

## tartalom

### beköszöntő

Mi marad belőlünk? (Szász Zsolt) • 3

### kultusz és kánon

Juhász Kristóf: Bizánctól Csíksomlyóig • 5

### mitem

George Banu: „Ahogy tetszik”  
(Shakespeare és Purcărete Budapesten) • 16

Verebes Ernő: Lassú zuhanás  
(Tomi Janežič látomása Csehov *Sírályáról*) • 22

Kukucska Csilla: Találkozás önmagunkkal a csend „zónájában”  
(Viktor Ryzsakov színházi nyelvéről) • 27

Pálfi Ágnes: Don Juan minden időben  
(Alekszander Morfov rendezésének apropóján) • 37

Szász Zsolt: Három Alice egy színpadon  
(Andrej Mogucsij színházáról) • 53

### fogalomtár

Végh Attila: Pszükhé • 60

### nemzeti játékszín

Balogh Géza: Németh Antal és a rendezői színház  
(6. rész: A visszatérés) • 67

### arcmás

„Mindig történt valami, ha máshol nem, hát bennünk”  
(Kulcsár Editet Szász Zsolt kérdezte) • 89

### kilátó

Eugenio Barba: Hamu és gyémánt országa. Tanulmányaim  
Lengyelországban (8. rész) • 100

Király Nina: Tadeusz Rózewicz költői színházáról • 118



Csengey Dénes: *A cella* – Villon szerepében Szakácsi Sándor,  
Pesti Magyar Színház, 2006, r.: Szakácsi Sándor, Öze Áron (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

# Mi marad belőlünk?

Illő volna, hogy a felelős szerkesztő így az első évad végén valami összefoglalófélét adjon a beköszöntőben. A kényszernek könnyű lenne engedni, a ziccert, hogy önfényező módon dicsérjem a lapot, mégsem akaródzik kihasználni. Tán azért sem, mert mint minden becsületes munkás, én is tudom, hogy mi az, amit nem sikerült megvalósítani ezzel a lappal/lapban az elmúlt kilenc hónap során. Többek között azt a feltett szándékomat sem, hogy a mostani számban tizenkét oldalt szenteljünk színházunk dokumentátor-fotóművészenek, Eöri Szabó Zsoltnak. Lelkiismeret-furdalásomat csak némileg oldja, hogy MITEM-ről tudósító képei, mint legutóbb, most is magukért, pontosabban értünk, rólunk szólnak a fotóemlékezetnek azon a nyelvén, melyen csak azok beszélnek, akik képesek rögzíteni azt a többletet, amelyről a legnagyobb színészeink is úgy szoktak nyilatkozni, hogy „pályafutásom során volt néhány pillanatom”.

„A fotográfia nem csak egy észrevevő művészet” – a filmgyár egykori stand- és werkfotósának, B. Müller Magdának ez a portréfilmjében elhangzott mondata sokszor eszembe jut, amikor Eöri Szabó Zsolt képeit válogatom az éppen aktuális Szenáriumba. Ugyanazt az előadást láttuk, tudom, hogy mire volna szükségem, mégsem nélkülözhetem azt a csak rá jellemző szemszöveget, személyességet, mely az objektívnek mondott képrögzítésen túl a megismételhetetlen pillanat örökkévalóságát is „áthozza”. Akár mint a színház előtti szoborpark bronzalakjai, akik szintén fotóból lettek.

Első találkozásunkkor a *Szarvassá változott fiú* forgatásán tapasztaltam meg Eöri kamerás tekintetének hatalmát. Talán csak a szokatlan helyzet, hogy magam is a filmvászonra kerülök, váltotta ki, de egyszer csak keresni kezdtem, ki az, aki közről és távolról is ilyen intenzitással képes figyelni, folyamatosan egy erőterbe vonva helyszínt, személyeket, tárgyakat. Zsoltnak bizonyára ez a titka. Hogy észrevétlen tud maradni, pontosabban, hogy nem tolakszik be az én látómezőmbé. Lemondás ez, vagy a színházrajongásnak az az extrája, amikor a színészről, rendezőről egyúttal a fotós önarcképe készül? Valahogy úgy, ahogy azt Székely Szabolcs versében olvasom: „Nyolcvankét éve exponálsz, uram / de a képeim néző kisfiú / megérzi-e a sós szél illatát / vajon, ha elkattintasz egyszer?”

Szász Zsolt





ICI VIENT LI REI REI A BERODE :





JUHÁSZ KRISTÓF

# Bizánctól Csíksomlyóig

A krisztusi szenvedéstörténet és üdvtörténet megjelenítés általi megélése, és ezáltal személyessé tétele a kereszténységgel egyidős vágy az emberben. De mint látni fogjuk, a passiójátékok sosem korlátozódtak csupán a szoros értelemben vett passió ábrázolására, bár kétségtelen, hogy a Golgota misztériumának megjelenítése állt e játékok középpontjában. Ez a kulturális hagyomány hihetetlenül gazdag és sokrétű: bibliai jelenetek, apokrif vagy népi eredetű elemek, liturgikus énekek, teológiai eszmefuttatások és a középkori moralitások elemei egyaránt fellelhetők benne. A mindenkori egyházi vagy világi szerzők – bizonyos kereteken belül természetesen – újra és újra „átírták”, új megvilágításba helyezték magát a bibliai cselekményt is.

Mikor a Római Birodalomban a kereszténység államvallássá lett, a klasszikus görög – és az arra épült latin – színházi hagyományok még elevenen éltek. Az új vallás politikai és kulturális hatalomátvétele sok tekintetben nem a pogány szokásrendszerek eltörlésében, hanem azok korlátozásában vagy kisajátításában volt érdekelt. Csak a hetedik század utolsó évtizedében hangzik el az egyház részéről, hogy be fogják tiltani a táncot és azokat a pogány rítusokat, melyek idegenek a keresztény felfogástól. Ettől kezdve senki nem öltheti magára a komédia, szatírrjáték vagy a tragédia maszkjait, nem kiálthatja Dionüszosz förtelmes nevét...

Mennyire volt hathatós e tiltás hosszú távon? Ha a csíksomlyói passiók vaskos népi humorral előadott ördögjeleneteire gondolunk, a válasz korántsem egyértelmű.

Az ókori hagyomány kisajátításnak tipikus példája az a Bizáncrian íródott tragédia<sup>1</sup>, a *Christos Paschon*, melynek névtelen szerzője a szöveg több mint felét Euripidészről vette, elsősorban a *Bakchásznoékból*. A keresztény tragédia hősnője

<sup>1</sup> A keletkezés évszáma ismeretlen.



Szűz Mária, a cselekményt az ő szemszögéből láttatja a szerző. Mária és a galileai asszonyok kórusa a megfeszítéstől a feltámadásig és Krisztus sebeinek felfedéséig követi az eseményeket. A hangsúly nem Krisztus, hanem Mária szenvedésén van: a szerzői szándék szerint a néző általa fogja föl Isten emberré válásának misztériumát.

A negyedik századból már ismerünk egy önálló párbeszédese művet, Bizánci Methodiosz darabját a feltámadásról. A hatodik századtól terjed el a teatralizált szentbeszéd liturgikus gyakorlata: az egyik ilyen drámai homília alapkonfliktusa, hogy Mária féltékenykedéssel vádolja Józsefet. A források arra utalnak, hogy egy Bizáncban már elevenen élő hagyomány vándorolt lassan Nyugatra.

A tizedik századtól ismert a húsvéti ünnepi liturgia részeként előadott *Húsvéti trópus*, melyből kérdések és feleletek formájában értesülünk a feltámadás eseményéről, melynek hírért az angyal hozta el a három Máriának, akik Krisztus sírjánál éppen olajjal akarták megkenni a megfeszített testét. Egy tizedik század második felében keletkezett bencés szertartáskönyvben (*Regularis Concordia*) a szent sírnál tett látogatás három szimbolikus cselekvéssel kapcsolódik össze: a kereszt imádása, a kereszt letevése és a kereszt felemelése. A kereszt imádása a megfeszítést jelképezi, az ima után a lepelbe burkolt keresztet az oltárra helyezik, mintha Krisztus testét hantolnák el, majd a húsvéti mise előtt, a gyülekezet távollétében, teljes csendben teszik vissza a helyére: ez jelenti a feltámadás ünnepét. A húsvéti trópusban kizárólag papok jelenítik meg a három Máriát, az apostolokat, és a későbbiekben magát a hívek előtt megjelenő Jézust is.

Az eddigiekből is látszik, hogy a vallási témájú színjátszás fejlődése a középkor Európájában egyáltalán nem egyenes vonalú. Óvatosan kell bánnunk a sokszor elhangzó kijelentésekkel: a dráma „kikerül” a templomból, a dráma „világi formát ölt”, a dráma „visszakerül” a templomba. A templomok ugyanis abban az időben nem elszigetelt terek, hanem a társadalom minden rétege számára nyitott közterek voltak. Ahogyan az egyház sem a templomban, a sekrestyében, a kolostorban élte csupán az életét, hanem jelen volt az élet minden területén – ha egy templom kapuja kinyílt, azon az egész város vagy falu bement, és a templom is „kiment” saját kapuján, jelen volt az egész településen. Túl azon, hogy klerikális vagy világi személyek működtek közre egy darabban, nehéz egy konkrét produkciót jellegében egyházinak vagy világinak titulálni. Egy tizenkettedik századi német apáca például elismeréssel szólt a Betlehemről, Heródesről és a három királyról szóló templomi darabok értékéről, de felpanaszolta a részeg orgiákat, mikor a papok duhaj római katonáknak öltöztek...

Szintén a tizenkettedik századtól kezdve tudunk nagyszabású szabadtéri moralitásokról, allegorikus játékokról, melyeket hol egyházi személyek, hol a városi céhek tagjai finanszíroztak és adtak elő vallásos érületből. Az első írásban fennmaradt ilyen allegorikus darab, az *Erények rendje* az 1140-es évek végére datálható. Szerzője Hildegard von Bingen, egy előkelő apácafőnöknő. A szereplőgárda is főleg az apácák köréből került ki. A főszereplőnő, a Lélek az ártatlanság fehér ruháját varrja, de mikor szembekerül az Ördöggel, eldobja azt. A játék csúcspont-

ján az Erények alászállnak, megláncolják az Ördögöt, hogy a Szüzesség letiporhas-sa sarkával az Ördög fejét. Eztán a Lélek felveszi új ruháját, a „fény páncélját”, és felemelkedik a mennybe. A darab interaktív volt: a nézőket letérdeltették, hogy áldásával az Atya el tudja érni őket.

Az effajta allegóriákban később egyre összetettebbé váltak a figurák. A *Bűnös ember* című 1494-es morálításban szereplők nevét bonyolultságuk miatt már a ruhájukra kellett hímezni. A szereplők között olyan neveket találunk, mint Hosszú Élet Reménye, Bűnvallás Feletti Szégyenkezés, Vezekléstől Való Félelem, Szabad Akarat...

Különálló és igen népszerű műfajt képviselt a szentek életét bemutató mártírszjáték, a mirákulum. A legkorábbi ismert mirákulumok a 930 körül száz nemesi családban született apácától, Hroswithától származnak. A szerzőnő darabjai hidat képeznek az antikvitás és a középkor világa között. Ne feledjük, hogy ebben a korban egy arisztokrata nő számára az apácaság alkalmasint a házasságnál jóval nagyobb szabadságot jelenthetett – esélyt az értelmiségi létezésre. Hroswitha sem a kulturális élet periferiáján élt: közeli kapcsolatban állt a németrómai császár udvarával, kanonoknőként vagyonát és mozgási szabadságát is megtarthatta. Művei mögött a színháztörténészek sokáig férfit sejtettek. Nem tudták elképzelni, hogy ennyi humort és erőszakot egy női szerző miként ábrázolhat. Hroswitha darabjai teatralitásukban igen merészek; szövegeiben hemzsegnek a sárkányok, mennybéli víziók, a tűzijátékok és borzalmas kínzások leírásai. A latinul író Hroswitha előszavaiban többször sugallta: ő Terentius komédiáinak keresztény verzióját írja, ami a *Thais, a prostituált megtérítése* című darabjának epizódjaiban tetten is érhető. Ebben Paphnutius, a remete fiatal szerelmesnek álcázva magát keresi föl Thaist, hogy megtérítse. Thais szinte azonnal meg is tér – egyszerűen csak arra várt, hogy megmentsék saját életmódjától. A dialógusokban folyamatosan azt sugallja, hogy lelke titkos helye, mely testétől független, csak Istennek van fenntartva – de Paphnutius nem éri be ennyivel. Zárdába viszi Thaist, bezárja egy parányi, ajtó nélküli cellába. Eltelik három év, és Paphnutius megzavarodik, mikor egy isteni jelenés felfedi előtte, hogy a mennyekben jelölték ki a prostituált helyét. Három, illemhely nélkül eltöltött év után Thais ürüléktől elborítva meghal, mialatt Paphnutius Thais testének megmentéséről beszél, mely így talán csatlakozhat a hóféhér bárányokhoz a mennyben. A darabot nyilvánvalóan hagyományos megváltás-történetként értelmezték, de hogy Hroswitha szándéka szerint mennyi volt ebben az irónia, nyitott kérdés marad...

A középkori dráma gyakran processzió formáját öltötte. E gyakorlat az alexandriai Dionüszosz-ünnepekig vezethető vissza. A játszó kocsikon mentek keresztül a városon a Dionüszosz mítoszát megidéző tablókkal. Krisztus teatrális értelemben is Dionüszosz örökébe lépett. Ismert egy firenzei feljegyzés egy 1454-es Szent Iván-éji felvonulásról: minden csoport kocsiszínpadon játszott el egy-egy jelenetet a darabból a városi hatalmasságok előtt. Huszonkét képet adtak elő: *A kereszt, Angyalok, Lucifer és angyalainak küzdele a Paradicsomból, Ádám és Éva, Mózes és az izraeliták (lóháton), Mózes és a törvények, Próféta felvonulása, Angyal*

üdvözlet, Jelenet a római császárról, Krisztus születése, Heródes együtt a Gyertyaszentelő Boldogasszonnyal, Háromkirályok (kétszáz ló kíséretében), Feltámadás, A Pokol tornáca (az alászálló Krisztus megmenti az ószövetségi alakokat), A menny (ahol az előbbiek elfoglalják helyüket), Az apostolok és Mária felvonulása, Krisztus mennybe-menetele, Élők felvonulása, Élők és holtak. A mutatvány Az utolsó ítélet, a pokol és a mennyország megjelenítésével zárult.

Más esetekben a városkapunál kezdődő, a város közepe felé haladó körmenet során útközben adták elő a jeleneteket a különböző céhek. Egy észak-angliai előadásban a Noé-élőképet például hajóácsok adták elő. A jelenet központjában az állt, hogy a címszereplő a színpadot bárkává alakítja. A komikum forrása az volt, hogy Noé – a szerepét játszó színésszel ellentétben – nem volt hivatásos hajóács. A történesek szimultán zajlottak; mialatt Noé a szekéren (szekérből) zaj nélkül megépítette a bárkát az angyaltól kapott szerszámokkal, az utca szintjén az ördög egy mágikus szert adott Noé feleségének, hogy térítse el szomjas férjét munkájától. Isten Noé munkáját az árboc felállításának pillanatában hallhatóvá tette: a hajóépítés első akusztikus eleme a szögek beütése az árbocba mint Krisztus keresztségbe, mely így a megváltó kínhalálára utalt. Az ószövetségi jelenet így vált az evangéliumi történet szerves részévé.

Más céhek is igyekeztek tevékenységüknek megfelelő epizódot választani: aranyművesek adták elő a kis Jézusnak aranyat hozó háromkirályok jelenetét,



A valenciennes-i passiómisztérium stációinak díszletei, az ún. „házak”, 1547, Bibliothèque nationale de France, Paris



a vincellérek a víz borrá változtatását a kánai menyegzőn. A pokolra szállást gyakran bízta szakácsokra és pékekre, azon a praktikus alapon, hogy ők amúgy is tűzzel dolgoznak, és a rémisztő hangeffektusokhoz szükséges lábasok, serpenyők is rendelkezésükre állnak. Persze nem lehettek teljesen következetesek: ismert, hogy egyszer a mártáskészítőknek már csak Júdás öngyilkossága jutott...

A körmeneti processziók mellett a piactereken épített, kör, illetve félkör alakban felállított színpadi terek is szolgálták az előadásokat. A magasított kör-emelvényeket gyakran vizesárokkal, sövénnel vették körül, s maga a körforma a világmindenséget szimbolizálta. Általában balra, Keletre egy emelvényen volt a menny (vagy Paradicsom), Északra vagy Nyugatra a pokol. Emellett számos más helyszín és allegorikus installáció volt még látható: Mária názáreti otthona, a jeruzsálemi kapu, a Galileai-tenger, hinták ószövetségi alakokkal, a szerencse kereke, József hálószobája, Heródes trónterme, templomok, püspökök, császárok és más hatalmasságok palotái és trónusai, Noé bárkája, és természetesen a Kópönyák hegye. A díszlet lehetett szimbolikus: egy fa jelenthette az Édenkertet, egy kút a tengert – de a tenger jelzésére éppúgy szolgálhatott egy pompásan megépített hajódíszlet is.

A cselekmény többnyire szimultán zajlott: a különböző helyszíneken – egy korabeli, instrukciókat tartalmazó feljegyzés szerint a „házakban” – folyamatosan látható volt minden szereplő. Amíg például a főpap házában egy dialógus zajlott,



Mária Magdolna, Pilátus vagy a többiek házában várakoztak, pihentek, s ha szerepükbe belefért, ettek-ittak.

Egyes előadások technikai apparátusa és léptéke a mai nézőt is lenyűgözné: óriási boroskádakból eső ömlik, lelkek emelkednek pallóhidakon a mennybe, élő galambok röppennek az égbe, hogy aztán műgalambokként térjenek vissza, csőrükben az olajággal. Lucifer sárkányon lovagol, angyalok és ördögök csatáznak a pokol szájában, ahonnét füst és bűz árad. A pokol valóban egy száj, egy rémületes démonfej, melynek agyaras állkapcsa csörlőkkel és sodronykötelekkel nyitható és csukható. Egy másik szövegben egy 2,9 méter széles száját írják le, s arra is találunk utalást, hogy egy partra sodródott bálna állkapocs-csontja volt a szerkezet váza.

A naturalizmus elterjedt és általános, sőt egyenesen követelmény. A töviskoronában vérrel telt hólyagokat rejtenek el, melyek egy szakavatott mozdulatra kipukkannak, és disznóvérrel borítják el a szenvedő Krisztust megjelenítő színészt.

A jelmez alá rejtett disznóbeleket Júdásból démonok tépik ki. A mártírszínházban trükkökkel imitálják a leghorrorisztikusabb színpadi eseményeket, minden olyasmit, ami a való életben egy kínzókamrában vagy a nyilvános kivégzésen is megtörténhetett: fogóval kiszagatatott húsdarabok, lefűrészelt végtagok, leszagatatott keblek röpködnek órákon keresztül, és ömlik a különböző helyekre rejtett hólyagokból a disznó- és csirkevér...



Vulgáris ábrázolás, lapszéli kódexillusztráció, marginália

A technika természetesen akkor sem volt tökéletes; a mennybemenetelt megoldó bonyolult, mechanikus emelőszervezetek hibáira utal egy firenzei anekdota, melyben egy néző megjegyzi: ha a mennybemenetel egy ilyen a masinérián múlt volna, Krisztus tán még most is úton volna.

A késő-középkori produkciókban már a pirotechnikát is bevetettek. Ismerünk feljegyzéseket Lucifer lángoló koronájáról és a kezében tartott égő kígyóról, ágyúkról, petárdákról, lángoló kénről. Lucifer kosztümjét sárral kenték be, így oldották meg a tűzvédelmet. Az alábbi szövegrész egy tizenötödik századi Bourges-i előadást idéz:

(...) szikla formájú pokol következett. A sziklára tornyot építettek, amely egyfolytában lángokat lövellt. A lángokban a medvebőrbe bújt Lucifer jelent meg, de csak a feje meg a törzse. Hajszálaín aranypénzek lógtak, meg egy különböző színes anyagokkal ékesített, két maszkkal ellátott állatpérm. Szüntelenül tüzet okádott, és a kezében tekergőző

kígyók, viperák is tüzet köptek. A szikla négy sarkánál lévő négy kis toronyban kínzásokat elszenvedő lelkek voltak láthatók, a szikla külső oldalából pedig sípoló, torkából, orrlyukaiból, szeméből tüzet köpő óriás sárkánykígyó bújít elő. A szikla többi részén is különféle kígyók, varangyok csúsztak-másztak. Az egészet a sziklában elrejtőzött emberek mozgatták, akik úgy működtették a kínzóeszközöket, ahogy meghagytuk nekik.

A frankfurti és az asfeldi passiójátékokban bizarr momentumok is felbukkan-  
nak Krisztus kíntásának jelenetsorában. Jézus fejét beburkolták, és ki kellett talál-  
nia, ki ütlegeli őt, vagy ki húzza a haját és a szakállát. Mindez egy kötött koreográ-  
fia szerint zajlott: a kérdezz-felelek játék háromszor ismétlődött:

– Mondd meg nekünk, Krisztus, ki ütött meg téged?

A Megváltó kitartóan hallgatott. Majd a korbácsolással fokozódtak a bor-  
zalmak, s a keresztre feszítéssel teljesedtek be, a mikor a katonáknak kötelekkel  
kellett szétfeszíteniük Jézus karjait, hogy elérhessék a túl nagy távolságban ütött,  
szögnek szánt lukakat.

Secundus miles:

Lássátok csak, túl nagy ám a  
két lyuknak a távolsága!  
Nem illik oda a keze,  
jer barátom, rántsad bele!  
Feszítsük hát mind a ketten,  
mít egyedül én nem tehettem!

Quartus miles:

Barátom, mit kérsz, szívesen teszem:  
kéresem teljesítnem nagy öröm nekem  
tagjai csak törjenek, ropogjanak,  
erei mind szakadjanak!  
Húzzad csak jó, húzzad hát!  
Haha, szép volt, jó barát!



Pokolszaj-ábrázolás az ördögökkel, XIV. sz.

És miután húztak rajta még egyet, bort kortyolnak a flaskájukból. Majd a lábfe-  
jeknek veselkednek neki, a kereszt felállítása után pedig kurjongatva kockáznak a  
kereszt tövében, amíg a *Mária-síralom* jelenete nem következik... A horrorisztikus  
jelenet fekete humora évszázadokkal később, a barokk-kori Csíksomlyón már  
elképzelhetetlen lett volna. A jelenet és kedélyes bőbeszédűsége egyben magyará-  
zatot ad arra is, miképpen tarthatott egy-egy ilyen játék több napon keresztül...  
Lássunk néhány megdöbbenő számadatot a tizenkettedik század környékéről!

– Az arrasi passió négy napig tart, százöt szöveges szereplője van (a néma sta-  
tiszta számáról nincs adat), és kétszázötvenezer verssorból áll.

– Rouanban 1514-ben egy teljes hétig játszanak egy passiót.

– Arnoul Gréban 1452-es passiójában négyszázkilencvenen szerepelnek.

– 1490-ben, Reimsben tizenhatezer néző kíváncsi a passióra (egy középkori  
nagyváros lakossága tíz- és húsz ezer fő között mozgott!).

A ránk maradt szövegek lapszéli jegyzetei, rendezői vagy szerzői instrukciói pusztán a mozgásokra, technikai effektusokra korlátozódnak, színészi alakításról ebben a korban még szó sem esik. Persze ne is úgy képzeljük el egy középkori próbát, mint napjainkban, mikor a színész buzgón jegyzeteli példányába a rendező instrukcióit – minden szöveges szereplőnek papírra másolt vagy nyomtatott példányt kezébe adni költségesebb lett volna, mint az egész produkció együttvéve. Ráadásul az előadások résztvevői – hacsak nem kizárólag klerikusok voltak – egyáltalán nem tudtak írni-olvasni. Láthattuk, mennyi szereplővel és mekkora mennyiségű szöveggel operáltak az egyes játékok. Mindezek fényében hihetetlen kihívás lehetett a szövegek betanítása és memorizálása!

A középkori misztériumok, morálisok, passiók és mirákulumok történetén végigtekintve mindazonáltal azt láthatjuk, hogy a karakterrel való lélektani azonosulást leszámítva gyakorlatilag minden olyan színházi módszert alkalmaztak, melyet a későbbi korok „feltaláltak”: interakcióba kerültek a nézővel, hihetetlen technikai trükköket alkalmaztak, sokkoltak, elgondolkodtattak, egyszerre szórakoztattak s láttak el a korabeli társadalomban pasztorációs, pedagógiai, szociális feszültségoldó vagy akár tehetséggondozó funkciót.

Hogyan érték el hallatlan népszerűségüket a középkor e tömegrendezvényei, és hogyan vezetett épp ez a népszerűség átmeneti visszaszorulásukhoz? A passiójátékok éppen abban az időszakban voltak a legnépszerűbbek, amikor Európa egy háborúktól, járványoktól, éhínségektől és természeti csapásoktól sújtott, és időnként a teljes anarchia állapotában leledző kontinens volt.

A feudális berendezkedés nem tette lehetővé erős központi államszervezet kiépítését – a hatalom működése a néptömegek szemszögéből teljesen kiszámíthatatlan és esetleges volt. Európa népeinek egyetlen közös platformját a latin nyelv és a kereszténység jelentette – az a kereszténység, mely úgy volt képes világszerre elterjedni, hogy sikerrel integrálta magába azokat a pogány hagyományokat, melyeket nem tudott elpusztítani, és amelyeket újra és újra át kellett értelmeznie. Ez a hihetetlen kulturális sokszínűséggel bíró, mindig megújulásra képes vallás tartotta életben a passiójátékot, annak ellenére, hogy ezt a gyakorlatot folyamatosan az elhalás veszélye fenyegette. A századfordulón, 1500 körül, egy általános apokaliptikus hangulatban, hisztérikus tömegmozgalmak formájában nyilvánult meg a hit válsága: flagellánsok hatalmasra duzzadt menetei járták az országutakat, s végezték nagy nyilvánosság előtt véres szertartásaikat. Népi prédikátorok hirdették a világvégét, szólítottak föl megtérésre, bűnbánatra. Templomról templomra jártak az emberek, s egymást ölték azért, hogy megpillanthassák az üdvösséget és gyógyulást hozó oltáriszentséget. A teljes létbizonytalanság közepette a csodában akartak hinni, csodákat akartak látni, biztosat akartak tudni. És az angyalok, ördögök, menny és pokol akkoriban a legtöbb ember számára biztosabb volt, mint a mindennapi kenyér.

Ez időben – mikor Európa lakosságának körülbelül egynegyede pusztult el pestisben, és egész városok néptelenedtek el – fokozódott tébollyá a zsidó-, és boszorkányüldözés. Véres pogromokra sajnos sokszor a passiók is ürügyet szolgáltatnak.



Bevett gyakorlat volt a zsidógúnyolásnak az a módja, hogy az evangéliumokban szereplő zsidókat a köztük élő zsidók képére formálták, ezzel is ellenük tüzelve a közhangulatot. Egy ilyen etűd során például a zsidót játszózt oszlopra állították, és egy kitömött borjút adtak neki, melybe boros- vagy söröstömlő volt rejtve, s a játszóznak ebből kellett innia. A „poén” az volt, hogy az ital a borjú hátsófelén ömlött ki. A nép sokszor nem elégedett meg a gúnykacajjal, hanem vére (és persze szabadrablásra) szomjazva dúlta fel a zsidónegyedeket. Sok előadás szövegében megtaláljuk az abszurd indokot: a zsidók elárulták megváltójukat, Jézus Krisztus haláláért a zsidó nép kollektíven, évezredek múltán is felelős. Az üdvtörténet ostoba félremagyarázásának tragikumára példa, hogy az egyik legrégebbi, szinte változatlan formában előadott oberammergau-i passió 1934-es előadását megtekintő Hitler és Goebbels úgy vélekedett, hogy e játék igen fontos a Birodalom számára, hisz roppant hitelességgel ábrázolja a zsidók aljasságát.

Egyes játékok a közrend fenntartása szempontjából is terhet jelentettek a városoknak. 1490-ben Reims-ben, a nyolc napos játék alatt a város mindennap borral és kenyérrel vendégelte meg az ünnepi gyülekezetet. Részegeskedéstől verekedésen és nemi erőszakon át a gyilkosságig mindenféle bűncselekményről beszámolnak ezalatt a krónikák. Auxerre-ben hagyományosan a temetőben zajlottak a passiójátékok, 1551-ben, a huszonnyolc napnál is tovább tartó előadásokon olyan orgiasztikus erőszakhullám söpört végig, hogy a temetőt végül újra fel kellett szentelni.

Fontos mozzanat a játékok elvilágiasodásának folyamatában, hogy a hitet erősítő drámai megoldásokról a hangsúly egyre inkább a látványosságot fokozó technikai megoldásokra tevődik át. Ez különösen jellemző Itáliára. Firenzében az 1300–1400-as évek fordulóján például a reneszánsz építészet egyik mestere, Filippo Brunelleschi volt a vallásos darabok szcenikai vezetője. *„A színpad fölött a tíz mennyei szféra, tíz hatalmas kerék forog egy centrum körül csillagokként ragyogó kis lámpásoktól megvilágítva”* – Giorgio Vasari így írja le Brunelleschi Paradicsom-ábrázolását. 1490-ben Milánóban Leonardo ugyanezt a technikát már a keresztény kultúrkörből teljesen elrugaszkodott, bár szakralitást nem nélkülöző képekhez használja, mikor színpadi gépezetében a mozgó naprendszer bolygóiból az ünnepelt Izabella királyné elé lépnek az istenek, kikről a bolygókat elnevezték. E grandiózus színpadi megoldások lehetősége feltehetőleg ugyanúgy elmozdította a kor rendezőinek, íróinak és kialakulásban lévő társulatainak érdeklődését új irányokba, ahogy napjaink színházcsinálóival is történni szokott. A tehetségük vagy játékszeretetük révén kiválasztódott „profi” kisebbség az új formákkal kísérletezve már túllépett mindazon, amiért ezek a játékok valaha létrejöttek.

És a többség? Órájuk vonatkoztak a tiltó rendelkezések. A katolikus egyház ugyan egységesen soha nem lépett föl a játékok ellen (pápai rendelkezésről nincs adat), de helyi országos szinten sorra tiltották be a passiójátékokat és egyházi és állami hivatalok. Frankfurtban a városi tanács 1515-ben utasított el egy előadásra vonatkozó kérelmet, holott 1506-ig ugyanők a faanyagot is biztosították a díszletépítéshez, és bőségesen meg is vendégelték a játszókat. Canterburyban 1500-ban,

Berkeleyben 1520-ban, Bolognában 1583-ban, Spanyol Németalföldön 1601-ben tiltották be a játékokat. 1534-ben Evora püspöke egész Portugáliára kiterjesztette a tiltást: „...ugyanis ezek a darabok illetlen szokásokat honosítanak meg, a látott kép-  
telenségek és túlzások pedig gyakran okoznak megbotránkozást azok körében, akik nem  
eléggé szilárdak a szent katolikus hitben”. 1565-ben Karl Borromeo, Milánó érseke így  
indokolta a betiltást: „...az Istennek tetsző szokás (...) sokak szemében megbotrán-  
kozás, sőt: nevetség és megvetés tárgyává vált, ezért úgy határoztunk, hogy ettől fogva a  
Mégváltó passiója sem szent, se profán helyen elő ne adassék, hanem hitszónokok által  
tudós és tekintélyes módon taglaltassék.”

Hasonlóan érvelnek Európa-szerte. A szándék világos: az egyház véget akar  
vetni a kicsapongásoknak, és a korabeli „művészi szabadság” helyébe a maga  
üdv történeti értelmezését akarja állítani. A reformáció is egyértelműen a miszté-  
riumok ellen dolgozott.

A játékokban fellelhetők a régi pogányság nyomai – fogalmazott Rotterdami  
Erasmus. Luther így szállt síkra a passiók ellen: „[a nézők] részvétet éreznek Krisztus  
íránt, ártatlan emberként sajnálják, és úgy siratják, ahogy az asszonyok (...), pedig in-  
kább magukért és gyermekeikért kéne sírniuk.” Érthető, hogy az ereklékultuszban és  
a szentek képi ábrázolásában is ellenséget látó reformáció fokozott dühvel fordult  
szembe a bibliai események teátrális, „komédiázó” értelmezésével.

A kelet-közép-európai iskoladrámák gyakorlatában, illetve egyes bajor és oszt-  
rák falvak népi hagyományaiban a misztériumjátékok elemei persze tovább éltek,  
de igazán grandiózus középkori formájában a passió soha többé nem jelent meg az  
európai színpadon. Amikor körülbelül egy évszázad elteltével, a barokk korban,  
egy teljesen átalakult Európában az egyház a rekatolizáció nagy kísérlete során  
újra feleleveníti a passiójátás hagyományát, már nem engedi ki azt a kezei közül.  
Az előadások zárt szerzetesi, iskolai közösségekből, a klérus írástudóinak értelmi-  
ségi „laboratóriumaiból” kerülnek ki. Természetesen ez nem jelentette azt, hogy a  
passiójátásból kihalt a népi jelleg. A tizenhetedik században egy kulturálisan  
meglehetősen elszigetelt közegben, a csíksomlyói ferences kolostorban olyan drá-  
mák születtek, melyek – ha szcenikai-technikai összetettségükben nem is – kultu-  
rális sokszínűségükben méltán felvehették a versenyt középkori elődeikkel.

Érdekes kettősség: a csíksomlyói passiók féltve őrzik a hagyomány szerinti dog-  
matikus retorikát. S közben beengedik – nem a nép nyomására, mint a középkor-  
ban, hanem egyenesen meginvitálva – a nép hangját, a helyi székelység megszólá-  
lását. Ami nem csoda, hiszen a térítés, az új tanítványok fölvétele következtében  
a kolostor alapítása óta nyilván fokozatosan „elszékelyesedik”, a barátok főképp a  
helyiekből verbuválódnak – nincs adat arra, hogy „érdeklődés hiányában” a kolos-  
tori klérus állományát valaha is más kolostorokból kellett volna pótolni (a tanulók  
létszáma az 1700-as években 100 és 400 fő között mozgott).

A barokk korban – elsősorban a jezsuita és pálos iskolákban – elterjedt iskola-  
drámák természetesen a ferencesek pedagógiai fegyvertárában is hatékonyak  
bizonyultak. Részben átmenthető volt általuk pár középkori műfaj (például a mo-  
ralitás), részben a diákság és a tanárság kreativitásának szinten tartása is biztosítva

volt. Ahogy a magyarországi jezsuita és pálos iskoladramákat a magyar nyelvű színjátszás kezdeteinek, úgy a csíksomlyói ferences iskoladramákat a passiójátszás „előszobájának” tekinthetjük.

A csíksomlyói kolostor repertoárjában egyaránt szerepeltek szabadtéri és zárt térben előadott játékok. Tudunk egy dramatizált stáció- (vagy keresztút-) járásról is. A kolostor mellé az előadások számára faépületet emeltek (ebben háló- és tanterem is helyet kaptak), de ez egy óvatlanul pipázó asztalos miatt leégett. Feltételezzük, hogy amennyiben színpadot használtak, az háromszintű volt, akár a sok középkori szín, és az égi, földi, alvilági jelenetek szereplői szimultán voltak jelen. Komolyabb technikákat igénylő díszletről nem maradt fenn adat.

