

tartalom

beköszöntő

A magyar Shakespeare
(a szerkesztő jegyzete) • **3**

kultusz és kánon

Sebastian-Vlad Popa: A dráma celebrálása
(fordította: Kulcsár Edit) • **5**

Az „apokrif” Shakespeare nyomában. Interjú Jánosházy György
műfordítóval (kérdőzők: Szász Zsolt és Pálfi Ágnes) • **16**

Zsávolya Zoltán: Max Reinhardt „szecessziós” Shakespeare-je • **23**

hang – szín – kép

Helmut Stürmer, az itáliai doboz poétája
(Silviu Purcărete és Kulcsár Edit írásai) • **35**

fogalomtár

Végh Attila: Phüszisz • **47**

olvasópróba

Halász Péter: A pokol nyolcadik köre • **53**

nemzeti játékszín

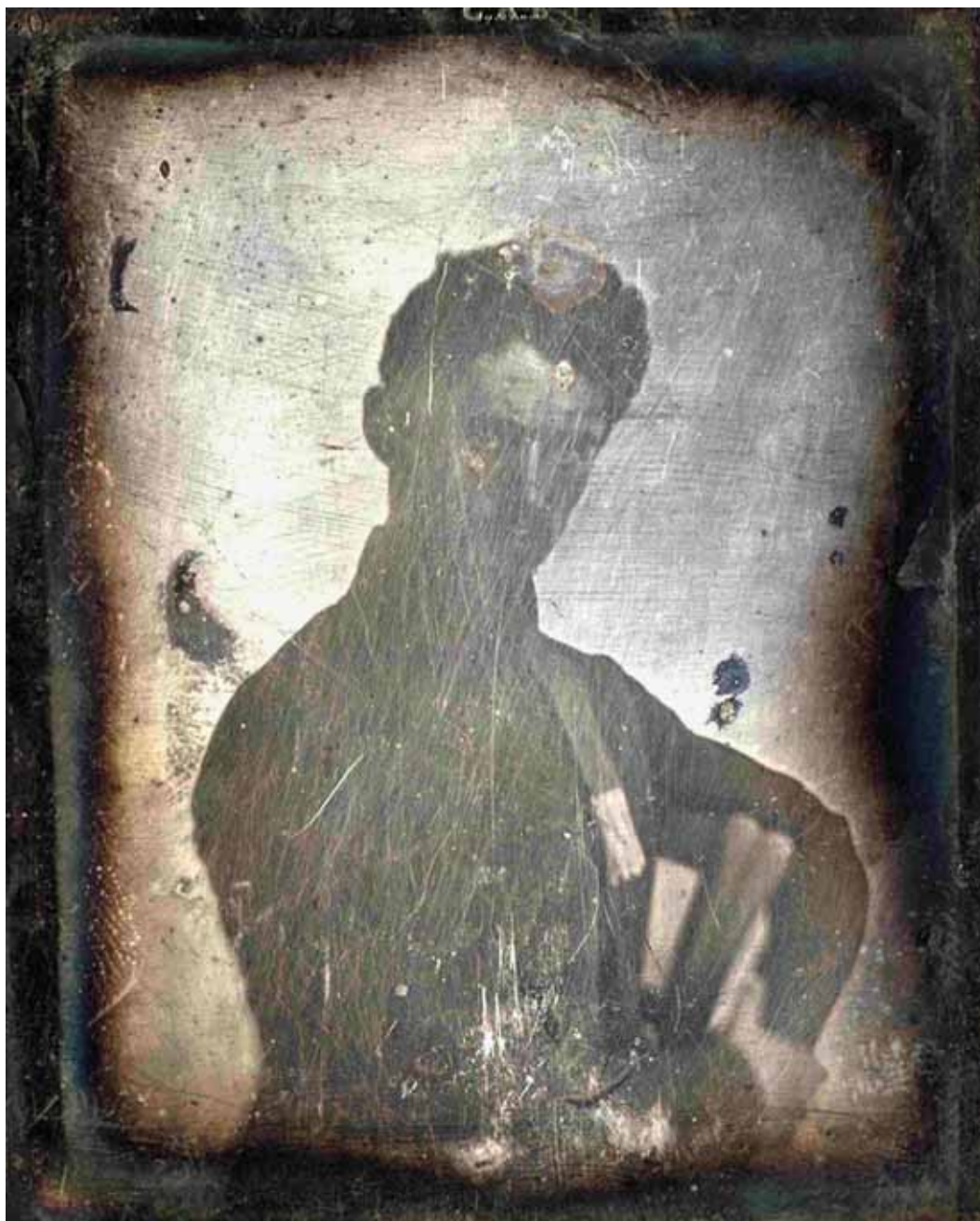
Balogh Géza: Németh Antal és a rendezői színház
(3. rész: a második félidő) • **79**

arcmás

„Életformámmá vált a színház”. Interjú Kornya Istvánnal,
a Nemzeti magazin főszerkesztőjével (kérdőző: Szász Emese) • **101**

kilátó

Eugenio Barba: Hamu és gyémánt országa. Tanulmányaim
Lengyelországban – 5. rész (fordította: Regös János) • **109**



Petőfi 1844–45-ben, daguerrotíпия (Egressy Gábor felvétele)
Tiszteletjegy a *Petőfi rock* 1973-as előadására, Paál István aláírásával

A magyar Shakespeare

Petőfi Sándor vajon láthatta-e már azt az előkelő, árkádos klasszicista épületet a Duna pesti oldalán, nem messze a Lánchídtól, ahol az éppen kilencven éves Hubay Miklós vendégei vagyunk? A Mester hívott meg minket: Szász Zsoltot és engem, egy kezébe került írásunkon föllelkesülve. Ahol egy kissé elfogódottan üldögélünk, az nem egy közönséges lakószoba, hanem valóságos terem; s látom, hogy Zsolt is ugyanarra gondol, amire én: ebben a tágas és mégis otthonos belső térben lehetne igazán jó színházat csinálni!

Szó szót követ, és Hubay Miklós egyszer csak nekünk szegezi a kérdést: tudjátok-e, hogy március idusának másnapján mit forgatott a fejében az ifjú Petőfi, s mire biztatta költő-barátait is? – Szégyen-nyalázat: fogalmunk sem volt róla. Mostanában leltünk csak rá Géher István egyik kitűnő tanulmányában arra a levélrészletre, amelyre Hubay tanár úr hivatkozhatott. Igaz, a levél keltezése kicsit korábbi, 1848. február 10-én tette postára a költő, Arany Jánosnak címezve:

„Shakespeare-t erősen fordítjuk Vörösmartyval, én e hónapban bevégzem a Coriolanus-t, már a negyedik felvonás vége felé járok, Vörösmarty Lear-ex. Én Coriolan-on kívül még okvetlen lefordítom Romeó-t, Othelló-t, III. Richárd-ot, Athenei Timon-t, Cymbeline-t s talán IV. Henrik-et és a Téli regé-t; Vörösmarty Lear-en kívül Macbeth-et, Hamlet-et, Violá-t, a Nyáréji álmo-t s még nem tudom, mit [...] Hát te meddig vagy a Windsori víg dámák-kal? ugye baromi veszekedett munka? Küldj legközelebb János király-ból egy kis mutatóványt...”

Aztán a huszadik századelő európai szecessziójára terelődik köztünk a szó, s én megemlítem, hogy Ady Petőfit egyik írásában forradalmian új „szecessziós” költőnek nevezi. – Mars és/vagy Vénusz? A fegyverek háborúja – avagy a művészet forradalma? – Az akkorra megizmosodott ipari tőke – emeli föl a hangját Hubay Miklós –, nagyon is tisztában volt vele, hogy az emberiség drámai választás előtt áll. S rettegően a szecesszió forradalmától, a fegyverek túlereje mellett döntött.

Még néhány hónap: száz évvel ezelőtt, 1914 nyarán kitör az első világháború. És harminc évvel később, 1944 áprilisában megkezdődik Magyarországon a vézorkorszak: a zsidó lakosság gettóba tömörítése.

2014 az első világháború emlékéve. És a magyar holokauszt emlékéve is. De ne feledjük március idusát sem! Gondoljunk a nagy triászra: Vörösmartyra, Aranyra, Petőfire, akiknek az első klasszikus Shakespeare-fordításokat köszönhetjük. S mindenekelőtt az angol költő-óriásra, akit születésének 450. évfordulóján úgyszintén idén ünnepel a művelt világ.

Pálfi Ágnes

William Shakespeare: *Titus Andronicus*, 1992, Craiova,
tervező: Stéfania Cenean, r.: Silviu Purărete





SEBASTIAN-VLAD POPA

A dráma celebrálása*

Sebastian-Vlad Popa 1968-ban született Bukarestben, 1991-ben szerzett bölcsész diplomát a bukaresti Tudományegyetemen, ahol 1994 óta irodalmat tanít. 2000-ben lett a filológia doktora és 1994-től a kritikusok nemzetközi szövetségének (A. I. C. T.) tagja. Több színházelméleti könyv szerzője és szerkesztője kulturális folyóiratoknak. Tanított színházi egyetemeken Szebenben és Marosvásárhelyen, valamint két évig Dél-Koreában, Szöulban a román tanszéken. Kétszer is elnyerte az UNITER román színházi szövetségtől az év legjobb kritikusa díjat. A 2013-ban megalapított INFINITEZIMAL című kulturális folyóirat főszerkesztője, ebben a lapban jelent meg Silviu Purcărete-ről szóló esszéje, *A dráma celebrálása*.

1989 után a román kultúrának első és feltartóztathatatlan vitalitással feltörő megnyilvánulása Silviu Purcărete színháza volt. Vitalitásról írok, de igazságra gondolok, mert e két fogalom egymásból következő tartalmára utalok.

Silviu Purcărete előadásai – a román színházi életben először – nem az illúziót vagy a hipotéziseket, nem az ítélkezést vagy az üres transzcendencia hamis összefüggéseit celebrálják, még kevésbé a szórakoztatást és a „politikai” szándékot állítják előtérbe, hanem magát a világot mutatják fel – kibékíthetetlen ellentmondásaival együtt. Vitathatatlanul. Minden előítélettől és elvárástól megszabadulva. Színháza semmiképpen sem rossz szándékú, ellenséges, igazságtalan. Hanem tiszta, tehát nyers, könyörtelen, ünnepélyes, kíméletlen.

Olyan lehetséges elődeivel, mint Artaud, Grotowski vagy Kantor, Silviu Purcărete művészete egyszerűen SZÓ SZERINT értendő. Minden az, aminek látszik: az igazság közvetlen értelmében – távol van attól, hogy bármiképpen is

* Silviu Purcărete rendezésében a Nemzeti Színház 2014. február 14-én mutatta be Shakespeare *Ahogy tetszik* című vígjátékát.

vádaskodjon, megszabadít minden eleve eldöntöttségtől. Visszaadja neked ellentmondásaid extázisát, mely nem hoz beteljesülést, de szabad emberré tesz.

Mi a módszere Silviu Purcărețenek?

Nevezzük e módszert „a tárgy megkettőzésének” – ez adja a dráma művészetének alapját. De a „megkettőzött tárgy” egy olyan közhely, melynek lényegéhez a színházban általában senki sem tud közel férkőzni, ha csak nem véletlenül. A dráma terében a funkció-párokat együtt kell megjeleníteni a jelenlét érdekében, mégpedig úgy, hogy *minden funkciónak az ellenkezője is érvényre jusson*, ez a „megkettőzött tárgy” légye. Az összekapcsolás a diszjunkció² által a tárgy pontosságát szavatolja: így az nem értelmezve, hanem közvetlenül hat, szó szerint, bármely szubjektív vagy morális elvárástól mentesen. Igazsága az eldöntetlenségben van. Demonstrálja az elkülönítést, hogy a *lehetőséget lehetetlenséggé* változtassa, és hogy a választás lehetetlenségéből az ideális (és kritikai) kiindulópontot hozza létre egy ősi megtapasztalás átéléséhez.

Silviu Purcărețe a színpadon a *fátumot* idézi meg. Megmutatja, hús-vér valójában láttatja azt, és nem az irodalmi elemzésekben szereplő feltételezett mozgatóként. A fátum egy beláthatatlanul nagy vagy egy végtelenül kicsi megkettőzött tárgy, az ellentmondások végletekig precíz summázata maga.

Ezt a tömény fatalitást látjuk a *Phaedra* Kórusában az Aiszkühülosz és Euripidész drámái alapján a kilencvenes években rendezett craiovai előadásban. A százlábú (kórus) fekete nadrágos, cilinderes egyénekből áll, mindegyiknél hatalmas pásztorbot (aggastyán papok ők) és tábori székek, akár egy vezérkar megfigyelőállásán, műpocakokkal és -popókkal. Ez a homogén és funkcionális férfi-testület erősíti és korrigálja a csak látszólag előtérben álló egyének (Phaedra, Hippolytos) elhajlásait. De a mindenütt jelenlévő Kar titkos többlete lényének feminitásában van. A tragédia csúcspontján

fiatal női testekként, megszabadulva a férfiuralom jelentőségteljes kölönceitől, fedetlen mellekkel ujjonganak a legyőzött (Hippolytos) fölött. A földi síkon közlekedő istenség – a végzetes elhatározás etikai és nemi ellentmondásai közepette önmagát gyarapítja; a Kórus állandó ingadozásban van bölcsesség és kegyetlenség, visszafogottság és féktelenség, támogatás és letámadás, ésszerűség és a vér sötét törvényei, szükségszerűség és szeszély, maskulin és feminin jelleg, öregség és fiatalság között...



Phaedra, 1993, Craiova,
tervező: Stéfania Cenean, r.: Silviu Purărețe

² Diszjunkció: szembeállítás; a matematikai *diszjunkció* az a logikai művelet, amely két kijelentést (állítást) a „vagy” kötőszóval kapcsol össze egy összetett kijelentéssé (állítássá).

Maga Phaedra vagy Hippolytos és Thészeusz átmeneti állapotokat jelenítenek meg. Emlékezetünk háttérbe szorítja őket, ahonnan az eset szentimentalizmusától megtisztítva kapjuk vissza mindhármat. Kevésbé érzünk együtt a pók hálójában vergődő életekkel; ehelyett valami sokkal súlyosabbról gondolkodhatunk, épp a háló lényegéről, a lyukak geometriájáról, a pók mesterségéről.

A végzet arca ez, a közösség és annak erőszakossága az egyén megsegítésében és megjavításában. Az egyén tragédiája éppen a saját identitásától való elszakadás felemelő élményének szenvedélyes megtapasztalása. De a jelek nem válnak bizonyossággá: az ember csak közösségben tudja önmagát meghatározni; az ember csak a közösségtől megszabadulva határozhatja meg önmagát.

Ez az aporia látszik a színpadon, anyagiassá. Nagy formák és törekény formák. Egyedülállók és szeplőtelenek. Az egyedülálló – a semmihez sem hasonlítható lendületével bír. Az egyenruhába bújtatott Kórus – az elkülönözés árát és kínszenvedéseit hirdeti ki. Az egyedülálló – a tragikus vallomás. Az összetartó csoport – a tragikus iránytű. A huszadik század utolsó évtizedének remekművét, Purcărete *Phaedráját* egy szimfonikus aktusként kell értelmezni, az időnek nála olyan szerkezete van, mint ami a zenében szokásos – a harmóniak és kontrasztok variációinak irodalmi energiáiból építkezik.

A kórus hagyományosan a morális közvetítő a színpad és a közönség között, Purcărete előadásában viszont maga idézi elő a tragikus robbanást. Ő csábítja el Hippolytost, és taszítja vérfertőző anyja, Phaedra karjaiba; ő korbácsolja fel Thészeusz dühét, és hagyja aztán cserben; végig jelen van Phaedra öngyilkosságánál, majd ünnepel, táncos orgiát ül felette, a tragédia iszonyatos és magasztos rémtettei fölött.

Egyedül Purcărete tudja, hogy a tragédia emelkedett állapotban és önkívületben teljesíthető be.

Az egyén a színpadon mellékszereplő lesz, éppen azért, hogy klinikai vagy pszichiátriai vizsgálat nélkül kaphassa meg a jogot a rendkívüliségre, azt az egyértelmű és megfellebbezhetetlen jogot a realitással való harcának végén, amely számára egyszerre jelent pusztulást és újjászületést.

Végül is ez egy lehetőség a méltóság elnyerésére. A kozmikus újra visszaszerzi elsőbbségét az önkényessel szemben. A fátum újra beiktatódik jogaiba, leváltva az ember természet rendjével dacoló boldog felelőtlenségét. (Másképpen, e felelőtlenség jegyében, melyet „a határaink feszegetésének” nevezünk, mindenféle huliganizmus vagy platóni értelemben vett „csúnya mítosz” megbocsáthatóvá, „emberivé”, elfogadottá válik – s cserébe az egész gyalázatot áthárítjuk az „igazságtalan” transzcendenciára.) Bár embereket mozgat, ez a drámai szimfónia óvakodik attól, hogy embereket ábrázoljon: senki képére és hasonlatosságára, mégis testet ölt, teljes valójában és pőrén a *fátum*. A színház eléri álmának sosem remélt teljesülését a nemességről és a művészetről.

Aiszkülosz *Danaidákjában* (újra Craiován) Purcărete a színpadon két egyenlő súlyú csoportot jelenít meg: az ötven danaidát, akik Argosz szigetére menekültek,

és az ötven Aigüptosz-fiút, akiknek a szülők, Danaos és Aigüptosz – rokon viszonyuk ellenére – felajánlották őket feleségül. A színen a dráma geometrizált metamorfózisokból építkezik, a tér zenélni kezd, a színpadot a mítoszban szereplő nemzetségek közötti erőviszonyok folyamatos változása, apálya és dagálya árasztja el, mely a szent mészárlásba torkollik. És végül a szűzek felfalják a rájuk erőszakolt férjeket.

Sajnos, a tragédia az égiek cinikus attitűdje miatt kerül veszélybe, mert a Kórusok összecsapásának felsőbb értelmét azok az unatkozó, kiábrándult istenek adják meg, akik maguk is alantas emberi szeszélyek rabjai. (Mintegy a színház végzetére utalva, az isteneket közismert nagy művészek alakítják.)

„A tragédiában engem leginkább a Kórus érdekel – vallja Purcărete –, a legteátrálisabb és legelbűvölőbb elem a színpadon.” A román színházi kritika viszont azt állapította meg, hogy Purcărete „ismélti önmagát”. A kórus mint önálló (mozgó) szereplő – megint? Valami újat! – mondogatták. Egy újabb bátyát kellett volna emelnie a közhelyeknek? Miközben virágkorát élte az ő Kórusának utánzása a román színházban: megkoreografált alakzatok, szereplők megsokszorozása, katonai bőrröndök fából (mint a *Danaidákban*), talicskák homokkal (mint az *Übü királyban*), de elsősorban fekete lódenkabátok, sok fekete lóden.

Ahogy színháztörténeti fordulópontok után mindig, a szimfonikus dráma kiteljesedik Purcăreténél, de nem akadnak igazi követői. A színházban a tapasztalatok nem akumulálódnak, nincs valódi kulturális felhalmozódás ezen a területen. Ez az önálló nyelv és saját grammatika nélküli művészet nem tudja hagyománnyá szilárdítani a formákat, amit folytatni vagy elvetni lehetne, mert sohasem teremtet meg ennek az alapját, amire építeni lehetne. Ezt bizonyítja Purcărete előadásait másolók steril epigonizmusa és színházi kritikánk protokolláris hangvétele, amely nem képes többet látni a szimfonikus konstrukciókban könnyedén értelmezhető „képeknél” (amelyekre természetesen lehet nemzetközi karriert is építeni), leginkább scenikai éleslátásának tulajdonítva a rendező erényeit, mint muzikalitásának. De ha így, ha úgy, az emberek hamar ráunnak a „kozmogóniákra”, és újra követelik a dolgok anekdotikus ábrázolását; nosza hadd legyenek idézetek innen, kiemelések onnan, utalások erre vagy arra, üzengetések és reményteljes disznóságok.

Aiszkhülosz *Oresztésze*ben is elsősorban a Kórus jut főszerephez. Ahogy a *Phaedrában* is, a „vizuális látványosság” nem hangsúlyosabb annál, mint amit a kórus kétarcúsága képvisel a drámai síkon. „A kórus néha gyáva, néha hősie, néha becsületes, néha áruló, kész megvédeni a hősieket, ugyanakkor arra is, hogy lesújtson rájuk” – mondja Purcărete. (Láthatjuk, maga a rendező használja a „kétarcúság”



Aiszkhülosz: *Danaidák*, 1995, Craiova, tervező: Stéfania Cenean, r.: Silviu Purărete



Aiszkhülosz: *Oresztész*, 1996, C.D.N. Limoges, tervező: Stéfania Cenean, r.: Silviu Purărete

fogalmát – nem a tisztázatlanság értelmében, hanem a tárgy kettős minőségeként – majd ellentétpárokat sorol.) Végül a Kórust a törvényeket alkotó istenek győzik le (ebben az esetben); csodáltnivaló istenek döntenek a sorsokról, jogfilozófiai értekezésekkel alátámasztva. Oresztész bűne az áldozat (Klütaimnésztra) súlyos bűnei miatt megbocsátható, így mérleget Athéné és Apollón. Az Erünniszek (egy másik Kórus, a primordiális istenségek, a legősibb földi hagyományok őrzői) az anyát védő ősi törvények alkalmazását követelik. Athéné azonban körmönfontan újraértelmezi a törvényt: az anyaságot leminősíti, hiszen az anya szerint nem más, mint a poronty alkalmi, egyszerű kihordója. A tisztánlátó istenasszonyosság egy radikális változást hirdet ki jogi értelemben: a vérségi kötelékek korszakának leáldozását és a racionális magánérdeken alapuló törvénykezés kezdetét. Így a Kórus és vele együtt az *anyajogúság* mint funkció eltűnésével, az Athéné által beiktatott *patrimoniális* gondolkodás igazolja az apjáért bosszút álló Oresztészt.

A törvények kozmikus léptékű változása – a törzsi öröklődés (az eredet) hatálytalanítása a polgári (patrimoniális) erények beiktatásával egy időben – tetten érhető Purărete dramaturgiájának szerkesztési módszereiben is. A hajdanán domináns kórus parányi (fa)bábukból alkotott (demokratikus) sokadalommá változott, akiket fiatal istenek irányítanak. Az egyéni sorsok fölötti kíméletlen döntéshozó, a Kórus csupán az isteni akarat közvetítőjeként tűnik föl immár az egyén előtt, aki olyan törvények szerint cselekedhet, amelyek az ő számára több jogot biztosítanak, mint a közösségnek, amelyből származik. A természeti közösségek törvényei helyett a kultúrember lép a színtérre, amely nem a vér szerinti öröklődésre, hanem az öntudatra épít.

Az *Oresztész*ben a modern istenek (Athéné és Apollón) rendeleteinek életbe lépésével úgy tűnik, hogy Purărete lemond a kórus „meghangszereléséről”. Ez nem vonatkozik a színész-csoportok zenei megkomponálására, csak a Kórusra mint szereplőre. Viszont a poláris építkezés itt is ugyanúgy érvényes, *ahogyan érvényes minden időktől fogva* az egyes szereplőkre és a Kórusra egyaránt. A *fátum* minden szereplőben (megkettőzött tárgyként) tükröződik. A bűnös Chiron és Demetrius Shakespeare *Titus Andronicus*-ában a gyermeki ártatlanság mezéiben megjelenő spielhóznis óriások. Bizonyára felelőtlenek, hisz kénytelenek részt venni az eredendő bűn megszakíthatatlan táplálékláncában (ami már maga egy aporia). Félelmetességüket a gyermeki játék öröme teszi még hangsúlyosabbá. Aaro modora is kellemetes és tökéletes, főleg amikor Titus kezét kell levágnia. Ő a természet

egyik szelleme, egy csodálatos szörnyeteg, aki mindig magával hordja a hegedűjét. Semmi és senki nem ítéltethető el cinikus módon és a szokásoknak megfelelően, mert minden tárgynak és minden személynek megvan a maga színe és fonákja, elesettség és boldogsága, léte és nemléte. Egy radikális és belső természetűkké vált erkölcsi nyomásra váltak épp I L Y E N N É, és megrendítően pontos ez a látélet. Nem választhatasz valami és másvalami, rossz és kevésbé rossz között, semmilyen választási lehetőség sincs. A megjelenítések érvényesek, egyszerűek, teljes körűek.

Azt láthatjuk, hogy Silviu Purcărete távolról sem tartható különböző rendezői „megoldások” mesterének (ahogyan ez a fontos és kevésbé fontos rendezőkről elmondható). A színházi gondolkodás sémája szerint egy irodalmi jelet vagy forgatókönyvet képekre kell lefordítani a színpadon. De Silviu Purcăretenek nincsenek jó vagy rossz ötletei a szövegek megfejtésére. Ebben az esetben a szövegek találják meg a rendezőt, nem fordítva. A drámai kinyilatkoztatás energiája megelőzi a dráma szövegének tanulmányozását. Silviu Purcărete folyamatában látja a világot és a drámairodalom sem más a számára, mint maga a folytonosság. Az ő témái, tárgyai a költői öntudat részecskegyorsítójába kerülnek, és megtörténik a hasadás. Ebben a részecskegyorsítóban minden tárgy kettéválik és előhívja ellentétes ikerpárját. A témák belső polarizálódásának eredményeképpen született evidencia egyértelmű, teljes, mentes minden tudálékosságtól vagy politikai hátsó szándéktól. Olyannyira, hogy Silviu Purcărete előadásai parafrázisok, élő anyagból építve a szövegnek megfelelően, és nem a szöveg rekonstrukciói az értelmezés dilemmáival terhelt.

Az alkotó energiának ez a megnyilvánulása Silviu Purcărete színházában láthatóan nem csupán egy adott történelmi időszakra érvényes kulturálisan, hanem az egész román színháztörténetnek kreativitásában a legerőteljesebb jelensége.

A dráma nem a világi dolgok ábrázolásának, másolásának tere, hanem kísérlet a dolgok megnevezésére. Nem „a dolgok néven nevezése”, ahogy az ábrázolás kényszerképzetétől fűtve a színházak többségében mindig is állították, hanem a dolgok archetipikus újjáélesztése. Purcărete színháza a grandiózus Übü király Macbeth jelenetekkel, Phaedra, Danaidák, Oresztész után változtat eszközein, nem ábrázoló, hanem feltáró alapelvét megtartva. A képmutató, kispolgári, holt színház előretörésének idején, a pszichologizálás tobzódása közepette, amikor az újdonságot az unalomig erőltetik, egy „képpromboló” színház, mely napirenden tartja a mocsokságot és a nemiséget, de a Minisztérium támogatásának reményében, egyre nagyobb teret hódít el a korábbi holt színháztól, görcsösen, érthetetlenül és tele megannyi megemészthetetlen ideológiai gombóccal. Végül is a küszöbön álló veszély és a „bennünk lévő rossz” mítoszával szemben el nem kötelezett dráma ma is gyalázatos felelőtlenségben és „esztétizmusban” éli ki magát! Amikor a művészi jószándék egyszer csak vitát nyit a „tolerancia szükségességéről”, a zsarnokság borzalmairól, a „kommunikáció hiányáról” és kései modernitásunk más csapásairól, s állandóan „hidegzuhanysként” ható, megfellebbezhetetlen vádak elé állít, akkor Purcărete feltalálja azt a színházat, amelybe, mint egy csábító menyeyei Emlőbe egybegyűjti a teljes valóságot, fehér foltok, hiátusok nélkül, tehát a mindenkori színház kolosszális *ábrázolható* konszenzusa nélkül.

A purcăretei szereplők nem esetekről vallanak, hanem az élő emberi működés ölt testet általuk. „A színpad gondolatot és húst igényel”, mondja Purcărete, és az alkotó látja, amint a *rend* helyreáll minden hétköznapi emberi gesztussal. A *Szamár-parfüm és piláf* című előadásban, amit az *Ezeregyéjszaka* nyomán rendezett meg a szebeni színházban 2001-ben, újra a színész egyénisége kerül előtérbe mindig is kétértelmű alkattal az ellentmondások örvényében, féktelenül, légiesen és érzéken... Egy



Szamár-parfüm és piláf, Radu Stanca Színház, Szeben, 2001
tervező: Helmut Stürmer, r.: Silviu Purcărete

vad és férjével könnyörtelenül bánó királynő minden éjszaka kiszökik a palotából, hogy odaadja magát egy fekete bakkecskének, és miután villám sújtja a bakot, az asszony gyöngéden ápolja, aludttejjel táplálja. A dolgok szépsége az a szépség, amit rájuk kivetítettünk, és a világ szépsége: az idők kezdetének teljességére vágyva élni. Amíg Migdál hercegnő és Jázmin herceg nem találkozhat, a nép némaságra van ítélve, majd mikor egyesülnek, a (halak) népe egy lassú és titokzatos rituáléval éled fel, amelynek során zsinórral kötözik egymáshoz mindenki kezét-lábát a többiekéhez. A szerelem mindenhol helyreállítja a rendet, a közös egyensúly mindenki felelőssége. Meleg, izzadt kandisznókként csodálják féltett legénységüket. Költői tósztok hangzanak el „önagyságához”, becézik még „apjuk bögréjének, harapós szörnyetegnek, dundi báránynak, mágneses szakadéknak, csavar nélküli anyacsavarnak, Jákob kútjának” stb. Később rendezőnk egy meztelen női testet bújtat egy halom csípőspaprikával teletűzdelt meleg piláf³ alá, és erre a szégyentelen és mámorító lakomára meghívja a közönséget is.

Végül két kereskedő verekedik össze egy maroknyi szalmán és egy zsáknyi földön. A fátum itt a végtelenül kicsi dimenziójába húzódik vissza, a mindenütt jelenvalóság teljességébe. A kereskedők azt hiszik, hogy a zsák tele van minden földi jóval, az összes egzotikus nemzetséggel és csodás tájakkal, amiről csak ember álmodhat. És nem csalódnak.

Ugyanezt a beavatási játékot ajánlja fel Purcărete a színészeknek a *Pantagruel sógornőjében* (ez egy koprodukció a lyoni „Silviu Purcărete” Társulat, a Kolozsvári

³ Piláf: keleti rizses, mazsolás hús, amit agyagedényben és kemencében puhítanak.

Állami Magyar Színház és a Szebeni Nemzeti Színház között). Az előadás improvizációk sorozatából épül fel a reneszánsz népi színház kanavászáinak szellemében: egy meztelen test búza-halomból való előbányászása, mint kisarjadó *memento mori*; e test groteszk felboncolása mezőgazdasági szerszámokkal felszerelkezett sebészek által; világnagy belsőségek előbányászása belőle (májak, végtelen kolbászok, karfiol-agytekevénnyek) és a lélek (szűzlányok játéka csellón és fuvolán); kanalak csatája a szájjal, a végén kanál-zuhatag orgiája; majd a száj bevarrása, az érzékek elhomályosítása, szertartásos kasztrálás; habzsolás (rabelais-i zabálás), mint az ember világon való áthaladásának és a világ emberen való áthaladásának erotikus körforgása; az érzéki ujjacska kísértése és az Erősz kannibalisztikus csábítása; a szférák zenéje bacchusi hangszerekkel; a kenyértészta dagasztásának egyszerre alkimista és barbár szertartása s az Ember-Kenyér megsütése; végül az Ember-Kenyér kannibál extázisban való elfogyasztása, amit a leszúrt bika képe követ, Erősz áldozatát jelképezve.

Mint mindig, Silviu Purcăretnél a humor ünnepélyes és fájdalmas is egyben. Az evés – hatékony cselekvés – a halál szakadatlan ünneplésére.

Nem mondhatom azt Silviu Purcărete Romániában legtöbbek által látott előadásáról, Goethe *Faust*járól (Szebeni Nemzeti Színház), hogy ugyanolyan megrendülést és örömet okozott volna, mint az eddig említettek. Itt éppen a halál érzetének egyértelműsége (és nem kétértelműsége, amire eddig mindig felhívtam a figyelmet) az, amit katasztrófa-ként és természetlenséggént élünk meg; a test szétesése, teljes megsemmisülése itt szentimentális megilletődéshez vezet – amire mondhatjuk, hogy fájdalmas, de ugyanakkor szármalmas is. Miért siránkozik Mephisto a halott Faustot látva? A halandó elkerülhetetlen nyomorúsága, a halál miatt. Majd, miután nem tudja megszerezni Faust lelkét,



Goethe: *Faust*, Radu Stanca Színház, Szeben, 2010
tervező: Helmut Stürmer, r.: Silviu Purărete
(fotó: ULDS Biblioteca Digitala)

és az angyalok egyenesen a Mennyebe emelik azt, Mephisto csupán azt sajnálja, hogy pechje volt egy óvatlan pillanatban. Mégis! Mégis! A tagadás szelleme hogyan szalaszthatja el Faust lelkét?! Mert Faust itt nem válik halottá második életének végén, mellyel újra csak csődöt mondott, s ahol ugyancsak a halál várja, ugyanaz az elhalasztott halál; Faust nem késlelteti a halálát. Faust eksztázisban hal meg. Miután minden lehetséges alkímiai és metafizikai megoldást kipróbál, hogy megtalálja a halhatatlanságot, sikertelenül, Faust megváltja önmagát, hirtelen egy eksztatikus cselhez folyamodik, megváltoztatja a haladási irányt, és mérnökké változik át (Európa első hitelesített mérnöke lesz). Gátat emel a tengernek és földeket hódít a víz lecsapolásával, amelyeket „egy új néppel” lehet benépesíteni, az emberrel,

aki leigázza, megszelídíti és saját szabadságának szolgálatába állítja a természetet. A *modern*, úgynevezett *fausti* ember kreativitásának táplálója éppen ez a művelt mérnöki gondolkodás, a racionális győzelme a természetes fölött és a szabadság győzelme a félelmen. Pontosan ez a „részlet” (mely egy parányi esemény Faust sikertelen kísérleteinek epikus áradása közepette) tartalmazza a fausti problematikát. Épp ez az utóbbi momentum sikkad el Silviu Purcărete *Faustjában* (a kulcs-monológ elhangzása ellenére, amit felfoghatatlanul mormol el a színpadon, így nem tud hatni a közönségre). Tehát maga Faust hiányzik, egy szélhámos helyettesíti őt (folyamatos disznóságaival), aki miután becsapta a halált, meghal mégis.

De nem az „irodalmi” Faust hiányát rója fel az emóciókra vágyó néző Purcărete *Faust* előadásában. Ez egy filológusi csökönyösség lenne, aminek semmi köze a dráma előadásához. A *dráma* rendezője nem arra hivatott, hogy szabatos szövegmagyarázatokat adjon irodalomelméleti és kritikai kérdésekben, hanem hogy mindig létrehozza a tárgyak és akciók ambivalenciáját a színpadon. Más szavakkal, hogy kiragadja a történetet – bármilyen történetet – lineáris és horizontális mechanizmusának keretei közül, és a színpad anyagi valóságába helyezve olyan radikális eldöntetlenséggel hasítsa ketté, mellyel – a szubjektivitás meghaladására alkalmas egyetlen kritikai kiindulópontként – egyedül képes a néző tudatára hatni. Purcărete káprázatos, elbűvölő *Faust* előadása láthatóan egy biztos, előre kijelölt cél felé halad: Faust romba döntése felé, a züllöttség romjain megélt második élet után. Egy fenső, önkényes akarat tünteti el (szublimálja) a lelkét. Ez már nem filológusi csökönyösség kérdése. A nagyobb hatás érdekében a drámai *eldöntetlenséget* hiányoljuk, vagy az kétértelműséget (amelyről Purcărete beszélt), ami kiránthat bennünket a kollektív szomorkodás tiszteletreméltó, álmatag medréből. És az elképzelhető csodák világából.

Ugyanez az üres (és egyértelmű) halál (vagy öregség) nyugtalanítja Silviu Purcăretét Shakespeare *Viharjában* (Szebeni Nemzeti Színház). Prospero öreg és kimerült, amikor visszavonul, keserűen hagyja magukra kreatúráit és életművét, inkább nevelésigényes tunyasága miatt, mint megvilágosodása eredményeként. Ő ugyancsak egy nem-fausti Faust, saját kísérleteitől elcsigázva – ha azok mégoly sikeresek is – de mi végre? Ugyanilyen a *Gulliver utazásai* (Szebeni Nemzeti Színház) narrátorának („Swift”) szomorúsága is: az ember bárhol is él a világban, egy vad ősnemzetségben vagy pontos előírások szerint a brit sziget polgáraként, az öregedés során, a testtudat



Goethe: *Faust*, Radu Stanca Színház, Szeben, 2010
tervező: Helmut Stürmer, r.: Silviu Purărete
(fotó: ULDS Biblioteca Digitala)

és az önérzékelés élénk marad, miközben a test és az érzékek hanyatlanak. Mindent, ami valaha étellel teli volt, a kiüresedett öregség váltja fel.

Tegyük fel, hogy igazam van, és Purcărete utolsó előadásaiban egy (kis) eltérést fedezhetünk fel a dráma és tragédia eksztatikus megélésének kiinduló pontjához képest. (Mert Purcăretét megrémíti az öregség, és erre nincs bocsánat. Hisz a műalkotás nem közös kétségbeesésünkre – melodrámánkra? – van kitalálva az elkerülhetetlennel szemben.) De ha jól meggondolom, ez a szkepticizmus nem más, mint a tudat megdermedése a „következő csodára várva”. A várakozásnál nincs nagyobb hitvallás. Hiszen a „következő csoda” mihelyst várni kezdjük, már meg is valósult.

Úgy tűnik, Purcărete művészi pályafutása a csodavárás kötelezettségétől terhelt. Elég volt egy felkavaró, a megszokott érzékenységekből és értelmezésekből kiragadó Purcărete-előadás a kilencvenes években, hogy a következő Purcărete-előadást azzal utasítsák el, hogy „ebből már elég”. A mechanizmus a következőképpen működik: miután visszautasítod a saját élményeid nyers igazságát (mert szokatlanok és felkavaróak), legbensőbb lényedben függővé válsz ettől az igazságtól. És nem csupán a megismétlődését várod, hanem hogy ez az igazság teljes nagyszerűségében jelenjen meg, úgy, ahogy először átélted. Így viselkedik a kritika is, a konzervatív és tunya közönség is, feltehetően az ember általában; az a keresztény, aki másodszorra is a Megváltó eljövetelére vár – mintha ez a második Megváltás nem történt volna már meg. Vagy meglehet, hogy éppen most történik! A várakozók először elutasítanak, majd mumifikálnak. És újra várakoznak. Olyasmire várnak, ami hozzájuk nem tud megérkezni, mert elutasítják, vagy egyszerűen meg sem látják. Ugyanez történik Purcărete színházával. A kritika nem csak azért tartja magát távol Purcăretétől, mert meghökkentő és nehéz róla egyszerűsített magyarázatokat gyártani a földhözragadt polgári neveltetésű közönségnek. Azért sem értékeli nagyra, mert ha egyszer felkavarta az állóvizet (a ki nyilatkoztatás erejével hatott), attól kezdve folyamatosan ugyanazt az elképesztő meglepetést várják el tőle. És a „kritikai szellemnek” úgy tűnik, hogy ez nem sikerül neki. A „kritikai szellemnek” legalábbis úgy tűnik Mert a „kritikai szellem” tulajdonképpen az új módszerek külső jegyeinek változatosságát várja el, nem az alapelv újjászületését. Ám az alapelv újra megszületik, a „kritikai szellem” bosszúságára, aki az újat várta. Aztán a „kritika” bosszúságának tárgya az újabb várakozás mértékévé válik.

A romániai színházi kritika folyamatosan és nyájas udvariassággal elhatárolódik Purcărete színházától. De a képzeletünkben élő színházkritikai „kultúra” Romániában már képtelen elszakadni Purcărete színházától. Immár soha.

Így vagyok én is ezzel a kilencvenes évekre és a 2000 tájára tehető lelkeseddéssel és a 2010 körüli látszólagos elhidegüléssel. A befogadás súlypontja az első találkozás ártatlan szépségétől a „várakozás horizontjának” szolgai követése felé mozdul el. Ismerem Purcărete drámai gesztusainak súlyát, és ezt a súlyt várom el tőle. Tévedés!!! Az élmény intenzitását épp az elvárás gyengíti. Ha a *Faust*, a *Vihar* vagy a *Gulliver utazásai* Purcărete egyedüli előadásai lettek volna, akkor is csorbíthatatlanul ki tudták volna fejezni Purcărete poétikájának alapigazságát.

Természetesen indokolható és jogos a csalódottságom a *Faust*tal kapcsolatban. Ez egy indokolható vélemény, de jaj a véleménygyártóknak! Hiszen olyan

örömeiket éltem meg Purcărete *Faust* előadása láttán, melyek előzmény nélküliek az emlékezetemben. A gyermekkor és az ártatlanság kora gyakran akkor jön el, amikor kihullanak a vénség méregfogai. A *Faust* napjainkban egy elbűvölő csoda. A *Gulliver utazásait* a csoda ugyanolyan szenvedéllyel hatja át.

Purcărete színháza mindig egy új kezdet. Semmit sem várhatsz el Purcărete színházától.

