusok révén eredményesek lettünk.

R. J.: *Felteszem, hogy ezek a nemzetközi tapasztalatok a későbbiekben a társulattól el- és szétágazó egyéni utakat is befolyásolták.*

K. I.: A bomlási folyamatnak azért sokkal inkább az itthoni politikai nyomásban kell keresni az okát. Ebben a közösségben, ebben a műhelyben valami olyasmi történt, ami a hatóság számára nehezen volt követhető, kontrollálható. Hivatalos és adminisztratív eszközökkel viszont állandóan be akartak avatkozni a folyamatokba. Amikor látványosan beérett a generáció, az Universitást profizmussal kezd-



Katona Imre *A pokol nyolcadik köre* című előadásban (Egyetemi Színpad, 1967)



ték vádolni, ami akkoriban szitokszó volt. Nem szabad profinak lenni, ha nem vagy az intézményrendszeren belül. Profinak lenni tilos! Így aztán sokan leszerződtek valahová, egzisztenciális okokból. És amikor a sikereink csúcsán, egyik pillanatról a másikra elbocsátották Ruszt Jóskát, mindenki megingott. Hogy nélküle folytatható-e egyáltalán a közös színházcsinálás. Ekkor ment el Fodor Tamás, Halász Péter pedig létrehozta a Kassák Ház Stúdiót. Folyamatosan megzavarták és akadályozták a munkánkat. Arra is kiterjedt a figyelmük, hogy ha működik két olyan diákszínház, mint az Universitas Együttes és a Szegedi Egyetemi Színpad, akkor ezek között egy átkos rivalizálás jöjjön létre. Ha megjelent egy jó kritika a Paál Istiekről, ezzel párhuzamosan bennünket jól ledorongoltak, és fordítva. Ezt konzekvensen így csinálták..

R. J.: *De azért ti – mármint a szegediek és a pestiek – nem hagyátok, hogy összeugrasszanak benneteket.*

K. I.: Nem, okosabbak voltunk annál... De két évadot Ruszt nélkül kellett át-szenvednünk. Ekkor jött a segítségünkre – áthidaló megoldásként – Zsámbéki Gábor, aki három darabot is rendezett nálunk.

R. J.: *Magatok közül senki sem aspirált a rendezői posztra?*

K. I.: A csapatot én tartottam össze, de nem akartam magam erre pozicionálni. Nem éreztem magam azon a szinten, hogy átvegyem a Ruszt helyét. Vártunk, próbálkoztunk, és egyszer csak sikerült kicsikarnunk egy olyan helyzetet, hogy Ruszt visszajöhessen. 1970-ben küldték el, '72-ben visszatért, és megint megnyílt számunkra Európa. Mert hívtak bennünket számos fesztiválra, és ahová hívtak, oda el is mentünk. Mit gondolsz, mi volt ennek az oka?

R. J.: *A kirakatba is ki kellett tenni valamit. Te hogy látod?*

K. I.: Igen, a kultúrpolitika koncepciójában ott lappanghatott ez a pragmatikus szempont is. De ha nem lett volna az egyetemnek egy rektor helyettese, Dr. Mádl Ferenc, aki a nemzetközi kapcsolatokért volt felelős, akkor ez korántsem ment volna ilyen könnyen. Amikor meghívás érkezett hozzánk, azt ő véleményezte, és a minisztériumnak ő küldte tovább. Ha az ő helyén egy korlátolt pártember ült volna, akkor el lettünk volna ásva. Ő viszont segített.

R. J.: *Tehát Ruszt visszatéréssel új korszak indult.*

K. I.: Az én Passió-átdolgozással kezdtek (*Passió magyar versekben*).

R. J.: *Ekkor már több Grotowski-előadást is láttatok.*

K. I.: Valóban, láttuk az *Apocalypsis cum figuris* is, amelyik az utolsó tulajdonképpeni színházi előadása volt a parasztházi korszak előtt.

R. J.: *Nem próbálkoztatok a meghívásával?*

K. I.: Nem lehetett volna. Ami a Szkénében sikerült nektek a nyolcvanas években, hogy autentikus alkotókat hív-



Júdás és az ördög a *Passió*ban, 1971  
(a képen Varga Tamás és Árkos Iván)

jatok meg, olyan nagyságokat, mint Barba és Kantor, mi ezt meg sem kísérelhet-  
tük. Nem. A nevét sem volt ildomos emlegetni, nemhogy meghívni! Ő dilettáns-  
nak számított a hivatalos „szakmai” körökben. Amikor Ruszt visszajött, szöveget  
kerestünk azokhoz a tapasztalatokhoz, amit Grotowski hatására már felgyűjtöt-  
tünk. A szándék az volt, hogy amit bennünk Grotowski elindított, azt most össze-  
gezni kéne egy előadásban. Akkor készítettem egy szöveggönyvet négy 18. századi  
nagyépítési misztériumjáték és néhány még régebbi rituális szöveg motívumaiból.  
Ez lett a *Passió*, amivel Ruszt nem pusztán a Grotowski nyomán született felfede-  
zéseit hozta szintézisbe, de megalkotott egy színpadi ars poétikát, amit aztán élete  
végéig követett.

R. J.: *Mennyire voltatok felkészülve erre a fajta játékmódra?*

K. I.: A tréningre épülő módszer a hatvanas-hetvenes évek fordulóján szá-  
munkra még ismeretlen volt. Mi addig csak „eredményeket”, előadásokat ismer-  
tünk meg. Ezt a magunk módján és eszközeivel próbáltuk követni. Később, a het-  
venes évek derekától kezdve beleláltunk a műhelymunkákba is, megismertünk  
módszereket, technikákat, a tréning mint kategória már értelmezhető programmá  
vált számunkra. Ekkor kezdtünk érvényesíteni egy olyan szisztémát, ahol a tréning-  
ek, a színházi alapoktatás lassanként fontosabbá vált, mint a színreviteli munka,  
pontosabban a munka túlnyomó részét ez töltötte ki. Az *Arisztóphanész madarai*  
előtt például már hónapokon keresztül tréningeztem a csapattal.

R. J.: *Ez érződött is az előadáson.*

K. I.: És utólag Ruszt azt mondta Nánay Istvánnak, hogy a darabot én rendez-  
tem, pedig én egy pillanatot sem hoztam létre abban az előadásban. Azt Jóska ren-  
dezte. A *befalazott asszony* című szertar-  
tásjáték esetében is volt némi előzetes  
tréning. A szegediek Sarkadi Imre drá-  
mája alapján hozták létre a saját *Kő-  
műves Kelemen* előadásukat, én folk-  
lór szövegekből építettem fel a miénket.  
Majdnem egyszerre készültünk azo-  
nos témával, mintha rivalizáltunk vol-  
na. Ezekkel az előadásokkal ismét be-  
köszöntött számunkra az aranykor, és  
nagy korszaka volt ez a Szegedi Egyete-  
mi Színpadnak is. De láttuk, hogy köz-  
ben igyekeznek bennünket egymás el-  
len hangolni. Mindkét társulatnak nagy



*A befalazott asszony, 1972*  
(a képen Csizmadia Tibor)

volt a tábora, de az ellenségeskedés szítása, az zajlott. Főleg a sajtóban. Ruszt Jós-  
ka azt mondta, számos jelből kilálglik, hogy a Szegedi Egyetemi Színpadot össze  
akarják ugrasztani velünk, és ebben a helyzetben a legegyszerűbb, ha szövetséget  
kötünk egymással. Ekkor hívtuk meg hozzánk a Paál Istit. Az Universitasnak eb-  
ben az időszakában párhuzamosan dolgozott a két rendező. Végül Ruszt rémul-  
ten elengedte az Universitást.

R. J.: Ezt hogy érted?

K. I.: Mindjárt elmondom. Ott volt az *Arisztophanész madarai*, ami egy különlegesen rafinált előadás. A szöveg maga is ilyen. Folyton billegett az, hogy mit mondunk ki és mit nem, csupa kontaminációs szójáték, egyetlen mondat sem azt jelentette, amit szó szerinti értelme szerint.

R. J.: *Telis-tele volt politikai allúziókkal.*

K. I.: Mind allúziók voltak, de kegyetlenek. Például a darab végén, amikor már megtörténtek a gyilkos túlkapások, és egymást felelősségre kellett volna vonni, egyik és másik oldalról is egyszer csak valaki kijelenti, hogy „Világos szerződés, hosszú barátság” – ez egy közmondás, de mi ott akkor a Varsói Szerződésre utaltunk. Bekérték tőlünk a szövegekönyvet, mint ahogy mindig, de ezzel a textussal nem boldogultak sehogy sem. Van benne néhány csúnya szó, azt mondták hogy ezeket húzzuk ki. A bemutató '73 decemberében volt, a csilláron is lógtak. Egy fél évig játszottuk, nemzetközi fesztiválokon is megjelentünk vele. Míg ugyanebben az évben el nem jött az a pillanat, amikor először sikerült Magyarországon egy nemzetközi kísérleti színházi fesztivált is létrehozni. Az elsőt, amit az Egyetemi Színpad rendezett a Szkénével együttműködve 1974 szeptemberében. Nagyszerű társulatokat, ha nem is a legjobbakat, de a nemzetközi mezőny színe-javát meg tudtuk hívni. A programban két magyar előadás szerepelt: az *Arisztophanész madarai* és a *Kőműves Kelemen*. Na, itt lett vége a történetnek. Beültek, kontrollálták, fogalmam sincs kicsodák, és a fesztiválszervezői munkámat azal honorálták, hogy az Egyetemi Színpad igazgatója közölte: január elsejétől megszüntetik az állásomat.

R. J.: *Te ott állásban voltál?*

K. I.: Igen, én az Egyetemi Színpad állandó munkatársa voltam, fizetést kaptam. Ruszt sem ingyen csinálta. Az egyetem biztosította a pénzügyi kereteket.

R. J.: *Tehát szerződésben álltatok, s ha úgy akarták, el is lehetett küldeni benneteket.*



Papadimitriou Grigorisz és Csizmadia Tibor az *Arisztophanész madarai* című előadásban (Egyetemi Színpad, 1973)



A legelső Budapesten megrendezett nemzetközi színházi fesztivál plakátja

K. I.: Pontosan. Az Egyetemi Színpad a főváros egyik leglátogatottabb színháza volt, valódi színházként működöttünk, főfoglalkozású munkatársakkal.

R. J.: *Mivel indokolták az elbocsátásodat?*

K. I.: Hát, hogy túlnőttem én már ezen. Valami ilyesmit mondtak. Meg hogy új irányzat lesz. Sokkal inkább megint amatőr. Ennek ellenére én az együttesnél megmaradhattam volna, csakhogy... volt egy esemény, ami engem nem is kavart fel annyira, Ruszt Jóskát viszont rettenetesen. A következő történt: fél éve ment az *Arisztophanész madarai*, a közönség kristálytisztán tudta, hogy miről szól, pontosan értette azokat a merész tartalmakat, amiket sifírozva közöltünk. A hatóság nem talált ürügyet, hogy beavatkozzék. És akkor behívtak egy megbeszélésre az ELTE Esztétikai Tanszékére, ahol a professzorok leültek velünk beszélgetni. Tekintélyes emberek, akadémikusok. Tudjuk jól – mondták –, hogy sok vitatható vonatkozása van mindannak, amit maguk az utóbbi időben megalkottak, nagy értékei is vannak, de az is látszik, hogy ez így most nem megy zökkenőmentesen. Ők felajánlják, hogy már az előkészítés stádiumában szívesen konzultálnak velünk, megbeszéljük, elemezzük, amit kell, és hát ugye, valamilyenfajta komplex, átgon-dolt és igényes irányvonalat adunk annak, amit majd a későbbiekben létrehozunk. Egy óráig tartott ez a beszélgetés.

R. J.: *És mi lett a következménye mindennek?*

K. I.: Ruszt Jóska megriadt, és azt mondta, hogy bennünket most felügyelet alá helyeztek, és ebből a helyzetből menekülni kell.

R. J.: *Ez pontosan mikor volt?*

K. I.: 1974 októberében.

R. J.: *Tehát valamiképpen a '73-as politikai bekeményítéshez kapcsolódott mindez.*

K. I.: Ahhoz kapcsolódik, persze, amikor a művészeti tevékenységben is elkezdték követelni a „bizonylati fegyelmet”, másrészt a különböző besúgók, pártmunkások korlátoltságát is felmérték, hiszen nyilvánvalóvá vált, hogy értelme-sőbbek vagyunk náluk. Így született a párthatározat, hogy olyan szinten és olyan embereknek kell egymással kommunikálni, akik partnerei tudnak lenni egymás-nak. Majd együttműködik velünk az Esztétika Tanszék, és minden jó lesz. Nem arról van szó, hogy mi ezt akarjuk-e vagy sem, de muszáj. Én még azt se kétlem, hogy a tanszék esetleg jóindulatúan állt ehhez az egészhez.

R. J.: *Ők is meg voltak vezetve.*

K. I.: Igen, pontosan. Feladatot kaptak. Meg lettek bízva, mert arra volt szükség, hogy olyanok kezeljenek bennünket, akik megfelelő szinten vannak.

R. J.: *Ekkor távozott Ruszt József.*

K. I.: Pedig már készen állt egy újabb szöveggönyvem, a *Debreceni disputa*, egy pamflet az ideológiai vitákról, arról, hogy sok érv felmerülhet egy vita kapcsán, de mindig csak egynek van igaza. Mindig csak annak, aki már eleve eldöntötte, hogy neki lesz igaza. Az *Arisztophanész madarai* a kommunizmus történetének áttekin-tése volt egészen Kádárig. A *Disputa* egy kortárs koranalízis lett volna. Ruszt, ami-kor elolvasta, azt mondta, hogy nem mehetünk fejfel a falnak.

R. J.: *Végül ezt a darabot be tudták mutatni?*

K. I.: Igen, de csak három évvel később, úgy, hogy átlag harminc ember nézhette az Eötvös Klub Hordójában, egy pincelyukban<sup>1</sup>. De visszatérve: Ruszt tehát elment, engem eltanácsoltak. A rákövetkező hónaptól az *Arisztophanész madarait* már nem volt szabad műsorra tűzni. Aztán kiderült, hogy most egy darabig parkolópályára helyezik az Universitasot, vagyis szilenciumra van ítélve. Ezzel egy időben rúgták ki Paál Isti a Szegedi Egyetemi Színpadról. Ez mind egyszerre történt! Ruszt Jóska megüresedett helyét sikerült átpasszolni Paál Istinek, aki ezután két évig dolgozott a csoporttal úgy, hogy előadást nem csinálhattak, nem lehetett nyilvános fellépésük. Isti tréningezett a társulattal, műhelymunkát vezetett lent a Hordóban, de 1974-76 között nem volt előadásuk. Közben persze Istivel is sok minden történt. Egyébként ha most rám bíznák, hogy kedvemre tréningezzek egy stúdióban, akkor én szívesen elvállalnám. Összegezve: 1974-ben, amikor a pártkongresszus már kiadta, hogy rendet kell tenni a művészetben, mert nagyon sok az anomália, túl sok az olyan esemény, amit már nem lehet le- vagy elfojtani. A helyzetet valahogy másként akarták kezelni, és azokat az embereket is, akiket ez érint. Fura, hogy néhány héttel az itt vázolt események után megkeresett a Pécsi Nemzeti Színház, hogy le akarnak szerződtetni.