A csíksomlyói passiójátszás az alvilági karakterek ábrázolásában is éppoly hatékonynak bizonyult, mint a mennybéliek, vagy az egyszerű halandók esetében. A középkori misztériumok zsenialitását nem egyszerűen továbbvinni, de újrafogalmazni és a maga helyi sajátosságaira értelmezni is képes volt. Fontos feladatunk, hogy egy olyan, nemzetkarakterünket meghatározó összművészeti produktumot, mint a Csíksomlyói Passió, ne csak önmagában lássunk. Lássuk a maga valóságában: a végtelen sokféle kulturális hagyományt magába olvasztó keresztény Európa szellemi vállalkozásaként, mely alapvető létkérdéseink megismerésére és megértésére törekszik.

## Felhasznált irodalom:

Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*

Dömötör Tekla: *Naptári ünnepek – népi színjátszás*

Alice K. Turner: *A Pokol története*

Hont Ferenc: *A színház világtörténete*

Honti Katalin: *Iskolai dráma, misztériumjáték, csíksomlyói passió*

David Wiles: *Színház a római és keresztény Európában*

Medgyesi S. Norbert: *A csíksomlyói ferences misztériumdramák forrásai, művelődés- és lelki-ségtörténeti háttere*

### **Kristóf Juhász: From Byzantium to Csíksomlyó**

Medieval passion plays satisfy a wish in man as old as Christianity by allowing an experience through representation, and thus a personification, of Christ's passion and salvation history, says the author at the beginning of his study. He primarily investigates the role this genre had to play in the development of European dramatic art, but he looks at the other characteristic genres of the middle ages (mystery, morality and miracle plays) as well. He shows by examples the religious function and social embeddedness of these genres over the period, touching also upon the points of convergence within the history of their evolution.



GEORGE BANU



# „Ahogy tetszik”

Shakespeare és Purcărete Budapesten<sup>1</sup>

„Az emlékezet a legjobb kritikus” – régóta kísért ez a mondat, melyet gyakran idéznek egy spanyol esszéistától<sup>2</sup>, és amelyben mindannyiszor magamra ismertem. A kor előrehaladtával a memória hanyatlása abban nyilvánul meg, hogy más-képpen szelektál, s mint tudjuk, nem a közelmúlt eseményeit részesíti előnyben, hanem a régieket, amelyek úgy őrződtek meg bennünk, mint egy személyes páncélszekrényben. Ki máshoz is hasonlítható a néző, mint Diogenészhez, aki azokkal a személyes tulajdonaival azonosítja magát, amelyekről nem tud megválni? A hor-dójában benne van minden, ezért nyilatkozhat a következőképpen: „omnia mea mecum porto” (‘mindenemet magammal viszem’). Ebbéli meggyőződésemben csak megerősített Budapesten Silviu Purcărete legutóbbi rendezése, Shakespeare *Ahogy tetszik*je, a darab, amelynek a megrendezését – általános meglepetésre – Patrice Chéreau is tervbe vette, de akit a halál megakadályozott ebben. Micsoda barokkos ellentmondás a mű és a művész sorsa között... a beteg Chéreau e mű játékos és könnyed szövegével szeretett volna elbúcsúzni tőlünk?

Silviu Purcărete bevallotta nekem, hogy nem szeret olyan szövegeket megren-dezni, amelyek viszonyítgatásra és rangsorolásra adhatnak alkalmat, ő szívesebben kalandozik kevésbé felderített területeken, járatlan utakon. Számára a rendezés alkotást jelent, és csak mellékesen „variációt”, melyet nagy rendezők produkálnak az olyan alapszövegekre, mint például a *Hamlet* vagy a *Cserecsenyéskert*... Az *Ahogy*

<sup>1</sup> Az írás román eredetije megjelent a cotidianul.ro oldalon 2014. február 21-én: <http://www.cotidianul.ro/cum-va-place-cu-shakespeare-si-purcarete-la-budapesta-232566/>

<sup>2</sup> Eugenio d’Ors (1882–1954), a barokk specialistája



tetszik azonban nem ebbe a kategóriába tartozik. Ugyanakkor nekem nézőként van néhány fontos viszonyítási pontom a saját emlékezetem térképén; felidézésük mind életrajzi, mind művészi szempontból indokolható. De vajon e két szempont szétválasztható-e? Hiszen bármely meghatározó kulturális élményünk egy pillanathoz, helyzethez, baráti közösséghez kötődik. Ha emlékszem a műre, nem felejtmem el ezeket a körülményeket sem. A kultúra mint tett, mint cselekvés – ami főként a színházra érvényes – kitörölhetetlen nyomokat hagy bennünk: közös élmény, és nem csupán művészi. Ezek a kettős – teátrális és emocionális – „csomópontok” úgy rögződnek bennünk, mint életünknek azok a művészi beteljesüléstől elválaszthatatlan mozzanatai, amelyeknek részesei voltunk.

Fiatal kamaszként egy kerthelyiségben fedeztem fel az *Ahogy tetszik*et Beate Fredanovval a főszerepben... ezzel együtt egy hűvös shakespeare-i „szentivánéj” tűnik fel emlékezetemben, amit a Buzău-ból érkező szüleimmel töltöttem, akik a ritkán látható bukaresti előadást jöttek megnézni. Néhány évvel később – már egy olyan vidéki fiatalemberként, akit nemrég vettek fel színész szakra a Színházi Intézetbe (utóbb alkalmatlanságom miatt nem folytattam a színészi pályát) – Liviu Ciulei rendezésében néztem meg az *Ahogy tetszik*et. Ez az előadás fordulópontnak bizonyult a román színházi életben: szabadulást hozott a realizmus dogmájának uralma alól, és kinyilvánította azt a szándékot, hogy helyezzük vissza jogaiba a teatralitást. A teatralitás győzött is, és azonnal heves vitákat váltott ki. A fiatalok szeretik az ilyen vitákat. Örömmel tölt el, hogy tanúja lehettem mindannak, amivel ez az előadás fordulatot idézett elő – összes elméleti következményével együtt.

Most megpróbálom ezt az akkori előadás-élményemet elmesélni Silviu Purcărete-nek. Felidézem az Erzsébet-korabeli teret imitáló díszletet az erkéllyel, ahol a zenekart helyezték el, a reneszánsz jelmezeket, és a fiatal hősnő, Rosalinda hasonlóságát Botticelli *A tavasz* című festményének nőalakjaival. Meditálok a maszkok jelenlétéről az udvarban és hiányukról az erdőben, ami mint színházi jel kifejezi az ellentétet a civilizáció protokolláris tere és az erdő hamisítatlan, szabályokkal nem korlátozott világa között. Ezen témák mentén alakultak ki a viták, ezek szították a viszályt Ciulei körül, aki nem holmi sztereotípiák egymásra halmozásával jelenítette meg a színpadon a világot mint „ikont”, hanem felfedezte a jelek erejét és megfejtésük kulcsát. Ő volt az, aki rátalált a színházi nyelv sajátos hatásmechanizmusára.



William Shakespeare: *Ahogy tetszik*, jelenetkép Liviu Ciulei rendezéséből

Az előadás felidézése segít megértenem, hogyan működik az emlékezet. Nem tudok minden színészt feltámasztani, a szereposztásban fehér foltok maradnak, mint egy térképen, ahol számomra ismeretlen helyek is vannak: a színészek, akikre emlékezem, úgy jelennek meg, mintha kísértetek volnának egy Adolfo Bioy Casares novellából, ahol a „légies” szereplők egy medence körül gyülekeznek és a víz visszatükrözi az arcukat. Az idő előrehaladtával ez alkalommal már én vagyok a tükör: ebben a tükörben látom a feledhetetlen színésznő-párost, Clody Bertholát és Ileana Predescut, a fiatal Victor Rebengiucot, akit akkor fedeztem fel, Dorin Dron rendkívüli precizitással megformált, szenzációs bohócát és Liviu Ciuleit, aki a méla Jacques-ból egy csalódott alteregót formált. Kik voltak a többiek? Hiába kutatom, senki sem jelenik meg. Az idő kegyetlen kritikája ez! Az emlékezet bosszúja!

A nyolcvanas években, a közeli Bochum nevű német városban, amit Pina Bausch tett híressé, Petrica Ionescu rendezett egy botrányba fulladó *Ahogy tetszik*-et, mert ő játszatta először az erzsébetkori hagyomány szerint az összes szerepet férfiakkal. A nála játszó szereplők nem palástolták férfiasságukat, épp ellenkezőleg, hangsúlyozták azt, sokkolva a nézőket, mert minden alkalommal kikacsintottak a szerep mögül. Ezek a férfiak szőrös lábbal és mellel, erősen kifestve úgy játszottak, mint groteszk vándorszínészek, Jérôme Savary híres Mágikus nagy cirkuszára emlékeztettek! Sajnos nem láttam ezt az *Ahogy tetszik*-et. Viszont elmesélte nekem Petrica Ionescu, és a fényképek, amelyeket mutatott, bizonyították az előadás átható erejét.

Emigrációm első éveiben Bretagne-ban, a gyönyörű La Rochelle kikötő mellett Andrei Șerban állította színpadra a shakespeare-i komédiát Radu és Miruna Boruzescu díszlettervezők közreműködésével. A szereplők a fák közé és a fűbe vonultak el, vagy kastélyok tetejére másztak fel, mint Priscilla Smith, Rosalinda szerepének feledhetetlen alakítója. Andrei Șerban ennek a fiatal, odaadó csapatnak minden képességét kihasználta. Generációk ünnepe volt ez és nosztalgiától mentes emigránsok találkozója. Shakespeare megvigasztalt minket. Az *Ahogy tetszik* fényes pillanat volt azon a szerelmes, beteljesülést hozó nyáron.

Ezek után következett az a híres *Ahogy tetszik* előadás, amellyel Declan Donnellan berobbant az európai színpadra. Először is visszatért az eredeti shakespeare-i gyakorlathoz: az összes szereplőt férfiak játszották. Minden alkalommal, amikor újra megnéztem ezt az *Ahogy tetszik*-et, meg kellett állapítanom, hogy milyen csodálatos teremtményt formált Rosalindából Adrian Lester. Férfi volt és néger, színészként ezzel a két akadállyal kellett megküzdenie, s ez leírhatatlanul kecses iróniája révén sikerült is neki. Lester játszott és szeszélyeskedett, szalmakalapot viselt és fémkeretes szemüveget, táncolt, csábított, egy előadóművész átváltozó képességének teljes eszköztárát felvonultatta. Nem szakmai virtuozitását fitogtatta, hanem finoman, fizikailag érzékenyen, színházilag felkészülten, örömmel játszott! Később is, amikor Brook *Hamlet*-jében láttam, folyamatosan Rosalindájának lírai eleganciája járt a fejemben, ami felülmúlhatatlan teljesítmény volt.

De miről is van szó az *Ahogy tetszik*-ben, ebben a bűbájos és könnyed szövegben? Egy képzeletbeli királyságban a nagyobbik testvér, Olivér, elúzi az öccsét, Orlandót,

aki előzőleg kihívja a hatalmas kolosszust, Charles-t, aki őt tulajdonképpen fölényesen szétzúzhatná. Ám általános meglepetésre Orlando győz, és éppen ez a siker ejti kétségbe bátyját, aki ezért száműzi őt. Ezenközben az ardennes-i erdőbe menekül a két barátnő, Rosalinda és Célia, miután egy családi veszekedést követően a herceg-apa elűzi őket. Ugyanabba az erdőbe jutnak, ahol a melankolikus Jacques elmélkedik fennhangon, és Rosalinda férfinak öltözve szeretné enyhíteni Orlando iránt fellobbanó szenvedélyét. De ami itt a cselekményen túl igazán elbűvölő, az a nyelvvel való játék: a szenzációs sziporkák, szójátékok, amelyeknek a bohócok és szolgálók a mesterei. Ez az érvek viszonylagosságából fakadó játékosság az élvezetek forrása: fáradhatatlanul rációfognak egymásra, perlekednek, eltérnek a tárgytól, az erotikus intelligencia hajlékonyságával küzdenek, ami végül győzni fog, s összebékíti az ellenségeket és a szerelmeseket. *Ahogy tetszik...* ez a darab már a címével is a „tetszésre” apellál az elveszített majd újra meghódított szerelem jegyében, az eredeti nemi szerephez való visszatalálás érdekében, a szavak ügyes szófordulatokká való összeházasítása révén, játékosan és mindvégig elbűvölően.

Mégis feltennék egy kérdést: miért nem viszi színpadra senki sem a „bitorlás” motívumát, miért kezelik ezt a témát minden alkalommal felületesen? Hiszen itt, ahogy más Shakespeare-művekben is – főleg *A viharban* – ez a motívum végig jelen van. A családi konfliktusok – azon felül, amit a kapcsolatok felforgatásában és a végső kibékülés felé vezető úton jelentenek – egyúttal politikai konfliktusokká is válnak. Az erdő egy biztonságos menedék, mert az udvarnál a büntetések alól nincs felmentés, minden döntés megkérdőjelezhetetlen. A hatalom feldúlja a családi kapcsolatokat, a lelkeket befeketíti és a szavakat megrágalmazza. Ez a dimenzió hiányzik nekem minden *Ahogy tetszik* rendezésből. Várom a kifejtését.

Silviu Purcărete előadásában a színház – mint számára kedves motívum – különleges szerepet tölt be; a függöny felgördülésekor a színészeket azon érzük tetten, hogyan öltik fel maszkjukat a tükör előtt. A színház az átváltozások helye. A szexuális ambivalenciáé, mely beszívárgott a modern emberi létállapotba: adjuk fel nemi hovatartozásunkat, szajkózzák nekünk reggeltől-estig, magunk válaszszuk meg és építjük fel a nemünket. Az egzisztencialisták és Sartre fél évszázaddal ezelőtt ugyanezt állították, de filozófiájukkal ők a globális emberi identitást célozták meg, nem csupán a nemi identitást. A gender-elmélet nem más, mint Sartre egykori elméletének „modernizálása” egy másik síkon. És ki más kreálhatja magának konkrétan, szakmai alapon egy új identitást, ha nem a színész? Az átöltözés, amit Rosalinda alkalmazni fog, a teatralitás tökéletes megnyilvánulása. De Silviu Purcărete-nek nem célja vagy csak nem sikerül elérnie – talán mindkettő igaz –, hogy eltüntesse a férfi és nő közötti fiziológiai és viselkedésbeli különbségeket. Az előadás éppen attól lesz izgalmas, hogy Rosalinda (Trill Zsolt) játékának megmarad a „férfias” jellege, eredeti „nemét” képtelen feledtetni. És a felejtésnek ez a lehetetlensége igazi drámai dimenziókat nyit.

Helmut Stürmer díszlete két síkra osztja a teret. Az egyik a színpad elején színházra és kávéházra is emlékeztet, egy behatárolható jelenkori tér. Ettől egy plexi-üvegfallal elválasztva látunk rá a színpad befelé táguló nyitott terére, melyet

egy sor nád határol; olyan ez, mint egy valószínűtlen delta, ahova egy öregeske zongoristát és egy fiatal szaxofonost helyeztek el. Ez most az ardennes-i erdő aktuális változata. A háttérfüggönyön időről időre polikróm víziók jelennek meg az emberi természetnek egy másik, agresszív és poétikus dimenziójáról, a tudatalattiról. A szereplők könnyedén átjárnak a határokon, egy felkavaró éjszakában találják magukat, míg végül megbékélve a fényviszonyokkal elemlámpákat használnak, vagy éppen ellenkezőleg: átlátszóvá, cseppfolyóssá, irreálissá válnak. Nincs végleges szétválás, mindenki hol az egyik, hol a másik létsíkon mozog. Két világhoz tartozunk, mondja az előadás. És milyen kitűnő metafora, amikor az előadás utolsó képe összeolvashatóvá teszi a „delta” szabadságát az „öltözőasztalokkal”, a színházi identitás jeltárgyaival: amikor ezek az asztalok megjelennek a színpad hátsó terében, a kör bezárul.

Az eldöntetlenséget szolgálják Dragoş Buhagiar szabadon összeválogatott jelmezei is: újrahasznosított ruhák, jelmezek, amelyeknek múltjuk van, de semmiképpen sem utalnak egy konkrét korszakra. A modernitást a tervező nem erőlteti, egyértelműsíti, hanem általánossá teszi, széttartóvá és történelmileg behatárolhatatlanná. A jelmezek együttesen a jelen idő érzetét keltik, egyszerre ismerősek és idegenek. Nem visznek vissza a múltba, de nem is szuggerálják direkt módon a modernitást.

Az előadásban különleges hangsúlyt kap a Vasile Şirli által komponált élő zene zongorára és szaxofonra: a muzsikuskok a szereplőkkel és a közönséggel is „együttműködnek”. Átmeneti állapotban vannak, mert bár a fikcióhoz tartoznak, ugyanakkor nincsenek semmiben korlátozva. Közvetítő, akiknek a költői szabadsága elbűvölő. De nem élnek vissza a zene hatalmával, mely másként is megjelenik atmoszférateremtőként, egy állapot intenzitásának növelésére vagy egy-egy szereplőhöz kötődve. Ez a zene színház- és szövegbarát, emlékeztet a kezdetekre, a Shakespeare idejében betöltött szerepének fontosságára.

Purcărete élvezkedik, amikor a színház eredendő iróniáját az erdőben élő vadállatok felléptetésével tetézi, és Shakespeare-hez hasonlóan kiemeli a szarvas szerepét. Először egy színész játssza el a táncoló vadállatot, szimpatikusan és szórazkodatón, amelyet nem sokkal később megölnek. És ekkor következik egy olyan különleges hatású rendezői megoldás, mely a nézőre szimbolikus jelentése révén és érzelmileg is erős benyomást tesz. Purcărete az állat horrorisztikus megölésével szembesít bennünket, akinek a beleit kiráncigálják, a húsát kipakolják élénk, és akinek a szemei sírnak! Labiş<sup>3</sup> megírta *Az őz halálát*, Purcărete „A szarvas halálát”! Nem tudom feledni! Ezekben az ihletett pillanatokban a színház semmi máshoz nem hasonlítható.

Purcărete szereti szétszedni a dolgokat, ez most sincs másként. Az ember hét életkoráról szóló híres monológ Jacques szájából hangzik el – olyan ez a színházban, mint egy híres ária –, a szereplő elmondja és el is énekli, de az első szólamra reflektálva állandóan félbeszakítják. Udvaros Dorottya, a kiváló színésznő egy fizikailag erős, agresszív stílust talál hozzá, mintha az „idővel” harcolna, mely szakaszolja életünket

<sup>3</sup> Nicolae Labiş jelentős 20. századi román költő, híres verse *Az őz halála*.



Jacques monológja Udvaros Dorotttyával  
Silviu Purcărete budapesti rendezésében

hogy menjünk haza, és álmodjunk mindazzal, amit láttunk. Shakespeare-nél az előadás és az álom közel áll egymáshoz, hasonlítanak, rokon vonásokat mutatnak. Kérdezem én ezek után: amikor elmesélünk egy általunk látott előadást, az vajon nem olyasmi-e, mint amikor egy álmunkat meséljük el? Vajon nem ugyanúgy magányos dolog ez? Hogyan beszéljünk a színházról, hogyan meséljük el az álmainkat?

és az elkerülhetetlen vég felé tart. Egy mitológiai figurát női kórus jelenít meg, egy mellékszereplő pedig Arlechino jelmezét kapja. Purcărete szeret vándorolni a színházi formák és utalások között; nem valamiféle „régészeti leletmentés” szándéka vezérli, hanem egyfajta poétikus attitűd, mely művészetére és világhoz való viszonyára egyaránt jellemző.

*Ahogy tetszik* – egy előadás, melyet a craiovai közönség láthat majd a Shakespeare Fesztivál keretében.<sup>4</sup>

És most „jó éjszakát”, ahogy a bohócok fejezik be az előadásokat, jelezve,

Fordította: Kulcsár Edit

<sup>4</sup> 2014. április 24-én játszotta el nagy sikerrel az *Ahogy tetszik*et a Nemzeti Színház társulata Craiován, a Shakespeare Fesztiválon.

### George Banu: “As You Like It”

#### Shakespeare and Purcărete in Budapest

This essay by George Banu (1943–), the internationally known theatre critic of Romanian origin and living in Paris, was written apropos of Silviu Purcărete’s staging in Budapest of “*As You Like It*” by Shakespeare. The premiere fell on 14 February, 2014, at the Nemzeti Színház (National Theatre) and the production was also shown at MITEM on 6 April. In his writing the author recalls his personal experiences of former stagings of this play, above all of Liviu Ciulei’s epoch-making directorial accomplishment, then, analysing the production at hand, he points at some decisive features of Purcărete’s poetic theatre, highlighting the significant roles of set and costume designer Helmut Stürmer, stage designer Dragoş Buhagiar and composer Vasile Şirli. Touching upon the topic of gender in the play, he attaches importance to the fact that it was presumably not the intention of the director to eradicate physiological and behavioural differences between men and women. He believes that the production is made exciting just by the fact that the masculine character of Rosalinda played by Zsolt Trill remains there, since the actor is unable to have his original sex forgotten. In his view it is this impossibility of forgetting that opens genuinely dramatic dimensions in the production.





VERÉBES ERNŐ



# Lassú zuhanás

Tomi Janežič látomása Csehov *Sírályáról*

A Madách Nemzetközi Színházi Találkozó, a MITEM egyik meghatározó előadása. Tomi Janežič szlovén rendező és az újvidéki Szerb Nemzeti Színház művészei egy új irányt képviselő scenika-filozófiai üvegalagútba invitálják, csalogatják, kényszerítik az erre vállalkozó mintegy kétszáz főnyi közönséget. Négy felvonás három szünettel, a darab időtartama közel hét óra. Ijesztő minden olyan néző számára, aki „csak úgy” ellátogat egy ilyen szertartásra. Az elme természetes óráját jobb ilyenkor átállítani egy más, a lassítás eleganciáját is bíró időmértékre. De ez a lehetséges érzületváltás távolról sem öncélú.

A „feláldozott” közönség ugyanis nem kényszerül keleti önuralmat gyakorolni, amikor drága idejét feláldozva kiszakítja magát saját türelmi koordinátarendszeréből, hogy egy másilyen léptékű színházi élményben legyen része. Nem, ez percről percre amúgy sem sikerülne, még ha az olykor túl kényelmes tempó, a provokatív állhatatosság filozófiai álruhát is ölt a figyelni vágyó közönség szemében, agyában.

Minden nagyobb folyamban vannak apró örvények. Ezek pillanatnyi merülésekre készítetik az úszót, miközben elvonják a figyelmet magáról a folyamról, *folyamatról*, mely csak madártávlatból tapasztalható meg igazán. Talán a sirály képes arra, hogy így, egészében lássa az alatt húzódó folyót, amikor a hossz, a távolság, a felemelkedés függvényében zsugorodik emberi – vagy állati – léptékvűvé. Az emelkedettség lélektana mindent összezsugorít, ami nem áll összefüggésben az elegáns távolságtartással. És minden olyan tökéletlen részletet homállyal fed be, ami nem méltó az egészhez.

## Első felvonás

*„Alapjában véve zajos és hangos. A térben tizenöt ember. Mozognak, dohányoznak, beszélnek, az előadás szövegét olvassák, egyszerűen léteznek az orrom előtt. Idő kell hozzá, amíg megszokom, hogy ez mind velem történik, amíg alkalmazkodom a helyhez és a „szereplőkhöz”, akik egyelőre éppen olyan halandók, mint én, hisz ott nevetgélnek, társalognak karnyújtásnyira tőlem. Megpróbálok minden információt, jelet egyszerre befogadni, egyetlen gondolati egységbe szorítani.”*

A fenti idézet egy nézőtől, talán egy kritikustól, esetleg egy kritikus nézőtől származik. Mindenesetre alátámasztja azt a tényt, hogy a pszicho-dráma, ami lényegében csoportos pszichoterápia, fontos szerepet játszott abban a kreatív folyamatban, mely végül magához az előadáshoz vezetett. A rendező vallomása szerint a bemelegítő gyakorlatok, a különböző „beavató” módszerek ugyanúgy részét képezték a próbáknak, ahogy a témával való ismerkedés, foglalkozás is. Sőt, ezeken keresztül valósultak meg azok a szövegelemzések, később „fizikai akciók”, melyek a néző szeme láttára egyesítették a felkészülés, majd a „szülés” stádiumait. A színészek személyes témák segítségével közelíthettek szerepük felé; de igazából el sem jutottak addig, hisz az azonosulás – önmagukkal és a csehovi figurákkal – már jóval hamarabb megtörtént. A színész és szerep közötti aranymetszés szép példája ez. A csapatban, csoportban való létezés pedig az egyén olyan viszonyrendszerét alakította ki, mely a próbafolyamat során közvetlenül hatott a csehovi történet pillanatnyi értelmezésére. Így önkéntelenül három mozgási sík jött létre: az egyéni létezés, a csoportos létezés, és a szerepben való feloldódás, ami ugyanakkor meghatározta az egyéni és csoportos létezés dinamikáját is. Mindeközben a színész és szerepe lassan összenőtt, eggyé vált. A hitelesség mint fogalom fokozatosan elveszítette értelmét, hisz a szándék is megszűnt, hogy a színész „igyekezzon” átlényegülni. Ő maga lett az eljátszott szerep.



Fotó: Eöri Szabó Zsolt

De hol van itt Csehov? Csehovot nem így kell játszani. Ez nem az igazi Csehov. Hogyan, mi módon kell őt érteni, értelmezni? Úgy, ahogy még senki sem látta, vagy egy másik által már megteremtett „csehovi” fogalomkörben? Sztanyiszlavszkij egyszer így nyilatkozott a darabról: „Újra elolvastam a *Sirályt*, és most a kétségbeesés határán vagyok. Érzem, hogy egy rendkívüli művel

állok szemben, de nem tudom, miről van szó, nem tudom, mi adja ezt a bájt, ezt a szellemiséget”.

Az előadás láttán talán mi is feltehetnénk ezt a kérdést. Egy azonban biztos: a Tomi Janežič által színre vitt *Sirály* nem ürügyként szolgált ahhoz, hogy egy tizenhat hónapig tartó drámapedagógiai tanfolyam létrejöhessen. De mivel maga a mű irodalmi drámának tekinthető – már olyan szempontból, hogy cselekménye is javarészt irodalomról, színházról szól –, adott volt a lehetőség arra, hogy a téma visszahasson saját keletkezésére, s így bezáruljon a kör, mely eszközt és célt egyesít.

## Második felvonás

*„A tér, a színpadkép szervezettebb. Felfedezhető egy jelrendszer, amit felismerek, követelek. A színek hatnak rám. A zene olyan légkört teremt, amely megnyugtat, ugyanakkor kíváncsivá tesz. Az álmok víziói romantikus vagy impresszionista festményekre emlékeztetnek, de kisvártatva mindez egy támadó káoszba sülyed. Megszakad a cselekmény, szétesik a látvány, megszűnik mindenféle harmónia. A kezdeti felismerhető képek homályosak lesznek, a közém és a játéktér közé ereszkedő átlátszó műanyag fólia megakadályoz abban, hogy reálisan mérjem fel az eseményeket.”*

Az elvarázsolt tó jelenetsora. A szereplők homályos tekintettel szemlélik egymást, közben kialakulnak közöttük azok a viszonyok, amelyek végig meghatározzák fejlődésük, vagy inkább átalakulásuk irányát. A Samrájevtől induló szálak Polinái és Doktor Dornig ágaznak szét, majd Irina és Trigorin kettőse következik. Ezután Kosztja, Mása és Nina szerelmi háromszöge bontakozik ki, s mindezt az öreg Medvegyenko bölcs jelenléte koronázza meg. A személyek közötti erőterben indukálódó feszültség végül egy hatalmas kisülésbe csap át, mely már-már egy igazi, látványos színházat produkál, ugyanakkor előrevetíti árnyékát a társaságot fenyegető „drámai sorsnak”. Csehov műve megszületni látszik, de a színészek és a nekik időről-időre beszélő rendező még csak a formálódó darab szereplői.

## Harmadik felvonás

*„Tekintetem nem érhet el a lényegi cselekményig, azt már csak hallhatom. A zene, és az emberi beszédhang, mely szintén hangszórókból jön, támad, viszont mindenütt ott van, közel és távol. Hallgatom hát a cselekményt, miközben minden, ami látható (a szereplők, és amit tesznek) a sorok közötti olvasatot hozza, lehetőséget adva furcsa képzettársításokra. Később szétesik a hang és kép által teremtett harmónia. A látvány visszanyeri dominanciáját, ám ez a láthatóság hamis, kimódolt, és önmagával ellentétes világot szül.”*

A leginkább kidolgozott, de egyben legösszetettebb kapcsolat az előadásban az anya és a fia között jön létre. Arkagyina a maga királynői megjelenésével, színészi

sikereivel és magabiztos viselkedésével nagyban befolyásolja Kosztya problémákkal és gátlásokkal teli életét. Az anya jelenléte a fiú számára a kudarcok és megvalósíthatlan álmok elviselhetetlen közelségét jelenti, ugyanakkor egy leküzdhetetlen vonzerőt is, mely mindvégig anyjához láncolja őt. Arkagyina fia iránti közömbössége pedig abból fakad, hogy nem hajlandó Kosztyát mint valami szellemi (szerelmi) gátat a saját vélt és valós sikereinek, vagyis fiataltsága szimbólumainak útjába állítani. A kettejük közötti érzelmi skála a beteges szeretettől a közömbös elfogadáson át a gyűlölettel teli elutasításig terjed.

Csehov még nem ismerhette a pszichoanalízis elméletét; ennek ellenére Arkagyina és Kosztya viszonyát érdemes ilyen szempontból is megvizsgálni. Az ő drámájuk ugyanis kétségtelenül érinti a tudatalatti szféráját, ami akkoriban inkább metafizikai, mint tudományos kategóriának számított. Az Oidipusz-komplexus, a fiú erotikus kötődése anyjához, ami az apa ellenében fellépő figyelemfelkeltésben gyökerezik, Kosztya esetében is fellelhető.

## Negyedik felvonás

*„Nem érzékelek történeteket. Ha történik is valami a színpadon, az unalomról árulkodik. Ebben az ürességben mind több hely jut az én személyes képzettársításaimnak, de gondolataim egyre lustábbak. Elengedhetem magam, talán el is alhatok. Az élet, úgy tűnik, végleg ugyanabba a lassú tempóba kényszerül. Az események egyre jelentéktelenebbek lesznek, mintha minden az előre elrendeltség súlya alatt nyögne. Az előző felvonások által előrevetített végkifejlet most egy unalmas és banális légkörben fuldoklik. A gyanúk és kételyek bizonyossággá válnak, de minden figyelem, zaj és pompa nélkül.”*

A befogadás (percepció), és az érzület (ang. sensation) szorosan kötődnek egymáshoz, miközben egymást kiegészítő szerepet játszanak a darab folyamán. A Tomi Janežič által megfogalmazott Csehov-interpretáció úgy egészül ki a külvilággal, hogy közben felépül benne. A látszólag ellentétes folyamatok pedig – az előadás „kint” kezdődik, s fokozatosan szüli meg a „bent”-et – úgy mennek el egymás mellett, hogy találkozásukkor egy új, élhető, köztes világ születik, mely egyre bővül, hogy a végére elborítson mindent, ami addig a valóság és az előadás között húzódott. Kisimul az elvarázsolt tó felszíne, megnyugszik minden, ami eddig „kinn” vagy „benn” a lélek rezdüléseit generálta. Igazi nyugalom telepszik a játékterre, ugyanakkor a színpad lassú lélegzetvétele tartja életben a nézőteret. Valami valamivel összeér, valami valamivé átlényegül. A történet, mely néhány év után folytatódik a tó partján, saját magát látja viszont – a néző szemével. Már csak ezáltal él, önálló léte belevész egy több mint száz esztendő utáni feltámasztásba.

Az utójátékot maga a rendező jelenti be, aki meglepéssel konstatálja, hogy a közönség még jelen van, s ugyanúgy ül a székeken, ahogyan az első felvonás kezdetekor. Most egy film következik, mely werkfilm és játékfilm egyszerre, ami azt jelenti, hogy a próbákon történt helyzetgyakorlatok szenvedéllyel, adott esetben



Fotó: Eöri Szabó Zsolt

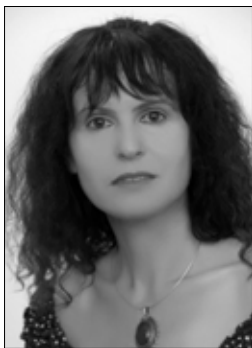
könnyekkel teli processzusa időnként egy fekete-fehér, fiktív térbe helyeződik át. A két helyszín váltakozása, miközben a szöveg, a párbeszéd és a tevékeny rendezői jelenlét nem változik, egy újabb bizonyíték arra, hogy a korokon és tereken átvélő gesztusok, kísérletek, próbálkozások már magát a „művet” jelentik, az alkotást, mely egyszerre folyamat és ugyanakkor önmaga végső, „tárgyasult” vetülete is.

### **Ernő Verebes: Slow Fall**

#### **A. P. Chekhov: The Seagull**

The author of the essay regards the production of the Serbian National Theatre, Újvidék (Novi Sad), of A. P. Chekhov's drama, *The Seagull*, directed by Tomi Janežič as a crucial performance at MITEM (Madách International Theatre Meeting). He considers this nearly seven-hour long "ritual" to be suitable for making the viewer set their clock at a special kind of time and learn to watch in a different manner the acting and the process of the play on stage being created. In Act One he highlights the presence of three planes: those of existence at the level of the individual, of society, as well as of the dissolution in the role, the latter one defining the dynamics of the former two. In Act Two he can depict the birth of Chekhov's drama, while "the actors and the director who is giving instructions to them from time to time are participants in the play which is just taking form". In Act Three he focuses on the intricate mother-son relationship between Arkadina and Treplyov, in which he happens to discover the oedipal complex (of which, he mentions, Chekhov could have no notion of yet). In Act Four he registers the disappearance of the borders between reality and the performance as well as the audience and the actors. He refers to the afterpiece, a film recalling the development of rehearsals, which, on the one hand, demonstrates the progression of the play's formation and, on the other hand, makes the "objectified projection" of the work present.





KUKUCSKA CSILLA



# Találkozás önmagunkkal a csend „zónájában”

Viktor Rzsakov színházi nyelvéről

Viktor Anatoljevics Rzsakov színész, a Moszkvai Művész Színház (MHAT) rendezője, a színház mellett működő Nyemirovics-Dancsenko Iskola stúdió rendező-tanára, valamint a Mejerhold Központ művészeti igazgatója. Színházi rendezőként, tanárként, vezetőként széles körű rálátása és hatása van a mai orosz színházi életre. A művészet-ről általában s a színházról vallott nézetei, gondolatai<sup>1</sup> belátást engednek napjaink orosz színházi valóságába, és rendezéseinek értelmezéséhez is fogódzót jelenthetnek.

Az orosz színház évszázados hagyományokra tekint vissza, s e tradíciók, színházelméleti alapvetések döntően befolyásolták Rzsakov alkotói krédóját is. A századforduló három nagy irányzata mindegyikének szellemi lenyomata fellelhető művészetében, bár ő maga legtöbbször Sztanyiszlavszkij rendezői módszereire hivatkozik. Ha csupán a legfontosabb elemeket hangsúlyozzuk, a Sztanyiszlavszkij<sup>2</sup>-féle pszichológiai realizmustól azt az elvet kölcsönzi, mely szerint a színház középpontjában az *ember* áll; Mejerholdnak<sup>3</sup> a színpad és nézőtér viszonylatának

<sup>1</sup> Ezek összegzéséhez elsődlegesen azok a kerekasztal-beszélgetések, szakmai diskurzusok szolgálnak számunkra alapul, melyek a debreceni Csokonai Színház Művészeti Műhelyének szervezésében kerültek megrendezésre 2012 márciusában, a VI. DESZKA fesztiválon, valamint a 2012-es októberi Csokonai Fesztiválon. De támaszkodunk arra a szakmai beszélgetésre is, mely a Madách Nemzetközi Színházi Találkozó keretében, március 27-én zajlott Viktor Rzsakov és Valerij Fokin rendezők részvételével.