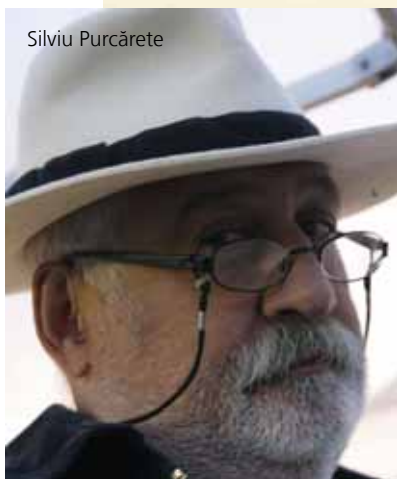
Fordította: Kulcsár Edit

A fotók (a *Faust*-előadásokról készült felvételek kivételével) a Silviu Purcărete *Images de théâtre* albumából valók, Patrick Fabre és Sean Hudson alkotásai (Lansman, 2002)

Sebastian-Vlad Popa: The Celebration of Drama

Vlad Popa (b. 1968) theatre critic, university lecturer, founder and editor-in-chief of the cultural weekly *Infinitesimal*, analyses in the present essay the artistic method as well as the mechanism of the effect of the Europe-famous stage director Silviu Purcărete's (b. 1950) most important performances (*Phaedra*, *The Danaids*, *King Ubu*, *The Oresteia*, *Pilafs and Donkey Perfume*, *Pantagruel's Sister-in-Law*, *Faust*, *The Tempest*, *Gulliver's Travels*). He points out that Purcărete's theatre executed the most radical turn in Romanian theatrical art after 1989: the most extremely accurate elevation of the contradiction of human existence was made possible again through the "duplication of the object". Purcărete is quoted as saying: "In tragedy it is the Chorus that interests me mainly, the most theatrical and enchanting element on stage." The Chorus in his staging of *Phaedra* wavers between necessity and caprice, wisdom and cruelty, the quality of masculine and feminine, old age and youth, rationality and the dark laws of blood. Purcărete restores fate to its rights through the Chorus, dismissing the "happy irresponsibility" of civilised man who defies the order of nature. However, polar construction in his case is valid for the individual characters as well, with *fate* within them also reflected as a duplicated object: they are formidable and childlike, savage and pleasant, as the author of the essay says about the characters of for instance *The Oresteia* or *Titus*

Andronicus. Then he sharply criticises the Romanian reception of Purcărete's work, characterised simultaneously by "cloying" refusal and unjust expectations of miracles prior to his new stagings. Finally the author goes into details about one of Purcărete's latest works, the monumental and heretical staging of *Faust*, which he himself receives with mixed feelings in his analysis, while maintaining the magnitude of the achievement in this event, too. Special relevance is attached to the publication of the essay by the presentation of Shakespeare's *As You Like It* at the Nemzeti Színház (National Theatre) on 14th February, 2014 – directed by Silviu Purcărete.





Az „apokrif” Shakespeare nyomában

Interjú Jánosházy György műfordítóval

Az Erdélyben alkotó Jánosházy György (1922–) kivételesen gazdag életművet tudhat a magáénak: költő, dramaturg, rendező, folyóirat-szerkesztő, a magyar fordításirodalom doyenje. Műfordításaival jelentős szerepet játszott a román irodalom magyar nyelvű tolmácsolásában. Az angol, francia, olasz, spanyol, katalán, német irodalom átültetésével a romániai magyar szellemi élet számára ablakot nyitott a nagyvilágra. Ő az, aki a legtöbb Shakespeare-darabot fordította magyarra, köztük olyan „apokrif” műveket is, melyeknek szerzősége vitatott. A Szcenárium szerkesztői most abból az alkalomból kérdezték őt, hogy a Nemzeti Színház idén februárban az ő fordításában mutatta be az angol drámaköltő *Ahogy tetszik* című színművét.

– Ön több nyelvből fordít szépirodalmat. Így minden bizonnyal „kívülről” is látja a magyar költői nyelv alkatát. Sokan vélekednek úgy, hogy a magyar költészet – színvonalában bármennyire is a legnagyobb nemzetekével vetekszik – képnyelvének sajátos logikája, jelképisége miatt nehezen lefordítható. Ön ezt hogyan látja? Ezzel szemben az angol költészet sokak tapasztalata szerint filozofikus és drámai karakterű: a konkrét és az elvont fogalmi sikokat folyamatosan egymásba játszatja – ami viszont a magyar fordító számára jelent nagy kihívást. Az angol irodalom fordítójaként Ön is szembetalálkozott ezzel a problémával?

– Hogy egy magyar költői mű mennyire fordítható más nyelvre hitelesen, arról őszintén szólva nincs határozott véleményem, nincs tapasztalatom, magam sohasem próbálkoztam – nem is próbálkoznék – ilyesmivel. Csak annyit mondhatok: az évtizedek folyamán olvasott sok fordítás mindig kisebb-nagyobb hiányérzetet keltett bennem, alatta maradt a valóban jelentős eredetinek, valami lényeges

hiányzott belőle, az, ami az arculatát végső soron meghatározza. A magyar nyelv sajátos szelleme volna az oka? Vagy inkább, bárki jegyezze, a fordító tökéletlen nyelvtudása, amely nem sokkal terjed túl a szavak ismeretén, a szöveg „iskolás” értelmezésén?

Am az a „szellem” létezik, szerencsére, mely sajátos jelleget és szépséget ad a nyelvnek. Nagy lehetőségeket kínál a magyar fordítónak, olykor az eredeti fölé emelkedhet velük. De gyakoribb, hogy valamilyen tekintetben óhatatlanul alatta marad, s hogy esetleg a magyar nyelv egy más lehetőségével pótolja a veszteséget. Mert szerzőről-szerzőre, versorról-versorra szembesülnie kell és meg kell küzdenie a magyartól minden vonásában idegen másik nyelv sajátosságaival.

Mérhetetlen a távolság a magyar és az angol nyelv között. Sokszor valóban nehéz határvonalat húzni az angolban a „konkrét és elvont fogalmi síkok” közt. A magyar nyelv viszont alapvetően a kézzelfogható valóság nyelve, ami valamelyest csorbítja a fordító lehetőségeit – de másfelől számottevően gyarapítja erejében, színeiben, életességében a kifejezést. Komolyabb gond a többnyire rövid angol és a nem ritkán hosszúra nyúló magyar szavak különbsége. A megszabott szótagszámú verssor fordításában ez fájdalmasa veszteségekhez vezethet – a szavak szigorúbb mérlegelésével, megválasztásával, a töltelékszavak kilúgozásával azonban a verssor tömörebbé válhat, ezzel *drámai ereje* fokozódik. Én az ökonomikus, tömör kifejezés híve vagyok, ezért választottam saját költészetem állandó versformájául az egyesek szemében idejétmúlt szonettet, amely nem tűri a szószaporítást, minden szó megfontolását és formatiszteletet követel.

A két nyelv természetének és lehetőségeinek minden különbsége ellenére úgy vélem, ha tehetséges költő kellő időt és munkát áldoz rá, az elkerülhetetlen veszteségeket nyereségekkel ellensúlyozza, a fordítás értékében nem süllyed az eredeti alá, és azonos erejű művészi hatással lehet egy más ajkú közönségre.

– *Vörösmarty 1841-ben (Vajda Péter 1839-es Hamlet-fordítása kapcsán) úgy nyilatkozik, hogy amennyiben a „nagy brit költőt” sikerül mind jobb fordításokkal meghonosítani, az mindenekelőtt a magyar „szépliteratúra” egésze számára jelent nyereséget: annak – mint mondja – „felér legalább a felével”. És valóban, a „nagy triász” – Petőfi, Vörösmarty, Arany – fordítói teljesítménye révén meg is született a „magyar Shakespeare”. Egyes Shakespeare-fordítók szerint Madách nyelve a Tragédiában közelebb áll ehhez az angol drámanyelvhez, mint Goethe Faustjának nyelvéhez. De vajon a magyar drámairodalom – akkor, a 19. században és azóta, a 20. században – igazából megteremtényítette-e ez a magyarul megszólaló versnyelv, az angol drámai jambus, a páratlan dialógusteknika?*

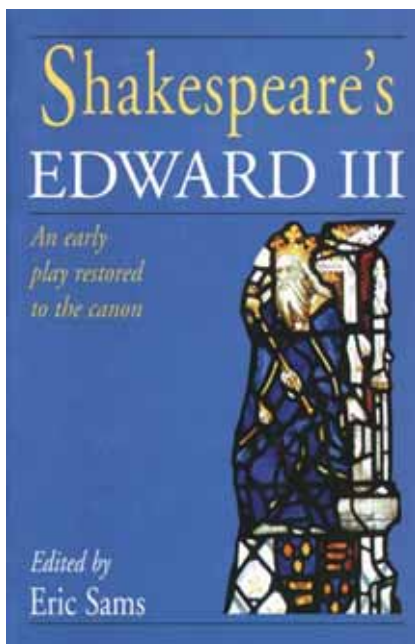
– Nyert-e a magyar dráma fejlődése a Shakespeare-fordítással? Sokat. Shakespeare olyan hatalmas példa, amelynek hatását nem kerülhette el a „magyar Shakespeare” megszületésekor még gyermekcipős, fejletlen magyar drámairodalom. Nem drámatechnikát tanult tőle elsősorban, hanem erőteljes, sokszínű, költői szépségű drámai nyelvet, az azt hordozó drámai jambust. Igen, jó példa erre *Az ember tragédiája*, amelynek nyelve – az első szín után, ahol a jelenet természetéből adódóan a *Faust* emléke kísért – valóban az angol drámához áll közel.

Nagy nyereség volt maga a jambus, minden idők legdinamikusabb és leghajlékonyabb verse, amely a drámán túlnőve, máig hatóan a magyar versírás fő formája lett, de a legnagyobb nyereséget az az impulzus jelentette, amelyet a shakespeare-i példa a jambusba öltöztetett költői nyelv gazdagítására adott. Kitágította a meglehetősen szegényes színpadi megszólalás határait, aktivizálva a nyelvi fantáziát, kiaknázatlan nyelvi rétegeket. Az angol nyelvnek óriási szókincse van, amelyet Shakespeare még új szavakkal gyarapított; angol filológusok meg is számolták. Ez változatos, érzékenyen árnyalt, sokszínű magyar szöveget kíván, a magyar szókincs maradéktalan felhasználását, értékesítését. Sokszor nyelvi leleményességet is. Tartós megtermékenyítő hatással volt ez a magyar birodalom minden területén.

– A 21. századi új magyar Shakespeare megteremtésében Ön egy személyben hatalmas feladatot vállalt. Nemcsak arról van szó, hogy Ön fordította újra a legtöbb Shakespeare-drámát (szám szerint 24-et), hanem arról is, hogy kutatóként bekapcsolódott a nemzetközi újraakanonizálási folyamatba: számos vitatott szerzőségű „Shakespeare-apokrifot”, illetve Shakespeare korabeli angol drámát ültetett át magyar nyelvre. E két utóbbi ambíciójának mi volt az indítéka? Az apokrifok és a kortársak lefordítása mennyiben hatott vissza az Önben addig kialakult Shakespeare-képre? Fordítói tapasztalatai nyomán lehet-e valami újat mondani a színházcsinálók számára a klasszikus angol dráma nyelvéről és a korabeli színpadi nyelvről?

– Shakespeare-fordításaim hosszú sorát egy „apokrif” indította el, egy több kutató által Shakespeare-nek tulajdonított, vitatott szerzőségű dráma. A múlt század 60-as és 70-es éveinek fordulóján került a kezembe, egy német kiadó jóvoltából, más „ál-shakespeare-i” darabok társaságában. A többi érdektelen volt, de a III. Edwárd azt az érzést keltette bennem, hogy shakespeare-i királydrámát olvasok. Izgatott a gondolat: hogy „szólna” magyarul, és hosszabb fontolgatás nélkül nekiültem a fordításának. Kolozsvári első kiadásában (1972) már részletes tanulmányban mutattam ki shakespeare-i vonásait és elemeit, számtalan érintkezését kánoni darabokkal.

Ez a meglepő élmény felkeltette kíváncsiságomat a többi apokrif iránt, amelyekről a Magyar Shakespeare-tár 1912-es évfolyamában, Bodrogi Lajos áttekintésében olvastam. Sajnos, a vörös elzártágban sokáig nem jutottam hozzá ezekhez a szövegekhez. De érdemes volt várni rájuk. A 80-as években olyan darabok kerültek eléem, mint a *Thomas of Woodstock*, amely, ha nem is mérhető érett kori mesterművei-



Yale University Press, 1996

hez, megfelel fiatalkori alkotásnak, s feltétlenül többet ér, mint a senecai szellemű *Titus Andronicus*, vagy a *Pericles*.

Ha színházam volna, habozás nélkül eljátszanám, amint el is játszották... Amerikában. Így ismertem meg Shakespeare-nek egy nem is sejtett másik arcát az immár kánonba is felvett, cervantesi ihletésű lovagdrámában (!), a *Két nemes rokonban*, amelyet minden bizonnyal visszavonulása után, élete végén írt. Így kerestem kezenyomát jó néhány más apokrifban, amelyekben máig sem érzem, de úgy vélem, a világviszonylatban jelentős magyar Shakespeare-kultusz nem nélkülözheti azokat a műveket, amelyeknek shakespeare-i eredetért komoly kutatók érvelnek, kardoskodnak akadémiai színvonalon. A manapság inkább Thomas Middletonnak tulajdonított *The Second Maiden's Tragedy*-t (én *A hűség próbája* címmel fordítottam) *Cardenio* címmel Shakespeare neve alatt mutatta be több amerikai, sőt egy angol (!) színház.

Igen, fejlett kultúrában szükség van ezekre, nem sajnálom a fordításukra szánt tekintélyes időt. Az angol filológia dolga, hogy széleskörű kutatással tőle telhetően megállapítsa: egy vitatott szerzőségű darab Shakespeare műve-e, vagy nem, esetleg milyen mértékben. De természetes vágyunk, hogy a tudományos vizsgálódáson innen és túl személyes élmények alapján alkossunk a közhelyeket meghaladó, teljes, eleven képet Shakespeare-ről, és a színházi, kulturális közegről, amelyben életműve alakult, kifarrott. És látóköreink tágulásával felkészülünk esetleges meglepetésekre, ismereteinket bővítő újabb felfedezésekre. Hiszen voltaképpen nem sokat tudunk a költőről, sok még a kitöltendő hézag.

Érdekes adalék az életmű felméréséhez ennek utóélete, a shakespeare-i dráma feltámadása, megújulása az angol romantikában, amely több mint évszázados meghamisítás után újra felfedezte az igazi Shakespeare-t. Több más között két remek tragédia született ebből. A korszak két legkiválóbb költője, John Keats és Percy Bysshe Shelley egy-egy Shakespeare vágású hatalmas drámával hódolt a nagy ős emlékének. Úgy éreztem, ezzel a két fordítással méltó módon fejezhetem be ezt a hosszúra nyúlt sorozatot. Mindkettő megjelent a *Látó folyóiratban*, amely mindvégig hűséges támogatója volt a sorozatnak, és ha állandó kiadóm, a Mentor győzi szusszal, napvilágot lát majd ez az utolsó kötet is. Keats tragédiája, a *Nagy Ottó*, különösen érdekes a magyar olvasó számára (színházamban okvetlenül el is játszánám): sorsdöntő vereségünk, a Lech-mezei csata másnapján játszódik, egyik főszereplője s vert magyar had vezére, egy fiktív királyfi.

– Géher István 2009-ben műfordítói műhelye egyik rendezvényén számba vette a magyar Shakespeare-kultusz 160 éves történetét. Arról nyilatkozott, hogy az ő szerkesztésében 1988-ban kötetben is megjelent Shakespeare-összkiadás – minden reménye ellenére – nem tudott kánonképző alapművé válni, mivel 1990 után a színházak által megrendelt új fordítások az érthetőség és játszhatóság nevében szimplifikálták Shakespeare nyelvét. Nádasdy Ádám fordításaira hivatkozva jegyezte meg, hogy ez a világosságra törekvő racionális attitűd esetenként a Shakespeare-drámák költőiségét – nyelvi többértelműségét – veszélyezteti. Önről köztudott, hogy máig is Arany János fordítói gyakorlatát tartja a maga számára követendőnek. Mit tud Arany a fordításról, amit mások nem, és ami még ma is megkerülhetetlen?

NEMZETI SZÍNHÁZ
1837

ASYOULIKEIT

S H A K E S P E A R E
A H O G Y T E T S Z I K

RENDEZŐ: SILVIU PURCĂRETE BEMUTATÓ: 2014. FEBRUÁR 14.



EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTERIUMA

nemzetisinhaz.hu



nemzetisinhaz

Shakespeare: *Ahogy tetszik*, 2014, Nemzeti Színház, plakáttér: Orosz István

– A színház nem önmagáért: a közönségért van. Múlt századokban ez az alapelv még szembetűnőbben érvényesült: tudjuk, milyen fáradhatatlan munkával, állandó újdonságokkal igyekezett Shakespeare színháza is biztosítani folyamatos látogatottságát. Nem engedhette meg magának, hogy népszerűtlen darabokkal eltávolodjék a létét fenntartó nézőtől. Shakespeare nem a fióknak, a feltételezett maradandóságnak írta drámáit, hanem a közönségnek. Nem rejtélyekkel traktálta, ezzel kiűzte volna a színházból: a kor nyelvén szólt a kortárs nézőhöz, az tökéletesen értette, élvezte és megtapsolta.

A fordító célja nem lehet a szavak iskolás megnyargalása, csak az, hogy szövege ugyanolyan hatással legyen a mai nézőre, mint valamikor az eredeti a magáéra. A kor nyelve megváltozott, ezt a különbséget kell áthidalnia *művészi* érzékenységgel, a manierista modorosságok feloldásával, de az egyéni bélyeg és a költői színvonal csorbíthatatlan megőrzésével. Az érthetőség természetes követelmény mindenkor bármely színházban, de ez nem jelentheti egy mű költőiségének, elsőrendű irodalmi értékének feladását. Egyes színházakban lábra kapott ferde nézetekből ered az az áldatlan jelenség, hogy az utóbbi évtizedekben született számos Shakespeare-fordítás nagyobb része a költő csodálatosan gazdag drámai nyelvének utcai szintre való „egyszerűsítésével” próbálja „érthetővé tenni” a shakespeare-i szöveget, megnyerni, úgymond „közel hozni” a műhöz a mai nézőt. Miért? Ez a néző butább, műveletlenebb, igénytelenebb volna, mint a reneszánsz-kori londoni színház közönsége? Hiszen annak zömét egyszerű polgárok, matrózok és hasonlók alkották, iskolázottságban, műveltségben a mai átlagember alatt álló személyek. És Shakespeare nem a korabeli utcai nyelven, hanem a magasrendű költészet nyelvén szól hozzájuk. Az utca nyelve nála legfeljebb egy-egy színpadi alak jellemzésére szolgál.

Fiatal koromtól a színház elkötelezettje vagyok. Drámafordítói munkámban mindig egyik legfontosabb feladatomnak tekintettem, hogy világos, tiszta és jól mondható szövegformálással segítsem a színész dolgát és eleven kapcsolatát a közönséggel. Mintaképem Arany János, akiben a hűség, világosság, nyelvi és formai szépség egybefoglalásának tökéletes mesterét csodálom és tisztetem.

– *Shakespeare Ahogy tetszik című művét a vígjátéki ciklus legérettebb darabjaként tartja számon a szakirodalom. De ez a mű felfogható akár a pástorjáték kifigurázásaként, illetve saját vígjátékírói technikájának a paródiájaként is (olyannyira, hogy a Williamként, a vágy embereként önmagát is beleírta ebbe a darabba). Ön a Látó folyóirat egyik 2005-ös számában az Athéni Timonról szóló írásában arról beszél, hogy a paródia sohasem volt idegen Shakespeare-től – ámbar nem az Ahogy tetszik című darabot említi erre példaként (Tragédia vagy paródia? Látó, 2005. augusztus–szeptember). Vajon e mű Ön által emlegetett „optimista világa”, világképe lenne a magyarázata annak, hogy az utóbbi években egyre többször kerül föl a magyar színpadokra?*

– Összkiadásokban hagyományosan négy műfaji csoportba sorolják Shakespeare darabjait: királydrámák, tragédiák, vígjátékok, (romantikus) színművek. De ha közelebről szemügyre vesszük, azonnal kitűnik, hogy ez a felosztás túlságosan leegyszerűsíti sokszínű drámai termését. Az angol kritika is elkülönít az utolsó műfajban egy kisebb csoportot, három „problematisztikus darabot”, amelyekben

szembeötlő módon keverednek különféle műfaji elemek, tegyem hozzá, olykor határozott parodizáló jelleggel, mint a *Troilus és Cressida* esetében. De nyilván ez a szándék hatja át a *Minden jó, ha vége jót* is: tapasztalt, zseniális színpadi szerző egy sor remekmű után nem írhatott ilyen sok tekintetben kifogásolható darabot, ha nem éppen a színpadon eluralkodó műfaj gyengéit akarta volna kipellengérezni. Ugyanígy az önmagát túlélte tragédia paródiáját láthatjuk a késői *Athéni Timon*ban. Egyesek kísérleteket gyanítottak ezekben a darabokban, és az iskolás fogalmakat, beskatulyázást messze elkerülő, rugalmas gondolkodású Shakespeare-ről el is képzelhető, hogy új irányokban próbálkozott a dráma lehetőségeivel.

A manierizmus jellemző sajátossága, hogy előszeretettel párosít heterogén elemeket. Végtelen megnyilatkozásait láthatjuk ennek az olasz művészetben, például Giuseppe Arcimboldo festészetében. Shakespeare-nél a paródiára hajló ironia ad ennek egyéni jelleget. Már az olyan címekben is érezhető ez, mint a *Sok hűhó semmiért*, vagy akár az *Ahogy tetszik*. E kétértelmű címet általában úgy értik: értsétek annak, aminek akarjátok. Én inkább a másik lehetséges értelmezésre hajlok: tessék, egy komédia, ahogy ti kedvelitek. Jó alkalom, hogy a divatos pásztorjátékot kifigurázza a költő. Nem tagadva meg tőle a legnemesebb lírai komédia igazi költészetét sem.

Ironia és magasrendű költészet szerves összefonódása – ez az, ami a shakespeare-i paródiát a nagy irodalom magaslatára emeli.

A kérdéseket összeállította: Szász Zsolt és Pálfi Ágnes

In the Wake of the "Shakespeare Apocrypha"

An Interview with György Jánosházy, Literary Translator

György Jánosházy (b. 1922), who lives and works in Erdély (Transylvania), may pride himself on a remarkably rich oeuvre, being a poet, dramaturge, director as well as the doyen of Hungarian literary translation. It is him who has translated the most Shakespeare plays into Hungarian with the Apocrypha of dubious authorship among them. The editors of *Szenáriumi* are interviewing him apropos the premiere in his translation of *As You Like It* at the Nemzeti Színház

(National Theatre). In answering the questions he talks about the beginning of his career as translator, the difficulties springing from the different character of the English and Hungarian languages, the question of playability, the dilemma of contemporary retranslations and how much Hungarian literature has gained since the pioneering initiative of the Vörösmarty–Arany–Petőfi triad by the translation of Shakespeare's tragedies into Hungarian. He shares the opinion that the language of Madách Imre's *Ember tragédiája* (*The Tragedy of Man*) resembles that of English drama and not Goethe's *Faust*. In his view it may still to this day be said of Hungarian dramatic literature that it is primarily not dramatic technique that it learnt from Shakespeare but a "forceful and multicoloured dramatic language of poetic beauty."





ZSÁVOLYA ZOLTÁN



Reinhardt „szecessziós” Shakespeare-je

Max Reinhardt (1873–1943), ez az ízig-vérig „szecessziós” színházcsináló, akit a „rendezői színház” előfutárának vagy egyik első élharcosának tekinthetünk, először 1905-ben rendezett Shakespeare-darabot. A *Szentivánéji álom* Berlinben, a Neues Theater színpadán került bemutatásra. Még ugyanebben az évben létrejött A *velencei kalmár* produkciója, immár a Deutsches Theater alkotóközösségére támaszkodva. Itt, a főváros és a német nyelvterület talán legjelentősebb, mindenesetre legnagyobb színházában a rendező ezt követően jó ideig évente tető alá hozta az angol klasszikus egy-egy művét: *Téli rege* (1906), *Rómeó és Júlia* (1907), *Lear király* (1908), *Hamlet* (1909), *Othello* (1910). A IV. Henrik 1912-es színpadra állítása némi kihagyás után már a kusza európai politikai helyzet finom, színházszakmai módon áttételes bírálataként is felfogható. Az 1915–16-ban bemutatott *Vihar*, majd a *Macbeth* pedig (előbbi ráadásul a pedagógiai–propagandisztikus célkitűzésekkel is működtetett beszédes nevű játszóhely, a *Volksbühne* közönsége számára) egyértelműen a háború borzalmára adott művészi válaszként, egyfajta tiltakozásként fogható fel.

Ezután Shakespeare-t illetően huzamosabb szünet áll be Reinhardt jelentősebb rendezéseinek sorában. A tízes-húszas évek a német klasszikusokról és a kortárs európai drámaírók darabjairól szólnak nála, illetve a „leopoldskroni mágus” nagy körszínpadának, a „világ-színháznak” a megvalósításával van elfoglalva. Majd csak 1934-ben kerül terítékre újra a *Szentivánéji álom* Hollywoodban, de ekkor már a filmkészítés perspektívájában.

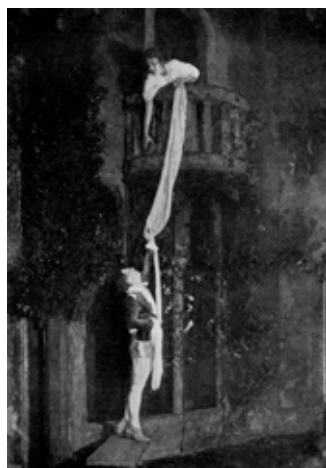


A mesteremberek jelenete az 1905-ös *Szentivánéji álomból*

Maga a művész élete vége felé, amerikai lakosként kifejezetten valamiféle „ciklus” gyanánt gondolt vissza az „avoni hattyú” munkáinak sorozatos színrevitelére rendezői pályája kezdetén, mégpedig az operett-sikerek előadásszámával mérhetően. Ezt a gesztust – tudniillik azt az attitűdöt, hogy klasszikus irodalmi anyagra támaszkodva nagyobb közönséget vonzó játéktílust és játszóhelyet lehet kialakítani – évek óta dédelgetett hármas tervének egyik zálogaként állította be utolsó éveiben. Ezek a tervek nem kevesebbet irányoztak elő, mint saját repertoárszínházat szervezni, állandó együttest létrehozni, és Salzburg mintájára Los Angelesben is szabadtéri játszóközpontot kialakítani. Amennyiben pedig mindehhez a várakozások ellenére sem adódna elég jó és sikert ígérő színdarab, akkor, vélte Reinhardt, vissza lehet nyúlni a világirodalomhoz – legalábbis kezdetben. A kortársi angolszász produkciók közül egy levelében a Lunt-Fontanne házaspár *A makrancos hölgyére*, Evans *Hamletjére*, Orson Welles *Julius Caesarjára*, illetve a *Tévedések vígjátéka* New York-i előadására egyként utal, s olyan színrevitelekként, amelyek „ismételten bizonyították, hogy Shakespeare-nek is lehet abszolút »kereskedelmi értéke«.”¹

Ezt a kereskedelmi értéket természetesen úgy kell értenünk, mint a hatalmas emberlétszámot színpadon mozgó és egyben nagyobb mennyiségű nézőt is vonzó produkciók előnyben részesítését, megcélzását. Ebben a kategóriában bizonyosan az 1920 utáni pályaszakasz emlékezetes vállalkozásai, a Berlinből hazatelepült, először Ausztriában már újra rendezőként tevékenykedő Reinhardt olyan munkái a leglátványosabbak, mint a salzburgi *Akárki*-előadás 1920-ból (és 1920-tól kezdődően lényegében mindmáig évente ismétlődően) vagy a szintén Mozart szülővárosában és ugyancsak Hofmannsthal-darabra alapozódó *Nagy Salzburgi Világszínház* két évvel későbből, amely már címével fémjelzi a totalizáló jellegű, olyannyira nevezetes „körszínepi” elképzelést, az „öt-ezrek színházának” saját cikkben is lefektetett koncepcióját.

Utóbb említett produkcióival Reinhardt máris arra az útra lép, amely a színház történetben majd istenigazából emlékeztessé teszi a nevét, és amelyet úgy szokás jellemezni, hogy ezen haladva mintegy „a tömegnek biztosít helyet és ad alakot”.²



Rómeó és Júlia, 1907



Lear király, 1908



Hamlet, 1909

¹ Idézi Staud Géza, *Szemtől szemben Max Reinhardt*. Gondolat, Budapest, 1977. 225.

² Vö. Peter W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitenen Kultur*. Francke, Tübingen, 2006. 83–117.

Azonban a nála az esztétikai kivitelezésben kétségtelenül előbukkanó „cirkuszi” vagy fesztiváli vagy – amerikaias stílszerűséggel szólva – *show-jel*leg és formátum nem egyszerűen a méreteken, a résztvevői (lebonyolítói és befogadói) létszámokon múlik és azok alapján képződik meg itt, hanem a látvány(osság) elevenségén is mérhető: a néző megragadottságán, elvarázslásán. S ez „intim” körülmények között is működő képleteket is létrehozhat, zárt előadasterű, akár kamaraszínházi színpadon is. Ezen a ponton kell említést tenni arról, hogy a Deutsches Theatert átvevő Reinhardt kisvártatva a játszóhely beszédes nevű kiegészítő intézményét is létrehozta, *Kammerspiele* néven. Az itt bemutatásra kerülő antik darabok, valamint a századfordulón divatos szerzők életművének megrendezésén túl pedig éppen a már említett Shakespeare-ciklus az, amelynek öniskolázó hatása Reinhardtra a legnagyobb ezek között a falak között. Igen, e tekintetben a leginkább emblematikusak számára és nála William Shakespeare tragédiái, komédiái és mesejátékai. Nemcsak a színpadra állító szakember elsődlegesen irodalmi érdeklődéséről, ihletettségéről és literátus jellegű szellemi „szavatosság”-kereséséről vallanak ezek a rendezései, hanem egyúttal az újkori európai, „polgári” vagy legalábbis (működési mechanizmusában) *polgárosuló* színházcsinálás egyik leggazdagabb hagyományához is kötik az induló Reinhardt aktivitását, vagy legalábbis annak kezdeteit, döntő megképződési szakaszát és formáját. Miután színészként már korábban emlékeztetéseket alkot, és mielőtt színházcsináló, intézménybirtokló személyiséggé növi ki magát, rendezővé Max Reinhardt igazából Shakespeare-adaptációi révén válik az 1900-as évek elején. Ez pedig nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy egy olyan vonulathoz csatlakozik eleve, amely mind valóságos „szakmai” jellege, mind pedig kultikus vonzereje miatt kikerülhetetlen a színházcsináló ambíció számára a modern Európában is, csakúgy, mint az egész újkoron végig, egészen máig, ami alól nem kivétel még a posztmodern korszak sem.



IV. Henrik, 1912



A szentivánéji szereplői az öltözőben



Macbeth, 1916

A reinhardti színházi rendszer tehát nem rögtön valósítja meg az abba egyébként szinte kezdettől fogva betervezett arénaszínpadi formát, az majd csak a tízes évektől, a Hofmannsthallal való együttműködés fokozatos kiépülésével, és főleg a szűkebb hazába, Ausztriába hazatelepülve bontakozik ki a rendezőnél, különösen pedig a Salzburgi Ünnepi Játékok életre hívásával. Addig a „polgári” látványszínpad (*Guckkastenbühne*) lehetőség szerinti dinamizálásával éli ki ilyen irányú készítéseit, előbb a Neues Theater, majd hamarosan a Deutsches Theater színpadára állított rendezéseivel.

Peter W. Marx előbb már idézett monográfiájában úgy vélekedik, hogy az áttörés, amely Reinhardt személyes rendezői jövőjét biztosította, és saját színházi vállalkozását gazdasági is megalapozta, 1905. január 31-én következett be Shakespeare *Szentivánéji álom* című drámájának bemutatásával. Ez a rendezés, amelyre megváltoztatott formában a következő években is mindegyre visszanyúlt, egykori vezető színésze, Eduard von Winterstein (1871–1961) becslése szerint körülbelül öt-hatezer előadást ért meg. Reinhardt minden rendelkezésére álló eszközt felhasználta, hogy a természetfeletti tündérvilág benyomását keltse: „Amire csak a modern képzőművészet képes annak érdekében, hogy az erdő titokzatosságát érzékeltesse, az itt mind megtörtént. Ami dekorációs eszközt csak a színpad felhasználhat, az itt mind bevetésre került. Tékozló gazdagság,



A *Szentivánéji álom* forgószínpadi díszletterve, 1905

ám alárendelve a harmonikus hangulatfestés parancsának.” (Heilborn)³ Egy másik, névtelen kritikus így vélekedett: „A kellékek gazdagsága valóban mindent felülmúlt, amit eddig Berlinben láttak. Az erdőt, amely különben tele volt szórva elefántcsonttal (ezeket valójában természetesen faanyagból formálták ki), csalóka módon imitált zöld mohaszőnyeg borította – ez a szép színpadkép elbájoló hatást tett a nézőre. A rendezőművészet mesterműve volt a lakodalmi menet

is, amely fáklyások által vezetve egy fehér márványpadokból kialakított amfiteátrumba vonult be.” Végül Friedrich Düssel túláradó dicsérete így hangzott: „A *Szentivánéji álom* előadása a legszebb teljesítmények közé tartozik, amelyet a német színház valaha is látott.”

³ A Reinhardt rendezéseit méltató további idézetek úgyszintén Peter W. Marx monográfiájából valók (lásd az előbbi jegyzetet)

A színrevitel magvát az erdő plasztikus megjelenítése alkotta, amely érzékelhetően elütött az e téren megszokott festett drapériák hagyományától. Ezek kliséinek helyén most titokzatos, majdhogynem mitikus hely jött létre. A legnagyobb szenzációt azonban a forgószínpad bevetése jelentette, amelyet itt alkalmaztak először Berlinben. Ráadásul nem pusztán a kulisszák átrendezésének meggyorsítására, hanem dramaturgiai eszközként, ami a rendezés egész hangulatával összhangban állt és aláhúzta azt: „Első pillanatban olyan érzésünk van, mintha féktelen huszerettet látnánk, amikor ez az egész valóságos erdő az összes lombkoronájával és tavával, Titániájával és valamennyi manójával, koboldjával és tündérével egyetemben hirtelen forogni kezd a szemünk előtt – a zajtalanul működő forgószínpad segítségével.” (Heinrich Stümcke) Még Paul Goldmann polémikus szavaiból is ennek a színrevitelnek a szenzációs pillanata érezhető ki: „Egy adott pillanatban fák, mohaszőnyeg, tó elkezdtek forogni. Az egész színpad körbefordult. Csak a nézőtér maradt mozdulatlan; de Max Reinhardt technikusai bizonyára megtalálják majd az eszközt arra is, hogy ez is forogni kezdjen, hogy a közönség, a műélvezetek hallatlanul modern keverékét átélve, a drámai szenzációkkal egyidejűleg még egy körhinta-utazás élményében is részesülhessen.” Valóban, Reinhardt rendezése nemcsak a valóságos erdő illúzióját adta meg, amit az összes érzékre hatóan hozott létre, hanem a rendező egyidejűleg ezeknek a képeknek az álomszerűségét is hangsúlyozta, amennyiben ezt az erdőt a publikum szeme láttára még el is forgatta. A tündérek erdejével nem pusztán az álomszerűt mutatta meg, hanem a színpad forgása a befogadó érzékelését magát is álomszerűvé tette: a néző előtt táncoló erdő a publikumot is álmodók gyülekezetévé avatta.

Az ilyesféle színházesztétika nem volt többé megközelíthető a hagyományos színi kritika fogalmaival, ezt az előadás egykorú értékeléseire vetett röpke pillantás azonnal megmutatja. Az értetlenség tipikus fordulata a mindegyre felhangzó panasz, miszerint a színészek teljesítménye – legalábbis képességeikhez, deklamáló képességükhöz mérten – nem lett volna megfelelő. Ebben az összefüggésben kivételt képez Puck alakítójának személye. Gertrud Eysoldt (1870–1959) volt az, aki a legkitartóbban vétett az addigi konvenciók ellen, és sikerült is a kritikát megosztania: „...új, merész és önálló volt a teljesítménye. Ez a színésznő sokkal inkább hangsúlyozza, mint eddig bárki bármikor, ennek a furcsa szerzetnek az elemi, földi, otromba és nyers természetét, ami által a Shakespeare-i felfogáshoz bízvást közelebb kerül, mint a korábbi alakítók, akik illedelmesen mosolyogtak, ahelyett, hogy illetlenül nyerítettek volna, mint ahogyan azt egy erdei szellem eredete és feladatköre inkább megkívánja”. (Friedrich Düssel)

Csakis Puck ilyenén felfogása révén válhatott a darab érzékiségnek, szexualitásnak és ezek civilizációs megbéklyózásának fantasztikus méreteket öltő tantörténetévé.



Gertrud Eysoldt
mint Puck
korabeli képeslapon

„Nevetésre indítva értettük meg az erotika örökké változhatatlan filozófiáját, és nevetve voltunk készek arra, hogy az esetlen Puckot a világ bölcsének tegyük meg, amiért az nyerítve készletű választásra a csődört a kanca és a zab között, és emez állathasonlat által megsejteti velünk azt, amit azután hamarosan akaratumk magasabb szférájában szemlélhetünk: milyen alapvető balgaság nagyképűen a homo sapiens öntudatával hivalkodni ezen a világon, amelyet a zavaros ösztönök irányítanak.” (Maximilian Harden)

Azok a kritikusok, akik Eysoldt ábrázolásmódját elutasították, nem kizárólag a hagyománnyal való szakításra és a várapozásaikban történt csalódásukra hivatkoztak, a recepciót sokkal inkább a színésznő korábbi alakításainak (Salomé, Elektra, Lulu) árnyékolta be:

„Puckot Hofmannsthal és Wedekind nőfiguráinak specialistájára bízták rá, s ő a legbájosabb koboldot, aki valaha is átsuhant a színpadon, perverz csibésszé változtat-ta.» (Paul Goldmann) És a már fentebb idézett másik kritikában ez áll: »Sajátságos volt továbbá, hogy Puckot a perverz női szerepek megformálója, Eysoldt asszony játszotta, a manóból visszatérő erdei koboldot csinálva, aki bár minden poézis híján volt, ám bohóctréfái tetszésre találtak a közönségnél.» (Maximilian Harden)

De még az Eysoldt nyújtotta Puck alakításnál is erősebben foglalkoztatta a kritikusokat az a kérdés, hogy az előadás atmoszférája, amelyet lényegében díszletezés hozott létre, nem szorította-e háttérbe a 'költemény szellemét' azzal, hogy pusztán külsődlegességekkel operál? Theodor Müller-Fürer vitába szállt magával a rendezési elképzeléssel: „Amióta a színházi dekorációk készítői a tőke, a technika és a művészet minden segédeszközének birtokába jutottak, és tekintélyes iparágat mondhatnak a magukénak, elvárható tőlük, hogy kézzel foghatóan valódi erdőt építsenek fel a színpadon. Rengeteg fa áll ott igazi ágakkal és levelekkel, aljnövényzetet látunk, mohos talajt, csillogó kis tavacszkákat a holdtányér tükörképével, a partjukon nádas, szentjánosbogarak a lomb és a fű között, a fák lombja feltétlenül zúg a szélben, az ág, amin ülve a faun furulyáját fújja, leugrásakor elengedhetetlenül megreccsen, és az erdő egész levegőjének – még ha keveredve is a ködpöfögtető gőztömlők gumiszagával – ki kell áradnia a színpadról a nézőtérre. Mindezt a Hugo Baruch és Co. cég szolgáltatja megfelelő időben eszközölt megrendelés alapján.”

Paul Goldmann is tiltakozott a díszletek bősége ellen: „A *Szentivánéji álom*nak ezen az előadásán tehát sok minden látható volt, csak a *Szentivánéji álom* nem. A shakespeare-i poézis helyét elfoglalták az igazi fák, a költő helyét követelőző módon elfoglalta a rendező, s így William Shakespeare *Szentivánéji álma* helyett Max Reinhardt *Szentivánéji álmát* mutatták be.”

Ernst Heilborn ismertetésében összehasonlítja a reinhardti színrevitelt az Erzsébet-kori színház konvencióival, mely utóbbi közönsége a színpadképeket előszeretettel hagyta megalkotódni a lelki szemei előtt. Heilborn végkövetkeztetése pontosan azért figyelemre méltó, mivel Reinhardt színházi gyakorlatát igenlően sorolja be a 20. század elejének összefüggés-rendszerébe: „De messze állunk attól, hogy ideális közönséget alkossunk, hisz fantáziátlan, túlterhelt nagyvárosi emberek vagyunk valamennyien; színészeink úgy deklamálnak a verses darabokban, mintha csak postai

képeslapok szövegét olvasnák fel. Shakespeare színpadi költeményei a keletkezésük óta eltelt évszázadokban ugyanazok maradtak, a nézők azonban mások lettek, egészen mások. Így azt gondolom, helyénvaló, ha olyan szemüveget raknak fel nekünk, ami nélkül egyszerűen látni sem lennénk képesek; ha színérzékelésünket kényezteti annak érdekében, hogy feltárja előttünk azt az álomvilágot, ahol a 16. század embere még különösebb nekikészülődés nélkül is otthonosan mozgott; ha szegény, mostohán kezelt képzelőerőnknek tudatosan sietnek a segítségére.”