R. J.: *Hogy téged kiemeljenek ebből a közegedből.*

K. I.: Gondolom, hogy ne csináljanak belőlem elvadult ellenséget, hanem egy olyan helyre kerüljek, ahol módom van érvényesülni, de kontrollált feltételek mellett. Ezt ma már így látom.

R. J.: *És elfogadtad.*

K. I.: Ez kihívás volt. Természetes, hogy elfogadtam. Addigra én már dramaturgiából tudtam annyit, hogy nagyon is kapóra jött nekem ez a feladat. Ha a kőszínházra gondolok, és arra, hogy mit tudtam én a kortárs színházról; hát sokkal többet, mint bárki, aki a kőszínházon belül élt. Tudtam újat mondani bármelyik munkatársamnak.

R. J.: *És erre volt fogadókészség.*

K. I.: Igen, ez nagy lehetőséget jelentett nemcsak a számomra, hanem Isti számára is, aki szintén Pécsre jött, egy esztendővel utánam. Éreztem, hogy itt nekem tág terem lesz, még akkor is, ha nem a saját szakállamra dolgozom, nem a saját műhelymunkámat végzem, és ezért úgy kell működnöm, ahogy az adott színház művészeti programján belül az lehetséges.



Katona Imre első rendezése az Universitasnál (Lorca: *Don Perlimplin*, 1976)

<sup>1</sup> 1976-tól 81-ig az Universitas az ELTE Eötvös Klubjának alagsori helyiségében, a Hordóban működött.



R. J.: *Éz könnyen ment?*

K. I.: Mindent egy kicsit hatékonyabban csináltam a megszokottnál. Czímer József volt a fődramaturg, aki a szakma legnagyobbjának számított akkor. Ő lett a mindennapi beszélgető partnerem. Nekem imponált az ő műveltsége, ő pedig nyitott volt azokra az újdonságokra, melyeket tőlem hallott.

R. J.: *És mit tudtál belevinni az ottani munkádba?*

K. I.: Például a Paál Isti meghívását, simán! Alig két hónapja voltam ott, amikor felvetődött, hogy itt van Janusz Krasiński darabja, amit Spiró lefordított (*Ha megjönnek a fivéreim*). Még nincs hozzá rendező. Mondtam, én ajánlanám Paál Isti-vánt.

R. J.: *És mit szóltak hozzá?*

K. I.: Felkapták a fejüket. Nem reagáltak rá rögtön, de két nap múlva már úgy volt, hogy jön a Paál Isti. Szerintem megbeszélték Aczéllal.

R. J.: *Nyilván, ez is beleillett a politikai számításaikba.*

K. I.: Isti létre is hozta az előadást '75 tavaszán. Talán ez még nem volt egy nagy formátumú dolog, a szöveg se volt revelatív, de a kőszínházi elvárásokhoz képest nagyon jól megcsinálta. Nagyszerűen együtt tudott dolgozni a színészekkel, megérintette őket. A közepes darabból egy remek atelier előadás lett.

R. J.: *Az Univerzitasról ekkor már teljesen leváltál?*

K. I.: Igen. Isti viszont úgy lett átcsempészve Pécsre, hogy közben az Univerzitasnál maradt. Pécssett hamar nyilvánvaló lett, hogy azt rendezhet, amit akar. Hasonló helyzetben voltam én is. Ha javasoltam volna, hogy most a *Madarak* után egy másik Arisztophanész témát dolgozok fel, azt mondták volna, írd meg. Teljes szabadságot kaptunk. Relatív. Ráadásul mi voltunk Aczél kedvenc színháza, ahol túrt és támogatott volt a progresszió.

R. J.: *Merthogy ő pécsi volt.*

K. I.: Ő volt Pécs országgyűlési képviselője, a színházat ő maga kézivezérelte fentről. Szerette volna, hogy a színház progresszív legyen és „modern”, legalább annyira, mint a kaposvári. Azalatt míg Pécssett voltam, az Univerzitasnál is bekövetkezett egy fordulat. Már engedték volna játszani az együttest, Isti pedig Örkény *Pisti a vérzivatarban* című darabját akarta bemutatni, ami akkor be volt tiltva. Jó, jó azt nem, valami mást – mondták neki, de hiába. Isti kötötte az ebet a karóhoz, hogy most már majdnem két éve műhelymunkázik az Univerzitaszal, meg akar végre alkotni egy előadást, és az nem lehet más, mint Örkény darabja, a *Pisti*. Végtére is a *Pistit* nem engedték, erre azt mondta tiltakozásul, hogy felmond. Igaz, akkor már a Pécsi Nemzeti Színház győzedelmes rendezője volt, olyan előadásokkal a háta mögött, mint a *Caligula* és az *Übü király*. Győztes hadvezér egy ellenséges terepen.

R. J.: *És mi lett a vége?*

K. I.: Felmondása után az együttes megkeresett azzal, hogy megértik az Isti döntését, de most arról volna szó, hogy én vegyem át a stafétabotot. Át is vettem. Ez 1976-ban történt.

R. J.: *És Pécs?*

K. I.: Onnan nem kellett eljőnnöm, és nem is akartam. Profi és amatőr – mindkettő rosszul kezelt fogalom volt. Ha valaki amatőr, nem lehet művész, nem lehet profi. És ha valaki profi, akkor ő szabályos dolgokat csinál a megszabott keretek közt. Egy profi színházban viszont az embernek megvolt a tekintélye, érvényesnek számított mint művész. És ha emellett dolgozott még egy amatőr társulatnál is, az már egy másik, ámde támadhatatlan pozíció volt. Ugyanaz a pozíció, mint a Ruszt Jóskáé volt korábban. Innentől kezdve tíz éven át vezettem az Universitast. Közben a kőszínházi terepen egyik társulattól szerződtem a másikhoz. Ez egy párhuzamos történet. Nem tagadom, hogy nekem a saját műhelyem volt a fontos.

R. J.: *A tagság már egy másik generációból tevődött össze.*

K. I.: Addigra felfrissült a társulat. Maradtak azok, akiket Paál Isti „készített elő” nekem, és aztán jöttek az újak, akikkel folyamatos műhelymunkába kezdtünk.

R. J.: *Somogyi István is ekkor került a közeletekbe?*

K. I.: Igen. Ő az akkori tapasztalatokból sokat merített.

R. J.: *Vele dolgozva, a tréningben inkább Paál Isti, az előadásában, darabválasztásában és a stílusában pedig inkább a te hatásodat éreztem.*

K. I.: Az én tréningjeimen ő huzamosan ott volt, és az Arvisurát tulajdonképpen arra alapozva indította és fejlesztette olyan szintre, amit én magasrendűnek tartok.

R. J.: *E tapasztalat átvevője tehát már a mi generációnk.*

K. I.: Majdnem ezzel egy időben alakult meg a Népszínház<sup>2</sup>.

R. J.: *A mi egyetlen közös munkahelyünk...*

K. I.: Gyurkó László hívott, és akkor eljöttem Pécsről. Tetszett a dolog, mert elődjeként ott volt a Huszonötödik Színház<sup>3</sup>, mely Gyurkó vezetésével mégis csak egy hivatásos kísérleti színháznak tűnt.

R. J.: *Meg a volt Déryné Színház<sup>4</sup>, ahová meg én voltam beosztva.*

K. I.: De számomra a Huszonötödik volt a fontos, Jancsóval, Hernádival, Szigeti Károllyal. Ha Gyurkó hív – mondtam magamban –, akkor én odamegyek, mert ott valami rokon tevékenység zajlik. És engem nem a másodlagos részéhez kapcsolnak, hanem az experimentális Várszínházhoz<sup>5</sup>, mint a Népszínház fődrámaturgját. És közben nyaklő nélkül dolgozhattam a saját együttesemmel, az Universitaszal. Ekkor volt kibontakozóban egy nagyon értékes munka ott a pincében, egy kicsi térben, negyven-ötven ember előtt játszva. Tudtuk jól, ha kisebb a nyíl-

<sup>2</sup> 1978. január 1-jén az Állami Déryné Színház és a Huszonötödik Színház összevonásával alakult meg a Népszínház.

<sup>3</sup> A Huszonötödik Színház 1970-ben Gyurkó László író, Szigeti Károly koreográfus és Berek Kati színésznő hozta létre.

<sup>4</sup> Az Állami Déryné Színház, más néven a Faluszínház 1951-ben alakult, budapesti székhellyel. 1978-tól 1991-ig mint a Népszínház utazó társulata működött.

<sup>5</sup> A Várszínház 1978-tól 82-ig a Népszínház játszóhelye, 1982-től 2001-ig a Nemzeti Színház kamaraszínháza.

vánosság, akkor nagyobb a tolerancia. Ott került színpadra a *Magyar Elektra*, amit később tovább vitt Somogyi, aztán az *Escorial Ghelderode*-tól, és sok minden más. Itt már úgy dolgozhattunk, ahogy én mindig is szerettem volna: hogy nem pusztán bemutatóra próbálunk és játszunk, hanem van egy harmadik vonulata is a munkának, a mindennapi tréning, az alapozó munka. Akkor már sokat tudtam az Odinról és a hozzá hasonló színházi laboratóriumokról.

R. J.: *Az Odin tulajdonképpen általatok került a Szkéné látókörébe, s lett aztán viszsza-  
szatéró vendég.*

K. I.: Igen, én is így emlékszem.

R. J.: *A Hordóban töltött évek alatt az Universitástól sok ember kapott életre szóló  
személyes indíttatást, még ha nem is mindenkiből lett színházi ember.*

K. I.: Ők nálunk nem a kőszínházi működést sajátították el, hanem valami egészen mást. Ami a folytatást illeti, nehéz összefogni a szálakat, mert minimum két vágányon fut a történetem. Az egyik a hivatásos színházi munkám (ez elég ka-nyargós), míg a másik, az experimentális töretlenül haladt, miközben szertefoszlot-tak a Népszínházzal kapcsolatos illúzióim. 1979-ben visszamentem Pécsre, ezút-tal rendezőnek. De én már annyira a kísérletezés vonzásában éltem, hogy lazulni kezdett a munkafegyelmem. Türelmetlenség és a lázadás szelleme vett rajtam erőt. Bár fontos előadásokat rendeztem, de zaklatottan, konfrontálódva a munka-  
adó intézményemmel. A színházon belül is feszültségeket éreztem, lefojtott in-  
dulatokat. És jött egy pillanat – a Sík Ferenc és Nógrádi Róbert között kirobba-  
nó konfliktus –, amikor dönthettem volna úgy, hogy a helyzetet kihasználva akár  
a főrendezésre törjek. Ehhez csak Nógrádi mellett kellett volna kiállnom. Én el-  
jöttem Sík Ferencsel együtt, pedig a pécsi lett volna az első színház, ahol páholyba  
ülhettem volna. Hasonló esélyem volt még néhány, de végül igazi vezető pozíciót  
kőszínházban soha nem vállaltam. Szikora János ekkor már Győrben volt főrende-  
ző, és áthívott oda. Ott viszont az történt, hogy az évad derekán a színház vezetői,  
Markó Ivánt is beleértve, egymásnak estek. Szikora maradt alul, év közben kellett  
elhagynia a színházat, és ottmaradtam én, a győztesek által megkörményekezve. Ezért  
azonnal átszerződtem Veszprémbe. És azt láttam: ahová megérkezem, ott mindig  
dúl valami konfliktus. Veszprémbe a főrendező, Horváth Z. Gergely összeugrott  
az igazgatóval, maradt a helyén az igazgató, és a főrendező ment. És én mindig az-  
zal végeztem, hogy nem álltam oda a győztes mellé. Ez valóban botrányos három  
év volt.

R. J.: *Tehát szinte mindenütt kivetett magából a kőszínházi üzem?*

K. I.: Dehogyan, ellenkezőleg. Fondorlatos alkalmakat kínált arra, hogy karrie-  
ristaként rátapadjak. Nekem a kőszínházi falak között nem volt veszteni valóm.  
Ha egyik helyről eljöttem, ott volt a másik. Így voltam szabad. Én az Universitas-  
hoz kötődtem, nekem az volt a legfontosabb. Ráadásul Sík Ferenc adott nekünk  
egy lehetőséget a Gyulai Várszínházban: évente bemutathattunk egy előadást pro-  
fesszionális körülmények között, rendes költségvetéssel, gázsikkal, próbadíjjal. Az  
Universitas ugyanúgy finanszírozva lett, mint később az Arvisura.

R. J.: *Őket a Soros Alapítvány támogatta ösztöndíjjal.*

K. I.: A Gyulai Várszínházzal 1977-től dolgoztunk együtt. Bemutattuk a Szörny című bábjátékot Kosztolányi Dezső szövege alapján. Utcaszínházi előadás volt. Nem tagadom, hogy használtam benne mintákat, elsősorban az amerikai Bread and Puppet volt a példa, és a Dagol Nyugat-Berlinből.

R. J.: *Te egy szövegelfedező ember vagy.*

K. I.: Inspiratív szövegeket keresem mindig. Úgy is lehet mondani, hogy a konvencionális szövegek engem nem tudtak inspirálni. Egy szabályos színdarab nem tudott lázba hozni soha. Egy olyan előadhatatlannak ítélt szöveg, mint ez a Kosztolányi-féle bábjáték, az más. Az már valami, ha a szerző sem gondolta komolyan, hogy ebből bábszínház lesz, vagy hogy monumentális, túldimenzionált, három méteres bábokkal fogják az utcára kivinni... Na, ezzel egész Európát betutattuk. Ettől kezdve tíz éven át én azt csináltam Gyulán, amit mindig is szerettem volna. És az Universitas ismét kikerült a nemzetközi szintérré.

R. J.: *Immár harmadszor. És a nyolcvanas évek vége felé mi történt az Universitasban?*

K. I.: Elmélyült munka folyt zárt falak között, minimális nyilvánosság előtt. Ennek az eredményei jutottak érvényre Gyulán. De a helyzetem nem lett egyszerűbb. Mert nem elég, hogy évente ismétlődtek a kalandjaim a vidéki színházakkal, egy harmadik vágányon is elindultam: ez volt a Rock Színház. 1980 augusztusában mutattuk be az *Evitát* a Margitszigeten, amit tíz napon keresztül játszottunk, esténként háromezer ember előtt. Az *Evitával* egy új műfaj lépett a közönség elé Magyarországon.