<sup>2</sup> Станиславский, К. С.: *Этика*. [libes.ru/135568.read](http://libes.ru/135568.read)

<sup>3</sup> Mejerhold, V.: A vásári komédia. Ford. Tompa Andrea. In: *A teatralitás dicsérete*. Bp., Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2006. 183–209.

kapcsán megfogalmazott gondolatait értelmezi újra, Jevreinovtól<sup>4</sup> a „teátrális ösztön” fogalmát örökli és gondolja tovább.

Rizsakov Sztanyiszlavszkij egyedülállóságát látja abban, hogy a színházban minden máshoz képest előtérbe helyezi az alkotó, teremtő embert. Rendezői, tanári és vezetői tevékenysége legfontosabb feladatának tekinti, hogy olyan feltételek jöjjenek létre, melyek segítik a művész kibontakozását. Bármennyire is jellemző az orosz színházi képzésre a módszeresség, a szisztémában való gondolkodás, s az ebből fakadó folyamatos, tapasztalatokra alapozó építkezés, a művésszé válás útja nem megtanítható, de a rizsakovi elgondolás szerint elősegíthető olyan iskolai, színházi közeg létrehozásával, melyben az ember elindulhat az önismeret, az önmagára találás útján. E művészi krédó megvalósítása a képzés során kezdődik, s a kísérletezés további terepéül szolgál a MHAT keretein belül működő stúdió, de a Mejerhold Központ is, mely egy egészen sajátos, kísérletezésre létrehozott tér, leginkább kutatóintézetnek lehetne nevezni.

Sokan gondolják, hogy a Sztanyiszlavszkij-módszer már a „tegnaphoz” tartozik, s az új dráma jelenti a „mát” vagy a „holnapot”, a rizsakovi gyakorlat azonban éppen azt kísérli meg, hogy felszámolja e merev határvonalat. Ugyancsak a határok lebontása jellemző a rendezése alapjául szolgáló irodalmi szövegek kiválasztására is. Avantgárd szerzők – mint Ivan Viripajev vagy Szergej Medvegyev – mellett éppúgy fordul klasszikus szerzőkhöz is: Gribojedov, Puskin, Gogol, Dosztojevszkij egyaránt jelen vannak rendezői repertoárjában. Rendezései láttán viszonylagosnak tűnik, hogy egy-egy szöveg klasszikusnak vagy modernnek minősíthető, viszont érzékelhetőek azok a sajátosságok, amelyek párbeszédre készítetik őt egyik vagy másik irodalmi mű kapcsán.

A színház legfontosabb feladatai közé tartozik a szövegre való rátalálás és a szövegértelmezés. Rizsakov a szöveg mélyrétegében az elsődleges referencialitáson túli tartalmakat keresi, rendezései révén a titok feltárulkozásának részese szeretne lenni. A művekkel való párbeszédében az a szándék vezérli, hogy ráleljen a szöveg azon szintjére, mely túl van a racionális értelem határain, s melyet belső hallással, intuitív módon lehet csak megközelíteni. Az irodalmi szöveg e belső metafizikájából – mint minden művészi szöveg mélyrétegében benne rejllő költői megnyilatkozásból – bontja ki a tartalom metafizikáját. Az alkotói folyamatnak ez az első, eszméltető stádiuma, a szöveg belső terének megnyitása a színészekkel szoros együttműködésben történik, s egy-egy színházi előadás

<sup>4</sup> Jevreinov, Ny.: A teatralitás dicsérete. Ford. Kalavszky Zsófia. In: Jevreinov, Ny.: *Az élet teatralizálása*. Ex cathedra. Ford. Abonyi Réka. In: uo., 147–182. Jevreinov szerint a színház létrejötté az esztétikai gondolkodás előtti szakaszra vezethető vissza, preesztétikai természetű. Ezt a „teátrális ösztön” meglétével bizonyítja, mely nemcsak a civilizált és primitív emberben lelhető fel, de mint az átalakulásra való igény, sőt kényszer magában a természetben, az állatvilágban is. Nagy hatással volt Jevreinovra a kor egyik legjelentősebb idealista filozófusa, Pavel Uszpenszkij, aki az ember organikus megismerését hangsúlyozza, elképzelése szerint a logikai megismerés mellett létezik egy mélyebb, misztikus megismerés.

születése folyamán még a szöveg színpadi megszólaltatása előtt, a szöveg előtti térben zajlik.

A megfejtésre váró talány, titok Rizsakov poétikájában nemcsak a szöveg kapcsán releváns kulcsszó, hanem az ember viszonylatában is.<sup>5</sup> A rejtély olyan archaikus formában szerepel nála, mint ahogyan Herakleitosznál<sup>6</sup> is, ahol ez a fogalom az egységes teurgikus egész szerves részeként nem más, mint önmagam rejtélye, amely ismétlődő reflexiós körökkel kapcsolódik össze, s amelyben a kérdés és a válasz mint ugyanazon dolog jelölője és jelöltje egymással azonosak. Herakleitosznál az önismeret elmélkedéssel, illetve a természet és a Logosz megismerésével kapcsolódik össze, melyekre bölcs dolog figyelünk. A mítoszi hagyományban a rejtély korrelatív viszonyban van a bölcsességgel, ugyanis mitopoétikai értelemben a bölcsesség nem más, mint a rejtély megoldása. A rejtély ezen archaikus sajátosságával szoros párhuzamot mutat a heideggeri filozófia egyik központi eleme. Heideggernél<sup>7</sup> a létre vonatkozó kérdés centrumában a létre kérdező léte áll, tehát a létező a létkérdés kérdezője és egyben maga a lét kérdése is. Ez a létező (*Dasein*) kitüntetett viszonyban van léttel, éppen azért, hogy a létre kérdezéssel mint önön létének lehetőségével rendelkezik. Hermeneutikai értelemben a rejtély több, mint megfejtendő talány, nincs végső megfejtése, nem választ mond ki, hanem beszédet tesz lehetővé.

Minden műalkotás egy léthiányos helyzetre adandó válaszként jön létre. A valóság s benne az ember deficitje az alkotásban helyreállítható, s a változás igényét, sőt kényszerét hordozza magában. Amikor Rizsakov egy szövegben a szavak mögött rejtő tartalom, titkos kód felfejtéséről beszél, megtalálhatónak véli egy másik ember, a szerző, s akár egy másik kor szellemének világát, terét, s az erre való ráतालálás a benne rejlő energiát is felszabadíthatja. Egy színházi előadás létrejöttét megelőző szövegboncolás lényege, hogy a rendező a színészekkel bekerülhessen ebbe a térbe, ebbe a sűrített energiamezőbe. A szövegek ezen szintje a Logosz mint apofantikus beszéd, a költői szó tere, melyben felfüggesztődik a leírt szóban rejlő óhatatlan redukció, s a szó újra a beszéd része lesz, megszabadulva a tárgyiasultságban rejlő stabilitástól, az egysíkúságtól, a linearitástól, visszanyeri az írásbeliség előtti multimediális létezését, virtuális valóságainak komplex egyidejűségét.

<sup>5</sup> E tekintetben Rizsakov számos hasonlóságot mutat Dosztojevszkijjal, regénypoétikájában a rejtély (*загадка*) és titok (*тайна*) ugyancsak kulcsmotívumok a regény és az alak értelmezése tekintetében is. A 2011-ben a MHAT stúdiójában létrehozott *МыкарамазоВы* (*Mi Karamazovok*) című előadás tükrözi ezt a regény- és színházpoétikában fellelhető közösséget. Az előadás orosz címében mint szójátékban rejlő párbeszéd, az önértelmezés és a másik megértésének a mi-ti viszonylatában megragadható párhuzamossága, egyidejűsége a magyar fordításban nem adható vissza.

<sup>6</sup> *Stobaeus Florilegium*. V., 6. 116.

Vö. Топоров, В. Н.: Еще раз о др.-греч. θΟΦΙΑ: происхождение слова и его внутренний смысл. 157. In: *Структура текста*. М., 1980, 148–173.

<sup>7</sup> Heidegger, M.: Lét és idő. (Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István), Bp., 1989, 87–105.

Vö. Szmirmov, I.: *Lét és alkotás*. (Ford. Kukucska Csilla), Debrecen, 2000, 43–60.

Ebbe a sűrített energiamezőbe törekszik bevonni az előadás a nézőt, hogy ott létrejöhessen az ember találkozása az emberrel, az ember találkozása önmagával. Ez a rátalálás a tét színész és néző számára egyaránt, ez a tér a közös alkotás tere, mely alkotótársi közösséget hoz létre. Ez a tér leginkább az ikon belső terére emlékeztet<sup>8</sup>. A lineáris vagy centrális perspektívához képest, mely egy rögzített nézőpontot feltételez, az ikon fordított perspektívája több, mozgó nézőpontot aktivizál egyidejűleg. Nem annak a bemutatására törekszik, milyennek mutatkozik a tárgy egyetlen szubjektív szemszögből, hanem annak megismerésére, milyen a tárgy a maga immanens valójában. Létezik egy abszolút Én – Isten, aki egyszerre lát minden szemszögből. Nem én látom ezeket a tárgyakat, hanem az egyetemes elme által láttatják velem őket. Létrejön az univerzum köre, melyen kívül maradván az ikon nem más, mint bármilyen egyéb képzőművészeti alkotás. A körön kívül, a körív domború oldalának felén maradván a külső térben rekedünk, ez a körvonal óvja a belül lévő, rajta kívül széttartó, centrifugális erők működnek. E kör ívén belülre kerülve viszont az ív homorú felének térenergiái hatnak, s a belső térben ható centripetális erők a középpont felé vonnak. A középkori vagy általában a hívő ember számára az ikon külső teréből a belső térbe kerülés az imádságon keresztül történik, s a cél az Istennel való találkozás. E belső tér generálta valóságban a dolgok a maguk teljességében, színről színre tárulkoznak fel, s az ember is a maga immanens valóságában, teljességében ismer önmagára.

Az ikon belső tere metaforikusan idézi azt a teret, ahol az előadás folyamán színész és néző találkozhat, mert a köztük levő elválasztó vonal megszűnik, s a köztük létrejövő találkozás sávjára szélesedik, a csend zónájává<sup>9</sup> alakul, amelyben önmagunkkal találkozhatunk. Az előadás tétje színész és néző számára egyaránt az önmagára találás. A csend zónájában az immanens valóságra ébredünk, a dolgok teljességére, *léttelítettségére*, a léthiány megszűnik, s önmagunk teljességére eszmélünk. Az ikonfestő a művész metaforájaként csupán annyiban különbözik a nézőtől, hogy ő előbb találhatott rá erre a belső térre, de minden előadás tétje az, hogy elvezesse oda a nézőt, mert ez a tér csak a kölcsönös, párbeszédre kész (társ) alkotói jelenlét által nyílik meg újra és újra, továbbgördítve, újabb jelentésrétegekkel telítve az előadást.

<sup>8</sup> Florenszkij, P.: *Az ikonosztáz*. (Ford. Kiss Ilona), Bp., 1988.

<sup>9</sup> A *Szcenárium* egy korábbi számában Kozma András (*Színházi zóna – két kultúra határán*). In: *Szcenárium* I/3, 2013, 74–75) is hivatkozik az Andrej Tarkovszkij *Sztalker* című filmjében megjelenő *Zónára*, s az abban szereplő *lélekvezetőre*, még ha ez utóbbi számára nem is adatik meg a bebocsátatás kegyelme. A lélekvezető hivatása az ikonfestőéhez hasonlítható. „Nézem az ikont, és azt mondom: »Ez – Ő Maga«, nem az Ő képe, hanem Ő maga, az ikonművészet közvetítésével szemlélhetően. Nekem az Istenanyját, az Istenanyját magát, mintha ablakon át látnám szemtől szembe, őhöz magához imádkozom, nem pedig az Ő képéhez (...) Az ikonfestő megmutatta Őt nekem, de nem ő teremtette; az ikonfestő félrevonta a függönyt, s most Ő, aki a függöny mögött volt, nemcsak *előttem* áll a maga objektív realitásában, hanem ugyanúgy az ikonfestő előtt is: ő talál rá, számára mutatkozik meg, de nem ő az alkotója, ehhez még a leghihetőbb pillanatai sem lennének elegendők.” (In: Florenszkij, P.: Uo., 31.)

Ebben a térben a descartes-i *gondolkodom, tehát vagyok* érvényét veszti, hogy átadja a helyét a *vagyok, hogy legyek* magasabb rendű létigényének. E térben az ember az esendőség, a teremtettség tudatára is ráébred, s ez a másik emberrel való párbeszéd igényét, sőt belső kényszerét hívja életre, hiszen e tér létrejöttét is a kölcsönösség idézte elő. A csend zónája csak akkor tud újra és újra megszületni, ha beszédet hív életre, ha a párbeszéd hangjaival telítődik. Ez a záloga nemcsak egy-egy előadás, hanem a színház „életben maradásának” is, hiszen csak folyton változó, élő organizmusként képes betölteni szerepét. Csak a *megújulva megőrzés* tudja életben tartani a legnemesebb hagyományt is.

Rizsakovot gyakran kérdezik arról, hogy milyen irányzatot képviselnek színpadi rendezései, a pszichológiai realizmus, a modernizmus, az új realizmus jellemző-e rájuk leginkább, s hogy mi a viszonya a posztdramatikus színházhoz. Többnyire kitérő válaszaiból annyi mindenképpen leszűrhető, hogy a modernizálás nagyon gyakran a régi forrásokhoz való visszatérés, valamely elveszettre való újbóli rátalálás, amelyet más minőségben tudunk újra birtokba venni.

A belső térben megfogalmazódó változás igénye s a párbeszéd, a kérdések megfogalmazása szabhat irányt a jelen s a jövő színházának. Hogy milyen, s hogy milyenné válhat, nem választható el attól a fáradságos, de ígéretes értelmezői és önértelmezői magatartásától, az ember felvállalt szellemi változásának mint első lépésnek a megvalósításától, mely a szöveg előtti térben s a csend zónájában beszédet hív életre, s ez a türelmes, de aktív és termékeny várakozás átélhetővé teszi a hajnalt – nem a virrasztók műveként, hanem a virrasztás ajándékaként.<sup>10</sup>

\* \* \*

Rizsakov két rendezését láthattuk a Madách Nemzetközi Színházi Találkozón. A *Gogolrevizor* 2012 novemberében a MHAT stúdiójának harmadéveseivel – Szergej Zemcov és Igor Zolotovickij osztályával – került bemutatásra, s a darab ezt követően több fesztivál díjazottja lett.<sup>11</sup>

Az előadás címében egy fogalomra lényegül a szerző neve és a darab címe, s az orosz eredeti „Гогольревизор” idézőjelezettségé egyfajta felfüggesztést, az irodalmi műhöz képest valamiféle distancionáltságot sejtet. A potenciális távolságtartás persze annál erősebben ébreszti fel a szövegemlékezetet.

A darab egy kisváros klubjában játszódik, mai környezetben, a színészek a nézőket ismerősökként üdvözlik s invitálják egy italra a bárpulthoz, a magunk között vagyunk érzését keltve. Színpad és nézőtér között megszűnik a határ, a színészek az események menetét irányító ceremóniamester feladatát is betöltik, székükhöz vezetve az érkezőket, frissítővel kínálnak, az egyik színészről szórakoztatásképpen énekel, nem is akármilyen színvonalon.

<sup>10</sup> A metaforát Mártonffy Marcelltól kölcsönöztük, melyet Ricoeur *Bibliai hermeneutikájának* bevezető szövegében használ. Lásd Mártonffy M.: A hosszabb út ígérete. Ricoeur bibliaértelmezéséről. In: Ricoeur, P.: *Bibliai hermeneutika*. Hermeneutikai füzetek 6, Bp., 1995, 10.

<sup>11</sup> Rizsakov másik, *Elátkozottak és meggyilkoltak (Прокляты и убиты)* című előadása a MITEM-en Viktor Asztafjev azonos címen megjelent regényének adaptációja volt.





Kezdetét veszi a darab, a felütés ismerős, s bár a polgármester álma a „két nagy ronda patkányról”<sup>12</sup>, mely a titkos utasítással érkező revizor irracionális előérzete, kimarad, a levelet olvasó polgármester alattomos, ravasz, kártyavizsgáló mosolyában<sup>13</sup> – mint a levél olvasása közben kitartott pózban – fellelhető. Az interaktivitás újabb elemeként a szereplők újságlapokat osztanak szét a nézők között, azzal az instrukcióval, hogy velük együtt tépjék szét őket, ami az iratmegsemmisítésben való cinkosság mellett a közös térbe kerítettség érzetét erősíti.

Sorjáznak a gogoli kreatúrák, melyek most nem annyira ruházatuk vagy külső megjelenésük egyes elemeinek nyomatékossága által keltik maszkok képzetét, sokkal inkább nyelvi megnyilatkozásukban, nyelvi metaforákként hangsúlyozódik maszk mivoltuk. A nevek – Ljapkin-Tyapkin, Zemljanyika, Dobcsinszkij, Bobcsinszkij, Ljuljukov, Korobkin<sup>14</sup> – pusztán hangzásukkal is viselőjük bohóc mivoltára utalnak, jelentésük által pedig az alakok teszetoszasága, egyéniség nélkülsége, eltárgyasultsága, felcserélhetősége kap hangsúlyt.

Az alakok helyettesíthetősége magában hordozza az egyes szerepek megsokszorozódásának lehetőségét, s ezt az előadás bravúros játékosággal használja ki. A dráma főbb alakjait minimum két-két színész játssza. Megkettőződik a polgármester – Anton Antonovics, a felesége, a leánya és Hlesztakov is. Hol egyik, hol másik hasonmás lép elő, mely a szereplő kettéhasadtságát, a személyiség hiányát hivatott kihangsúlyozni, de a meg többszöröződött alakok a maguk töredékességében mint alakmozaikok olykor már csak a játék véletlenszerűségéből fakadóan is úgy sodródnak egymás mellé, hogy ezáltal történetük újabb jelentésszintje nyílik meg az értelmezés számára.

<sup>12</sup> Gogol, M.: A revizor. Ford. Mészöly Dezső és Mészöly Pál. In: *Gogol: A köpönyeg*. Az orr. A revizor. Bp., 1991. 85.

<sup>13</sup> Az orosz nyelvben az alattomos, kényszeredett, ravasz mosoly megfelelője – крысиная улыбка, mely a крыса (patkány) szóból származik.

<sup>14</sup> Ljapkin-Tyapkin a тятя-ляп (úgy-ahogy, szedett-vedett kifejezésből származik; Zemljanyika jelentése földieper (земляника); Korobkin a коробка (doboz) szóból eredeztethető.

A polgármester egyik alakmása a hatalommal bíró ember fölényes, lenéző gesztusaiban tetszeleg, s ebbéli szerepében méltó párja a felesége, az az Anna Andrejevna, akit dús testiség s túlradó belső vágyak jellemeznek, s aki szó szerint állati ösztönnel veti magát az útjába kerülő férfiakra. A „Hát van magának lelke?” (126) eredetileg Dobcsinszkijhoz intézett számonkérés, de mint megakadt lemez, a darab folyamán újra és újra megismétlődik, s a legkülönbözőbb dalokban (köztük Christina Aguilera *Something's Got a Hold On Me* című dalában) tör felszínre az elhanyagolt nő belső fájdalma, dühe, szexualitásának csillapíthatatlansága. Ebből fakad, hogy a végletekig uralma alatt tartja, megnyomorítja leányát, s ez az elfojtottság, gúzsba kötöttség jelenik meg Marja



Antonovna szinte a fogyatékoság határát súroló mozdulataiban, gesztusaiban.

A másik Anton Antonovics visszafogott, kételkedőbb alkat, a hozzá társuló feleség erős, energikus, irányító egyéniség, aki a divat megszállottja, s rengeteg energiát fordít arra, hogy a külsőségek tekintetében minden területen „versenyképes” maradjon. Leánya kifinomultabb, inkább romantikus, intimitást kedvelő teremtes.

Az egyedüliek, akiknek nincs duplikátumuk, Dobcsinszkij és Bobcsinszkij, akik eleve iker-maszkok, nem léteznek egymás nélkül. A darab egyik legnagyobbbohócjelenete, amikor egyszer úgy cserélnék akkurátusan ruhát, hogy tökéletesen ugyanazt a jelmezt viselik: zöld nadrág, felsőrész, zöld hátizsákkal.

Bár az alakok maszk- és marionett-szerűsége hangsúlyos a rendezésben, a szereplők mégsem válnak pusztán lélektelen kreatúrákká, halott bábukká, mint Mejerhold emlékeztető 1926-os *Revizor*-interpretációjában. Jóllehet pusztán a személyiségdarabkák véletlen kapcsolódási lehetőségéből fakadóan, de történetük van, mely sejteti, miért válhattak ilyenné. Nemcsak kacagtató, de olykor együttérzést is keltő bohócok, akikkel még akár azonosulni is lehet. A szerepekben tobzódó színészek kiéletlen vagy megghiúsult vágyaikat, elfojtott érzéseiket, gyengeségeiket szóltatják meg a legváltozatosabb műfaji kategóriákban. A már említett különféle stílusú vokális zene mellett jelen vannak a burleszk, a farce, a buffo, a tánc egészen komikus formái, s ezekhez társul hol pusztán háttérként, hol a megjelenítés új formájaként a videó-vetítés.

Hlesztakov „belépője” is sajtáságos; a gyomra korgása, mely éhsége folytán nem mindennapi méreteket ölt, Donizetti vígoperájának, a *Szerelmi bájtalnak* egyik áriájaként kap hangot, s ez egyben az opera-szüzsé révén a rászedés, a kalandor-

ság eszközével való pénzhez jutás motívumát is megidézi. Ez az első megjelenés nemcsak váratlansága s különlegessége által hangsúlyos, hanem azáltal is, hogy a *Revizor* ötödik felvonásának eredetileg a végén szereplő néma jelenet az ária eléneklését követő szituációba helyeződik át.

Hlesztakovtól ugyan nem idegen sem a kalandorság, sem a szoknyák utáni futkosás, ám hasonmásai, akik e tulajdonságait megtestesítik, nem az ő akaratóból, hanem annak a világnak a törvényszerűségei folytán lendülnek mozgásba, amelybe revizorként kívülről érkezett. A félreértésből adódóan a helyiek a saját félelmeik megtestesült hasonmásain keresztül közelednek a revizornak vélt egyénhez, s Hlesztakov azoknak a maszkoknak megfelelően kezd el viselkedni, amelyeket a városlakók félelmeikből fakadóan vetítenek ki rá. A férfiak felé a ranglétrán való előrejutás érdekében megvesztegethető, magasabb poszton levő hivatalnok, a nők felé a testi vagy lelki vágyaikat, s persze a jó partit megtestesítő fiatal férfi maszkjai válnak le, s öltönek testet újabb és újabb hasonmásokban. A rendezés a szokásosnál sokkal nagyobb hangsúlyt helyez a női maszkok értelmezésére, s ezeket a Gogol-műben jelzés szinten meglévő 'mást mondok, mint amiről beszélni szeretnék' szöveghelyek mögöttes tartalmaként bontja ki.



A helyieket mint annak a világnak a lakóit, melybe Hlesztakov kívülről érkezik, a pánik tereli egy csoportba, s az elfojtott érzéseik, vágyaik okozta félelem ide sodorja a nőket is. A hétköznapi életükben megszokott elválasztó vonalak, határok elmosódnak köztük, s egy olyan, mindnyájukat magába foglaló univerzális tér részei lesznek, melyben megszokott világukkal szemben egy másik világ épül fel. Ebben a világban az igazság hazugsággá válik (lásd Hlesztakov kezdeti beismeréseit), s a hazugság tűnik igazságnak (lásd Hlesztakov hengegéseit, a városlakók hazugságait a közintézményekről, templomépítésről, a kártyajátékhoz való viszonyukról).

E gogoli világ az úgynevezett groteszk realizmus jegyeit viseli magán: bármilyen magasztos eszmény sekélyes biologizmusná alacsonyodik, az evés-ivás, ürítés, nemiség szintjére süllyed (leginkább a női eszmények, vágyak felszínre törése által mutatkozik ez meg, de a férfiak karrierre ácsingózása is hasonló szituációkat teremt). A magasztosnak a testiség szintjére való leszállítása parodisztikus helyzeteket teremt. A hivatalossal szemben létesülő, maszkokkal, hasonmásokkal benépesülő pszeudovilág egyre inkább a középkori népi nevetéskultúra<sup>15</sup> legjellemzőbb

<sup>15</sup> Bahtyin, M.: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Bp., 1982. 5–76.

közegévé, a karnevál antivilágává változik át, melynek legfontosabb jellemzője a visszájára fordítottság, a fent és a lent felcserélhetősége. A *Gogolrevizor* kezdettől fogva ebben az univerzális karneváli térben zajlik. S talán azért is, mert nem osztja fel a résztvevőket előadókra és nézőkre, egyszer csak ebben a hangsúlyozottan parodisztikus antivilágban a saját világunkra ismerünk rá.

A középkori karnevál végét a tűz jelzi, mely lerombolja a meglévő világot, hogy a vízzel egyesülve egy új világot, új életet teremtsen. A darab végén a kivetítőn megjelenik a mindent elnyelő tűzvész képe, s a szereplők ismételt bárpulthoz invitálása a tüzet kioltó „víz” mozzanatát is magában hordozhatja, mely mozzanatban megragadható e darab jelenben való működésének lehetséges metaforája. A művön belüli és művön kívüli szöveghatárok elmosása (az ötödik felvonásban felismerhetőek a *Háztűznéző* s az *Egy őrült naplója* vendégszövegei is) új értelmezői dialógusokat létesíthet, mert a régiek nem feltétlenül működnek. Az MHAT-beli orosz előadások után olykor tovább folytatódik az interaktív kommunikáció egy-egy aktuális téma köré szerveződő beszélgetés formájában. Az előadás párbeszédre hív minden létező és lehetséges interpretációt, hiszen – mint ahogy egyszer Rizsakov fogalmazott – „a színházban már volt minden, Te nem voltál”<sup>16</sup>.

*A Gogolrevizor jelenetképeit Eöri Szabó Zsolt készítette*

---

<sup>16</sup> E kijelentés a V. Rizsakov részvételével folytatott beszélgetés során, a IV. Deszka Fesztiválon, 2012 márciusában hangzott el.

### **Csilla Kukucska: Self-Encounter in the “Zone” of Quiet**

#### **On the Theatrical Language of V. A. Ryzhakov**

Viktor A. Ryzhakov was present at MITEM this year by two productions: one was *Gogolrevizor* adapted from Gogol's play and the other *Zero Liturgy*, based on Dostoevsky's *The Gambler*. The author of the essay starts from the perception that Ryzhakov's stagings endeavour to reflect the metaphysics of human existence. Therefore it is important for him, even during the phase of selecting literary material, to engage in dialogue with the works at the level of the text which is beyond all rational interpretation and which is to be approached only by a kind of inner hearing and in an intuitive manner. The analyst points out that Ryzhakov unfolds the metaphysics of the content from the poetic utterances in the depth of the literary text. The propellant of this creative process is the close collaboration with the actors and the final objective of their joint quest is for man to encounter himself. The same is at stake during the performances in the relation of actor and viewer, too. If this encounter is realised at a particular level on both sides, the parties will enter such a common energy field as is to be associated mostly with stories taking place within icon interiors. In this space of reverse perspectives, Descartes' "I Think, Therefore I Am" loses validity in order to offer its place to the highly-refined imperative "I Am To Be".



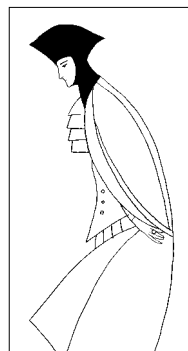


Antonio Canova (1757–1822): *Ámor csókja*, márvány, 1777, Louvre, Párizs





PÁLFI ÁGNES



# Don Juan minden időben<sup>1</sup>

Alexander Morfov rendezésének apropóján

Platon dialógusában, *A lakomában* Erósz kettős identitása, kétféle „portréja” rajzolódik ki: A „közönséges” Erósz egyes források szerint egy részeg halandóval bujálkodó koldusasszonytól, Peniától született<sup>2</sup>, méltán nevezhető hát József Attila nyomán a „szépség koldusának”. Az „égi” Erósz viszont egyes források közvetlenül Uránia leszármazottjának tartják; de vannak olyan mítoszok is, melyek Erósz mint a Genezis első alkotását legelső helyre teszik az istenek rangsorában. Ez a „magasrendű” Erósz nemcsak a földi halandók életében képes harmóniát teremteni, hanem a természetben is; mi több, arra is ő hivatott, hogy az „istenek dolgait” rendbe hozza, s hogy közvetítsen az ég és a föld lakói között. Közvetíteni azonban csak azt tud – állítja Platón dialógusában Szókratész, Diotima, a papnő tanítását tolmácsolva –, aki sem nem közönséges, sem nem magasrendű, sem nem rút, sem nem szép, hanem *átmeneti lény*: „valami a kettő között”. Épp ezért tudja a földi halandókban fölébresztetni „a szépségben való nemzés és szülés vágyát” – mely szentenciában a *vágy*, a *vágyakozás* Erósz mibenlétének a végső meghatározása.<sup>3</sup>

Alighanem ugyanez a kettősség, átmenetiség a titka Don Juannak is – attól a pillanattól fogva, hogy Tirso de Molina „sevillai szédelgő”-jeként 1630-ban a spanyol színpadra lépett.

\* \* \*

<sup>1</sup> Jelen írás Pálfi Ágnesnek a *Világirodalom II.* címmel digitális formában megjelent egyetemi jegyzete Don Juan-fejezetének bővített és szerkesztett változata: <http://magyarszak.uni-miskolc.hu/szakirodalom/palfi.pdf>, 2009.

<sup>2</sup> Lásd Platón *A lakoma*, In: *Platón válogatott művei*, Madách Könyvkiadó, 1983, 189.

<sup>3</sup> Uo. 189–194.

A sevillai szédelgő és a kövendég két elbeszélés egybekomponálásával keletkezett: az egyik a gátlástalan csábító hódításainak, a másik a sírjából kőszoborként visszatérő, ártatlanul lemészárolt hős bosszújának a története. Mindkettőnek megvannak az előzményei a spanyol népköltészetben és irodalomban, de legenda-ként terjedő szüzséjüket a spanyol drámaíró olyan szervesen forrasztotta össze, hogy ettől fogva elválaszthatatlanokká váltak.



A darabra mindazonáltal szembetűnő műfaji kettősség jellemző. A végkifejlet felől nézvést a cselekmény a komédia dramaturgiája szerint alakul. Adva van három férfi–nő páros, akik arra készülnek, hogy törvényes frigyre lépjenek: Isabela és Octavio, Ana és Mota örgróf, valamint a már menyasszony–vőlegény Aminta és Batricio. Don Juannak, a csábítóknak azonban már-már sikerül szétválasztania őket. A történet végén azonban – a nápolyi király hathatós közreműködésével – helyreáll a rend: a csábító, elnyerve méltó büntetését, pokolra jut, és mindenki eredeti választottjával készül az oltár elé állni. Az elcsábított hölgyek közül egyedül Tisbea, a halászlány marad hoppon – dramaturgiaiilag ő az a „fölös példány”, aki a későbbi Don Juan-átiratokból jobbra ki is marad.

Ha viszont a darab főhőse felől próbáljuk meghatározni a műfajt, a történet a bosszúdráma sémája szerint zárul: Don Juan elpusztul, Ana atyjának kőszobra pokolra juttatja. De vajon halála tragédia, egy nagyformátumú hős bukása-e? Emlékezzünk Arisztotelész klasszikus meghatározására, mely szerint a tragédiában a „nálunk különbek” buknak el, pusztulnak bele törvényszerűen emberfeletti vállalkozásukba, míg a komédiában a „nálunk silányabbak” járnak pórul, szenvednek csúfos vereséget. Vajon Don Juan melyik a kettő közül? Egy biztos: elbukásának módja, a pokolra jutás Molina darabjában nem a „nálunk silányabb” komédia-hősökre jellemző vereség. KalandSORA olyan misztériumjátékkal zárul, amelyben maga megy elébe végzetének, maga provokálja ki a kőszobor bosszúját.

Igaz, hangnemét tekintve ez a jelenetsor meglehetősen komikus. Don Juan előbb a temetői kápolnában szólítja meg Don Gonzalo síremlékét, és invitálja őt magához vacsorára – olyan hetykén és vakmerően, mint aki nem hisz benne, hogy a kőszobor valóban megelevenedhet. Azzal, ahogyan élő személyként beszél hozzá, látszólag mintha csupán játékot űzne: „Engedje, hogy megzavarjam, / s meghívjam ma vacsorára / Szállásomon tisztes párbajt / vívhatunk, ha úgy kívánja; / kár, hogy csak kő e csodás kard, / s ez a vívás akadály.”<sup>4</sup> Ám a reneszánsz ember hitetlensége, szkepsze mellett jelen van ebben a gesztusban a középkori (és a mindenkori) ember kiirthatatlan szellem-hite is. Akár egy olyan pszichológiai olvasatot is megkoc-

<sup>4</sup> Az örök Don Juan, szerk.: Katona Tamás; előszó: Hegedűs Géza, Budapest, Magyar Helikon, 1968, 75. (A továbbiakban a műidézetek ugyanebből a gyűjteményből valók.)

káztathatunk, hogy a kőszobrot Don Juan tudatalatti mozgatója, szellem-hite kelti életre, mint eddig elfojtott, ám lassan éledező lelkiismeretének megtestesítőjét. Meglehet persze, hogy nem ez a döntő motívum, hanem az, hogy a csábító a király által beígért házasság, Isabela elől menekül a halál karjaiba.