Ha csatlakozunk Heilborn elemzéséhez, olyan kép alakulhat ki bennünk, hogy Reinhardt a maga „túláradó színházával” olyan szent helyet alkotott meg, ahol a képzelet, a „szentivánéj álma”, azaz egy nyárközépi éjszaka látomása a radikálisan modernizálódó metropolisz háttere előtt szituálódik. Színháza – és itt válik felismerhetővé, hogy a használatba vett eszközök bősége észrevehetően túllép a Kleines Theater lehetőségein – a közösségi imagináció terét nyitja meg, amely tudatosan nincsen alávetve többé az irodalom elsőbbségének, ehelyett saját szerű esztétikai-színházi tapasztalatot nyújt.

Ebben az értelemben ez az inszenálás úgy is felfogható, mint Reinhardt további rendezői tevékenységének, egész színházi rendszerének vázlata, előképe. Korántsem véletlen, hogy kiváltképpen klasszikus szövegek felé fordul, sokkal inkább arról van szó, hogy ezeket az alkotásokat célzottan veti alá újra-olvasásnak, olyan képekbe és formákba foglalva őket, amelyek, ha megjelenésükben nem is feltétlenül, körülményeik és lehetőségeik szerint azonban megfelelnek a modernizálódó életvilágnak.

Összefoglalóan és általánosságban elmondhatjuk, hogy a *Szentivánéji álom* 1905-ös, szenciációra sikeredett színpadra állítása volt az a produkció, amely Max Reinhardt rendezői hírnevét megalapozta, egyben pedig színházesztétikai programjának is bázisául, kiindulópontjául szolgált, amennyiben jelleg és formátum szerint egyaránt itt alakult ki, szilárdult meg rögtön és vált a későbbi saját inszenázási vállalkozások mintájává – zártszínházi körülmények között beállítva, de nemcsak ott, hanem szabadtéri viszonyok között is használhatóan. Vagy a médium-váltás keretei között úgyszintén, gondolva itt elsősorban a filmművészetre. Ennek megvilágítására érdemes egy pillantást vetni Reinhardt filmográfiájára, amely mindössze öt tételből áll. A *Sumuruⁿ* (1910) és a *The Miracle* (1912) esetén színházi filmrevételekről van szó.⁴



Maria Carmi Madonnaként
a *Mirakel* című előadásban, 1911

⁴ Max Reinhardt filmes műveinek címét olyan nyelven adjuk meg, amelyet a keletkezésükhöz és bemutatásukhoz, megjelen(ít)ésükhöz tartozó kulturális és társadalmi közeg

Az *Insel der Seligen* (1913) már modern cselekményű, formára a játékfilmzés kezdeti időszakára jellemző alkotás, meséje és hangulata, számos motivikus rájátszása azonban egyértelműen mutatja egyébiránt nagyon is vállalt függését a shakespeare-i/reinhardti *Szentivánéji álom*tól. Az 1914-ből való *Venetianische Nacht* mármint egy nemzetközileg sikeres pantomimjáték megfilmesítése. A darabbal Reinhardt már Londonban sikert aratott, ahol a tízes évek elején alapvetően a *Mirakel* bemutatása miatt járt, szövegi alapját pedig az a Karl Vollmöller szolgáltatta, aki a rendező munkatársainak állandó köréhez tartozott. Noha Reinhardt valamennyi filmjében törekedett arra, hogy olyan ábrázolási formákat használjon, amelyeket csak a kamera alkalmazása kínálhat, nem iktatta ki eszköztárából a színházi rendezőként alkalmazott módszereket. Talán emiatt, talán alapszemlélete következtében (miszerint a film idegen terezenumon felnöve, önállóan, parazita művészet lenne, amely valójában csak a színház, az irodalom és a festészet lehetőségeire épít),⁵ mindenesetre visszatekintve úgy látszik: bár sokban innovatív volt filmes működése is, magának Reinhardtnak rendezőként kevésbé sikerült átütő, szemléletileg harmonikus és hatásában emlékezetes produkciókat létrehozni. Valamiféle, a filmzés ténylegesen meglévő sajátosságaira építő, szuverén alkotói nyelv, amely az új művészeti ág technikai és esztétikai törvényszerűségeit egyaránt figyelembe veszi, Max Reinhardt műhelyében nem kezdett igazán megszólalni – hogy például a vágás vagy a kameraállások változtatásának hatása igazán jelentőséget nyert volna nála, adekvát ritmust adva a látványnak –, az az út, amely tanítványánál és egykori színészénél szükségszerűen a filmhez és el a színházról vezetett volna, nála visszakanyarodott a színházhoz, illetve lényegében el sem kanyarodott tőle.

Ilyen feltételek mellett kell szemlélünk és a megfelelő helyen értékelünk azt a kései munkáját Reinhardtnak, amely éppúgy záróakkordja filmkészítői tevékenységének, mint ahogyan évtizedes távlatból a Shakespeare-színreviteleire, ezen belül konkrétan a *Szentivánéji álom*-rendezéseire is felteszi a koronát. Egyfajta koronát legalábbis. 1935-ös „filmjéről”, a *Midsummer Night's Dream*ről van szó, amelyet a rendező a Warner testvérek filmkiadó vállalatával szerződve hozott létre. Ezt a darab „hagyományos”, színházi bemutatása előzte meg, ami egyike volt Reinhardt legnagyobb USA-beli sikereinek emigrációs éveiben. Színház történeti perspektívából úgy tűnik, hogy Hollywoodban, mintegy harminc év késéssel zárul be az a kör, amely 1905-ben a legendás berlini sikerrel kezdett kirajzolódni. Warnerék ajánlata páratlan volt a maga nemében. Korlátlan anyagi lehetőséget biztosított Reinhardtnak, szabad kezét a szereplők megválasztásában, sőt még a más vállalatoknál lekötött színészek szerződésbontásának a költségeit is vállalta. A rendező Európából is elhozathatta Korngoldot a zenei vezetésre, a táncok betanítását pedig Nyizsinszkij testvéreire, Bronislava Nyizsinszkijára bízhatta. A tech-

diktál(t). Többnyire meg is maradtak: bele is ragadtak ebbe az eredeti nyelviségbe.

Ami valójában azt jelenti: nem volt átütő nemzeti sikerük...

⁵ Hivatkozik rá: Peter W. Marx, *Max Reinhardt... i. m.*, 149.

nikai előkészületekhez a Warner Broders ezer segéderőt bocsátott Reinhardt rendelkezésére. Rendezői fantáziája is szabadon csaponghatott.

Azonban annak ellenére, hogy sok részletkérdésben érvényesülhetett Reinhardt akarata, színházi tekintetben csalódást jelent ez a produkció. A megfilmesítés, illetve pontosabban a *filmre vitel* szinte semmilyen kapcsolatban nem áll az egykori híres rendezéssel. Ellenkezőleg: a filmre Hollywood esztétikája nyomja rá a bélyegét, amely összehasonlítva a korábbi színpadra állítással giccses hatású. (Ráadásul ennél a produkciónak is ugyanaz lett a sorsa, ami Reinhardt más filmjeinek is osztályrészül jutott: noha a kritika egyértelműen dicsérte, gazdasági tekintetben katasztrófát jelentett, úgyhogy a Warner Broders szerződést bontott a rendezővel, noha eredetileg három film elkészítésében állapodtak meg.)

Ami a filmet közvetlenül megelőző *Szentivánéji álom*-rendezést illeti, összeér benne a már az 1900-as évek elejétől kialakítani kezdett, még kőszínházi körülmények között és nem utolsó sorban éppen a Shakespeare-ciklus anyagán kimunkált újításdinamika, valamint a salzburgi szabadtéri színpadon megvalósított „természetközeli monumentalitás” inszenírozási módja. 1934-ben a kaliforniai Kereskedelmi Kamara hívta meg Reinhardtot Hollywoodba, hogy rendezze meg az utolérhetetlen mesejátékot amerikai színészekkel. Az előadásra, amely Reinhardtnak összességében már a tizedik *Midsommer*-rendezése volt, a Hollywood Bowlnak nevezett, tizennégyezer nézőt befogadni képes szabadtéri színházban került sor, amelyet a maga eredeti adottságai szerint addig csak hangversenyek lebonyolítására használtak. Dombokkal körülvett természetes völgykatlan volt a színpad, amelyet hátul sűrű erdővel borított emelkedés zárt le, a katlant körülvevő dombon pedig amfiteátrumra emlékeztető, emelkedő padsorokból állt a nézőtér. Reinhardt mindenekelőtt átrendezte a természet adta színpadot. Fák és bokrok százait ültették át, mesterséges tavat létesítettek, és egy hidat is építettek. Az erdő fáira több ezer kis villanykörtét szereltek fel, amelyek az éjszakában mint szentjánosbogarak világítottak. Itt nem volt szükség forgószínpadra, a játék egyes színhelyei bőségesen megfértek egymás mellett a természetes környezetben.

Puck szerepére sok száz gyerek közül Reinhardt a tizenkét éves Mickey Rooneyt választotta ki, aki a shakespeare-i alak tökéletes megtestesítőjének bizonyult. A rendező a megálmodott Puckot találta meg benne, Rooneyt pedig ez az alakítása indította el a világhírnév felé. Ugyancsak az ő felfedezettje volt Olivia Havilland is, aki a darabban Herminát játszotta. A darab különben egy hatalmas lakodalmas menettel fejeződött be. Theseus és Hippolyta bíborköpenyben, aranyos páncélban jött a menet élén, pompás udvartartás és ezerkétszáz fáklyavivő



Mickey Rooney mint Puck a *Szentivánéji álom* filmváltozatában, 1935

Max Reinhardt's

"a midsummer night's dream"

BY WILLIAM SHAKESPEARE
MUSIC BY MENDELSSOHN
A WARNER BROS. PRODUCTIONS PICTURE



JAMES CAGNEY



ROBERT F. SIMON



DICK POWELL



JEAN MUIR



OLYMPIA DUKAKAKIS



VERNE TROYER



MICKEY ROONEY



RYTA QUISE



FRANK MORGAN



JOHN ALEXANDER



JOHN HESTON



PETER JONES



JAMES MITCHELL



ROBERT C. THOMPSON

Produced by Max Reinhardt and William Heston
Directed by William Heston
Music by Felix Mendelssohn
Costume Designer: Jean Muir
Hair Stylist: Jean Muir
Makeup Artist: Jean Muir
Production Office: Max Reinhardt Productions, Inc.
Copyright © 1959 by Max Reinhardt Productions, Inc.
All Rights Reserved

kísérte őket. Tíz percig tartott a hídon való átvonulás, közben Mendelssohn nászindulója harsogott. Az 1934. szeptember 14-én tartott bemutatót húszezer ember nézte végig, sokan álltak, mert ülőhely nem mindenkinek jutott. A siker rendkívülinek volt mondható, s a kritika is a legnagyobb elismerés hangján írt az előadásról. A darabot bizonyos rendezési módosításokkal hamarosan bemutatták a San Francisco-i War Memorial Opera House-ban, a Berkeley Egyetem Görög Színházában és a chicagói Auditorium Theatre-ban is. A filmkörök figyelmét főként a mesterien megrendezett, látványos tömegjelenetek keltették fel.

Európai Színházak Uniójának Annak ellenére, hogy már az 1934-es szabadtéri színpadi rendezés sok, a filmezésben később gyakran alkalmazott effektet felhasznál, az 1935-ös produkció pedig nem film a szó igazi értelmében, hanem „mindössze” színházi filmre vétel, mindkét irányból a másik perspektíva felé tekintve termékenynek érezhetjük a két művészeti ág emblematisztikus érintkezését egy konkrét anyag és egy konkrét alkotó munkálkodása kapcsán. Ahogy korábban, úgy a mostani forgatás alatt sem vált Max Reinhardt filmrendezővé. De jó is, hogy nem vált, és miért is vált volna azzá? Színházi rendező maradt ő a filmstúdióban is, éppen csak a celluloidszalag ezúttal olyan színházi produkciót rögzített, amilyenre a rendező egész élete során áhítozott, de amelyet az akkori színházi eszközökkel nem tudott megvalósítani. A film eszközei azonban lehetővé tették, hogy színházi vízióját teljes egészében valóra váltsa.

Ha más erénye nem lett volna – habár bőségesen volt! –, a *Szentivánéji álom*-nak ez a változata mindenesetre ráirányította a filmművészek figyelmét Shakespeare drámáira, s elindítója lett azoknak a Shakespeare-filmeknek, amelyek a második világháború után, elsősorban Laurence Olivier közreműködésével jelentek meg a nagyközönség előtt. A film történetében azonban nem játszik szerepet az 1935-ös *Midsommer Night's Dream*, ám annál nagyobbat a színházában. Hiszen hitelesen őrizi a Reinhardt-féle szecessziós színház legjelentősebb alkotását. A forgatókönyv kéziratát és a film egyik kópiáját Washingtonban, a Folger Memorial Shakespeare Library gyűjteményében helyezték el.

Zoltán Zsávolya: Reinhardt's "Art Nouveau" Shakespeare

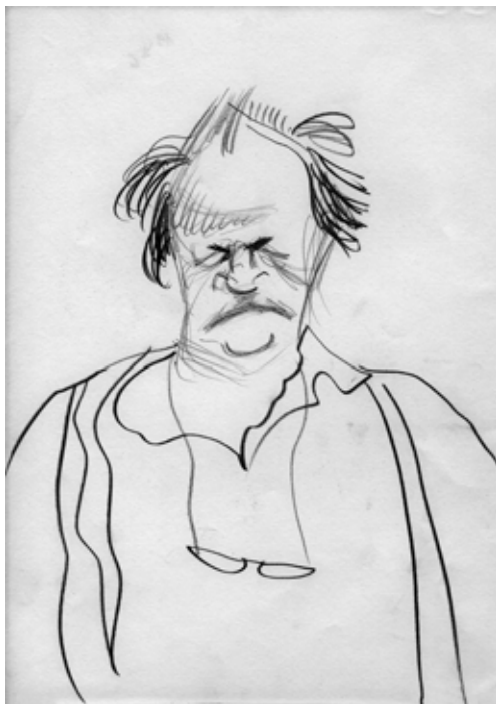
The essayist gives a survey of Max Reinhardt's (1873–1943) "Art Nouveau" Shakespeare stagings, with special focus on *A Midsummer Night's Dream*. Reinhardt first directed it in Berlin in 1905, then, since this production was spanning his entire career, he made its film version in Hollywood in 1935. Zoltán Zsávolya supplies an array of appreciative contemporary reviews, however, he draws above all on the thoughts and analyses of Peter W. Marx in his book (*Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur From Bourgeois Theater to Metropolitan Culture*) published in 2006.

hang – szín – kép



Helmut Stürmer, az itáliai doboz poétája

„Amikor elkezdünk dolgozni egy előadáson, Heti kinyit egy figyelemre méltó új füzetet, fekete keményfedéllel. Van mellette két-három vékony hegyű toll is. Elegáns vonalakat rajzol jó minőségű papírra. Én félénken leülök vele szemben. Ha valamit magyarázni kezdek, és nem tudom szavakkal leírni, Heti nagylelkűen felajánlja az egyik vérprofi tollát és a füzetét, hogy rajzoljak bele. Leizzadok csak a gondolatra, hogy összefirkáljam ezt az arisztokratikus füzetet, és kérek tőle egy egyszerű, olcsó papírfecnit. Szemrebbenés nélkül kitép egy lapot a csodálatos füzetből, mondva, hogy mást nem tud adni. Elsüllyedek szégyenemben.



Silviu Purcărete rajza
Helmut Stürmerről

Még van egy finom Cotman Water Colours típusú dobozkája is Winsor & Newton-tól, és finom ecsetek, amelyekkel japán műgonddal festi képeit. Pár nap múlva a füzet tele van képzőművészeti remekművekkel. E füzet szépségének nosztalgiaja jóval a bemutató után is követ.” *Silviu Purcărete*

„Amikor új előadáson kezdek dolgozni, mindig vásárolok egy üres füzetet és az megtöltöm a vázlataimmal és az álmaimmal.” – meséli Helmut Stürmer. Több mint negyvenöt éve kelti új életre a színpadon és filmben ezeket az „álmokat”, fáradhatatlanul. Megkapta már az Életmű díjat filmes és színházi munkásságáért egyaránt, mégsem lassít, minden új munkához úgy fog hozzá, mintha mindig mindent előlről kezdene.

Helmut Stürmer 1968–74 között kezdte pályafutását, Románia „kulturális tavaszának” idején, amikor a fiatal rendezők bátor kísérleteikkel elindították a román színház- és filmművészet későbbi világhódító útjára. A nyitást nem sokáig tűrte a szocialista diktatúra, kezdtek előadásokat betiltani, sok jelentős művész választotta inkább az emigrációt. A fiatal Helmut Stürmer is ezt az utat választotta, 1977 óta Németországban él. „Ha elmész valahonnan, nyitottá kell válni más kultúrákra, más tapasztalatokra, de mindig csak nyerhetsz, ha felégeted magad mögött a hidakat. Nyersz és veszítesz ugyanakkor, hogy később visszatérj és újra megépítsd a hidat.” – mondja egy interjúban. A német színházművészetet jól ismerte, már Romániából figyelemmel kísérte, és 1977 előtt is dolgozott



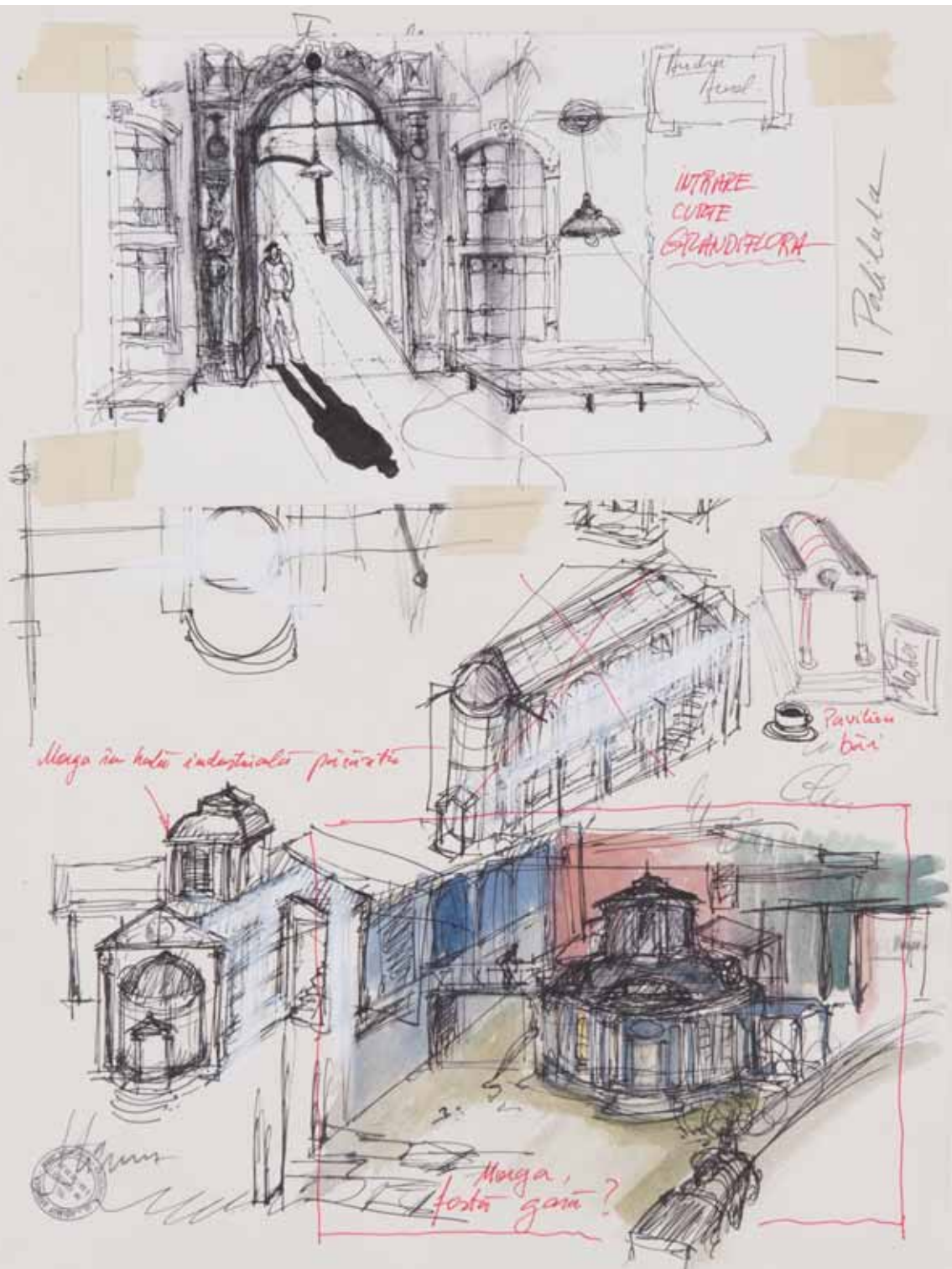
Helmut Stürmer
a Beckett-előadás kellékével, 2009
(fotó: Michaela Marin)

(nyugat)német színházakban, Liviu Ciulei és David Esrig rendezők alkotótársaként. (Liviu Ciulei és David Esrig voltak az úttörői a reteatralizáló törekvéseknek a román színházban. Liviu Ciulei *Ahogy tetszik* előadását tekintik mérföldkőnek ebben a folyamatban.) Fiatal művészként egy pezsgő művészeti életbe csöppent új hazájában, épp abban az időszakban, amikor az operaházakba is színházi rendezőket kezdtek meghívni a műfaj színrevitelének megújítása végett. Helmut Stürmer is egyre több operának tervezte meg a látványvilágát, munkásságában a film, a színház mellett jelentős szerepet tölt be az opera is. Németországban találkozott újjá azzal a román rendezővel, aki „színházi családjának” egyik legfontosabb tagja lett: Vlad Mugurral. „Szerencsés vagyok, mert találkoztam két nagy rendezővel életemben. Mély barátságomnak Vlad Mugurral a halála vetett véget, és Silviu Purcărete épp időben érkezett.”

„Szigor, munka, szenvedély, örület” – írja róla egy román kritikus, Marina Constantinescu. Helmut Stürmer két igényes és képzőművészeti élményként is jelentős albumba gyűjtötte eddigi munkásságát. Tompa Gábor írja az egyikben: „Azzal együtt, hogy sokféle színházi teret alkotott, számtalan formát kitalált a térben való elhelyezésre, Heti Stürmer az itáliai doboz poétája marad. Ő szabadnak érzi magát a szigorú szimmetriájú és ugyanakkor harmonikus színpad keretei között, ahogy a költő menekül a világ káosza elől, és felfedezi szabadságát a szonett pontosan meghatározott tizennégy sorában.”

Heti – ahogy barátai emlegetik – Budapesten is telerajzolt egy füzetet és most mi is kedvünkre barangolhatunk teremtett világában – *Ahogy tetszik...*

Kulcsár Edit



A *Palilula* című filmhez készült tervvázlatok, 2008–2009, tervező, rendező: Silviu Purcărete
(A képmelléletek forrása: Helmut Stürmer: *Spații imaginare*, Bukarest, 2013)



Goethe: *Faust*, Radu Stanca Színház, Szében, 2010, kosztüm: Lia Manțoc, r.: Silviu Purcărete



Goethe: *Faust*, Radu Stanca Színház, Szében, 2010, kosztüm: Lia Manțoc, r.: Silviu Purcărete



J. Dvorák: *Rusalka*, Operaház, Bonn, 2011, r.: Mark Hirsch



J. Dvorák: *Rusalka*, Operaház, Bonn, 2011, r.: Mark Hirsch



Andrew Bovell: *Az eső vége*, Nemzeti Színház, München, 2011, r.: Radu Afrin



Ötvös Péter: *Szerelem és más démonok*, Glyndeburne Festival Opera, 2007, r.: Silviu Purcărete



Szamár-parfüm és piláf, az Ezeregyéjszaka motívumaira, Radu Stanca Színház, Szeben, 2000, r.: Silviu Purcărete



I. L. Caragiale: Két sorsjegy, Nemzeti Színház, Bukarest, 2012, r.: Alexandru Dabija



Artaserse (Leonardo da Vinci), jelmez, Nemzeti Opera, Nancy, 2012, r.: Silviu Purcărete



Artaserse (Leonardo da Vinci), makett, Nemzeti Opera, Nancy, 2012, r.: Silviu Purcărete



Artaserse (Leonardo da Vinci), jelenet az előadásból, Nemzeti Opera, Nancy, 2012, r.: Silviu Purcărete

Helmut Stürmer több mint négy évtizedes éves pályafutása alatt több mint kétszáz színházi előadáshoz, számtalan operához, valamint nyolc játékfilmhez tervezett díszletet és jelmezt. Olyan világhírű rendezők munkatársa, mint Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Silviu Purcărete, Tompa Gábor és a néhai Vlad Mugur. Megkapta többek között a Fine Artists Union díját, a román színházi szövetség, az UNITER



Helmut Stürmer (b. 1942) scenic and costume designer is a well-known artist of the international theatrical scene. Born in Temesvár (Timisoara), he studied painting in Kolozsvár (Cluj) and scenic design in Bukarest (Bucharest). Although he had a promising start to his career, he emigrated to West Germany in 1977, away from the “cultural revolution” of the Romanian dictatorship. During more than four decades of his career he designed scenes and costumes to more than two hundred theatre performances, numerous operas as well as eight films. He worked together with world-famous directors like Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Silviu Purcărete, Gábor Tompa and the late Vlad Mugur. He received the Fine Artists Union Award; the Lifetime Achieve-

etlműdíját, a kolozsvári TIFF nemzetközi filmfesztivál Életműdíját. Magyarországon kitüntették a Kritikusok Díjával a Katona József Színház Shakespeare: *Troilus és Cressida* (rendező: Silviu Purcărete) előadásának díszletéért és jelmezéért, ugyanezért a POSZT-on is díjat kapott, majd 2012-

ben Molière: *Scapin, a szemfényvesztő* (rendező: Silviu Purcărete) előadás díszletéért lett a legjobb díszlettervező a POSZT-on.

ment Award by UNITER, the Romanian Theatre Association; the

Lifetime Achievement Award by TIFF, the Transylvania International Film Festival in Kolozsvár (Cluj). In Hungary he was granted the Theatre Critics Award for the scene and costume design in Shakespeare’s *Troilus and Cressida* at Katona József Színház (Katona József Theatre) in Budapest (director: Silviu Purcărete), got an award for the same achievement at POSZT, where he also became the best scenic designer in 2012 for Molière’s *The Impostures of Scapin* (director: Silviu Purcărete). Also, he is the scenographer of Shakespeare’s *As You Like It*, directed by Purcărete, at the Nemzeti Színház (National Theatre), premiered on 14th February, 2014.



VÉGH ATTILA



Phüszisz

Nyelvet tanulni olyan, mint amikor egy visszafelé lejátszott filmen látjuk, mi történik egy vízbe hajított kővel. Nagy, koncentrikus körök születnek a víz nyugodt felületén, középpontjukban összefutnak, majd a vízből kikel a kő és fölrepül.

A nyelvtanulás során koncentrikus, egyre szűkebb, egyre sűrűbb szellemi köröket írunk le. Kezdetben felületes szabályokat tanulunk meg, hogy valahogy sínre kerüljünk, később ezekről a szabályokról rendre kiderül, hogy nem egészen úgy vannak, jönnek az a esetek, a rendhagyó ragozások, a folyamatosan átíródó, egyre pontosabban ismert szabályok hullámjátéka, amelyből végül megszületik nyelvtudásunk köve.

Nincs ez másként a filozófia terén sem. A tanítvány egyre pontosabb tudása rendre törli korábbi, felületesebb vélekedéseit, míg végül kiérdemli a filozófus nevet.

És nincs másként a filozófiatörténetben sem. A görög filozófia egyik alapszavát, a *phüsziszt* Heidegger fölléptéig egyszerűen *természet*nek fordították a filozófusok. Ez nem hiba, hiszen a főnév alapjelentései: természet, eredet, származás, növekedés, alkat, sajátosság. Filozófiai szövegekben általában phüszisznak neveztek mindent, ami nem az ember, hanem a természet által jött létre. Az azonos gyökből képzett *phüö* ige is főképp azt jelenti: termeszt, növeszt, sarjaszt, nemz. Nincs messze a phüszisztől a *phüuton* sem, ami növényt, fát, teremtményt jelöl.

Arisztotelész Metafizikájában a Szókratész előtti bölcseleket összefoglaló néven *phüsziológoinak*, azaz természetbölcselekként nevezi. A régi doxográfusok szokása volt, hogy minden preszókratikus gondolkodónak tulajdonítottak egy *Peri phü-szeosz* (A természetről) című írást. Theophrasztoz pedig, Arisztotelész tanítványa *Phüszikón doxai* (Természetbölcselek vélekedései) címmel ír olyan könyvet, amely a későbbi korok filozófiatörténeti gondolkodását megalapozza.

Hogy e régi phüszisz-értelmezést – a Heidegger által kitaposott ösvényen haladva – kritika alá vesszük, az nem azt jelenti, hogy e kifejezést a természet

értelmében venni hiba volna. Mindaz a phüsziszhez tartozik, amit nem *poiészisz* (emberi alkotás) hoz létre. A phüsziszt nem mesterség szüli, hanem önmagából nő ki, önmagát hozza napvilágra, önmagából bontakozik ki és pusztul el. Ahogy Hérakleitosz mondja: mindig ugyanaz, nem teremtette sem isten, sem ember; örökké égő tűz, mely fellobbban mértékre és kialszik mértékre. E phüszisz latin megfelelője, a *natura* is a *születni, növekedni* jelentésű *nasci* származéka, de amit Heidegger a görög szóból kibont, az mégis teljesen új (ugyanakkor ősi) fénybe állítja a természetfilozófusok művét. Heidegger metafizikai előadássorozatát földélezve lépünk most egy körrel beljebb!

„Ezek az események, melyeket az ember megtapasztal, a nemzés, születés, gyermekkor, érlelődés, öregedés, halál, nem egy mai és szűkebb értelemben vett, specifikusan biológiai jellegű természeti folyamatnak az eseményei, hanem a létező általános működésébe tartoznak, mely az emberi sorsot és történetét is magába foglalja. A phüszisznak ezt a teljesen tág fogalmát kell megközelítenünk, hogy ezt a szót abban a jelentésében értsük meg, melyben az antik filozófusok, akiket tévesen ‘természetfilozófusoknak’ neveznek, használták. A phüszisz ezt az egész működést jelenti, mely magát az embert áthatja, s amit az nem ural, ami azonban körülveszi őt, az embert, aki erről már mindig is megnyilatkozott.”

Martin Heidegger



Veszélyesen közel vagyunk ahhoz, hogy phüsziszen általános létfogalmat értsünk, de ezt a kimondást még visszatartjuk. Előbb nézzük meg, hogyan jelenti ki magát a phüszisz!

Az önmagából működő egész, amiről itt szó van, az emberi megnyilatkozásban van jelen. Az ember megnyilatkozásában a phüszisz mondja ki magát. A *logosz*nak nevezett beszéd azonban egyszersmind láttatást, észt, szabályt, törvényt, eredendő összeszedettséget jelent. Amikor a *Lét és idő* Heideggere kidolgozza a *logosz* ontológiai fogalmát, nyilvánvalóvá téve, hogy ontológia csakis fenomenológiaként lehetséges, azt mondja: fenomén és *logosz* eredendően összetartozik. A fenomént a

logosz hozza ki az elfedettségből. Erre a bizonyítékot Hérakleitosz szállítja Heideggernek, a következőképpen.

Elfedek, elrejtetek (valamit) – ezt a görögök úgy mondták: *krüptó*. Az ige mediális alakja, a *krüptomai* pedig annyit tesz: elrejtőzöm. Az ige többször is szerepel Hérakleitosz fragmentumaiban. Először *activ imperfectum*ként: *Ho anax, huto manteion eszti to en Delphoisz, ute legei, ute krüptei, alla szémainei*. „Az úr, akié

a jósdá Delphoiban, nem mond ki semmit, nem **rejt el** semmit, hanem jelez.” A *legó* (a logoszból képzett ige) tehát a krüptó ellenfogalma, mondja Heidegger, és így folytatja: „A felfedés, 'az elrejtettségből való előhozás' az a történés, amely a logoszban megy végbe. A logoszban a létező működése felfedetté, nyilvánvalóvá lesz”. Innen már csak egy lépés az elrejtettség és a phüszisz legmélyebb kapcsolatának föltárása. Ez a 123. töredékben történik meg. Itt infinitivusként találkozunk az elfedettség igéjével: phüszisz ... *krüpteszhai* philei. A szokásos fordítás szerint: A természet rejtekezni szeret. (Heidegger szabad fordításában: A dolgok működése magától törekszik arra, hogy elrejtőzzön.)

Összegezzük most, amit a phüsziszről tudunk! Olyan működés, amely nem szorul sem emberi, sem isteni előállításra; önmagából bomlik ki és önmagát hozza napvilágra; eredendően rejtőzködni szeret. Ha egyrészt kibomlik magából, másrészt rejtőzködő természetű, akkor a mérték, amelyre fellobban és kialszik, nem más, mint a logosz. Az emberi beszéd, mely az értelem rendjét követi, fellobbanásaiban ezt a lángot tükrözi és élteni.

Hogy a phüszisz rejtekezni szeret, annak nyilván oka van. Ha a létezés eredendő elve az, hogy a fenomének ne lépjenek elő magukból kényük-kedvük szerint, hanem rejtőzőn várjanak addig, amíg a szabály mutatkozni engedi azt, ami önmagán megmutatkozik, akkor ennek az elvnek az áthágása rosszul végződik. Thomas Szlezák *Hogyan olvassunk Platón?* című könyvében leírja, hogyan tartja vissza tudását Szókratész, és hogy ennek a visszatartásnak mi az ismeretelméleti és ontológiai értelme. Szókratész ugyanis, amikor ilyeneket mond: „Elmondanám, de ide már úgysem tudnál követni, kedves Agathónom”, nem gőgből teszi ezt, hanem azért, hogy ne történjen valami jóvátehetetlen hiba. Ha nem tartjuk vissza a tudást, az bajt hozhat, romboló lehet, mert ha olyannal osztjuk meg, aki nem áll a megértés létsíkján, aki a logoszt nem tudja magában megkötni, akkor a kimondott elszabadul. Visszatartani = nem tenni ellene.

De vajon hol tartja Szókratész a visszatartott tudást? A bensőben, a lélekben, a tudatban, mondhatnánk. Ám a dolog nem ilyen egyszerű. A visszatartott tudás ugyanis nem nyilvánul meg, nem lesz logosszá. Nincs. Ha volna, a phüszisz nyílna meg benne, csakhogy a phüszisz rejtekezni szeret. A phüszisz így értett fogalmához eredendően egy összeütközés van hozzárendelve, mely által felfedetté lesz. A logosz ez az összeütközés. Amikor Szókratész nem vállalja ezt a logoszt, annyit tesz, hogy a dolgot a krüpteszhai állapotában tartja. Nem vonja be a logosz működés-terébe a phüsziszt, kimondatlanul hagyja, így nem tesz ellene. Nem bocsátja bele abba az összeütközésbe, amely eredendően hozzákapcsolt. Tettének oka lehet logosz alatti vagy logosz feletti, de alapjában véve hely-telen: annak a phüszisznek, amely Szókratészban él, és amely az ő kimondott szavait csak távolról mozgatja, mint a Hold az árapályt, nincs megnyílási helye, nincs tere. Ezt még akár dialógus-ellenes akciónak is minősíthetnénk, hiszen Szókratészban a kimondatlan phüszisz otthontalan. Vissza van tartva attól, hogy lakhelyet találjon.

De ha Szókratész nem tartaná vissza tudását, akkor ellene tenne a törvénynek, mert nincs hívás, amely napfényre hívná a phüsziszt. Hívás akkor volna, ha Szók-

ratész beszélgetőpartnerében otthon nyílhatna a kimondottnak. És ezzel elérkezünk ugyan a platóni dialógus valódi értelméhez – hiszen most nyílhatna alkalom annak megvizsgálására, hogy miféle erő nyilvánul meg az elhallgatott phüsziszben, amikor Szókratész mégis megszólal – de mostani témánk sajnos nem ez. Vissza is kanyarodunk a mi utunkra.

Phaidrosz Lüsziasztól jövet sétálni indul a városfalakon túlra. Az úton Szókratészsal találkozik. Amikor amaz megtudja Phaidrosztól, honnan jön, kíváncsi lesz, miről folyt Lüsziasznál a beszéd. De Phaidrosz nem fog bele azonnal az ott elhangzott logosz ismertetésébe. Szókratész javaslatára ugyanis letérnek az útról, s az Ilisszosz partján sétálva alkalmas helyet keresnek, ahol letelepedhetnek. A távolban meglátnak egy öreg platánt. „Ott árnyék is van, mérsékelt szellő és fű is, hogy leülhessünk, vagy ha tetszik, ledőljünk” – mondja Phaidrosz, majd így folytatja: „Mondd csak, Szókratész, nem innen, az Ilisszosz mellől ragadta el a hagyomány szerint Boreasz Óreithüiát?”

Így kezdődik Platón *Phaidrosz* című dialógusa. A leendő beszélgetés színtere nem egyszerű liget, hanem mitikus hely. (Mint megtudjuk, két-három sztadionnal odébb egy Boreasznak szentelt oltár is áll.) Phaidrosz csak azzal tudta e szent ligetbe csalogatni a velejéig „urbánus” Szókratészt, hogy itt majd felolvassa neki Lüsziasz beszédét, amely ő magára is akkora hatást tett, hogy reggel óta nem tudott elszabadulni Lüsziasztól.

Túl vagyunk a nap derekán, de még nem alkonyodik. Késő délután lehet, amikor a beszélgetés elkezdődik. Ahogy a barátok leülnek, Szókratész így szól:

„Hérára mondom, szép pihenőhely ez. Ez a platán is mily terebélyes és magas; s a szűzbokor magassága és árnyas lombozata is nagyon szép, és mivel most van virágjában, az egész környéket belepi jó illata. Milyen kedvesen folydogál a platán tövében egy hűs vizű forrás – érzi a lábam! –, s a gipszbabákról és egyéb szobrocskákról ítélve a nimfáknak és Akhelóosznak van e hely szentelve. Ha meg ez tetszik: mily kíváncsan és kellemesen szellős hely ez, a nyárias susogás együtt zeng a kabócák kórusával. De a legpompásabb maga a fű: ahogy ezen a szelíden lejtős helyen annyira megnőtt, hogy leheveredve kényelmesen hajthatjuk le fejünket.”

A *Phaidrosz* voltaképp ezután kezdődik. Az Ilisszosz-parti sétának a Platón-értelmezők nem tulajdonítanak különösebb jelentőséget. (Derrida sem, aki az ezt követő mitológiaértelmezési párbeszédéről azt írja: Szókratész első szavaival, a társalgás kezdetén „sétálni küldi” a mitológémákat, hogy megszabadítsa őket a fizikai racionalisták tompa és komoly naivitásától.) Most tehát, amikor a délutáni napfényben Szókratész és Phaidrosz ledől a folyó partján, a társalgás kezdete előtt vagyunk, kívül mindazon, ami szóban foroghat.

Szókratész a természetben: semmitmondó téma. A filozófiai értelmezés számára Szókratésznek nincs viszonya a mai módon értett természethez, hacsak nem annyi, hogy ő volt, aki „lehozta a filozófiát a földre”, aki a természetből behoz-

ta a városba, az emberek közé. Ő már nem *phüsziológosz*, hanem *philosophosz*. A *Phaidrosz* elején Szókratész maga is megjegyzi, hogy őt a természet nem érdekli. „Tanulni vágyó ember vagyok, s a tájak és a fák semmire sem tudnak tanítani; csak az emberek, ott, a városban.”

Mi most mégis emlékezetünkbe vessük a folyópart magas fűvében lépdelő, a beszélgetésnek megfelelő helyet keresgélő Szókratész és Phaidrosz alakját. Jegyezzük meg: késő délután van. És azt se feledjük, hogy ez a kép a Platón-értelmezők szerint kívül van mindazon, ami a beszédben tárggyá tehető.

Hegel 1796-ban magántanárként dolgozott Bernben. Itt olvasta Christoph Meiners *Briefe über die Schweiz* című bédekkerét, és úgy döntött, kirándulást tesz a svájci Alpokba. Reflexióit pontosan követhetjük, az eseményekről ugyanis naplót vezetett. Innen tudjuk, hogy a hegyek csalódást okoztak a filozófusnak. Nem fogta el a fenségességnek az a mámorító érzése, amit várt. Kanttal ellentétben azt írja a hatalmas hegyekről, hogy fenségességnek nyoma nincs bennük, pusztán holt kő mind. „Az ész semmi olyat nem talál a hegyek maradandóságának gondolatában, vagy a nekik tulajdonított fenségesség módjában, ami különösebb benyomást tenne rá, ámulatba ejtené vagy csodálatot ébresztene benne. Ezeknek az örökké holt tömegeknek a látványa semmi mást nem nyújtott, mint azt az egyhangú és idővel unalmassá váló képzetet: ez így van.”