Kosztolányi Dezső: *A Szörny*, 1977



Az *Evita* címszerepében Kováts Kriszta, 1980



A *Koffer Utcai* előadása Spanyolországban, Universitas, 1982

R. J.: *Hogy kerültél képbe?*

K. I.: Miklós Tibor és Várkonyi Mátyás megkeresett. Ráadásul azok után, hogy már négy rendező mondott nemet vagy adta fel menet közben. Ha jól tudom, hívták Seregít az Operettből, Kerényit, Salamon Subát és még valakit. Elkezdték a munkát valamikor márciusban, és júniusra már mindegyikük otthagya őket a „körülményekre” hivatkozva. Engem már a legelején megkerestek, de Gyula miatt nem tudtam elvállalni. Koncertszerűen már tudták a darabot, de a színreviteli munka még el sem kezdődött. Végso kétségbeesésükben ismét hozzám fordultak. Kérdeztem, mikor lesz a bemutató. Mondták, augusztus 14-én: augusztus 1-jén jövök vissza Gyuláról, lesz tizenkét napunk, minden nap felteszünk a színpadra két jelenet, meglesz az előadás. Így is történt: tizenkét nap alatt színrevittük a darabot. A feladatot és az egész Rock Színházat én úgy kezeltem, mintha a saját együttesemmel dolgoznék. Elfelejtve a kőszínházi mentalitást. Ha nem volt díszlet, nejlon fóliából alkottuk meg a teret.

R. J.: *De a Rock Színház története sem volt diadalmenet.*

K. I.: Bizonyos értelemben egy darabig az volt. Sikerült hozzásegítenem őket ahhoz, hogy berobbanjanak a köztudatba egy olyan előadással, ami minden borzassága ellenére is elevenen működött, és nagyon erős volt a hatása. Egy új műfajt csempésztünk be vele Magyarországra. Az Evitát egyetlen lendületből megcsináltam, és otthagytam. A Rock Színház pedig járt tovább a maga útján. Aztán, amikor a veszprémi színházból is eljöttem, a Rock Színháznak már kialakultak a működési feltételei. Állandó játékhely ugyan nem volt, de a társulat intézményes keretek között működött, mint egy igazi színház. És 1983-ban felkértek főrendezőnek. Magát a főrendezőséget úgy kezdtem, hogy ismét színpadra vittem az *Evitát*, ezúttal már a West End kritériumainak megfelelően, majd '85-ben még megcsináltam velük egy csodaszép előadást, Várkonyi Mátyás *Bábjátékosát*. Úgy dolgoztam a társulattal, ahogy egy színházi műhelyben dolgozni kell. Mielőtt a darabot próbálni kezdtük, azt egy színházon belüli workshop előzte meg. Stílusgyakorlatokat, kreatív tréningeket tartottam, hogy felgyűjtsük a szükséges tapasztalatokat, amire később a színreviteli munka épülhet. A társulat óriási lépést tett előre.

Egyetlen alkalommal csináltam ezt végig, utána soha többet. Bár én voltam a főrendező, de rendezői kötelezettség nélkül. Az *Evita* persze rengeteg munkát adott, mindig csiszoltam és változtattam rajta, ha turnéra indultunk vagy szereplőcsere történt. Az *Evitát* minden alkalommal elkísértem külföldre, és nagyon vigyáztam rá.

R. J.: *De aztán ez a színház is valahogy kicsúszott a kezeid közül.*

K. I.: Más történt. A Rock Színházon belül megalapítottam egy tagozatot. Ez volt az Universitas utódja, a Gropius Stúdió.



Picasso: *A telibe viszonzott vágyakozás*, 1984



1984-ben, amikor az Universitással bemutattuk Picassótól a *Telibe viszonzott vágyakozást*, már világosan láttuk, hogy a mindennapi alapmunkát, a tréningeket fel kell függesztenünk, ha a színészeknek civil állása vagy elfoglaltsága van.

R. J.: *Ti nem fordultatok a Soroshoz?*

K. I.: Én ilyen lehetőségekről nem tudtam. Én csak azt láttam, hogy létezik egy állami intézményrendszer. És ha profi akarsz lenni, akkor ezen belül kell találnod egy rést, ahol megvetheted a lábad.

R. J.: *A Szkénét és az Arvisurát Ascher Tamás és Hankiss Elemér személyesen kereste meg a Soros Alapítvány ajánlatával, azzal, hogy pályázzunk.*

K. I.: Az ilyen lehetőségek engem elkerültek.

R. J.: *Tehát új csapatod a Gropius lett.*

K. I.: Továbbra is lent a pincében játszottunk, két-három darabot havonta vagy tízszer, s ehhez jött még Gyula. A Rock Színházban biztos helyem volt, a Gropiust pedig kísérleti tagozatként vittem be oda. És ekkor jött az a gondolatom, hogy elhagyjuk a pincét, és csinálunk valamit olyat, aminek óriási nyilvánossága lesz. Hozzákezdünk, hogy színpadra vigyük a *Hamletet*, Nagy Ferő rockoperáját.

Az az egy év, ami a színrevitelt megelőzte, életem leghuzamosabb műhelymunkája volt. Tagadhatatlan, hogy eredeti előadást sikerült létrehozunk a rockopera műfajában: arcátlanul populáris és gyökeresen experimentális volt egyszerre. A *Hamletről* készült felvételeket a televíziós archívumokból azóta törölték, de nem emlékszem rá, hogy az elmúlt három évtizedben lett volna olyan előadás, amelyeknek nagyobb lett volna



„Ki az?” – „Nem úgy, te állj, s felelj!” (Jelenet Nagy Ferő *Hamletjéből*, Gropius Stúdió, 1987)

a sajtóvisszhangja, mint ennek. A sajtó mindennek elmondott bennünket, könyvégetőknak és felforgatóknak és anarchistáknak tituláltak. Aztán jöttek a másfajta hangok, például az ÉS-ben, hogy a színpadon „a száguldó Shakespeare-t, a mélyről felszakadó indulatokat, a delíriumot” sikerült megidézni. Megírták azt is, hogy mozdulatszínházi vonatkozásban egy magasrendű dolog jött létre, hogy kiválóan énekelnek az előadásban, egy félrecsúszott hang nélkül. Na de! Amikor a szubvencionált színházi létezés mezejére léptünk, akkor elvárták, hogy a hatóságokkal működünk együtt. Már a kezdet kezdetén sem pártolták a *Hamletet*, de erre fitytyet hánytunk. Önjáróvá vált egy államilag fenntartott színház. A *Hamlet* ellenséges produkciónak bizonyult, hiszen egy velejéig romlott rendszernek tartott tükröt. A *Hamletből* hatalmas botrány lett, miközben óriási közönség sikere volt. Az előadás tehát azt demonstrálta, hogy nem működik bennünk a megfelelési kényszer. Azzal lehetetlenítették el minket, hogy „forráshiány” címen nem kaptuk meg az esedékes működési költséget. Ez '87-ben történt. Egy tollvonással megszüntették az együttesemet. Úgy éreztem, hogy ezzel mindent elveszítettem, miközben

továbbra is a Rock Színház főrendezője maradtam, rendszeresen turnézva Európában az *Evita* előadásaisal. Fonák helyzet alakult ki. Már hallani lehetett a szavakat, hogy „peresztrojka” meg „glasznosztj”. Én viszont a saját történéseimen keresztül azt láttam, hogy ha reformálni akarja magát egy rendszer, mely reformálhatatlan, abból katasztrófa lesz. Ha az ember belemegy abba, hogy reformkezdeményezéseket tegyen, azt fojtogatás követi. Én ezt átéltem. A Gropius megszünésével másfél évtizednyi munkám lett oda. Kerestem az alkalmat, hogy mikor vehetek elégtételt.

R. J.: *Mikor, miért és hogyan távoztál Magyarországról?*

K. I.: Ez akkor következett be, amikor 1989 tavaszán meghívták a Rock Színházat Prágába, hogy ott a Magyar Kultúra Napjai alkalmából adja elő az általam rendezett *Evitát*, ráadásul németül. Már az maga egy képtelenség, hogy a magyar kultúrát Webber és Tim Rice *Evitája* képviseli Prágában német nyelven. És mindez történik egy olyan konstellációban, amikor Jan Palach halálának az évfordulóján tüntetnek, letartóztatják Václav Havelt és vele együtt még másik nyolcvan becsületes embert. Mondtam a színházban, hogy ezt a fellépést le kellene valahogy mondani, fiúk. Nem kellene most Prágába menni.

R. J.: *És elmentek végül?*

K. I.: Amikor nyilvánvalóvá vált, hogy ez a vendégszereplés mégis meglesz, én két bőröndbe becsomagoltam magamnak mindent, ami fontos, repülőre szálltam, előbb Hamburgba, majd onnan Rómába utaztam. A Termini pályaudvarnál be mentem a legközelebbi postára, és feladtam egy táviratot a Művészeti Főosztály részére, amiben közöltem, hogy az *Evita* prágai előadásain nem veszek részt, és távolmaradásomat tekintsék tiltakozásnak a csehszlovák önkényuralommal való hivatalos magyar cinkossággal szemben.

R. J.: *De nemsokára jött a „bársonyos forradalom”.*

K. I.: Miután kimentem, felgyorsultak az események. Nyáron már megnyitották a határt a keletnémetek előtt, de április elején a béketáborban még szolidaritás volt és egység.

R. J.: *Aztán tulajdonképpen már vissza is jöhettél volna.*

K. I.: Nem egészen. Eltelt egy év, mire nálunk bekövetkezett a rendszerváltozás, de az oroszok még bent maradtak. De nem is ez a lényeg. Amikor kimentem, úgy éreztem, hogy ha az ember folyamatosan és az egész életével tagadta azt, amihez hozzá kellett volna simulnia, most végre eljött a kegyelmi pillanat, amikor nemet mondhat. Nem pusztán tagad, hanem kimond egy kategorikus és egyértelmű nemet. Félreérthetetlenül. Hogy én ezt az életemben egyszer kimondhattam, az nagyon fontos volt, és nagyon jó. Ezáltal mélyen megrendültem. **Azt** hittem, hogy az összeomlás előtti pillanatokban jövök el, és egy olyan fordulat fog bekövetkezni, mint 1981-ben a lengyeleknél. Csak a kilencvenes évek első harmada táján, '93 körül fogtam föl, hogy erről szó sincs. Itáliába egyébként nem a bizonytalanra mentem. Előtte többször is jártam Holstebroban az Odin Színháznál, Olaszországban pedig már a legelső hetekben találkoztam Eugenio Barbával. Ő azon volt, hogy összehoz emberekkel, és egyenleti az

utam. Be is mutatott Roberto Baccinak, aki a Centro Sperimentale di Ricerca Teatrale (Kísérleti Színházi Kutató Központ) igazgatója volt Pontederában, ahol Grotowski dolgozott akkor. Hát oda érkezhettem volna éppen. Nagyon bánom, hogy nem ezt tettem. Türelmetlen voltam. Újra akartam alapítani a színházamat, egy új műhelyt szerettem volna, akár utcáról jött emberekkel. A filmgyár környékén találtam munkát, és úgy tűnt, hogy létre lehet hozni egy színházi laboratóriumot a Via Giulián, a Római Magyar Akadémián. Ezekre a próbálkozásokra ment el két esztendőm. Pedig egy konferencián Barba sorra bemutatott mindenkinek, és olyanokkal kerültem kapcsolatba, mint Ugo Volli vagy Fabrizio Cruciani (ő ma már egy színháztörténeti nagyság). Ugo Volli, Olaszország egyik legnevesebb kritikusának szó szerint a következőt mondta: „*dovresti evitare le grandi città*”, vagyis kerüljem el a nagyvárosokat. Arra biztatott, hogy a műhelyalapítást kis helyen kezdjem.

R. J.: *Ahogy ezt Barba is tette, amikor Holstebróban horgonyzott le a csoportjával.*

K. I.: „Nem, nem, nem! Ezek szép tanácsok, de én tudom jól, hogy egy főváros micsoda” – én így gondolkoztam az otthoni reflexek alapján. Rómát nem akartam otthagyni, a város rabul ejtett. És végül Ugo Vollinak lett igaza. Amúgy az a római két esztendő, minden küzdelmével együtt, életem egyik álomszép periódusa volt. Nagyon szerettem ott lenni. Ott éltem át, mindennapi bizonyossággal, hogy egy városnak lelke és rejtőző szelleme van.

R. J.: *Mi történt a magyar kapcsolataiddal?*

K. I.: Az otthoniakkal? Szüneteltettem. Teljesen és mindent. Ámbár igaz, hogy pont a Magyar Akadémián sikerült elérni, hogy legyen egy próbatermem. De ott volt az a kérdés is, hogy közben miből élek. Akkoriban egy forgatásra kellett mennem Ferrarába, ahol volt egy pár napos karakterszerepem. Ott került látókörömbe a Teatro Nucleo, egy színház, mely az Odin eleven lenyomata volt. Teljesen egyívású velük. Olyan arculata volt, amit én nagyon szeretek, és amiben hiszek is. És kiderült, hogy ott biztonságra találok. Csatlakoztam hozzájuk, befogadtak. Az utolsó két esztendőt náluk töltöttem laboratóriumi munkával, színészi tréningekkel. Egyébként Ferrarában alig játszott a színház, inkább turnézott, otthon pedig a műhelymunkára összpontosított. A színészpedagógia terén szereztem náluk érdekes irányokba mutató tapasztalatokat. Elég sokat, például a *commedia dell'arte* és az abszurd vonatkozásában.



Horacio Czertok rendező és Katona Imre  
(Teatro Nucleo, Ferrara, 1992)

R. J.: *Úgy érzem, jót tett neked ez az ott töltött négy év, feltöltődöttél. Hogyan kerülél vissza?*

K. I.: Az nem ment könnyen. Nem volt útlevelem, azt a harminc nap engedélyezett kint tartózkodás után le kellett adnom, amikor épp az Odinnal töltöttem egy hetet Perugiában. Később megkaptam a Genfi Konvenció útlevelét. Ez egy úgynevezett menekült útlevél volt. Úgy kilencvenhárom táján eszembe jutott, hogy haza kellene nézmem. Na jó, de ezzel az útlevéllel nem lehetett Magyarországra beutazni, csak ha vízumot kérek. Hat napra kaptam beutazási engedélyt a magyar konzulátuson. Ez már jócskán a rendszerváltozás után volt! A határon csaknem leszállítottak a vonatról. Hát ez volt az a díszes korszak! Azt mondták: ezzel az útlevéllel ide nem lehet beutazni. Igen ám, mondja a másik határőr, de van neki vízuma. Micsoda? Hogy ehhez az útlevélhez neki van vízuma? Beengedtek, de hat nap múlva az országot mégis el kellett hagynom. Megnéztem Halász Péternek *A kínai* című előadását, kicsit szétnéztem, megállapítottam, hogy minden ugyanolyan áporodott, mint volt, de azért a Halász hazajött és előadása van a Kamrában, vannak tehát újdonságok. Beleszagoltam a levegőbe, és máris vissza kellett mennem. De azért a bogár már bent volt a fülemben: ha lenne útlevelem, akkor jöhetnék simán, akármennyi időre. Beadtam a kérelmet a római konzulátuson. Egy hét múlva Ferrarában a postaládámban volt az útlevél. Nyilván futárpostával vitték és hozták. Ez lenyűgözött.

R. J.: *És vissza is jöttél?*

K. I.: Úgy gondoltam, fél lábbal hazajövök, de aztán végleg itthon maradtam.

R. J.: *Mi várt rád itthon?*

K. I.: A saját hazám, amelyik olyanná lett, hogy rá sem ismertem. Nos, annak idején, amikor nagyon unszolták Max Reinhardtot a háború után, hogy térjen haza Németországba, és faggatták, hogy miért nem akar, akkor ő azt válaszolta: „Én itt emigrációban élek, de ha hazamennék, az egy második emigráció lenne”. Ezt mondta nagyon bölcsen, és soha többé nem tért vissza. Én is egyfajta második emigrációként éltem át a hazatérés utáni időszakot.