Amikor Don Gonzalo eleget tesz a vacsorameghívásnak, Don Juan először visszahőköl, de aztán illendően fogadja a vendéget, mondván: „*ha kőből van, mit árthat?*” Ám amikor kettesben maradnak, már egészen más tónusban fogja vallató-ra őt: „*Várom, hogy megmondd, mi vagy? / Árnyék, rémkép vagy csak látszat? / Szenvedsz ott keservesen, / Vagy elégtételre vársz csak, / hogy megnyugodj végre, mondd? / Bármit kívánj, megteszem, / s erre a szavam adom! (...) Szent az adott szó számomra, / S teljesítem, mint lovag. (...) S ha maga a kárhozat / Lennél, én akkor se félnék, / s nyújtanám a jobbomat.*”<sup>5</sup> Ez már nem a komédiázó csábító, hanem a halálos párbajra elszánt hős hangja: Don Juanban itt támad föl a lovagi erény (amelyre apja, fia „csínytevéseit” mentendő, folyamatosan hivatkozik). Karakterében a venerikus Erősz itt adja át helyét végleg a marsikus Arésznek: „*Holnap, ahová meghívott / elmegyek a sírkamrába / bátran, hogy egész Sevilla / e hőstetemet csodálja.*”<sup>6</sup>

A temető helyszíne asztrálmítikus olvasatban azt jelzi, hogy Bika szellemiségű hősünket a szemközi Skorpió jegytartományában (önnön testiségének közegében<sup>7</sup>) éri utol a végzet. A vacsorán feltálat fogások (a skorpió és vipera) egyértelműen utalnak e közeg jelképes voltára, hiszen közismert, hogy az évkörön a Skorpió hava a természet évről-évre megismétlődő pusztulásának időszaka. Don Juannak ezért itt semmi esélye rá, hogy a halottal vívott „lovagi” párbajból győztesen kerüljön ki. A háttérből felhangzó kórus a játék közönségét pedig arra a keresztény tanításra emlékezteti, hogy Isten büntetése nemcsak Don Juanra sújt le: „*Tudjátok meg, hogy az Isten / nagy büntetést ró ki rátok, / nincs halasztás, megfizettek / egyszer minden adósságot. (...) Míg a földön élsz, ne kérkedj / azzal, te halandó ember: / »Bőven van időm!« – mert könnyen / meghalhatsz és fizetned kell.*”<sup>8</sup>

Ha a dráma többi szereplőjének morális arculatát megvizsgáljuk, joggal tehetők föl a kérdések: vajon ebben a történetben valóban Don Juan-e az egyedüli bűnös? Vajon a szerelmesek nem vétkesek-e abban maguk is, hogy Don Juannak sikerült közéjük állnia? Vajon valódi vonzalom fűzi-e őket egymáshoz, érettek-e a nászra? És miféle jog, miféle erkölcs nevében jár el a két király (Nápoly és Kasztília királya), amikor mint sakkfigurákat mozgatja, próbálja újabb és újabb párokba „rendezni” őket? Létezik-e ebben a világban igazi szerelem?

<sup>5</sup> Id. mű, 80.

<sup>6</sup> Id. mű, 82.

<sup>7</sup> Az évkör asztrálmítikus értelmezésének sarkalatos tétele, hogy a szemközi jegytartományok tulajdonságkörére a szellemiség–testiség oppozíciója jellemző. Így pl. Faust Skorpió szellemiségéhez a Bika testiség (túlfűtött szexualitás) társul; ezzel szemben a Bika szellemiségű Don Juant a testiség síkján a Skorpióra jellemző tulajdonságok (halálvágy, ön- és közveszélyes agresszió) uralják. Lásd ehhez: Nagy Zsófia: *Barokk érzékiség és antik Erősz* (Molina Don Juanja az évkörön), In: Irodalomtörténet, 2002, 1–2.

<sup>8</sup> Id. mű, 89.

Don Juannak három nőt sikerül elcsábítania választott párjától: Isabelát, Anát és Amintát (Tisbea, a halászlány, mint már mondtuk, kivétel; ő az egyetlen, akinek még nincsen választott jegyese). Első kalandjában Isabella vőlegényének, Octaviónak adva ki magát „gyalázza meg” a nápolyi hercegnő becsületét. De hogyan lehetséges az, hogy Isabela az éj leple alatt idegen csábítóját saját vőlegényének hiszi? „A szerelem vak” – ahogy a közmondás tartja? Emlékezzünk a tilalomra Apuleus *Ámorról és Psychéről* szóló elbeszélésében<sup>9</sup>: Psyché nem láthatja a vele háló Ámort, s a konfliktus éppen abból adódik, hogy megszegi ezt a tilalmat. A csábítót leleplező lámpafény motívumával Molina itt nyilvánvalóan e mitikus előképre utal. A nyitó jelenetben azt látjuk, hogy Isabela heves szerelemvágya – legalábbis, ami a testi szerelmet illeti – személytelen, nem kötődik Octavióhoz. Mi lehet ennek az oka? Az elfojtás társadalmi konvenciója? Avagy az, hogy Octavio – Isabelával ellentétben – még nem kész a testi szerelemre? Alighanem mindkettő – ez derül ki a vőlegény ébredés utáni monológiából, melyben az erényes nő becsületének védelmét és saját szexusának infantilis, „gyermeki” voltát egyszerre hozza szóba: „*Mint a gyermek, ki az ágyból / kipattan, mert nem marad / pompás hermelin alatt, / s holland vásznon is ficánkol, / s bár lefekszik, képtelen / tétlenül heverni, s felkel / játszani már kora reggel; / ily gyermek a szerelem! / Így gondolok én e nőre, / Isabelára, barátom, / S minthogy őt szívembe zárom, / nincs testemnek nyugta tőle, / mert közletről és távolról / hírért csak én védhetem meg.*”<sup>10</sup>

A későbbiekben azonban kiderül, hogy Octavio igen könnyen lemond „szívébe zárt” jegyeséről, és kapva kap a kasztíliai király ajánlatán, aki „kárpótlásul” Anát kívánja hozzá nőül adni. Ez azt mutatja, hogy a jegyespárt nemcsak testi, de lelki értelemben sem fűzi egymáshoz igazán szoros kapocs. S hogy az „erény”, a jó hír védelmének fölemlegetése Octavio részéről – különösen későbbi hűtlenségének fényében – itt meglehetősen álszent, konvencionális hivatkozás csupán. Mindezek fényében Don Juan nem is nagyon kárhoztatható azért, hogy Octavio szerepébe „beugorva” engedett Isabelának, s beavatta őt a testi szerelem rejtelmeibe.

A másik előkelő pár, Mota őrgrof és Ana (a liszaboni nagykövet lánya) közötti kapcsolat ugyancsak nem nevezhető ideálisnak. Miután Don Juannak Nápolyból menekülnie kell, e csábítási kísérletének helyszíne már a kasztíliai Sevilla, a főhős szülőföldje. Mota Don Juan régi barátja: felidézük az egykori nőket, a közösen átélt „gáláns kalandokat”. Az derül ki ebből, hogy Don Juan „carpe diem” életelve korántsem csak őrá jellemző „deviancia”, hanem az aranyifjúság általánosan jellemző, „természetes” életfelfogása, mely fölött ebben a világban mindenki szemet huny. Mota szerelmes Anába, ám közben továbbra is előszeretettel látogatja a bordélyokat. Valójában Ana elcsábítására is ő ad alkalmat azzal, hogy barátját egy „csínytevésbe” próbálja belerántani: abba tréfába, hogy köpenyt cserélve Don Juan menjen el helyette egy kurtizánhoz, miközben ő szerelmével, Anával édes kettesben tölti az időt (levelében Ana erre maga biztatja őt föl). A bikaviadalt

<sup>9</sup> Apuleus: Az *aranyszámár*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1993, 99–145.

<sup>10</sup> Id. mű, 18–19.

idéző képnyelvből e szerepcsere kapcsán egyértelműen kiolvasható, hogy Mota és Don Juan egy híron pendülő vetélytársak: egymás „ikrei” a „bikaságban” (az évkörön a Bika tudvalevően az Ikrekkel szomszédos jegytartomány):

|           |                                             |
|-----------|---------------------------------------------|
| JUAN      | Szívem a cserét imádja.                     |
| CATALINÓN | Köpenyt vetsz hát a bikára.                 |
| JUAN      | Nem, köpenyt rám éppen ő vet. <sup>11</sup> |

Don Juan azonban nem a kurtizánt keresi föl, hanem – megelőzve a barátját – Anát; ám ezt a nőt (akinek a vonzalma eszerint már személyre szóló „fixálódott libidó”) a furfangos köpenycsere nem téveszti meg: elutasítja a csábítót. A megghiúsult nász helyett ekkor kerül sor Juan gyilkos párbajára Ana apjával. A kivont kard az erektált phallosz hagyományos képjele, mely itt Don Juan agresszív Skorpió testiségét szimbolizálja: azt a pillanatot, amikor a venerikus Erősz a marsikus Arészba csap át. S a gyanúsított itt is az időközben megérkező „ártatlan” fél, Mota lesz (akárcsak az előbbi kaland során Octavio).

Don Juan utolsó kalandjának paraszt párosa, Aminta és Batricio már férj és feleség; éppen lakodalmukat ülik, amikor a csábító szó szerint elfoglalja a férj helyét. Ez esetben – ellentétben az előző kalanddal – nyílt színi „bikaviadal” zajlik. Don Juan fegyvere a hazugság, mellyel előbb a féltékeny férjet szereli le, majd a menyecske apját bírja rá, hogy inkább hozzá adja nőül a lányát. De Aminta sem habozik soká: nem Don Juan személye, hanem a kecsegtető házassági ajánlat, az előkelő élet reménye, a „királynővé” való átváltozás illúziója kápráztatja el. Juan a menyecske gyermeki képzeletére ráhangolódva valóságos költőként szólal meg: „Ó, Aminta, szemem fénye! / holnap édes lábacskádra / simuljon szikrázó, drága / ezüstcsillagos topánka, / melynek arany a sújtása; / alabástrom nyakad lágyan / övezze gyöngyök füzére; / s gyűrűd áttetsző gyémántja / csillogjon a foglalatban / s úgy díszítse ujjacskádat.”<sup>12</sup> Azt láthatjuk tehát, hogy már a várostól távoli spanyol vidék lakóinak karakterében is fogyatkozóban vannak a „szép erények”. S hogy a paraszt is csak addig „kényes a becsületére”, míg érdekei, a jobb élet reménye nem készíti arra, hogy erkölcsi tartását feladja.

Don Juan „áldozatai” közül egyedül Tisbea, a romlatlan természet közegében élő halászlány lóg ki a sorból. Elsősorban azért, mert neki még nincsen választott jegyese: a halászok között nem talál magának vőlegényt (akárcsak Psyché Apuleus történetében). Szabadon áradó érzéki monológjából kiderül, hogy ő ebben a



<sup>11</sup> Id. mű, 55.

<sup>12</sup> Id. mű, 70.



tengerparti halászfaluban Ámort magát, a szerelem istenét várja: „Ezerszer boldog vagyok, hogy / megkímélsz, Ámor, de fájna, / hogyha azért, mert szegényes, / nem néznél be kalibámba...”<sup>13</sup>. S amikor az első, nápolyi kalandja (Isabela) után menekülő Juant és szolgáját partra veti a viharos tenger, a szédelgő, aki már-már odaveszett a habokban, az ő karjai között éled fel. De Don Juan először mintha nem örülne ennek az újjászületésnek. „Tűzhalállal” való példálózását (ami a hűtlenül elhagyott Tisbea monológjában is felbukkan majd) egyszerre olvashatjuk a szerelmi szenvedély és a halál metaforájaként; a tűznek ez az ambivalens jelképisége úgy íródik itt egybe, mint a „halálos szerelem” közismert jelzős szerkezetében: „Adta volna bár az Isten, / hogy mint kiben ép az elme, / veszttem volna a tengerbe, / semhogyeszem elveszítsem. / Mert a habok ezüst árja / hús mélységekben sodorva / végleg elringatott volna / s nem ítélné tűzhalálra.”<sup>14</sup>

Don Juan e halálközeli pillanatában mintha azt látná be, hogy neki előre meg van írva a sorsa. A víz jelképisége ugyanúgy ambivalens, mint a tűzé: az élet születésének a közege – lásd a habokból kikelő Vénusz/Aphrodité beszélő nevét –, de a halál (a Halak) közege is (az asztrálmítikus hagyományban a Halak–Szűz oppozíciós párosa az évkörön az úgynevezett „haláltengelyt” jelöli ki). Tisbea ebben a közegeben van otthon – nemcsak konkrét, hanem szimbolikus értelemben is: Don Juant mint „kis halacska” ő menti meg, fogja ki magának a vízből. S a hálátlan szédelgő valóban csúnyán becsapja, amikor Ámorral példálózva és házasságot ígérve neki ráveszi őt a nászra. – A hétköznapi morál felől nézve kétségkívül jogos ítélet ez a hűtlen csábító felett. Kérdés azonban, hogy egy valóban összeillő pár találkozott-e itt. Mert az elhagyott Tisbea szavaiból nem az elveszített boldogság fájdalma, hanem inkább a kétségbeesés olvasható ki: ezt a nászt ő mintha nem harmonikus egyesülésként, hanem a férfi túlerejének pusztító tüzeként élte volna meg: „Tűz, tűz, vizet hozzatok, legények! / Szerelem, irgalmaz, mert elégek.”<sup>15</sup>

Molina darabjában Don Juannak ez a kalandja – amelynek mítikus jelképisége kétségkívül a legszembetűnőbb – a legtöbb Don Juan-átiratban már nem szerepel. A kivétel Byron *Don Juan* című poémája, ahol a főhős egy hajótörés után egy görög szigetre vetődik, s ott Haidéval, a természet gyermekével megtapasztalja a boldog szerelmet (amelynek aztán tragikusan vége szakad – és Byron hőse ettől kezdve voltaképp már nem is Don Juan többé).

\* \* \*

Molière drámája, a *Don Juan* vagy a *kőszobor lakomája* (1665) műfaját tekintve egyértelműen komédia. Már az is nyilvánvalóvá teszi ezt, hogy Sganarelle, Juan szolgálja nyitja és zárja a művet. A nyitó jelenetben a tubákolás élvezetéről, léleknemesítő és „tisztességre szoktató” rítusáról filozofál; s amennyiben a tubákolást a szerelmi aktus profán metaforájának tekintjük, ez annak a Platón dialógusában

<sup>13</sup> Id. mű, 24.

<sup>14</sup> Id. mű, 29.

<sup>15</sup> Id. mű, 40.

olvasható tételnek a paródiája, miszerint az állampolgári erényeket is Erósznak köszönhetjük.<sup>16</sup> A dráma záró monológjában pedig Sganarelle a pénzt, elmaradt bérét emlegeti föl: e szintén profán téma szóbahozásának köszönhetően Juan „gyászos halála”, és azt megelőzően a köszoborral folytatott párbeszéde is komikus színezetet kap. Kierkegaard joggal fogalmaz úgy, hogy bár Molière darabjában a kormányzó szobra „etikai komolysággal és súllyal szólal meg” az égiek nevében, mégis „majdnem nevetségessé” válik, profanizálva magát az isteni igazságszolgálat is.<sup>17</sup>

De ebben a darabban maga Don Juan, a főhős is komikus figura, hiszen a színpadon egyetlen hódítása sem sikerül. Mintha már csak árnyéka volna egykori önmagának, csábítási kísérleteivel sorra kudarcot vall. Első kísérletének már a motivációja is arra utal, hogy Don Juan „erővesztésbe” került: irigye, „kukkolója” csupán a mások boldogságának – ezért akarja elrabolni egy tengeri csónakkirándulás alkalmával vőlegénye mellől a menyasszonyt. Ahogyan ő maga fogalmaz: „*úgy lettem szerelmes, hogy féltékenységbe estem*”. A tengeren azonban bárkáját felfordítja a vihar, és majdnem vízbe fullad. Miután szerencsésen megmenekül, a parton gyors egymásutánban két parasztlányt próbál elcsábítani: Sárít Petitől (választott jegyesétől) és Marit. A helyzet komikuma abban a jelenetben csúcsozodik, amikor Juan a két nőnek egyszerre ígér házasságot: „*Majd az esküvőn kiderül, szívemet melyikőjüknek adtam.* (Halkan Marihoz.) *Hagyja rá, higgyen, amit akar.* (Sárihoz.) *Hagyja csak, hadd képzelődjék, ha neki tetszik.* (Marihoz.) *Imádom.* (Sárihoz.) *Csak magát szeretem.* (Marihoz.) *Maga a leggyönyörűbb a földön.* (Sárihoz.) *Gondolni sem tudok másra.*”<sup>18</sup>

E jelenetben maga az élet cáfol rá a felvilágosult bölcselkedőnek arra az életfilozófiájára, melyet a darab második jelenetében Juan a szolgálójának fejt ki: „*Az állhatatosságot a fajankóknak találták ki: minden szép nőnek joga van, hogy igézetbe ejtsen bennünket, és ha valakivel előbb akadunk össze, az még nem ok és nem előjog arra, hogy a többit megfossa a szívünkre való éppoly jogos igénytől.*”<sup>19</sup>

Don Juan eszerint úgy képzei, hogy egymást követő végtelen kalandok sorozata az élet. S hogy a szabályosan előre haladó idő módot és teret ad arra, hogy zavartalanul éljen a pillanatnak. Ám a két parasztlány egyidejű elcsábításának epizódja azt jelzi, hogy Juan ideje végesen fogy: a nők már nem egymás után, szép sorjában érkeznek, hogy „igézetbe ejtsék”, hanem párosan. A két kaland-szituáció egybeesúszik, „ikresedik”: Sári és Mari egyszerre nyújtják be neki „jogos igényüket”,

<sup>16</sup> „... ha volna rá mód, hogy egy város vagy egy hadsereg csupa szerelmes férfiből és fiúból álljon, ezek úgy kerülnének mindent, ami szegyenletes, és úgy iparkodnának kitűnni egymás előtt, hogy mindenkin túltennének városuk kormányzásban, csatában pedig még ha számra kevesen volnának is, mondhatni az egész világot legyőznék.” Platón id. mű, 158.

<sup>17</sup> S. Kierkegaard *Mozart Don Juanja*, Budapest, Magyar Helikon, 1972, 97.

<sup>18</sup> Id. mű, 117.

<sup>19</sup> Id. mű, 100.

s így aztán ők is, Juan is hoppon maradnak. Hamlettel szólván ezzel végleg „kizökkent az idő” – Juannak újabb kalandokra már nem lesz módja.

Ám a „carpe diem” életelvének tarthatatlanságát mindenek előtt az jelzi, hogy felbukkan Elvira, házassággal végződött előbbi kalandjának hősnője. Mint-ha visszafelé kezdene forogni az idő kereke: az otthagytott feleség személyében betoppan a jelenbe a múlt, s a csábítót megállásra kényszeríti. E szituációt Lorenzo Da Ponte, a *Don Giovanni* szövegkönyvének (1787) írója úgy poentírozza majd ki, hogy Juan lefátyolozott feleségét először egy ismeretlen nőnek hiszi, és menten el is akarja csábítani – vagyis a vágyott jövőről az derül ki, hogy voltaképpen már múlt idejű, Juan részéről túlhaladott, lezárult kaland.

Ez a fajta dramaturgia már Molina darabjában is a kompozíció alapját képezte – de ott csak a harmadik felvonásban erednek Don Juan nyomába az elhagyott nők: előbb Tisbea és Isabela találkozik össze Sevillába tartva – utóbbi (Octavióhoz hasonlóan) szintén örömmel veszi a kasztíliai király döntését, hogy ha már elcsábította, Don Juan vegye is el őt nőül; majd pedig Aminta, a parasztlány érkezik, hogy behajtsa a hősön házassági ajánlatát.

Molière darabjában Elvira már jóval korábban felbukkan. A dráma cselekménye voltaképp azzal indul, hogy Guzman (Elvira lovásza) bejelenti az érkezését. S a harmadik jelenetben már sor is kerül a kettejük közötti találkozásra, melynek során a csábító, házastársi hűtlenségét megindokolandó, meglepő érveléssel hozakodik elő: *„Kételyem támadt, asszonyom, lelki szemem előtt feltárult, hogy mit is műveltem. Magamba szálltam, s elgondoltam: kolostor falai közül raboltam el kegyedet, hogy feleségül vegyem; hogy kegyed másfelé tett fogadalmat szegett meg, s hogy az ég nem tűr vetélytársakat az effajta dolgokban. Bűnbánat fogott el, reszketek az ég haragjától. Beláttam, hogy házasságunk csak leplezett házasságtörés, büntetést von ránk odafentről, és hogy már csak egy törekvésem lehet: elfeledni kegyedet, módot adni, hogy visszatérhessen első fogadalmához.”*<sup>20</sup>

Don Juan itt a neki szegezett vádat nyíltan Elvira ellen fordítja, mondván, hogy a házasságtörést valójában a nő követte el, amikor hagyta magát elcsábítani Krisztustól, „hites urától”, akinek apácaként esküt tett. Vajon Juan csupán gúnyt űzne itt a házasság szentségéből? – Nyílt, elsődleges szándéka bizonyára ez. Ám azáltal, hogy ezt a kalandját – Platón fogalomhasználatával élve – az égi és a földi („közönséges”) Erész párviadalaként exponálja, saját személyét, illetve Elvirával való kapcsolatát is fölértékeli, szakrális dimenzióba emeli. Gúnyolódik Elvirán – ez igaz, hiszen ő csupán a kétszer kettő igazságában hisz, nem Krisztusban – legalábbis ezt hangoztatja magáról, mint felvilágosult bölcseledő. Ám a gúny ez esetben kétélű fegyvernek bizonyul; hiszen Don Juan mégiscsak azt fogalmazza meg itt, hogy ő Krisztus vetélytársaként nyerte el Elvira kezét – nem „közönséges” halandóként tehát, hanem vakmerő lovagként, „Athleta Cristi”-ként. Juannak ez a replikája így akár arra is alapot adhat a darabot újra értelmező író vagy rendező számára, hogy párhuzamba állítsa őt Lukács evangéliumának Krisztusával, aki a

---

<sup>20</sup> Id. mű, 106.

kereszt felé tartva az asszonyokat úgy szólítja meg, mint akik az ő szemében korántsem pusztán tehetetlen áldozatok, hanem egyenrangú lényként felelnek majd a világ romlásáért, ha eljön az ideje.<sup>21</sup>

Elvira elcsábításának ezt az égi aspektusát, az emberi lélekben gyökerező keresztény metafizikáját kortárs drámaírónk, Nagy András így exponálja a nő, Elvira szemszögéből, aki darabjában Sganarelle-nek tesz vallomást: „*Lehet, hogy ismered Don Juant, de nem ismered a nőket. És kiváltképp nem ismered Elvirát, mert Elvira sem ismerte magát eddig az éjszakáig. Engem, tudod, egyenesen Istentől csábított el, mert senkivel sem találkoztam eddig, zárdában és zárdán kívül, aki... a maga módján ilyen szenvedéllyel kereste volna Istent, mint ő. És, szenvedélyének hála: meglett.*”<sup>22</sup>

Elvira számára Don Juan ebben az átiratban nem a „közönséges” Erősz, hanem az a bizonyos „köztes” lény, „daimon”, aki Szókratész interpretációja szerint teremtetett, hogy közvetítsen a földi halandók és az égiek között. Igaz, Molière darabjában ez a nagy pillanat nem kerül színre – Juan és Elvira szerelemre lobbanása az előtörténet homályába vész. Ám Elvira alakja önmagában is elegendő, hogy a komédiában időről időre hallhatóvá váljék az egykori szenvedély, az „égi” szerelem patetikus háttérszólama.

A hűtlenül elhagyott Elvira először „bosszút liheg”. Ám miután „vezeklő bűnősként” visszatalált égi jegyeséhez, immár minden önös szándéktól mentesen keresi föl Juant, hogy megpróbálja őt megmenteni „az ég rettenetes haragjától”. Előbb eredeti asszony-alakjában keresi föl, majd pedig (közvetlenül a gyászos vég előtti jelenetben) kísértetté változva át; alakja a középkori moráliák allegóriáira emlékeztet (lásd a szerző instrukcióját: „*az Időt ábrázolja, kezében kasza*”).

Misztériumjáték ez – akárcsak a *Hamlet*ben a megölt apa szellem-alakként való visszatérése. Ám az már a mindenkori rendező szíve joga, hogyan viszi e jelenetet színre: az „idejétmúlt” középkori szentség paródiájaként, avagy ellenkező előjellel, a paródia szakrális mögöttesét hangsúlyozva, állítva előtérbe. Ha az utóbbi felfogást érvényesítjük, akár egy olyan olvasatig is eljuthatunk, hogy Don Juan egyenrangú ellenlábasa ebben a darabban talán nem is a kőszobor, hanem a nő: önnön jobbik fele, élő lelkiismerete, aki egykori nagyságára emlékezteti őt.

Molière Don Juanja azonban e komédia „közönséges” hőseként sem akárcsak. Nagyon is számon tartja marsikus erényekkel megáldott ókori előképét – lásd bemutatkozó monológjának „militáris” retorikáját az első felvonásban: „... *nincs édesebb, mint egy ellenálló szép nőn diadalmaskodni. Ezen a téren engem azoknak a győzelemről győzelemre repülő hódítóknak heve fűt, akik képtelenek határt szabni vágyuknak. Az én vadul áradó vágyamat sem állíthatja meg semmi; úgy érzem, szívem szeretni tudná az egész földet; és mint Nagy Sándor, azt kívánnám én is, volnának bár még más világok is, hogy hódító szerelmem azokra is kiterjeszthetném.*”<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Lásd ehhez: Pálfi Ágnes: Az újkori európai irodalom „héroszai” és az evangéliumi hagyomány. In: Szín, 2009. 14/5, 51–74.

<sup>22</sup> Vö. Nagy András: *A sevillai, a kövendég és a szédelgő*. „Don Juan” játék, bábjáték. Budapest, Cserépfalvi, 1997.

<sup>23</sup> Id. mű, 100.

Záró nagymonológja pedig – amelyben a képmutatás „mesterségéről” mint követendő életstratégiáról értekezik – arról győzheti meg az olvasót, hogy Juannak igen komoly „művészi” talentuma is volna, s hogy e tekintetben talán csak egy paraszthajszál választja el a darab írójától. Attól a Molière-től, aki komédiáiban korának „erényszámba menő bűneit”, köztük a képmutatást előszeretettel pellen-gérezte ki. Lásd a *Tartuffe*-öt, amely egy álpapról szóló komédia, s amelyet a te-kintélyét féltő katolikus egyház rögtön le is tiltatott a színház műsoráról. Molière e helyett a betiltott darab helyett állította színre a *Don Juant*, amelybe – vérbeli színpadi szerzőként – úgyszintén belecsempészte korának „erényszámba menő bűnét”, a képmutatás motívumát.

\* \* \*

Puskin A *kővendég* című darabjában (1830) Don Juan nem az ókori „közönséges” Erósz újkori alakmása. Ez a dráma Molière darabjával ellentétben nem komédia, hanem a szerző műfaji megjelölése szerint *kistragédia*, amelyben a *kővendég* a szerelembe esett Don Juant ragadja magával, megakadályozván az özvegyével, Annával kibontakozó szerelem beteljesülését.

Puskin dramaturgiai újítása abban áll, hogy a *kővendég* itt nem a megölt apa, hanem a megölt férj, akinek a halála igencsak rejtélyes: a darabból ugyanis nem derül ki, mi volt a kiváltó oka Don Juannal vívott párbajának. Hogy nem Anna, a komtur felesége, az bizonyos; hiszen őt Juan akkor látja először, amikor a temetőben férjének síremléke előtt imádkozik.

A költő a jelenetek sorrendjét is megváltoztatja: a darab Juan végzetének helyszínén, a temetőben indul: a csábító itt lobban szerelemre a férjét sirató özvegy iránt. E változtatásokkal Puskin a kőszobor toposzát merőben új megvilágításba helyezi. A *kistragédiának* a *Don Giovanni* szöveggönyvéből vett mottójával egyértelműen utal is erre a szándékára: „Ó, méltóságos nagy szobor... Ó, gazdám...” Az olvasható ki ebből az idézetből, hogy a kőszobor és Juan itt valójában egy és ugyanazon személy: a halott férj és az élő csábító egyként Don Juan – kettős alakban.<sup>24</sup>

Hogyan volna érzékeltethető a színpadon a hősnek ez a kétalakúsága? Például úgy, hogy a halott szobrát az eleven csábítóról mintázná meg a látványtervező. S ha a rendező úgy vinné színre e jelenetet, hogy Juant a kőszobor takarásából léptetné elő. Azt a rejtett, szimbolikus jelentést hozva a felszínre ezáltal, hogy a kőszobrot valójában a szerelmes özvegy könnyei keltik életre, támasztják föl halottaiból.

Puskin a halálon túli szerelem misztériumát viszi színre – avagy Freud fogalmaival élve az ember tudatalattijának egymással versengő kettős mozgatórugóját: a halálösztönt és a libidót. Juan szerelmi vallomása ékesen tanúsítja, hogy a lét drámai fordulópontjain az emberi pszichében *egyidejűleg* van jelen e két, ellentétes ösztönkésztetés:

<sup>24</sup> Lásd ehhez: Anna Ahmatova *Puskin kővendége*, In: Uő: *Prózai írások*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1989, 53–81.



DOÑA ANNA Hadd halljam hát, mit kívánsz?  
 DON JUAN A halált!  
 Ó, bár halhatnék most meg lábaidnál!  
 Bár itt találna tetemem nyugalmat,  
 nem ama másik férfi teteménél,  
 kit a halálban is szeretsz – odébb,  
 lenn a bejárat mellett a küszöbnél,  
 hogy arra menve, lábad és ruhád  
 ringó szegélye sírkövemhez érjen,  
 ahányszor eljössz, hogy e büszke sír  
 előtt zokogva meghajtsd fejedet!

Ám ez a kettősség nemcsak Juanra jellemző, hanem Annára is: hiszen férjének meg kellett halnia ahhoz, hogy szerelemre lobbanjon iránta, s hogy aztán e szenvedélyével az élő alakmás, Don Juan felé forduljon, és akkor se tántorodjék vissza, amikor Juan bevallja: férjének gyilkosa áll előtte.

Puskin Don Juanja azonban abban is különbözik elődeitől, hogy ez a végzetes szerelem nála nem törli a múltat. A darabba beékelődik egy „közjáték”, amikor egykori kedvesét és művész-tanítványát, Laurát keresi föl. Az önfeledt szerelmes együttlétet azonban itt is a halál fizikai jelenvalósága – a Don Juan keze által halálra sebzett Don Carlos teteme – árnyékolja be.

\* \* \*

Alexander Morfovnek az idei MITEM-en látott *Don Juan*-rendezése alapján a molière-i dramaturgiát követi. Azonban már a nyitójelenetből kiderül, hogy interpretációjával nem a francia komédia műfaji konvenciójához kíván igazodni. Ebben az általa beaplikált előjátékban a Mozart-opera első jelenetére ismerhetünk, amelynek végén Don Juan az elcsábított Anna felbőszült apját sebzi halálra – tegyük hozzá, voltaképp szándéka ellenére. Az előadás tehát annak az előtörténetben elkövetett tragikai vétségnek a megidézésével indul, mely Molière verziójában nem kerül színre; mint ahogy az utolsó jelenet is eltér attól a dramaturgiától, mely – mint láttuk – a komédia szellemében Sganarellel, a szolgával nyitja és zárja a darabot, s aki az „utolsó szó jogán” elmaradt bérének fölemlegetésével bagatellizálja gazdája beteljesülő végzetét.

De Morfov rendezésének záró jelenetében nem is a pokorra szállás teatrális képsorától borzonghatunk, ami a Mozart-opera színrevitelekor szinte kötelező csúcspontja az előadásnak. Ennek a 21. századi Don Juannak mintha már nem volna esélye a pokol tisztítótüzeire. Hült helyét nem állják körül az elhagyott szeretők, mint a *Don Giovanni* utolsó jelenetében, amikor a döbrent kórus már nem bosszúért liheg, hanem Don Juan égi képmására és küldetésére eszmélve Erősz dicséretét zengi.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Platón dialógusában egy olyan feltételezés is olvasható, hogy a „közönséges” Erősz Polüümniának, a zene műzsájának a sarja. Erüximakhosz, az orvos szerint a zene „a har-

A Morfov által választott Molière-darab valójában azoknak a 20. századi átiratoknak<sup>26</sup> az előképe, melyekben a csábító már képtelen szerelembe esni – s a rendező ebben a vonatkozásban híven követi a nagy francia előd felfogását. Sőt Elvira alakját<sup>27</sup> némileg profanizálja is: előbb egy napjaink punk jelmezét viselő egzaltált bakfist látunk a színpadon „Krisztus elcsábított jegyeseként”; s bár második felbukkanásakor már mint megtért „bűnös” állig begombolt, hosszú, fekete ruhát visel, és sorra elhangoznak szájából a Molière darabjából ismerős szavak, nem kap elegendő teret és időt arra, hogy hitelessé váljék e szavak „misztikus” mögötte. Morfov színpadán ebben a jelenetben nem a lelkeség dominál, hanem a testiség, a nyers szexualitás leplezetlen megjelenítése. Don Juan türelmetlen, izgága erotizmusa pedig inkább komikussá, mint vonzóvá, sőt már-már szánalmassá teszi a figurát Elvira a néző szemében is.

Egyedül a „hajótörés” epizódját lengi át egyfajta fiatalos, játékos, üdítő erotika. E jelenetsor színrevitelekor a rendező egy egész vágyakozó leánycsapattal cseréli le a molière-i szereplőket, illetve Sári és Mari parodisztikus versengésének jelenetét, mely ott a „filozófus” Don Juant teszi nevetségessé. A „hajótörés” epizódjának ez az átirata, mely nem egy konkrét műből való áthozat, hanem magának a rendezőnek a leleménye, mintha csak Tirso de Molina szerelembe eső halászlányát, Tisbea alakját sokszorozná; de eszünkbe juthat róla a *commedia dell’arte* és Goldoni vígjátékainak atmoszférája, vagy akár Byron *Don Juanja* is, ahol a tengeri viharban hajótörést szenvedett hős valóságos újjászületésének és szenvedélyes szerelemre lobbanásának lehetünk a tanúi. Morfov rendezésében azonban a csábító egy pillanatra sem esik ilyesfajta kísértésbe.

A humorra, komédiázásra hangolt első részben Don Juan mintha valamilyen külső akaratnak (a nők akaratának?!) engedelmeskedő marionettfigura volna. Az öt játész színész<sup>28</sup> fizikuma, törékeny, minden ízében hajlékony alakja, mozgékonyága remekül szolgálja



A tengerparti jelenet (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

móniára és ritmusra irányuló szerelmes vágyak tudománya”, amelyben nincs is kétféle Erősz (Vö. A *lakoma*, 168). Mindez egybecseng Kierkegaard-nak azzal a megállapításával, hogy az „eszmeiség” átlényegült újkori Erőszban, Don Juanban a zene „érzéki zsenialitása” ölt testet. Lásd S. Kierkegaard id. mű, 29–30.

<sup>26</sup> Max Frisch, Bernard Shaw, Henry de Montherlant Don Juan-drámáit lásd Az *örök Don Juan* c. kötetben.

<sup>27</sup> A szerepet Ana Papadopulu alakítja.

<sup>28</sup> Delan Donkov

ezt a rendezői koncepciót. Ugyanakkor feltűnő, hogy kézfejének gesztusnyelvén gyakorta „szól ki”, ad utasítást Sganarelle-nek<sup>29</sup> csábító hadműveletei kellős közepén is – tudatva vele, hogy éppen mit kell tennie, a közönségnek pedig értésére adva, hogy ennek a játéknak ki is az igazi dramaturgia. Molière eredeti forgatókönyve szerint ez a fajta tényleges felülemelkedés, ez a már-már művészinak nevezhető attitűd csak közvetlenül a vég előtt adatik meg Don Juannak (ennek lenyomata – mint láttuk – a kor „erényszámba menő” bűnéről, a tudatosan vállalt képmutatásról szóló nagymonológ).

Morfov rendezése nem ezt a molière-i irányt követi, mely a darab végén a komédiát már-már társadalmi satírába fordítja. Az előadás második része – amelyben Don Juan menekülni kényszerül – fokozatosan elkomorul, már csak nyomokban lelni fel benne a humort, a komédia szellemét. Az Elvira fivérével való párbaj motívumához kapcsolódóan viszont kiemelt hangsúlyt kap a lovagi erény, melyet Molière-nél Don Juan első nagymonológja tematizált, s amelyet itt a rendező néhány vívóruhába bújtatott „sportember” felléptetésével és a csábító trénerként való szerepeltetésével tesz emlékeztetéssé – az egykori hősi virtus halovány visszfényeként. De egyúttal azt a hasonlóságot is exponálja ezzel a jelenettel a rendező, mely a lovagiasság erényével büszkélkedő Don Juant a Parancsnokkal rokonítja. Sőt sokkal többről is szó van itt, mint pusztán hasonlóságról: az előadás végére a gyilkost és az áldozatot már egy és ugyanazon személy alakmásként látjuk.