Szókratész óta a filozófusok azt kérdezik: *ti esztin*, mi ez. A válasz az *usziának*, a dolog mibenlétének megadása. A Szókratész által útjára indított filozófiai hagyomány szerint a gondolkodás genetikus, a szó mindkét értelmében: egyrészt meghatározza a tárgy ismertetőjegyeit, az egyeditől az általánosig, a *speciestől* a *genusig* húzódó fogalmi ív mentén. Másrészt – eközben – megteremti a tárgyat. A teoretikus ismereterő számára meghatározható objektum csak akkor létezik, ha az univerzális logikai rendbe illeszkedő eszme hívja elő.

A hegyek Hegel számára a meghatározatlan, üres létet jelentették. Hegel, aki esztétikai előadásában a természeti szépet a szellem önmegismerésétől legtávolabbiként magyarázza, a svájci hegységet, ezt a még fenségességet sem produkáló természeti jelenséget végképp a megismerés falain kívülként fogja fel. Ennek oka, hogy nem támadt föl benne az érzet, amely alapja lehetett volna az „esztétikai ítélet”-nek.

Szókratész a teoretikus hagyomány kezdetén áll, Hegel a végén. A teoretikus beállítottságban élményként csak az jöhet szóba, ami az empirikus világból a teória ideális szerkezetének megfelelően emelkedik ki. Hegel tekintete előtt a

hegyek „ittléte” túl (vagy Hegel szerint innen) van azon, ami a beszédben tárgyá tehető. Hegel a természeti létezőt mesterséges beállítottságban akarja megragadni. A rendszer kötelez.

Üldögél a neki semmit nem jelentő tájban Szókratész. Filozofál. Áll a neki semmit nem jelentő hegyek között Hegel. Filozofál. Egy nagy filozófiai hagyomány első és utolsó képviselője. Ezt a hagyományt Heideggerrel úgy is nevezhetjük: a phüsziszen-kívüliség hagyománya. A phüsziszen-kívüliségben a szellem elfordul a lét megértésétől. Szókratész előtt: a preszókratikusok, a *phüsziológiai*. Hegel után: Kierkegaard és az egzisztencia filozófiája.

Kierkegaard, aki egész életében a dán hegelianizmus ellen küzdött, úgy érezte, Hegel a tökéletesség hajszolása közben teljesen megfeledkezett az életről. A közvetítés hegeli sorozatában az egyesnek csupán annyi a szerepe, hogy átadja helyét a fölötte lévő általánosnak. Márpedig, ahogy Kierkegaard a *Félelem és reszketés*ben írja, az egyes magasabb rendű az általánosnál, mert az egyes abszolút viszonyban van az abszolúttal. „Ez a nézőpont nem közvetíthető, mert minden közvetítés éppen az általános erejénél fogva történik...” Kierkegaard a hegeli ésszerűséggel száll szembe, amikor azt az egzisztenciát állítja gondolkodása középpontjába, amely majd Heidegger filozófiájában bomlik ki.

Szókratésztől Hegelig: a filozófia késő délutánja. A színek lassan elsötétülnek, múlik a nap. Amikor majd leszáll az est, és csak a csillagok ragyognak, az Ilisszosz-parti platánok körvonalai belemosódnak az Alpok hideg tömbjébe.

Attila Végh: Physis

The author of our permanent column discusses the concept of *physis* this time. He starts with the original denotation of this basic term of Greek philosophy: the world of phenomena as created by nature. “Everything not created by poiesis (human made) is entailed by physis.” In the 20th century it is Heidegger who attributes a new connotation to this concept, thus throwing fresh light upon the antique interpretation. He relegates everything that falls outside the scope of man’s domination but still permeates his entire being to the category of physis, the author says. Then, drawing on Heidegger, he investigates the interrelationship between physis and logos, highlighting that the essence of physis, emergence from concealment, takes place in logos. But what may be the cause of concealment being the primordial principle of existence? To this question the essayist, recalling the relation to nature of Socrates, the main character in Plato’s dialogues, and Hegel, the summit of the European theoretical tradition, does not give an answer as a philosopher but uses a poetic image instead to suggest to the reader his own standpoint of “concealment”.



HALÁSZ PÉTER



A pokol nyolcadik köre

Halász Péternek ezt a darabját, mely Pilinszky János 1962-ben publikált *KZ-oratórium*ának inspirációjára született, 1967. december 16-án mutatta be az ELTE Egyetemi Színpadán működő Universitas Együttes, Ruszt József rendező átdolgozásában. Az eredeti gépelt kéziratot az akkori előadás egyik szereplője, Katona Imre, a soproni Petőfi Színház főrendezője bocsátotta szerkesztőségünk rendelkezésére, az általa rendezett *KZ-oratórium* bemutatója alkalmából, melyre 2014. január 27-én került sor a Nemzeti Színházban. Az Universitas 1967 márciusában járt Wroclawban, ami a darab létrejöttében ugyancsak meghatározó volt: „Grotowski pszichofizikai módszerének... hatása nélkül aligha születhetett volna meg...” (Nánay István)

SZÍN: Koncentrációs tábor. A rendezői bal előtérben ruhafogasszerűen kiképzett drótok. A háttérben jobboldalt egy háromszintes priccs. Baloldalon nagy halom kő.

SZEREPLŐK: Asszony, Lány, Fiú

1. kép

A színpad bal hátsó sarkában megjelenik a három szereplő. Sorrendben az Asszony és a Lány, majd a Fiú. Bal kezükben gyertyát tartanak. Jobb kezükkel úgy takarják el a gyertyát, hogy az csak az arcukat világítja meg. Járásuk lebegős. Előrejönnek a színpadközepre. (Bejövételüket zene kísérheti.) Megállnak. A Lány megszólal.

LÁNY: „Én Varsóból való vagyok.

ASSZONY: Én Prágából.

FIÚ: Én nem tudom, honnan.

ASSZONY: Mintha szegeket ráztak volna.

LÁNY: Mintha szegeket ráztam volna.

FIÚ: Akkor láttam először éjszakákat!
 ASSZONY: Nem ébredtek fel a szegek.
 LÁNY: Én ordítottam a dobozban.
 ASSZONY: Én nem ébredtem fel soha többé.”*
 HÁRMAN EGYÜTT: *(szinte üvöltve)*
 Én Varsóból való vagyok.
 Én Prágából.
 Én nem tudom, honnan.
 LÁNY: Én Varsóból való vagyok.
 ASSZONY: Én Prágából.

A Fiú lehajtja a fejét, lassan megindul a drótok felé, egyre gyorsuló léptekkel. Halvány fény úszik be lassan és megvilágítja a drótokat. A Fiú felszúrja a gyertyáját, porköpenyét ráakasztja a drótra. A porköpeny alatt rabruhát visel.

FIÚ: KZ 4594 *(megragadja a szögesdrótot, halk szirénázás)*

Az Asszony odamegy a Fiú mellé, ő is felszúrja a gyertyáját, megragadja a szögesdrótot.

ASSZONY: KZ 7628 *(a sziréna erősebben szól, majd elcsendesedik)*

A Lány ugyanazokat a mozdulatokat csinálja, mint az Asszony.

LÁNY: KZ 4799

A sziréna óriási erővel szól, a három ember lecsúszik a dróton, és ott fekszik. Fénykör pásztáz végig rajtuk.

A sziréna hangját a háttérben a priccsen fekvő kórus helyettesítheti. Azok a számok, amelyeket a szereplők bekiáltanak, rajta vannak a rabruhák mellrészén és bal ujján.

Sötét. Mindhárman egyszerre üvöltik a maguk számát a szirénázás közben úgy, hogy a KZ mindig egyszerre hallatszik. Az üvöltés egyre halkul.

Csend. Halvány mélysárga fény világítja meg a priccsset.

2. kép: „Alszik a tábor”

Sötét. A három szereplő befekszik a háromszintes priccs alsó részébe. Nyögések, szuszogás, csend. (minden nagyon halkan) A priccsen a KZ-lakók fejével a közönség felé fekszenek. Halk szuszogás... csend. Az egyik KZ-lakó átfordul a másik oldalára.



Sólyom Kati, Jordán Tamás és Cserhalmi Anna

* Vö. Pilinszky János: KZ-oratórium, In: Uő. Kráter, Széprodalmi, 1986, 81–82.

Cipője halkan, de élesen koppan, belehasít az alig hallható szuszogásba. Egy pillanatra néma csend.

Az első KZ-lakó a príccs felső szintjén fekszik. Középen (egy szinten három ember alszik). Karjával fellöki magát, háttal ül a közönségnek. Viszolyogva nézi jobb oldalán fekvő társát. Légzése mély, szaggatott, gyors. Néz... Szabad kezével bizonytalanul hátranyúl, gyengén megrázza az ott alvó ruháját. Az nem reagál. Még egyszer megrázza, most már valamivel erősebben.

2. KZ-LAKÓ: (fojtottan, álmos szuszogással) Ne zavarj! Aludni akarok.

Az első KZ-lakó hirtelen mozdulattal a második KZ-lakó felé fordul úgy, hogy az most már a közönséggel szemben térdepel a sarkán ülve. Megfogja a második KZ-lakó mindkét felsőkarját, egy kicsit felemeli, és maga felé húzza. Megrázza.

1. KZ-LAKÓ: (visszafojtottan) Meghalt az 54-es...

A második KZ-lakó lefejtí magáról az első KZ-lakó kezét, és visszadől.

1. KZ-LAKÓ: (közelebb hajol a második KZ-lakóhoz) Nem hallod?? (erősebben suttozva) Meghalt az 54-es.

2. KZ-LAKÓ: (szenvtelenül) Meghalt, nem érdekel, aludni akarok.

1. KZ-LAKÓ: Nem alhatsz!... Nyújtsd ki a kezéd. Érzed, milyen hideg?

2. KZ-LAKÓ: Hát ilyet még nem láttam. Fázol, és ezért én nem alhatok. Feküdj vissza, és húzd össze magad. Reggelig kibírod.

1. KZ-LAKÓ: (lefekszik hasra) De én fázom! (egyre hangosabban beszélnek)

A harmadik KZ-lakó, a kápó; ő a kórusvezető, a második KZ-lakó alatt fekszik.

3. KZ-LAKÓ: Mi ez az üvöltözés? Alvás van!

1. KZ-LAKÓ: Az 54-es... mielőtt kivitték volna...

Alul morgás, lassan felébrednek az alvók.

4. KZ-LAKÓ: Elég a pofázásból!

5. KZ-LAKÓ: Aludni, aludni!

6. KZ-LAKÓ: Könnyörgöm...

1. KZ-LAKÓ: Meghalt az 54-es.

Közben egyesek megmozdulnak, feltápáskodnak.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Mindenki feküdj, csend!

A KZ-lakók lassan visszafeksznek.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Aki nem tud aludni, az sem pofázik!

5. KZ-LAKÓ: De én így nem tudok aludni! Vigyék ki ezt a hullát. Olyan hideg.
(a második KZ-lakó felé) Gyere, vigyük ki.

2. KZ-LAKÓ: Nem lehet, reggelig semmit sem lehet.

4. KZ-LAKÓ: (felkiabál) Miért nem fogjátok már be a pofátokat?!

1. KZ-LAKÓ: Meghalt az öreg, nem érted?!

4. KZ-LAKÓ: Akkor feküdj rá, legalább puhán fekszel.

Ismét megbolydulnak az alvók.

4. KZ-LAKÓ: De rohadtak vagytok!

ASSZONY: Miért nem hagyjátok aludni az embert?!

FIÚ: Így nem lehet aludni!

5. KZ-LAKÓ: Szétverem, nem hagy aludni, szétverem.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Kibírja reggelig melletted az a hulla!

1. KZ-LAKÓ: MIND ITT FOGTOK MEGDÖGLENI A BARAKKBAN!

Néma csend. Mindenki teljesen éber. Hosszú csend.

A harmadik KZ-lakó, a kápó lassan lemászik a priccsről, megszólal.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Imádkozni fogunk. Az 54-esért.

Két kezét a mellére helyezi, lassan megfordul. A KZ-lakók lemásznak a priccsről, mindenki imádkozik, monoton torokhangon.

MINDENKI: Jiszgáddál v'jiskáddás s'mé rábbo, b'olmo div'ro chir'uszé v'jámlich
b'chájjéchaub uvjauméchaun uv'chajjé d'chol bész jiszroél bá'golo uviz'mán koriv
v'imru ommén.

J'hé s'mé rábbo m'vorách l'olám ul'olmé olmájo. Jiszborách v'jisttábbách, v'jiszoár
v'jiszraumán, v'jisznásszé, v'jiszháddor, v'jiszhállé, v'jiszhállo s'mé d'kudso, b'rich
hu. L'ello min kol birchoszo v'siroszo, tusb'choszo v'nech'moszo diámiron b'olmo
v'imru, ommén.

J'hé s'lomo rábbo min s'májo, v'chájjin olénu v'ál kol jiszroél, v'imru, ommén.

Ausze solaum bim'raumov, hu já'sze solaum olénu v'ál kol jiszroél, v'imru ommén.

1. KZ-LAKÓ: *(szomorúan, nyugodtan, csendesen)* Mind itt fogunk megdögleni ...

2. KZ-LAKÓ: Ne mondd most ezt...

3. KZ-LAKÓ, a kápó: *(hirtelen felemeli a kezét, hatásszünet)* Levetkőztetni!

A KZ-lakók körülállják a halottat. Levetkőztetik meztelenre, a rongyokat a priccsre dobják.

1. KZ-LAKÓ: Itt láthatjátok saját testeteket elrohadva. *(lassan mindenki elfordul a halottól)*

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Énekeljete még valamit neki!

4. KZ-LAKÓ: *(a Fiú felé)* Te szép dalokat tudsz.

FIÚ: *(lehajtott fejjel kezdi, majd lassan felemeli fejét)*

Szól a kakas már, majd megvirrad már
Zöld erdőben, zöld mezőben sétál egy
madár.

A KZ-lakók dúdolnak alatta. A második szakaszt majd átveszi egy másik KZ-lakó.

KÓRUS: Micsoda madár, micsoda
madár
Zöld a lába, selyem szárnya, engem
oda vár.



A temetés-jelenet

FIÚ: *(egy kicsit kilép a kórusból, a strófa után halkkan mondja)*

Zöld erdőben, zöld mezőben sétál egy madár...

Leemelik a priccsről a halottat. Leeresztett karokkal fogják. Énekelve viszik körbe a színpadon az 54-est.

KÓRUS: Micsoda madár, micsoda madár

Zöld a lába, selyem szárnya, engem oda vár.

FIÚ: *(nem énekelve)*

Zöld erdőben, zöld mezőben sétál egy madár...

KÓRUS: *(hangosabban)*

Várj madár, várj, te csak mindig várj

Ha az isten nekem rendelt, enyém lesz már

FIÚ: *(fejét ingatja)* Nem, ez nekem sok... Elég!

Hirtelen csend.

2. KZ-LAKÓ: Pedig olyan szép temetése volt.

FIÚ: *(sírós, lihegő hangon)* Elég!

3. KZ-LAKÓ, a kápó: *(Fiú felé)* Befejezzük a szertartást! Énekeljete!

KÓRUS: *(hangosabban, mint előbb)* Várj madár...

FIÚ: *(üvöltve)* Elég! *(megpróbálja szétlökdösni a menetelőket)*

A harmadik KZ-lakó, a kápó mint kórusvezető kilép a sorból, a Fiú mellén megragadja a ruhát. Az védekezően, automatikusan felrántja a kezét. Mindenki őket nézi. A kórusvezető csak kicsit löki el magától.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Fektesse az asztalra!

A Fiú lassan térdre ereszkedik, összegörnyed.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: *(az első KZ-lakóhoz)* Na, most már nyugodtan alhatsz.

FIÚ: *(hangja sírós, hisztérikus)* Temetkezünk... énekelünk egy hullának, de velünk ki törődik... nekünk ki énekel... és velem ki törődik?

A KZ-lakók lassan felmászhatnak a priccsre, lefekszenek, de egyik sem alszik.

2. KZ-LAKÓ: Szép temetés volt... *(kis szünet)*

1. KZ-LAKÓ: Nekem biztos nem lesz ilyen... Nekem semmilyen sem lesz.

2. KZ-LAKÓ: Szép temetése volt. Régen mindenkit így temettünk el... Otthon minden halottnak volt temetése... Aludj csak... *(halk duruzsolás, egyre halkabb)*

A fény csak akkor alszik ki teljesen, amikor a színpad közepét felülről éles pontfény világítja meg.

A Fiú lassan feltápáskodik. Jobb oldalán mellette áll két nő.

Mindhárman megindulnak a közönség felé.

3. kép. Egyszer volt, hol nem volt...

Lassú léptekkel közeledik a három alak a színpad előterébe. Kezükből fehér köpenyt visznek. Járásuk lassú, kimért, enyhén jobbra-balra dülöngélő.

KÓRUS: *(kezüikkel kopognak a priccsen, lépések zaját utánozva)* Tam, tam, tam, tam
...tam, tam, ta-tam.

A kopogást hirtelen abbahagyják, annak ritmusát lezárva.

Hárman a kopogással egy időben szintén megállnak. Egy ideig feszülten figyelnek. Hátral meg szólal a kórus, halkán búgva.

KÓRUS: Egyszer volt, hol nem volt...

Egyszer volt, hol nem volt...

Egyszer volt, hol nem volt...

Egyszer volt, hol nem volt.

Hárman kimozdulnak feszes állásukból. A Lány és a Fiú elindulnak a fénypont körül, nagyon puha lépésekkel, szinte lebegnek. Ez alatt az Asszony felveszi magára a fehér köpenyt. Mesélni kezd. Első mondatait a kórus egyre halkuló mondatai kísérik.

KÓRUS: Egyszer volt, hol nem volt...

ASSZONY: Volt egyszer egy fiú meg egy lány. Amennyire vissza tudok emlékezni, és ez bizony nem kis idő, mindig együtt mentek. De soha nem láthatták egymást, mert az erdő, ahol ők jártak, mindig sötét volt. Sötét erdőben jártak, kopasztörzsű fák között.

A Fiú és a Lány mozdulataikkal végigkísérik a mesét.

ASSZONY: Egyre csak mentek. Ruhájukat szétrágta az idő. Nem sírtak, szomorúak sem voltak, mert mindig egymás felé néztek, remélve, hogy egyszer világos lesz.

Évek teltek el így. Mígnem egyszer egy tisztásra értek. És megálltak a tisztás szélén.

Felettük két halvány csillag ragyogott.

Kezüket a szemük elé teszik, mert elkápráztatja őket a fény.

FIÚ: *(a Lányhoz)* Mi az ott, messze?

LÁNY: Nem tudom...

FIÚ: Odamegyünk, ott jó lesz...

LÁNY: Milyen szép...

FIÚ: Mi az ott?

LÁNY: Nem tudom...

ASSZONY: És elindultak az ismeretlen szép felé és jó felé. Egy ház volt az, de ők azt sem tudták, mert még sohasem láttak házat. Amikor a házhoz értek, térdre ereszkedtek és kezükkel simogatták annak ajtaját... Az ajtó kinyílt, a házból meleg áradt. És a szoba közepén, ahol egy asztal állott, emberek ültek. Víz adtak a két árvának.

A kezükben lévő fehér köpenyt felveszik mindketten.

ASSZONY: Megmosdatták őket. És már ott is ültek asz asztalnál, gőzölgő tálak előtt.

A Fiú mintha kezébe venne egy húsdarabot. Megszagolja, beleharap. Arca kiteljesedik. Széles mosoly.

FIÚ: Milyen jó ez. Az erdőben ilyet nem ettem.

LÁNY: Nagyon jó. Én se tudom, mi lehet, én is az erdőből jöttem.

FIÚ: Az erdőben semmi nincs. Fakérget rágcáltam.

LÁNY: És véres lett az ajkam.

FIÚ: Hús... milyen különös. *(majdnem röhögve)* Hús, így hívják.

LÁNY: Hogy ez sütemény? A sütemény jó...

ASSZONY: Ettek reggelig, egyre csak ettek, soha nem teltek be az étel gyönyörével. És eljött a reggel. És egy nagy csillogó terembe vezették őket. Fehér ágyba fektették a két árvát, hogy aludjanak. És a Fiú combjából kivágtak egy darabot, és levágták a lány mellét.

A Fiú odakap a combjához, a Lány a melléhez. Mindez robbanásszerűen. Törzsük egyszer-kétszer meghajlik. Szírenázás. Sötét.

4. kép. Reggel

Szírenázás. Sötét. Hárman visszamennek a helyükre, köpeny nélkül fekszenek le. Néhány másodpercig csend. Lassan beúszik a fény. A KZ-lakók felébrednek, és lassan lemásznak a priccsről. Fázósan összehúzzák magukat.

A negyedik KZ-lakó kilép a csoportból, elhalad a priccs előtt, megáll az asztal mellett. Észre sem veszi, hogy ott fekszik az 54-es. Kinéz a barakk ablakán.

4. KZ-LAKÓ: Megint esik.

5. KZ-LAKÓ: Mindig esik. *(kezét az arca elé teszi, szorosan rátapasztja és lassan lehúzza)* Mindig esik az a rohadt eső.

1. KZ-LAKÓ: *(hirtelen kifordul, két kezével megfogja hátul a priccs lévét)*
Kinél van az 54-es ruhája?

6. KZ-LAKÓ: Minek az neked?

1. KZ-LAKÓ: Minek, minek, mellettem aludt, én öröklöm.

4. KZ-LAKÓ: *(ellép az ablaktól)* Melletted aludt? *(közömbösen)* és ki nem szarja le?

1. KZ-LAKÓ: Fázom, kell a ruha, adjátok ide, én örököltam, kinél van?

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Nálam van! *(pillanatra csend)*

1. KZ-LAKÓ: Akkor add ide, enyém a ruha.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Hohó, nem úgy megy az. Nézzük csak, ki nem örökölt még?

Elcsendesedik a barakk. A kápó elsétál a KZ-lakók előtt. Senki sem jelentkezik.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Na, vidd a bűdös vackodat.

Az első KZ-lakó elindul a ruháért, a többiek feszülten figyelnek. A Fiú az első KZ-lakó elé áll.

FIÚ: Azt már nem!

1. KZ-LAKÓ: *(félrelöki a Fiút, az visszalép elé makacsul)* Enyém a ruha... Ugye enyém a ruha? Mondjátok, hogy az enyém!

A KZ-lakók elfordulnak.

FIÚ: Sorsoljuk ki.

LÁNY: *(mint a többi rab)* Úgy van!

Moraj fut végig a barakkon. Egyszerre és gyors egymásutánba mondják.

ASSZONY: Helyes. Sorsoljunk.

4. KZ-LAKÓ: Milyen igaza van!

2. KZ-LAKÓ: Így igazságos.

5. KZ-LAKÓ: Sorsolunk.

6. KZ-LAKÓ: Éljen a lutri!

ASSZONY: Lutri – Istenkém, lutri, milyen szép. *(hangosan nevet)*

Egyszerre mondják mind, nem túl hangosan, nem túl kiabálva, de nagyon ritmusosan.

MIND: Éljen a lutri! Éljen a lutri!

A hatodik KZ-lakó hadonászik közben a kezével, mintha vezényelne.

1. KZ-LAKÓ: *(az „éljen a lutri” szöveg alatt)* Nem húzhatunk sorsot! *(embertől embe-
rig megy)* Hát ki aludt mellette? Én örököltém! Nem így szól a törvény?! Enyém a
ruha!!

Ahogy a Fiú abbahagyja, a Kórus is elcsendesedik.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: *(kilép)* Sorsot húzunk!

*A többiek lihegve néznek rá. Elmegy a ruhacsomagért, a hóna alá veszi. Másik kezében fa-
pálcikákat tart. Karját a fapálcikával előre tartja, és méltóságteljesen visszamegy a helyére.*

Aki a legrövidebb pálcikát húzza, azé a ruha. Tessék.

*A KZ-lakók egyenként eléje járulnak, egyenként húznak a pálcikából. Majd visszamennek a
helyükre. Egyik sem nézi meg a saját pálcikáját, csak ujjukkal tapogatják végig, gyanakvóan,
irigyen néznek egymásra.*

Mindenki húzott. Hirtelen körülállják a kápót. Enyhe zaj.

5. KZ-LAKÓ: Enyém a ruha! Enyém a ruha! *(ugrál örömeiben)*

1. KZ-LAKÓ: Ez nem igazság! Te tele vagy rongyokkal! Moraj fut végig a lakókon,
mindenki ugrásra készen áll.

1. KZ-LAKÓ: Add vissza a ruhámat.

5. KZ-LAKÓ: Lószart a pofádba, azt kaphatsz *(Magához szorítja a csomagot.)*

*Az első KZ-lakó ráveti magát a ruhacsomóra. Kitépi az ötödik KZ-lakó kezéből. A töb-
biek is odarontanak, és rávetik magukat az első KZ-lakóra. Mindenki a ruhát tépi. Az első
KZ-lakó a földre fekszik, úgy szorítja magához a rongyokat. Óriási hangzavar. Egyedül a
Kápó nem verekszik, sajnálkozva nézi a verekedőket.*

5. KZ-LAKÓ: *(rátérdepel az 1. KZ-lakóra)* Ellopni a ruhámat?! Te rohadt!

Mindenki lihegve, szaggatottan üvölti a magáét.

4. KZ-LAKÓ: Ez nálam van! *(ő is belecsimpaszkodik a ruhába)* Ezt nem veszitek el
tőlem!

LÁNY: *(felkiált, miközben görcsösen fogja a rongyot)* Állat! Belerúgott a hasamba! ...
Láttátok? Hasba rúgott!

6. KZ-LAKÓ: Te piszok vadállat!

1. KZ-LAKÓ: *(kétségbeesetten üvölt)* Eresszetek! Szálljatok le rólam!

5. KZ-LAKÓ: Leszállni – azt nem. Inkább beledöglöm! Enyém a ruha.

ASSZONY: Végre lesz még egy ruhám! Nem fogok fázni! Jajjj!

A második KZ-lakó kisodródik a verekedők köréből. A földön térdelve döbbenten nézi a dulakodókat.

4. KZ-LAKÓ: Ide azt a rongyot!!

5. KZ-LAKÓ: Az anyátok istenit! Hogy nem tudtok mind megdögleni!

Az utolsó mondatoknál már fáradtabbak a hangok. A lihegések, nyögések, rövid bekibálások egyre erősödnek. Állati hangon üvöltenek. A hörgés egyre ritmusosabb, tépik a ruhát.

4. KZ-LAKÓ: *(a kibálás alatt, hisztérikusan)* ELÉG! Mit csináltok? Rongyokért ölitek egymást!? Rongyokért!? Vegyétek észre! Rongyokért ölitek egymást!!! *(tehetetlenül üvölt, a földet veri öklével)*

1. KZ-LAKÓ: Nem adom, nem adom! Nem adom!

A bekibálások halkabbak, a lihegés már visszafojtottabb. Szétpattan a boly. A KZ-lakók döbbenten nézik, szorongatják a kezükben levő ruhafoszlányokat.

Az első KZ-lakó a hátán fekszik, mellette térdel az ötödik KZ-lakó.

5. KZ-LAKÓ: *(az első KZ-lakóhoz, alig jön ki a torkán hang)* Meglátod, holnap a te ruhádat szaggatjuk szét! A te ruhádat! Széttépjük a ruhádat, te gané!...

A KZ-lakók igazán csak most veszik észre magukat. Hosszú döbrent csend, csak a visszafojtott szuszogás hallatszik.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: *(előrelép)* Hát emberek vagytok ti?! Az ilyenek, mint ti, mind ott pusztulnak el. Véresre tépítek egymás pofáját. Nézzétek meg magatokat... Nézzétek... Meglátnak így titeket, és rögtön visznek a füstölgőbe... És engem is... Na majd meglátjuk mi lesz kinn? *(szünetet tart, mély csend)*
Felkelni! Sorakozó!

A KZ-lakók föltápáskodnak, összeszedik magukat, beállnak a sorba. Járásuk nehézkes, fáradt.

LÁNY: Nem is kell az a ruha, én csak a francia fazont szeretem.

ASSZONY: Mennyi szép ruhát láttam már!...

Kinn megszólal a zene (Meglásd Rozi, vasárnap), a KZ-lakók helyben járva elindulnak.

5. kép. Vonulnak a KZ-lakók

Lépésük egyszerre kopog, mennek. A harmadik KZ-lakó, a kápó elől. A Fiú a sor végén. A járás nem gyors, és a bal lábát mindenki húzza, jobb lábukkal erősebben dobbantanak. A balt melléhúzzák. (Sorban: 3, 4, 5, 2, 1, Lány, Asszony, Fiú)

5. KZ-LAKÓ: (lépés szünetben) Hová megyünk?
 4. KZ-LAKÓ: (lépés szünetben) Ugyanoda...
 6. KZ-LAKÓ: (lépés szünetben) Hová megyünk?
 2. KZ-LAKÓ: (lépés szünetben) Követ törni...
 1. KZ-LAKÓ: (lépés szünetben) Követ törni...
 2. ÉS 1. KZ-LAKÓ: (lépés szünetben) Követ törni...
 LÁNY: (lépés szünetben, halkan) Hová megyünk?
 MIND: (lépés szünetben) Ugyanoda...
 ASSZONY: (lépés szünetben) Hová megyünk?
 MIND: (lépés szünetben) Követ törni.

Hová megyünk.

Hová megyünk.

Amíg a KZ-lakók helyben járnak, a Fiú ugyanazzal a mozdulattal hátrál, leszakad a sortól. A Kórus utolsó két lépése alatt nincs szöveg. Ezután szólal meg a Fiú, az előzőhöz hasonló ritmusban.

5. kép. Kirándulás

FIÚ: (lépés közben) Megyek haza. Megyek haza. (arcán mosoly jelenik meg) Megyek haza...

Hátrál, egyre halkabban mondja. A színpad közepének jobboldalán hirtelen megáll. Előre fordul.

Ilyenkor tavasszal mindig kirándulni megyünk a barátommal. Még nincs igazán meleg... (kicsit összehúzza a zubbonyát) Meg a szél is fúj... De nagyon jó... (elindul, járása egyenletes, ritmusos)

Hegyre fel – és hegyről le

Hegyre fel – és hegyről le

(megáll) A hegyekbe járunk... A várost nagyon unom. És ez az utolsó tél igazán nehéz volt. Egyre rosszabbul megy. A papáéktól elvették az üzletet. Nagyon nehéz tél volt... De most tavasz van, és a hegyek között nem kell semmi rosszra gondolni...

Hegyre fel – és hegyről le

Hegyre fel – és hegyről le

Késő van már. Elindulunk hazafelé a barátommal. Jókedvűek vagyunk. Holnap délután ismét kijövünk a szabadba... Talán a lányok is itt lesznek holnap. (megindul hátrafelé, de két lépés után megáll) Nem jó mostanában a városban lakni... Még sötétedés előtt be kell érni. Hallottam, hogy nem jó mostanában a városban. Hát gyerünk, futás, mielőbb, haza. Holnap visszajövünk.

Megszólal ugyanaz a zene, amit a vonulás előtt hallottunk, de most frissebb, pattogósabb (Meglásd Rozi, vasárnap...) Háttérben a homályban a kórus a közönség felé fordulva feszes vonalban trappol. Először halkán, azután egyre erősebben masíroznak.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: (itt kórusvezető, a háttérből) Apád vár a vonatnál!

A Kórus röhög.

FIÚ: *(nem fordul meg a hangra, kérdez)* Milyen vonat? Hol az apám? Milyen vonat?

4. KZ-LAKÓ: *(kórustag)* Gyorsvonat, elsőosztály! *(röhögés)*

5. KZ-LAKÓ: *(kórustag)* A te jegyedet is megváltotta! *(röhögés)*

2. KZ-LAKÓ: *(kórustag)* Az egész család utazik! *(röhögés)*

6. KZ-LAKÓ: *(kórustag)* Nyaralni! *(röhögés)*

A Fiú egy hirtelen mozdulatot tesz, mintha futni akarna. Megáll, kezét védekezően maga elé emeli. A Kórus megint elkezd trappolni.

FIÚ: Hová vitték őket?... Hova visznek?... Én kirándulni voltam!... És holnap is... A lányok is kinn lesznek... A lányok is... Hegyre fel... És hegyről le...

A trappolás elhalkul, átalakul a KZ-lakók húzott járásává. Fiú egyre fáradtabb hangon, egyre keservesebben.

Hegyre fel és hegyről le... Hegyre fel... és hegyről le... *(lassan közeledik a sor végéhez)*

KÓRUS: *(lassan, vontatottan énekel járás közben)*

Meglásd Rozi – vasárnap kirándulunk

Meglásd Rozi – unatkozni nem fogunk

(4 lépés szünet)

Meglásd Rozi – vasárnap kirándulunk

Meglásd Rozi – unatkozni nem fogunk

(4 lépés szünet)

Meglásd Rozi – vasárnap kirándulunk

Meglásd Rozi – unatkozni nem fogunk

Szünet. Megállnak, bemerevednek az utolsó képbe. A kórusról kiúszik a fény.

7. kép. Szemlehungyva

Középen megjelenik a fénykör. Hárman kiváznak a kórusból és fehér köpenyt öltenek. Az Asszony egy kis széket visz magával. Belépnek a fénykörbe. Az Asszony leül a székre, a Fiú és a Lány leülnek a lábához *(baloldalon a Fiú, jobboldalon a Lány)*. A Fiú háttal ül az Asszonynak, a közönség profilból látja. Hátralévő kezére támaszkodik. Fejét hátrahajtja az Asszony ölébe. A Lány a közönség felé fordulva a sarkán ül. Az Asszony a Lány fejét simogatja.

ASSZONY: Az árva királyfi belépett a csillogó trónterembe. És megpillantotta az árva királylányt. El is indult felé, csak, hogy kezét érintse az ő kezével. De a terem nagyon hosszú volt és a királyfi nagyon fáradt.

FIÚ: Várj, tündérszép, elmegyek hozzád. Csak előbb...

ASSZONY: És lassan leült a palota márványpadlójára az árva királyfi. Arcát a szomorú királylány felé fordította, és kezét kinyújtotta feléje, hogy elérje, de nagyon hosszú volt a terem. És telt-múlt az idő. És a királyfi ismét talpon volt...

FIÚ: Várj, tündérszép, megyek hozzád...

ASSZONY: És a királylány tárt karokkal várta. Szemét lehunyta, és várt. Várta a királyfi kezének meleg érintését, várta nappal és várta éjjel. Várt, egyre várt. A királyfi, amikor már majdhogynem odaért, örömében felkiáltott.

FIÚ: Várj, Tündérszép, nem tart már sokáig!

ASSZONY: Hallották egymás hangját, és a Fiú hallotta a dalt, amit a Lány énekelt. Megállt, hogy még lépésének puha zizegése se zavarja a csodahangot.

FIÚ: Milyen szép a te éneked.

ASSZONY: És ment a királyfi a hang után, a bársonyos kezért. Ment egyre közelebb. Már kezével is érinthette volna. Keze fel is emelkedett és lassan úszott a Tündérszép karja felé. Érezték a test melegét. Érezték a hűvös szellőt, égető forróságot éreztek. És egy hang szólott hozzájuk: „Nem érinthetitek egymást...!” A világszép királylány, a világszép királyfi csak akkor érinthetik egymást, ha előbb kiállják a hét kínpróbát... És elfordították arcukat, hogy ne lássák, miként szenved a másik...

A Fiú és a Lány felállnak. Fejüket egyszerre felfeszítik, görcsösen mosolyognak. Az Asszony nagyon lassan feltápáskodik kis székéről, komótosan körbejárja. Hirtelen feláll a székre. Szünet...

ASSZONY: Nehézléptű emberek jönnek. Vaskarmokat húznak maguk után.

FIÚ: Énekelj Tündérszép, és nem fog fájni.

LÁNY: Milyen jó, hogy szóltál hozzám, nem félek már.

ASSZONY: *(valamivel fokozottabb tempóban)* És testükre akasztották a vaskarmokat... és a vaskarmok belemélyedtek a testükbe.

A Fiú és a Lány megvonaglik. Kezüik magasba lendül. Kis szünet.

ASSZONY: Éjszakák jöttek nappalokra. És a királylány megszólalt.

LÁNY: Beszélj hozzám...

ASSZONY: És a királyfi megszólalt...

FIÚ: Dalolj, Tündérszép!...

A Fiú és a Lány halkán dúdolják az előző dalt, amit a Lány énekelt.

ASSZONY: Lágy szavakkal szólt a királyfi, csengő hangon énekelt a királylány... Éjszakára jöttek nappalok. És újabb vaskarmokat akasztottak rájuk.

A Fiú és a Lány térdre rognak. Még mindig dúdolnak, egyre halkabban.

ASSZONY: Éjszakák jöttek nappalokra. És énekelt a királylány, és lágy hangon szólt a királyfi...

A Fiú és a Lány ismét megvonaglik, fejük, karjuk lehull...

FIÚ: *(kétségbeesetten)* Énekelj, Tündérszép, nem hallom a hangod!

LÁNY: *(kétségbeesetten)* Hol a hangod, szép királyfi?!... Miért nem szólsz hát?

Az Asszony lelép a székről, nagyon feszes léptekkel megkerüli, megáll előtte, még jobban kihúzza magát.

ASSZONY: „A királylány és a királyfi kiállta a hét kínpróbát! Kezet érinthet a kéz!”
(csend, rövid szünet, leül) De ők már nem hallották egymás dalát, és testük sem volt
immár. (arca elé rántja a kezét)

Megszólal a sziréna. Sötét.

8. kép. Robot

Világos. A kápó, a harmadik KZ-lakó a színpad közepétől kicsit balra áll. A színpad jobb
hátsó sarkában egy nagy kőhalom. Amikor a színpad kivilágosodik, a sor elején álló KZ-
lakó felemel egy sziklatömböt, ölébe húzza, majd a vállára emeli, s nehéz léptekkel megindul
a színpad közepe felé. A színpad közepén leemeli válláról, ölébe csúsztatja, és ledobja a
földre. A harmadik KZ-lakó, a kápó két lépéssel félre áll, jobbra. A KZ-lakók két méteres
távolságban követik egymást (sorrendben: 4, 5, 6, 2, 1 KZ-lakó, Lány, Fiú és Asszony).
A harmadik KZ-lakó, a kápó kezében botot tart, a lábán üti a járás ritmusát.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Egy, kettő, egy, kettő, egy, kettő...

Két méteres távolságban egymástól a KZ-lakók középre mennek, ledobják terhüket, és
megindulnak hátra. A második körben már nem teszik le a köveket. Körbejárnak a színpad
teljes terében.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: (a szöveg alatt is tovább üti lábával a ritmust) Dolgozzatok! ...
És ne figyeljete se jobbra, se balra. Ne gondolatok a munkára. Ne gondolatok
rá, mert akkor nehéz a kő. Ha megroggyan valaki, ezzel a bottal vágom fejbe, hogy
észhez térjen. Ne gondolatok a munkára. Csak dolgozzatok. Legyen véres a tenye-
retek és a vállatok. De ne gondolatok rá. Gondolatok a tetves apátokra, aki talán
még ott kuksol a gettó pincéjében. És lassan rohad. Egy, kettő. Egy, kettő... Nem
pofázik senki. Nem pofázik senki, csak a kövek vannak... Egy, kettő. Egy, kettő...
Egy, kettő... Számoljatok.

KÓRUS: Egy, kettő. Egy, kettő. Egy, kettő... (körbejárnak a kövekkel, megkerülik
a hátsó kőrakást) Egy, kettő. Egy, kettő. Egy, kettő...

A negyedik, majd az ötödik KZ-lakó odamennek a kőrakáshoz, elindulnak hátra. Mögöt-
tük a hatodik KZ-lakó leteszi a követ, ráfekszik a kövekre. A második és az első KZ-lakó,
a Lány és a Fiú az Asszony mellé dobják a köveket. Tovább mennek a halom másik olda-
lára. Lehajolnak, elvesznek egy másikat – viszik hátra. A hatodik KZ-lakó fekszik szétárt
karokkal.

6. KZ-LAKÓ: Egy, kettő. Egy, kettő. Egy, kettő...

KÓRUS: Egy, kettő. Egy, kettő...

A negyedik és az ötödik KZ-lakó előrejönnek a kövel, megkerülik a dombot, nem dobják
le a terhüket. A második KZ-lakó és a Fiú ledobják a vállukról a köveket a hátsó rakásra,
kiválnak a körből, és elindulnak a hatodik KZ-lakó felé.

KÓRUS: Egy, kettő. Egy, kettő...

A második KZ-lakó és a Fiú megállnak két lépésre a hatodik KZ-lakótól, körülnéznek.

FIÚ: Nem bírod?

6. KZ-LAKÓ: De bírom... mindent bírok.

2. KZ-LAKÓ: Akkor állj fel!...

FIÚ: Állj fel!

6. KZ-LAKÓ: Nem állok, hagyjatok.

2. KZ-LAKÓ: Állj fel, hallod?!

A második KZ-lakó és a Fiú leguggolnak, közelebb csúsznak a hatodik KZ-lakóhoz.

KÓRUS: Egy, kettő. Egy, kettő...

2. KZ-LAKÓ: Ha meglátnak, kész, véged van, áll fel! Gyere!

6. KZ-LAKÓ: Nem megyek sehova, szabad vagyok.

FIÚ: Meddig?... Megölnek. Észrevesznek és megölnek.

6. KZ-LAKÓ: Nem érdekel. Most szabad vagyok. Én mindenképpen itt halok meg.

Tudom, hogy meghalok.