R. J.: *Jó pár év eltelt, mire újra lehetett veled találkozni a színház világában.*

K. I.: Felbukkantam itt is, ott is, a Szkénében például. Az Ablonczy László vezette Nemzetiben tárt karokkal fogadott Sík Ferenc, aki aztán nagyon hamar meghalt. Én ismét saját műhelyt akartam létrehozni. Pályáztam is, mérsékelt sikerrel. És akkor azt mondtam: most valóban pihenőt kellene tartani, mert nem találok egy olyan szilárd pontot, amihez viszonyulni tudnék. Pár évre lementem vidékre. Letelepédtem Mohácson, és vettem egy parasztházat falun. Magyarország legdélibb városába vonultam vissza, teljesen izoláltan. Ha hívtak, akkor mentem. Olyan helyekre hívtak például, mint a pécsi Janus Egyetemi Színház vagy a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház, mely ezer kilométerre van innen. Ezek a munkáim nem kerülhettek fókuszba, tehát rejtőztem az alkotásaimmal is. De nem volt rossz dolgozni így. Feltöltődés volt. És eljött egy pont, amikor azt mondtam, most már tisztán látok, mindent teljesen felmértem, és meg kell állapítanom, hogy semmi keresni valóm nincs az alternatív színházak területén, az úgynevezett független

szférában mozdulni se tudnék. Szikora János mondta nekem jó harminc éve, hogy nagy formátumú munkát végezni csak kőszínházban lehetséges. Akkor vitatkoztam vele. Most már igazat adok neki. És megpróbálom érvényre juttatni az én speciális tapasztalataimat. Ott, ahol azokat használni lehet. Így horgonyoztam le végül a Soproni Petőfi Színháznál, és kapcsolatba kerültem a Nemzeti Színházzal is. Amit Sopronban végeztem és végzek, és amit tavaly a Nemzetiben megvalósítottam, az olyan módszerekkel és olyan körülmények között jött létre, amit autentikusnak érzek, és amit én az experimentális színházban megszoktam, alternatív kezek közt.

*A fotókat saját gyűjteményéből Katona Imre válogatta*

## “Triumphant Generals on Hostile Terrain”

Imre Katona is Interviewed by János Regős

In December 2014 *Szcenárium* launched its column “Recent Past” of interviews with the desire to introduce through the representatives of “the great generation”, socialised in the 1960s, the political processes and cultural epoch-makers that have determined the theatre world in Hungary to this day. In the current issue the interviewer János Regős, himself a well-known figure in the alternative theatre scene in Hungary, is asking Imre Katona (b. 1943) dramaturge, director, the present chief dramaturge at Petőfi Theatre, Sopron. His career in the theatre began in 1962. Its first phase was connected to the legendary Universitas Ensemble at the University Stage of the Faculty of Arts, ELTE (Eötvös Loránd University, Budapest), initiator of the theatrical renewal which is bound up with Jerzy Grotowski’s name in Europe. He was actor and dramaturge with Universitas under József Ruszt between 1967 and 1974 as well as author of the presentations *Passió magyar versekben* (*Passion in Hungarian Poetry*), *Befalazott asszony* (*The Walled-up Woman*) and *Arisztophanész madarai* (*Aristophanes’ Birds*). His answers to János Regős’s questions reveal how cultural policy then tried to stifle that generational revolt emerging in artistic form and divide the greatest talents of the generation. Like his colleagues, Imre Katona was simultaneously active in the professional as well as the “amateur”, later called “alternative” theatrical spheres (he



Ghelderde: *Escorial*,  
a képen Szilágyi Maya és Cselei Márta, 1977

himself describes his activity as “experimental theatre”). However, he as director is also associated with the 1980 Hungarian staging at the newly founded Rock Színház (Rock Theatre) of the musical *Evita*. The devilish games of the single-party state are disclosed in close-ups. Not only is it the home scene which is genuinely depicted, but also the world theatre context characterising this art form in its ascending cycle between the 1960s and 1980s.





# Színpadi látomások

In memoriam Borbély Szilárd

Miképp szólalnak meg Borbély Szilárd írásai a színpadon? Hogyan közelítenek a színpadi alkotók a borbélyi életműhöz? Ezekre a kérdésekre keresték a választ 2015. március 20-án, a Csokonai Nemzeti Színházban, a DESZKA Fesztiválon rendezett szakmai fórumon. Fazakas Gergely Tamás irodalomtörténész moderálásával Radnóti Zsuzsa dramaturg, Ráckevei Anna színművész, a Csokonai Nemzeti Színház igazgatója, Bódi Katalin irodalomtörténész, Árkosi Árpád rendező, Csikos Sándor színművész és rendező, valamint Vidnyánszky Attila, a Nemzeti Színház igazgatója beszélgetett a 2014 februárjában elhunyt debreceni író színpadi munkásságáról.



**Fazakas Gergely Tamás:** Szándékosan szubjektív beszélgetést szeretnénk, amelyben nem feledkezünk meg arról, hogy Szilárd testi jelenléte több mint egy évvel ezelőtt megszűnt itt a földön, de az írásos nyomai, emlékei itt vannak velünk. A Csokonai Színház idén színre vitte az *Akár Akárkit*, illetve ezen a DESZKA Fesztiválon vendégszerepel a Színház- és Filmművészeti Egyetem hallgatóitól, Máté Gábor rendezésében látható *Nincstelének*. Egy évvel a szerző halála után ezek adnak apropót ehhez a beszélgetéshez. Az eltelt idő már akár kritikai távlatot is jelenthet, így nemcsak baráti és személyes

hangvételnél szólunk az alkotóról, hanem a szövegek tükrében is. Arról kellene beszélnünk, hogyan vannak jelen ezek a szövegek? Milyen az a formanyelv, mely Szilárd drámáit jellemzi? Mi a különbség a drámai szövegek és azok között, amelyek nem színpadra íródtak, és úgy kerültek színre? Elsőként hallgassuk meg Radnóti Zsuzsát, aki, mint szövegekhez hű ember, *Borbély Szilárd emberi és írói szenvedéstörténete* című írásában<sup>1</sup> már előre megírta mindazt, amit én az imént körvonalaztam.

<sup>1</sup> Az itt megjelenő szöveg csupán részleteket tartalmaz a szakmai fórumon felolvasott írásból, mert a teljes anyag egy irodalmi folyóiratban fog megjelenni.



A képen balról jobbra: Mispál Attila, Vidnyánszky Attila, Fazakas Gergely Tamás, Radnóti Zsuzsa, Bódi Katalin, Csikos Sándor, Ráckevei Anna



**Radnóti Zsuzsa:** „A rettenetes trauma, amely Borbély Szilárdot érte 2000 karácsonyán a szülei ellen elkövetett rablógyilkossággal, életét, lelkiállapotát azonnal, életművét fokozatosan változtatta meg, és mélyítette el. A személyes szenvedéstörténet töredékes stációit követhetjük nyomon nagy műveiben, de úgy, hogy miközben egyre nyíltabb és személyesebb lett, annál inkább általános léttörténetté, ország-látomássá tudta tágítani saját sorstragédiáját. (...)

2004-ben, majd kibővítve 2006-ban adta ki kezéből, terápiás folyamatként, a Halotti pompát, 2005-ben pedig a Míg alszik szívünk Jézuskáját. E két megrázó verseskötet teljes nyíltsággal tárja ország-világ elé a költészet

pompájába ágyazott saját tragikus létállapotát és szülei halálát. A nyíltabb írói hangot horrorisztikusan fokozza, hogy a Halotti pompa csodálatos húsvéti és hasszid szekvenciái után a könyv jegyzetanyagában, a maga póre tárgyilagosságában közöl három újságcikket: a rablógyilkosságról, a tárgyalás megkezdéséről, végül a mellbevágó hírről, hogy bizonyítékok hiányában felmentették a gyanúsítottakat. Mindkét kötetben a végletek öszszeszikráztatásával ér el mélységesen dramatikus hatást. Nem véletlen, hogy Vidnyánszky Attila a költői anyagban megérzett egy tragikusan látomásos színpadi lehetőséget, és emlékezetes előadást formált belőle. A Halotti pompában sokszor szinte démonikus mélységű sorokat olvashatunk: „Egyszer meghaltam már tehát, / s hogy túléljem halálom / magamra vettem azt, aki / hasonlít rám. A Másom / itt él velem azóta is.” (...)

2008. Az Olaszliszkai című sötét, oratorikus, dramatikusan szövegben valamelyest ismét háttérbe húzódott, de azért felismerhetően benne van a személyes kataklizma is. Hangsúlyosan előtérbe kerül viszont a mai magyar valóságra kitérített, a kilátástalanságba sülyedő ország riasztó rajza az elvadult tájakról, az ott élő emberek kulturális, mentális, morális állapotáról. A tanárlincselés és az ősi temetőt kereső, eltévedt Idegen riasztó és drámai jelenetei után záró kódaként a lincseléssel gyanúsított egyik vádlott tárgyalása zajlik valami különös bizonytalansággal a színen, mert nem lehet tudni, hogy valóban a mindent tagadó gyanúsított-e a főbűnös. Ez a rész szinte felidézi Borbély Szilárd rémálmát szülei feltételezett gyilkosainak tárgyalásáról, amikor is az évekkel később megtartott számonkérésen végül is felmentették a vádlottakat, mert nem voltak egyértelmű bizonyítékok. (...)

Vannak alkotók, akik betölthetetlen űrt hagynak maguk után. Ilyen volt és ilyen marad Borbély Szilárd személye és életműve a magyar kulturális emlékezetben.”

**Fazakas Gergely Tamás:** Ebben az írásban Zsuzsa nem választotta szét a szövegeket keletkezésük szerint, hanem a színpad és az életrajz felől vizsgálta a különböző műfajú szövegeket. Először Vidnyánszky Attilát, a *Halotti pompa* rendezőjét kérdezem, hogyan viszi színre Borbély Szilárd nem drámának íródott szövegeit egy színházi alkotó? Hogyan jelennek meg a színpadon az eredetileg nem színpadra szánt „szólások”? Milyen rendezői és dramaturgi feladatokat ró ez az alkotókra?



**Vidnyánszky Attila:** Nem ez volt az első olyan előadásom, amely nem egy kész darabból született, hiszen például *A szarvassá változott fiúban* egy hosszúvers volt az alapanyag. Számomra végtelenül izgalmas a folyamat, ahogyan alakul, kiforrja magát az anyag. Kifejezetten szeretem a „félkész” szövegeket, illetve amikor nem drámai az alapanyag. Szeretem azokat az írókat is, akik hajlandóak „újraszülni” a művet a társulattal közös munkafolyamatban. Amikor Debrecenbe kerültem, ajándékba kaptam Borbély Szilárd *Halotti pompa* című kötetét, aztán nagyon hamar megismerkedtem a szerzővel személyesen is. Rögtön megragadott az a mélység, az a költői nagyság, ami a szövegekből áradt. Arra inspirált, hogy színházilag is foglalkozzunk velük. Ebben Szilárd partnernek bizonyult. Rá jellemző módon, nagyon szemérmesen, óvatosan, de egyre beljebb engedett a történetébe, a világába. Az sem lepte meg túlzottan, hogy nekifeszülünk, és megpróbálunk a kötet verseiből egy előadást létrehozni. Egyre személyesebb lett ez a vállalkozás, és egyre bátrabbakká váltunk. Volt például egy felejthetetlen, elmélyült beszélgetésünk a próbafolyamat kezdeti szakaszában, amikor Szilárddal együtt órákon át a bűn kérdéskörével foglalkoztunk. A bűn viszonylagosságáról, az életlehetőségeinkről beszélgettünk. Hál’Istennek, hangfelvétel is készült erről. Viszont lelkiismeret-furdalásom van a színdarabjai miatt, amiket rendre eljuttatott hozzám. Én folyton rohantam, ő pedig sokkal szemérmesebb volt annál, mint amire a tehetsége feljogosította. Nem szólt rám. Ezért sok mindent nem sikerült átbeszelnünk. Próbáltam

azért arra biztatni, hogy a verseinek látomásszerű, ezer irányban asszociáló ihletettségét érvényesítse a darabjaiban is. Drámáiban megpróbált egy kicsit egyszerűsíteni – legalábbis én így éreztem –, kicsit profánabban fogalmazni, ettől viszont nekem mindig hiányérzetem támadt. Azt próbáltam elmondani neki, hogy a *Halotti pompa* verseinek mélysége, magassága, száguldása kellene hogy előjöhessen a drámákban is. Dolgozni kellett volna vele, leülni, és minden egyes szavára vonatkozóan átbeszélni mindezt, de erre sajnos, nem jutott idő. Érdekes volt Szilárd viszonyulása az elkészült *Halotti pompa*-előadáshoz. Elsőre nem nézte meg, azt mondta, képtelen rá. Azután félig nézte, félig nem, nyilván nem akarta újraélni, átélni a szüleivel történt iszonyatot. Nagyon hálás vagyok viszont azért, hogy hagyott minket dolgozni. Semmihez sem hasonlítható ez az anyag, ami így létrejött, és nagyon szeretném a Nemzeti Színházban is játszani. Már régen repertoáron lenne, ha nem történik ez a tragédia. Azóta pedig azon gondolkodom, hogy talán újra is kellene értelmezni. Ismét elolvastam a kötetet. Egészen másként hatnak most rám ezek a versek. Most azt gondolom, hogy egy másik változatban kerül majd a Nemzeti színpadára.

**Fazakas Gergely Tamás:** Csikos Sándort és Ráckevei Annát kérdezem, milyen volt színészként ebben a szokásostól eltérő munkafolyamatban részt venniük? A *Halotti pompa* előadásában ráadásul ti a szülőket játszottátok.



**Ráckevei Anna:** Első közös munkánk volt ez Attilával. Az volt a nagyszerű, hogy színészként is nagy szabadságot kaptunk. Sokáig „matattunk”, beszélgettünk. És ennek az egész próbafolyamatnak volt egy olyan motorja is, mint Oleg Zsukovszkij, aki lenyűgöző testi-lelki szabadsággal mozgott közöttünk és az előadásban, a színpadon is, holott még a verseket sem ismerte igazán, csak a történetet kapta meg valamennyire, illetve egy-egy sort, fordításban. Így dolgozott ki a szövegekkel kapcsolatban helyzeteket, látó-

másokat, víziókat, amelyek megvalósításába mi is bekapcsolódtunk. Nemcsak ez volt izgalmas, hanem a probléma maga, a gondolatok, amiket a versek sugalltak, vagy amiket a történet kiváltott belőlünk. Ha az ember hétköznapi módon gondol a halál problematikájára, az rendkívül nyomasztó tud lenni. Nekünk is nyomasztó volt. Aztán egyre mélyebben végiggondoltuk, mi a bűn, mi a halál, hogyan lehet szembenézni vele, a szeretteinkével, a magunkéval. Nehéz, de nagyon feszítő kérdések ezek. Éppen Szilárd mondta mindig, hogy a középkorban mennyire másként viszonyultak a halálhoz az emberek, mint ma. Nem tolták el maguktól ennyire, hanem ünnepivé tették a pillanatot, azt a momentumot, amikor valaki eltávozik közülünk. Nagyon sokat beszélgettünk arról is, hogy mennyire átalakult a mai ember gondolkodása ezzel kapcsolatban. De a halál különböző nemeiről is, hiszen mindenkinek van valamilyen személyes története. Bicskei Istvánnak például, aki a Délvidékről érkezett, és rengeteg borzalmat tapasztalt meg a háború idején. Felkavaró volt az egész próbaidőszak, és ebben Szilárd részvétele, az a beszélgetés kü-

lönösen, amit Attila már említett. Mindegyikünkben mély nyomot hagytak nemcsak a próbák, hanem az előadások is, külön-külön. Kivételes időszaka volt ez az életemnek.