Aligha tévedünk abban, hogy a csábító és a kőszobor azonosításakor Morfov számára Puskin kistragédiája lehetett a minta – ámbár sem filozófiai értelemben, sem a dramaturgia, illetve a színpadi megoldás tekintetében nincs köztük hasonlóság. Hiszen ott – mint láttuk – a temetői jelenet során Don Juant Annának a halott iránt feltámadt szerelmi szenvedélye kelti életre, hívja elő az élettelen szobor takarásából. Ezzel szemben Morfov a holt és az élő szereplő „hasonmás” voltát nem a szerelmi tematika felől exponálja, illetve értelmezi.

Az előadás elején a másnapos Don Juant ugyanabból a süllyesztett kádra emlékeztető alkotmányból, „mindennapi koporsójából” húzza ki nagy nehezen a népes személyzet, amelybe az előadás végén Don Juan – akkor már mint szarkofágba – „alászáll”, s amelyből a halott Parancsnokkal együtt kikászálódva mintha feltámadnának – életre ítéltetnének mind a ketten. Morfov színpadán a szobor, a bosszú halál-démona ily módon „közönséges”, halandó emberré változik viszsza – a morális igazságszolgáltatás katartikus fordulata tehát elmarad. Holott ezt megelőzően egészen különös átiratban, szürreális, álomszerű vízióként kerül színre a szobor megelevenedésének jelene. A temető eredeti helyszíne helyett Don Juan mintha egy templom vagy kápolna belsejében látná meg a mozdulatlaná dermedt élőképet, a pietàt ábrázoló szoborcsoportot, melyből a Parancsnok kőszobra egyszer csak kiválik, életre kel, s egy pillanatra úgy tűnik, hogy a mezítelen Krisztusban magára Juanra ismerhetünk.

---

<sup>29</sup> A szerep alakítója Zahari Baharov.

Az előadás vége azonban megint csak kijózanító: a történet a „*Finita la commedia*” kopár, dermesztő jelenetével zárul. Az utolsó állókép két mozdulatlan, egymással szembeforduló profilt mutat, kirekesztve a nézőt abból a néma belső dialógusból, melyet Don Juan vélhetően önmagával – ellenlábasával és hasonmásával – folytat. Ez a végtelennek tűnő, kitartott pillanat mindazonáltal feszültséggel és várakozással teli. Mintha játékosként és nézőként együtt volnánk mindannyian a föld alatt, egy kriptá mélyén vagy egy homokóra belsejében; s középben, szemtől-szembe mintha magát az Időt látnánk aláfolyni a fény homokszín szemcséiben...



Az előadás záróképe (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

## Appendix

Tizenegy éven át tanítottam Molina alapművét és az elmúlt négy évszázad során keletkezett legfontosabb *Don Juan*-átiratokat a Miskolci Egyetemen. Szemináriumaimon mindig vélemény szabadság uralkodott. Egyszer például az egyik diáklány azzal állt elő, hogy ez a sevillai szédelgő miként sérti meg a *Tízparancsolat* minden egyes tételét. Egy alkalommal pedig az a ritka szerencse ért bennünket, a bölcsészkaron mindig kínos létszámförlényben lévő női nemet, hogy egyszerre 4–5 fiatalember is részt vett ezeken a műelemző szeánszokon, s kisvártatva mindahányan Don Juannak titulálták magukat (kis híja volt csak annak a házi bemutatónak, melyen ezt színpadi formában is prezentálni szerették volna). E szemináriumok vezetőjeként egy dologhoz ragaszkodtam csupán, ahhoz, hogy diákjaim belássák: Don Juannak azért van akkora sikere a nőknél, mert – másokkal ellentétben – ért a széptevés és az udvarlás művészetéhez. S talán néhányukkal meg tudtam értetni azt is, hogy e nélkül a költői képesség nélkül bajosan lobban lángra a szerelem, amire azért – valljuk be – manapság is vágyik az ember. Még akkor is, ha bölcsészhallgatóként olyan kiváló színház-esztéták próbálják őt lebeszélni – ha nem is magáról a szerelemről, de arról mindenképpen, hogy Don Juan alakmásaiban az ókori Erész újkori megtestesülését lássa. Erika Fischer Lichte összegzése Molina drámájának hősről például kizárólag negatív minősítéseket tartalmaz: „Semmit sem tesz az isteni kegyelemért: árucikknek tekinti, amelynek biztos adás-vétele sem gondot, sem fáradságot nem okoz, ára pedig mindössze annyi, hogy az ember halálos ágyán meggyón és feloldozzák. [...] Saját személyét helyezi értékhierarchiájának csúcsára, és így nem ellenőrzi azokat az ösztöneit, érzelmeit és hajla-

mait, amelyek ide-oda rángatják. Egy percre sem bántódik amiatt, hogy nem tud uralkodni önmagán, s így emberileg gyenge, és megtagadja a bűnbánatot.”<sup>30</sup> De a figurának ebben a leminősítésében az a legfeltűnőbb, hogy a szerelem és/vagy az erotika motívumát az esztéta nem tekinti a drámában említésre méltónak, miközben Don Juan lovagi erényeit és feltétlen istenhitét azért fölelemlegeti.

Mint láttuk, Morfov rendezésének is csak az egyik epizódjában uralkodik Erósz, s a figura „fejlődésének” menete – az erotikus, majd az esztétikai és az etikai stádiumon át a vallási (vagy itt inkább spirituális) stádiumig – voltaképp azt a Kierkegaard által felállított „menetrendet” követi, mely a filozófus szerint általában is jellemző az emberi életre. De ha végigtekintünk a MITEM-en látott előadásokon, azt konstatálhatjuk, hogy a szerelem általában sem tartozik a mai színház és drámairodalom preferált témái közé. Az üdítő kivételt ezen a fesztiválon Purcărete *Ahogy tetszik*-rendezése jelentette, amelyben a testvérek közötti viszály, a marsikus vérvívó szellemek lecsillapításában elsődleges szerepe van Vénusznak, a szerelem shakespeare-i nyelvezetének. George Banu éleselméjűen állapítja meg: „ami itt a cselekményen túl igazán elbűvölő, az a nyelvvel való játék [...]: a [darab hősei] fáradhatatlanul rációznak egymásra, perlekednek, eltérnek a tárgytól, az erotikus intelligencia hajlékonyságával küzdenek, mely végül győzni fog...”<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Erika Fischer-Lichte id. mű, 188–189.

<sup>31</sup> George Banu „*Ahogy tetszik*” – *Shakespeare és Purcărete Budapesten* c. írását lásd ugyan-  
ebben a lapszámban.

### Ágnes Pálfi: Don Juan Through Changing Times

#### Apropos of Alexander Morfov's Staging

Starting from the mythic prototype for Don Juan, the “heavenly” and “vulgar” counterparts of Eros in the centre of the Platonic dialogues in *Symposium*, the author provides an analysis first on the drama *The Trickster of Sevilla* (1630) by Tirso de Molina, then on *Don Juan* (1665) by Molière and the mini-tragedy *The Stone Guest* (1830) by Pushkin. She continues by analysing the MITEM presentation of *Don Juan* with a special focus on Alexander Morfov's directorial concept. Whereas this performance essentially follows Molière's dramaturgy, she says, it shows other motifs, too. So it borrows the innovation of the Pushkin drama that the murdered husband (or father) is the alter ego of the young seducer and transforms the scenes connected to the “shipwreck” episode, which no longer reminds one of the spirit of the French comedy as an instance of individual ingenuity but bears the stylistic marks of *commedia dell'arte* as well as Goldoni's comedies.





Andrej Mogucsij, az előadás rendezője az *Alice* díszletében (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



SZÁSZ ZSOLT

# Három Alice egy színpadon

Andrej Mogucsij színházáról

A Tovsztonogov Nagy Drámai Színház felújítása során Szentpétervárott hét réteg festés alól 2012-ben előkerültek a 19. század végén átadott épület eredeti freskói – adta hírül az orosz sajtó. Az egész színházat újraalapozták, és a mennyezeten az 1936-ban festett szovjet címer alól először egy puttó keze és feje bukkant elő. A felújítás ideje alatt a színház a Gorkij művelődési házban tartja az előadásait. 2013 tavasza óta új művészeti vezetője van a társulatnak Andrej Mogucsij személyében. Mogucsij változásokat ígér. „A nézők közelségéből szerintem nem jön ki többletenergia (...) ha a színház ebbe az irányba akar továbbhaladni, muszáj lesz megszoknunk – mint a pestis idején: valahogy túl kell élnünk” – nyilatkozta Alisza Freindlich az *Alice – Körfutás két felvonásban* címszereplője a Nemzeti magazinnak a MITEM-en való fellépése után készült interjúbán.

*Átültetés.* Lehetne ez az egy szó is az előadás kulcsszava, ha csupán a rangidős színésznőnek, Oroszország egyik emblematikus művészeinek az érzékenységére, a társulat és az alakítás nagyszerűségére hegyezném ki ezt az írást, de akkor is, ha mindazt meg akarnám ragadni, ami miatt ez az előadás – mint a fesztivál számomra legemlékezetesebb eseménye – tovább dolgozik bennem. A kérdést, hogy hányszor lehet egy növényt átültetni úgy, hogy az mégis életben maradjon, Oroszországban minden bizonnyal régebben és többször föltették maguknak a művészek, mint nálunk, s a válaszok is hathatósabbaknak tűnnek. Az átültetést ebben a produkcióban most rajtunk, a nézőkön is gyakorolták, nem utolsósorban azért, hogy átállítsák figyelmünket Caroll regényvilágáról a mai orosz közeg érzékelésére, a *Körfutás* dramaturgiájára a nyúl barlangjában.

Milyen jó, hogy a replikákban nem találkoznak az egymással beszélők szövegei – gondolom magamban az előadás elején, hogy örülne ennek Weöres Sándor,

akinek gyerekverseit is áthatja a nonszensz költészet szabadsága. S amit a végén megrendült pályatársként érzek, azt leginkább József Attila egyik töredékével tudnám visszaadni: „Ének, hajolj ki ajkamon / s te bánat, ne érij el, csak holnap. / Mélyebbre kell még hajlanom, / hogy semmit nem tudón dudoljak.” Milyen jó is lenne ennek az előadásnak a nyelvén beszélni! Miért, hogy ez nekünk, magyaroknak nem megy, pedig a felejtés és az emlékezet, ami ennek az előadásnak a központi témája, nálunk is terítéken van a kortárs darabokban, rendezésekben. De míg itt a gyermeki agresszivitás primeritását, életerejét érzem a harsány megoldásokban, a hazai produkciók többségére a kiszámítottság, a felnőttes erőszakotétel a jellemző. Mit tudnak jobban az oroszok és miért?

Legelőbb egy videofelvétel jut az eszembe: az 1989-ben alakult Formalnij Teatr operatőre végigpásztáz a Péter Pál erőd lerobbant, naplementi-vörösbe borult épületein, s Mogucsij meg a fiatal színészeket mutatja a bástyákon, olyan honfoglalókként, mint akik ezeken a romokon – úgy is, mint a diktatúra, a Szovjetunió romjain – újat akarnak kezdeni. Hogy a felmérhetetlen nagyságú feladathoz volt elég energiájuk is, azt élőben láthattuk 1996–97-ben Szegeden, Pesten, Nyírbátorban az utcaszínházi eszközökkel megvalósított *Orlando Furioso* európai hírű előadásának nézőjeként. Volt készségük elsajátítani a posztmodern formanyelvet is – láthattuk a Zsámbéki Bázison, a Bárkán, a Nemzetiben, amikor még mint alternatív társulat a modernkori tudathasadás témáinak kortárs orosz olvasatát vitték színre.

2009-ben, amikor Pesten a Mogucsij rendezte *Nem Hamlet* örülete zajlott a már kultuszszínháznak számító Prijut Komedianta színészeivel, Debrecenben egy háromnapos workshop idején módom volt rákérdezni Andrejnél a hogyan továbbra is. Legnagyobb meglepetésemre azt kezdte ecsetelni, hogy saját színházában/ színházaiban Pétervárott a legnagyobb újítás most az, hogy visszatértek az orosz századelő, az „ezüstkor” nagy expresszionista, szimbolista szerzőihez, Andrejevhez, Belijhez, s rajtuk keresztül azokhoz az elméletírókhoz, szellemi mozgalmakhoz is, melyeknek eredményeit korunkban is használhatónak, folytathatónak vélik. Ahogy fogalmazott, az ő kortárs színházcsinálásuk sikere most azon múlik, hogy képesek-e újramodellezni a várost mint olyat szellemi, drámai értelemben. Példának Andrej Belij *Pétervár* regényét hozta fel, s az abból készült színmű mai, általa rendezett szabadtéri adaptációját vetítette. Ezen a felvételen az idős kőszínházi színészek és az újíto fiatalok meglepő módon egy közös produkcióban szerepeltek együtt az utcán!

Most az *Alice*-t látva úgy vélem, hogy a Pétervár-szindróma illetően módon való művelés alá vétele igencsak termékenynek bizonyult. Túl azon, hogy az előadásban konkrétan is megjelennek a leningrádi blokádnak az egyéni és a kollektív emlékezetben kódolt ikonjai, közelképeket kapunk arról is, hogy mit jelent „pityerinek” lenni. Jurij Lotman (1922–1993) a tartui szemiotikai iskola atyja a *Pétervár szimbolikája* című esszéjében így ír: „a [pétervári mítosz] különlegessége egyebek között abban áll, hogy a pétervári specifikum érzékelése (...) feltételezi valamilyen külső, nem pétervári megfigyelő jelenlétét. Ez lehet »európai nézőpont« és »orosz

nézőpont» (értsd: moszkvai nézőpont). (...) Egyidejűleg (...) Pétervárról Európára és Pétervárról Oroszországra [lehet ezáltal rálátni]. (...) a pétervári kultúra alapvonásai közé tartozik a (...) valószerűtlenség és a teatralitás. (...) A szövegek, kódok, kapcsolatok és asszociációk mennyiségét tekintve, a kulturális emlékezet terjedelmére nézve, amelyet létezésének történelmi mércével jelentéktelenül rövid ideje alatt felhalmozott, Pétervár unikumnak számít a világ civilizációjában.”

Úgy gondolom, érdemes hát nekünk is felvenni ezt a pétervári szemüveget, ha a titok nyomába akarunk eredni, annál is inkább, mert ez az előadás már mutat valamit abból, hogy milyen irányban volna érdemes tájékozódnia az európai színházkultúrának a posztdramatikus korszaka után, ha a most (újra) eluralkodott naturalizmus fogságából ki akar törni, s a szimbolikus tartományokat is meg akarja hódítani.

Alice-nak a csodaországban tett kalandja során nem akad egyetlen olyan barátja sem, akivel bensőséges kapcsolatba kerülhetne, lévén hogy minden szereplő csak önkörében forog, és a modoruk is hagy némi kívánnivalót maga után. Ez nem egy mese – ezzel a megállapítással tettem le Lewis Carrol könyvét, amit azért vettem újra kézbe, hogy összevessem az ott leírtakat a darabban elhangzó szövegekkel és szituációkkal, hogy – mint botcsinálta bölcsész – Mogucsijnak a szöveghez, az írói szándékhoz való hűségét ellenőrizsem. Csak mellékgondolat, de közállapotainkat jól jellemzi, hogy L. Carrollal és életművével kapcsolatban a legutóbbi időben a kutatók és a bulvársajtó új irányt vettek. A derék oxfordi matematika-professzor – aki íróként, költőként megteremtette a nonszensz műfaját, a tanárkodás mellett anglikán pap és fényképész is volt és egész életében szűz maradt –, most úgy érdekes, mint pedofil, aki (többek között) az elhíresült regény hőséneke ihletőjét, a tízéves Alice Lidellt (a későbbi háromgyerekes családanycát) is megrontotta. Pironkodva olvasom, s drukkolni kezdek, hogy hazai bábosaink – akik most sorra viszik fel a művet a színpadra – csak meg ne tudják, hogy mi a „trendi” Alice-ügyben. Bár lehet, hogy felesleges aggódnom, mert mint a viccbéli „igazi pedofilék”, ők még valóban szeretik a gyerekeket. Ahogy Lewis Carrol is szerette a gyerekeket, pontosabban a felnőttben továbbélő gyereket. Aki költőként valahogy úgy érez, mint ahogy azt a regény első magyarországi fordítója, Kosztolányi Dezső kérdések formájában versében megfogalmazta: *Akarsz-e élni, élni mindörökkön, / játékban élni, mely valóra vált? / Virágok közt fekiüdni lenn a földön / s akarsz, akarsz-e játszani halált?*

## Személy – személyiség – személyesség, avagy a játéklény

Az *Alice – Körfutás* egy olyan jutalomjáték, mely a nagy színész és az újdonsült művészeti vezető aktív művészi párbeszéde révén arra is lehetőséget adott a társulatnak, hogy végére járjanak olyan alapvető poétikai kérdéseknek is, mint hogy mit jelent a színpadon személynek, személyiségnek lenni olyan (civil?) személyességgel, hogy a néző egyszerre avatódhasson be abba, hogy mi a titka a színésznek







mint játéklénynek, és hogy ezt a játéklényt mi predesztinálja arra, hogy a végső egzisztenciális kérdésekkel szembesítsen bennünket. Az előadás második részében, melyben az Alice-könyv szereplői úgymond személyes vallomásokat tesznek a játéklény Alice-hoz fűződő viszonyukról, a színészek a nézők között játszanak. „Ez belőlünk is előhív egy szinte fizikailag is érezhető vibrációt, ami nem túl kellemes érzés – nyilatkozta erről Alisza Frjeindlich, majd így folytatta: Én öregasszonyként kerültem ebbe az előadásba, így ez számomra személyes visszatekintést is jelentett” – amivel nyilván a saját maga által megélt életútjára utalt. Ez a produkció egészét jellemző attitűd, ami elsősorban rabul ejti a nézőt. Tán ezért éreztem úgy – ami a maiínházban elég ritkán fordul elő velem –, hogy az én történetemet mondják. Alice itt a nő mindhárom életkorában színre kerül: gyereklánként, anyaként, s mint nagymama, a „harmadik nem” képviselőjeként. Ez már önmagában is azt jelzi, hogy egyfajta kortárs moralitás-játékkal állunk szemben s hogy az abban szereplők mai akárkikként is felfoghatóak. De mit indukálnak, s mire utalnak a darabban a további „hármasságok”? Az előadás színpadi hatásmechanizmusának mélyebb megértése érdekében ezt a teória szintjén is érdemes felvetnünk, ha még mindig izgat bennünket az a kérdés, hogy vajon mit tudnak az oroszok. Amit M. Măniuțiu, a neves román rendező mond, hogy tudniillik a színész játék-lénye nem más, mint a valós lénye és a szerep között létező köztes, a színész saját maga által létrehívott „áldozati teste”<sup>1</sup>, nos, azt biztosan tudják. Măniuțiu a színész és szerep kettősségének ellenében a hisztrió<sup>2</sup> – játék-lény – szerep hármasságát is hirdeti, mint olyan értelmezési horizontot, melynek segítségével a színpadi civilség színpadi természetességként játszható el. Úgy vélem, hogy Mogucsij mint szövegíró és mint rendező azt is tudja, hogy ennek aínház világában született posztmodern-kori felismerésnek, a színésznek mint médiumnak az újraértelmezése révén egészen új irányokban tágíthatók a színpadi közlés lehetőségei. Gyógyító célzattal oldani lehet az „ÉN-Ő” jacobsoni elvén felépülő kommunikációs társadalom<sup>3</sup> által kitermelt civilizáció okozta sokkot. Miből adódik ez a „rendszerhiba”? Miközben mint „ÉN”-ek folyamatosan nyilazzuk a másikat, s fogadjuk az „Ő” nyilait, nem marad időnk az önmagunkkal folytatott párbeszédre, s ennek következtében kiürülnek az emberi kapcsolataink, és egy munkás élet végén könnyen úgy járhatunk, olyan kérdéseket leszünk kénytelenek feltenni magunknak, mint a regénybeli Alice, aki útjának elején így szólítja meg önmagát: „Nézzük csak: ma reggel, amikor fölébredtem, még az voltam-e, aki voltam? Úgy rémlik, mintha egy kicsit más lettem volna. De ha nem az vagyok, az a kérdés, kicsoda is vagyok voltaképpen. Borzasztó!”

De térjünk vissza ahhoz a bizonyos hármassághoz most másképp, mert az előadásban az nem csupán az ember három életkorának más-más személy általi meg-

<sup>1</sup> Lásd M. Măniuțiu: *Aktus és utánzás*, Kolozsvár, Koinónia, 2006.

<sup>2</sup> Lásd ehhez Bessenyei Gedő István: „*Halál! Hol a te fullánkod?* (Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben), Szcenárium, 2013. október, 16.

<sup>3</sup> A hivatkozást lásd Jurij Lotman: A kommunikáció kétféle modellje. In: *Kultúra, szöveg, narráció* (szerk.: Kovács Árpád, V. Gilbert Edit), Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994, 16–17.

jelenítése folytán manifest, hanem az élő – halott – újra élő állapot megjelenítése révén is. Valójában itt érhető tetten a szimbolikus referencia többlete, melynek révén ez az előadás misztériumjátékként is olvasandó. Az első felvonásnak azon a pontján, ahol az emlékezetét vesztett főhős, a nagymama-korú Alice először eszmél, s képes felidézni a leningrádi blokád alatt vele megtörtént eseményeket, az addig itt-ott átsuhanó (élő kislánnyal játszatott) Alice duplikátumaként egy báb alakmást tolnak be. *Alice él. Él?* A leszakadó kristálycsillár alatt álló bábuból hangszórón keresztül, hangfelvételtől halljuk a személyes történetet arról, hogy az ostrom alatt egy felnőtt elrabolta a kabátját, halálosan megbetegedett, s hogy csak az édesanyja szavai tartották életben. Az anya már rég halott, most az öreg Alice felnőtt fia szorul segítségre. A halál és az emlékezetben való feltámadás egyidejű érzékelése révén találunk rá arra a jól feltett kérdésre, melyre bármely válasz – az igen és a nem is – leleplezi a hazugságot: „Maga idevalósi?” A kérdésben rejlő metaforikus jelentést hozza felszínre a következő jelenet, melynek végén gyermekkorunk csodaországának lakói végképp elbúcsúznak tőlünk. A Kalapos, aki a találós kérdést egykor feladta, így szól: „Minden, ami valaha igazi volt, megszűnt annak lenni. És akkor ő eljött ... ez ő [gondoltam] – az az Alice. De... ő... nem ő [volt]. Ő... mindent elfelejtett (...) Elveszítette önmagát, azt, akit én szerettem.” Az első felvonás után, mely egy színházi nézőtéren, a zsöllyében nagypolgári lakásnak berendezett és fehérrel letakart térben zajlott, most átültetnek bennünket.

*Alice halott.*



Az *Alice – Körfutás* második felvonása: a „vallomások” (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

A második felvonás az emlékezésé. Most mi ülünk a kicsomagolt polgári szalonban. A csodaországú figurák félig kivetkőzve bohóc maszkjaikból egy-egy személyes vallomás keretében idézik fel az egykori hétköznapi Alice-hoz való viszonyukat. A legmegrendítőbb vallomás a már sokkal régebb óta halott anya, a lányát elhanyagoló egykori színésznőé: „Aztán felnőtt lett, lettek gyerekei, nekem pedig hiányozni kezdett. Írtam neki, telefonáltam, könyörögtem – gyere, kislányom, sürgősen. Eleinte hitt nekem, később már nem. Még a temetéséről is elkésett. Bocsáss meg, kislányom.” A feloldozást (az emlékezetét vesztett Akárkiét) egy síron túli találkozás formájában prezentálja az előadás. Miközben a már sírni sem képes „kiszáradt” fiatalok egyhelyben futnak „körbe” a csupasz emelvényen, az oda vezető lépcső második fokán ülő, nagymamakorú Alice a halott anya ölbe hajtja a fejét. Az „álom” véget ér, a színpad kiürül, majd megjelenik a kislány Alice, aki szembekötősdível „ébreszti fel” öregkori alteregóját. Végül már csak egy felülről jövő fénykör jelöli ki azt a teret, melyet a kislány körbefut, aztán Alisa Frejndlich is fölmegy hozzá, összekapaszkodva köröznak.

*Alice újra él.*



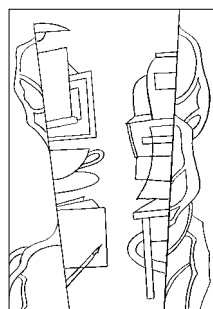
Alisa Frejndlich és Alisa Komareckaja a zárójelenetben (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

### **Zsolt Szász: Three Alices on One Stage**

As the introduction of the essay discloses, Andrey Moguchy, the artistic director, appointed in 2013, of Tovstonogov Bolshoi (Great) Drama Theatre (BDT, St. Petersburg), is not unfamiliar to Hungarian theatre-goers by virtue of his several visits here, even as a street theatre player, since the 1990s. With regard to the ensemble's presentation at MITEM of *Alice – Running Around in Two Acts*, the author raises the issue of the director's interpretation of the topics, also gaining an increasing attention on the stages in contemporary Hungary, of memory and oblivion, starting from Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*. The essayist demonstrates how the personality which has fallen almost totally apart and lost its identity, is rebuilding itself on Moguchy's stage, aspectually pointing beyond the post-self, the dramatic canon and simple interpretational clichés. Autocommunication has a significant part to play in this, making the relationship between the role, the civil personality and the stage self transparent and inviting the audience into the dialogic space of the stage.



VÉGH ATTILA



# Pszükhé

A görög *pszükhó* ige magyar megfelelői: lélegzik, lehel, lehűt, felfrissít. Ennek megfelelően a *pszükhé* főnév általában leheletet, lélegzetet, életet, lelket, szellemet jelent. Az emberi lélegzetet a régi görögök szélhez vagy repüléshez hasonlították. (A pszükhé egyik jelentése például: lepké.) Amikor Trójában Akhilleusz szelleme megjelenik, forgószele alakját ölti. És amikor a hazatért Odüsszeusz oda küldi a kérőket, ahová valók, akkor az ő lelkük is denevérraj képében surrog tova az alvilág komor tájai felé. De egyenes úton csak a gonosz jár: hogy a görög lélekfogalmat megközelítsük, induljunk inkább kerülő úton!

A régi görög színházban a Nagy-Dionüszia alkalmával olyan tragédiákat mutattak be, amelyeknek történetét (hogy azt ne mondjam, sztoriját) minden néző töviről-hegyire ismerte. Manapság ez talán furcsának tűnhet. „Hogyhogy nem unatkozott a publikum az unalomig ismert jelenetek láttán?” – kérdezhetnénk. Ez a kérdés a görög létmegértés szívébe vezet. Ha helyesen felelünk rá, megnyílik az út, amely érthetővé tesz egyet-mást az ókori görög lélekfogalommal kapcsolatban.

A görögök számára a lét bizonyos értelemben a jelenléttel esett egybe. Valaminek a jelenléte, kinézete, ott-állása nem csak amolyan felszíni jelenség volt, amely a mélyebben gondolkodó bölcselők számára semmit nem garantál az adott dolog lényege, szubsztanciája tekintetében. (Nem véletlen, hogy a görög *idea* főnévvel némileg átfedésben álló *eidosz* ugyanúgy jelenthet kinézetet, külalakot, mint valaminek a belső értelmét, lényegét.)

A görög tragédiák nézői számára egy tragédia bemutatásának egészen más volt az



értelme, mint manapság. Ott – a tragédia vallási-rituális gyökerei révén – a megjelenítés bírt hallatlan katartikus erővel. Ha egy mai drámát egy ókori nézőnek bemutatnánk, kitérne a hitéből, mert úgy érezné, hogy eidetikus lélekerejét valami ismeretlen történet megértésére pazarolja el, hogy tehát a megjelenítés szentségét ezek a színészek aprópénzre váltják, mert a jelenlétet a közlés szolgájává teszik.

Persze én sem tudom, mit érezne egy ókori görög egy mai darab láttán, de ahogy tőlem telik, próbálok időnként – ahogy mindannyiunk nagy tanítója, Martin Heidegger javasolta – görög módra gondolkodni. Ez általában nem sikerül.

A megjelenítés a létezés állandóságát tükrözi, és így az istenvilág hírnöke. (Amikor az istenhívő ember ünnepet ül, akkor sem tesz mást, csak megjelenít, megismétel egy őseredeti – megtörtént vagy elképzelt – eseményt.) A görögök az istenvilág hírnökének, Hermésznek a nevét hívták segítségül, ha meg kellett érteni valamit. Mert megérteni annyi, mint átlátni az *eidólonon*, a külsőn, egészen az eidoszig. (*Herméneuó*, ennek az igének a jelentései: gondolatot szóban kifejezek, valamit jelzek, megmagyarázok. Akin Hermész segít, az ért a megértés művészetéhez, a *hermeneutikához*.)

Az örök változás világában megjeleníteni valamit, ez annyit tesz, mint amikor az őstermészet a vándornak engedi megpillantani a vízesésen pihenő szivárványt. Az ilyen jelenést a lélek rokonként ismeri fel, hiszen a lélek élete is ez: sosem nyugszik, önmagával mégis azonos. A sosem állandó lélek állandósága a megjelenítésben teremődik meg. Belső és külső összevillan, még mielőtt mindennek vége lenne.

*„Hasonlítsuk a lelket szárnyas fogat és kocsisa természetes egységének működéséhez! Az istenek lovai és hajtói derekas lények és derekas szülőktől is származnak, a többiekénél azonban keveredés van. A mi vezetőnk először is kettős fogatot hajt, s míg az egyik ló szép és derekas, és ilyen szülőktől is származik, addig a másik éppen ellentétes természetűektől, és maga is éppen ellentétes természetű. Szükségképpen nehéz és bajos tehát a mi esetünkben a gyeplő kezelése.”<sup>1</sup>*

Ha hiszünk Platón Phaidroszának, akkor az emberi lélek életét lóversenynek látjuk. Az ember lelke morális szempontból – miként a platóni világ maga – dualisztikus. Jó és rossz törekvések keverednek benne, egy fehér és egy fekete ló húzza az élet kocsiját, és ha az ember nem akarja bedobni közéjük a gyeplőt, nagyon kell figyelnie az irányításra. Az egyik ló a vágyak ereje, a másik a tisztességé, mondja Taylor.<sup>2</sup> A kocsis pedig nem más, mint az ítélőképesség. Az embernek ki kell élnie vágyait, meg kell élnie a szabadságot, hiszen ha nem így tesz, akkor nem ismeri meg magát (ami pedig az első számú delphoi imperatívusz), ugyanakkor szabadságát sem terjesztheti belátása határain túlra, mert akkor oda lesz minden. Bölcsességgel (*sophia*) kell vezetni a lovakat, hogy a lélek végül megtérhessen oda, ahová való: az istenek közé. (A bölcsesség persze csak az isteneknek adatik meg, az embernek marad a bölcsesség szeretete, a *philosophia*.) Hogy a helyzet mégsem

<sup>1</sup> Platón: *Phaidrosz*. Atlantisz, 2005. Ford.: Kövendi Dénes, Simon Attila

<sup>2</sup> Taylor, A. E.: *Platón*. Osiris, 1997. 428.



reménytelen, annak záloga, hogy a görögök számára a lélek isteni természetű. Ennek egyik bizonyítéka önmozgása. Csak a lélek képes önmozgásra, ezért nem pusztulhat el, hiszen akkor oda lenne minden mozgás oka. A lélek halhatatlansága az örök mozgás oka, és a lélek örök mozgása halhatatlanságának oka. Ez csak akkor tűnik *circulus vitiosus*-nak, ha hiszünk az ész mindenható erejében, és a logikában, ebben a kérlelhetetlen határőrben.

Nem hiszünk. Mítoszok éppen azért születtek, mert a lélek és a világ határai elmosódtak. A lélek nem a világban van, és nem azon kívül, ahogy a világ sem a lélekben van, és nem azon kívül. A lélek életének fenntartója, légzőmozgása ez: jövő–múlt, remény–emlék, nyereség–veszteség, keletkezés–pusztulás. Ez az oka annak, hogy ha a görög lélekfogalomról akarunk gondolkodni, akkor legfőbb feladatunk, hogy földézzük annak az istennek az alakját, aki ezen az elmosódott határsávon uralkodott.

„*Ex hón de hé geneszisz eszti toisz uszi kai tén phthorán eisz tauta gineszthai kata to khreón; didonai gar auta dikén kai tiszin alléloisz tész adikiasz kata tén tu khronu taxin.*”

Ez Anaximandrosz híres mondása, amely magyarul így hangzik: „Ahonnan a dolgok keletkeznek, oda is kell hogy elmúljanak, szükségszerűen; mert jóvátételt és büntetést kell fizetniük egymásnak igazságtalanságuk miatt, az idő rendje szerint”. A gondolkodás ősköltészete így szól hozzánk, megjelölve keletkezés és pusztulás terét és idejét: ahonnan-ját és ahová-ját, valamint időrendjét. Amikor itt a jóvátétel ideje, akkor eljön Hermész, a lélekvezető, hogy aranypálcájával az alvilágba vezesse a lelket. Hermész világa éppen ez az átmeneti zóna: „...az ő hatóköre kívül esik azon



a világon, melynek sziklaszilárd háttérét a halál mint az életet lezáró és kizáró ellenpólus (...) alkotja” – írja Kerényi Károly<sup>3</sup>. A lélekvezetőt a görögök úgy nevezték: *pszükhopomposz*. A *pompé* küldetést, kíséretet, ünnepi menetet jelent. A Hermész vezette lélek túlvilági útja tehát nem valami siralomvölgyön át vezet, ahol zokogások a hegyek és fájdalmas nyögések a fák lombjai. Nem, ez az út sorsszerű, ünnepélyes és meghitt.

Hermész a talált kincs istene is, de a tolvajlásé is. Mit jelent ez? Amit találunk, az jogtalanul lett a miénk. Amit elloptunk, az is. Ezek azok a szerzésfajták, amelyekért az idő rendje szerint majd jóvátételt és büntetést kell fizetnünk. Ahogy életünkért is, a halálba vezető úton haladva. Ez az út individuálisan, a lélek felől nézve szomorú, de a világ felől nézve ünnepélyes, hiszen megint meg lett fizetve a jóvátétel, a világrend helyreállt.

Amikor az istenek felől nézve az egyes ember világának rendje helyreáll, akkor már késő. Addig

<sup>3</sup> Kerényi K.: *Hermész, a lélekvezető*. Európa, 1984. 11–12.

kell boldognak lennünk, amíg élünk. A boldogság azonban nem jelenthet pusztán individuális jóérzést, a lelki örömmek valamiképpen a világgal is összhangban kell lennie. (Itt bekukucskál József Attila: a sárban fetrengő disznó boldogsága vajon igazi boldogság-e?) A boldogság, az *eudaimonia* azt jelenti, hogy az embert *daimónja* jó irányba tereli. Platón *A lakomában* azt mondja: Erósz nem más, mint hatalmas daimón. Erósz és Pszükhé nyilvánvaló kapcsolatának mitikus történetét többek között Apuleius írja le. Pszükhé egy király legkisebb és legszebb lánya, akibe Erósz beleszeret. El is rabolta, de csak amikor leszállt az éj, akkor kereste föl. Nappali fényben Pszükhé nem láthatta őt. Erószot valódi alakjában – ahogy Zeuszt Szemelének – tilos volt látnia. Ilyen tilalmakat persze nem szokás betartani (lásd: *A Kékszakállú herceg vára*), és Pszükhé kutatni kezdett. Erósz persze haragjában elhagyta őt, és csak hosszú szenvedéstörténet végén egyesülhettek újra, immár örökre.