2. KZ-LAKÓ: Ha továbbjössz, túlélheted.

A második KZ-lakó és a Fiú a hatodik KZ-lakó karja után nyúlnek, hogy felemeljék a dombról.

6. KZ-LAKÓ: *(felkiált)* Nem! Nem!

3. KZ-LAKÓ, a kápó: *(az üvöltésre felkapja a fejét, hirtelen a hang felé fordul)* VISZ-SZA!!

A második KZ-lakó és a Fiú megfogják a hatodik KZ-lakó karját.

A többiek közben körbejárnak a kövekkel.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: VISSZA!!

Középre rohan, botjával rávág a Fiúra. A második KZ-lakó elugrik, kikerüli a neki szánt ütést.

VISSZA!... senki sem jöhet ide! Nem segít senki! Egy, kettő! Egy, kettő!!

A második KZ-lakó és a Fiú hátrálnak, nagyon lassan. A harmadik KZ-lakó, a kápó rájuk üvölt.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Nem adok élet egy hullajelöltért! Egy, kettő. Egy, kettő.

Észreveszi Valaki, mehetek a fürdőszobába... Vissza! Barmok!... Egy, kettő!

FIÚ: *(már sorban áll, visszakiált a hatodik KZ-lakónak)* Állj fel! Megöl!

3. KZ-LAKÓ, a kápó: *(a hatodik KZ-lakó felé fordul)* Te fel tudsz állni, és nem állsz fel?!

6. KZ-LAKÓ: Fel tudok állni, a követ is elbírom, de mivégre.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: *(liheg)* Fel tudsz állni!... Állj fel!...

6. KZ-LAKÓ: Nem.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Kérlek... miattad... kérlek.

6. KZ-LAKÓ: Nem.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Nem? *(felrántja a botját, rásújt)* Nem?... Meg akarsz döglenni?!

Hát nesze!! *(elkezdi verni)* Nesze, te rongy! Gazember... tönkreteszed az embere-

ket... Könnyű dolog lefeküdni és megdögleni, az könnyű... *(abbahagyja a verést, majd sziszegve)* Állj fel, mert megfojtalak!

A KZ-lakók a hátsó dombnál ledobják a köveket. Egy pillanatig dermedten állnak. Hirtelen levágják magukat a földre, átölelik a köveket.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Őrültek! Felkelni. Széttapossák az örök a fejeteiket. *(oda-rohan a csoporthoz)* Keljetek fel! Mindenki!... Egy, kettő. Egy, kettő. Egy, kettő. *(felemel egy követ, átviszi a másik halomhoz)* Hát senki nem akar élni?! Vége lesz egyszer. Keljetek fel... *(Még egy követ átvisz a hatodik KZ-lakóhoz)* Mit tettél? Mit tettél?

Tehetetlenül, hisztérikusan üvölt. Odaugrik a hatodik KZ-lakóhoz. Botját felemeli ütésre.

6. KZ-LAKÓ: Ne! *(félősen arrább húzódik)* Ne bánts, én nem ezt akartam. Én...

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Mindet meg akartad ölni!

6. KZ-LAKÓ: Nem akartam. Én nyugalmat akartam! Magamnak! Egy kis nyugalmat.

Lassan feltápáskodik. A harmadik KZ-lakó, a kápó, dermedten nézi. Felemel egy követ, tántorogva megindul a hátsó halom felé, ahol a többi KZ-lakó fekszik. Sír... Leejti a követ.

Csak egyszer egy pillanatra le lehetne állni... de nem... Én nem ezt akartam!

Odalép a Fiúhoz, lehúzza a kőrakásról, utána a második KZ-lakót is.

Túl kell élni. Elmúlik. Igazatok volt. Bocsássatok meg! *(ő is elkezd üvölni)* Felállni! Élek, látjátok, élek!... Felállni!

3. KZ-LAKÓ, a kápó: *(odalép a csoporthoz, nyugodt hangon megszólal)* Vége... legyen vége.

A színpadon néma csend. A második KZ-lakó megmozdul. Lassan feláll. A többiek követik a példáját. Mindenki áll. A sor ismét rendeződik. Vállukra emelik a köveket. Elindulnak körbe-körbe.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Egy... kettő... egy-kettő... egy-kettő! *(visszamegy a helyére)* Dolgozzatok! ...És ne figyeljete se jobbra, se balra. Ne gondolatok a munkára, csak dolgozzatok. Legyen véres a tenyeretek, de ne gondolatok rá! Egy... kettő... Egy, kettő. Számoljatok!

KÓRUS: *(vonulnak körbe a kövekkel, nem teszik le)* Egy, kettő. Egy, kettő. *(egészen halkán, az egyes szövegek alatt is)*

LÁNY: Rosszul bántak velünk... sanyargattak minket és nehéz munkát róttak ki ránk! *(hátramegy)*

KÓRUS: *(szöveg szünetében felerősödik)* Egy... kettő... egy... kettő... *(vonulnak körbe, elhalkulnak)*

FIÚ: *(Lány mögött jön)* Rosszul bántak velünk... Sanyargattak minket és nehéz munkát róttak ki ránk! És tettek fölénk munkafelügyelőket, hogy robotmunkával sanyargassanak. *(hátramegy)*

KÓRUS: *(szöveg szünetében felerősödik)* Egy... kettő... egy... kettő... *(vonulnak körbe, elhalkulnak)*

KÓRUS: Egy, kettő. Egy, kettő.

ASSZONY: Nagy szigorúsággal dolgoztattak minket. És felkiáltottunk kínunkból.

Felkiáltottuk szenvedéseinket. És volt, aki a földre leült és úgy kiáltott.

KÓRUS: *(ismét felerősödik)* Egy, kettő. Egy, kettő.

5. KZ-LAKÓ: Rosszul bántak velünk, sanyargattak minket... és nehéz munkát róttak ki ránk.

KÓRUS: Egy, kettő. Egy, kettő.

Leteszik egyenként a követ a színpad közepén álló domb egyik oldalára, a másik oldalról felvesznek egyet.

EGY, KETTŐ. EGY, KETTŐ.

A harmadik. KZ-lakó, a kápó a kör közepére megy, a domb mögé. Vezényel.

3. KZ-LAKÓ: Egy, kettő. Egy, kettő.

Megszólal a sziréna. A KZ-lakók leteszik a köveket. Gyors trappolással hátramennek.

A priccsról leemelik csajkáikat. Sorban állnak, szemben a közönséggel. Egy pillanatig néma csend. Aztán a csajkák hangosan zörögnek. Ebédelnek a KZ-lakók.

Lassan kiúszik a fény. Az Asszony kilép előre.

9. kép. Prága

A fény kiúszik a KZ-lakókról, akik még mindig zörögnek a kanalakkal, de egyre halkabban.

Az Asszony előrejön a színpad közepét lassan megvilágító fénykörbe, kezében ott a csajka és a kanál. Egyik kezével hasához szorítja a csajkát, másikkal mintha ételt kavarna.

ASSZONY: Prága... Nagyon szeretem... Nagyon szép. Prága... Sokat utaztam a gyerekekkel... de Prága a legkedvesebb... Olyan... nagyon kedves... Délelőtt ki-megyek a piacra, mégis csak ott lehet legjobban vásárolni. Ott mindig friss áru van, és én azt szeretem. Csak a frisset... Mit is főzök ebédre?... Hát ez mindig a piacon derül ki... Mondhatom, senki sem tud úgy alkudni, mint én... A kofák rettegnek tőlem. Engem nem lehet becsapni. Ha, ha. Persze ezek rögtön dupla árral kezdik és a felire nem tudunk lemenni sehogy sem... Úgyhogy lehet, hogy mégis becsapnak. *(mosolyog)* De alkudni azt akkor is tudok... Láttam másokat vásárolni. Szóval, azok minden további nélkül kifizetik, amit először elkérnek a kofák. Ez felháborító. *(nevet)*... Ha egyszer sok pénzem lesz, nyitok egy iskolát, és ott megtanítom alkudni az asszonyokat... *(kis szünet)*... Jól megpakolva megyek haza... Villamoson! *(felvágósan)*...Jaj, nagyon szeretek villamosozni. A kalauz bácsi is olyan kedves, mindig felsegíti a csomagomat... Prága a villamosról a legszebb... Csak ne nyikorgna annyira a Szent Vencel tér sarkén! *(serényen fel és alá járkal a színpadon)* Mit főzök a gyerekeknek?... Mit is főzök? Karfiollevest... trepacskát... meg valami süteményt... azt nagyon szeretik.

Hátul dörömbölnek a padlón.

ASSZONY: Miért nincsenek még itthon?

Ismét dörömbölnék.

Hát ez meg milyen hülye vicc... Na majd jól rájuk pirítok... Megyek már!

Ebben a jelenetben minden KZ-lakó kórustagként szerepel.

4. KZ-LAKÓ: *(a sötétből kiüvölt)* Kinyitni!... Kinyitni! *(bizonytalanul)* Hol vannak a gyerekek?... Megyek már!

5. KZ-LAKÓ: Zsidók, udvarra!

6. KZ-LAKÓ: Minden zsidó az udvarra,

ASSZONY: Mi ez? *(bizonytalanul maga elé)* Még nincsenek itthon a gyerekek! ... Miért nincsenek még itthon?

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Zsidók, öt percek van. Ne akarjátok, hogy fegyvert használjak.

1. KZ-LAKÓ: Kinyitni... Gyerünk ki onnan.

2. KZ-LAKÓ: Én nem vagyok zsidó.

1. KZ-LAKÓ: Még hogy nem?

Hangja beleolvad a kiáltásba. Hátról dobogás, középerős lépések dobogása hallatszik. A KZ-lakók beszédének zaja egybefonódik, de azért egyes mondatok kivehetők.

1. KZ-LAKÓ: Nem tudja, hová visznek?

2. KZ-LAKÓ: Még felöltözni sem engedtek!

LÁNY: Eresszenek el, eresszenek el!

ASSZONY: *(hangosabban, mint a többiek)* Hol vagytok?! Gyermekeim, hol vagytok?

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Ehhez nincs joguk.

4. KZ-LAKÓ: Apa! Apukám!

5. KZ-LAKÓ: Ne mozduljatok mellőlem!

6. KZ-LAKÓ: Én nyomorék vagyok, nem tudok felmászni.

LÁNY: Hová visznek?

1. KZ-LAKÓ: Nagyapa, ne bámészkodj!

ASSZONY: Gyermekeim, hol vagytok? Kisfiam! Kislányom!!...

Ismét előrejön lassú léptekkel. Hátról nyögések, egyre hangosabb jajkiáltás hallatszik a szöveg alatt.

Bepreéselték a vagonokba. Sötét volt ott benn és a levegő fullasztott. Éjjel volt, amikor elhagytuk Prágát. Nagyon mélyen aludtak az emberek a meleg szobákban... Senki nem vette észre a vonatot, amikor elhagytuk a várost... senki ... *(lassan leül a földre, csak egyik karjával támaszkodik)* A fények még néha bevillantak az ablakon, aztán egészen sötét lett... Gyermekeim, hol vagytok most... Vigyázatok... Nemsokára visszajövök, és akkor újra!...

Dúdolni kezdi a Szép, csillagos az ég című dalt. Alatta a sóhajok, nyögések beleolvadnak a dal lassú ritmusába.

A vagonban egy öregember állt mellettem és folyton hányt, bűdös epét hányt...
Prága, elfeledtél minket... Gyermekeim, gondolatok rám.

A fény lassan kiűszik. A csajkák ismét zörögnek. Először vonathangot utánozva, később rendszertelenül.

10. kép. Munka

Sötét. A kanalak iszonyú erővel csörömpölnek, majd elhalkul a zaj. A KZ-lakók felállnak, a pricsre teszik a csajkát, oda, ahonnan elvették. A fény beűszik. A harmadik KZ-lakó, a kápó kilép a többi KZ-lakó közül, középre megy, egy méterrel a dombtól megáll. A többi KZ-lakó elindul a hátsó domb felé (sorrendben: 4, 5, 6, 2, 1. KZ-lakó, Lány, Fiú és az Asszony).

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Egy, kettő, egy... Egy, kettő, egy.

A KZ-lakók elindulnak körbe és hordják a követ az egyik dombtól a másikig.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Ki maradt éhes? Aki éhes, lépjen ki!

Az a KZ-lakó, aki legközelebb áll a kápóhoz, kilép. A Kápó felrántja a botját ütésre.

A KZ-lakó visszaugrik a helyére.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Nos, ki nem lakott jól?... Aki éhes, az éhen hal. Felejtsetek el a hasatokat, felejtsetek el a testeteket, felejtsetek el mindent, és hordjátok a követ. Egy, kettő, egy... egy, kettő, egy.

KÓRUS: *(körbejárva, majdnem énekelve)*

Hordjuk a követ

És nem gondolunk semmire

Ha nem gondolunk semmire

Könnyebb a kő

Egy, kettő, egy

Egy, kettő, egy.

Hordjuk a követ *(hangosabban)*

És nem gondolunk semmire

Ha nem gondolunk semmire

Könnyebb a kő

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Egy, kettő, egy.

Egy, kettő, egy.

A KZ-lakók a színpad közepén álló kőhalmot hordják hátra.

KÓRUS: *(halkul)*

Hordjuk a követ

És nem gondolunk semmire

Ha nem gondolunk semmire

Könnyebb a kő

Egy, kettő, egy



A 6. KZ-lakó: Katona Imre

Egy, kettő, egy
Egy, kettő, egy
Egy, kettő, egy...

A fény lassan kiúszik. A KZ-lakók hangja a fénnel halványul.

11. kép. A hiábavalóságról

Középen megjelenik a fénykör. A három szereplő előjön, különböző irányból. Járásuk sima, mintha melankóliások lennének. Időnként felemelik vízszintesre a kezüket, megsimogatják a levegőt. Távoli hegedűszóló hallatszik magas hangon intonálva (vagy a kórus dalol). Nem néznek soha egymásra. Az Asszony belép a fénykörbe. A Fiú és a Lány lassan keringenek körülötte.

ASSZONY: Virágos kertben jártak, szépen metszett bokrok között. Abban a kertben minden olyan tiszta volt, oly fényes. De őket nem vakította a fény. Abban a kertben fehér szirmú virágok nőttek ki a márványföldből. Madár sem járt arra, szellő sem simított a sárga bokrokat, fehér virágokat. És a királylány lehajolt, hogy letépjen egy szál virágot, de nem tépte le. Csak mentek körbe, egyre mentek, a királylány ment és ment a királyfi körbe. És a királylány talán meg akart állni, talán le is heveredett volna a márványföldre, de nem heveredett le és nem is állt meg. Madár sem járt arra, szellő sem lengett abban a kertben, ahol ők jártak. A virágok sem nyíltak és nem csukták össze szirmukat.

A Fiú és a Lány körbe járnak. Csak kezüket emelik föl az Asszony egy-egy szövegére.

ASSZONY: Mentek körbe, ment a királylány, ment a királyfi, egyre mentek körbe-körbe. Elvárásolt kertben jártak fehér virágok között, szépen metszett sárga bokrok alján... Egyszer összetalálkoztak, de kikerülték egymást, azért nem tudták, mi az, hogy másik. Nem emlékeztek egymásra. Nem emlékeztek... Csak valami súlyos, szomorú sejtést hordoztak testükben és lelkükben... És mentek körbe, egyre kisebb körben.

Kis szünet.

A Lány járás közben felemeli a fejét, száját kinyitja, gyengén mozgatja. Torkát hirtelen reszketős, de egyenlő magasságú hang hagyja el.

LÁNY: A.a.a.a.a.a.a.a (megáll)

FIÚ: (ő is felemeli a fejét, megáll) ...aaaaaaaaa

LÁNY: A.a.a.a.a.a.a

FIÚ: A.a.a.a.....a.a....a.a.a

LÁNY: A.a.a

A Fiú és a Lány halkan folytatja az előbbieket az Asszony szövege alatt is, majd ismét elindulnak körbe.

ASSZONY: Kinek szóltak? Kivel beszéltek? Talán egymásnak?... Már én sem tudom. Talán meg sem szólaltak... Csak mentek körbe, lassan körbe, egyre kisebb körben.

A Fiú és a Lány megállnak, úgy, hogy egy háromszöget alkotnak az Asszonnyal. A háromszög közepe felé fordulnak. A közönséggel szemben az Asszony áll.

ASSZONY: A virágoskert közepén egy fehér kút állott, egy csillogó márványkút. Olyan volt az a kút, hogy vonzotta magához az arra járókat... És aki belenézett, abból mindentudó lett, minden dolgok tudója. A kút mélyén fehér virágok voltak. Sok fehér virág. Egymás hegyén-hátán. Fehér virágok. Emberek csontjai. Sok ember csontja.

Mindhárman először kicsit összegörnyednek, mintha a kút fenekét kémlelnék.

Aztán hirtelen hasra dőlnek, testük nagyot csattan a földön. A csattanást hátulról a kórus dobantása erősíti. Sötét.

12. kép Vissza a barakkba

A fény beúszik. A KZ-lakók sorban menetelnek. Némán. Bal kezüket egymás vállára rakják. Egy teljes kört tesznek meg. Alig vonszolják a testüket. (Sorrendben: elől a harmadik KZ-lakó, a kápó, mögötte egy lépéssel elszakadva a 4, 5, 6, 2, 1. KZ-lakó, az Asszony, a Fiú és a Lány.) A járás, annak ellenére, hogy halálosan kimerült emberek járása, rendszertelenségében is megkomponált. Mindenki nagyon rekedten szólal meg.

LÁNY: Szomjas vagyok, adjanak vizet!

1. KZ-LAKÓ: Víz! Szomjas vagyok!

2. KZ-LAKÓ: Adjanak vizet! Adjanak vizet!

6. KZ-LAKÓ: Inni akarok! Szomjas vagyok.

5. KZ-LAKÓ: Szomjas vagyok.

KZ-LAKÓK EGYÜTT: (nem egészen egyszerre) Szomjas vagyok! Szomjas vagyok!

Szomjas vagyok! Víz! – Víz, víz!

3. KZ-LAKÓ, a kápó: (szomorúan, de határozottan) Nincs víz, csak eső.

LÁNY: Szomjas vagyok, adjanak vizet!

6. KZ-LAKÓ: Víz! Inni akarok!

1. KZ-LAKÓ: Inni, inni akarok!

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Elég!... Nincs víz... nincs... nincs...

A KZ-lakók csatlakoznak a kápóhoz. A negyedik KZ-lakó ráteszi a kezét a kápó vállára. Csend. Mennek körbe.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Meglásd Rozi, vasárnap kirándulunk. Meglásd Rozi, unatkozni... Énekeljetek!

A kórus először erősen, majd fokozatosan halkulva énekel. Hangjuk rekedt. Hamisan énekelnek, nagyon vontatottan.

KÓRUS: Meglásd Rozi... va... sárnap kirándulunk. Meg... lásd... Rozii unaatkozni
neem fogunk... (a végét már nem is éneklük)

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Énekeljetek, ne hagyjátok abba! A barakkig mindenki énekel: Meglásd Rozi...

KÓRUS: ...vasárnap kirán..duuluunk...

6. KZ-LAKÓ: *(visszafojtottan)* Krumpli.

Körülnéz, hogy nem látja-e senki. A KZ-lakók énekelnek. Kilép a sorból, ismét körülnéz. A sor bezáródik mögötte, előrerohan a színpad jobb sarkába. Futása fegyelmetlen, mint a régészeké. Karjai, mint a rongy csapódnak, térde időnként megroggyan. A színpad előterében hirtelen térdre dobja magát, profilban a közönségnek. Hátról a Kórus teljesen elhalkul. Csak a hatodik KZ-lakó szuszogása hallatszik.

Krumpli, krumpli... *(felsőtestével lihegve előrehajol, hogy ne lássák)* ...Micsoda lakomát csapunk... *(mintha krumplit venne fel a földről és kabátja alá rejtené)* ...Milyen rég vágyom egy kis krumplira. *(állandóan rakja a krumpliszemeket)*...Útközben egyet suttomban megeszem... attól majd elmúlik a szomjam... krumpli... drága... kicsi krumpli...

Szinte kúszva közelít barakktársaihoz. Az ének hátul ismét megszólal.

KÓRUS: ...Vasárnap kirándulunk. Meglásd Rozi...

6. KZ-LAKÓ: *(arcán halálos rémület)* ...Ne... igazán... *(térdelve hátrál)*

Néma csend. Csak a hatodik KZ-lakó szapora lihegése hallatszik.

NE BÁNTSANAK!... CSAK EGY PÁR SZEM KRUMPLI...

Lassan feláll, kezét felemeli. Bizonytalanul megindul kifelé, fejét időnként kérően hátra fordítja.

Csak egy pár szem krumpli... Loptam, igen... De azért én rendes ember is tudok lenni... Ne bántsanak... Hát nekem is élni kell... Nem akarok szomjan halni!... Ember vagyok én is!... *(kilép a színpad mögé, ott folytatja)* Én is ember vagyok! Áááá... *(vérfagyasztóan üvölt)* Egy krumpliért?!... Állatok!... Ne... ne... jaj... Áááááááá...!

Tompa puffanás hallatszik kintről. Néma csend. Kis szünet.

A KZ-lakók elindulnak némán. Néhány lépést tesznek. Egyik-másik KZ-lakó abba az irányba fordítja a fejét, ahol a hatodik KZ-lakó elhagyta a színpadot.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: ...Meglásd Rozi, vasárnap kirándulunk... *(keserűen)*

KZ-LAKÓK: Meglásd Rozi, unatkozni nem fogunk...

Négy lépést némán tesznek meg.

1. KZ-LAKÓ: Egyre kevesebben vagyunk.

2. KZ-LAKÓ: ...és egyre többen.

4. KZ-LAKÓ: Mindig újakat hoznak a halottak helyére...

5. KZ-LAKÓ: A mi helyünkre hozzák az újakat.

4. KZ-LAKÓ: A mi helyünkre hozzák az újakat.

FIÚ: Mindez egy krumpliért, egy szem krumpliért... *(kis szünet)*

ASSZONY: Egy szem krumpli, egy ember... Egy szem krumpli, egy ember...

KZ-LAKÓK: *(halkan együtt)* Egy szem krumpli, egy ember... Egy szem krumpli, egy ember... Egy szem krumpli, egy ember

Hirtelen csend, sötét.

13. kép. Varsó

A színpad első része kivilágosodik. A Lány ballonkabátban előrerohan. (A kabát a derekán át van kötve, gallérja felhajtva.) Arca vidám. Az egész ember nagyon lendületes.

LÁNY: ...Feketehajú... kékszemű... milyen szép... (kirobbanóan) Feketehajú... kékszemű... Most biztos otthon van és engem vár... Még nem mondta, hogy szeret... sohase mondja, csak néz... (kimegy a színpad szélére) ...Kékszemű, így hívom... Kékszemű... (nevetve beszél) Mégiscsak képtelenség, hogy... (nevet) ... valakinek koromfekete haja van és világoskék szeme... Csak őt ismerem a városban, és nem is akarok mást ismerni, csak őt... Az emberek zavarnak minket... mindenféle feladatot bízna ránk, és ezért csak keveset lehetünk együtt... A szüleimnél lakom... ez nem valami kellemes, jobb lenne ha nála lakhatnék... Persze mióta dolgozom, a szüleim nem kérhetnek számon tőlem semmit... Néha nála alszom... (visszamegy középre, egyik karját lóbálja) Milyen sima a bőre... és nagy széles háta van... (beborzong, hirtelen egyet-kettőt sasszézlik) Lerohanunk a Visztula-partra... Ő lapos köveket dobál a vízbe. Négyezer-ötször is felugrik, aztán elmerül a kavics... (nevet) Igen, ez a kavics sors... egyszer már egy hetest is dobott... Kapott is tőlem kitüntetést... Egy sörösuveg kupakját... (lassan, szép nyújtott képekkel, kissé előretolt nyakkal félkörben megy a színpad másik vége felé) Télen sokat ültünk otthon... A szoba ugyan nem valami meleg, de pokróccal becsavarjuk magunkat, és nem fázunk... Ő tanul, mérnöknek készül... sokat rajzol otthon... A vonalzó szanaszét hevernek a szobában, meg papírtekercsek. Aztán én rendet csinállok, de azért haragszik, azt mondja, hogy akkor nem talál semmit, ha rend van... Irtó dühös tud lenni néha. Olyankor aztán én sem vagyok az a földre szállt angyal... Mindig kibékülünk, az nagyon simán megy. Ő tanul, én olvasok, aztán elfárad és leül mellém, én leteszem a könyvet. Kékszemű nem szól semmit... csak néz maga elé... mosolyog. Én tudom, mire gondol... arra. (két karjával átöleli magát) Lassan felém fordul, átölel... Kékszemű... (egy ideig hallgat, aztán megszólal megint, lendületesen) Mindig az ablakban áll, amikor jövök... (keze magasba lendül, pár lépést szalad hátrafelé) ...Kékszeműűűű!! (integet) Mindig az ablaknál vár...

Háttérben halk, de erősödő menetelés.

LÁNY: (arca hirtelen komoly lesz) A várost már lebombázták félig, amikor befalázták a zsidónegyedet... Gettóban lakunk mind a ketten. Se ki, se be. Nincs Visztula, nincs kőhajítás, csak gettó. Én valahogy kibírnám még, de Kékszemű egyre nyugtalanabb, állandóan menne... Időnként németek jelennek meg és embereket visznek el, hátuknak szegezik a gépfegyvereket (felkiált) Emlékszel a visztulaparti estékre?! Emlékszel?! Azon az estén is ott állt a kivilágított ablakban. Várt rám... Szirénáztak... Én rohantam a ház felé... Óriási csattanás, és nem világított az ablak.

Eszeveszett dörömbölés, teljesen rendszertelenül. A KZ-lakók hátul a sötétben kezükkel-lábukkal dübörögnek.

Kékszemű, itt vagyok!!

Hátraszalad, két kezét kicsit felemeli, egyenesen, mint a repülőgép szárnya. Hátrafeszíti vállát, hirtelen megáll, egy ideig mozdulatlan. A dörgés elhalkul, csend. A Lány lassan megfordul, bizonytalan járással jön előre, leguggol.

Nem állt többé az ablakban a Kékszemű, nem világított többé az ablak... Reggel a romokat kapartam... hogy megtaláljam őt...

A háttérben menetelés zaja, egyenletesen, nem túl erősen.

És vitték az embereket. Én kerestem Kékszeműt...

A lépések zaja felerősödik.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Felállni!... Gyerünk!!

A Lány nem mozdul.

4. KZ-LAKÓ: Naaa, mi lesz?

A guggolásból hirtelen ledől a Lány, mintha megrúgták volna. Felnyög.

5. KZ-LAKÓ: (kórustagként) Ne tetvészkedj, gyerünk sorba!

2. KZ-LAKÓ: (kórustagként) Gyerünk, Rebeka! Jó leszel a tisztí bordélyba!

A Lány lassan feltápászkodik, egyik kezét a föld felé nyújtja, majd megfordul, kezét a tarkójára teszi, elindul.

LÁNY: Kékszemű, kedves Kékszemű...

A lépések zaja megszűnik.

Rám is sor került, ahogy a többire, akik a gettóban éltek. Romos utcákon vonultunk végig. És nagyon nyugodt voltam... Kékszemű meghalt...

Sötét.

14. kép. Újra a barakkban

A fény beúszik. Csak a priccset világítja meg és annak előterét. A KZ-lakók belépnek a fénybe, elvonulnak a pricc előtt. Kezüikkel a pricc szélén másznak. Térdük időnként megroggyan. A szélső megáll. (Sorrendben: elől a harmadik KZ-lakó, a kápó, mögötte egy lépéssel elszakadva a 4. 5. 2, 1. KZ-lakó, az Asszony, a Fiú és a Lány.) A szélső, egyik kezével megkapaszkodik, háttal áll a közönségnek. Fejét a kapaszkodó kezére hajtja. A többiek követik. Van, aki két kézzel kapaszkodik, van, aki eggyel. Háttal állnak a közönségnek, kicsit szétterpesztett lábbal.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: (lassan kifordul) Megmenekültünk... (elindul kis körben)

1. KZ-LAKÓ: (lassan kifordul) Senki sem menekült meg!... a holnapi naptól csak a halottak menekültek meg. (félig visszafordul, és nem indul el)

A második KZ-lakó, amikor a harmadik KZ-lakó, a kápó ellép előtte, kifordul.

Megmenekültünk...

A többi KZ-lakó is követi a második KZ-lakót.

KZ-LAKÓK: Megmenekültünk. Megmenekültünk. Megmenekültünk.

Egyenként beállnak a körbe, lassan keringenek.

(egymás szavába vágva) Megmenekültünk, megmenekültünk...

1. KZ-LAKÓ: Halleluja... Meghagytak minket holnapra... senki sem menekült meg...

KZ-LAKÓK: Megmenekültünk. Megmenekültünk.

Az első KZ-lakó kifordul, elmasíroznak a kör mellett, azzal egy irányba. Túlkiabálva a többi:

1. KZ-LAKÓ: Meg-me-ne-kül-tünk, meg-me-ne-kül-tünk. *(hangja beleolvad a többiekébe)*

A KZ-lakók egyre gyorsuló tempóban tántorognak körbe.

KZ-LAKÓK: Megmenekültünk, megmenekültünk...

3. KZ-LAKÓ, a kápó: *(mialatt a többiek: megmenekültünk)* Élünk, emberek, élünk.

KZ-LAKÓK: *(a tempó gyorsul, de nem hangzik még teljesen egyszerre)* Élünk, emberek, élünk, emberek... Élünk, emberek.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: És semmiben sem szenvedünk hiányt.

5. KZ-LAKÓ: Mi semmiben sem szenvedünk hiányt.

KZ-LAKÓK: Élünk, emberek. Élünk emberek.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: És semmiben sem szenvedünk hiányt.

KZ-LAKÓK: *(egyre gyorsabban körbe)* És semmiben sem szenvedünk hiányt.

ASSZONY: *(kéjesen)* És élünk, és élünk.

FIÚ: Élünk, emberek. Élünk, emberek...

A KZ-lakók összekapaszkodva járnak, ugrálnak körbe-körbe. Együtt:

KZ-LAKÓK: Élünk, emberek. Élünk, emberek.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Nem vagyunk mi éhesek!

KZ-LAKÓK: Nem vagyok mi éhesek,

Élünk, emberek. Élünk, emberek.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Boldogok vagyunk, boldogok vagyunk.

KZ-LAKÓK: Élünk, emberek, boldogok vagyunk, élünk, emberek, boldogok vagyunk. Boldogok vagyunk, boldogok vagyunk.

A második KZ-lakó lerogy a földre.

KZ-LAKÓK: Emberek vagyunk, emberek vagyunk. Emberek vagyunk...

2. KZ-LAKÓ: Állj!!!

KZ-LAKÓK: Emberek vagyunk, állj!

Emberek vagyunk, állj!

Emberek vagyunk, állj!

2. KZ-LAKÓ: Em-bee-reek!! Hagyjátok abbaaaa!!!

KZ-LAKÓK: *(vad ritmusban)*

Hagyjuk abba – hagyjuk abba

Hagyjuk abba – hagyjuk abba...

A második KZ-lakó négykézlábról előrerogy, majd két karjával ismét négykézlábra nyomja fel magát. Feje együtt imbolyog a ritmussal jobbra-balra.

KZ-LAKÓK: Hagyjuk abba – hagyjuk abba... (egyre alaktalanabb a szöveg)

A-u-a-a-a-u-a-a-

Olyan gyorsan forognak, hogy szétperdülnek a priccsek elé. A második KZ-lakó négykézláb mászik a priccsek felé. Az összes KZ-lakó imbolyog.

A-u-a-a (a tempó lassul, rendszertelen, amorf hörgéssé alakul át)

A u a á ááá-aauiiáá...a...a...

Hosszú ideig csend. Csak lihegés hallatszik először. Kicsit később az asszony felzokog. Majd a Fiú, akit a Lány követ.

3. KZ-LAKÓ, a kápó: Lefeküdni...

A KZ-lakók felmásznak a priccsekre. Nehézkesen, botladozva. A világítás egészen halván. Az asszony, a Fiú és a Lány nem fekszik le. Hátról az egyik KZ-lakó kopogni kezd, lépés zaját utánozva.

5. KZ-LAKÓ: (személytelenül) KZ 4594, KZ 7628, KZ 5792. Orvoshoz!

A fény hátul teljesen kialszik. A színpad előterében a fénykör egyre erősebben látszik. Hárman elindulnak előre. Középen a Fiú áll. Hátról trappolás zaja. Mindig újabb KZ-lakó kapcsolódik be. A KZ-lakók kezükkel verik a priccset: egy-kettő-egy.

15. kép.

Az Asszony, a Fiú és a Lány belépnek a vakítóan fehér fénykörbe. Hátról halkul és lassul a lépések zaja.

ASSZONY: (majdnem hadarva) A virágoskert közepén, egy fehér kút alatt egy csillogó márványkút. Olyan volt az a kút, hogy vonzotta az arra járókat... És aki belenézett, abból mindentudó lett, minden dolgok tudója. A kút mélyén fehér virágok voltak. Sok fehér virág. Egymás hegyén-hátán. Fehér virágok. Emberek csontjai.

Mindhárman hirtelen megmozdulnak. A Lány a melléhez, a Fiú a combja közé, az Asszony a fejéhez kap. Néhány pillanatig így állnak mozdulatlanul. Majd kifeszítik testüket, néhány lépést tesznek előre.

FIÚ: Itt állunk a sterilizáló fehéren csillogó termében, mi, akiket kiválasztottak, hogy kísérleteket végezzenek rajtunk. Itt állunk megcsonkítva.

LÁNY: Ti, kik még együtt vagytok, ti még tehettek valamit. Minket megcsonkítottak, minket megcsonkítottak. Mi már csak egyet tehetünk, csak egyet. Magunkért, és azokért, akik túlélnek minket. Csak egyet tehetünk...

ASSZONY: Mi nem mehetünk így ki a világba. Mi mindent elvesztettünk, ami az emberre emlékeztet. Mi gyalázatot hordunk a testünkben. Mi nem mehetünk emberek közé, mi gyalázatot lehelünk. Az ember gyalázatát... Ember...

A Fiú lassan elindul a szögesdrót felé, a két nő megindul utána. Lépésük fokozatosan felgyorsul.

FIÚ: KZ 4594 (megragadja a szögesdrótot, lassan csúszik le)

ASSZONY: KZ 7628 (megragadja a szögesdrótot, lassan csúszik le)

LÁNY: KZ 5792 (megragadja a szögesdrótot, lassan csúszik le)

A három ember nem csúszik le teljesen. Kiegyenesednek. Leakasztják porköpenyüket. A színpad előterében jönnek középre.

LÁNY: Én Varsóból való vagyok.

ASSZONY: Én Prágából.

FIÚ: Én nem tudom, honnan.

A Kórus hátul velük mondja, egyre erősebben.

LÁNY ÉS KÓRUS: Én Varsóból való vagyok.

ASSZONY: Én Prágából.

FIÚ ÉS KÓRUS: Én nem tudom, honnan.

A hangok a lehető legerősebben szólnak.

EGYÜTT MINDEN SZEREPLŐ:

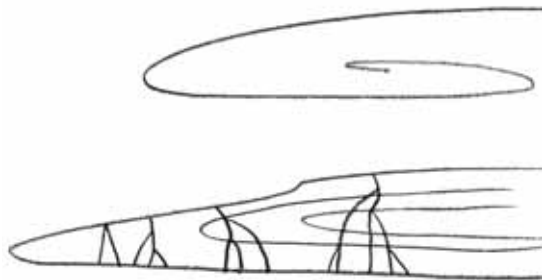
Én Varsóból való vagyok.

Én Prágából.

Én nem tudom, honnan.

Sötét.

Az előadásról készült fotókat Nánay István *Profán szentély* című kötetéből vettük át (Alexandra, 2007)



Péter Halász: The Eighth Circle of Hell

Péter Halász (1943–2006) actor, author and director became internationally known as the leader of Squat Theatre in the 70s and 80s of the last century. His play published above was inspired by János Pilinszky's *KZ-oratórium* (*KZ Oratorio*), which appeared in 1962, and was presented by the Universitas Együttes (Universitas Ensemble) at the ELTE Egyetemi Színpad (University Stage, Eötvös Loránd University), rewritten by director József Ruszt, on 16th December, 1967. The original handwritten manuscript was put at the disposal of *Szcenárium* editors by one of the players in the performance then, Imre Katona, director at Petőfi Színház (Petőfi Theatre), Sopron, on the occasion of the premiere in his staging of the *KZ Oratorio* on 27th January, 2014 at the Nemzeti Színház (National Theatre). *Szcenárium* is planning to launch a series in the autumn of 2014 in the footsteps of this sensational relic, in order to map the activity and intellectual heritage of the “great theatrical generation” which began its career in the 1960s.



BALOGH GÉZA



Németh Antal és a rendezői színház

3. rész: A második féldő

Németh Antal igazgatásának második szakasza két fontos változást mutat. Bár az 1935-ben szerződtetett új tagok egy része eltávozott, és mások érkeztek a helyükre, elmondható, hogy a régiek és az újak közötti szakadék, amelyet inkább már csak a sajtó egy része emleget, jószerével eltűnt, a társulat egységes lett. Ez nem jelenti sem azt, hogy a szerepköri problémák megszűntek, sem azt, hogy a kezdettől meglévő konfliktusok feloldódtak, mindezek azonban néhány éve már nem abból fakadnak, hogy kiket szerződtetett vagy kiket „örökölt” az igazgató.

A régi gárda két óriása Ódry Árpád és Sugár Károly volt. Ódry 1905 óta a színház tagja, 1912-től rendezője, 1931 és 1935 között – Csathó Kálmánnal és Horváth Árpáddal együtt – főrendezője, 1928-tól 1935-ig a Magyar Rádió dramaturg-főrendezője, 1930-tól a Színművészeti Akadémia igazgatója. Az 1920-as, 1930-as évek legendás alakja, a korszerű magyar színpadi nyelv egyik megteremtője, a versmondás megújítója. Ő Németh Antal váratlan kinevezésének nagy áldozata.

Személyének rendkívüli súlyával természetesen tisztában volt az igazgató, többek között ezért kérte fel díszelnöknek az őt beiktató társulati ülésre. De korábbi főrendezői tisztét megszüntette, helyette játékmesteri feladatokat kap, és eljátszik három szerepet (Miklós Jenő: *A Bolyaiak* – Bolyai Farkas; Móricz: *Forr a bor* – Igazgató; Erik Soya¹: *Ki vagyok én?*–Dr. Paprika). Hosszú ideig valóságos és

¹ Erik Soya (1896–1977) dán író. *Hvem er jeg?* (1931) című komédiája a freudizmus divatját gúnyolja.

félíg igaz rémtörténetek keringenek arról, hányszor és hogyan alázta meg a majd három évtizeddel idősebb és az egész társulatban nagy tekintélynek örvendő művészt. „Ódry és Németh Antal ellentéte a Nemzeti Színházra nézve még károsabb, mint saját magukra. Ódry szemében mélységesen idegenek a fiatal színpadművész weimari beütésű, fényhatásokat, vetített díszleteket, szavalókórusokat alkalmazó szcenírozási törekvései, korrektsége azonban meggátolja az ellentétek szellőztetését” – emlékezik Magyar Bálint.² Kettőjük konfliktusának Ódry 1937 áprilisában, hatvanegy éves korában bekövetkezett halála vet véget.

Sugár Károly különleges egyénisége és groteszk iránti vonzódása jóval könnyebben olvadt bele a Nemzeti Színház új formanyelvet kereső arculatába. Őt még Ódrynál is fiatalabb korban, ötvennégy évesen, 1936 nyarán érte a halál, tehát mindössze egyetlen évadot töltött el Németh igazgatása alatt. Utolsó szerepét Hauptmann És Pippa táncol... című, mesés elemeket alkalmazó, furcsa atmoszférájú drámájában játszotta.

Súlyos és tartós konfliktus jellemezte Németh Antal kapcsolatát a régi társulat markáns alakjával, Kiss Ferencel, aki nemcsak egyre erősödő politikai befolyásával és a színház korábbi játékmódorát idéző szerepformálásaival okozott gondot, de Ódry halála után ő lett a Színművészeti Akadémia igazgatója, és ebben a pozíciójában Németh Antal számos oktatással kapcsolatos tervét akadályozta. Ennek ellenére kilencéves igazgatása alatt Németh nagyszerű szerepekkel próbálta megnyerni jóindulatát.

A társulat első számú sztárja, Bajor Gizi is aggódva várta az új igazgató érkezését. Napilapok riportjaiban kétségbeesett nyilatkozatokat tett a Nemzeti Színház jövőjéről. Németh Antal is szorongva készült az első találkozásra, amely végül megnyugtatóan zárult. A minisztériumi szobában, a leendő igazgató alkalmi irodájában Bajor sírva fakadt, mire Németh minden kérését teljesítette. A találkozóra így emlékezett: „Ennek a pár percnak köszönhettem Heltai Jenő, hogy felejthetetlen Ziliát kapott A néma levente bemutatójára³, én pedig kilencévi megfeszített munkám egyik legmegbízhatóbb támaszát, olyan ritka munkatársat, aki több mint ezer fellépéséből egyetlenegyét se mondott le: Gizi miatt nem maradt el előadás a Nemzeti Színházban, pedig ő volt az egyetlen színésznő, akit, ha akartam volna, se lehetett »doublírozni«”⁴

Elsősorban az Ódryval kialakult súlyos konfliktusok és mesterük korai halála miatt a társulat fiataljainak egy része is sokáig ellenszenvvel viseltetett az új igazgatóval szemben. Taszította őket diktatórikus mentalitása, amely jórészt az egész igazgatói és rendezői működését végigkísérő időzavarból fakadt. Nem hitték, hogy imponáló elméleti felkészültsége mögött megalapozott gyakorlati szakmai tudás, színész-formáló pedagógiai képesség rejlik. Ők nem Gordon Craig, Tairov, Mejer-

² A Nemzeti Színház története a két világháború között. Bp., 1977, 268.