**Vidnyánszky Attila:** Fölszabadító volt az egész. Szembesített minket azzal, hogy Szilárd milyen bátorsággal fogalmaz. Arra ösztökéltem a színészeket, hogy ugyanilyen bátran gondoljuk végig azokat a témákat, amiket tabuként kezelünk, eltávolítottunk magunktól. Oleg valóban katalizátorként volt jelen ebben a munkában. Anekdotaként szoktam elmesélni, hogy a harmadik próbán éppen arról beszéltem, mi volna, ha megjelenítenénk a lelket. Azon tanakodtunk, hogyan lehetne ezt eljátszani. Mondott ötleteket, hogy így-úgy, mindet elhárítottam, hogy ez se jó, az se jó, és akkor egyszer csak kiment, majd bejött anyaszült meztelenül, tésztát kenve magára. Soha nem felejttem el a színészek arckifejezését, amikor meglátták. Ekkor még nagyon az elején jártunk a próbáknak. Ez azonban át is tört egyfajta gátat, és fölszabadított minket, hogy merjük végiggondolni az élet nagy dolgait. Azt sem felejttem el, amikor a Holokausztról kezdtünk el beszélgetni. Ezt a témát is sokáig kerülgettük, de a haszid történetek kapcsán neki kellett feszülnünk, szembesülni kellett ezzel is. Az előadás egyik legizgalmasabb gesztussorát eredményezte, amire azóta is nagyon büszke vagyok. Az anya karácsonyra süteményt süt, kiválasztja a csillag-formát, és mindazok a beszélgetések, melyek addig a férje és közte lezajlottak, abban a gesztusban folytatódnak, amikor Oleg mint lélek rányomja a kiszaggatott csillag alakú tésztát a fiú, a darabbéli fiatal Szilárd fejére, akit történetesen a fiam alakított. Ez a gesztus egyúttal felidézte azt az erőfeszítést is, amivel ehhez a témához közeledtünk. Felszabadító volt az a bátorság, ahogy a szövegekben Jézus keresztre feszítésétől eljutunk Mengeléig. A próbafolyamatban tucatszor éltünk meg mi magunk is katarzist. Anna már felemlítette Bicskei Istvánt, aki annál a versnél, amelyben a kislány az édesanyjával a gázkamra felé megy, többször elsírta magát. Magyaráztam neki, hogy itt most nem ez kellene, mire azt mondta: hidd el, nem akarattal sírok. Hatalmas erejű volt ez a produkció, biztosan megszüljük még egyszer, csak erő kell nekem is hozzá. Amikor Szilárd meghalt, éppen az előadásunk videós ajánlóját néztem, és hátborzongató volt látni: az előtérben Szilárd beszél, a háttérben pedig Oleg éppen felakasztja magát a világhírű orosz költőnő, Cvetajeva versére írt zeneszám alatt. Ez a szöveg pedig arról szól, hogy ő, a költő, mindjárt kiugrik az emeletről.



**Csikos Sándor:** Minden szerző ragaszkodik a szövegeihez, ezért Szilárdtól mi elsősorban azt kérdeztük, mennyire kezelhetjük szabadon az írásait. Erre ő azt válaszolta, hogy teljesen. A *Halotti pompa* előadásában elhangzó versek nem teljes költemények, hanem „összeszabdalt” részletek. Ezeket aztán Attila elképzelései alapján közösen állítottuk össze. A felkészülés során nagy jelentőségre tett szert ez az engedmény, fölszabadított bennünket a kötöttség terhe alól. Szükséges volt ahhoz, hogy meg tudjuk jeleníteni a tör-



ténetet, el tudjuk mondani a szövegeket. Adott egy kis távolságot, ami azért volt fontos, mert – ahogy Attila is említette – néha nekünk is nehéz volt megszólalni sírás nélkül. Ez egy nagyon finom, lehet, hogy szándékolt pszichológiai fogása volt. Ebben az előadásban egyébként a versszövegek mellett a gyilkosság jegyzőkönyveiből is elhangzottak részletek, és a halállal kapcsolatos népi rigmusok, szertartások is szerepeltek. Szilárd ezekre is nyitott volt.

**Fazakas Gergely Tamás:** Még a professzionális színészeknek is nehéz távolságot tartaniuk. Egy kicsit hasonló a helyzet velünk, tanárokkal is. Bódi Katával együtt tanítjuk Szilárd – kollégánk, barátunk, szobatársunk – írásait. Te hogyan éled ezt meg, tanárként hogyan lehet erről beszélni?



**Bódi Katalin:** Nem szoktam Szilárd szövegeit tanítani, éppen azért, mert mindenkit megviselne, de nagyon sokszor hozom fel referenciaként. Például, ha a reneszánsz festészetről beszélek, illusztrációként hozom föl valamelyik szövegét, mert úgy képes elbeszélni a versekben például a testet, hogy annak a képisége visszaköszön a festményen. Nem véletlen, hogy az emlegetett előadás plakátja éppen ifjabb Hans Holbein: *A halott Krisztus* című művéből a lábakat emeli ki, és

az sem, hogy a kötet címlapján is egy Mantegna-festmény látható. Szövegeinek az egyik legnagyobb erénye szerintem éppen a képiség. Nála a lírai nyelv a képzőművészet felhasználatához hasonlóan köszön vissza, talán ezért is válik ilyen szépen megjeleníthetővé a színpadon. Nagyon érdekes, ahogyan Vidnyánszky Attila az imént azokról a próbálkozásokról beszélt, ahogyan Oleg Zsukovszkij megkísérelte megjeleníteni a lelket, hiszen van abban valami groteszk, hogy a lelket is csak testként tudjuk színre vinni. Így fogalmaz a *Halotti pompa* egyik nagyon meghatározó sora: „Szájban a szó: Korpusz”. A szavaknak, a képiségnek és a testnek ez a fajta relációja olyan lenyűgöző hatással tud működni Szilárd munkáiban, hogy ezek nemcsak taníthatók, hanem rendkívül jó létmagyarázatot is képesek adni, egyfajta antropológiai önmegértés helyzetébe hozzák az embert, amiért rendkívül hálás vagyok neki. A másik meghatározó tényező, ami a *Halotti pompában* is fontos, de *A testhez* című kötetben még hangsúlyosabb, és amit nagyon formabontóan és izgalmasan színre visz, az valójában a női test megjelenítése a passió-történeten keresztül. Számomra ez mindkét kötetben lenyűgöző. Ami viszont kérdésként megfogalmazódik bennem, hogy ezek a hétköznapi életben, sőt még a gondolkodásunkban is tabuként kezelt témák, a gyilkosság, a túlvilági lét, a test értéke, a testként létezés kérdése, egyszóval ezeknek a tabuknak az elbeszélése valóban felszabadító erejű-e? Nem tudom, hogy az a katarzis, amit megélhetünk olvasóként, előadásnézőként vagy alkotóként, valóban felszabadít-e minket? Jómagam nagyon sokszor voltam vele úgy, hogy nem éreztem a megoldás lehetőségét, sokszor ezért is félek újraolvasni.

**Fazakas Gergely Tamás:** Azt hiszem, az egy nagyon fontos kérdés az *Akár Akárki* kapcsán is, hogy hogyan jeleníthető meg a lélek testként, illetve a tabuk kérdése. Hogyan dolgozott Árkosi Árpád ezzel a darabbal?



**Árkosi Árpád:** Volt egy közönségtalálkozónk, ahol a színészek pontosan ugyanezekről beszéltek: hogy milyen mélyre próbálta vezetni őket az anyag ebben a vonatkozásban. Amikor bemutattuk, akkor még nem is voltunk teljesen készen ezzel a problematikával. Sűrű és szerteágazó kérdés ez. Éppen itt, ezen a fesztiválon tapasztaltam meg, hogy most már beértek bizonyos mondatok. Hasonló helyzetbe hozott bennünket az *Akár Akárki* előadása is, mint a *Halotti pompa* szereplőit. Az más kérdés, hogy ez utóbbi levegősebb, emeltebb, költőibb forma, míg az *Akár Akár-*

*ki* „realisabb” helyzeteket mutat be, amiket a beépített songokkal kicsit lepárol, kifüstöl. Kiengedi, idézőjelbe teszi ezeket a jeleneteket. Igazán kalandos vállalkozás volt, és azt kell mondanom, hogy úgymond szakszerű viszonyt alakíthattunk ki a darabbal, lévén, hogy itt nem merült fel akadályként az a fajta személyes érintettség, mint a *Halotti pompa* esetében. Szó esett az imént a középkorról, és arról, hogy az akkori ember hogyan viszonyult a saját létezéséhez. Sokáig kérődztem rajta, hogy Szilárdot miért érdekelte annyira a moralitás műfaja. Nyilván az életünk amorális volta miatt. Nem véletlenül aggatta rá ezt a kifejezést a drámára műfaji megjelölésként (a mű alcíme: „amoralitás egy részben”). Azon merengtem, miért éppen ezt a kort hozza be, miért nem egy távolabbit vagy akár egy közelebbit? Nem jutottam el a megfejtésig, Szilárd ráadásul még Brechtet is belekavarta a songok révén. Úgy gondolom, ennek a darabnak különösen jót tenne, ha a magyar rendezők többen is elkezdenének vele kísérletezni, és láthatnánk, ki hová jut vele. Muszáj kimondani, hogy itt, Debrecenben mi folyamatosan dolgoztunk Szilárd drámai életművével, de ez mintha megrekedt volna a város határain belül. Jó ez a családiás készítés, de itt lenne az ideje, hogy az ország észrevegye, egy rendkívüli életműről és egy kikerülhetetlen drámaíróról van szó!

**Fazakas Gergely Tamás:** Akkor igaz Zsuzsa korábbi állítása, hogy Borbély Szilárd várapozólistán van...

**Radnóti Zsuzsa:** Teljesen igaz. Az ő esetében egy olyan életműről van szó, amelynek még a határait sem tudjuk fölfogni, olyan mélységei és magasságai lehetnek. Az egyik legutóbbi írásomban tréfásan azt írtam, hogy *A kamera.man* című darabnak a variációiból akár mini-fesztivált is lehetne szervezni, annyiféle megközelítése lehetséges. Az *Akár Akárkit* Árpád is kétféleképpen rendezte meg, a budapesti előadás stilizáltabb, absztraháltabb megoldásokkal került színre, a mostani, debreceni verzió inkább a realista és a brechti elvonatkoztatás ötvözete. Sajnos, tele vagyunk csodálatos drámákkal, amelyeknek a sorsa évtizedeken át a teljes némaság volt. Gondoljunk akár a *Csongor és Tündére*, akár *Az ember tragédiájára*. A 20. században még Füst Milán vagy Weöres Sándor is várapozólistás volt. Csodálatos, és becsülendő, amit ebben a színházban megvalósítottatok, de írásban még további Borbély Szilárd-művek sorakoznak, arra várva, hogy valaki megszóltassa őket. Nem tudjuk, mikor fog kiderülni egy másik művéről is, hogy milyen

jelentős. Az *Olaszliszka*it már többen tervezik, miután nagyon magyar, nagyon mai, valóságos és radikális azzal, amit rólunk mond, ezért jobban érdekli a színházi alkotókat, mint a másik, a barokkos, világszínházi, haláltáncos *Szemünk előtt vólnak el* című opus.

**Fazakas Gergely Tamás:** Mely szövegei működnek jobban a színpadon, a brechti módon elidegenítők, vagy a *Halotti pompához* hasonló költői, személyes írások?

**Ráckevei Anna:** Erre nem tudom a választ, de azt hozzátenném, hogy Szilárd „alkalmazott” drámaíróként is jól működött. Együtt kellett volna még dolgoznunk azon, hogy színpadi szerzővé fejlődjön. Erre az együttműködésre jó példával szolgál a *Jászai*, illetve a *Dea Debrecen* esete. Úgy gondolom, jó úton jártunk ebben a munkában. A *Jászait* kimondottan felkérésre írta, bár az is igaz, hogy a téma már régebb óta foglalkoztatta, elsősorban a színésznő Jászi Oszkával való kapcsolata miatt. Megörült a felkérésnek, és írt egy első változatot. Azt átbeszéltük a rendezővel, Galambos Péterrel. Nagyon jól fogadta a kéréseinket, majd az alapján változtatott. Mint főszereplő elmondhatom, hogy nagyon jó dialógusokat írt, nagyon jó humora volt, meggyőződésem, ha ezen az úton továbbmegyünk, még sok jó dráma és előadás születhetett volna.

**Csikos Sándor:** Meg is jelent most előttem az a derűs, mosolygós, halk szavú úriember... A *Dea Debrecen* kapcsán azt mondanám el, hogy ez eredetileg egy emlékestnek készült a Kazinczy-évfordulóra, és egy pályázatnak köszönhetően hoztuk át ide a színházba. A darab Kazinczy és Csokonai kapcsolatáról szól. Amikor ideadta nekem az írást, mindjárt Kazinczy stílusában kezdtünk el levelezni. Ilyesformán: „Mondhatom-e én kigyelmednek, hogy mit nem tartok színpadra valónak” – „Mondja, csak mondja, nagy jó uram, mert én magára hallgatok!” – írta vissza. Tisztában volt azzal, hogy dramaturgiai ismereteit még fejleszteni kell, és el is kezdtünk dolgozni a darabon. Emlékszem, elvitte a gyerekeket a Zenedébe, és az Ady Gimnázium konyhájában teáztunk, ott dolgoztunk a szövegen, aztán leveleztünk ismét, megint dolgoztunk kicsit, így állt össze az előadás. Ebben a darabban kiütközött az ő derűje és finom humora is. A darab gerincét az a jelenet alkotja, amikor a két író Nagyváradon ugyanannak a szépasszonynak udvarol, miközben a nő férje vízkórságban szenved a másik szobában. Mindezt Szilárd nagyon finom humorral, erotikával fűszerezve oldotta meg. Ez a felkészülés kellemes és derűs volt, jól lehetett együtt dolgozni vele. Miközben ő azért őrületes terhet cipelt. Megjegyzem viszont, az öngyilkosság gondolata már a szüleit ért tragédia előtt is foglalkoztatta, erről versek is tanúskodnak.

**Radnóti Zsuzsa:** Valóban, már a tragédia előtt is hajlamos volt a depresszióra, ami eleve egy problematikus létre predesztinálta, ezt aztán csak berobbantotta a gyilkosság, a rablótámadás eseménye.