A lélek útja a boldogságig, a megvilágosodásig vagy a következő inkarnációig: ősrégi toposz ez. A nagy preszókratikus gondolkodó, Parmenidész is tankölteményében<sup>4</sup> lovak vontatta kocsihoz hasonlítja a lelket. Héliosz lányai ragadják el a bölcslőt, és égi útra viszik. Nézzük, hogyan történik ez (saját fordításomban):

*Kancák, melyek visznek, ameddig a vágyam elérhet,  
vágattak sebesen, rátérve az isteni útra;  
bölcsek járnak ezen, beutazva a mindenséget.  
(...)*

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



Az istennőről, aki az utazót fogadja, nem tudni, pontosan kicsoda. Heidegger szerint Alétheiáról, az igazság megszemélyesített istenéről van szó. Ő üdvözlí az űrutast, mielőtt beavatná a legmagasabb bölcsességbe:

*Ó, ifjú, örökéletű hajtók hű utitársa,  
s kancáké, kik vittek, amíg csak e házhoz elértél,  
légy üdvöz! Nem balsorsod szánt erre az útra  
(mely mindattól messze esik, mi az emberek útja),  
nem, hanem isteni rend és törvény: meg kell tudnod  
mindent, meg kell látnod mind ama jólkerekített,  
gömbformájú igazság nyugvó szívét, mind az  
emberi vélekedést, melyben nincsen bizonyosság.*



<sup>4</sup> Parmenidész: *Töredékek*. Attraktor, 2010.

Platón az égi kocsit toposzát ismétli a *Phaidrosz*-ban: „Ami pedig a többi lelket illeti: az, amelyik a legjobban követi az istent és a leghasonlatosabbá vált hozzá, kocsijának fejét az égbolt fölötti tájra emeli, s így ragadja magával őt is a körforgás... (...) Mások valamennyien vágyódnak ugyan a magasságba és követni iparkodnak az istent, de tehetetlenségükben alámerülve sodorja őket a körforgás, egymáson hánykolódva tapossák egymást, mert egyik a másik elé akar jutni. Csupa zűrzavar, küszködés, veríték támad, közben a hajtók hibájából sok ló lesántul, másoknak szárnya törik, és ezek mind a létező szemléletében nem részesülve (azaz beavatatlanul) távoznak, s miután eltávoztak, a vélekedés táplálékával élnek.”

Platón más dialógusaiban (*Phaidón*, *Állam*) amellet érvel, hogy az élőlények lelke testüktől különváltan is létezhet. (Sőt, talán ez az igazi létezés, hiszen a testtől elkülönítetten a lelket nem kötik az érzékelés csalóka képei, semmi sem zavarja az idea-mozit.) Platón tanítványa, Arisztotelész, miközben egészen más alapokra helyezi a lélekről való gondolkodást, e tannal is vitába száll. Az ő lélekmegértésében a test (*szóma*) az élőlények anyaga, míg a lélek a formája. A lélek szerinte nem más, mint a potenciálisan étellel bíró test első teljesültsége. E teljesültség nem választható el a testtől: test nem létezhet lélek nélkül, és megfordítva. Az arisztotelészi pszükhé az az erő, amely az élőlényeknek életet ad. „A lélek az, aminek révén minden élőlény növekszik, táplálkozik és szaporodik. Ezek az élettevékenységek alapvető típusai. Az élővilág is az élettevékenységek alapján tagolódik. A növények csak ezt a három működést mutatják. Az állatok ezek mellett még érzékelnek, vágyakoznak és helyváltoztatásra is képesek, az emberek pedig mindezen túl a gondolkodás képességével is rendelkeznek. Az arisztotelészi lélekfogalom ennél fogva jóval több tevékenységre és képességre utal, mint a karteziánus elmefogalom. A karteziánus elképzeléssel ellentétben ez a felfogás összeköti az embert az élővilág többi részével. Nem egyes mentális eseményeket hangsúlyoz, hanem képességeket és funkciókat.”<sup>5</sup>

Az arisztotelészi lélektipológia és -szerkezetten a legalacsonyabb rendű lélekrésznek/lélekfajtának a *tápláló lelket* nevezi. Ez az összes „lelkes lényben” (ami Arisztotelész számára az élőlények csoportjával azonos) megtalálható. A növényekben azonban *érzékelő lelket* már nem találunk: ez a következő fejlettségi fokozat. Az érzékelő lélek dolga az érzékszervek működtetésén túl a vágy, a gyönyör és a fájdalom megélése. Az érzékelő léleknek vannak kezdetlegesebb és fejlettebb részei. A képzelet (*phantasztia*) például már nem található meg minden állatban. A következő fejlettségi fok az érzékelő lélekben az emlékezet képessége. Sir David Ross Arisztotelész-monográfiájában Hamlet egy mondatát – „Érzésed, az van, / Mert hogy mozognál másképp” – is Arisztotelészre vezeti vissza.<sup>6</sup> Eszerint az érzékelő lélek alapképessége a mozgás is. A lélek képességeinek számarlétráján végül a legmagasabb fokra jutunk. Steiger Kornél fordításában erről így ír Arisztotelész:

<sup>5</sup> Lautner Péter: Arisztotelész lélekfilozófiája az újabb kutatások tükrében. In: Arisztotelész: *Lélekfilozófiai írások*. Akadémiai Kiadó, 2006. 193.

<sup>6</sup> Ross, D.: *Arisztotelész*. Ford.: Steiger Kornél, Osiris, 1996. 170.

„Az észről és az elmélkedésről mind ez idáig semmi sem világos; úgy látszik azonban, ez a léleknek külön neve, és egyedül ez képes elkülönülni, ahogy az örökkévaló a mulandótól.”<sup>7</sup> A gondolkodást a filozófus két képességre osztja fel: a képzeletre és az ítéletalkotásra. „A lélek ama részével kapcsolatban, amellyel a lélek megismer és gondolkodik (...), azt kell megvizsgálni, hogy miféle sajátos különbséggel rendelkezik, és hogyan megy végbe a gondolkodás. Ha a gondolkodás úgy működik, mint az érzékelés, akkor vagy egyfajta hatás elszenvedése, amit a gondolkodás tárgya gyakorol rá, vagy valami más efféle. Nos, olyannak kell lennie, ami nem szenved el hatást; ám befogadója a formáknak és potenciálisan olyasféle, mint azok, de nem azonos velük. (...) Ennélfogva az észnek semmi egyéb természete nem lehet, mint az, hogy potenciális. Amit a lélekben észnek nevezünk – azt mondom észnek, amivel elemzően gondolkodik és ítéletet alkot a lélek – az, mielőtt gondolkodni kezdene, az aktuálisan létező dolgok egyikével sem azonos.”<sup>8</sup>

Itt számtalan kérdés merül föl, például az – amit maga Arisztotelész is megválaszol –, hogy ha az észet nem érhetik hatások, akkor hogyan gondolkodhat bármiről. Továbbá hogy a megismerés passzív vagy aktív tevékenység-e: hogy tehát a lélek peccsétviasz vagy világalkotó erő.

Arisztotelészt lélekfilozófiai vizsgálódásai közepette – Platónnal ellentétben – már nem érdeklik a mítoszok. Helyette explicit tanná teszi a lélekfilozófiát. De ő még mindig abban a – talán archaikusnak mondható – felfogásban él, mely szerint az ember a többi élőlénnel való együttlétre született lény. A távoli jövő majd – amit például az idézett szövegben megjelenített Descartes képvisel – lerombolja ezt a hitet, a teremtés legfőbb értelmévé és a világ urává téve az embert. Tönkretett természeti tájak végtelenje, kipusztult állat- és növényfajok serege mutatja, hova jutottunk az ókori hagyományait elvesztett újkori lélekfogalom hiterében.

<sup>7</sup> Arisztotelész: *Lélekfilozófiai írások*. Akadémiai Kiadó, 2006. 39.

<sup>8</sup> Uo. 76.

### Attila Végh: Psūkhē

The author approaches the concept of *psūkhē* from the meanings 'to breathe, blow, cool, refresh' of the Greek verb *psukhō*. Then, taking Plato's *Phaedrus* as a starting point, he discusses the dual morality of the human soul, where good and bad strivings mingle. However, he points at the divine and immortal nature of the soul for the Greeks: "the immortality of the soul is the cause of perpetual movement and the perpetual movement of the soul is the cause of its immortality". He continues by evoking the figure of Hermes, the guide of souls, who conducts souls to the underworld not through a vale of tears but rather along a "predetermined, solemn and intimate journey", as he says. The myth of Eros and Psūkhē is mentioned next, then Parmenides' didactic poem on the progress of the soul to happiness. Finally some of the ideological frameworks which aim at the exploration of the relationship between body and soul, soul and thought (imagination and judgement formation) spanning periods of cultural history are cited.





Németh Antal (1903–1968)





BALOGH GÉZA

# Németh Antal és a rendezői színház

## 6. A visszatérés

1956 nyarán Németh Antal váratlanul levelet kap Zách Jánostól<sup>1</sup>, a kaposvári Csiky Gergely Színház frissen kinevezett igazgatójától, amelyben felkéri, legyen a színház rendezője. A fordulatra ugyanúgy nincs ésszerű magyarázat, mint az előző tizenkét esztendő teljes kirekesztettségére. Hivatkozhatunk a némileg megváltozott, zavaros politikai légkörre, a Sztálin halála után kialakult viszonylagos liberalizálódásra, a hazai és nemzetközi helyzet ellentmondásaira. A pártállam sziklaszilárd diktatúrája inogni látszik. Kelet-Berlinben és az NDK több más városában felkelések törnek ki. 1953 júniusában Rákosit félreállítják, Nagy Imre lesz a miniszterelnök. De 1955 márciusára visszaáll a régi rend, Nagy Imrét revizionizmussal vádolják, kizárják a pártból, leváltják, egyes magyar értelmiségieket jobboldali elhajlóknak bélyegeznek. Folytatódnak a letartóztatások. Megalakul a Petőfi Kör.

De a szellem mégiscsak kiszabadult a palackból, a művészeti életben egyre merészebb lépésekre kerül sor. 1956 tavaszán *Hét* címen „formalista” képzőművészek állítanak ki az esztergomi Keresztény Múzeumban (Anna Margit, Bálint Endre, Korniss Dezső, Jakovits József, Vajda Lajos), a New York kávéházban felolvassák a *Formalista művészek manifesztumát a formalizmusról*. Poznańban, majd egész

<sup>1</sup> Zách János (1909–1979) az Országos Színészegyesületi Iskola elvégzése után eleinte kabarékban lép fel. 1940-től a pécsi, majd a szegedi, 1949-től a Madách Színház, 1953-tól a Magyar Néphadsereg Színháza, illetve a Vígszínház tagja. Színpadon és filmen számos emlékezetes epizódalakítás fűződik a nevéhez. Az 1956–57-es évadban a kaposvári színház igazgatója.

Lengyelországban tüntetések zajlanak. Június 30-án betiltják a Petőfi Kört. Július 18-án Rákosit végleg felmentik valamennyi tisztségéből. Rehabilitálják, majd újratemetik Rajk Lászlót.

Ha minderről azt gondoljuk, magyarázatul szolgál Németh Antal sorsának váratlan fordulatára, akkor leegyszerűsítjük a helyzetet. Ahogy azzal is, ha az addigi megalázó helyzetében szerepet játszó személyek későbbi mentegetőzéseinek hitelt adunk. Major Tamás jócskán megkésett reagálása Németh Antal sorsának alakulására is inkább a nyilatkozó jellemét és a kor ellentmondásait, mintsem a helyzetet segít megérteni.

„Ha visszagondolok Németh Antalra, az első érzés, amit érzek, a hála – emlékezik harminc évvel később a halálos ágyán Major. – Rengeteget köszönhetek, köszönhetünk és köszönhattunk neki. [...] Rendkívül szomorú dolog, és máig nem hagy nyugodni, ami a felszabadulás után történt vele. Természetesen a nyilas érában őt már kidobták. Először jött Kovách Aladár, aztán Kiss Ferenc. A felszabadulás után találkoztunk, és hát nyilvánvaló, hogy elmentünk az igazoló bizottságba... De hiába volt akkor nekem tekintélyem, egy ilyen igazoló bizottságban mindig annak volt igaza, aki tönkretette az illetőt. Az meg gyanús volt, aki védi. Szóval nagyon fájt nekem, hogy sajnos nem tudtuk eléggé meghálálni neki... Aztán utána, jóval később vidéken rendezett, nem tudom, hol, és magántanítványai voltak, akik rajongtak érte.”<sup>2</sup>

Kaposváron csak 1955-ben, a színházak államosítása után hat évvel alakult önálló társulat. Az első igazgató, Sugár László<sup>3</sup> meggondolatlan kinevezése néhány hónap után súlyos problémákat okoz az éppen csak összeverbuvált társulat működésében. A helyi sajtó egyre gyakrabban állapítja meg, hogy az előadások színvonala nem felel meg egy hivatásos színház követelményeinek. Az évad végi összefoglalók már egyenesen az igazgató leváltását követelik, amelyeket a kor divatjának megfelelően zúgolódó olvasói levelek egészítenek ki. 1956 júliusában a társulat levele is megjelenik, amelyben ez áll: „Mi, a Csiky Gergely Színház művészei és dolgozói közöljük, hogy egyetértünk a Somogyi Néplapban megjelent, a színház vezetését, az igazgatót bíráló cikksorozattal és a lap állásfoglalásával, s egyben megköszönjük a pártnak, a megyei tanácsnak és kedves közönségünknek, hogy ilyen alaposan foglalkoznak munkánkkal. Köszönjük a közönségnek, melyről most bebizonyosodott, hogy igazán magáénak vallja ezt a színházat,”<sup>4</sup>

Akiknek a válságos helyzetben intézkedni kellene, nincsenek tisztában egy színház működési feltételeivel. Úgy ér véget az 1955/56-os színházi évad, hogy a kaposvári színháznak nincs igazgatója. Sürgősen találni kell valakit. A káderek foglaltak, káderpolitika pedig csak a hivatalok íróasztalfiókjaiban létezik. Nincsenek tartalék-

<sup>2</sup> Koltai Tamás: *Major Tamás. A Mester monológja*. Bp., 1986. 51, 62.

<sup>3</sup> Sugár László (1918–1975) színész. 1936-ban kezdte pályáját, játszott Debrecenben, Szegeden, Kecskeméten, Pécsen. 1950 és 1955 között a Vidám Színpad, egyéves kaposvári igazgatása után a József Attila Színház tagja.

<sup>4</sup> Somogyi Néplap, 1956. július 3.

ban megbízható szakemberek, akikre súlyos helyzetben rá lehetne bízni egy színház irányítását.

Zách János nem szerepel egyetlen káderlistán sem. Csendes, visszahúzó ember, a Magyar Néphadsereg Színháza megbecsült művésze. Nincsenek vezetői ambíciói. Elégedett a sorsával. Művelt, szerény és szófukar, aki csak akkor beszél, ha van mondanivalója. Ritka tulajdonság. Egy alkalommal részt vesz a Vidéki Színházak Második Konferenciáján, amelynek megrendezésére 1953. február 22-én, Miskolcon kerül sor. A Színház- és Filmművészeti Szövetség egész napos ülésén nemcsak a vidéki, hanem az egész magyar színművészet képviselői jelen vannak. Hasonló méretű és rangú szakmai rendezvény zajlott már egy évvel korábban Debrecenben is. A mostani azonban ezen is túltesz.

Itt van a Nemzeti Színház, a Madách Színház, az Ifjúsági és Úttörő Színház, az Állami Faluszínház, a Fővárosi Operettszínház, A Magyar Néphadsereg Színháza, az Állami Operaház, a debreceni, a pécsi, a szegedi, a győri, a kecskeméti és a szolnoki színház társulata, valamint a rádió, a filmgyár, a Színművészeti Főiskola delegációja, a párt- és állami vezetés képviselője, a nagy-budapesti pártbizottság egyik dolgozója és a Népművelési Minisztérium több munkatársa<sup>5</sup>. A kiemelkedő eseményről az egész magyar sajtó részletesen tudósít. A tanácskozás középpontjában a társulatok kérdése, az előadások színvonala áll. Az előre kijelölt kötelező hozzászólások után mindenki azt reméli, hogy a késő estébe nyúló összejövetel hamarosan véget ér.

Ekkor Zách János kér szót. Kifejti véleményét az államosított magyar színház helyzetéről. Nem a szokásos szakmai zsargon közhelyeit foglalja össze, hanem saját tapasztalatait, színészi hitvallását fejt ki. A hallgatóság egy része eleinte az órájára pislog, majd egyre többen azon veszik észre magukat, hogy szándékuk ellenére figyelni kezdenek a felszólalóra. Ez se szokás az ilyenfajta mesterkelt tömegrendezvényeken. A felszólaló olyan dolgokat mond, amiket tulajdonképpen mindenki tud, csak amik eddig valahogy nem kerültek szóba. Zách a többiek helyett beszél. Nem jelszavakat skandál, nem a nagy példaképre, a Szovjetunió nagyszerű színházművészetére hivatkozik, hanem igazi gondolatokat fejt ki az üres rutinról, a szerepépítés nehézségeiről és szépségeiről, az élő, meg a halott színházról. Olyan kérdéseket feszeget, amelyeket majd másfél évtizeddel később Peter Brook fogalmaz meg az egyetemes színházművészet számára.

Aztán mégiscsak véget ér az éjszakába nyúló összejövetel. A résztvevők megkönnyebbülten hazautaznak, sokan el is felejtik a kéretlen hozzászólót. Három évvel később a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályán valakinek mégis eszébe jut Zách János figyelemre érdemes eszmefuttatása. Végso kétségbeesésében őt javasolja a kaposvári színház igazgatójának.



Zách János 1970-ben

<sup>5</sup> OSZMI Kézirattár, 79, 343.

Zách persze nem hatódik meg a felkéréstől. Eleinte szabadkozik, majd bizonyos feltételekkel egyetlen évadra elvállalja a megbízatást. A „bizonyos feltételek” egyike, hogy olyan állandó rendezőt találjanak, aki néhány hónap alatt együest képes formálni a különböző vidéki színházaktól meg az utcáról idekerült színészekből. Szabad kezét kér a nélkülözhetetlen partner kiválasztásában. Aztán levelet ír Németh Antalnak. A levélben Igazgató Úrnak szólítja, míg a saját neve alatt elfelejti feltüntetni a hirtelen ölébe pottyant titulust. „Zách János és Németh Antal: ez a két nagyszerű művész, engedelmet kérek a kifejezésért, az itteni viszonylag gyenge posztóból ragyogó frakkot szabott”<sup>6</sup> – kommentálja az eseményt a megyei művelődési osztály egykori munkatársa, Lővey István.

Németh Antal újrakezdése hasonlít a nemzeti színházi kinevezés időzavarára. Zách sem a társulathoz nem nyúlhat, hiszen régen lekésték a társulatszervezés időszakát, sem a műsortervben nem ígérhet merész újítást, hiszen az eredeti bemutatók lekötéséhez is késő van. Rögtönözni kell. Az előző szezon tizenkét bemutatója helyett, amelyből hét volt operett és zenés vígjáték, 1956–57-ben kilencet tartanak, és ebből mindössze három operett.

Az évadnyitón, szeptember 14-én a *Csongor és Tünde* kerül színre Németh Antal rendezésében, mint huszonhét évvel korábban, amikor a szegedi színházban mutatkozott be. Ez a kilencedik találkozása Vörösmarty mesedramájával<sup>7</sup>. Ezúttal az 1942-es nemzeti színházi felújítás és a szófiai előadás szcenikai elveit követi Pekáry István naivista díszleteivel és jelmezeivel. A Tudományos Ismeretterjesztő Társulat helyi szervezete felkérésére Németh előadást tart rendezői elképzeléséről és a darab korábbi előadásairól. A nagy érdeklődésre való tekintettel a rendezvényre ki kell bérelni a zeneiskola hangversenyertermét. „A Somogyi Néplap több hosszabb cikkben méltatta a *Csongor és Tünde* előadását, és megállapította, hogy Németh Antal rendezése nemcsak szakmai sikert hozott, de megcáfolta azoknak a balhiedelmét is, akik lebecsülték a kaposvári közönség igényességét”.<sup>8</sup> A fővárosi sajtó csak egy-két soros hírben tudósít az eseményről, annak ellenére, hogy számos újságíró nézi meg a bemutatót. Hajdani kollégák és tanítványok tapsolnak lelkesen. Pedig az előadás tulajdonképpen csalódást okoz. A színészi egyenetlenségek a sokféle stílusban játszó társulat fogyatékoságairól árulkodnak. A legnagyobb problémát az okozza, hogy a két címszereplőre ugyanazt lehet elmondani, amit Kárpáti Aurél írt le tizenhat évvel korábban a *Rómeó és Júlia* nemzeti színházi főhőseiről. A kezdő, húszéves Csurgó László Csongorja egy lassan kibontakozó ígéretes pályát sejtet, de alakításából éppúgy „hiányzik az a csillogó érdekesség, amely e hősi figura sajátja,” mint Kárpáti szerint hajdan Szabó Sándor Rómeójából. Kárpáti szavait kölcsönözve sok kritikus

<sup>6</sup> Mihályi Gábor: *A Kaposvár-jelenség*. Bp., 1984. 25.

<sup>7</sup> A művet Szeged után a Nemzeti Színházban háromszor (1937-ben, 1941-ben és 1942-ben), valamint a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon (1938-ban), a berlini Schiller Theaterben (1942-ben), a pécsi Nemzeti Színházban (ugyancsak 1942-ben) és a szófiai Nemzeti Színházban (1943-ban) állította színpadra. Ezen kívül 1941-ben készített egy rövidített, egyszerűs változatot a frankfurti vendégjáték számára.

<sup>8</sup> Mihályi Gábor i. m. 25.



Kaposvár, 1956. október 30.

hozzátehetné a látottakhoz: „sebj, egy növendék-előadásra emlékeztető szereposztás annál jobban kedvez a rendezői kedv érvényesülésének.”

A forradalom Nagy Imre szülővárosában már október 19-én elkezdődött. Éjjelkor a Szabad Európa tudósított a Kaposváron lezajlott első tüntetésről. 31-én tízezres tömeg gyűlik össze a város főterén. A színházban is megalakul a Forradalmi Bizottság, de Németh Antal nem vesz részt semmiféle megmozdulásban, valószínűleg nem is tartózkodik Kaposváron.

1956. október 28-án, az Eötvös Lóránd Tudományegyetemen megalakuló Magyar Értelmiség Forradalmi Bizottságának egyik összejövetelén felvetődik, hogy küldöttség keresse fel Némethet, de a terv megvalósítására nem kerül sor.<sup>9</sup> November 4-én a szovjet tankok bevonulnak Kaposvárra. Az egy évvel később megjelent kaposvári „fehér könyv” a színház több tagjáról terhelő bizonyítékokat közöl.<sup>10</sup>

1957 telén – életében másodszor – Németh Antal nagyoperettet rendez: *A mosoly országát*. (Első kalandja a műzsák neveletlen gyermekével szintén Lehár-szerzemény volt, 1942-ben *A víg özvegyet* állította színpadra a frankfurti Operaházban.) Hogy miként vélekedett a vidéki operett-játszásról, azt pontosan tudhatjuk a szegedi igazgatói pályázat tervezetéből. De a darabválasztásban talán szerepet játszott Tairov iránti rajongása is. (A szintetikus színház apostola 1913-ban Mardzsánov<sup>11</sup> színházában rendezte *A sárga kabát* című kínai tárgyú darabot, Hazelton és Bernino művét, amely Lehár operettjének forrása volt.) Azt is tudjuk, hogy Zách kérésére továbbképző stúdiót működtetett a társulat fiataljai részére, és ebbe bevonta az operett-színészeket is. A távol-keleti miliő alkalmat adhatott a kínai színház bizonyos elemeinek megismertetésére.

Az 1956/57-es kaposvári évad legjelentősebb bemutatója *A mi kis városunk*<sup>12</sup>. Manapság azt szokás mondani a hajdan formai újításaival szenzációt keltő darabról, hogy vonzereje megfakult, és drámatörténeti ereklévé vált. De nem kevés bátorság kellett hozzá, hogy abban a városban, amelynek közönsége 1911<sup>13</sup> óta

<sup>9</sup> Selmeczi Elek közlése, Németh Antal, 166.

<sup>10</sup> *Az ellenforradalom Somogyban*. Az MSZMP Somogy Megyei Bizottságának kiadványa, Kaposvár, 1957.

<sup>11</sup> Konsztantyin Mardzsánov (Mardzsánisvili, 1872–1933), grúz származású színész, rendező, színházigazgató. A Művész Színházban is dolgozott, 1912-ben a *Peer Gynt*-öt állította színpadra. 1913-ban Moszkvában megalapította a Szabad Színházat, amelyben Tairov is rendezett.

<sup>12</sup> Thornton Wilder: *Our Town*, 1938, magyarországi bemutató: 1944.

<sup>13</sup> 1911. szeptember 2-án adták át az akkor 24 ezer lakosú Kaposvár 1400 néző befogadására alkalmas színházépületét, amely 1955-ig különböző vidéki társulatok átmeneti otthonául szolgált.



jobbára elavult, középszerű darabokon szórakozott, 1957-ben Thornton Wilder szokatlan színpadi nyelven beszélő költői játékaival álljanak elő. A döntésben közönség- és színésznevelő szempontok is fontos szerepet játszottak. Zách János és Németh Antal vállalkozásának különös hangsúlyt ad, hogy a narrátor, vagyis a Rendező szerepét Zách játssza. Az előadás kettejük közös hitvallása.

A nyilvános főpróba nézőit nyitott, üres színpad fogadja. Nem a darab főszerepét játszó Rendező lép elénk, hanem – gyakran és előszeretettel alkalmazott szokásához híven – az előadás tényleges rendezője, Németh Antal köszönti az egybegyűlteket ezekkel a szavakkal: „Amikor itt összegyűlték a mai főpróba estéjén, bizonyára olyan érzés fogta el önöket, látva a kopár, üres színpadot, a felhúzott vasfüggönyt, hogy talán nem is lesz itt ma főpróba. Lesz. Az elaltatott képzeletet kell felébreszteniie mindenkinek, hogy ezt a darabot teljes nagyságában és értékében felfogják. Ahhoz, hogy teljesen megértsék a művet, önmagukban is fel kell ébreszteniük a költőt.”<sup>14</sup> Az előadás jó alkalom, hogy a rendező visszatérjen korábbi eszményéhez, a keleti színház jelzésrendszeréhez. A hétköznapi amerikai kisváros, Grover’s Corner felidézéséhez nem kellenek festett díszletek. Fényekkel, hangokkal, zörejekkel, képzeletünk segítségével idézik fel az egykori eseményeket, a két család, Gibbs doktorék és Webb szerkesztőék mindennapjait, Emily és George bontakozó szerelmét, Emily halálát és különös visszatérését, a múltat, amelyben az a csodálatos, hogy nem lehet utólag átirni. Ebbe a törvénybe bele kell nyugodni, és csak arra kell vigyázni, hogy olyan múltat hagyjunk magunk mögött, amelyet később sem kell szégyellnünk.

Az évad végén még egy darabot rendez, a Nemzeti Kamaraszínház és Mészáros Ági egykori nagy sikerét, Dario Niccodemi *Tacskóját*, aztán véget ér az egyetlen évadra tervezett idill. Ez volt Németh Antal háború utáni színházi pályafutásának legboldogabb időszaka. Bár egy Márai Sándorhoz írott levelében úgy említi, hogy „sok mindennel lefoglaltam magam, míg 1956 nyarától Kaposvárott, ezen a szerény vidéki színpadon végre rendezhettem”<sup>15</sup>, néhány évvel később, egy beszélgetésünk kapcsán Árkádiának nevezte az ott eltöltött évadot. Nem fejtette ki, de a kurta mondatban az is benne volt, hogy későbbi igazgatóival korántsem volt olyan felhőtlen a kapcsolata, mint Zách Jánossal.

Nem kerülhető meg a kérdés, hogy milyen szerepet töltött be az 1956/57-es évad a kaposvári színház későbbi nagy korszakában, a hetvenes évekre kialakult ars poeticájában és műhelyszellemében. Közvetlen hatásról aligha lehet beszélni, hiszen Zách igazgatása és Németh működése után ötször cserélt gazdát az igazgatói szék, súlyos válságokat élt át és fokozatosan átalakult a társulat, néhány év után újra az ország egyik legrosszabb színházaként emlegették. Aztán tizenegy évvel később egyszer csak létrejött az, amit ma a magyar színháztörténet Kaposvár-jelenségként tart számon.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Idézi Kovács Gábor Dénes katalógusának ismertetője az *Állomások, motívumok* című Dr. Németh Antal emlékkiállításához. Pécsi Nemzeti Színház, OSZMI, 1992.

<sup>15</sup> OSZK Kézirattár, N. A. Fond, 3981.

<sup>16</sup> Meglepő, hogy a *Kaposvár-jelenség* című riportkönyvben egyetlen megszólaló sem tesz említést arról a szellemi rokonságról, amely az 1956/57-es évad törekvései és a hetve-

Zách a szép kaland után visszamenekül a Szent István körüti színház biztonságos falai közé, Németh Antal pedig elfogadja a Kecskeméti Katona József Színház meghívását. Kecskeméten két évadot tölt, és hét produkciót állít színpadra.

Itt is folytatja a Kaposváron megkezdett színészképző munkát. Meghirdeti, hogy az évad második felében stúdiófoglalkozást indít. A jelentkezőktől azt kéri, hogy tanuljanak meg két Arany János-verset, a *Fülemilét* és a *Családi kört*. 1958 februárjában elindul a stúdió, amelyben a későbbiekben a következő évadban bemutatásra kerülő *Szentivánéji álom* szerepeivel is foglalkoznak.

Bemutakozó rendezése, az *Othello* rendkívüli sikert arat, majd a nemzetközi sajtó egyik írása nyomán jókora vihart kavart. A közönséget magával ragadja a szenvedélyes, szuggesztív erejű előadás, Cselényi József<sup>17</sup> minden klasszicizáló hajlamot elkerülő, puritán, egységes, stilizált, a „történelmi” realizmussal szakító játéktere, amely néhány drapéria alkalmazásával pillanatok alatt érzékeltetni képes a színhelyek változását. A szereplők szándékait és lelkiállapotát érzékenyen követő világítás magyar színpadon régóta nem látott megoldásai a tragédia ismeretlen mélységeit tárják fel.

A Petőfi Népe évadértékelő beszámolója így idézi fel az 1957 novemberében lezajlott premiért követően zajló eseményeket: „Az *Othello* bemutató híre – melyet egyébként a fővárosi sajtó elég nagy és méltatlanul közömbös hallgatással fogadott – külföldi visszhangot keltett. Különösen kiemelte a külföldi szaksajtó a bemutató, a rendezés, a színpadi megjelenítés új és eredeti elemeit, tisztaságát és nemes egyszerűségét. Dicsérte a színpadképek, a díszletek, legmodernebb törekvések szempontjából ízléses egyéni megformálását, artisztikumát.”<sup>18</sup> Ne tévessze meg a mai olvasót a cikkíró tettetett gyanútlansága.

A kecskeméti napilap állandó kritikusa pontosan tudja, miről van szó és mit tesz: kiáll Németh Antal és a Theatre World, a Nemzetközi Színházi Intézet folyóirata mellett, amely rendszeresen figyelemmel kíséri a világszínház eseményeit, de a magyar színházi élettel ritkán foglalkozik. Most kivételt tesz. Az évad végére köztudottá válik, hogy *A mai magyar színház* című



Márton Aladár kelléktérve az *Othello*hoz

nes évek „relatív avantgárdja” között kimutatható. Egyedül Zsámbéki Gábor utal egy mondattal rá, hogy amikor a minisztérium Kaposvárra helyezte, zavarta, hogy olyan színházban kell dolgoznia, ahol korábban az apja volt az igazgató. (19.)

<sup>17</sup> Cselényi József (1928) belsőépítésszé kezdte pályáját, majd számos fővárosi és vidéki színházban tűntek fel különleges szerkezetű, anti-illuzionista díszletei. 1967 óta külföldön él.

<sup>18</sup> Csáky Lajos beszámolója. Petőfi Népe, 1958. június 12. In: Joós Ferenc: *Korszakok, színészek, nézők a Kecskeméti Katona József Színházban*, Kecskemét, 1974. 149.

írás elsősorban a kecskeméti előadásról és Németh Antalról szól. A cikket persze alig néhányan olvassák idehaza, de mindenki jól értesült, és tudja, hogy a szerző az évad kimagasló teljesítményeként méltatja a hazai sajtó által szisztematikusan agyonhallgatott előadást, amelyről a folyóirat négy fotót is közöl.<sup>19</sup>

A szkeptikusok úgy vélekednek, hogy az eset csak kárára lehet a pályára épp hogy csak visszakerült rendezőnek. De úgy látszik, tévednek. A sznobság furcsa rágalymos betegség. Németh Antalról beszélni kell, hiszen egy tekintélyes nemzetközi szakfolyóirat hívta fel rá a figyelmet. Lehet dühöngeni vagy örülni. A színházban eleinte csak a háta mögött, később tudtával és beleegyezésével szólítják doktor úrnak, egyre kevesebb ironiával és egyre nagyobb tisztelettel.<sup>20</sup>

Nem egészen egy hónappal később magyarországi bemutatót állít színpadra. Ashley Dukes<sup>21</sup> darabját, az *Országúti kalandot* Székely György ajánlja a figyelmébe. Ezután kerül sor az évad újabb jelentős sikerére, Somerset Maugham *Eső*<sup>22</sup> című művének premierjére. A kiváló novellából készült színpadi változatot már 1925-ben játszotta a Magyar Színház, azóta számos felújítást ért meg. A füledt légművész dráma, amelyben Davidson tiszteletes öngyilkosságba menekül az általa megtérített prostituált, Sadie Thompson iránti szerelme elől, elsősorban egzotikus figuráival és hatásos fordulataival kínál a színészeknek és a rendezőnek hálás feladatot. Maugham maga is szívesen menekült el Európából – akárcsak *Az ördög sarkantyúja* című híres életrajzi regényének hőse, Gauguin – a déltengeri szigetek hősege és örökké csöpögő párás felhői alá. Az *Eső* hasonló környezetben játszódik. Nem tudjuk, milyen fagyos lehetett a tél 1958 januárjában, amikor a kecskeméti bemutató zajlott, de bizonyára különös kontrasztot kínált a rendezőnek a darab bágyasztó, monoton forrósága, a trópusi eső szűnni nem akaró zuhogása, és a valóságos alföldi tél Kecskemét utcáin. És bizonyára sikerült valamit átmentenie a novella hitelességéből az ügyesen megcsinált, de az igazi lélektani mélységeket tetszetős panelekkel helyettesítő színpadi változatba.

Két hónappal később a fővárosban rendez; 1945 után egyetlen alkalommal. 1958. március 31-én az Erkel Színházban Magyarországon először kerül színpadra Claudel-mű, a *Jeanne d'Arc a máglyán*, Arthur Honegger zenéjével. Sokszorosan kedves Németh Antal szívének ez a különleges remekmű. Színház is, zene is, mégsem opera és mégsem dráma. Claudelhez régóta vonzódik, többször tervezte a

<sup>19</sup> *The Hungarian Theatre Today*. In: Theatre World – Le théâtre dans le monde, az ITI negyedévente megjelenő kétnyelvű folyóirata, 1958. II., 36–39.