³ Ti. mentesítette nemzeti színházi elfoglaltságai alól, hogy Hevesi rendezésében a Magyar Színházban eljátszhassa élete egyik nagy sikerét.

⁴ Németh Antal: *Az elűnt Bajor Gizi nyomában*. In: Escher Károly – Vajda Miklós: *Bajor Gizi*. Bp., 1958, 63.

hold és Piscator színházában hittek, vagyis azokéban, akiket ma a rendezői színház megteremtőiként tartunk nyilván. Eszményképeik a francia színházteremtő színész-rendezők voltak, olyanok, mint Jouvets⁵, akinek nem a formabontó színpadi trükkök, hatásos effektusok fontosak, hanem a játék szereplői.

A fiatalok közül Major Tamást még Hevesi, Olty Magdát, Rápolthy Annát, Szörényi Évát, Ungvári Lászlót és Várkonyi Zoltánt Voinovich, Gobbi Hildát, Lukács Margitot, Mészáros Ágit, Szeleczy Zitát, Apáthi Imrét, Fábri Zoltánt, Pataki Jenőt és Szabó Sándort már Németh Antal szerződtette. Szörényi, Gobbi, Lukács Margit, Mészáros Ági és Szeleczy hamar a színház vezető művészei lesznek. A férfiakra küzdelmesebb évek várnak, de nemsokára Apáthi, Ungvári, majd Major is jelentős szerepekben mutatkozhat be. A jó szerepek meg a sikerek pedig hamar eloszlatják a színész bizalmatlanságát.

A másik fontos változás, ami Németh igazgatásának második felében lesz nyilvánvalóvá, a sokak által bírált játékmesteri⁶ teendők átalakulása. Az 1939/40-es évtől kezdődően többnyire rendezőként jelzi a plakát és a műsorfűzet a korábbi játékmestereket. Ez nyilván azt jelenti, hogy most már a fiatal rendezők önállóan alakíthatják ki a darabbal kapcsolatos elképzeléseiket. A játékmester megnevezés csak bizonyos esetekben marad meg, amikor a rendező mellett munkatársként működnek. Major Tamás már 1939-ben rendezőként jegyzi Racine *Andromaché* című tragédiáját és *A pereskedők* című vígjátékát, 1940-ben a *Sok hűhó semmiért* előadását, 1941-ben a dán Svend Borberg⁷ *Hol az igazság?* című „fantasztikus szatirikus játékát”, 1944-ben Jean Sarment⁸ *106. születésnap* című színművét és még négy előadást.

Apáthi Imre négy darabot rendez: 1943-ban Niccodemi⁹ *Tacskóját*, a *Tartuffe*-öt, 1944 tavaszán Hege-



William Shakespeare: *Sok hűhó semmiért*, Nemzeti Színház, 1940, r.: Major Tamás; Ungvári László (Benedek), Olty Magda (Beatrice) (fotó: Vajda M. Pál)

⁵ Louis Jovet (1887–1951) a 20. század első felének kiemelkedő francia színésze, rendezője és színházi mindenese. 1934-től haláláig a Théâtre de l'Athénée igazgatója, Molière és Giraudoux műveinek legavatottabb tolmácsolója. *Egy komédiás feljegyzései* (Réflexions du comédien, 1938) című könyve Várkonyi Zoltán fordításában jelent meg magyarul 1943-ban.

⁶ A munkakör hivatalos elnevezése előadásfelügyelő volt, ami a mai ügyeletes rendezőnek felel meg.

⁷ Sven Borberg (1888–1947)

⁸ Jean Sarment (1897–1976) színész, író, játszott Jovet és Lugné-Poë színházában.

⁹ Dario Niccodemi (1874–1934). Legsikeresebb műve a *Scampolo* (A tacskó, 1915), Shaw Pygmalionjának szentimentális feldolgozása. Több filmváltozat is készült belőle.



Shakespeare: IV. Henrik király (*Falstaff*), Nemzeti Színház, 1942, r: Fábri Zoltán; Rajcsi Lajos (Poinz), Lehotay Árpád (*Falstaff*), Apáti Imre (Henrik herceg) (fotó: Wellesz Ella)

dűs Lóránt¹⁰ Kossuth című drámáját és Tóth Ede *A falu rossza* című népszínművét. Sarment darabjának címszerepe Gobbi Hilda, a *Tacskó* Mészáros Ági, a *Tartuffe* pedig Major nagy színészi sikere.

Különösen figyelmet érdemlő a pályakezdő Fábri Zoltán foglalkoztatása.

Fábri három éven át a Képzőművészeti Főiskolán tanult, majd a Színművészeti Akadémia elvégzése után, 1941-ben szerződik a Nemzeti Színházhoz. Eleinte színészként működik, de már az első évben megrendezi Grillparzer *Bánk hűsége*¹¹ című tragédiáját, melynek a díszleteit is ő tervezi. Néhány hónappal később még izgalmasabb feladathoz jut: színpadra állítja Shakespeare IV. Henrikjének összevont és a *Falstaff* epizódjaival kiegészített változatát. Ezúttal nemcsak a díszleteket, de a jelmezeket is ő tervezi. Érdekes felidézni az előadással kapcsolatban Kárpáti Aurél eszmefuttatását: „Walter Raleigh¹² szerint Falstaff egy komikus Hamlet. Olyan szerelmes az életbe, mint amennyire a dán királyfi kiábrándult belőle. Ez az összevetés rendkívül találó és termékeny. Főképp ami a szerepjátszás szembeötlő rokonságát illeti. Hamlet, miután rászakad apja erőszakos halálának megnyílt titka, örültnek tette magát, nehogy valóban megőrüljön a boldogtalanság súlya alatt. Falstaff számára épp ilyen elviselhetetlen, tébolyító boldogságot jelent a trónörökös barátsága, amitől meg kellene bolondulnia, ha nem komédiáznék. Ő azonban végül csakugyan eggyé is válik vállalt szerepével. [...] Kár, hogy a Nemzeti Színház felújítása alkalmával nem találta meg azt a hozzá illő s vele egyenlő értékű, nagy komikus-színészt, akinek mélyről bugyogó, humora – a testi-lelki adottság mellett – elengedhetetlen zsenialitással párosul. Annál is inkább sajnáljuk ezt, mert velejében az egész csonkítva sűrítő előadás csak tőle nyerhetett volna meggyőző igazolást.”¹³

¹⁰ Hegedűs Lóránt (1872–1943) politikus, író, pénzügyminiszter, a Pesti Hírlap főmunkatársa.

¹¹ Franz Grillparzer (1791–1872). A *Bánk bán*-témát feldolgozó darab eredeti címe *Urának hű szolgálója* (Ein treuer Diener seines Herrn, 1828). Nálunk sokáig az alattvalói hűség drámáját látták benne, pedig a főhős túlzó alázatosságában nehéz fel nem ismerni az iróniát. Az író ezért súlyos konfliktusba került Metternichkel, és a császári cenzúra hosszú hallgatásra kényszerítette.

¹² Walter Raleigh (1861–1922) a Cambridge Review szerkesztője, 1904-től az angol irodalom professzora Oxfordban. Több kiváló monográfiát írt Shakespeare-ről (*Shakespeare*, 1907, *Shakespeare's England*, 1916).

¹³ Új Idők, 1942. június 13. Falstaffot Lehotay Árpád játszotta, akinek a nevét a kritika nem említi meg.

A következő években Fábri *Az ember tragédiája*, a Sello¹⁴ és a Stuart Mária díszleteit tervezi, 1944-ben Szigligeti Ede *A mama* című vígjátékát rendezi. De a játékmesteri feladatok ellátása mellett rendszeresen rendez Both Béla¹⁵, Táray Ferenc, Szilassy Gyula¹⁶, Abonyi Tivadar¹⁷, Nagy Adorján¹⁸ és Székely György. Nem más ez, mint egy rendezői gárda tudatos felnevelése, melynek eredményességét néhányuk hamarosan felívelő pályája bizonyítja.

Németh 1940 októberében a Nemzeti Kamaraszínházban színpadra állítja Márai Sándor első színpadi művét, a *Kalandot*, amely 351 előadásával nemcsak a színház és az író hatalmas sikere, de kettőjük országhatárokon átívelő, szoros barátságának kezdete is. „Márai biztos kezében az orvosprofesszor, ennek felesége és adjunktusa *sablonos* házassági háromszöge lélegzetelállítóan lenyűgöző, állandóan emelkedő feszültségű, újszerű drámává mélyült – állapítja meg egy tanulmány. – A kritika és a közönség azonnal megérezte, hogy a bemutató egyik emlékezetes ünnepnapja a magyar drámaírásnak, s a darab a feléje áradó állandó érdeklődésnek köszönhetően a budapesti színházi évad legnagyobb sikerű produkciója lett.”¹⁹

A darab alapötlete Márai *Rendelés előtt* című novellájából származik. Szűcs László dramaturg és Németh Antal beszélte rá az író a színmű megírására, az első változat azonban túlságosan hosszúnak és körülményesnek bizonyult, ezért néhány hét alatt teljesen átdolgozta.

A műfaj Márai számára is „kaland” volt; Dalos László²⁰ alábbi anekdotája azt sugallja, hogy soha életében nem akart drámaírással foglalkozni:

„Történt, hogy a szerkesztőség valamelyik munkatársa így fordult hozzám:

– Te, Sándor, olyan népszerű vagy. Miért nem írsz színdarabot?

Márai lángvörösen ugrott föl íróasztalától:

¹⁴ Jean Giraudoux (1882–1944) színműve (Ondine, 1939).

¹⁵ Both Béla (1910–2002) 1936-ban, apósa, Móricz Zsigmond ajánlására kerül a Nemzeti Színházhoz előadás-felügyelői munkakörben. A háború után több vidéki és fővárosi színház főrendezője, előbb a Madách, majd 1964-től 1971-ig a Nemzeti Színház igazgatója.

¹⁶ Szilassy Gyula (1905–1986) a Színiakadémia elvégzése után a Magyar Színházban kezdte pályáját, 1928 és 1930 között Szegeden játszott. 1938 és 1944 között volt a Nemzeti Színház tagja.

¹⁷ Abonyi Tivadar (1887–1968) színész, rendező, festőművész, Abonyi Géza fivére. 1936-tól 1944-ig a Nemzeti Színház tagja, a háború után a szegedi színház, majd az Operaház rendezője.

¹⁸ Nagy Adorján (1888–1956) 1918-tól a Nemzeti Színház tagja, 1925-től a Színiakadémia beszédtanára. A háború után rövid ideig a Nemzeti Színház főrendezője, majd Major Tamás nyugdíjazta.

¹⁹ Hankissné Haraszi Jolán: *Beszámoló az 1940-41-es évadunkról*. In: Nemzeti Színház 1941, 1942, 201.

²⁰ Dalos László (1924–2011) színházi hírlapíró, műfordító. 1946 és 1955 között a Magyar Rádió irodalmi osztályának munkatársa, 1957-től a lap megszűnéséig, 1990-ig a Film Színház Muzika cikkírója. Több operaszöveg fordítója, számos operett versbetéteinek szerzője.

– Kikérem magamnak! Én mindig tisztességes ember voltam...”²¹

Színműve páratlan sikerét nemcsak a Nemzeti Kamaraszínház három és félszáz előadása bizonyítja, de az is, hogy Európa számos nagyvárosában színre került. Pedig az író jóslata szerint a századik előadást se érte volna meg.

Két évvel később a nagyszínpadon mutatják be második drámáját, *A kassai polgárokat* Németh Antal rendezésében, Somlay Artúrral a főszerepben. Az 1311 őszén játszódó darab úgy kezdődik, hogy János mester, a kőfaragó búcsúzik a fiától, Kristóftól. Az 1940-es évek Magyarországnak és Márai későbbi sorsának ismeretében még szívszorítóbbak a főhős szavai:

JÁNOS MESTER Mindig nyugatra menj. És ne feledd soha, hogy keletről jöttél.

KRISTÓF Mit mondjak nekik, ha megkérdeznak, mi van keleten?

JÁNOS MESTER Mondd el nekik, hogy síkságok és hegyek között él egy nép, mely az emlékezés ősvilágából érkezett ide. Tanuld meg a nyelvüket, mert a mi szavunkat senki nem érti a világban. Titkunk van, mert kevesen vagyunk.

KRISTÓF Mit mondjak nekik, ha megtanultam a nyelvüket?

JÁNOS MESTER Mondd el nekik, hogy várost építettünk az őserdőben, országok és népek határán. Kőből építettük, az ő szokásaik szerint. Mondd meg nekik, hogy keresztények vagyunk és a magasabb emberi rend szerint akarunk élni. Mondd meg nekik, hogy hittünk valamiben.²²

Egyed Zoltán így ír a bemutatóról: „Márai minden szempillantásával mond valamit, érdemes rá hallgatni. A mesétől teljesen függetlenül *A kassai polgárok*: vallomás és kinyilatkoztatás. Vallomása a költőnek, kinyilatkoztatása az embernek. A vallomás értelmileg és érzelmileg, lelkileg és emberileg egyaránt tökéletesen fedik egymást.”²³ Benedek Marcell is elragadtatással szól a darabról és az előadásról: „Nagy mű ez. Előadása jelentős dátum a magyar dráma történetében. Ilyen darabok virágzó korszakokban szoktak születni, ritkán emelkednek ki a maihoz hasonló korok sivárságából. Láttukra felcsillan bennünk a reménység: talán túl vagyunk már a dráma hanyatlásának siralmas korszakán.

A nemzet első színháza érezte, hogy minő feladatot teljesít Márai darabjának bemutatásával. Németh Antal rendezése sem az emelkedett költői stílusból nem



Márai Sándor: *Kassai polgárok*, Nemzeti Színház, 1942, r: Németh Antal; Somlay Artúr (János mester), Szörényi Éva (Genováva) (Mérei fotó)

²¹ Márai. *Képek és tények Márai Sándor életéről*, Bp., 2006, 55.

²² Márai Sándor: *A kassai polgárok*. Bp., 1942, 12.

²³ Nemzeti Színház: „*Kassai polgárok*”. Film, Színház, Irodalom, 1942. december 12.

engedte a játékot kizökkenni, sem a drámai feszültséget nem engedte elernyedni egy pillanatra sem. A színészek tiszteletben tartották az írónak nemcsak szavait, de hangját is: igazak voltak, de nem naturalisztikusak. János mester megszemélyesítője, Somlay, a darab első mondatában megütötte azt a hangot, amelyhez az egész előadásnak alkalmazkodnia kellett. Legnagyobb talán akkor volt, amikor mintegy a készülő szoborba mondta bele érzéseit. Töretlenül vitte át János mester alakját a gőgös művészből a közösség harcosába s a kifosztottságában nagygya növő Emberbe.”²⁴

Márai a polgárság világtörténelmi szerepét elemző trilógiát tervez, ennek első két darabja a *Kaland* és *A kassai polgárok*. A befejező darabot, a *Varázst* (1945) majd csak a háború után, a Vígszínház kamaraszínháza, a Pesti Színház mutatja be.

Hóman Bálint 1940 decemberében – a Honvédelmi Minisztérium tiltakozása miatt – letiltja Herczeg Ferenc *Aranyborjú* című darabját a Nemzeti Színház műsoráról, mint honvédelmünk szempontjából „a legnagyobb mértékben káros” előadást. Németh Antal a rossz nyelvek szerint bosszúból tűzte műsorra a húsz évvel korábban írt gyenge darabot, mert a rendkívül sikeres *Az utolsó tánc* után az írófejedelem nem volt hajlandó több darabot írni a Nemzeti Színháznak. (Az utolsó két Herczeg Ferenc-premierre a Vígszínházban kerül majd sor az 1943/44-es szezonban.) Az előadás tehát távolról sem szívügye Némethnek, most mégis felbőszíti egyetlen támogatójának eljárása. 1941. január 2-án kelt terjedelmes válaszlevelében kifejti véleményét a színházellenes intézkedéssel kapcsolatban: „Szabad legyen előre is hangsúlyoznom, hogy az alábbi fejtegetés kizárólag tájékoztató jellegű, nem más, mint tárgyilagos információ. Rövid összefoglalása annak az általános érvényű gyakorlatnak, mely a színház és a dráma, valamint a klasszikus irodalom több ezer éves életéből alakult ki, annak a gyakorlatnak, melyet a magyar nemzeti honvédelmet is maradéktalanul képviselő magyar évszázadok egészen a mai napig szentesítettek, annak a gyakorlatnak, mely megegyezik a világ, elsősorban a velünk legszorosabb kulturális kapcsolatban élő német és olasz nemzetek színházi és irodalmi életének mindenkori gyakorlatával.”²⁵

Ezután hét oldalon keresztül fejtegeti miniszterének, hogy számára a színház – és különösen a Nemzeti Színház – e sorsdöntő időszakban nem lehet a politika játékszere. „Ha a tisztelt fórumnak nem tetszik Herczeg darabjának katonáábrázolása, akkor meg kellene gondolni minden olyan műnek a színpadról való letiltását, amelyben a katonák kedvezőtlen megjelenítésben szerepelnek.” Aztán ironikus hangnemben hosszan sorolja a két és félezer éves európai drámairodalom ide vonatkozó remekműveit.

A pengeváltás után látszólag nem változik Németh és Hóman kapcsolata. Igaz, egy esztendő múlva már megint nem Hóman a kultuszminiszter, hanem Szinyei Merse Jenő²⁶, aki amúgy sem rokonszenvez elődje liblingjével.

²⁴ Új Idők, 1942. december 19.

²⁵ OSzK Kt, Németh Antal Fond, 1419.

²⁶ Szinyei Merse Jenő (1888–1957) titkos tanácsos, a képviselőház alelnöke, 1942 márciusa és 1944 márciusa között a Kállay-kormány vallás- és közoktatási minisztere.

Néhány nappal a *Kaland* bemutatója után Németh Antal már a *Tragédiát* rendezi a frankfurti Schauspielhausban. Visszatér a dinamikus, jelzésszerű háttérvetítés alkalmazására, továbbfejlesztve a kamaraszínházi előadás Ádám csalódásai nyomán megváltozó képeit. 1941-ben a frankfurti előadás alapján rendezi meg az új változatot idehaza Szabó Sándorral, Lukács Margittal és Kiss Ferencsel. Az 1939-es kamaraszínházi és a hamburgi előadás szintézisének megteremtésére tesz kísérletet az 1942 augusztusában megvalósuló hetedik *Tragédia*-rendezése, amelyet „középváltozatnak” nevez, mivel egyszerre próbál megfelelni a technikailag igényes nagyszínházi kívánalmaknak és a kisszínpad meghittségének. A nagyvonalú és puritán, mindvégig egységes színpadkép tervezője Fábri Zoltán, a három főszereplő Lehotay Árpád, Könyves Tóth Erzsí és Kovács Károly.

A negyvenes évek első felében szóba kerül Madách művének grazi, varsói, ljubljanoi, zágrábi, belgrádi és moszkvai bemutatója is, de a háború előretörése megghiúsítja a javíthatatlan álmodozó lankadatlan fáradozásait. Egyedül Bernben sikerül még egyszer színpadra vinnie a darabot 1943-ban, de ez majdnem olyan keserű tapasztalatokat hoz, mint a Budai Színkör kilenc évvel korábbi előadása. „Nagy önuralmamba került, hogy ebben a másfajta – üzleties – szemléletű közegben állandó kompromisszumokkal, a művészi eredménnyel arányban nem álló erőfeszítések árán mégis létrehozzak egy becsületes produkciót”²⁷ – emlékezik nyolcadik, utolsó megvalósult *Tragédia*-rendezésének körülményeire.

Nemzetközi kapcsolatai ennek ellenére megélénkülnek a negyvenes években. 1942 májusában nagyoperettet rendez a frankfurti Operaházban, Lehár Ferenc *A víg özvegyét*. Ősszel a berlini Schiller Theaterben, majd a Pécsi Nemzeti Színházban, 1943 tavaszán a szófiai Nemzeti Színházban állítja színpadra a *Csongor és Tündét* Pekáry István²⁸ forgószínpadra épített, meseszerű díszleteivel. Németországi meghívásai viszonzásaképpen a német színház két kiemelkedő személyisége rendez Budapesten; mindketten Schiller-művekkel mutatkoznak be: Hans Meissner²⁹ először a *Tell Vilmoossal* a Margitszigeten, aztán a *Wallenstein-trilógiával*, majd a *Don Carlossal* a Nemzeti Színházban, Heinrich George³⁰ pedig az Ármány és szerelemmel. Ezzel a napi politikát mindig messze ívben elkerülő igazgató pompás diplomáciai érzékkel tesz eleget a német kultúra ápolása iránti elvárásnak.

1941 májusában tíznapos frankfurti és berlini vendégjátéokra kerül sor, amelyre Németh Antal Goethe Ős-Faustját és a *Csongor és Tünde* egyrészes változatát készíti el. A két darab egy estén kerül bemutatásra. Goethe drámája Jékely Zoltán új fordításában hangzik el, a *Csongor* rövidítését Szabó Lőrinc készítette. „Az idegen s így az előadás nyelvét követni nem tudó közönséget egyetlen módon, a vizuális

²⁷ *Egy emberöltő Az ember tragédiája szolgálatában*. In: Németh Antal: Új színházat! Bp., 1988. 463.

²⁸ Pekáry István (1905–1981) festőművész, a neoprimitív stílus egyik legjobb hazai képviselője. Gobelineket és freskókat is készített. 1942-ben a Római Operában ő tervezte Alban Berg *Wozzeck*jének díszleteit és jelmezeit.

²⁹ Hans Meissner (1896–1958) a Frankfurt am Main-i színház intendánsa.

³⁰ Heinrich George (1893–1946) színész, rendező, a berlini Schiller Theater igazgatója.

hatás útján lehet csak megközelíteni, és számára a két darab eredendő hangulati különbségét kézzelfoghatóvá tenni – írja a vendégjátékról szóló beszámolójában Székely György.

– A gyakorlati problémát az *Urfaust* esetében Horváth János, a színház tervezőművésze, kis méretekre szűkített, forgószínpadra állított, állandó gótikus építménnyel, a *Csongor és Tünde* esetében Jaschik Álmos színenként változó, lógó hátterekkel s egy állandó kerettel oldotta meg. Az elvi probléma megoldása a két

szöveg különbözőségéből, a történeti és műfajbeli távolság alapélményéből következett. Így lett az *Urfaust* díszlete enyhén stilizált, de színeiben és felépítésében a ridegségig józan és reális, és így lett Vörösmarty darabjának színpada a meseszerűséget hangsúlyozó, jellegzetes magyar elemekből álló, a színek és fények mámoros játékává fokozódó képpé.”³¹

Németh Antal kilenc nemzeti színházi évadának legnagyobb szabású vállalkozása a *Peer Gynt* 1941. május 10-i bemutatója, amelyről Székely György részletes műleírást készített. Tanulmánya végén így summázza az előadás gondolatiságát: „Peer az emberi élet szimbóluma, a sokoldalú és kaotikus emberi életé. Örök hatásának is ez a sokoldalúság a titka. Mert bennünk is él mindaz, ami Peerben él: józan nappal és buja éjszaka; a természet és a pénz szeretete; a hazugság öröme és a lelkiismeret félelme; hősiesség és megfutamodás; remény és kétségbeesés; a szabadság akarata és a megváltás utáni vágy; szerelem és hűtlenség; áldozat és önzés; a hit és az istentelenség. Minden pillanatunkban mások vagyunk: üznek a gondolataink és fékez a gyávaságunk; pillanatok alatt döntünk sorsok felett és órákon át tudunk tépelődni egyetlen gondolon; egyszerre vagyunk fősvények és tékozlók, kispolgárok és költők. A mi életünkben is összefolyik valóság és mese s amikor Peer a színpad csodálatos fényeiben, színeiben megjelenik, minden mozgólata vonz és taszít, lelkesedünk érte és megutáljuk, vele szenvedünk és nyugszunk meg: a magunkénak ismerjük el, nem engedjük, hogy meghaljon. A közönségben él – örökké él.”³²

Kárpáti Aurél véleménye ismét lesújtó: „A rendezés beéri a látványosság felfokozásával, amire bő alkalom kínálkozik. Mozival tetézi a színházat, külön »fény-



Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*, Nemzeti Színház, 1941, r: Németh Antal; Ungvári László (Berreh), Naszódi Sándor (Duzzog), Major Tamás (Kurrah), Térdei: Gobbi Hilda (Mirigy) (fotó: MFI)

³¹ A Nemzeti Színház vendégjátéka Németországban. In: Nemzeti Színház 1941, 1942, 236.

³² Nemzeti Színház 1941, 1942, 209.



Henrik Ibsen: *Peer Gynt*, Nemzeti Színház, 1941,
r: Németh Antal; Gobbí Hilda (Aase), Jávor Pál (Peer)
(fotó: Bojár Sándor)

pontokká» avatva a Dovre-barlang jelenetét, Anitra táncát, az élethíven megcsinált hajótörést és Peer bolyongását az égett erdőben. Más szóval: színjátszás helyett inkább színjátékot ad. Kitetszik ez abból is, hogy a címszerepet Jávor Pálra bízta, akinek ez a komplikált, nehéz feladat egyáltalán nem való. Az ő derék Peer Gyntje minden jó szándékú igyekvés ellenére sem jut túl a komédiázáson s legtöbbször a verset is csak tüdővel győzi.”³³ Ám az igazi felhördülést a másik este szereposztása okozza, amelyen a fiatal Peert Apáthi Imrével játszatja a rendező, majd a szünet után, a negyedik és ötödik felvonásban az alkatilag teljesen különböző Lehotay Árpád veszi át a szerepet. Kárpáti indokolatlan, rossz tréfának, színházellenes, furcsa kísérletnek tartja Németh Antal eljárását.

Benedek Marcell az előadás egészéről másként vélekedik. Elismeréssel szól a vállalkozás méreteiről, Jaschik Álmos káprázatos díszleteiről és a harmincöt helyszínen játszódó történet zökkenőmentes változásairól. „Rendezőnek és színésznek közös dicsősége, hogy az óriás személyzetű előadásban egyetlen hamis hang vagy mozdulat nem bántotta a nézőt. Jávor Pál, aki az egyik előadáson játssza Peer Gynt szerepét, nagyon megjavította a róla alkotott véleményemet őszinte és komoly játékaival. Szeleczky Zita önmagát adhatja Solvejg szerepében, Gobbi Hilda Aase anyója megrendítő volt.”³⁴ Ám a kettévágott címszereppel ő sem tud megbékelni, mind Apáthit, mind Lehotayt szívesen látná az egész szerepben.

Mátrai-Betegh Béla³⁵ ezt írja Jávor Peerjéről: „A rendezésen kívül forró meglepetés volt Jávor Pál alakítása. Ez a színész megérett Peer Gynt nagy feladatához. Mennyi titkot, mennyi emberi pillanatot tudott felhozni Peer lelkének forró mélységeiből! Zengő férfilirát, sértődött duhajságot, aggastyánok keserűségét és ifjak lobogását és spleent, egy költő szerelmes bánatát, s egy szélhámós nagyzo-

³³ *Peer Gynt*. In: Főpróba után, Bp., 1956, 379.

³⁴ Új Idők, 1941. május 18.

³⁵ Mátray-Betegh Béla (1914–1981) színikritikus, dramaturg. 1932-től a 8 Órai Újság cikkírója, majd a Magyar Színház, a Vígszínház dramaturgja, 1959-től a Magyar Nemzet munkatársa, kulturális rovatvezetője.

sát. Van egy pillanata, anyja halálos ágyán, amikor elfordul, és hang nélkül rázza a férfi zokogása, mint a földrengés, ami felejthetetlen.”³⁶

A *Peer Gynt* ellentmondásaival együtt Németh Antal pályájának egyik legjelentősebb rendezése volt. Sajnálatos, hogy a gazdasági helyzet és a bérletrendszer kényszerítő hatására mindössze tizennégy előadást ért meg, ebből Jávor nyolcszor játszhatta el pályája legfontosabb szerepét. Amikor sok évvel később harmadgammal Németh Antal tanítványa lettem, többször és szívesen beszélt nekünk a *Peer Gynt*ről, főként a filmsztárból elmélyült jellemzésésszé érett Jávor nagyszerű alakításáról.³⁷

Az 1940/41-es évad végén szomorú eseményre kerül sor. Németh Antal nem halogathatja tovább a színház „zsidótlantítását.” A korábbi törvényeket, a hírhedt „*numerus clausus*” és az azt követő, súlyosabb intézkedéseket különféle trükkökkel még sikerült kijátszania, de a szélsőjobboldali sajtó egyre hangosabban követeli három „félzsidó” tag, Both Béla, Várkonyi Zoltán és Tapolczai Gyula³⁸ azonnali eltávolítását. Hóman utasítására az igazgató a következő levelet intézi hozzájuk:

„Tisztelettel értesítem, hogy a Nemzeti Színházzal kötött és folyó hó 30-án lejáró szerződését a jövő évadra megújítani nem áll módomban. A Vallás- és Köznevelési Miniszter úr Önnagyméltósága kivételes méltányosságából a július-augusztus havi illetményének megfelelő összeget még folyósította, amely az állami színházak főpénztáránál július 1. és 15. között rendelkezésére áll. A Nemzeti Színház érdekében végzett eddigi munkásságáért köszönetet mondva maradtam megkülönböztetett tisztelettel: Dr. Németh Antal a Nemzeti Színház igazgatója.”³⁹

Fél évvel később újabb Ibsen-bemutatóra kerül sor Németh Antal rendezésében: a *Nóra* nem csupán Bajor megérdemelt sikere, de Jávor számára is újabb jelentős állomás Rank doktor szerepe. „Ibsen *Nórát* évtizedek óta nem merték

³⁶ 8 Órai Újság, 1941. május 10.

³⁷ Németh Jávorról alkotott véleményét Lengyel György is megerősíti *Németh Antal – A teatralitás magyar főpapja* című tanulmányában: „Jávor Németh egyik legkedvesebb színésze volt, két évtizeddel később is óriási lelkesedéssel beszélt *Peer Gynt*téről, Rank doktoráról. Óriási, tragikusan elveszett tehetségnek tartotta” – idézi fel közös emlékeink egyikét. In: *Színházi emberek*, Bp., 2008. 75.

Kárpáti Aurél elfogultságának pedig élénk bizonyítéka, hogy a Nemzeti Színház következő, 1958-as *Peer Gynt*-felújítását – amelyben Gellért Endre számos ponton támaszkodott Németh Antal rendezésére – egyértelműen pozitívan értékelte, és Ladányi Ferenc deklamáló, elavult szerepfelfogásában sem talált semmi kivetnivalót. (Élet és Irodalom, 1958. In: Kárpáti Aurél: *Színház*, 1959, 175–179.)

³⁸ Tapolczai Gyula (1903–1954) színészcsalád leszármazottja, a pécsi, majd a Renaissance és más budapesti színházak tagja. 1926-ban szerződött a Nemzeti Színház. 1945-től haláláig ismét a Nemzeti Színház művésze.

³⁹ Idézi Gobbi Hilda *Közben...* című könyvében, Bp., 1982., 146. Az elbocsátást követően Várkonyi és Tapolczai a Madách Színházhoz szerződik, Both Béla a Szegedi Városi Színház prózai főrendezője lesz. Pütkösti színházában Várkonyi hatalmas sikerrel eljátssza Pirandello IV. *Henrikjét*, Ibsen *Rosmersholmjának* főszerepét, majd a *Hamletet*. Az előadásban Tapolczai az első sírásó.

bemutatni – írja Galsai Pongrác. – Ez a norvég baba egyszer már lekötözve feküdt Ambrus Zoltán boncasztalán. Meg nem értett lelkét ízeire szedte a kritikusai kérlelhetetlenség. Helmerné asszony az első felvonásban úgy jelenik meg, mint a mit sem sejtő ártatlanság. Aztán kiderül, hogy nem is ártatlan; egyszer titokban már kölcsönt vett fel, sőt aláírást hamisított, hogy férje gyógyulását elősegítse. Aztán egyik napról a másikra lázadóvá válik. Amikor Helmer nem meri vállalni



Henrik Ibsen: *Nóra*, Nemzeti Színház, 1941, r: Németh Antal, Jávor Pál (Rank), Bajor Gizi (Nóra) (fotó: Bojár Sándor)

jótét »bibliai büntetést«, az asszony kiábrándul belőle, elköltözik a babaotthonból, s helyet keres a társadalomban. De hogy lehet mindezt összeegyeztetni? Ambrus kéjelgő szigorral teszi fel a kérdéseket. Szinte látjuk kaján, veséző tekintetét. Ki ez a Nóra? És miért rejtette el magát? Mert úgy tetszett a férjének, hogy játékszer legyen? S ha tudta ezt, miért ragaszkodott hozzá kilenc évig? Vagy ha már ragaszkodott, mitől ábrándul ki belőle? ... Ezek az »ellentmondások« azonban mind megbékélnek egymással Bajor Gizi alakításában. Nóra játékosága nála csak felnőtt színlelés, a férje kedvéért s a maga örömeire vállalt babaszerep. Igen, a játékosága felnőtt. De a becsületről alkotott fogalma mélyen gyermeki. Ezért vette fel bűntudat nélkül a férje megmentésére szánt összeget. S amikor Helmer, a paragrafus-ember buta és hitvány fölgerjedésében rátámad: »Érted-e egyáltalán, hogy mit cselekedtél?« – Nóra gyermeki lényé kap halálos találatot. »Igen, kezdem érteni« – feleli rá Bajor Gizi. És akkor mindenki megérzi: most, hogy a gyermek meghalt benne, már felnőtt szerepét, a játékoságot sem vállalhatja többé.”⁴⁰

Németh László, aki Jávor Peer Gyntjéről elítélően nyilatkozott, és Kárpáti Auréllal együtt azon a véleményen volt, hogy a Nemzeti Színház gárdájából kizárólag Timár József alkalmas a szerepre, most Rank doktor-alakításáról így vélekedik: „Jávor egy éven belül talán negyedszer lep meg mint nagygényű jellemszínész. Nem tudjuk, hogy az idő, vagy csak az évek sürgetésének tulajdonítsuk-e. Az első sikert Rank hálás szerepében ma lehet nyugtáznunk. A boldogtalan orvos külső maszkját talán túlságosan panoptikumszerűen csinálta meg (olyan hátgerincsorvadásosan jár, ahogy a hátgerincsorvadásosok ma már csak lefeküdni szoktak), az embernek az volt az első gyanúja, hogy ezzel a maszkkal akarja a szerepét kívülről összetartani; a második és harmadik felvonásban azonban igazán szép, belülről

⁴⁰ *Bajor Gizi játéka*. Bp., 1971. 207–208. Galsai Pongrác (1927–1988) író, kritikus, szerkesztő, színészportrék, rádió- és tévéjátékok szerzője. Az idézet első két mondata nem pontosan fedti a valóságot; a *Nórát* 1889-ben mutatta be a Nemzeti Színház, de 1918-ban (tehát Ambrus Zoltán igazgatása idején) és 1925-ben is felújították.

jövő mozdulatokat láttunk tőle (pl. a virág odanyújtása). A jellemzőszínész útja, úgy látszik, korántsem olyan reménytelen a számára, mint idáig hittük.”⁴¹ A virágra vonatkozó zárójeles megjegyzés arra utal, hogy a harmadik felvonásban Jávor egy szál rózsát viselt a gomblyukában. Miután elhangzott Rank doktor híres mondata („És köszönöm a tüzet”), a rózsaszálát átnyújtotta Bajornak, mélyen meghajolt és kiment. A színházi legendárium szerint az Egri Istvántól⁴² származó ötletet Jávor a nyilvános főpróbán játszotta el először, és a súlyos beteg, halálra készülő ember búcsúja annyira megrázta Bajort, hogy a nyílt színen elsírta magát. A döbbenet a nézőkre is átragadt, és tomboló taps fogadta Jávor hatásos abgangját és a kivételes színpadi pillanatot.

Az 1941/42-es évadban Németh ismét több kortárs hazai szerző művét állítja színpadra: Illés Endre *Törtetőkjét*, Herczeg Ferenc *Karolináját*, Móricz Zsigmond *Aranyos öregekjét* és Zilahy Lajos két darabját, a *Grassalkovicsot* és *A házasságszédelgőt*, 1942 őszén pedig Tamási Áron *Csalóka szivárványát*. Pünkösti Andor rendezésében bemutatásra kerül a *Vitéz lélek*, Abonyi Tivadar Németh László *Cserecsnyését*, Székely György Hubay Miklós *Hősök nélkül* című művét rendezi. Színpadot kap Asztalos Miklós⁴³ és Bibó Lajos egy-egy darabja és a legújabb Bajor-szenzáció, Harsányi Zsolt *A bolond Ásvayné* című színműve, amelynek siker-szériája lepipálja *A kék rókát*, hiszen 238 előadást ér meg a száz férőhellyel nagyobb Révay utcai Pesti Színházban, amelyet a Vígszínháztól vesznek bérbe. Egy másik kasszadarab, Bókay János *Négy asszonyt szeretek* című bohózata kedvéért, amelyben Bajor négy szerepben brillíroz, a Madách téri Madách Színház bérel ki, hogy a Nemzeti Színház színpada után *en suite* el lehessen játszani 154-szer.

Hermann Bahr⁴⁴ *Koncert* című darabjában Kárpáti



Hubay Miklós: *Hősök nélkül*, Nemzeti Kamaraszínház, 1942, Játékmester: Székely György; Olty Magda (Magdi), Somlay Artur (Isóf János), Lánczy Margit (Ilona) (fotó: Wellesz Ella)

⁴¹ *Híd*, 1941. október 25.

⁴² Egri több fontos szerepet átvett és elemzett Jávorral, így Peer Gyntöt és Rank doktort is, amire a rendkívül rövid próbaidő miatt is elengedhetetlenül szükség volt.

⁴³ Asztalos Miklós (1899–1986) történetíró, író. A háború után állásából elmozdították, majd kitelepítették, és csupán élete végén jelent meg néhány írása.

⁴⁴ Hermann Bahr (1863–1934) osztrák író, kritikus. 1906-tól egy évadon át Reinhardt berlini Deutsches Theaterjében rendez, majd a bécsi Burgtheater dramaturgia.



Harsányi Zsolt: *A bolond Ásvayné*, Nemzeti Színház, 1942, r: Nagy Adorján Bajor Gizi (Erzsi) (fotó: Wellesz Ella)

Aurél szerint „úgy találkoznak össze a rokon-műfajok, – a tiszta vígjátéktól a szatirikus komédián keresztül a könnyű bohózatig, – mint rókák a szűcsnél. Szinte alig lehet észrevenni: hol végződik az egyik, hol kezdődik a másik, olyan ügyesen egybedolgozódnak a különböző részek. Aki azonban kissé jobban odafigyel, hamarosan rájön, hogy ez a különös »hármasság« itt körülbelül felvonásonként osztódik szét és teljesedik ki. A *Koncert* nyitánya vígjátéki hangot üt meg, főtételenek vezető szólama szatírába hajlik át, míg záróakkordjai a bohózat játékoságában oldódnak fel. Az egésznek hatása mégis meglepően harmonikus marad, ami elsősorban az író javára írható, szemben a szerzővel. Mert Bahr valóban kitűnő, rendkívül kultu-

rált és finom író volt, akinek legjobb kvalitásai éppúgy megmutatkoznak az egyes alakok pszichológiai aláfestésében, mint a fordulatos helyzetek szembeállításában, de főképp a sziporkázóan elmés párbeszédnek vezetésében és összefogó erejében.”⁴⁵ A Nemzeti Kamaraszínház arculatába tökéletesen illeszkedő előadással, Németh Antal pergő tempójú rendezésével és a színészek játékával kapcsolatban egyaránt elismeréssel szól.

Németh egymás utáni két szezonban megrendezi Rostand két népszerű, a francia színpadi retorikát hatásos színekkel újraöltöztető romantikus színművét, a *Cyrano de Bergerac*ot és a *Sasfiókot*, parádés szerepet kínálva kedvelt színészeinek, az előbbiben Lehotay Árpádnak, az utóbbiban Gobbi Hildának.

Benedek Marcell „rímes realizmusnak” nevezi a *Sasfiókot*, amelyet az 1941/42-es évad derekán tíz műsorra a Nemzeti Színház. „A *Sasfiók* nem klaszszikus remekmű, még romantikus szempontból is sok a salak benne, de van egy bizonyos stílusa.” Ezt a stílust hiányolja az előadásból, amelyből kiemelkedik Gobbi Hilda megható reichstadti hercege és Kiss Ferenc Flambeau-alakítása. „Részleteiben nem akarom bírálni az előadást, [...] de egyszer el kellett már mondani azt a követelést, hogy minden előadás a darab stílusához hangolódjék, s ne alkalmilag (és a legrosszabbkor) előrántott rendezői elvekhez”⁴⁶ – foglalja össze véleményét a szép versekkel mit sem törődő előadásról.