**Ráckevei Anna:** Az volt az érdekes, hogy sikerült megtévesztenie, engem legalábbis. A lénye, a viselkedése teljesen elfedte ezeket a sötét gondolatokat. Egy szelíden mosolygó, nagyon kedves ember benyomását keltette, így azt gondolhatam, hogy fel tudta dolgozni mindazt, ami történt – de nem így volt.

**Fazakas Gergely Tamás:** Igaz, hogy dramaturgiai tapasztalata viszonylag kevés volt, de ott van a szövegeiben sokféle irány, lehetőség, beszédmód. Nézzünk egy kicsit előre, milyen irányba lehet elmozdulni Borbély Szilárd szövegeivel?

**Árkosi Árpád:** Úgy érzem, a szövegtest vonatkozásában nem tudunk jelentősen elmozdulni. Az *Akár Akárki* budapesti előadásában, egy metaforikusabb térben, megpróbáltam a költészet erejére hagyatkozni, hogy a kifejezésnek egy stilizáltabb variációja jöjjön létre, itt Debrecenben pedig jóval konkrétan, realiztikusan dolgoztunk. Ott azt mondták, hogy a nézőt nyomasztja a stilizáltság, mert maga a szöveg is sűrű, ezért próbáltam itt, Debrecenben másféle megoldással kísérletezni. Úgy gondoltam, a realiztikusabb, a nézők által is jobban ismert helyzetekben, a hétköznapiság álarcában a szövegek is könnyebben befogadhatóak. Nagyon sokszor viszont maga a szöveg diktált, és szerintem a színház számára az inspiráló szöveg a legjobb ajánlólevél. A legnagyobb kérdés számomra az, miképpen tudjuk a színpadon a Borbély Szilárd-szövegeket úgy „eladni”, hogy fölszabadítson a lélektani realizmus kényszere alól, és elvigyen minket egy olyan tartományba, amelyben a szöveg válik fontossá. Természetesen ott van a színész testi valójában, de a szövegek nem a Sztanyiszlavszkij-féle realiztikus megoldásokat kínálják. Nálam a brechti-songos forma egyfajta kísérlet a pszichológiai realizmustól való elmozdulásra, sok kiszólással, kifordulással, a nézőkhöz intézett kérdésekkel. Szilárd nem ad szerzői utasításokat, ami szintén nagyfokú szabadságot enged a színháziaknak. Érdekes, hogy Szilárd személyesen rám is úgy hatott, mintha harmóniában élne, úgy éreztem, szeretnék ilyen nyugodt és derűs lenni, mint ez az ember. Viszont ma már nem az a fontos, hogy ő milyen harmonikusnak tűnt, hanem hogy milyen felzaklató, minden ízében milyen érzékeny életművet hagyott hátra.



**Fazakas Gergely Tamás:** Kata, melyik az az irodalmi-nyelvi hagyomány, mely fontos a számodra Szilárd szövegeiből?

**Bódi Katalin:** *A Míg alszik szívünk Jézuskája* szövegeiben számomra az volt az érdekes – kapcsolódva az előzőekhez is –, hogy abban is megtalálható egy sor ki-zökkentés, miközben tudjuk, hová vezet a szöveg. Ugyanakkor lehet nevetni is, és bele lehet vetíteni a saját valóságunkba a szövegek archaikus közegéből nagyon sok mindent. A drámáival foglalkozó órákon a *Halotti pompa* különös szimultán-technikát alkalmazó rendezői megoldásaival szoktam példálózni. Az előadásban az előtérben zajlik a konkrét történet, a háttérben pedig ennek az interpretációja, áthelyezése a liturgikus nyelvbe, a tánc elbeszélésmódjába, a haszid szekvenciák történeteibe. Ez nagyon izgalmas megoldás, hiszen így az irodalmi szövegekből születő színpadi szövegek fel tudják mutatni a sok értelmezési lehetőséget kínáló olvasataikat is. Az irodalmi-nyelvi hagyomány felfedezéséhez, ahhoz, hogy miként írta bele a műveibe Csokonait, Kazinczyt, Szilárd kutatásai adhatják a támpontot, bár ehhez már nagyon kiművelt, vajtűfűlő olvasónak kell lenni.

**Radnóti Zsuzsa:** A lengyel vagy az orosz színháznak sokkal könnyebb, mert ott szélesebb a spektrum, nagy hagyománya van a költői, látomásos színháznak is. Vidnyánszky Attila képviseli nálunk ezt a látomásos, színházi stílust, kár, hogy nem tudott folytatódni Szilárddal való kapcsolata a *Halotti pompa* előadása után. Nálunk mindig újra és újra utat kell törni, ha nem a tradicionális, pszichológiai realizmus talaján mozgunk. Hadd utaljak Weöres *A kétfejű fenevadjára*, amit 1969-ben írt, és most tartunk ott, hogy kezdik megfejteni a mű eddig rejtett mélységeit, értékeit.

A cikk fotóit Máthé András készítette

## Visions on Stage

### In memoriam Szilárd Borbély

How do Szilárd Borbély's texts sound on stage? How do theatre artists approach his oeuvre? These are questions the participants at the panel discussion within the framework of the DESZKA Festival at Csokonai Nemzeti Színház (Csokonai National Theatre, Debrecen) were trying to answer on 20<sup>th</sup> March 2015. Zsuzsa Radnóti, dramaturge, holder of Jászai Mari Award; Anna Ráckevei, actress, director of Csokonai Nemzeti Színház; Katalin Bódi, literary historian; Árpád Árkosi, director; Sándor Csikos, actor and director; as well as Attila Vidnyánszky, director of Nemzeti Színház, Budapest (National Theatre, Budapest), moderated by literary historian Gergely Tamás Fazekas, were discussing the stage works of the author from Debrecen, who died in February 2014. The event had current relevance as two of his plays were staged at the DESZKA Festival: the "amorality-play" *Akár Akárki* (*Even Everyman*), directed by Árpád Árkosi at the Csokonai Nemzeti Színház, and the production adapted from the novel entitled *Nincstelenség* (*The Dispossessed*), put on by students of the University of Theatre and Film Arts. Attila Vidnyánszky remembered one of his most successful stagings of a Borbély play, *Halotti pompa* (*Funeral Pomp*) in Debrecen and he said he would like to present it again at the Nemzeti Színház in Budapest.





# A japán géniusz

Misima Jukio könyvének bemutatója

Csak két-háromszáz évente születik olyan tehetség, mint Misima Jukio – mondta róla Kavabata Jaszunari, az első japán Nobel-díjas író. A prózában és színműben is jelentőset alkotó szerző magyarul nemrég megjelent drámakötetének bemutatója február 23-án volt Budapesten. A könyv Misima Jukio: *Barátom, Hitler és Madame de Sade – Drámák* címmel látott napvilágot, Jámbor József válogatásában és szerkesztésében, a Napkút Kiadó gondozásában. A kötetben szereplő darabokat Bartók András, Benkő Krisztián, Bodnár Péter, Cseh Dávid, Hanák János, Jámbor József, Murányi Dorottya, Pápai-Vonderviszt Anna, Pinczés István, Szilágyi Andrea és Vihar Judit fordította. A könyvbemutatón Jámbor Józseffel a Szcenárium főszerkesztője, Szász Zsolt beszélgetett.

Sz. Zs.: Úgy százharminc évvel ezelőtt a Meidzsi reformoknak és a párizsi világkiállításnak köszönhetően japán kulturális hullám öntötte el Európát. A párizsi festők rávetették magukat a színes fametszetekre, elbűvölte őket azok dekorativitása, vonalkultúrája, olyannyira, hogy az az európai festészet forradalmához vezetett. Puccini operát írt, Gilbert és Sullivan operettben énekelte meg az egzotikus országot. Érdekesség, hogy Reményi Ede hegedűművész volt az első európai művész, aki külföldiként 1886-ban Mutsuhito császár előtt játszhatott. Nagyon hamar megjelentek ezek a kulturális hatások Magyarországon is, érdekes módon mindjárt drámában. Lengyel Menyhért *Taifun* című 1909-es művével azonnal világsikerre tett szert. Nem vagyok biztos abban, hogy ebben az első hullámban az alkotók túl mélyre jutottak volna a nagy tradícióval bírójapán civilizációnak a megértésében. Az is igaz, hogy ez a kulturális oda-visszahatás az első világháborúval vesztett az intenzitásábaól, de a magyarokból nem vezett ki a Japán iránti érdeklődés. 1936-ban Kállay Miklós *A roninok kincse* című művét mutatta be a Nemzeti Színház, Jaschik Álmos fantasztikus díszletével és jelmezeivel. A darab, a rendezés, a vizuális megjelenítés nagy lépés volt a japán kultúra mélyebb, komplexebb megértéshez.

A következő hullám ismét világméretű volt. A beatkorszakban az érdeklődés a spiritualizmus jegyében fordult Kelet, azon belül Japán felé. Ebben a vonatkozásban is érdekeltek voltak a színházi emberek, gondoljunk csak Ariane Mnouchki-

ne-ra, aki Shakespeare-drámákat vitt színre a kabuki vagy a nó, esetleg a bunra-ku formakultúrájának felhasználásával. Brecht mellett Peter Brook is foglalkozott a keleti színház esztétikájával. De gondolhatunk Grotowski vagy Eugenio Barba munkásságára is, akikre szintén döntő hatással voltak a keleti szentszínházi formák. Mindezen hatásoknak és törekvéseknek nálunk akkor inkább csak könyvlenyomatai léteztek. *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint*, Vekerdy Tamás könyve viszont abszolút siker lett, aminek hatására az ősi keleti színházművészeteket bemutató könyvek tucatjai jelentek meg. A rendszerváltás után jelentős magyar teljesítmény volt az amikor Kemenczky Judit nó-dráma fordításokat és egy nagyszerű tanulmányt adott ki. Viszont a modern japán dráma most, a Jám-bor József által kezdeményezett Misima kötet megjelenésével válhat igazán ismertté nálunk. Mivel a szerkesztő egyúttal fordító és rendező is, bízhatunk benne, hogy ezúttal eljuthatunk a kortársi szintű értésig.

A japán művészet iránt érdeklődő emberek megfigyelésem szerint hordoznak magukban valaminő meditációra való hajlamot. Te honnan közelítettél a japán kultúrához?

J. J.: A hetvenes években, gyermekkoromban, Kisújszálláson, ahol felnőttem, indult egy cselgáncs szakosztály, ennek tagjaként találkoztam először a japán szavakkal. Nagyon érdekes volt ez önmagában is, de aztán maga a kultúra kezdett el érdekelni. A kisújszállási könyvtárban, hogy, hogy nem, találtam egy, az ötvenes években megjelent egyetemi jegyzetet. Ebben benne volt az Urasima Taro-mese magyarul és japánul, az iroha-ábécével és sok más egyébvel együtt. Az első találkozáson túl – jól mondtad, a lelki alkatnak is van ebben szerepe – a lelkem mindig messzi tájakra, „kalandokra” vágyott, bizonyos értelemben eléggé romantikus vagyok. Nemcsak a japán kultúra iránt érdeklődöm, hiszen a Közel-Kelet, vagy a polinéz kultúra éppen úgy izgat. Később biztosan szólunk arról a bemutatóról, ami Debrecenben a Misima-darabokból készült, abban is keverednek ezek a különböző kulturális hatások. A hetvenes évek Magyarországá ugyanakkor nem az hely volt, ahol japánul egykönnyen megtanulhattam volna. Nem volt nyelvkönyv, először meg kellett hát tanulnom angolul...

Sz. Zs.: Jól értem, azért tanultál meg angolul, hogy közvetítő nyelved legyen a japánhoz?

J. J.: Igen, muszáj volt, de még ma sem olyan egyszerű az angol nélkül hozzáfogni, bár most már vannak nyelvkönyveink. Nem volt ez baj, így legalább tudok angolul is.

Sz. Zs.: A nyolcvanas években a Pinczés István vezette Debreceni Színház Stúdiójához csatlakoztál...

J. J.: A színház is érdekelt már gyermekkoromtól kezdve. Debrecenben azért is jelentkeztem a stúdióba, mert hallottam, hogy ők kijárnak Japánba. A nővérem számolt be róla, aki szintén Debrecenben tanult. '84-ben kerültem oda, de végül csak '89-ben jutottam el velük a szigetországba. Ezt követően többször is volt alkalmam kiutazni, részben a stúdióval, részben a Vojtina Bábszínház társulatával. A legjobb talán az volt, amikor '92-ben megbízást kaptam egy japán mesedarab

fordítására, ekkor Toyamában töltöttem másfél hónapot, japánok között. Ez az időszak nagyon tanulságos volt.

Sz. Zs.: A japánok érdeklődése az orosz színházon keresztül fordult az európai színházkultúra felé. Ha jól emlékszem ti is Csehovval szerepeltetek először. Vagy ezen túl is van valami mélyebben gyökerező vonzódás a japánok és a magyarok között?

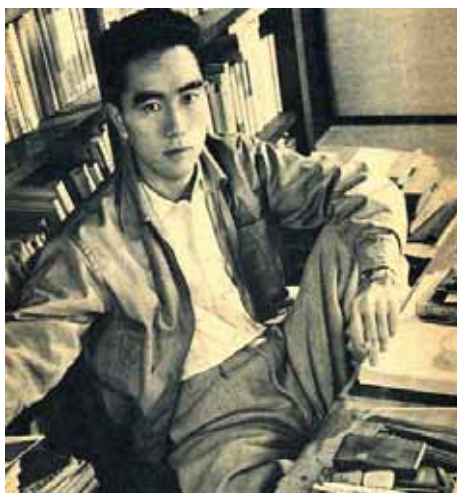
J. J.: Minden különbözőség ellenére valóban van valami közös a két nép mentalitásában. A nyelvben felfedezni vélek valamiféle filozófiai szintű egyezést. Több elmélet is létezik ezzel kapcsolatban, de ezeket nem annyira ismerem. Az azonban nem lehet véletlen, hogy a Debreceni Színházi Stúdió és a Bungeiza Gekidan New Yorkban találkozott – Csehov *Leánykérését* adták elő 1981-ben –, és azóta is töretlenül tart ez a barátság. A japán színház vezetője, Koizumi Hiroshi is mondta, hogy ő sem érti miért, de a japán–magyar kapcsolat az ő számukra is kivételes, ők is szeretik a mi mentalitásunkat.

Sz. Zs.: Említetted egy mesedarab fordítását.

J. J.: Ez egy Alekszej Tolsztoj által feldolgozott orosz népmese, amit Terayama Shuji, az igen jó nevű japán író írt át, és aztán még egy fordulat következett. Az eredeti cím alapján először *Együgyű Ivánnak* fordítottam, de ez nem csengett túl jól a rendszerváltás környékén. Végül teljesen japán környezetbe ültettük át a történetet, így lett a címe *A félnótás legény*. Nagyon nagy sikerrel játszottuk ezt az előadást még évekig.

Sz. Zs.: Közéltve Misimához, órá nagyon nagy hatással voltak az európai művészetek. Lehet ezt az előbbiekhöz hasonlóan modellezni?