<sup>20</sup> Amikor a hetvenes években én is a kecskeméti színház rendezője lettem, több színész-szel volt alkalmam beszélni azok közül, akik dolgoztak vele. Kivétel nélkül mindenki nagy tisztelettel és elismeréssel, pályája nagy iskolájaként és élményeként emlegette a közös munkákat és a „doktor úr” személyét.

<sup>21</sup> Ashley Dukes (1885–1959) angol kritikus, író, 1933-tól az általa alapított Mercury Theatre igazgatója. Ő mutatta be elsőként T. S. Eliot *Gyilkosság a székesegyházban* című művét. Az *Országúti kaland* (The man with a Load of Mischief) 1925-ben került színpadra először a Broadway-n.

<sup>22</sup> Somerset Maugham: *The Rain*, 1925. Az Egyesült Államokban kétszer is megfilmesítettek, 1928-ban és 1954-ben.

találkozást (már szegedi pályázatában, majd 1944/45-ös nemzeti színházi műsorterveiben is szerepelt az *Angyali üdvözlét*), de a magyar színház és a magyar néző hosszú ideig nem érett meg a költő gigászi méretű műveinek befogadására. Huszonhárom évvel a keletkezése után hangzik el először magyar nyelven a *Jeanne d'Arc a máglyán*. Németh Antal rendezése csak annyira színház, amennyire a rendelkezésre álló anyagi lehetőségek és saját szikár elképzelései megengedik. Az előadás emlékeztet egykori nemzeti színházi bemutatkozására, Beethoven *Missa Solemnis*ének szcenikai elveire, de hatással van rá *A mi kis városunk* továbbfejlesztett eszköztelen eszköztára is. Hasonlóan közelít az oratóriumhoz, mint első szegedi operarendezéseihez, a *Fidelio*hoz és a *Hunyadi László*hoz: leegyszerűsített színpadon, szcenírozott koncertként szólal meg a mű. Alapelve most is az, hogy ami a zenében benne van, azt fölösleges a színpadnak megismételnie. A világítás és a mozgás csak annyit ad hozzá az élményhez, amennyi feltétlenül elvárható egy *színpadra* állítástól.

Lukács Margit rendhagyó Johanna. Színészi alkata tökéletesen ellentmond a megszállott orléans-i parasztlánnyról Shaw vagy Anouilh segítségével kialakított elképzelésünknek. „Ami magát Johannát illeti, nem a kis parasztlányt, nem a történelmi hősnőt akartam megjeleníteni, hanem Szent Johannát, aki elérkezett a megdicsőüléshez” – írja Claudel.<sup>23</sup> Lukács Margit alakításaiban mindig volt valami tartózkodás, távolságtartás az ábrázolt alak és tiszteletet parancsoló, titokzatos királynői szépsége között. Most erre a távolságra épül fel a félig szcenírozott előadás.



Lukács Margit 1959-ben  
(fotó: Kotnyek Antal)

Furcsa, Brechthez közelítő idegenség áll a színész nő fensége és a fordított sorrendben felidézett történet közé. Annál megrendítőbb, amikor egyszer csak elhitteti velünk, hogy ott ég el a szemünk előtt egy költői képzelet szülte máglyán. Básti Lajos Domonkos testvére a színészi alázat mesterműve. Lukács Margit fontos résztvevője volt Németh Antal Nemzeti Színházának, Básti azonban ekkor találkozott vele először és utoljára. Kettőjük különleges szerepformálása a két prózai főszerepben a pontos színészvezetés nagyszerű példája. Alighanem mindketten sokáig pályájuk jelentős állomásaként emlékeztek az eseményre.

Az előadás után a ruhatári tolongásban valaki halkán megjegyezte: „Ezt megint sokáig nem fogják Németh Antalnak megbocsátani.” A tréfás úrnak igaza lett.

A következő, 1958/59-es évadban a kecskeméti színház nyitó darabját, az *Úri murit* rendezi. Bizarr virtus sejthető a merész vállalkozásból, hiszen a Nemzeti Színház legendás előadása volt Gellért Endre *Úri*

<sup>23</sup> Vö. Paul Claudel: *Egy dithyrambus: Johanna a máglyán*. Szcenárium, I. évfolyam 3. szám. 59.

muri-rendezése 1948-ban és 1954-ben. A kor két legjobb magyar rendezőjének összehasonlítását involválja az is, hogy a budapesti előadás egyik meghatározó résztvevőjét, Tompa Sándort meghívják Csörgheő Csuli szerepére. Az összeméretés vállalásában bizonyára az a dac is fontos szerepet játszott, amelyet az elmúlt tizenkét esztendő megaláztatása alakított ki Németh Antalban.

A regény 1927 őszén jelent meg folytatásokban a Pesti Naplóban. Ugyanabban az évben elkészült a színpadi változat is. Móricz benyújtotta a Vígszínháznak, de Jób Dániel nem tudott kibékülni a tragikus befejezéssel. Ugyanaz történt, ami tizenkilenc évvel korábban Bródy Sándor darabjával, *A tanítónővel*: a színház rábeszélte a szerzőt a boldog végkifejletre. 1942-ben, nem sokkal a halála előtt Móricz mégis visszaállította az eredeti befejezést, Szakhmáry Zoltán öngyilkosságát és a tanya felgyújtását, amelyet természetesen a későbbi előadások is megtartottak. Az író halála után Móricz Virág tulajdonába került a kézirat, ebből készült a Nemzeti 1948-as bemutatójának szövegkönyve és az 1949-es filmváltozat<sup>24</sup> is. A színház dramaturgiája Móricz Virág közreműködésével jelentős módosításokat végzett a darabon, beleépítve a regény számos megoldását. Ez a változat a budapesti premier után végigjárta az ország vidéki színházait, és ezt a verziót mutatták be Kecskeméten is.

A fennmaradt helyi kritikák alapján lehetetlen megállapítani, milyen lehetett Németh Antal rendezése, és miben különbözött a budapesti előadástól. Az izgalmas drámai vetélkedő elemzése helyett be kell érünk az egyik beszámoló semmitmondó megállapításaival: „Jelentősnek tartjuk az évadnyitó darabot, Móricz Zsigmond *Úri muri* című drámáját. [...] Dr. Németh Antal rendező érdeme, hogy a dráma Móricz Zsigmond elgondolása szerint kerülhetett a színházlátogató közönség elé. A vendégművész, a Kossuth-díjas Tompa Sándor Csörgheő Csulija a művészi ábrázolás remek példája volt. Játéka magával ragadta az előadás minden szereplőjét. Simon György<sup>25</sup> művészi átéléssel keltette életre a főszereplő Szakhmáry Zoltán alakját. Ugyanilyen átéltség jellemezte a Rédey Esztert alakító Dévay Camilla<sup>26</sup> játékát is.”<sup>27</sup>

Tizenöt évvel később faggattam a két főszereplőt. Mindketten megerősítettek abban a meggyőződésemben, hogy nagyon fontos volt Németh Antal számára ez az

<sup>24</sup> Rendezője Bán Frigyes (1902–1969).

<sup>25</sup> Simon György (1923) a szibériai hadifogság és a jogi egyetem elvégzése után a Valás- és Közoktatásügyi Minisztérium munkatársa. 1952-ben a Magyar Néphadsereg Színházához, 1954-ben a József Attila Színházhoz szerződik. 1955-től a kecskeméti, 1963-tól az egri, 1967-től a kaposvári, 1971-től a békéscsabai, 1973-tól 1985-ig a miskolci színház tagja. Volt Ádám, Versinyin (*Három nővér*) Trigorin (*A sirály*), Ruy Blas, Bánk bán, Cyrano, Othello, Macbeth, Falstaff (*IV. Henrik*).

<sup>26</sup> Dévay Camilla (1922–1998) a Színiakadémia elvégzése után a Nemzeti Színház ösztöndíjasa, Tünde szerepére készül, amikor egy rágalomhadjárat miatt eltiltják a pályától, közben a kistarcsai női tábor lakója. 1957-ben rehabilitálják, a kecskeméti színház tagja, majd 1973-ban Békéscsabára szerződik. Legfontosabb szerepei: Melinda, Júlia, Kocsma Jenny (*Koldusopera*), Blanche (*A vágy villamosa*), Nóra, Lady Milford (*Ármány és szerelem*). Életéről és meghurcoltatásáról dokumentumregény jelent meg (Kende Sándor: *Ittfelejtett engem az Isten*, Bp., 1993).

<sup>27</sup> Kiskunság, 1959. január–február. Kiss István írása.



előadás. Nemcsak a Nemzeti Színház produkciójának kivételes sikere foglalkoztatta, de szerette Móriczot, több művét segítette színpadra, és a próbákon is sokat beszélt kettejük korántsem zökkenőmentes kapcsolatáról<sup>28</sup>. Dévay Camillát sokra tartotta, kivételes profizmusa mellett kettejük sorsának hasonlósága is bizonyára közrejátszott abban, hogy Rédey Eszter szerepének kidolgozásában különös tapintattal vett részt.

Fehér Klára vígjátéka, a *Nem vagyunk angyalok* a budapesti premier után<sup>29</sup> végigjárta az ország színházait. Biztos siker volt mindenütt. Azt gondolhatnánk, Németh Antal számára rutinfeladat a színpadra állítása, ha sokat emlegetett *ethosza* megengedne számára ilyen hozzáállást. De hátravan még két nagyon fontos rendezése a hírhős városban: az *Optimista tragédia* és a *Szentivánéji álom*. Visnyevszkij jellegzetes propagandadarabja<sup>30</sup>, amelyben egy anarchista matrózcsapat a komisszárnő vezetésével életét áldozza a bolsevik eszméért, huszonöt éves kiséssel jut el a magyar színházakba: csak 1957-ben mutatja be a Petőfi Színház. A szerzőnek sikerült a formalizmus vádját elkerülnie hazájában, mivel a Szovjet Írók Szövetsége funkcionáriusaként mindvégig a hatalom kegyeltje maradt, és azok közé tartozott, akik ítékeztek mások felett. Talán ezért nem vették észre harcostársai, hogy művei magukon viselik a húszas-harmincas évek gyanús formai újításait. Bírálói szerint avantgárd kísérletezései annak köszönhetőek, hogy nem tudott igazi drámai mélységeket megjeleníteni.

Tairov éppen azért mutatta be 1933-ban, hogy a színháza ellen folyó támadásokat elhárítsa, vagy ellenségeit legalább tűzszünetre kényszerítse. Jól számított, a támadások egy időre megszűntek. A hivatalos szovjet kultúrpolitika a szocialista realizmus remekművének kiáltotta ki a darabot, Tairov magas állami kitüntetést kapott, egy évvel később pedig a szocialista realizmus belekerült az írószövetség alapszabályába.

Németh Antal aligha szerezhetett tudomást minderről; ő azért kezd el foglalkozni Visnyevszkij művével, mert biztos ajánlólevél számára, hogy Tairov színháza játszotta. És vonzotta a dráma *képzeletszerűsége*, a kórus szerepe, amely alkalmat teremt az antik színház külsőségeinek felidézésére. Még a nyelvi mesterkéeltség, a versszerűen szavalható „klasszicista” szöveg is segíthet megteremteni a korszerű színház látszatát.

Utolsó kecskeméti rendezése, a *Szentivánéji álom* elsőként szakít magyar színpadon azzal a hagyománnyal, amely ártatlan tündérvígjátéknak tekinti Shakespeare talányos vígjátékát. Egy évszázadon át tündérek, erdei manók, bájos lidércek, koboldok kergetőztek benne egy mesebeli erdőben. Ezt az idilli képet kényszerítette visszavonhatatlannak látszó rezervátumba Mendelssohn romantikus kísérezőzenéje, Reinhardt 1935-ben készült, hollywoodi szíruppal leöntött mozija pedig etalonná tette Európa és Amerika számára. Így rendezte meg Németh Antal is 1937-ben a Nemzeti Színházban, majd egy évvel később a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon.

<sup>28</sup> Vö. Németh Antal: *Móricz Zsigmond és a Nemzeti Színház kapcsolata*. In: *Új színházat!* 393–431.

<sup>29</sup> Madách Színház Kamaraszínháza, 1958. március 20.

<sup>30</sup> Vszevolod Visnyevszkij (1900–1951): *Optimiszticeszkaja tragedyija*, 1932.

A múlt század hatvanas éveiben kezdték el szörnyek, hüllők, férgek, torzszülöttek benépesíteni az „athéni” erdőt a világ színpadain. Az idilli harmóniát felváltotta az elembertelenedett világ hátborzongató diszharmóniája. Ezt a zabolátlan és kegyetlen, Goya állati erotikája és Bosch látomásai nyomán 20. századi világképpé formált értelmezést Jan Kott<sup>31</sup> fogalmazta meg *Titánia és a számárfej* című esszéjében. Ő fedezte fel a *Szentivánéji álom*t átszövő erotikát is.

Magyarországon azért sem tudott sokáig gyökeret verni az erotikát közép-pontba állító értelmezés, mert Arany János 1863-ban készült fordítása egészen az 1980-as évekig meghatározta a magyar nyelvű előadások hangvételét. A költőt a 19. századi magyar irodalom általános prudériáján túl saját mélyen gyökerező szemérmessége is meggátolta, hogy ráhangolódjon a shakespeare-i erdő sötét és drasztikus humorára. Kivételes nyelvi erejével létrehozott hát egy bővöletesen szép romantikus mesejátékot.

De amikor a kecskeméti premierre sor kerül, még csak 1959-et írunk. Jan Kott még nem írta meg a darab értelmezésében új szakaszt nyitó esszéjét. Az Arany Jánossal vitázó új fordításokra még évtizedekig várni kellett. Németh Antal megint megelőzi korát, amikor átértékeli saját húsz évvel azelőtti *Szentivánéji* értelmezését, és szembeszáll a közízléssel, amely még mindig meserevűnek tartja a darabot. Cselényi József játékterében nincs semmi meseszerű. Inkább félelmetes, titokzatos világot sejtet. Amikor elkezdődnek a próbák, elindul a suttogás, hogy a doktor úr valami szokatlan dologra készül. Még évtizedek múlva is emlegetik a társulatban egyik híres instrukcióját. Galambos Erzs, aki Puck szerepére készült, heteken át hiába várt útbaigazítást a rendezőtől, aki inkább Freudról és Jungról beszélt átszellemülten. Galambos kétségbeesetten könyörgött, hogy mondjon végre valamit a *szerepről*. Németh rövid gondolkodás után állítólag így válaszolt: „ez a Puck – egy ondósejt!”

A legendává lett anekdota nem a poénnal ér véget. Inkább azzal, hogy a tőmondat után a színésznő pillanatok alatt rátalált a szerep megoldására. És azért idéztem fel, mert – akár igaz, akár nem – tökéletesen jellemző Németh Antal színészvezetésére.

A darab előkészületeinek legendáriumához tartozik az is, hogy amikor az igazgatói irodába eljutottak a hírek a „rendhagyó” próbákról, aggódni kezdtek, hogy hatalmas bukás várható. Elkezdték halogatni a premiért. Átalakították a műsorgetvet. A csodában reménykedtek. Még a színház történetét feldolgozó krónikába is bekerültek az alábbi mondatok: „Az év változatos műsorából nehéz kiemelni, hogy melyik volt a legsikeresebb. Visnyevszkij *Optimista* tragédiája talán, amelynek

---

<sup>31</sup> Jan Kott (1914–2001) lengyel irodalomtörténész. 1961-ben jelent meg *Vázlatok Shakespeare-ről* (Szkice o Szekspirze) című esszékötete, majd 1965-ben ennek átdolgozott, bővített változata *Kortársunk, Shakespeare* (Szekspir współczesny) címmel, amely Peter Brook rendezéseire, többek között a *Lear királyra* és a *Szentivánéji álomra* voltak nagy hatással. Ebben a kötetben jelent meg az említett *Titánia és a számárfej* című tanulmány is.

komisszárlány szerepét felváltva játszotta Labancz Borbála<sup>32</sup> és Medgyesi Mária<sup>33</sup>. Vagy a *Szentivánéji álom*, amelynek műsorra tűzését sikertelenségtől tartva halogatták, és végül Németh Antal rendezésében az év egyik kasszadarabja lett.”<sup>34</sup>

De Németh ekkor már nagyon nehezen viseli a helyzetét. Úgy érzi, bármilyen erőfeszítéseket tesz, a sorsa nem változik. Rendezéseit értetlenség fogadja. Az *Othellóról* az hangzik el egy szakmai értekezleten, hogy darabértelmezése merő félreértés. Valakitől megtudja, hogy a díszlet- és jelmeztervező-hallgatóknak megtiltották, hogy megnézzék Shakespeare-rendezéseit.<sup>35</sup> „Kecskeméten [...] ugyanúgy éreztem magam, mint Katona érezhette magát, de én nem haltam bele ebbe az alföldi városba, mint ő, a szerencsétlen”<sup>36</sup> – írja két hónappal a halála előtt Márai Sándornak.

Újból reménykedni kezd, amikor Katona Ferenc<sup>37</sup>, a Pécsi Nemzeti Színház igazgatója szerződtetési tárgyalásra invitálja. Boldog, hogy beosztott rendező lehet abban a színházban, amelynek 1942-ben művészeti vezetője, 1943–44-ben pedig intendánsa volt<sup>38</sup>.

A pécsi színház szervezeti felépítése valóban kedvezőbb lehetőségeket ígér a számára. A több tagozatú intézményben arra is gondolhat, hogy különféle műfajokban dolgozhasson. 1959-ben alakul meg az önálló operatársulat, 1960-ban pedig Eck Imre<sup>39</sup> vezetésével a Pécsi Balett. Mint hamarosan kiderül, az igazgató elsősorban operarendezőként számít rá. Valószínű, hogy a főrendező, Lendvay Ferenc<sup>40</sup> ötlete volt a szerződtetése. Lendvay Németh Antal-tanítvány, egyike az

<sup>32</sup> Labancz Borbála (1930–1990) Kecskeméten kezdte a pályáját 1957-ben, majd a Békés Megyei Jókai Színház és a Pécsi Nemzeti Színház tagja volt. Fontosabb szerepei: Szent Johanna, Regan (*Lear király*), Zsófi (Sarkadi Imre: *Elveszett paradicsom*).

<sup>33</sup> Medgyesi Mária (1935) a Színművészeti Főiskola elvégzése után Debrecenben, Kecskeméten, Pécsen, Veszprémben és Győrben játszott. 1966 óta a Fővárosi ill. a Budapesti Operettszínház tagja. Drámai és operett-szerepekben egyaránt sikeres volt a pályája.

<sup>34</sup> Joós Ferenc: *Korszakok, színészek...* 75.

<sup>35</sup> Selmeczi Elek szóbeli közlése.

<sup>36</sup> OSzK Kt, N. A. Fond, 3981.

<sup>37</sup> Katona Ferenc (1925–1989), rendező, tervező, színiigazgató, színháztörténész, a MTA Színháztudományi Bizottságának tagja. 1955-től a Pécsi Nemzeti Színház, 1962-től a budapesti Petőfi Színház igazgatója, majd a Színháztudományi Intézet osztályvezetője.

<sup>38</sup> A Vallás- és Közoktatási Minisztérium 1942 decemberében bízta meg Németh Antalt a pécsi színház művészeti vezetésével, majd a következő évben intendánsi jogkört kapott. Székely György lett az igazgató, és a színház – Németh Antal megfogalmazása szerint – a budapesti Nemzeti Színház „fiókinstitúciónaként” működött a háború végéig.

<sup>39</sup> Eck Imre (1930–1999) táncos, koreográfus. 1947-től az Állami Operaház tagja, 1950-től magántáncos. Első önálló egész estés koreográfiáját, Weiner Leó *Csongor és Tündéjét* 1959-ben mutatták be. 1960-ban az Állami Balettintézet végzős évfolyamával megalakítja a Pécsi Balettet, az ország második állandó balett-együttesét. Műveiben a jazztánc, az akrobatika és a pantomim elemeit ötvözte a klasszikus balettel.

<sup>40</sup> Lendvay Ferenc (1919–1998) rendező, színházigazgató. Debrecenben kezdte a pályáját, majd több vidéki város (Pécs, Szeged, Miskolc, Eger, Debrecen, Veszprém, Kecskemét) színházának volt főrendezője, igazgatója.

Országos Magyar Királyi Színházvezető- és Rendezőképző Akadémia hallgatóinak 1944-ben. Katona viszont Márkus László növendéke volt a főiskolán, az ő sokoldalúságát igyekszik követni, amikor rendezéseihez maga tervezi a díszleteket. Jó kedélyű, mindig jól értesült, művelt ember, akit balszerencséjére korán kádernek tekintettek. A Honvéd Színházzá átszervezett Bányász Színháznál kezdte pályáját, majd hamarosan az apparátusba szólították. Ide-oda helyezték, igazán csak a pécsi színház igazgatójaként talált magára. Németh Antal megkésve elhíresült mondata, amely egy Márai-levél nyilvánosságra hozatala kapcsán vált ismeretessé, és az első pécsi évadra utal („Minthogy [...] első produkcióm – a *Macbeth* – nagyobb sikert merészelt aratni, mint tehetségtelen igazgatóm erőlködései, attól a pillanattól kezdve száműztek az opera-rendezés területére”<sup>41</sup>), újabb keserűségből fakad. A csalódásban persze szerepet játszik Németh újra meg újra felszínre törő naivsága. Az sem zárható ki, hogy Katona Ferenc már a szerződtetéskor közölte: elsősorban az újonnan alakult opera-együttest kívánja rábízni, hiszen első rendezése az új együttes bemutatkozó produkciója, a *Rigoletto* volt. Csak fél évvel később került sor két kiemelkedő prózai premierjére, a *Macbethre* és a *Bernarda Alba házára*.

A *Bernarda* premierje után találkoztam vele. Sikerült egy olyan időpontot találnom, amikor egymás utáni két napon megnézhettem mindkét rendezését. A *Macbethnek* akkor már híre járt szakmai körökben. Állítólag a színház a darabhoz tapadó babonának is fittyet hányt; a tudatlanok már a főpróba napján *kimondták* a címét<sup>42</sup>, mégis tomboló sikert hozott a bemutató. Amikor a Nádor Szálló kávézójába invitált, boldognak és kiegyensúlyozottnak láttam. Ilyen volt mindig, amikor valami bízató helyzet állt elő az életében. Azt ugyan csak jóval később tudtam meg, hogy magánélete is fordulatot vett; veszélyes korban, a „*Torschlusspanik*”<sup>43</sup> idején, ötvenhét évesen ismét rátalált egy mindent elsöprő szerelem<sup>44</sup>, amely később persze sok gyötrelmet okozott, de akkor pályája jobbra fordulásával magyarítottam jókedvét. Jóízűen és hosszan beszélgettünk, az én sorsom alakulására is rákérdezett. Örömmel mondhattam el, hogy ősszel Prágába megyek bábrendezést tanulni. Ennek nagyon megörült, jólesően nyugtázta, hogy a bábszínház iránti vonzalmamban ő is szerepet játszott.

1995-ben, a színház fennállásának századik évfordulóján ezt írja az előadásról az egyik tanulmány: Németh Antal „egyik legnagyobb igényű rendezése a *Macbeth* volt, amely az irodalmi mű hiteles interpretációját gazdag színházi élmény által közvetítette, s még egy fenntartásokkal teli, negatív értelemben elfogult kritika is

<sup>41</sup> OSzK Kt, N. A. Fond, 3981.

<sup>42</sup> Köztudott, hogy angol nyelvterületen csak úgy mondják: „az a skót darab”, mert ha kimondják a címét, a hiedelem szerint az előadás megbukik, vagy szerencsétlenség éri valamelyik szereplőt.

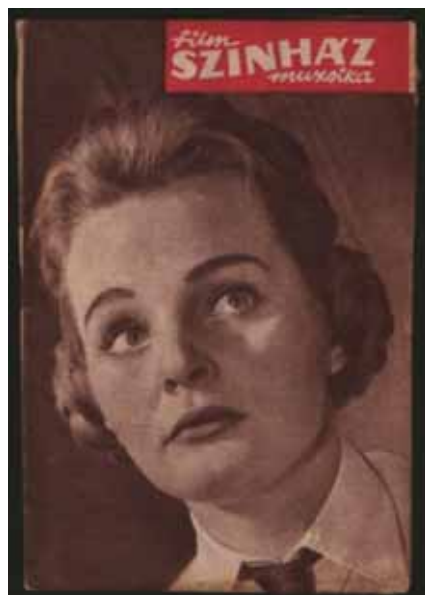
<sup>43</sup> A kapuzárási pánik fogalmát „jobb körökben” németül illet emlegetni.

<sup>44</sup> Németh Antal nem titkolta kapcsolatát Marival, hozzá írott leveleit is elhelyezte a Széchényi Könyvtár Kézirattárában, kb. tízezer darabból álló levelezéséhez csatolva. Mari színésznő volt, a *Bernarda Alba* házában Magdaléna szerepét játszotta.

elismerte, hogy a történelmi (?) figurákból eleven embereket formált<sup>45</sup>. Németh Antal vezetésével Szabó Ottó<sup>46</sup> és Spányik Éva<sup>47</sup> kiváló teljesítményt nyújtott (a címszerepben, illetve Lady Macbeth alakítójaként). A tudós rendező, aki nagy hatású irodalmi színpadi előadásokat is irányított, jelentős mértékben hozzájárult színészei fejlődéséhez.”<sup>48</sup>

Spányik Éva ekképp emlékezett Németh Antalra: „Úgy komponálta az előadást, mint egy professzor, egyetemi szinten. Nála minden kis részletnek klappolnia kellett, de a színészeket alig instruálta. Sokan haragudtak rá, néha én is. [...] Mégis rengeteget tanultam tőle, például kor- és helyzetértelmezést. Ő úgy próbált, hogy két hétig csak a drámára tanított minket. Azt értelmezte, magyarázta.”<sup>49</sup>

A *Bernarda háza* előadásának igazi értékei akkor értettem meg, amikor hét évvel később Prágában láttam Alfréd Radok<sup>50</sup> *Bernarda*-rendezését a Nemzeti Színházban. Akkor jutott eszembe, milyen kár, hogy ez a két nagyon hasonló sorsú, nagyszerű művész nem ismerte egymást. Kettőjük színházeszményének rokonsága Lorca tragédiájának megközelítésében pontosan nyomon követhető. Amíg a korábbi előadások értékei (például a budapesti Katona József Színház 1955-ös magyarországi bemutatójái) a pszichológiai realizmus iskoláját követve kizárólag a színészi alakítások kidolgozásában érvényesültek, Németh Antal és Alfréd Radok megközelítése a teátrális színház monumentális hatását is érvényre juttatja. Azt mondják, Radok egyik folyton visz-



Spányik Éva a Film-Színház-Muzsika címlapján

<sup>45</sup> Utalás a Dunántúli Napló 1960/2. számában megjelent írásra. (Mészáros–Hamar: *Macbeth. Shakespeare tragédiája a PNSZ-ban*. 14.)

<sup>46</sup> Szabó Ottó (1920–1998) Nagyváradon kezdte pályáját, majd a marosvásárhelyi Székely Színház tagja volt. 1956-ban áttelepült Magyarországra, és a pécsi színházhoz szerződött. Később a veszprémi, majd a budapesti József Attila és a debreceni Csokonai Színház művésze.

<sup>47</sup> Spányik Éva (1928–2012) Rózsahegyi Kálmán tanítványa, majd játszott Debrecenben, Pécsen, Veszprémben, Egerben, Miskolcon és a Vígszínházban. Volt Éva, Szent Johanna, Stuart Mária, Elisabeth Proctor (*A salemi boszorkányok*), Kocsma Jenny (*Koldusopera*).

<sup>48</sup> Nagy Imre: *A Pécsi Nemzeti Színház prózai bemutatóinak krónikája (1949–1995)*. In: *100 pécsi évad*. Pécs, 1995. 62.

<sup>49</sup> Futaky Hajna: *Színészportrék pécsi háttérrel III. Spányik Éva*. Jelenkor, 1986/2, 141.

<sup>50</sup> Alfréd Radok (1914–1976) a háború utáni cseh színház legjelentősebb alakja. 1968-ban Svédországba emigrál. A rendszerváltozás után egykori asszisztense, Václav Havel köztársasági elnök posztumusz Masaryk-renddel tüntette ki. Ő akkor már tizenöt éve Göteborg temetőjében nyugodott. Síremléke egy gyökerestől kitépott fát ábrázol. Vö. Balogh Géza: *A gyökerestől kitépott fa*. In: *Színház és diktatúra a 20. században*. Szerk.: Lengyel György, Bp., 2011. 260–276.



szatérő instrukciója az volt, hogy a párbeszédekben soha ne törekedjenek a valóság utánzására, mindig az a fontos, hogy valamit *akarjanak* a másiktól. Németh Antal előadásában is mindvégig ez a vad, kegyetlen céltudatosság érvényesült. A szereplőkben már-már egy görög sorstragédia emberfeletti hőseinek indulatai ütköztek össze. És az egész mégis *színház* volt, hátborzongató szépségű láttelep a férfi nélküli élet kietlenségéről, természetellenességéről. Azt is a prágai színészekről hallottam, hogy Radok mindig a *stílus* fontosságáról beszélt a próbákon. Németh Antal mindkét előadásában, a *Macbeth*ben és a *Bernardában* (ahogy alighanem valamennyi produkciójában) a stílusnak volt a legerősebb hatása a nézőkre. Mindketten ennek segítségével léptek túl a lélektani-realista színház rész-igazságain.

A *Macbeth* és a *Bernarda* után két évadon át tényleg csak operát rendez. A *Bánk bánt*, a *Bohéméletet*, a *trubadúrt*, az *Aidát* (parádés szereposztásban, a Mecseki Nyár keretében, a város szabadtéri színpadán, Takács Paula, Simándy József, Komlóssy Erzsébet, Jámbor László közreműködésével), a *Szöktetés a szerájból*, a *Toscát*, Az *álarcosbált*. A sorból kiemelkedik a *Hoffmann meséi* 1962-es bemutatója, amely a Pécsi Balett és az operatársulat összefogásából jön létre. Néha mégis sikerül „Európát varázsolni a pécsi színpadra”, ahogy a már többször idézett Márai-levéliben írja. „A keretben levő három felvonást eléneklik, de egyben meg is táncosítják – írja Molnár Gál Péter. – Az ének egy távolabbi színpadsíkon oratóriumszerűen, a valóságos színpadi középpontban az énekes szereplők jelmezeivel megegyezően a táncosok megjelenítik a mesét”<sup>51</sup>

Az előadás igazi szenzáció. Mátrai-Betegh Béla így számol be róla: „Az ismert fantasztikus dalmű és a most hozzátett vagy beléjetett, vagy vele elegyített balett – nem is tudom, hogyan jelöljem – egy és oszthatatlan. Nézem ezt az elragadóan, izgalmasan, furcsán összeötvözött színpadi játékot, ezt a keveréket, amely anélkül keverék, hogy korcs vagy zavaros volna, és ismerem a közös nevezőt, s ki merem mondani a feleletet: művészet. Gyümölcse egy gondolatnak, gyümölcse két művész: Eck Imre és Németh Antal erőfeszítésének, közös munkájának, együttes ábrándjának, egymást erősítő, összezsengő ötletességének. Valami más, valami új, valami összetett, érdekes színpadizenei műfaj, nem a kíséret tétova, nem a kuriózum föl-tűnni vágyó, nem a különködés borzas, hanem a művészet érett jellemzőivel.”<sup>52</sup>

De ekkor az igazi örömet, vigaszt már az általa létrehozott álomszínház jelenti. Az a virtuális katedra-színpad, ahol ő az igazgató, a hadvezér, a preceptor, a népnevelő. Ahol legkedvesebb színészeivel olyan fórumot hoz létre, amely a világirodalom legnagyobb szerűbb műveit idézi meg. A *Faust* első és második részét, *Élektárt* (Szophoklészt, Euripidészt, Bornemisza Péterét), *Dürrenmatt*, *Giraudoux*, *Lorca*, *O'Neill*, *Čapek*, *Strindberg*, *Lope de Vega* műveit. Oratorikus előadásban hallhatják a nézők a *Peer Gyntöt*, *Pirandello IV. Henrikjét*. Ez a korszak legizgalmasabb és legmodernebb színháza, ahol bárki néző lehet, akinek van hozzá elég képzelőereje. Mert itt nem rágiák a szájukba, hogy milyen a jó, az izgalmas,

<sup>51</sup> Molnár Gál Péter: *Eck*. Pécs, 2000. 38.

<sup>52</sup> Mátrai-Betegh Béla: *Eltáncolt áriák, elénekelt táncok*. Magyar Nemzet, 1962. november, 18.

a korszerű színház. Az a színház, ahová Németh Antal elkalauzol bennünket, nem létezik a valóságban. Ez a különös kaland egyenes folytatása és kiteljesedése a Népművelési Intézet földszinti stúdiójában rendezett korábbi összejöveteleknek, az *Üvegfigurák* és Giraudoux drámája, a *Lucretia* felolvasó színházi előadásának. Önvigasztalás, menekülés a sivár valóságból a költők álomvilágába.

Koós Olga<sup>53</sup> így emlékezik ezekre az évekre: „Az az irodalmi színpad [...] alkalmat adott, hogy Németh Antal vezetésével megismerjük a világ drámairodalmát, lépést tartsunk vele, olyan szerepeket játszhattunk el, melyekre másképp nem lett volna mód. Ő mindenkiről és mindenről tudott, ami színházzal kapcsolatos, vele együttműködni különleges intellektuális élményt jelentett valamennyiünknek, akik akkoriban részt vehettünk ebben.”<sup>54</sup>

1961 tavaszán még egy örömteli munka várja: a Művelődési Ház igazgatója felkéri, hogy rendezzen egy bábjátékot a város amatőr bábcsoportjával<sup>55</sup>. „A csoportot már ismerte Németh Antal, és mivel a tagok bábszínészi képzettsége és képességei igen egyenetlenek voltak, bábpantomim mellett döntött – emlékezik Futaky Hajna. – Prokofjev *Péter és a farkas* című szvitjét, régi kedvencét választotta ki nyomban megelevenítésre. A mű terjedelme azonban még egy, hasonlóan üde zenei anyag feldolgozását tette szükségessé, hogy előadásnyi műsor szülessék. A rendező Vass Lajos<sup>56</sup> meseoperáját, *A kiskakas gyémánt félkrajcárját* jól illeszkedő partnerműnek találta. [...] Németh Antalnak – eltekintve most művészi fantáziájától, ízlésétől – ilyen téren nemcsak nagy rutinja érvényesült, hanem egy alapvető karaktersvonása, mely munkáinak csiszolt rendjében már művészi értékke lényegült, a *precíz alapossága*. [...] A megvalósult rendezésén kívül Németh Antalnak volt még másik bábterve is, de ez sajnos a tarsolyában maradt. Még 1941-ben készítette el Szabó Lőrincsel a *Csongor és Tünde* némileg rövidített, átkötésekkel egyszerűsített szövegváltozatát a Nemzeti Színház frankfurti vendéglátéka céljára. Ezt a nagy műgonddal, tökéletes stílusillességgel megoldott átdolgozást szerette volna megújítani a pécsi bábszínpadon. Nemcsak futó ötlet volt részéről, hosszasan tervezte, s az 1962 novemberében Koós Ivánhoz<sup>57</sup> írott levelében erre nézve tett újabb együttműködést ajánlott. A terv kivitele nem rajtuk bukott meg, és ha mégoly objektív nehézségek miatt is, csak sajnálhatjuk...”<sup>58</sup>

<sup>53</sup> Koós Olga (1925–2011) Szegeden kezdte a pályáját, majd néhány éves budapesti működés után a pécsi, a miskolci, a kecskeméti és a szolnoki színház tagja volt. Lady Macbeth, illetve Lady Macduff szerepét felváltva játszotta Németh Antal rendezésében Spányik Évával.