Koncert című vígjátékát keletkezése után egy évvel, 1910-ben bemutatta a Magyar Színház. 1923-ban amerikai, 1931-ben német film készült belőle.

⁴⁵ *Új Idők*, 1942. január 11.

⁴⁶ *Új Idők*, 1942. március 7.

1943 telén arra vállalkozott Németh Antal, hogy Paulay 1878-as magyarországi bemutatója óta először műsorra tűzze Szophoklész *Oidipusz Kolónoszban* című tragédiáját, egy műsorban az *Oidipusz királlyal*. „A Nemzeti Színház mostani felújító előadásának nagy eseménye Babits Mihály fordítása volt – idézzük most is Benedek Marcellt. – Meghatott lélekkel szívtuk magunkba ezeket a dalamosan hullámzó, emelkedett és mégis természetes hangzású sorokat, amelyeket halálos ágyán, szörnyű és reménytelen szenvedések közt javíttatott a költő.



Edmond Rostand: *A sasfiók*, Nemzeti Színház, 1942, r: Németh Antal; Gobbi Hilda (a reichstadti herceg), Major Tamás (Ferenc császár) (fotó: Wellesz Ella)

Erősen meg kellett kurtítani a két tragédiát, hogy a ma szokásos rövid színházi esték keretébe be lehessen illeszteni. Az *Oidipusz királynak* bizony ártott, hogy egy óra alatt lepergették. Alig maradt belőle egyéb az izgalmas mese vázlatánál, s egyes vonatkozások – ha az ember nem ismerte a szöveget – így is érthetetlenek voltak. A másik tragédia rövidségében is hosszúnak tetszett, mert a drámai összeütközés magva idegen a közönségnek. [...]

Németh Antal rendezése éreztetni kívánja a görög tragédia stilizált előadómódját és szoros kapcsolatát a zenével. A zene különösen a második műben kapott nagy szerepet – talán nagyobbat a kelleténél. A ferde sziklán álló, kampós, hosszú botjukra támaszkodva éneklő aggodalmak valami groteszk Walkür-reminiscenciát keltettek.

A színészek, minden tiszteletreméltó igyekvésük mellett is, meglátszott, hogy az utóbbi évek műsora elszoktatta őket a klasszikus versek mondásától.”⁴⁷

Éppen kilencven éves *A kaméliás hölgy*, amikor Németh Antal rendezésében, Bajorral és Jávorról felújítja a Nemzeti Színház. Az előadás nem a bukott nőt állítja színpadra. Bajor Gautier Margitja nem erkölcstelen, hanem másfajta erkölcs szerint él, mint a társadalom. Morálja Manon Lescaut-éval rokon. Áldozatában az a legnehezebb számára, hogy Armand előtt is szerepet kell játszania. Bajor Margitja „nem e világba való ember volt – írja róla Benedek Marcell, – több, különb Dumas Margitjánál. Amikor meghal, hangtalanul és fehéren,

⁴⁷ *Új Idők*, 1943. március 13. Az 1943-as előadás és a róla szóló beszámoló a latinus átírást használták (*Oedipus király*, *Oedipus Kolonosban*), én a jelenleg érvényes akadémiai helyesírás szabályaira támaszkodtam az idézetekben.

mint kedves virága, a kamélia, nem érzélgősség, hanem tragikus megtisztulás lopja szemünkbe a könnyet.”⁴⁸

Németh monumentális, színes filmet akar készíteni *Az ember tragédiájából*. Sikerül összehoznia százezer pengőt a költségekre, de az előzetes költségvetés szerint elképzeléseihez háromszázezer pengőre lenne szükség. (Akkoriban egy átlagos magyar film költsége húszezer pengő.) Úgy tervezi, hogy *valamennyi* magyar színész szerepet kap benne, az egyes korok helyszíneit pedig más-más díszlettervező tervezi, „hogy a film a korszak színházművészetének teljes enciklopédiája maradjon akkor is, amikor más szempontból talán elavul” – írja⁴⁹. Három verzióban, magyar, német, olasz koprodukcióban kívánja elkészíteni. A terv nem valósul meg, ahogy megghiúsul a táncjáték-változat is, amelynek zenéjét Veress Sándor⁵⁰, koreográfiáját Milloss Aurél komponálta volna.

Legmerészebb álmai egyikét mégis sikerül valóra váltania, méghozzá a lehető legalkalmatlanabb időben, 1944 tavaszán. Miután a *Tragédia* megfilmesítéséről kénytelen lemondani, elhatározza, hogy Madách életéről fog filmet készíteni. A forgatókönyv alapjául Harsányi Zsolt *Ember, küzdj!* című életrajzi regénye szolgált, de a rendező olyan hitelességre törekszik, hogy egyetlen mondat sem hangzik el a dialógusok során, amely levelekkel, dokumentumokkal ne lenne hitelesíthető. Ugyanilyen gondosan ügyel a helyszínek valódiságára: a bálterem a gyarmati megyeháza termének pontos mása, a kis Ára bölcsőjéhez Madách Imre bölcsője a minta, az oroszlánbarlangot a költő rajza alapján rekonstruálják. Az *Egy ember tragédiája* című film főhőséül Timár Józsefet választja a rendező, mivel Madách arcát a legjobban az ő archerrendezése idézi fel, és színészi alkata is a legközelebb áll hozzá. A korabeli magyar filmek közül kiemelkedő alkotás bemutatására azonban – németellenes tendenciája miatt – a gyártás évében gondolni sem lehet. A Hunnia Filmgyárban hangadó németbarát filmesek mindent elkövetnek a forgatás megakadályozására. Tiltakoznak a főszereplő Timár személye ellen, aki már 1943-ban súlyos szóváltásba keveredett egy nyilas társasággal: ittasan szidalmazta a németeket, és kijelentette, hogy torkig van az egész keresztény középosztállyal, és a fiát zsidónak fogja nevelni⁵¹. Kifogásolják Jávor közreműködését is, akit politikai nézetei miatt Kiss Ferenc minden szerepléstől eltiltott. A film egyetlen kópiáját a gellérthegyi sziklabarlangban rejtik el, itt vészeli át Budapest ostromát.

⁴⁸ *Új Idők*, 1943. december 18.

⁴⁹ *Egy emberöltő Az ember tragédiája szolgálatában*. In: *Új színház! 466-467*.

⁵⁰ Veress Sándor (1907–1992) zeneszerző, népzene kutató, zenepedagógus. 1950-től Bernben élt. Első alkotói periódusában a népzenei hatások érvényesülnek, a század közepétől a schönbergi és weberni dodekafon technikák alkalmazása jellemzi műveit.

⁵¹ A súlyos incidens következményei ellen Bajor petíciót szervez, amely végül kormányzói kegyelemmel ér véget. „A Magyar Állam és a magyar nemzet megbecsülése ellen irányuló vétség miatt folyamatba tett bűnvádi eljárást” Horthy utasítására az igazságügy-miniszter megszünteti. Következő fellépésén (Zilahy Lajos *Szépnyám* című színművében) a közönség tombolva ünnepli Timárt.

Zilahy Lajos nehezen barátkozik meg Németh Antal Nemzeti Színházával. Hevesi idejében hét darabja aratott sikert (valamennyi Bajor Gizivel), de az új korszakkal szemben sokáig bizalmatlan, és csak 1943-ban kerül bemutatásra a *Szépányám* című színműve. A napóleoni időkben játszódó történet első felvonásában ezt mondja a hősnő, Petronella (Bajor Gizi): „Az egész világ lángokban áll. A franciák már elfoglalták Belgiumot, és nemsokára a hollandusok országára is ráteszik a kezüket. Nehéz idők jönnek. Nyugatról a franciák revolúciója közelget, itt is lázonganak már a jobbágyok. A nemesi rend is tele van jakobinusokkal. Az ember már azt se tudja, ki a magyar, és ki a bécsi spicli.”⁵² És mindez a sztálingrádi csata és a Don vonalában harcoló 2. magyar hadsereg pusztulása után hangzik el a Nemzeti Színház színpadán.

Következő drámája, a *Fatomyok*, amely a szerző rendezésében, Tőkés Anna és Ajtay Andor főszereplésével kerül a Nemzeti Kamaraszínház színpadára, még merészebb szembenállás az utolsó hónapjait élő nácibarát rezsimmel. Magyar Bálint a disszimuláció drámájának nevezi. „A *Fatomyok* a szó szoros értelmében kirobbanó siker. Értelmezése – eleinte – más és más. Vass László⁵³ kolumnás cikkben remekműnek nevezi, Erdődy János⁵⁴ Ajtayt méltatja, aki »a huszadik század mítoszának Siegfried-lovagja«. »Figyelmeztető példa« – teszi hozzá hangsúlyosan. A kormánylap, az Esti Újság megkísérli politikamentesnek tekinteni, Bágyoni Váró Andor⁵⁵ a bátorságot dicséri, mellyel a faji kérdésekhez nyúl az író. A méltánylás pártkülönbség nélkül hullámszik végig a sajtón, a Vigiliától a Magyar Futárig. Még a Deutsche Zeitung is szinte csak a főhős keményszívűségét nehezményezi a magyarrá asszimilált testvér keresztényien emberies jóságával szemben. De megállapításához nem fűz megjegyzést.”⁵⁶

Arnold Schwengeler⁵⁷ *Hontalan nép* című drámájának bemutatása is merész tett. A svájci író történelmi parabolája a két nagyhatalom – a gall és a római – közé szorult helvétek meg nem alkuvó élet-halál harcát ábrázolja. A római túlerő láttán a gallok visszavonulnak, és a helvét népet kényszeríteni akarják, hogy velük együtt hagyják el hazájukat. A helvétek vezére azonban kiegyezik a győztes Julius Caesarral. Németh Antal évek óta foglalkozott a darab műsorra tűzésének gondolatával, de kényes témája miatt egyre halogatta. A premierre végül a legképtelenebb időpontban, hat nappal az ország német megszállása után, 1944. március 25-én került sor. Hihetetlen, de ezt követően még három bemutatót tartottak. 1944 tavaszán két vígjátékot újítottak fel, a *Liliomfit* és *A falu rosszát*.

⁵² Zilahy Lajos: *Szépányám*. Atheneum, Bp., 1943.

⁵³ Vass László (1905–1950) különböző pozsonyi újságoknál, majd a Prágai Magyar Hírlapnál dolgozik. 1938-tól Budapesten él, a Magyarország publicistája és színikritikusa, a Nyugat és a Válasz munkatársa.

⁵⁴ Erdődy János (1909–1996) regényíró, műfordító, publicista, számos történelmi regény, daljáték szövegének szerzője.

⁵⁵ 1944-ben a *Magyar Ünnepek* című szélsőjobboldali szépirodalmi és művészeti hetilap szerkesztője.

⁵⁶ *A Nemzeti Színház története...*, 357.

⁵⁷ Arnold Schwengeler (1850–1925)

Egy utolsó elképesztő adu van még Németh Antal tarsolyában: 1944. május 20-án Timár Józseffel a főszerepben bemutatja báró Kemény János⁵⁸ Péter című színművét, amelynek témája a hazai földhöz való ragaszkodás. A főhős elhagyja nagyravágyó, nyugatimádó feleségét, és új szerelmével otthon marad a szülőföldjén. A Deutsche Zeitung talán szándékos naivitással a hitleri ideológia illusztrációját véli felfedezni a talányos drámában: „Te magadban semmi vagy: a néped minden” – hirdeti a Führer. A magyar nyelvű szélsőjobboldali sajtó azonban egyre erősödő támadást indít a „zsidóbérenc” író és a kommunista színészeit védelmező igazgató ellen. Németh szánalmas ellentámadásba lendül, bűnvádi feljelentést tesz a színházat gyalázó lapok ellen, és párbajra hívja ki az egyik miniszteri tanácsost.

És mindeközben összeállítja az 1944/45-ös évad műsortervét: szeptember 22-én a *Bánk bánnal* kezdenének (rendező: Galamb Sándor, Bánk: Timár József), ezt követné a *Sok hűhó semmiért* Mészáros Ágival és Ungvári Lászlóval, majd *Az ember tragédiája*, Papp Jenő:⁵⁹ *Infláció*, ifj. Hegedűs Sándor – Jankovich Ferenc: *A szerencse számara* című darabja, Claudel: *Angyali üdvözlete* Szörényivel és Timárral, Kállay Miklós: *A feltámadt menyasszony* című színműve, *A velencei kalmár* Kiss Ferencel (!), az *Amerikai Elektra* felújítása, a *III. Richárd*, a *Faust*, Montherlant *A halott királynője*, a bolgár Jordan Jovkov⁶⁰ műve, a *Borjana* és Tamási Áron új darabja. Az évadot Maeterlinck meséje, *A kék madár* zárná Németh Antal rendezésében⁶¹.

A műsorterv egy naiv fantaszta ábrándozásának terméke.

Az 1944. március 19-i német bevonulás óta nyilvánvaló, hogy sem Németh Antal, sem az Operaház igazgatója, Márkus László nem maradhat a helyén. Állítólag Németh Antal már a Péter premierje előtt megírta a lemondását, de még mindig reménykedik és vár. A Sztójay-kormány pedig mással van elfoglalva. Az Operaház és a Nemzeti Színház igazgatójának leváltására csak július végén kerül sor.

Németh Antal kilencéves igazgatása alatt sok mindent nem tudott megvalósítani ifjúkori álmaiból. Hiába tervezte Gordon Craig és Tairov meghívását, erre számos ok miatt nem kerülhetett sor. A rendezői színház eszméjét is csak néhány monumentális produkcióval sikerült megközelítenie, és szinte minden esetben ellenállásba ütközött. Sem a sajtó, sem a közönség nem volt készen a merész újító

⁵⁸ Kemény János (1903–1971) író, irodalomszervező, színikazgató, az Erdélyi Szépművés Céh vezetője, 1931-től a kolozsvári Thália Magyar Színház Rt elnöke, 1941 és 1944 között a Kolozsvári Nemzeti Színház főigazgatója. 1945-ben a Székely Színház egyik alapítója, majd mészégető munkás. 1954-től a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet könyvtárosa.

⁵⁹ Papp Jenő (1891–1967) író, újságíró, a Magyar Úrinők Lapja szerkesztője, az Új Magyar Színház dramaturgja. A háború után a Magyar Nemzetben és a Magyar Vasárnapban jelentek meg írásai.

⁶⁰ Jordan Jovkov (1880–1937) a bolgár romantikus irodalom kiemelkedő alakja. Elsősorban novellista, de drámaírói munkássága is jelentős.

⁶¹ Magyar Bálint: *A Nemzeti Színház története...* 415–416.



színházának befogadására. A legjobb kritikusok is értetlenül álltak meghökkentő előadásai, a „kubista” *Bánk bán*, a „szörnyeteg” *Amerikai Elektra*, a „színhátság helyett inkább színjátékot adó” *Peer Gynt* előtt. A kritikák világosan mutatják, hogy szerzőik érzékenyen és nagy hozzáértéssel képesek elemezni kiemelkedő színészi alakításokat, hatásos színpadi pillanatokat, de nem tudnak mit kezdeni a rendező munkájával. Jelenlétét csak akkor érzékelik, ha valami nem tetszést érzlelnek.

Németh Antal ezekre a támadásokra úgy reagál, hogy dacból meg szükségből létrehoz egy másfajta, sikeres, mindenki kedvére való, szórakoztató színházat is, ahol csilloghatnak a színészek, és sorban állnak a nézők a pénztárnál. Ha már „ellopta” a Vígszínház legjobb színészeit, csinál velük egy vígszínházi stílusú színházat, talán önmagának is bizonyítva, hogy ha kell, ő ezt is tudja.

A *Színészeti lexikon* „Rendezés” szócikkében, huszonhét éves korában ezt írta: „A realizmusnál nem állhatott meg a folytonos átalakulásban levő színházi kultúra. A rendező, aki áthidalni próbálta a dráma és a színpad közötti űrt, a színpadtechnikai eszközök meggazdagodását látva, megmámorosodott a lehetőségektől, melyek a drámát a színpadon életre keltő munkájában rendelkezésére álltak. Megszűnt »puissance intermédiaire⁶²« lenni, ahogyan Mercier⁶³ nevezte az író, színész és néző között közvetítő jó rendezőt: az öncélú teátrális alkotás igényével jelenik meg, hirdelve a színpad autonómiáját. Gordon Craig és Jevreinov⁶⁴ ennek az új iránynak a megindítói. Mindketten a művészetek több területén elsőrangú alkotók. Gordon Craig szerint a



Madách (eredeti címén: *Egy ember tragédiája*)
1944, a film rendezője Németh Antal
forgatókönyv: Harsányi Zolt,
főszereplők: Timár József, Szörényi Éva

⁶² Közvetítő hatalom.

⁶³ Louis Sébastien Mercier (1740–1814) francia író, drámaíró. Németh az 1773-ban írt *Tanulmány a színházról* (Traité du théâtre) című írásának megállapítására utal.

⁶⁴ Nyikolaj Nyikolajevics Jevreinov (1879–1953) orosz író, rendező, teoretikus. A monodramát tekintette a színjáték legkorszerűbb megjelenési formájának. A század elején a középkori francia színjátéktípusok rekonstrukcióján dolgozott. A forradalom után emigrált, Franciaországban színháztörténészként tevékenykedett haláláig.

színpadművészeti alkotás szimbolikus architektúrából, színészi alakteremtésből, táncból és fényből áll. A rendező minden részlet kidolgozója, és az előadás az ő művészi akaratát fejezi ki. A dráma mint irodalmi alkotás csak olyan mértékben érdekli, amilyen mértékben saját színpadművészeti mondanivalóinak kifejezésére alkalmas.”⁶⁵

Németh Antal arra kényszerül, hogy hozzá hasonlóan megszállott eszményképe, Gordon Craig helyett inkább az eklektikus Reinhardt példáját kövesse, aki – jórészt Craig hatására – a meiningeniek nyomán monumentális tömegjeleket alkotott. Aki Sztanyiszlavszkij követőjeként kiszabadította a színészeket a szerepköri skatulyákból. Aki Appia⁶⁶ nyomán szakított a festett díszletekkel, és megteremtette a térszínpadot. És aki nagymértékben elősegítette a kortárs dráma fejlődését.

Mindezt Németh Antal is megtette. Az ő Nemzeti Színháza is eljutott addig a pontig, ahonnan egy nyugalmasabb korszakban majd tovább lehet lépni a korszerű rendezői színház irányába. Nem ez történt. A 2. világháború befejezésével nem a fuvolázó békekor következett be. A Német Birodalom összeomlása után egy másik kísértet járta be Kelet-Európát: a kommunizmus kísértete. A kommunisták ugyanúgy gyűlölték a modernizmus valamennyi fajtáját, mint a nemzeti szocialisták. Mejerholdot Sztálin 1940-ben kivégeztette. Tairov is hiába gyakorol önkritikát 1936 márciusában, a moszkvai színházművészek ítélőszéknek beillő közgyűlésén színházát bezárják⁶⁷.

Példáikon okulva a kelet-európai művészet mindent elkövet, hogy elkerülje a formalizmus gyanúját. Azok az országok, amelyekben korábban eléggé erőteljes volt az avantgárd mozgalom, hamarabb visszamerészkednek saját hagyományaikhoz. A magyar színház és az egész magyar kultúra azonban 1945 után évtizedekre visszalép a fejlődésnek egy korábbi szakaszába, a 19. századtól örökölt naturalizmus világába. És ebben Németh Antalnak nincs semmi keresnivalója.



⁶⁵ *Színészeti lexikon*, II. 724.

⁶⁶ Adolphe Appia (1862–1928) svájci díszlettervező és teoretikus. A naturalizmus egyik első és heves ellenfeleként kezdte pályáját, hadat üzent a festett díszleteknek, megfogalmazta a háromdimenziós színpad követelményét. Az ő szellemében építették át a bécsi Staatsoper színpadát. A 20. század színpadi megújulásának egyik elindítója.

⁶⁷ Több lexikon és színháztörténet tévesen állítja, hogy Tairov haláláig vezette a Kamara Színházat; egy évvel a halála előtt, 1949-ben szüntették meg a színházát.

Géza Balogh: Antal Németh and Director's Theatre

The Last Half (Part 3)

This time the second half of Antal Németh's career at the head of the Nemzeti Színház (National Theatre) is surveyed, from the beginning of the 1940s to the end of the Second World War. Main focus falls on the conflicts the director had to undertake in order to replace the era of actor-directors with that of director's theatre, while he was following in the footsteps of European innovators of the theatrical art like G. Craig, Tairov, Meyerhold or Piscator. Not only did he educate a new generation of directors and actors but also encouraged the drama writing activity of authors such as the now Europe-famed Sándor Márai, whose first plays, *A kaland* (*Adventure*) and *A kassai polgárok* (*Burghers of Kassa*) he staged with great success. He practically fulfilled a mission of cultural diplomacy in the time of drifting towards fascism by his significant stagings at home and Germany (*Az ember tragédiája* (*The Tragedy of Man*), *Urfaust*, *Peer Gynt*, *Et dukkehjem* (*A Doll's House*), *Cyrano de Bergerac*, *L'Aiglon* (*The Eagle*)). His two Zilahy productions: *Szépányám* (*My Great-Grandmother*), *Fatornyok* (*Timber Towers*) in 1943, the year of the Battle of Stalingrad and the cataclysmic defeat of the Hungarian Second Army on the Don River, represented a daring opposition to the Nazi regime, says Géza Balogh. It is typical of the political crisis of the era that while the staging of János Kemény's *Peter* is considered as an illustration of the Hitlerian ideology by a *Deutsche Zeitung* critic, the figure of the director is slanted as a leftist "Jewish lackey" by the extreme right-wing press. Antal Németh's ambitious programme plan for the 1944/45 season failed to materialise as, after the German occupation, it became apparent that he could not possibly hold his position of general manager. In a final summary of the nine-year long managing activity, the author declares that Antal Németh's successful realisation of the ideal of director's theatre was restricted to a few monumental productions only, however, in the meantime, he also created a "comedy theatre style" theatre for amusement. He did not follow his ideal director, G. Craig in his routine but rather the crowd-scene favouring, "eclectic" Reinhardt, who nevertheless played a significant role in the development of contemporary drama just as well. The Hungarian director was a worthy follower of Reinhardt's endeavours, although after the war, during the years of Communism, Hungarian theatrical art stepped back into the world of 19th-century naturalism, where there was no room for "modernist" innovators like Antal Németh, the author concludes.





„Életformámmá vált a színház”

Interjú Kornya Istvánnal, a Nemzeti magazin főszerkesztőjével

– Készített számos interjút színházról nem színházi emberekkel, és egyikben-másikban azt kérdezi a beszélgetőpartnerétől, hogy mi volt az első színházi élménye. Kezdjük mi is innen.

– Valóban rá szoktam kérdezni, mert innen el lehet indítani egy beszélgetést. Aztán kiderül, hogy nem is olyan egyszerű ez, mert nem könnyű sok-sok évvel, évtizeddel ezelőtti élményeket visszaidézni. Viszont számos esetben az emlékezés bizonytalansága és annak magyarázata érdekes lehet.

– Élmény vagy magyarázat?

– Első élményt én sem tudok mondani. Rendes színházba járó család voltunk. Hat és tíz éves korom között Kelet-Berlinben éltünk, és az ottani nagyvárosi színházi életet rendkívül élvezték a szüleim – volt két operaház, sok jó prózai társulat, és ha nem tudtak hová tenni, akkor én is mentem velük a felnőtt előadásokra. Homályosan emlékezni vélek egy jelenetre. Két asszony ráncigál egy gyereket. Hallom most is édesanyám hangját, amint magyarázza, hogy az engedi majd el a gyereket, amelyik jobban szereti, mert nem akar fájdalmat okozni neki. A jelenet a *Kaukázusi krétakörben* van, ám a kép, amely bennem erről előhívódik, gyanús módon fekete-fehér, mintha egy régi színházi fotó lenne vagy tévéfelvétel, pedig állítólag ott voltam én is a Berliner Ensemble előadásán, amit még Brecht eredeti rendezése nyomán játszottak a 70-es évek végén is. Olyan tíz éves forma lehettem, amikor Berlin és Debrecen között egy pesti megálló alkalmával az Operettszínházban láttunk valamit, amiből csak annyi maradt meg, hogy az apácák rendkívül virgoncan ropták. Volt az egészben valami fényes és csillogó, ami tetszett, de kint, az oldalpáholyból kilépve az emeleti folyosón, látom magam előtt tisztán, fel volt puklisodva a megfakult linóleum, mint egy panelbérház homályos folyosóján...

Becsapva éreztem magam. Aztán hosszú-hosszú évekig semmi különös, egyetemistaként voltak szép élményeim, főleg Pesten, *Dühöngő ifjúság* Eszenyivel és Kaszás Attilával; *Utazás az Éjszakába* Tordy Gézával; Eperjes, Garas, Töröcsik a Művészszínház *Vízkeresztjében*, a Krétaköről a *Hideg gyermek*, a debreceni Csokonai Színházban *Az ember tragédiája* Csikos Sándorral és Bertók Lászlóval Lengyel György rendezésében... Miskolcon, ahol egyetemista voltam, nem jártam színházba – éppen akkor, amikor Hegyi Áprád Jutocsa igazgatóságának az elején pezsgett az élet, Kamondi Zoltán volt a frissen felújított színház új, alternatív játszóhelyének, a Csarnoknak a vezetője... de az Egyetemváros és benne a kollégiumok kívül esnek Miskolcon, s a barátaim, ismerőseim nem jártak színházba...

– *Újságíró lett Miskolcon. Tanult szakmája az újságírás?*

– Sokáig tanár akartam lenni, de a gyakorló tanítások idején elment tőle a kedvem. A gyakorlat éles ellentétben állt azzal a korszerű felfogással, amit az egyetemen pedagógiából tanultam. A helyi napilap gyakornokot keresett, és én jelentkeztem. A gyakorlatban sajátítottam el az újságírást, ami – bár ezt sokan nem hiszik el: szakma. Vannak szabályai, műfajai, van etikája, amit a tapasztalt, képzett újságíróktól meg lehet tanulni. Ritka szerencsém volt. Az Észak-Magyarország című miskolci napilap főszerkesztője Görömbölyi László volt, kiváló szakmai felkészültségű, széles látókörű, elképesztő munkabírásu újságíró és kiváló vezető. Szigorú, csak a minőség és teljesítmény érdekelt, következetes volt és türelmes – aki mindig megmondta a véleményét, nyíltan, egyenesen és megalapozottan. A munkatársaim zöme ezt persze nem szerette. Nekem valahogy imponált, hogy ez a figura, akiről első pillanatban láttam, hogy ugyancsak érti a szakmáját, mindig veszi a fáradságot és kivesézi, amit írtam. Valahogy úgy alakult, hogy én ezek miatt nem megsértődtem, hanem odafigyeltem, és hálás voltam a magyarázatokért... Az a közösség felbomlott, Görömbölyit kirúgták, mert körömszakadtáig harcolt a szerkesztőség függetlenségeért, azért, hogy a demokratikus nyilvánosságnak a terepe maradhasson a napilap. A tulajdonos célja azonban olyan hirdetési felület létrehozása volt, amiben az újságírói teljesítmény pusztán a reklámok közötti rések kitöltésére való. Pár évig még szenvedtem ezekben a résekben, és ebből a kétségbeesett helyzetből a színház révén menekültem ki a következő tíz évre.

– *Ez volt a Színházi Esték szerkesztésének az ideje?*



– Az volt a célom, hogy ne csupán egy műsorfüzetet készítsünk, hanem egy olyan kulturális lapot, amely az adott előadásról érdekesen szól, sok színész szólal meg benne, és közöl érdekes olvasnivalókat is...

– *Volt minta?*

– Hogyne! Bérczes László Hajónaplója, amely a Bárka Színház lapjaként működött akkor már egy-két éve. És Bérczes interjúkészítői technikája is nagyon tetszett, a személyes hangvétel, a szerény jelenlét, a bátorság, hogy egyszerű kérdéseket tegyen fel, és a kíváncsiság, ami megnyitja az interjúalanyt, és szelíden őszinteségre „kényszeríti”. És persze a mód, ahogy visszaadja egy-egy interjúalanyának a hangját.

– *A lap és az újságírás volt a fontos, a színház csak a munka „alánya” volt?*

– Már nagyon ki akartam szabadulni a szerkesztőségi posványból, ahol nem volt tétje és értelme dolgozni, és meg se fizettek. Egy napon felhívott Hegyi Árpád Jutocsa, hogy főszerkesztőt keres a Miskolci Nemzeti Színház lapjához. Az igazat megvallva, ezen meg se döbbsentem, pedig alig három éve voltam újságíró, hanem gyorsan készítettem egy lapkonceptiót, amit elfogadott, és ami lényegében tíz évig három igazgató alatt működőképesnek bizonyult. A felkérés jó lökést adott, hogy végre a szabadúszás mellett döntsék, és ekkortól életformámmá vált a színház. Egyre rendszeresebben jártam Pestre, Debrecenbe, Nyíregyházára, fesztiválokra, ekkor indult a „Bartók+...” Operafesztivál Miskolcon és helybe jöttek rangos külföldi produkciók. A kritikus céhben az évi kilencven előadás megtekintése az elvárás, én – csupán önszorgalomból, csak hogy képből legyek –, hetvenes évi átlagot teljesítettem. A miskolci színház lett az egyik állandó megbízóm, emellett fordítottam szakmányban úti könyveket, párkapcsolati tanácsadókat, aztán egyre komolyabb történelmi munkákat. Az a csapat, amely kikopott a napilapból, mert szakmai ízlésével ellenkezett a provinciális bulvár és a szimpla üzleti szemlélet, a miskolci társadalmi és kulturális folyóirat, az Új Holnapnál talált otthonra Görömbölyi főszerkesztősége alatt. Elsősorban közéleti témákban dolgoztam rovatvezetőként. Közben csináltam a Színházi Estéket, ahová egykori napilapos kollégáim írták a cikkeket. Hamarosan egy akkor pályakezdő fotográfust is sikerült beszerveznem a színházhoz, aki hosszú éveken át szállította nekem a remek fotókat – 2011-ben vele csináltuk a Vidnyánszky Attila szegedi *Tragédiája* előadásáról szóló werk-könyvet. Ezek a kapcsolatok máig élnek, hogy mást ne mondjak, Görömbölyi a Nemzeti magazinban a szerkesztőtársam.

– *Tíz év nagy idő, mire büszke ebből az időszakból?*

– Arra, hogy egy sor jó újságíró munkáján keresztül ismerhette meg a közönség a miskolci színészeket, talán így is kedvet csináltunk a színházba járáshoz. Készítettem egy interjúsorozatot jeles magyar értelmiségiekkel arról, hogy szakmájuk nézőpontjából mit gondolnak a színházról, többek között Csányi Vilmos, Hankiss Elemér, Jelentits István, Polcz Alain, Nádasdy Ádám, Korniss Péter, feLugossy Laca, Vekerdy Tamás mondták el gondolataikat. Egy komoly személyiség erőterébe belépni mindig izgalom és élvezet, és ha szerencsés vagy, megérzed, hogy kérdéseid beindítják az interjúalanyt, kibillentik a szokott válaszaiból, és a hatalmas élmény- és tudásanyagot, amit a fejében hordoz, új fénytörésben mondja el. Tehát

nem csak felmondja a már bevált paneleket, hanem képes vagy beszélgetőtársként a tudását mozgósítani. Volt olyan eset is, amikor nem éreztem ezt, amikor azonban a hosszú és vonatott beszélgetéssel elkezdtem dolgozni, és elkezdett sűrűsödni a szöveg, kitűnt a gondolatmenetek ereje. Szerkesztettem a lapban egy sorozatot Csukás Istvántól Vörös Istvánig kortárs magyar írók színházi novelláiból, amiket az én felkérésemre írtak. Márton László a novellából kisregényt kanyarított, Tar Sándor írásából, a *Lágy eső*ből rövidfilm készült, amely a közelmúltban nyerte el a Filmkritikusok Díját – egy szerkesztő apró örömei ezek.

– *Hol van az újságíró személyisége?*

– Rejtve. Nincs bennem szikrányi exhibicionizmus. Ha nem tévedek! Egy lap, lapszámok sorozata mutat koncepciót, jelent egyfajta állásfoglalást, véleményt. Engem mint újságírót az motivál, hogy ha én részese vagyok valaminek, például olvastam egy jó könyvet Csányi Vilmostól, akkor ezt az élményemet és magát a szerzőt – hogy úgy mondjam – megosszam másokkal is. Szeretek interjúkat készíteni, mert kíváncsi vagyok, és azt remélem, hogy ha megosztom kíváncsiskodásom eredményét másokkal, az nekik is élményt jelent, ahogyan nekem. Szerettem portrékat írni a Népszabadság Arcok rovatába is. Órákon át beszélgetek ilyenkor az alannyal, és az emberek általában meghálálják az érdeklődést. Aztán élvezem a jó szövegekkel való fűrást-faragást. Nemrég valaki azt mondta: gyorsan összelöki az interjút, csak leszedi a magnóról! Azt hittem, rosszul hallok! Az elhangzott szavak leírásából nem lesz interjú, mert a beszédnek más a logikája, ritmusa. Én hosszú ideig csiszolgotok egy-egy interjút, míg úgy nem érzem, hogy a leírt szöveg olvasva is az interjúalany hangján szól.

– *Voltak meghatározó színházi élményei?*

– Nem vezetek színházi naplót, és az élmények, a látottak sorra mossák ki egymást az emlékezetemből. Meg kellene az élmény lényegét ragadni egyből, legalább pár sorban leírni. A látottak emlékét az újabbak folyton változtatják – kioltják, erősítik, gyengítik. Ki tudja, jól emlékszem-e – csalóka dolog ez. Nem is olyan régen rákérdeztem egy ismerősnél, hogy szerint az a *Petra von Kant keserű könnyei* Margittai Ágival Miskolcon, ami nekem megrendítő élményt jelentett, az ő emléke szerint milyen volt. Ingatta a fejét. Rám mi hatott? Nem tudom. Szinte tapintható az akkori érzés: sűrű, telített, igazi, súlyos. 1996-ban egy müncheni pékségben dolgoztam eladóként nyáron, és egyik este elmentem a Residenztheaterbe. Fogalmam sincs már, hogy mit adtak, nem is érdekelt, csak Bruno Ganzot akartam látni, a *Berlin felett az ég* egyik angyalát. Jegy már nem volt, helyette Ingeborg Bachmann egy hangjátékára ültem



Ingeborg Bachmann



A. P. Csehov: *A három nővér*, Zsámbék, 2003
r.: Vidnyánszky Attila (theater.hu fotó – Ilvovszky Béla)

be. A színház félreeső sarkában adták *A manhattani Jóistent*, ami egy szerelmi történet arról az eszeveszett, égető és őrjító vágyról, hogy az ember ott-honra leljen a szerelemben, a másik emberben. A dolog reménytelen, mondja a hiperérzékeny Bachmann egész életműve, a manhattani Jóisten ezért robbantja fel az egymásra találó párokat, hogy ne silányulhasson el a szerelmük az úgynevezett társadalomban.

Egy szerelem után voltam éppen, és telibe talált az előadás. Azonnal megvettem a kötetet, és le akartam fordítani. Persze nem sikerült. Évek múlva, amikor már fordítóként dolgoztam, megcsináltam a magam szórakoztatására, végül a Kalligram folyóiratnak elküldtem, akik szinte postafordultával elfogadták, most pedig a Nemzeti felolvasószínházában életre is kel. Azért meséltem ezt el, mert egyszerű a hozzáállásom: sok mindent látok, megnézek, óhatatlanul egyre okosabb néző lettem az évek folyamán, de nem tudtam elemző, racionális, intellektuális nézővé válni. Szeretem, ha jól szórakoztatnak, vagy ha befal az előadás, a világa magába szív, akármért. Robert Wilson berlini rendezési ugyan dermesztően precízek, de mégis lenyűgöz a nagy formátum erejével, és azzal, hogy süvít belőle az eredetiség, a szabadság. Lehet, hogy már önmagát ismétli, de az mégis igazán különleges... Bodó Viktornál érzem még ezt: valahogyan eltalálta az én életérzésem, amiben van egy jó adag szorongás, de az a svung, ami Bodóban van, ami kontrollálatlan, korlátlan és örült, felszabadító hatású is. Amikor pedig Vidnyánszky *Három nővér*-ét láttam, az élmény sorsfordító hatással volt rám.

– *Nem túlzás ilyet mondani?*

– Lehet, hogy úgy hangzik, és az ember, ahogyan öregszik, egyre óvatosabban lelkesedik, félő, hogy egyre több előítélet és görcs szab gátat az örömeinek. Látna azt a *Három nővér*t sok minden átértékelődött bennem 2006-ban. Elképesztő módon dolgozott bennem az előadás, hetek, hónapok, évek teltek el, de nem tudtam szabadulni Varga Jóska elbutult Csebutikinjától, aki a földről harapja fel a vodkásposharakat, dönti magába a végzetét, miközben világosan látja, hogy semmibe futott az élete. Vagy ahogy Versinyint a falnak taszítja Mása és rámászik, és a szerelem teherré súlyosodik az őrnagyon. Ahogy Kristán Attila Andrejként az apró hegedűjével és kisszékeivel soha fel nem növvő figura, aki a lányok hintájában kétségbeesetten őrjög, mert előtte az élet, amelyben tag lehet abban a törvényhatóságban, ahol Protapopov az elnök... Engem ott elfogott a rémület: vajon nem én vagyok-e ez az Andrej,

Szoljonyin, Versinyin... Annak a kérdésnek az eleven lüktetése hatott rám akkor és ott, és azóta akárhányszor láttam az előadást: hogy mi lesz velünk!? És ahogy a maga módján minden szereplő ezt kérdezi önmagáról, ennek a rettenetében él, és az a döbbenetes felismerés, hogy a darab, és ez a társulat együtt is, nemcsak külön-külön, hanem együtt, közösségként is hozzám és helyettem beszél... És mindennek a tetejébe megdöbbenő erővel hatott rám Trill Zsolt tehetsége. A párbajjelenetben, amit általában nem játszanak el, csak hozzák a hírt, hogy Szoljonyin lelőtte Tuzenbachot, Vidnyánszky eljátszatja. Két, méteres fahasábban állnak, és Szoljonyin eljutott élete végére, mert akár őt lövik le, akár ő lövi le a vetélytársát, Irina nem lesz az övé. Áll Trill a fahasáb tetején élete kimerevített pillanatában, és látod, hogy ennek az embernek felszámolódik az élete. A párbajban ő marad életben, mégis meghalt. Nincs jövője. Néhány év múlva Miskolcra Debrecenbe költöztünk, hamar ott találtam magam Vidnyánszky Attila mellett, akivel egy sor interjút készítettem, bejártam a próbákra... Újságíróként arról a módról faggattam sokat, amivel ilyen erős érzelmeket tud korbácsolni. De ő makacsul védi, óvja ennek a titkát.

– A titokra kíváncsi?

– A titok izgatja az embert, de ahogy József Attila mondja, a „titkokat ne lesd meg”. Egy színházi műalkotás lényege, mélye, titka nem mondható el, illetve csak szét lehet beszélni. A módszer, az a rendszer, az a gondolati szövet, ami az alkotás folyamatában létrejön, az izgat, erre vagyok kíváncsi. Az is érdekel, hogy mivel, milyen történetekkel, magyarázatokkal gazdagítja a színészeit. Amikor 2011-ben a Szegedi Ünnepi Játékokon harmadjára rendezte meg *Az ember tragédiáját*, akkor azt gondoltam, hogy ebből lehetne egy jó kis könyvet csinálni, hiszen itt egy művel való foglalkozásnak egy több mint tíz éves története, tapasztalata ragadható meg. Bócsi Krisztián végigfotózta a próbákat és az előadást, Bérczes pedig interjúkat készített Trill-lel évtizedes Luciferjéről, Rátóti-val, aki Ádám volt, és Ónody Eszterrel, aki Évát alakította. Azt hiszem, összeállt valami, sikerült egy élő folyamatot, az egyszeri és megismételhetetlen száz oldalon megragadni, a színházat könyvvé alakítani.



A „rendezői jobb”, *Az ember tragédiája* próbaképei, Szeged, 2011 (fotó: Bócsi Krisztián)

Amikor Attila végignézte a képeket, finom jelzéseket adott arra nézvést, hogy Bócsi képein viszontlátja az előadást, méghozzá a fotográfus érvényes interpretációja révén...

– A Csokonai Színház hét évadáról is született egy könyv, amelyet szerkesztőként jegyez.

– Én 2010-ben kerültem a Csokonai Színházba a Vidnyánszky Attila mellett működő művészeti műhelybe, addig újságíróként kívülről foglalkoztam a színház előadásaival, színészeivel. Bent egyből láttam, hogy

miközben rendkívüli az a teljesítmény, amivel egy város kulturális életét évek kitartó munkájával átformálták, ennek a nagyszerű munkának a rögzítése, bemutatása, dokumentálása nem az erősségük. Azt hiszem, ők – akik ezt a hét évadot nem kis küzdelmek közepette sikerre vitték a cívisvárosban – maguk is meglepődtek, amikor egyben, egy kötetben látták, mennyi mindent tettek. A beregszászi húsz év archívuma pedig szinte nem is létezik. Alig vannak használható anyagok, pedig a társulat bejárta a fél világot, és húsz év alatt rengeteg emlék, dokumentum felhalmozódhatott volna. Húsz év egy társulat életében nagyon nagy idő, egy fél emberöltő. A fiatal színészből érett ember válik. Ha húsz év történetének megannyi eleme megvan, ha az nyilvános, akkor egy sor félreértés, hazugság könnyen cáfolható. De ahhoz, hogy megragadható legyen ennek a húsz évnek a története, amely egymásra épülő előadások sorozata, ezt is fel kell dolgozni. A munka folyik: mintegy harminc-negyven órányi interjút készítettem Vidnyánszkyval, amiből egyre finomabban rajzolódik ki az alkotó személyes és művészi portréja, gondolkodásmódjának koherens világa.