J. J.: Misima egy szintetizáló művész. Az ő esetében nagyon szerencsésen áll együtt a tradicionális japán kultúra, az irodalom sokféle hagyománya, a modern színház, a modern regényirodalom. Tanárom, Dúró Győző javasolta annak idején, hogy a singekivel, vagyis a modern színházzal kellene foglalkoznom, mert azt kevesen kutatják. Aztán rá kellett jönnöm, hogy a hagyományos műfajok ismerete nélkül nem lehet csak a modernnel foglalkozni, mert annyira összekapcsolódnak. Van például olyan forma is (simpának hívják), a nyugati színházi elemek és a klasszikus kabuki elemei keverednek, és egy előadáson belül találunk női szerepet játszó férfit, illetve színésznőt is. Ezzel együtt a klasszikus japán színházzal azért kevesebbet foglalkoztam, mint a modernnel. Misima művészete sok mindent átformált, megújított: a nő-színházat, ami igen régi, majdnem hétszáz éves, máig élő tradicionális színházi forma, ezt áttemelte a singekibe és egy modern műfajt hozott létre belőle. A kabukit viszont, ami egy



Misima Yukio (1925–1970)  
költő, próza- és drámaíró

későbbi, populáris műfaj, újraalkotta, de meghagyta annak eredeti stílusjegyeit. Ő volt az egyetlen író Japánban, aki az Edo-kori polgárság nyelvén, vagyis két-háromszáz évvel azelőtti nyelven tudott írni új kabuki-darabokat. Maga mondta, hogy olyan nehéz munka volt, attól félt, belebetegszik.

Sz. Zs.: Próbáljuk meg elhelyezni a saját közegében Misimát. Hogyan kell elképzelni: nyugati (amerikai) mintára, vagy orosz hatásra egyfajta pszicho-realizmus jött létre általa japán keretek között?

J. J.: Nagyon érdekes ez, mert annak idején, Sztanyiszlavszkij színházában a japánok egy általuk látott *Cseresznyés kert* előadást lejegyezték pontról pontra, mozdulatról mozdulatra, aztán hazavitték, és rekonstruálták. Az ő gondolkodásmódjukban ez egy tökéletes módszer volt a honosításra. Persze hamar rájöttek, hogy ez önmagában nem elég.

Sz. Zs.: A közönség tudott ehhez idomulni? A mai japán néző ugyanazt kapja, mint akárhol máshol Európában?

J. J.: A nyugati stílusú előadások vannak most már náluk is többségben. A tradicionális színház olyan rétegműfajnak számít ma Japánban, mint mondjuk Kelemen Henrik volt nálunk az összes többi bábszínházhoz képest. Néhány dinasztia műveli, apáról fiúra száll. Egyszer Osakában megnéztünk egy úgynevezett „szuperkabukit”, ami annyit tesz, hogy kabuki volt, csak mai nyelven. Elképesztően használták ki a színpadi lehetőségeket, még a japánok is elcsodálkoztak azon, hogy milyen magas szintű színházi kultúrájuk van. Nem véletlen, hogy a kabuki színpadi masinériája megtermékenyítőleg hatott a nyugati színházi világra is. Kevesen tudják, hogy a forgószínpadot nekik köszönhetjük. Annak idején, a huszadik század elején Budapesten is volt kabuki előadás, Kosztolányi írt is róla.

Sz. Zs.: Misima a modern nő-színarabjaival aratott először sikereket?

J. J.: Nem, igazából a regényei voltak először sikeresek, mint például az *Egy maszka vallomásai*. Csak azért kirándult a singeki világába, mert akkoriban divat volt, hogy a regényírók egyfelvonásosokat is írnak. Atyai mestere, Kavabata Jaszunari, az első Nobel-díjas japán szerző beajánlotta egy folyóirathoz, amelynek a főszerkesztője az egyik színház kulturális testületének tagja is volt. Az ő közreműködésével kezdték el játszani az egyfelvonásosait. Akutagawa fiának köszönhetően értesült arról a japán színházi társaság, hogy Misima rendszeresen járt kabuki és nő-előadásokra, s hogy ezekről nagyon jó kritikákat írt. Felkérték, hogy ha van kedve, írjon kabukit. Ekkor írta meg a mi kötetünkben is szereplő *A pokol kínjai* című darabot, ami Akutagawának – mármint az apának – a nagyon híres novellájából készült. Nagyon nagy sikere lett, tehát igazából először a kabuki hozta meg számára a színházi elismerést. Csakhogy ez Nyugaton nem lett annyira ismert, mert ezt a műfajt valahogy nem értik. Még Misima életrajzírója, Henry Scott Stokes is azt írta róla, hogy nem volt sikere a kabukiban. Ez így nem igaz, csak annyi hogy amikor ő Misimával találkozott, már nem alkotott ebben a műfajban. Ezután valóban a modern nő-játékokkal aratott sikereket. Ez sem az ő ötlete volt egyébként, mert már a háború előtt olvasott egy tanulmányt arról, hogy milyen sok lehetőség van a nő-drámák modernizálásában.

Sz. Zs.: Ez azt jelenti, hogy a japán színháziak tudatosan akarták visszahozni a hagyományokat?

J. J.: Igen, ez a törekvés végig jelen volt a huszadik században. Írtak például olyan modern nő-drámát is, ami egy tengeralattjárón játszódik, legalább is Henry Scott Stokes monográfiájában ez olvasható. A japánok folyamatosan tisztában voltak a kultúrájuk értékével, csupán az az értelmiségi réteg lett egyre vékonyabb, amely azt mélységében is ismerte, értette. Ezek a modern nő-játékok tulajdonképpen olyan modern drámák, amik a nő világra reflektálnak. Erről egyébként a kötetben az egyik fordítótól, Cseh Dávidtól egy remek tanulmány is olvasható. Ezekben a modern darabokban viszont devalválódnak a történetek, éppen azért, mert azok már egy letűnt kor lenyomatai. Így viszont ezek a darabok lehetőséget adnak kemény társadalomkritikai megfogalmazására. Érezek ezekben egy erős egzisztencialista attitűdöt is, egyfajta szépségszekszis fogalmazódik meg bennük.



Misima arcképének fotográfikája

Misima kabuki-darabjaiban pedig nyelviileg is egy többszáz évvel korábbi állapotot idéz, általában ragaszkodik a struktúrához is, de a nyugati színházból áttemeli a hármas egység gyakorlatát. Ilyen a már említett *A pokol kínjai* című munka is. Később Misima még jobban belemerült a nyugati témákba, például egyik kedvence Racine *Phaedrája*. Ennek nála családi háttere is van. Írt egy olyan darabot, ami ezt dolgozza fel, *Harmat a lótuszon* címmel. Ezzel viszont hatalmasat bukott. Valahogy a kabukihoz szokott közönség nem tudott mit kezdeni vele, ennyire már nem fogadták el a nyugati hatást.

Sz. Zs.: A DLA-dolgozatod témájával a singekik szolgáltak, többek között a *Barátom, Hitler* című darab is, amelyet rendezőként be is mutattál. Japán Németország oldalán szállt be a második világháborúba, ez a tény összefüggésbe hozható ezzel a darabbal?

J. J.: Nem. Viszont a kérdés rávilágít arra a téves megközelítésre ami Misima reális megítélésének és a darabok megjelenésének is gátja volt Magyarországon. Munkásságát – teljesen tévesen – összekötötték valamiféle nacionalista, fasiszta eszmeiséggel. A doktori dolgozatomban ezzel részletesen is foglalkozom, mert minden másképpen volt, mint ahogyan itthon mi azt gondoljuk. Misima 45 éves korában megtámadta a japán véderő egy egységét, oly módon, hogy elment egy ismerős tábornokhoz, akit foglyul ejtett, majd beszédet intézett a helyőrséghez, a szamuráj erkölcsök szükségességéről. Ezután harakirit követett el, és mindenki meg volt győződve arról, hogy az akciója sikertelensége miatt, de ez alapvetően téves felfogás. Ő pontosan előre eltervezte ezt. Öngyilkossága nem egy becsődölt politikai attak feletti bánatában történt, hanem egy olyan esztétikai tett volt, amit lényegében egész addigi életével készített elő.



Sz. Zs.: A következő nálunk is ismert mű, a *Madame de Sade*. Ebben mi jelenik meg?

J. J.: Igazából itt az a kérdés foglalkoztatta, miként történhetett, hogy üldözöttei alatt a feleség végig kitart a márki mellett, majd amikor azt szabadon engedik, abban a pillanatban kolostorba vonul, és többé szóba sem akar állni vele. Ezt a művet a japán dramaturgok a huszadik század legjobb japán darabjának kiáltották ki. Magyarországon is játsszák, Ingmar Bergmannak is volt belőle egy emlékeztető színvonalú feldolgozása, amit Budapestre is elhoztak a kilencvenes években. Ebben a műben is az figyelhető meg, hogy egy drámai alapkérdésre keres esztétikailag értékelhető választ, és nem a választott figura bizarrsága az, ami vonzza. Ez Misimával kapcsolatban egy lényegi kérdés.

Sz. Zs.: 2015. február 13-án volt a bemutatója Debrecenben, a Csokonai Nemzeti Színházban a *Krisztus születése* című előadásnak, amely három Misima-műből készült. Ezek, ha jól tudom, korai írások.

J. J.: Olyannyira, hogy Az út (Rotei) a legkorábbi drámai kísérlete, a *Napkeleti bölcsek* (Higasi no hakaszetacsi) keletkezett ezután, és ehhez társítottam a *Krisztus születése* című drámai költeményét. Végül ez lett a címadó részlete az előadásnak. Ez utóbbit Vihar Judit fordította, míg az előző kettőt jómagam. Nagyon érdekes hogy Az út és a *Krisztus születése* korrelál egymással, jószerint ugyanazok a képek vannak benne. Magamnak ezt úgy fogalmaztam meg: mintha a *Krisztus születése* kulcs lenne abba a zárba, amit Az út állít elénk. Az előadásban a Krisztus születése egyfajta kisoperaként működik, ami összeköti a másik két

darab jeleneteit a legfontosabb pontokon. Szerencsére Kamondy Ágnes elvállalta a zenei munkákat, neki köszönhetően egy nagyon izgalmas produkció jött létre.

Sz. Zs.: Az út a buddhizmusra utal, vagy ez egy keresztény szellemű írás?

J. J.: Egy jól megértett keresztény gondolaton alapszik. Szerintem a japán mentalitáshoz egyébként is közel áll a kereszténység. Nagy hagyománya is van. A 16. században Xavéri Szent Ferenc a portugál misszionáriusokkal együtt nagyon sikeresen térített ott, majd úgy negyven-ötven évvel később egy sógun betiltotta a val-



lást, mivel néhány hölgy a hitére hivatkozva nem volt hajlandó az ágyasává lenni. Ezután kezdték el üldözni a keresztényeket, és mintegy háromszáz-háromszázötven évig csak az léphetett be Japánba, aki átment egy sajtószerű „teszten”, vagyis nyilvánosan rá kellett taposnia egy keresztre. Érdekes, hogy akadtak azért olyan csoportok, például a nagaszaki keresztények, akik az üldöztetések közepette is gyakorolták a vallást. Volt egy olyan jóslat, hogy hét generáción keresztül kell titokban tartani a hitüket, ami végül így is lett. Még a 19. század végén is tartott a keresztényüldözés. Átnevelő-táborba hurcolták őket, egészen addig, amíg Viktória királynő és Vilmos császár figyelmeztette a japánokat, hogy ha gyümölcsöző viszonyt akarnak fenntartani a Nyugattal, akkor ezt hagyják abba. Végül a gazdasági érvek győztek. 1939-ben, amikor a *Krisztus születése* című darab keletkezett, Japán már erősen militarizálódott, és sokan furcsállták is, hogy Misima miért foglalkozik a lenézett Nyugat témáival. Például *Az út* című darabban Oscar Wilde *Saloméjének* egy fordított helyzetét adja, ebben Keresztelő Szent János megváltja Saloméét. Egyértelműen Wilde-ra utal továbbá a jelenet képgazdagsága is. Amikor lefordítottam, csak akkor jöttem rá, mennyire sűrűek ezek a szövegek, és bár nagyon fiatalon, 14 éves kora körül írta, mégsem tekinthetők „zsengéknek”

Sz. Zs.: Az előadásban kellett-e „japanizmusokkal” szolgálni? A színészek mennyire voltak kaphatók erre?

J. J.: Szerencsére olyan embereket tudtam összeverbuválni, akikkel már külön-külön dolgoztam korábban. Ami a „japanizmusokat” illeti, közhelyes ismereteink vannak Japánról, ezért nem akartam egy „japán skanzent” mutatni a közönségnek. Az előadás bizonyos részeibe csempészttem be olyan japán elemeket, amelyek még felfoghatók egy európainak is, ugyanakkor nem annyira közismertek. A színészeket még arra is rávettem, hogy bizonyos részeket japánul tanuljanak meg, ezekre mondta a díszlettervezőnk, Dió Zoltán, hogy úgy hangzanak, mintha a keresztényeknek valami titkos nyelve volna. Aztán a Völgyszakadék-jelenetben a ter-



Misima Jukio: *Krisztus születése*, Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen, 2015, r.: Jámbor József (fotó: Máté András)

mészeti, ez a jellegzetesen japán felfogást tükröző panteisztikus világ jelenik meg, ördögök, szellemek, különböző lelkek képében, sőt, maga Pán is fellép. Ezt például úgy oldottuk meg, mintha a Misima-korabeli Japánba érkeztünk volna. Az ördögök a jakuzák, a varázslónők mintha egy japán divatbemutatón vennének részt. Szűz Mária és Szent József jelenete pedig nő-színházi módon valósul meg. Az úgynevezett szuriasival, a jellegzetes járásformával járnak a színészek. Mindig ott próbáltam belevinni egy kis japán mozzanatot, ahol nem volt annyira kézenfekvő. Egyébként ezeket a színházi formákat szerencsésen lehet ötvözni. A három darabot összefogó koncep-

ció pedig az volt, hogy minden szereplőnek megvan a maga története az előadáson belül is, tehát például, a bukott varázslónő fogja később alakítani Szűz Máriát, egyfajta fejlődési ív lehetőségét biztosítva a szereplőnek. Misimának különben az egész megváltás-felfogása nagyon különleges, egy nyugati embernek biztosan nem jutna eszébe ilyesmi. Minden korábbi vallás, az összes figura, a hiedelmek, szellemek, az összes tudatforma belekerül egy hatalmas örvénybe, ami a megváltás felé sodor mindent és mindenkit. Van, aki megváltható, van, aki nem. Ezt a gondolatot is próbáltuk átfogni ebben a három művön átívelő előadásban.

## Japanese Genius

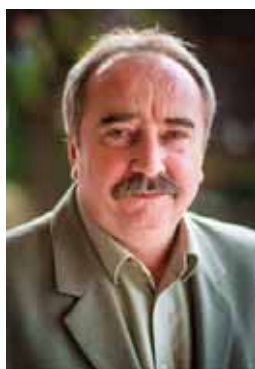
The presentation of the drama anthology *Barátom, Hitler és Madame de Sade* (*My Friend, Hitler and Madame de Sade*), edited by Napkút Publishing House, took place at the Bolgár Kulturális Intézet (Bulgarian Cultural Institute) on 23<sup>rd</sup> February, 2015. During the event Zsolt Szász talked to József Jámbor, editor and one of the translators of the volume. Beside presenting the dramatic oeuvre of Yukio Mishima (1925–1970), the actor and director at Csokonai Nemzeti Színház (Csokonai National Theatre, Debrecen) also talks of his personal relationship to Japanese culture. He began learning the Japanese language in the 1970s and it was in 1989 that he first visited the island state, as a member of the Debreceni Színjátszó Stúdió (Debrecen Acting Studio), lead by István Pinczés. Later he spent a longer period of time there as a translator. He relates of Yukio Mishima that he started writing at the age of twelve. Initially his novels brought him success and he was nominated three times for the Nobel Prize in Literature. As a dramatist he first tried his hand at Shingeki, which is the genre of the Western, realistic acting style in Japan. His

play *The Tortures of Hell*, with excerpts from it cited at the presentation, belongs to his Kabuki pieces written in the classical language. He also wrote Noh drama, Kyogen, Kabuki thrillers as well as one-act plays. József Jámbor speaks of the two title plays, too. In connection with *My Friend, Hitler*, which was translated and presented by him in Hungary, he tries to resolve misconceptions about the playwright who committed seppuku (hara-kiri). Of *Madame de Sade* he mentions that this world famous Shingeki classic of Yukio Mishima's was selected by Japanese critics as the finest Japanese play of the 20<sup>th</sup> century. Finally, interesting details emerge of the staging of *The Birth of Christ* at Csokonai National Theatre, Debrecen, and the three Mishima-writings included in the play.



# Jöhet a finomhangolás!

Minden eddiginél szélesebb spektrumú tanácskozást tartott a Magyar Művészeti Akadémia Színházművészeti Tagozata nyáron a Veszprémi Petőfi Színházban. A „Párbeszéd a magyar előadó-művészet fejlődéséért” című kétnapos szakmai konferencián megfogalmazódott, a színházi szakmának el kell kezdenie az előadó-művészeti törvény továbbfejlesztését, amely kiterjed a finanszírozási, támogatási és fenntartói kérdésekre, valamint a foglalkoztatásra is. Mintegy három évvel ezelőtt lépett életbe az új előadó-művészeti törvény. Az azóta eltelt időszak színházi struktúrárt érintő tanulságairól lapunk a Magyar Teátrumi Társaság tagszervezeteit szólaltatja meg hónapról hónapra.



## *Csasztyvan András, Szarvasi Cervinus Teátrum*

Szarvason a Bolza családnak köszönhetően már 1897-től zajlott a színházi élet, a nyári színekör faszínházába hétszázán is befértek egyszerre. Sajnos 1950-ben megszakadt ez a hagyomány, de néhány évtizeddel később, 1999-ben úgy gondolták a szarvasiak, hogy újra életre keltik a színházat. 2000 januárjában alakult meg a „rég-új” színház, mely sajátos helyzetéből adódóan felismerte, hogy hagyományai révén számos színházi tradíció metszéspontjában áll. Így rátaláltunk saját egyedi utunkra, és 2004-től fölkaroltuk a szlovák nemzetiségi színjátszást. A népszínház

elvéen működünk, produkciós, tájoló és befogadó jelleggel, kiszolgálva a szlovák nemzetiség színházkultúra iránti igényét is.

A Cervinus Teátrumnak a Szarvas város központjában 2006-ban felújított épület ad otthont, amely felszereltségében biztosítja a megfelelő környezetet a színházi munka megfelelő színvonalú elvégzésére, gyarapodó közönségünk kiszolgálására, valamint a jövőt is megalapozó gyermekek és ifjúság művészeti nevelésére. A nagy színháztermen túl kamarateremmel is rendelkezünk – melynek sajnos technikai felszereltsége kívánni valót hagy maga után, egyszerűen fogalmazva „pénzkérdés”. A fogadó térben pódium színpadot alakítottunk ki, mely a műszaki kollégák találékonyságának köszönhetően színvonalas játékteret biztosít a műfajukban ide illő előadásoknak. Nyári színházi programjainknak a tulajdonukat képező, 2011-ben üzembe helyezett, 1 100 férőhelyes Vízi Színház ad helyet, a ha-



# Cervinus Teatrum | Szarvas

gyománnyosan tíz napos Cervinus Fesztivál keretében. Vízi Színházunk nem ismeretlen a színházi szakma számára, hiszen a Magyar Teátrumi Társaság üzemeltetésében minden év júniusától augusztusáig számos színház és művész mutatkozik itt be.

Bár produkciós színházként évadra szerződött társulattal nem rendelkezünk, mégis szinte állandó alkotógárdával folyik a szakmai munka, melynek tagjai a produkciókra rendszeresen visszatérő hazai és külföldi színművészek, táncművészek. Tudatos cél volt olyan generációsan felépített, szakmailag jól képzett művészeti állományt létrehozni,

mely keretén belül az alkotás stabil körülmények között, közös színházi érdek és melyre a város és nemzetiség is sajátjaként tekint. Szintén a tudatos építkezés jegyében, a szlovák nyelven létrehozott előadásokat is bemutatjuk magyarul, így a nemzetiségi kultúra a többségi társadalom számára elérhető és megismerhető. Ennek pozitív következménye, hogy a teljes közösség közös kulturális értékként tekint a nemzetiségi színházra. A Cervinus Teatrum az ősbemutatók színháza, nemzetiségi színházként feladatunk a szlovák drámairodalom megismertetése, mely, valljuk be, itthon nem tartozik az ismert vagy népszerű kategóriába, mégis sikerül felhívni magunkra a figyelmet egy-egy kiváló szlovák klasszikus vagy kortárs dráma bemutatásával. (Danirela Kapitánová: *Temetőkönyv*, Ivan Holub: *Angyal avagy az igazság*, Lasica-Satinsky: *Barátunk René*)

Színházi koncepciónk része a város gazdag történelmi múltjára épülő témák színházi feldolgozása, egyrészt azzal a céllal, hogy alkotói teret biztosítunk egy kortárs írókból, dramaturgokból és zeneszerzőkből álló csapatnak, másrészt, hogy felhívjuk a szűkebb közösség figyelmét a helyi értékekre, és ezen értékek közvetítésével vendégjáték formájában országos és határon túli ismertséget szereztünk. Ennek egyik példája a Szarvashoz kötődő csodaszarvas legendáját életre keltő, azonos című musicalünk, melynek harmadik előadására már a határon túl került sor, több mint ezer néző előtt.

Közönségünk nem homogén összetételű, különböző igényei és elvárásai vannak, ezért színházunk a népszínház elvén minden generációnak és a különböző műfaji elvárásoknak kell hogy megfeleljen. Gyermekek, ifjúsági, felnőtt előadásaink ará-







A 2011-ben átadott Szarvasi Vízi Színpad

nyosan oszlanak meg, figyelemmel a műfaji besorolásra is: előadásaink között szerepelnek klasszikusok, abszurd dráma, monodráma, vígjáték, zenés színmű, musical, családi előadások, mesejáték, irodalmi színház egyaránt. Pozitív tapasztalataink és látogatottsági mutatóink tartós növekedése pedig azt bizonyítják, hogy a kínálat minden esetben megteremtette a maga célközönségét, csak a tavalyi évhez mérten 25 előadással többet játszottunk és 10 000 nézővel többet vonzottunk. Ez nem csupán az évről évre újonnan bemutatott, színvonalas produkciók sikerének köszönhető, sokkal inkább az előadások utóéletének biztosításában látjuk a megoldást, mely székhelyen történő előadásszám növekedése mellett a tájolási lehetőségek bővítését is jelenti.

Befogadói tevékenységünk elsősorban a társművészetek bemutatására épül: kínálatunkban megjelenik a táncművészet, bábszínház vagy gyermekopera. Az álta-

A Cervinus Teátrum 2014. évi Szarvasi Vízi Színházi programjai:			
JULIUS 3. SZOMBATOK	19.30	Nyáriesti melódiák - opera és operett válogatás Melis György emlékére	Jegyek: 700,-
11. PÉNTEK	20.30	Cervinus Fesztivál Gála - a Cervinus Fesztivál nyitó gálájára két részben	Jegyek: 1 200,-
12. SZOMBAT	19.30	Bébi a víz fölött A Szarvasi Állatkert és a Cervinus Teátrum közös rendezvénye	
13. HÁZRNAP	20.30	Marc Camoletti: Hatan piszambán - vígjáték két felvonásban- Budapesti Játékszín előadása	Jegyek: I. kategória: 2 800,-, II. kategória: 2 800,- -törzsvásárlók 20% kedvezmény - (2 800,-, 2 200,-) előadás: 2014. július 14. (hétfő)
14. HETFŐ	18.00	Álma zenekar - gyermekkoncert	A belépés ingyenes.
15. KEDD	19.30	Cervinus Kabaré – felolvasó színház Válogatás a magyar kabaré gyöngyszemeiből	A belépés ingyenes.
16. SZERDA	19.30	Children of Distance - koncert	A belépés ingyenes.
17. SZOMBAT	19.30	"Maradunk itt..." Ötvegy András Csah Tamás estje	A belépés ingyenes.
18. PÉNTEK	20.30	Gulyás Levente-Belinszki Zoltán: Csodaszarvas - a musical debütációjának nyilvános próbája	Jegyek: I. kategória: 2 800,-, II. kategória: 2 800,- -törzsvásárlók 20% kedvezmény - (2 800,-, 2 200,-)
19. SZOMBAT	20.30	Gulyás Levente-Belinszki Zoltán: Csodaszarvas - a musical debütációjának nyilvános próbája	Jegyek: I. kategória: 2 800,-, II. kategória: 2 800,- -törzsvásárlók 20% kedvezmény - (2 800,-, 2 200,-) előadás: 2014. július 20.
19. KEDD	20.30	Gulyás Levente-Belinszki Zoltán: Csodaszarvas - musical	Jegyek: I. kategória: 2 800,-, II. kategória: 2 800,- -törzsvásárlók 20% kedvezmény - (2 800,-, 2 200,-)

**Cervinus Teátrum | Szarvas**

**f** [www.facebook.com/cervinusteatrum](http://www.facebook.com/cervinusteatrum)  
[www.facebook.com/cervinusfest](http://www.facebook.com/cervinusfest)

**CERVINUS MŰVESZETI FESZTIVÁL 2014**  
**JÚLIUS 11-20.**  
**PROGRAM**

[www.cervinusfest.hu](http://www.cervinusfest.hu)

lunk meghívott produkciónkat kizárólag szakmailag elismert színházak és alkotók kínálatából állítjuk össze (Nemzeti Táncszínház, Bozsik Yvett társulata, Kassai Állami Báb-színház, pozsonyi Nová scéna, Pozsonyi Nemzeti Színház, stb.), azzal a nem titkolt szándékkal, hogy saját környezetünkben határt szabjunk az igénytelen, ámbátor minden szempontból olcsó produkciók áradatának, melyekkel különböző alkalmi társulatok bombázzák elsősorban az úgy nevezett vidéket.

Nyitottak vagyunk a más színházakkal való együttműködésre és keressük is ezeket a lehetőségeket itthon és határon túl egyaránt, ezeket a munkakapcsolatokat szakmai szempontból hasznosnak, gazdasági szempontból előnyösnek tartjuk. A tavalyi évadban a békéscsabai Jókai Színházzal hoztunk létre koprodukciós előadást, idén a pozsonyi Nová scéna színházzal kötöttünk hosszú távú együttműködési megállapodást, de együttműködtünk a Duna Művész Együttessel is. Reményeink szerint jövőre újabb színház alkotógárdájával kerülünk hasonló kapcsolatba.

Szlovák nemzetiségi színházként hosszú ideig azt tapasztaltuk, hogy legjobb szándékunk ellenére nehézségekbe ütközött bekapcsolódni az országos színházi vérkeringésbe, mintha szakmai előítélet alakult volna ki a többségi társadalomhoz képest valóban egy jóval szűkebb réteget, másik kultúrát is képviselő alkotó műhelyekkel szemben. Nehéz lenne eldönteni, hogy ennek fő oka a nemzetiségi színházak



Belinkszy Zoltán – Gulyás Levente: *Csodaszarvas*, r.: Varga Viktor



Belinkszy Zoltán – Gulyás Levente – Varga Viktor: *Holle anyó*, családi musical

kishitúsége, esetenkénti szakmai felkészületlensége, a másik fél érdektelensége, vagy esetleg mindhárom volt, de mi egyértelműen arra törekedtünk, hogy a hazai szlovák kultúrát is képviselve partnerként legyünk a hazai színházi élet szerves, egyenértékű alkotóeleme és képviselője. Többek között ezt a törekvésünket támasztja alá a tény, hogy a szarvasi Cervinus Teátrum a Magyar Teátrumi Társaság egyik alapító tagja. Szükségünk volt és van a párbeszédre, együttműködésre épülő, a szakmát érintő problémák közös megoldását kereső érdekképviselőre, mely számunkra egyértelmű szakmai előnyökkel járt. (Sokáig elképzelhetetlen lett volna bemutatkoznunk például a Nemzeti Színház színpadán, melyre az idén, 2015. május 29-én sor kerül, vagy akár a POSZT-on, melynek OFF programjában is szerepelhettünk.)

Ha a Nemzetiségi Színházi Szövetség – mely szintén a Magyar Teátrumi Társaság tagja – azon elképzelése és törekvése, hogy a nemzetiségi színházak is pályáztatás nélkül kapjanak támogatást napi működésükhöz, eredményre vezet, a szakmai kritériumok megtartását, esetleg szigorítását elengedhetetlennek tartom.

Színházunk nem, de egy általam irányított országos hatáskörű népművészeti szakmai szervezet pályázati kapcsolatban áll a Művészeti Akadémiával. Tevékenységük átlátható, világos, szakmai érdekképviselőikre, pénzügyi támogatásukra szükség van.

### **Time for Fine-Tuning!**

The new Law on Performing Arts came into effect nearly three years ago. From month to month *Szenáriúm* is asking member organizations of the Magyar Teátrumi Társaság (Association of Hungarian Teátrum) about their experience during that period of time regarding matters of theatrical structure.

The *Szarvasi Cervinus Teátrum (Cervinus Theatre in Szarvas)*, which was founded in 2000 as a Slovak Nationality Theatre, is introduced by its manager András Csasztván. He points out that it is not an experimental theatre because its main task is to satisfy an audience of a hundred thousand year by year. At the same time, excellent Hungarian artists and companies are invited (e.g. Nemzeti Táncszínház – National Dance Theatre, Bozsik Yvett Társulata – Yvett Bozsik's Company, Kassai Állami Bábszínház – State Puppet Theatre Košice, Bratislava Nová scéna – New Scena, Bratislava, Pozsonyi Nemzeti Színház – National Theatre, Bratislava), and the repertoire includes classical and contemporary plays besides the entertaining ones. The leaders of the theatre took the initiative in creating the Association of Hungarian Teátrum. The manager considers the following as important goals for the future: to stay in permanent dialogue with the members of the Association and to increase the effectiveness of its activity in order to achieve greater publicity. In the end he mentions that in May 2015 Cervinus Theatre will perform in Budapest at the invitation of the National Theatre.