– Milyen célokat képvisel a Nemzeti magazin? A Vidnyánszky-éra nagy ellenszéllel indult. Mennyiben tudja alakítani a színház arculatát a pozitív megítélés irányába?

– A magazin havonta jelenik meg, tehát nem a premierekhez igazodik. Ez a lap a közönségé, azt szeretnénk, ha a színházi előadásokon túl a színészek, akik a színház legfontosabb alkotói, minél változatosabban jelenhetnének meg – készülnek portréinterjúk, páros beszélgetések, egy-egy szerep kapcsán is megszólítjuk a művészeket. Személyek, történetek, sorsok. Bemutatjuk a háttérben dolgozókat, van gasztro-rovatunk, mint egy „rendes” magazinban... Komoly dolgokról, az alkotásról, a művészetről, a kulturális élet fontos kérdéseiről, a Nemzeti történetének jeles eseményeiről, alkotóiról szeretnénk érdekesen és közérthetően írni... Van Nézőpont rovatunk, ahol hagyjuk magunkat két „hivatásos” néző által kritizálni, hiszen nem csak a magunkét mondjuk, hanem teret adunk annak is, amit mások



*Az ember tragédiája – egy előadás születése
színről színre (Helikon, 2011)*

gondolnak rólunk... A lap Fókusz rovata egy-egy kiemelt témát állít középpontba. A januári számban például azt a kérdést járja körül Baán László, Csorba László, Kiss Csaba, Vidnyánszky Attila, hogy mit is jelent a nemzeti jelző ma, milyen feladatokat ró azokra az intézményekre, amelyek ezt a jelzőt viselik a nevükben. Februári számunkban a *Mitől nemzeti?* kérdését határon túli műhelyek vezetőinek tettük fel. Kihívás úgy készíteni egy lapot a Nemzeti Színházról, hogy az azoknak is érdekes legyen, akik nem járnak oda. A laphoz hozzá lehet jutni az ország összes Libri könyvesboltjában, és a visszajelzések szerint az emberek érdeklődéssel veszik kézbe Debrecenben vagy Miskolcon is. A cél az, hogy egy nyomtatott termék segítségével is elmondhassuk, világossá tehessek, dokumentálhassuk az intézmény szellemi nyitottságát, azzal a sok előítéllettel szemben, ami Vidnyánszky Attilával és az általa vezetett Nemzetivel kapcsolatban él. Néha az az ember érzése, hogy lehetetlen ez ellen bármit is tenni, a meggyőzés tisztességes eszközei itt keveset érnek, a teljesítmény sem számít... A nagy munkának egyik apró eszköze ez a magazin. A legfontosabb „eszköz” a néző, aki eljön az előadásra, és ha nyitott szívvel fogadja be a látottakat, visszavágik, és jó hírért viszi a színháznak.

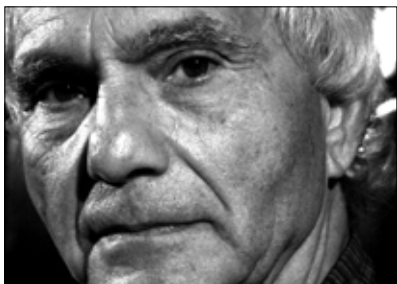
“Theatre Has Become a Lifestyle for Me”

An Interview with István Kornya, the Editor-in-Chief of Nemzeti Magazin (National Magazine)

The interview does not only focus on the current portrait and professional ambitions of the editor but it also happens to be such a depth interview as depicts the development history of the young intellectuals who started their careers at the time of the change of regime. István Kornya recalls his first childhood theatrical experience in Germany and the memorable perfor-

mances he saw during his university years in Budapest. He goes into details about his professional experience as a beginner journalist and how much the master’s attention and example meant to him. A close-up is presented of the literary and theatrical scene in Miskolc at the turn of the century and of the theatre magazine entitled Miskolci Páholy (Miskolc Box), where István Kornya worked as editor-in-chief already. Answering the interviewer, Emese Szász’ question, he talks of the turning point which was brought in his life by meeting Attila Vidnyánszky’s theatre. Finally he speaks of the creative cooperation which has kept even his existence bound to this “intellectual workshop” since 2010.





EUGENIO BARBA

Hamu és gyémánt országa

Tanulmányaim Lengyelországban (5. rész)

Cenzorok és szövetségesek

Lengyelországban azokban az években a cenzúra ellenőrzése alatt tartotta a megnyilvánulások valamennyi formáját: az előadásokat, nyilvános összejöveteleket, és minden fajta publikációt, még akkor is, ha csupán egy névjegykártya volt az. A színház megkapta a végleges engedélyt a szövegre, amit szeretett volna előadni, és aztán, nem sokkal a bemutató előtt, újra ellenőrizték a szöveget, hogy megbizonyosodjanak arról, nem tartalmaz-e olyasmit, ami nem tetszik a rendszernek. A cenzúrázás indítékai a körülményektől függően változhattak: formalista vagy dekadens tendenciák, maróan vallásellenes érzelmek (abban az időben, amikor a Párt jó viszonyban akart lenni az egyházzal), szovjetellenes utalások, idealizmus és kozmopolitizmus. Azért említem itt a formalista és vallásellenes vonatkozásokat, mert ezek ott szerepeltek azok között az érvek között, melyekkel az opolei hatóságok Grotowskit kritizálták. Isten ellen lázadó *Faustusa* sem a klerikálisok, sem a marxisták szimpátiáját nem nyerte el, hiszen szentesülni akart és a vallás nyelvén beszélt, mely át volt itatva misztikus utalásokkal. Sőt, mi több, nála a színészek teatralitásban testet öltő technikája is a rosszállás céltáblája lett, melyet pedig más színházak esetében toleráltak.

De a diktatúrák, különösen az enyhébbek és a nem szükségképpen kegyetlenek, amilyen Lengyelország is volt a hatvanas évek elején, megmutatják a maguk emberi oldalát is: a szolidaritást és a korrupciót. Az egyik opolei cenzor őszintén kötődött Grotowskihoz, és nem hivatalos minőségében az előadásaira is eljárt. Egyik este a szobámban, ahová Grotowskival együtt egy teára hívtam meg, rázendített egy vallásos énekre:

Ludu, mój ludu,
cóżem ci uczynił?
W czymem zasmucił albo czym zawinił?
Jam cię wyzwolił z mocy Faraona,
A tyś przyrzadził krzyż na me ramiona.

„Ó, én népem / mit tettem veled?/ Felszabadítottalak a Fáraó uralma alól / és te keresztet tettél a vállaimra.”

Grotowski is elkezdett vallásos énekeket énekelni, aztán áttértek a *kolendy*-kre, azaz a karácsonyi dalokra. Jó párszor hallottam ezeket a melódiákat, melyek oly mélyen gyökereznek Lengyelországban, és amelyeket Grotowski olyan kegyetlen kifinomultsággal használt föl az *Akropolis*-ban. Néhány nappal később, a *Doktor Faustus* próbája alatt, amikor Zbigniew Cynkutis-szal együtt valamilyen blaszfém formulát kerestünk, melyet Faustus használhatna Mefisztó megidézéséhez, Grotowski ezt a cenzor által előadott éneket javasolta. Faustus Krisztus szívébe mar-



Zbigniew Cynkutis

koló, panaszos gyászénekével idézi meg az Ördögöt, ezzel érzékeltetve a Fiát feláldozó Atya gonoszságát.

1962 áprilisában ugyanez a cenzor segített nekem az *Expériences du théâtre laboratoire 13 Rzędów* című könyvecske megjelentetésében. Nyomdászt talált, beszélt az igazgatóval, és minden simán ment, hála annak a nem kis összegű adománynak, amit a nyomdaköltségen felül, a kapcsolatok „megkönnyítése” érdekében kifizettem. A rezsimnek ez az emberi arculata (amit az emberek egyszerűen korrupciónak hívnak), később

is fontos volt, amikor egy másik könyvecskét jelentettem meg, és megint csak, amikor buszt „kölcsonöztem” egy lekvárkészítő üzemtől.

Havonta egyszer Varsóba utaztam, hogy felvegyem az ösztöndíjamat. Meglátogattam barátaimat és ismerőseimet: évfolyamtársaimat az egyetemen és a színművészetin, külföldi diákokat, értelmiségieket, művészeket, színházi embereket, és azokat, akik dolgoztak nekem a Sipario folyóirat lengyel színházi számában. Senki sem értette, hogy mi az ördögöt csinállok én egy olyan isten háta mögötti lyukban, mint Opole. Szinte senki sem hallott még Grotowskiról, és az a néhány ember, aki látta első két produkciójukat azon a bizonyos katasztrofális 1960-as varsói turnén, nem értette, hogy mi rendkívülit találok ebben a kis vidéki színházban. Hosszú órákon át ecseteltem Grotowski elméleteit és előadásait, de bárki is hallgatott végig, iróniát és zavarodottságot érezkeltem a fogadtatásban. Úgy éreztem magam, mint Kordian, aki teli van lelkesedéssel és jó szándékkal, miközben a többiek hülyének nézik.



Zenobiusz Strzelecki színpadképe az *Elektrában*

De mindez meghozta a maga gyümölcsét. Találkoztam Zenobiusz Strzeleckivel, egy ismert scenográfussal, aki éppen akkor fejezte be a lengyel scenográfíáról szóló nagyszabású művét. Kértem egy cikket tőle a Sipario részére, de olyan sokat beszéltem neki Gurawskiról és Grotowskiról, rajzokat és más anyagot is átadva tőlük, hogy végül egy függelékkel illesztett a már nyomdában lévő könyvéhez. Ő és a felesége, a kritikus Krystyna Mazur is a barátaim lettek, és gyakorta meghívtak otthonukba, amikor Varsóban voltam.

Egyik ismerősöm sem menekülhetett agitpropoz buzgólkodásom és misszionáriusi aktivitásom elől, mellyel a Színház Új Testamentumát hirdetem. Nagy súlyt fektettem rá, hogy felkutassam azokat is, akiket nem ismertem, s hogy nekik is beszéljek a Teatr 13 Rzędów-ról: a költő Zbigniew Herbertnek, a humorista Stanisław Jerzy Lecnek, a színháztörténész Zbigniew Raszewskinek, és a kritikusoknak: Edward Csatónak, Andrzej Drawicz-nak, Jerzy Koenignek, Wojciech Natanssonnak és Jerzy Pomianowskinak. Ez 1962 első felében történt, amikor Grotowski már befejezte a *Kordiant*-t, éppen az *Akropolis*-on dolgozott, és nem voltak komoly gondjai a hatóságokkal.

Főként a külföldi barátaim hallgattak meg. Néhányuk rendkívül hatékony szövetségesünk-ké vált. A brit Mike Elster, aki filmrendezést tanult Łódźban, eljött meglátogatni Opoléba,



Zbigniew Herbert 1963-ban

és 1963-ban úgy döntött, hogy záró vizsgarendezéseként Grotowski színházáról készít filmet. A *Letter from Opole* ('Levél Opoléból') számos vonatkozásban a legkorábbi fontos dokumentum a Teatr-Laboratorium 13 Rzędówról, jelenetekkel a színészek mindennapi életéből, a tréningből és a *Doktor Faustus*-ból. Ennek figyelemre méltó történelmi hozadéka van, mivel egyszerre mutatja be egy kis hagyományos színház szerkezetét, és a tréninget, mely akkor még korai stádiumában volt. Ily módon megkerülhetetlen tanúságtételül szolgálhat mindazok számára, akik e gyakorlatokat össze kívánják hasonlítani a későbbiekkel; azzal a fokozatos fejlődéssel, melyet 1972-ben Torgeir Wethal Ryszard Cieślak tréningjéről készült filmje dokumentál¹.

Közeli barátom, Erik Veaux is, aki franciául írott cikkeimet javította, eljött Opolébe, és Grotowski fordítója lett. Elkezdett írni róla Franciaországban, és értékes, mindig készsége kalauza lett az akkor még ismeretlen Grotowskinak első párizsi látogatásai idején.

Hogyan legyünk egyszerre galamb és kígyó

Olasz útlevelemnek köszönhetően szabadon utazhattam ki és be Lengyelországba. Ezt ki is használtam, és néhány rövid külföldi utat bonyolítottam le. Ennek kettős célja volt: az egyik, hogy terjesszem a Színház Új Testamentumát, a másik, hogy a kritikusokban és az ellenséges lengyel hatóságokban azt a benyomást keltsem, hogy Grotowskit külföldön is ismerik. Az úttervet a szobámban vagy a restiben terveztük el Grotowskival. A cél az volt, hogy helyezzek el cikkeket a Teatr 13 Rzędówról magazinoknál és napilapoknál, lépjek kapcsolatba politikai pártokkal, színházi személyiségekkel és művészkörökkel, beszéljek nekik az opolei színházról, hagyjak náluk cikkeket, fotókat, rajzokat és más anyagokat. Így kezdtem el írni. Franciául, mert az egy nemzetközi nyelv volt, és sokkal elterjedtebb, mint a magamé, az olasz. Meg aztán Párizs még mindig kulturális központnak számított a lengyelek és sok más nemzet számára.

Ezek a külföldi utazások segítettek legyőzni a nyilvános megszólaláskor vagy a híres emberek megkönyékezésekor érzett féltékenységet, és rákényszerítettek arra a határozottságra, mely elengedhetetlen az emberek meggyőzéséhez. Az *Akropolis*-ból vagy a *Doktor Faustus*-ból való, énbennem élénken élő jelentek, részletek, arckifejezések és hangok adtak erőt, fokozták bátorságomat. Érzelmileg és intellektuálisan is azonosultam Grotowski eszméivel és tetteivel, a *mi* színházunk-

¹ Mike Elsternek volt egy barátja, akivel együtt tanult Oxfordban. Fiatal kritikusként a Royal Shakespeare Company-val dolgozott, és egy befolyásos lapot is kiadott, az *Encore*-t, melybe olyan szerzők is írtak, mint Peter Brook és Charles Marowitz. Elster elhozta Kustowót Opolébe, és ez utóbbi 1963 szeptemberében egy hosszú és lelkesítő cikket közölt *Ludens mysterium tremendum et fascinosum* címmel. Amikor Grotowski 1965-ben, az esküvőm alkalmából, először jött Angliába, Mike Elster és barátai révén tudott találkozni Peter Brookkal.

kal. Számomra olybá tűnt, hogy minden más színházi forma – hogy Nagarjunát idézzem – „egy sterilizált szűz fia, akit kőbe faragtak”, lehet, hogy nagyon szép, de lélektelen. A vágy, hogy védelmembe vegyem az általam nagyon kedvelt Grotowski munkásságát és kicsiny színházát, mely számomra az otthont, a kalandot, a szenvedélyt és a vallást jelentette, állandó kihívássá, megszállottsággá, szükségletté vált számomra. A feladat, hogy mindezeket meg tudjam védeni, egyszerre kívánta meg a harcot, a ravaszságot, a kibúvók keresését, és azt, hogy képes legyek rapid gyorsasággal döntené és cselekedni. Ez azt jelentette, hogy minden nap és minden pillanatban egyszerre kellett galambnak és kígyónak lennem. Eladdig szunnyadó képességeket fedeztem fel magamban. Kabir ismerte ezt, és így írt róla egyik versében:

*A tökéletes Mester az igazi hős
úgy lövi ki az Igét, akár egy nyilat.
Talál, a földre hullsz
s lelked legmélyén egy seb fölfakad.*

(‘The perfect Master is the true hero / who shoots the Word like a single arrow. / Struck, you fall to earth / And a wound opens up in the depth of your soul.)

Világi vagyonom mindössze a 2400 zlotyis ösztöndíjam volt, mely egy középiskolai tanár fizetésének felelt meg. Ezt nem lehetett külföldi valutára váltani,



és külföldre szóló vonatjegyet sem vehettem lengyel pénzért. Időnként szerencsém volt, és sikerült néhány zlotyiért dollárt vásárolnom egy épp visszaérkezett külföldi diáktól. Egyetlen jövedelemforrásom a cikkeimért kapott alkalmi tiszteletdíj volt, melyet főként skandináv hetilapoktól és újságoktól kaptam. Minden centnek annyi gyümölcsöt kellett hoznia, mintha egymillió lett volna. Soványka dollár megtakarításaimat csak a leglényegesebb dologra fordítottam: vonatjegyekre. Barátaim nagyvonalúsága és alkalmi ismerőseim jelentették az én tőkém.

Az volt a szokásom, hogy éjszaka utaztam, így a vonaton tudtam aludni. Problémák akkor adódtak, amikor több napig maradtam egy városban. Ilyenkor, ha voltak egyáltalán, barátoknál aludtam, de aludtam én parkokban, kapualjakban vagy építés alatt lévő házakban is. Másnap reggel mégis valahogy tisztának és jólöltözöttnek kellett lennem, hogy jó benyomást gyakoroljak azokra az emberekre, akikkel

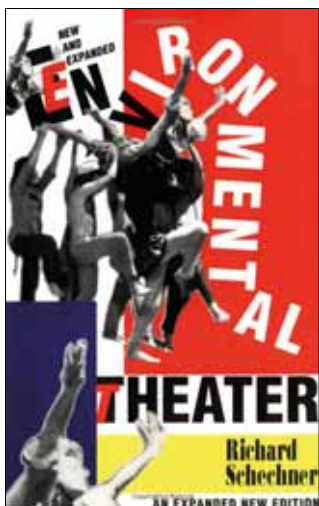
A Marat/Sade filmváltozata, 1966, r.: Peter Brook

találkoztam. Az állomás, melynek poggyász megőrzőjében hagytam a néhány velem lévő holmit, lett a szépségszalonom. A legnehezebb dolog a habbal és pengével való borotválkozás volt, meg az izzadságszagú ingeim kimosása, hiszen ruhában aludtam. Minden új város labirintusába, akárcsak Ariadné a fonálával, nevek és címek listájával léptem be, melyet korábban szereztem vagy kaptam. Hónom alatt ott szorongattam a táskát, benne a Grotowski-előadásokról készült fotókkal, francia nyelvű könyvecskéimmel, legfrissebb cikkeimmel vagy Gurawski rajzaival (fénymásolat abban az időben még nem létezett, és a néhány másolat elkészítése hosszú órákba telte).

Mindig Bécs volt az első állomásom, ahol a lengyel drámaíró, Artur Maria Swinarski otthonában rendezkedtem be. Öregecske és kaján homoszexuális volt, akivel akkor találkoztam, amikor először érkeztem Varsóba, és akinek megengedték, hogy elhagyja Lengyelországot. Nagyszerűen bánt velem, de mindig neheztelt rám azért, hogy nem ugyanazt az Erószrt halmozom el tisztelettemmel, mint ő maga. Olyan finomságokat etetett velem, amiket Lengyelországban nem lehetett kapni, elhalmozott apró ajándékokkal, és állandóan gúnyolta „bolondulásomat” a gazfickó Grotowskiért, aki csak arra képes, hogy gyönyörű darabokat tegyen tönkre. Bemutatott művész- és újságírókörökből való barátainak. Az ő házában találkoztam Adolf Opellel, a fiatal osztrák drámaíróval, aki anélkül, hogy tudomása lett volna róla, fontos közbenjárója lett Grotowskinak és színházának.

Szokásom volt, hogy mindenkit, akivel csak találkoztam, megkérdeztem, ismer-e valakit, akit érdekelhetnek az Opolében működő színház tapasztalatai. Opel adott néhány nevet, köztük Renée Saurelét, aki Sartre lapjának, a *Les Temps Modernes*-nek volt a kritikusa Párizsban, és James Hatsch amerikai professzorét is, aki Egyiptomban, a Kairói Egyetemen tanított. Néhány nap múlva, amikor Párizsba érkeztem, felhívtam Renée Saurelt, aki meghívott a lakásába. Bátor asszony volt, nonkonformista, és mondandóm rögtön érdekelni kezdte. Odaadtam neki *Az elveszett színház keresése* egy gépelt, francia nyelvű példányát, és ő minden tőle telhetőt megtett, hogy kiadót találjon számára. Nem sikerült neki, de amikor a könyv 1965-ben megjelent Olaszországban, egy kilenc oldalas írást közölt róla a *Les Temps Modernes*-ben, aminek nemzetközi visszhangja lett, és Lengyelország-szer-te is hatott, ahol Sartre lapja nagy tekintélynek örvendett. Renée Saurel gyakran és hozzáértően írt Grotowskiról, még mielőtt személyesen megismerte volna őt. Aztán, amikor Grotowski Franciaországba jött, özszebarátkoztak, s ő hűséges és tárgyilagos szenvedéllyel követte Grotowski munkásságát.





Richard Schechner alapműve, 1973

Összeállítottam egy kis csomagot különböző anyagokból, benne fotókkal, francia nyelvű könyvecskéimmel, Gurawski rajzaival, (van rajz) és elküldtem az Adolf Opeltől kapott másik címre, James Hatch-nak Kairóba. Opoléba válaszolt nekem, érdeklődést mutatott, és kérte, hogy küldjek anyagot egy barátjának a New Orleans-i Egyetemre. A barátját Richard Schechnernek hívták. Abban az időben hozzá voltam szokva ahhoz, hogy olyan emberekkel lépjek kapcsolatba, mint Mircea Eliade vagy Fernando Arrabal. Hát miért ne Richard Schechnerrel is?

Richard Schechner 1963 tavaszán jelentkezett. Levele nagy meglepetéssel szolgált: a *Tulane Drama Review* szerkesztője volt, és egy Marlow-számot készített elő. Még több információt és fotót kért a Doktor Faustus-ról, melyen Grotowski épp akkor

dolgozott. Rögtön leírást küldtem neki az előadásról, és arról, hogy Grotowski miként állította össze és interpretálta a szöveget. 1964 nyarán a *Tulane Drama Review* először adott hírt Amerikában a Teatr-Laboratorium 13 Rzędówról. Schechner hibásan, Grotowski neve alatt nyomtatta ki az én cikkemet, ezen a félreértésen aztán jól elszórakoztunk: Grotowski az ő írói tehetségével hengegett, én meg grafomániával vádoltam őt. 1965 tavaszán a *Tulane Drama Review* közölte két francia nyelvű könyvecském, az *Expériences du théâtre-laboratoire 13 Rzędów* ('Tapasztalatok a Teatr-Laboratorium 13 Rzędów-ról') és a *Le théâtre comme auto-pénétration collective* ('A színház mint kollektív önfeltárás') fordítását, mely tartalmazta Flaszen igen fontos írását is az Akropolis-ról, valamint mint néhány részletet a Grotowskiról írott európai cikkekből.

1967-ben Schechner, a kutató szellemű értelmiségi és vakmerő színházi rendező részt vett egy Grotowski által tartott szemináriumon a kanadai Montrealban. Ugyanezen év decemberében segített abban, hogy meghívják Grotowskit tanítani a New York University-re, ahol ő is tanított. Jacques Chwat, Theodore Hoffman és Mary Tierney társaságában hosszú beszélgetést készített vele, amelyet aztán a *TDR-Tulane Drama Review*-ban publikált 1968 őszén. Schechnert és az ő Performance Groupját megihlették



Grotowski elméletei és tréningje, ebből alakult ki az *environmental theatre* ('környezet-specifikus színház') elmélete, mely aztán széles körben elterjedt.² Ezekben az években Schechner élénk érdeklődést mutatott Grotowski tevékenysége iránt, és gyakorta szentelt neki nagy teret folyóiratában, a *TDR*-ban (*Tulane Drama Review*)³.

A bécsi megálló után három útirány kínálkozott: le Olaszországba, onnan fel Párizsba, majd Párizsból vissza Lengyelországba; vagy a másik: Svájcot útba ejtve irány Párizs; a harmadik pedig: északra indulni, fel Dániába, Svédországba és Norvégiába, ahol könnyebben el tudom adni a cikkeimet az újságoknak, és ami a legfőbb, azonnal ki is fizetik őket.

Rómában anyámnál laktam, aki nyugdíjából etette „művész” fiát. Meglátogattam Achille Perilli festőművészt, aki tartott néhány happeninget, és küldött, hogy látogassam meg a költő Alfredo Giulianit, aki a Group 63 tagja volt. Az egyetlen találkoztam Angelo Maria Ripellinoval. Öröm volt vele beszélgetni; tájékozottsága a szláv világról bámulatos volt, s azonnal felfogta és élvezte a legrafináltabb utalásokat is. Meglepetéssel fedeztem fel, hogy működik egy laboratórium-színház, melyet egy Carmelo Bene nevű színész-rendező vezet. Igen megörültem annak, hogy „rokonra” leltem Olaszországban, és már készültem a vele való kapcsolatfelvételre, amikor olvastam, hogy a színpadról levizelt egy nézőt (vagy kritikust?). Elképzeltem, hogy a lengyel hatóságok hogyan reagálnának a dekadens kapitalista társadalom művészeinek e tipikus gesztusára, és bölcsebbnek láttam, ha nem hozom kapcsolatba a nevét Grotowskival.⁴

Beloptam magam egy a lengyel színházról szóló könyv ünnepi bemutatójára, és szerzőjénél, Lamberto Trezzininél panaszt emeltem, amiért nem tesz említést Grotowskiról. Baloldali újságokat kerestem fel (*Paese Sera*, *L'Unita* és *Rinascita*), valamint a fiatal kommunisták hetilapját, a *Nouva Generazione*-t, mely Gösta Marcus álnév alatt közölte egy cikkemet 1964 márciusában.⁵

Küldtem anyagot a zeneszerző Luigi Nonónak, akit érdekelt az avantgárd színház, és a firenzei Ferruccio Masini professzornak, aki ezt követően írt egy cikket Grotowskiról a *La Regione* 1963 januári számába. 1963 júniusában végre személyesen is találkoztam a Sipario című folyóirat szerkesztőjével, Franco Quadrival, akivel akkor már jó ideje folyamatos levelezésben álltam a lengyel színház ügyében.⁶

² Lásd ehhez magyarul: Richard Schechner *A performance* (ford: Regős János), Múzsák, Budapest, 1984. (a szerk.)

³ Richard Schechner és Liza Wolford 1998-ban kiadott egy 514 oldalas könyvet *The Grotowski Sourcebook* (*Grotowski források*) címmel (Routledge London-New York), mely a világ különböző részeiből származó, vele kapcsolatos anyagokat közöl, és bemutatja Grotowski művészi pályájának különböző szakaszait.

⁴ Valójában Carmelo Bene sohasem vizelt a nézőkre, ezt a legendát, ami aztán hosszú ideig követte pályáján, csak a nyárspolgári sajtó krémje terjesztette és szajkózta róla egy Rómában lezajlott viharos színházi este alapján.

⁵ Időnként álnevek alatt írtam, hogy ezzel is azt a benyomást keltsem, mintha sok ember érdeklődne a Teatr 13 Rzędów iránt.

⁶ Autóval Indiába tartva útba ejtettem Milánót, hogy begyűjtsen a honoráriumaimat. Ebből szándékoztam fedezni utazásom költségeit. Franco Quadri szomorú arccal közölte

Svájcban ellátogattam a zürichi Jung Intézetbe, és otthagytam egy halom anyagot az igazgatónak, James Hillmannak. Baselben ugyanezt tettem Philip Wolff-Windeggel, aki egy jungiánus folyóirat, az *Antaios* szerkesztője volt. A genfi rádióban Jo Excoffier hosszú interjút készített velem, itt ugyancsak nagyon barátságosan fogadott az író, Walter Weideli. Ő szerkesztette a *Journal de Geneve* kulturális rovatát, ahol lelkes beszámolót közölt a *Dziady* ('Ősök') című előadásról, melyet Krakóban látott 1961-ben (egy példányát mindig magamnál hordtam, hogy utazásaim során mutogassam az embereknek). Rögtön közölte a cikkeimet, és ő volt az, aki kiválasztott egy színészt, Eric Ducret-t, hogy jöjjön Opoléba tanulni⁷. Lousanne-ban találkoztam a városi színház igazgatójával, Antoine Apothelozzal, Freddy Buache-val, aki a Cinemathèque-ot igazgatta és René Bergerrel, a *Pour l'Art* magazin tulajdonosával, aki korábban már megjelentette Raymond Temkine egyik cikkét Grotowskiról. Bárhová is mentem, mindenhol kötelezőnek éreztem, hogy ellátogassak a különféle újságokhoz és magazinokhoz azzal a szándékkal, hogy cikket helyezzek el bennük vagy rávegyem őket, hogy készítsenek velem interjút.

Misszionárius erőfeszítéseimet Párizsra összpontosítottam. Raymonde és Valentine Temkine háza volt a menedék számomra, ahogyan később Grotowski, Flaszen, Ryszard Cieślak és Erik Veaux számára is.

Párizsi csavargásaim során annak az elit társaságnak a legfontosabb embereit céloztam meg, akik számítottak vagy akiknek lehetőségük volt arra, hogy információkat tegyenek közzé. Azzal kezdtem, hogy fölkerestem Roger Caillois-t és Enrico Fulchignont az UNESCO-ban, aztán Claude Lévi-Strauszt az Avenue d'Iéna-n lévő irodájában. Egy üzenethozót fogadni a „vasfüggöny” mögül, aki ráadásul félig titkos értesülésekkel érkezik, abban az időben amolyan szenzáció-félének számított. Mindannyian nagyon készségesek voltak. Kevés időt szenteltek nekem, de sokan közülük akaratlanul is hozzájárultak ahhoz, hogy megerősítsék Grotowski lengyelországi pozícióját. E látogatásoknak kettős célja volt. Egyfelől az „archetípusok” iránt érdeklődőknek beszélni akartam a Teatr-Laboratorium módszeréről, másfelől, hogy megkérjem őket, írjanak levelet Grotowskinak, melyben kifejezik érdeklődésüket a kutatásai iránt, és további információt kérnek.

velem, sok egyéb kifogást is egybegyűjtve, hogy a pénz még nem vehető fel, és hogy a kiadó sincs kéznél. Haragom oly mértékű volt, hogy Franco Quadri – sajnálatból, vagy elővigyázatosságból, ki tudja – azzal csillapított le, hogy az összeg felét saját zsebéből megelőlegezte nekem. Ebből a viharos találkozásból olyan barátság született, melyet sem az idő, sem pedig a személyes választások nem tudtak kikezdeni. Franco bátor és független kritikussá vált. Nemcsak hogy folytatta Grotowskiról szóló szövegeim közlését a *Siparióban*, de meg is hívott engem és az Odin Színház három színészét a történelmi jelentőségű Ivrea kongresszusra 1967-ben. Később saját zsebéből, személyesen állta a *Ferai* című előadás milánói turnéját, kiadója pedig megjelentette néhány könyvem.

⁷ Opolé polgármesterétől kaptam egy kisebb, hathónapos ösztöndíjat. Mivel Olaszországból már volt egy ösztöndíjam, Grotowskival úgy határoztunk, hogy ezt egy külföldi hallgatónak adjuk. Jól vette volna ki magát, ha rajtam kívül egy másik külföldi is a Teatr 13 Rzędów vonzáskörébe kerül.

Többször beszéltem Jean Jacquot-val a Centre National de Recherche Scientifique-ből, aki bemutatott Denis Dablenak. Aztán ott volt André Veinstein a Bibliothèque de l'Arsenalból, melynek archívumában anyagot helyeztem el a Teatr-Laboratóriumról. Találkoztam François Billetdoux drámaíróval, René Siefferttel, aki a japán színház specialistája volt, lapszerkesztőkkel, mint Louis Pauwels (Planète), Maurice Nadeau (Les Lettres Nouvelles) és Gaëtan Picon (Mercure de France).

Raymonde Temkine ragaszkodott hozzá, hogy találkozzam Roger Blinnel. Fogalmam sem volt, ki ő, és nem nagy segítséget jelentett az sem, hogy megtudtam róla, kivételes színész és rendező, s hogy dolgozott Artaud-val, akinek a nevét nem sokkal előtte ismertem meg. Az otthonában fogadott, és mindjárt lebénított a dadogásával. Egy mondaton belül számos szóban megbotlott, s néha oly hosszan és oly nagyon erőlködött, hogy már azt hittem, epileptikus rohama lesz. Zavarba estem, és képtelen voltam felfogni, hogy miképpen is lehetett ő színész. Bár mondták nekem, hogy a színpadon a legkisebb nehézség nélkül beszélt. Annyira zavarban voltam, hogy nem lehettem valami meggyőző.

Néhány nagy sikert is elkönyvelhettem. Köztük az avantgárd rendezővel és scenográfussal, Jacques Poliérivel való találkozást, aki az *Architecture Aujurd'hui* című folyóirat különszámát szerkesztette a századunkra jellemző színházi térről. Egy egész oldalt szentelt Jerzy Gúrawski vázlatainak és rajzainak, melyeket a Teatr-Laboratorium 13 Rzędów produkcióihoz készített. A későbbiekben Polieri és Grotowski megpróbálták közös projekteket kitalálni, de ezek sosem valósultak meg.

Másik találkozásom az ITI (az UNESCO színházzal és tánccal foglalkozó, nem kormányok mellé rendelt szervezete) főtitkárával, Jean Darcante-tal történt. Ő egy nemzetközi folyóiratot adott ki, és elfogadta az egyik cikkemet. Darcante-nak egy dán, bizonyos Lis Frederiksen volt a titkára, és „norvég” identitásomnak köszönhetően összebarátkoztunk, levelezésben maradtunk; majd ő volt, aki az ITI 1963 júniusában Varsóban megtartott Világkongresszusán rendkívül hatékony trójai falónak bizonyult.

Raymonde Temkine szépen egyengette az utamat azzal, hogy számos általa ismert emberrel hozott össze: Guy Rétoréval, a párizsi Théâtre de l'Est-ből és Antoine Bourseiller-vel a Studio des Champs Élysées-ből. Bourseiller komolyan vette látogatásomat, írt Grotowskinak, és találkozott is vele, amikor Franciaországba jött. Javasolta Grotowskinak, hogy megrendezhetné a *Le miracle de Théophile* című középkori misztériumjátékot (ami sohasem valósult meg), és amikor az Aix-en-Provence-i Városi Színház igazgatója lett, meghívta Grotowskit, hogy tartson ott szemináriumot.

Skandináviai utamon nem ilyen, tekintélyt parancsoló nevekkal hozott össze a sors. Stockholmban találkoztam Öyvind Fahlströmmel, a festővel és happening művésszel, valamint K. G. Hulténnel, a Modern Múzeum, majd később a párizsi Pompidou Központ igazgatójával (Achille Perillitől kaptam meg ezeket a neveket). Voltak költők, olyanok, mint Jess Ørnsbo Koppenhágában, vagy a kedves jó barát és író, Jens Bjørnebo Oslóban. Találkozásaim kritikusokkal és újságírókkal Skandinávia-szerte váratlanul nagy hasznomra lettek, amikor

az Odin Színházat megalapítottam. Többségük grotowskiánus mivoltomnak köszönhetően emlékezett rám.

Boldogan tértem vissza Opoléba, örültem, hogy újra láthatom Grotowskit, és büszkén mutattam neki a zsákmányt: leveleket, javaslatokat, egy-egy megjelent cikket vagy interjút. A szobámban vagy a restiben mindenkiről meséltem neki, akivel csak találkoztam, részletesen beszámoltam a reakcióikról, véleményükről, érdeklenségükről vagy érdeklődésükről, ígéreteikről és kétségeikről. Úgy éreztük, mintha kitágult volna a világ. Aztán együtt örültünk a külföldről hozott könyveknek.

Amikor az emberek ma arról kérdeznak, mi volt a legfontosabb, amire Grotowski tanított meg, azt válaszolom, hogy tőle tanultam ellenállni, ellenszegülni a kor szellemének, nem hagyni, hogy megtörjék a gerincemet, és ébren tartani a szikrát, mely rejtőzőn bár a messzi távolban, képes lángra gyújtani tíz, száz, ezer másik embert.

Ámbár hatalmas mennyiségű tudást szívtam ott magamba azokban a napokban és hónapokban, a székesen ülve és figyelve a Teatr 13 Rzędów-ban folyó munkát. A gyakorlatlanság, a színészekkel való közvetlen kapcsolat, a zenészekkel és a scenográfusokkal való együttműködés tapasztalatának a hiánya behozhatatlan hátránynak látszott, amikor az első lépéseimet tettem meg az Odin Színházzal. Azután mégis sikerült működésbe hoznom a dolgokat „színészeimmel”, akik fiatalok és tapasztalatlanok voltak ugyan, de nagy volt bennük a várakozás. Kérdezgettem magamtól, vajon Grotowski miként cselekedett volna bizonyos esetekben, de volt úgy, hogy egyszerűen lemásoltam, amit láttam tőle a próbák alatt, mint például:

- miként alkosson meg a színész minden egyes cselekvést;
- hogyan értelmezze a karaktert hanghatások és fizikai hatások révén úgy, hogy folyamatos és koherens viszonyban maradjon a szöveggel;
- hogyan használjon minden egyes szót mint vokális cselekvést: nem csak mint intellektuális eszközt, hanem mint olyan zeneiséget, mely képes asszociációkat ébreszteni a nézőben;
- miként kell elnyernie minden egyes részletnek, lett légyen bármilyen rövid is, a maga kompozícióját és logikáját;
- hogyan kell képessé válnia a színésznek arra, hogy eldöntse, mely formai elemre összpontosítsa a néző figyelmét, egy fizikai vagy hanghatásra-e, a test egyik vagy másik részére-e, önmagára-e vagy valamely távoli pontra;
- hogyan hozzunk létre „polémiát” azáltal, hogy a fizikai vagy vokális hatások értékét illetően olyan expresszív elemek folyamatos és szimultán alkalmazásával keltünk zavart, melyek ellentmondanak a cselekvésnek;
- hogyan többszörözze meg a színész a kompozíciót azáltal, hogy rapid gyorsasággal vált egyik alakból a másikba;
- hogyan ösztönözzük a színészt arra, hogy alakváltó Proteusszá váljék, sámáná, aki képes élő személyből tárggyá változni, könnyedén csúszva át egyik realitásból a másikba, eltűnni vagy repülni, és mindezt *a nézők szeme láttára*;
- hogyan bánjunk úgy a kosztümökkel és kellékekkel, hogy ezeknek is meglegyen a maguk élete és karaktere, és hogy folyamatosan ellentét keletkezzék általuk a színész és cselekvése között.

Megtanultam, hogy a formai elemek alapvető fontosságúak, de mert túlsordulnak és a virtuozitás felé visznek, megvan annak a kockázata, hogy idomított majmot csinálnak a színészből, olyasvalakit, aki báb a rendező kezében. Csak a színész belső elkötelezettsége tudja kivédeni ezt a veszélyt. A technika ellenpólusán ott van a pszichikai és a mentális fegyelem. A személyes motiváció a színházban – lett légyen akár tudatos, akár nem – olyasfajta hitvallás, mely a művész legmélyebb bensőjéből fakad.

A Teatr 13 Rzędówban töltött évek lehetővé tették számomra, hogy elmerüljek egy színházi látomásban, hogy szellemileg és érzelmileg egyaránt megélhessem ezt, úgy is mint technikát, és úgy is, mint vágyott célt. Egy olyan terminológiára tettem szert általa, mely képessé tett arra, hogy párbeszédet folytassak magammal és a színészeimmel, egy nyelvet adott, mely az enyém, a miénk volt, személyes és könnyen használható, mely le tudta váltani a színházról folyó diskurzus addigi megszokott és kézenfekvő kategóriáit. A sors kegyes volt hozzám. Találkoztam egy mesterrel, és teljes egészében bekebeleztem. Megtartottam őt a bensőmben. Az öröm pillanataiban átöleltem őt, nehézségek és veszélyek idején ő nyújtott támaszt.

A színház olyan gyökerekből táplálkozik, melyek egy bizonyos helyen sarjadnak csak, de olyan magokat is terem, melyeket a madarak útján hord széjjel a szél. Az álmok, képzetek, technikák individuumok által járvák a világot, és a velük való minden találkozás virágport hagy maga után, a termékenység ígéretét. A kitartó, kemény munka, a vak szükség és a rögtönzés szelleme révén érik be a gyümölcs, melyben már benne rejtőznek az új, rebellis igazság magvai.

*Fordította Regős János,
lektorálta Durkóné Varga Nóra*

Eugenio Barba: Land of Ashes and Diamonds

My Apprenticeship in Poland (Part 5)

Eugenio Barba (born in Italy, 1936) is the founder of the Odin Theatre and the International School of Theatre Anthropology, both located in Holstebro, Denmark. His book, *Land of Ashes and Diamonds*, appeared in English in 1999 but has not yet been published in Hungarian. It consists of twenty-six letters written by Jerzy Grotowski mainly in the 1960s to the young author who was at the time a pupil of the famous director. The memoirs based on one time diary entries were conceived as an introduction to this volume, disclosing the personal experiences of Barba during his studies in Poland. However, these memoirs may also be read, in the first place by the young generations of our day, as an authentic document of the times making the by gone era of socialism visible through the eyes of an originally left-winger student from a Western European country. The previous chapters of Barba's book appeared in *Szenárium* in serial form. Part 5 is published in the present issue, translated by János Regős.