<sup>54</sup> Futaky Hajna: *Színészportrék pécsi háttérrel I.*–Koós Olga. Jelenkor, 1985. 7–8. 660.

<sup>55</sup> Pécssett ekkor már tíz éve, 1951 óta működött amatőr bábegyüttes. Később felvette a Bóbita Bábegyüttes nevet, majd 1981-től hivatásos bábszínház lett, és Bóbita Bábszínház néven a Pécsi Nemzeti Színház tagozataként működött. 2003 óta önálló intézmény.

<sup>56</sup> Vass Lajos (1927–1993) zeneszerző, karnagy. Elsősorban színpadi zenék, gyermekoperák, kamaraművek, dalok, népdalfeldolgozások alkotója.

<sup>57</sup> Koós Iván (1927–1999) báb- és díszlettervező, az Állami Bábszínház előadásainak meghatározó személyisége, Németh Antal bábpantomimjeinek tervezője.

<sup>58</sup> Futaky Hajna: *A jelen múltja – a múlt jelene. Németh Antal pécsi bábrendezése.* Art Limes 2009/6. Báb-Tár IX. 36.

A *Hoffmann meséi* már egy új időszakba vezet át. Katona Ferencet 1962-ben ki-nevezik a budapesti Petőfi Színház igazgatójává. Utódja a Pécsi Nemzeti Színház élén Nógrádi Róbert<sup>59</sup>. Eleinte úgy tűnik, tudomásul veszi, hogy egy nagyformátumú rendezőt örökölt elődjétől, akinek elképzeléseit támogatni illik. Így jön létre a nagy visszhangot keltő *Hoffmann meséi* mellett 1962-ben a *Cyrano de Bergerac* Bánffy Györggyel<sup>60</sup> és Pécsi Ildikóval, a következő évadban pedig Molnár Ferenc *A hattyúja*.

Rendezői pályájának utolsó állomása Lendvay Ferenc meghívására az *Othello* újabb színpadra állítása, ezúttal a két éve alakult Veszprémi Petőfi Színházban, Szabó Ottó, Nagy Attila<sup>61</sup> és Medgyesi Mária közreműködésével, a kecskeméti előadás elveinek továbbfejlesztésével. Németh Verdi eszméit követi, aki a *Jago* címet akarta adni utolsó előtti operájának. A szuggesztív erejű veszprémi előadás középpontjában egyértelműen Nagy Attila démonikus Jago-alakítása áll.

Aztán az évad végén a pécsi színháznál nem hosszabbítják meg a szerződését. „Nógrádi igazgató eleinte támogatta Németh Antal törekvéseit a Pécsi Nemzeti Színházban, később terhére volt Németh jelentős rendezéseinek egyre nagyobb sikere és pozitív kritikai fogadtatása” – olvasható Eck Imre szóbeli közlése alapján a következő pécsi igazgató, Lengyel György tanulmányának lábjegyzetében.<sup>62</sup>

Katona Ferenc és Nógrádi Róbert eljárása nem más, mint a középszerűek reakciója egy kivételes képességű alkotó jelenlétére. Nincs benne semmi érthetetlen. Mindketten rendezők, mindketten igazgatásuk idején szeretnék kiteljesíteni saját rendezői pályájukat. Azt hiszik, Németh Antal a vetélytársuk. Az 1962/63-as évadban Nógrádi az *Othellót*, 1964-ben az *Amerikai Elektrát* rendezi. Az új főrendező pedig a *Hamletre*, a *III. Richárdra*, a *Három nővérré*, a *Lear királyra* készül. Nem lehet, hogy a túlságosan nagy szakmai tekintélynek örvendő vetélytárs ott kibiceljen. Útban van. Zavaró a jelenléte. Hubay Miklós azt mondta egy nyilatkozatában, hogy Németh Antal túl jó volt Magyarország számára.<sup>63</sup> Szörnyű kijelentés, de igaz. Igaz egy olyan korban, amelyben nem képességek szerint osztják a stallumokat. Amikor az arra jogosultak borsóra térdepeltetik Platónt, széklábat faragtatnak Michelangelóval. Amikor Németh Antalnak fel lehet mondani.

<sup>59</sup> Nógrádi Róbert (1928–1989) tanulmányait Budapesten és Moszkvában végezte, majd a szolnoki színház rendezője, 1957 és 1960 között főrendezője. 1962-től 1988-ig a Pécsi Nemzeti Színház igazgatója.

<sup>60</sup> Bánffy György (1927–2010) fővárosi színházaknál kezdte a pályáját, de a Pécssett eltöltött tizenegy évad során került a társulat élvonalába. *Cyrano* után eljátszotta *III. Richárdot*, *Lear királyt*, *Faustot*, *Oidipuszt* és a világirodalom számos más főszerepét. Kiváló versmondó. 1971-től haláláig a József Attila Színház tagja volt.

<sup>61</sup> Nagy Attila (1933–1992) színész, rendező. A főiskola elvégzése után Miskolcon kezdte pályáját, majd a forradalom alatti tevékenységéért börtönbüntetésre ítélték. 1962-től a veszprémi, majd a Thália Színház, a Szegedi Nemzeti Színház tagja. 1988-tól 1990-ig a kecskeméti színház művészeti vezetője.

<sup>62</sup> Lengyel György: *Németh Antal – A teatralitás főpapja*. In: *Színházi emberek*, Bp., 2008, 85.

<sup>63</sup> Marton Éva – Lugosi Lugó László: *Egy ember tragédiája*. Portréfilm Németh Antalról, Duna Televízió, 2009. Vö. Balogh Géza: *Két ember tragédiája*. Márai Sándor és Németh Antal. *Critikai Lapok*, 2010/2, 8–10.

Az ekkor hatvanegy éves Németh Antal viszont nem mehet nyugdíjba<sup>64</sup>, mert ahhoz a fennálló jogszabályok értelmében 1945 után tíz év szolgálati idő letöltése szükséges. De ő – önhibáján kívül – csak 1956 augusztusától állt folyamatos munkaviszonyban. Ezért a Széchenyi Könyvtár Színháztörténeti Osztályára helyezik.

Közben a magánéletében is súlyos csapások érik. Peéry Piri 1959-ben nyugdíjazták. 1960-ban el kell hagyniuk a Tárogató úti azilumot, mert a tulajdonos eladja a házat. A VIII. kerületi Korányi Sándor utcában bérelnék lakást, ami azt is jelenti, hogy a hatalmas könyvtár java részét fel kell számolni. Peéry Piri betegeskedni kezd, 1961-ben megoperálják. A diagnózis: tüdőrák agyi áttételekkel. Leköltözik Pécsre, hogy férje mellette lehessen. Az ottani idegklinikán hal meg 1962 szilveszterén.

Németh Antalt még kétszer kísérti meg a találkozás lehetősége *Az ember tragédiájával*. Az *Othello* sikere után Lendvay felkéri, hogy a következő évadban rendezze meg Madách művét Veszprémben. Húsz év után újraértékeli a dráma szcenikai megoldásait, és olyan koncepciót dolgoz ki Cselényi Józseffel, amely szakít minden teatralitással, a színészi játékot a gondolat tolmácsolására, „a madáchi Ige szolgálatára kényszeríti.” Az új értelmezés leglényegesebb vonása Lucifer alakjának és mondanivalójának Madáchcsal való azonosítása. „A Fényhozó alakját minden démoni vonástól megfosztva, nemes szkeptikusként, önmagával is vívódó, töprengő lénynek fogtam fel – emlékezik halála előtt néhány hónappal a rendező. – Lucifer szerepét megkérdésezésem nélkül egy olyan színészre osztották, aki legfeljebb Molnár Ferenc Ördögének címszerepében jeleskedhet, de abban is csak vidéken. Ezért – nem akarván így búcsúzni Madáchtól – inkább visszaléptem a *Tragédia* veszprémi rendezésétől.”<sup>65</sup> Az előadást végül Pethes György<sup>66</sup> rendezte vendégként. A szereposztás módosult, Ádámot Bicskey Károly<sup>67</sup>, Évát Fogarassy Mária<sup>68</sup>, Lucifert Szabó Ottó játszotta. A rendező előzetes nyilatkozata a mű esz-



Peéry Piri (1904–1962)

<sup>64</sup> Ekkor a férfiak nyugdíj-korhatára hatvan év.

<sup>65</sup> Németh Antal: *Egy emberöltő Az ember tragédiája szolgálatában*. In: Új színház! 464.

<sup>66</sup> Pethes György (1934–1999) „Vele kezdődik az új színházi nemzedék újat akarása” – írta róla Molnár Gál Péter. Patinás színészdinasztia leszármazottja, számos fővárosi és vidéki színházban rendezett, több magyar dráma ősbemutatója fűződik a nevéhez.

<sup>67</sup> Bicskey Károly (1920–2009) A színiakadémia utolsó éves hallgatójaként Németh Antal szerződtette a Nemzeti Színházhoz. 1945-ben a Művész Színház tagja, majd szinte valamennyi vidéki városban játszott. Volt Ádám, Lucifer, Othello, Ványa bácsi, és sok más klasszikus dráma főhőse.

<sup>68</sup> Fogarassy Mária (1919–1997) Az akadémia után Szegeden kezdte pályáját, majd Debrecenben, Pécsen, a Magyar Színházban, a Fővárosi Operettszínházban, a győri és a veszprémi színházban játszott. Volt Júlia, Desdemona, Ophelia, Anna Karenina.

meiségének, gondolatiságának és a modern színjátszás követelményeinek megfelelő előadást ígér.<sup>69</sup>

Az utolsó megkíséртésre és csalódásra 1967-ben kerül sor. A bécsi Burgtheater tervbe veszi Madách drámai költeményének bemutatását, és Németh Antalt szándékoznak felkérni tanácsadónak. A hírrre azonnal hozzálát egy újabb elképzelés kidolgozásához. Koch Auréllal elkészítteti a makettet, he-tekig dolgoznak együtt a tervezővel, csak éppen a meghívás marad el. A magyar kultúrpolitika irányítói Waldapfel József<sup>70</sup> irodalomtörténészt jelölik ki a feladatra. Az már nem Németh Antal történetének része, hogy Waldapfel súlyos beteg, nemigen tud eleget tenni a feladatnak, a Burgtheater bemutatója pedig csúfos bukás.

A Széchényi Könyvtár új helyzetet kínál, és Németh boldogan veti bele magát az elméleti munkába. Keresztury Dezső osztályvezető azzal bízta meg, hogy saját nemzeti színházi korszakának dokumentumait rendezze. A könyvtár évkönyvében írást közöl munkája természetéről, amely 1932-től, Hevesi távozásától 1944 december végéig rendezi a Nemzeti Színház iratait.<sup>71</sup>

Azt tervezi, hogy egyenként 350–450 oldal terjedelemben, hét kötetben, teljes filológiai aprólékos-sággal és iratokkal dokumentálva ismerteti a színház életét. A könyv felépítését a következőképpen képzei el: I. A Nemzeti Színház története, 1932–1944. II/1–2. Iratok az évtized történetéhez. II/3. Az évtized „ügyei”. (Össze-függő iratközlések). III/1. Az évadok műsora és kimutatások a színház munkájáról, 1932–1944. III/2. Az évtizedek bemutatóinak és bemutatószámba menő felújításai-nak színlapjai. IV. Kiegészítések. Név- és tárgymutató. Hibaigazítások.<sup>72</sup> „A magyar színházi irodalomban egyedülálló monográfia lesz, amiből 2 és ½ kötet már készen van<sup>73</sup>, az egésznek a befejezését 1970 végére tervezem” – írja Márainak.

Németh Antal és Márai barátságának megrendítő bizonyítéka az a levelezés, amelyet 1940 májusától 1948-ig, majd húszévi szünet után Németh halála évében, 1968-ban folytattak. A kezdeti udvariasan szívélyes hangot, a kölcsönös „Mélyen tisztelt és kedves Barátom” megszólítást egyre bensőségesebb és közvetlenebb fogalmazás váltja fel („Kedves Piroska és Antal!”, „Kedves Sándor!”), a kölcsönös tisztelet és megbecsülés igazi barátsággá alakul át. Amikor pedig a kényszerű hallgatás után Németh megszerzi Máraiék salernói lakcímét, azonnal nekifog a le-

<sup>69</sup> Napló, 1964. december 12. Idézi Koltai Tamás *Az ember tragédiája a színpadon*, Bp., 1990, 268.

<sup>70</sup> Waldapfel József (1904–1968) az ELTE irodalomtörténeti tanszékének vezetője, az MTA tagja. Sajtó alá rendezte Katona József, Vörösmarty, Madách és József Attila műveit. Fontos szerepe volt abban, hogy 1955-ben – nyolcévi tilalom után – a Nemzeti Színház bemutathatta a *Tragédiát*.

<sup>71</sup> Németh Antal: *A Nemzeti Színház iratainak sorsa*. Az OSzK évkönyve, 1965–66. Bp., 1968. 247–254.

<sup>72</sup> Közli Csizsár Mirella – Gajdó Tamás: „Nincs más haza, csak az élet” – Németh Antal és Márai Sándor levelezéséből c. összeállítása, Színház, 2003/8, 28.

<sup>73</sup> Az elkészült anyag kéziratai az OSzK Színház-történeti Tárában találhatók Ms 28/III.1/1–2, III/2 jelzet alatt.



vélírásnak. 1968. augusztus 26-án kelt első levelében beszámol tizenkét évig tartó állástalanságáról, az őt ért megaláztatásokról, Peéry Piri betegségéről, haláláról és második házasságáról.

„Négyesztendei reménytelen és sivár magány után, gyengülő szívvel, kezdődő érelmeszesedéssel küszködve átrendeztem életemet, és 1966. június 13-án megnősültem – írja. – A hősnő, aki vállalta a velem való sok vesződséget, gondot, bajt, Nelly, elvált asszony, akit viszont én segítek első házasságából származó serdülő gyermekei felnevelésében.” Beszámol a készülő nagyszabású monográfiáról, majd így folytatja: „És ha még lesz erőm, munkakedvem, szeretném 1970 után Peéry életrajzát és művészi pályáját megírni, amivel halálának 10. évfordulójára, 1972 decemberére óhajtanék elkészülni. Akkor aztán betöltöm hetvenedik életévemet és mint az öreg kínaiak, elkezdem búcsúmat ettől az értelmetlenségében is valahol nagyon értelmes, rettenetes és szépséges földi léttől.”<sup>74</sup>

Ez a terve sem valósul meg. 1968 októberében egyre erősödő gyomortáji panaszokkal kórházba szállítják. A műtét sikerül, de a szíve nagyon rossz állapotban van. Vérátömlesztést kap. Október 28-án délelőtt 11 órakor a II. számú Sebészeti Klinikán meghal.

\* \* \*

A 20. század első felének jelentős magyar színházi rendezői között alig akad olyan, akinek teljes pályáívet sikerült bejárnia. Németh Antal sorsa annyiban tragikusabb a többiekénél, hogy két totalitárius politikai rendszerben próbált kívülről maradni. Mindkét rendszer kegyetlenül megbüntette. Hevesi a szintézis volt, összegezte mindazt, amit a magyar és az európai színház addig elért. Ő volt az első huszadik századi értelemben vett rendező Magyarországon, aki nemcsak lebonyolítója az előadások létrejöttének, de értelmezi a drámát és elemzi a színészek munkáját.

Németh Antal, aki egy emberöltővel fiatalabb nála, már nem csupán értelmez és elemez, hanem önálló, öntörvényű alkotásnak tekinti a színházi előadást. Szerinte a rendezőnek „nemcsak összekötő kapoccsá kell lennie az irodalmi mű, valamint a kortól determinált közönség, színész és színpad között, hanem a szó szoros értelmében *alkotó* művésszé, kinek kezében csupán anyag az irodalmi mű lelke és szóruhája, a színész teste és hangbeli adottságai, a színpad építészeti, festészeti és plasztikai lehetőségei, de anyag tulajdonképpen a közönség is, amelynek lelkéből formálja meg, hívja életre a rendelkezésre álló alakító eszközökkel művészi álmait.”<sup>75</sup> Így foglalta össze művészi hitvallását a negyvenes évek elején. Nem rajta múlt, hogy megvalósítása minduntalan akadályokba ütközött.

<sup>74</sup> OSzK Kt, N. A. Fond, 3981.

<sup>75</sup> Németh Antal: *Hogyan keletkezik a színházi előadás?* Elhangzott az Esztétikai Társaságban 1940. II. 27-én, III. 5-én és 12-én. Megjelent a *Nemzeti Színház 1941* című kiadványban, Bp., 1942, 8.

Amit elkezdett, az 1945 után nem folytatódhatott. A rendezői színház eszméjét sokáig csak fejcsoválva, gúnyolódva volt szabad emlegetni, mint hajdan a fauve-okat az akadémikus festészet hívei körében. A realizmus nevében még évtizedekig a pszichologizálás volt az egyedül üdvözítőnek tartott módszer, amellyel a „színész-központú” magyar színpadon hiteles pillanatokat lehet teremteni.

Németh Antal rendezői színháza sokáig nem talált folytatókra.

### **Géza Balogh: Antal Németh and Director's Theatre** **Coming Back (Part 6)**

In his last essay in the series on Antal Németh, the author relates the last twelve years of the director's career, the period of "coming back" abounding with success and afflictions alike. Having mentioned the offer by János Zách of the post of director at the Kaposvári Csiky Gergely Színház (Gergely Csiky Theatre, Kaposvár) in the summer of 1956, he praises Németh's stagings in the season 1956/57, with Vörösmarty's *Csongor és Tünde* (*Csongor and Tunde*) and Thornton Wilder's *Our Town* among them.

Then he takes into account the outstanding achievements of the two seasons at the Kecskeméti Katona József Színház (József Katona Theatre, Kecskemét), like the novel stagings of Móricz's *Úri muri* (Very Merry) as well as of *A Midsummer Night's Dream* and the successful *Othello* production. He also mentions the fact that it was Antal Németh who first showed Claudel–Honegger's oratorio *Joan of Arc at the Stake* in Hungary, at Erkel Színház (Erkel Theatre), in the 1958 season. Still, no matter what great success he had, even the last years failed to bring him peace and lasting recognition. In 1960 he, invited by Ferenc Katona, signed a contract with the Pécsi Nemzeti Színház (Pécs National Theatre), where the manager relied on him as an opera director primarily. However, he had two significant prose stagings, too, those of *Macbeth* and *The House of Bernarda Alba*. The last stage in his director's career was a new *Othello* production at the invitation of Ferenc Lendvay in the then two-year old Veszprémi Petőfi Színház (Petőfi Theatre, Veszprém). Since his contract was not renewed by the Pécs National Theatre in 1964, he accepted a post at Széchényi Könyvtár (Széchényi Library) where he was entrusted with writing up the history of the National Theatre by Dezső Keresztury. He worked on that until his death in October 1968. At the end of his essay the author, quoting Antal Németh's creed as a stage director, declares that he was the first one in Hungary to regard a theatrical performance as an independent piece of work in its own right and to hold that the director "needs to become not only a link between the literary work and the audience as determined by its age, between the actor and the stage, but also a *creative* artist in the strictest sense of the word."



# „Mindig történt valami, ha máshol nem, hát bennünk.”

Kulcsár Editet Szász Zsolt kérdezte

– *Te annak a generációnak a tagja vagy, amelyik a Ceaușescu-féle önkény erősödésének idején vált nagykorúvá. Mi indította a humán beállítottságú, irodalom és színházkedvelő szatmári lányt arra, hogy építészetet tanuljon Temesváron?*

– 1968 után Ceaușescu egyre kevésbé támogatta a humán kultúrát, mert a rendszerre veszélyt jelentett a művészetek szabadsága, a gondolkodó ember, aki esetleg saját világnézettel rendelkezett, és a rendszert kritikusan szemlélte. A nyitott gondolkodás megszüntetésére és a szocialista ipari álforradalom kiterjesztésére szolgált szerintem az, hogy a reál szakok kerültek túlsúlyba már a középiskolában, és aztán az egyetemeken is, ahol elsősorban a magyar nyelvű humán szakokat sorvasztották el. A hetvenes években négyen–öten végezhetek magyar szakon a bölcsész karon Kolozsváron, és őket a kötelező három gyakornoki évre román városokba, falvakba helyezték ki, ahol a második szakukat, egy idegen nyelvet (németet, angolt, franciát) kellett tanítaniuk, a családjuktól és a magyar közösségtől távol. S ha ezt nem vállalta valaki, nem kaphatott máshol munkát. Ezek voltak az érvei édesapámnak is, amikor a mérnöki egyetem felé irányított, dacára annak, hogy kora gyermekkoromtól kezdve szenvedélyes versmondó voltam, rengeteget olvastam, és írásaimmal is elismerést arattam kiváló irodalomtanáraimnál. Viszont sohasem okozott számomra nehézséget a matematika sem, így könnyedén bejutottam a Magyar Líceum reál osztályába. Jellemző erre az időszakra, hogy az iskolánkat, az négyszáz éves szatmári református kollégium utódját, ami szintiszta magyar osztályokkal működött, mire én 1981-ben leérettségiztem, „ipari líceummá” alakították. Édesapám, Kulcsár István köztisztviselőként álló középiskolai tanár volt. A maga idejében, az ötvenes évek elején ő is csak kompromisszumok árán tudott



A „néhai” Magyar Líceum, ma Református Gimnázium mellett áll a Láncoz Tempom

továbbtanulni, hiszen egy évet járt magyar szakon Kolozsváron, amikor mint kulákot ki akarták tenni. Nagy István író, az akkori rektor tanácsolta neki, hogy ha orosz szakra iratkozik át, folytathatja tanulmányait. Így aztán orosz tanított egész életében, de rám hagyományozta a humán érdeklődését a magyar irodalom iránt. Az erdélyi irodalom, képzőművészet jelentős alkotóinak munkái ott sorakoztak a könyvtárunkban. Mégis a mérnöki

egyetem felé terelgetett, így lettem Temesváron az építőmérnöki kar hallgatója. Végül is ez bizonyult a legjobb kiindulópontnak a színház felé, mert Temesvárra érkezésem másnapján már megtaláltam a Thália Diákszínpadot; s így, mondhatni a mérnöki egyetemmel egy időben, a „Tháliát” is kijártam. Itt találkoztam Bocsárdi Lászlóval, Bocsárdi Angi Gabriellával, a Látóhatár irodalmi körben pedig Visky Andrással, hogy csak színházi életünkben azóta ismertté vált neveket soroljam.

– *A nyolcvanas években Magyarországon is a Budapesti Műszaki Egyetemen működő Szkéné Színház volt a színházújító mozgalomnak és a külföld felé való nyitásnak az egyik központi helyszíne. Egy olyan soknemzetiségű városban, mint Temesvár – mely egyúttal Románia második legnagyobb városa, milyen volt a légkör a nyolcvanas évek elején, mit jelentett akkor részt venni egy egyetemi színházi csoportban?*

– A nyolcvanas évek elején az egyetemeken még nagyon gazdag volt a magyar diákság kulturális élete: a Thália mellett volt magyar diákrádió, táncház, focibajnokság, természetjáró Gyere te is! mozgalom. A nagy egyetemi központok (Kolozsvár, Temesvár, Marosvásárhely) diáksága kapcsolatban is volt egymással. Bőven voltak közös programok több száz diák részvételével, amíg sok minden mással együtt ezeket is be nem tiltották. A Tháliában Mátray László, a temesvári színház színművésze volt a Mesterünk. Ő több évtizedig vezette fáradhatatlanul ezt a négy-ötévente kicserélődő, műszaki értelmiségiekből álló csapatot. Komoly, rendszeres munka folyt, minden évben volt egy-két bemutató, amit aztán eljátszottunk az Egyetemi Művelődési Házban; de nyáron egy ízben Székelyföldön is turnéztunk. A Mester a kortárs erdélyi drámai irodalom és az új színházi formák keresése irányába terelgetett minket, számára is új alternatívát jelentett ez a kőszínházi munkája mellett. Bemelegítésként tajcsizni tanultunk, amivel egyúttal a koncentrációt és a mozgáskoordinációt is elsajátítottuk, aztán próbáltuk a darabot vagy a választott szöveggel foglalkoztunk. Volt olyan kortárs erdélyi dráma, aminek a Tháliában volt az ősbemutatója, utána tűzte műsorára egy színház (pl. Deák Tamás: *Az estély*), máskor egy Szilágyi Domokos versből, a *Missa solemnis*-ből lett mozgásszínházi kompozíció. A Mesternek nagy erénye volt, hogy szabad

utat engedett az egyéni kezdeményezéseknek is. Például készült egy performanszunk Cselényi Béla *Fabula rasa* című verseskötetéből, amit Kolozsváron a Gaál Gábor Irodalmi Körben adtunk elő. Nekem a vers volt a nagy szerelmem, Szilágyi Domokos, Hervay Gizella kötetait mindig magammal hordtam. A Thália egyik rendezvényén adtam elő *Zuhanások* címmel legkedvesebb verseimet a „magam módján”. Később is kísérleteztem a versmondásban rejlő lehetőségekkel: néha a zeneiséget hangsúlyoztam ki (például Balla Zsófia vagy Dsida Jenő verseinél), máskor (barátnőm, Gál Éva Emese verseinek elmondásakor) tánclépésekből álló kis mozgás-kompozíciókkal ellenpontoztam a vers mondandóját.

– *Tehát a temesvári diákszínpadon ismerkedtél meg azokkal az emberekkel, akik a nyolcvanas években „független” színházat alapítottak Gyergyószentmiklóson. Az alapításról és ezekről a kapcsolatokról mit lehet tudni?*

– A Tháliába járó fiatalok nagyobbik részét elsősorban nem a színházművészet érdekelte, inkább a jó közösség vonzotta őket. A „tháliások” később maguk is kezdeményező, közösségformáló értelmiségiek lettek, vezető egyéniségek. Szerintem elsősorban a tenni akarásunk miatt voltak hitelesek a produkcióink, sugárzott belőlünk az energia, az önkifejezés szándéka. Bocsárdi Laci a Thália mintájára alapította meg 1984-ben Gyergyószentmiklóson a Figura Stúdiót, olyan fiatal műszaki értelmiségiekből, akik többnyire munkatársai voltak a város nagy gyárában, az „öntödében”. Én két évvel később végeztem az egyetemen, de folyamatosan kapcsolatban voltam a Bocsárdi házaspárral, és tudatosan Gyergyó közelében választottam munkahelyet. Délelőtt dolgoztunk: ki a gyárban, ki az építőtelepen, mint én, aztán este összegyűltünk a Művelődési Házban, és próbáltunk. Az igazgatónő egy művelt és nagyon nyitott szellemű irodalom tanárnő, Varga Gyöngyi volt, aki mindenben támogatta csoportunkat. 1986-ban Jarry *Übü királyának* próbáiba kapcsolódtam be, és Roza-munda királyné szerepét kaptam meg. Bár az *Übü* még lázas csapatmunka volt, de Bocsárdi Laci ekkor ült át először a rendezői székbe. Addig is ő volt a játékmester a színpadon és a csapat minden más együttléte alkalmával is, de az *Übü* megalkotása alatt vált (kísérleti) színházi rendezővé. Természetesen magunk varrtuk a jelmezt, a díszletet (rózsaszínre festett zsákvászonból), mi építettük a színpadot is.

Az előadás nagy siker lett, minden típusú közönséget (fiatalt, öreget, értelmiségit és munkást) meghódított, és a színházi emberek is felfigyeltek ránk. Ha stílusosan kellene besorolni, azt mondhatnánk: mozgásszínházi előadás volt, de a hatásának valódi titka abban rejlett, hogy egy diktatúrában humorral és mégis véresen komolyan beszélünk a hatalom ostobaságáról. „A játékmódra sokféle jelzőt lehetne aggatni: elidegenítő, abszurd, kegyetlen... Fel lehetne tenni a század színházának nagy kérdését: átlényegülés vagy elidegenítés? Az igazi válasz a két elem dinamikus, egymásba fonódó alkalmazása lehet. (...) Stílussteremtő erővel hat az előadás vezérmotívuma, erre fűzik fel, szövik rendszerré a mozgás-, hang- és látványelemeket.



Mátray László, aki 1972-től 1995-ig vezette a Tháliát Temesváron





Übü mama szerepében B. Angi Gabriella és a „lengyelek”

A színházi szakma 1987-től kezdve kitüntetett minket a figyelmével, így az Übüvel abban az évben már erdélyi turnét is szervezhettünk: játszottunk Nagyváradon, Szatmárnémetiben, Székelyudvarhelyen, Csíkszeredában a kőszínházak színpadán. Azonban amikor a Szabad Európa Rádióban valaki beszélt rólunk, az „übüség” jelentéséről, levettük műsorról az előadást, mielőtt betiltották volna, hogy tovább működhessünk. Az Ős-Figura<sup>2</sup> egy kb. harminc emberből álló baráti társaság volt, szinte mindent együtt csináltunk. Együtt olvastuk Artaud-ot, Grotowskit, Sztanyiszlavszkijt. A *színész munkája* című könyvét kölcsön kaptuk pár hétre (még nem volt fénymásoló!), hogy később is tudjuk használni felváltva olvastuk fel, magnófelvételt készítettünk belőle. „Sziszfuszi munka volt, de élveztük. Mindig történt valami, ha máshol, nem, hát bennünk”- így emlékeztem meg később erről az időszakról. „Szinte pszichoanalízis, amit magunkról, egymásról, a csapat állapotáról kiderítünk. Minden terítékre kerül. Kommunáról álmodunk, egy olyan házról, ahol együtt élhetnénk.



Jelenet a Várnászból: Szakács László (Vőlegény), Árus Zsolt (A menyasszony apja), B. Angi Gabriella (Anyja), Kulcsár Edit (Menyasszony)

Színpadi képet teremtenek. A retorika trónfosztása ez, a színpadi nyelvezet feledésbe merült zamatainak ízlelgetése. Nagy erénye az előadásnak a jó ritmus. A jelenetek, mozdulatok, hangok lüktetése köti le a néző figyelmét, érzéseit”<sup>1</sup> – így írtam le később nézőként az új szereplőkkel felújított Übü előadást, ami az 1990 őszétől állami támogatással működő Figura Kísérleti Színház első bemutatója lett.

A városban jelenség lett az életmódunk. Szeretnek bennünket.”<sup>3</sup>

Az Übü után Lorca Várnászát kezdtük el próbálni. Abszurd komédia után verses tragédia, mozgásszínház után szertartás-színház – úgy tűnt mindenkinek, hogy óriási stílusváltás történt. Én úgy gondolom, hogy a módszer, a cél ugyanaz volt, csak ezzel a darabválasztással nagyobb felelősséget vállaltunk színházilag. A Várnász arról szól, hogy egy szigorú szabályok szerint működő közösségben a szenvedélynek,

<sup>1</sup> Kulcsár Edit: *Übü király, vagy a lengyelek*, Helikon 30. szám, 1991. július 26.

<sup>2</sup> Ős-Figurának szoktuk nevezni az 1984–1990 közötti időszakot, amikor amatőr társulatként működtünk, de ennek az időszaknak az eredményei alapján kapott 1990-ben állami támogatást és professzionális színházi státust a Figura Stúdió Színház.

<sup>3</sup> Kulcsár Edit: *Életem legszebb, leggyönyörűbb időszaka*. In: Szebeni Zsuzsa: *Figura Stúdió Színház*, OSZMI, 2000.



a szerelem szabadságának nincs helye. Ennek a tiszta tragédiának a megjelenítése a Figurát mint baráti közösséget, valamint az előadás közönségét is mély önvizsgálatra készítette akkor, amikor a diktatúra legsötétebb időszakát éltük (kenyér jegyre, áram és meleg víz meghatározott órákban...). Én a Menyasszonyt játszottam – alig huszonöt éves elvált nőként, aki a szülőföldemtől távol éltem, azért, hogy egy amatőr színtársulat tagja lehessen. Ez a próbafolyamat sokkal időigényesebb és küzdelmesebb is volt a társulat számára. Számomra viszont a „repülés boldogságát” jelentette, mert verses drámában játszhattam el egy szerelmes lányt! Ma is csodálkozva-meghatódva olvasom Visky András leírását az előadásról: „Ülnek előttünk, velünk a színjátszó személyek és várakoznak. Most minden belül történik, hogy megteremtődjék a színpadi csend. Itt még a színész-néző, a néző-színész. Ugyanúgy, ugyanott. Mindkét csoport kívül van a szavakon, kívül a jelentésen. (...) Bocsárdi szerint a jelentés a csend örök pillanatnyisága felől közelít hozzánk. A szavak, az emberi test alakváltozásai a kitüntetett színházi térben, ott – a csendben – nyernek értelmet csak. Aki nem tudja megteremtteni a színpadi csendet – amely sohasem a játéktér szférájában realizálódik, hanem elindul a színpadról, s visszatér, együvé kerülve az, mi különálló –, annak nem volna szabad elkezdenie az előadást. A többi – maga a spektakulum – már a kimondott szó kolosszális véletlenei és egzisztenciális botrányai, már eszeveszett kapkodás, sietés, már mérhetetlen sóvárgás.”<sup>4</sup>



Szilágyi Domokos: *Missa Solemnis*, Thália, 1984, r.: Mátray László, közepén Kulcsár Edit

<sup>4</sup> Lásd erről Visky András: *A tiszta tragikum vigasza. A Vémász a Figura kísérleti színház előadásában*, In: *Felütés, írások a magyar alternatív színházról*, 1990, szerkesztő: Várszegi Tibor.

Egy órás bemelegítés, szertartás előzte meg a színpadra lépésünket, először közös gyakorlatokat végeztünk, majd a saját szerepünkkel foglalkoztunk. Bocsárdi Laci minden alkalommal ott állt az utolsó sor mögött, és végig játszott-motyogta velünk az előadást, éreztük a jelenlétét, nélküle nem is tudtuk volna eljátszani! Az előadás után egy ideig nem bírtunk megszólalni. Valamit felszabadítottunk a nézőkben is: sokan könnyekkel küzdve öleltek át minket, áradt felénk a szeretet. Ugyancsak Visky András írja: „Bocsárdi László rendezése az évad legmodernebbül hagyományos előadása. Az átélés-technika tiszta stílusa. Külön fotó-tanulmányt érdemelne az arc megjelenítő erejéért folytatott küzdelme a tizenkilenc szereplőnek. A tragikum teljességéből nem hiányozhat egyetlen arc sem. A miénk sem, akik Tompa Gábor *A buszmegálló*, Parászka Miklós *A vihar* rendezéseivel egy sorban emlegetjük a nem-hivatásos Figura minden ízében profi előadását.”<sup>5</sup>

– *Három évig színészkedtl a Figurában, majd a kilencvenes évek közepén a BBTE teatrológia szakán szereztél diplomát. Mi történt veled a rendszerváltás idején, illetve utána?*

– A Vémászt is sok helyen eljátszhattuk, többek között az egyik legösszetartóbb székely faluban, Gyergyóalfaluban és Marosvásárhelyen, a színház stúdiójában is. Mindez számunkra hatalmas élmény volt, de épp a siker kezdte szétfeszíteni az amatőr működés kereteit. 1989 őszén új darabot kezdtünk el ízeletetni, Jevgenyij Svarc *A sárkányát*, és a Vémászt nem játszottuk többet. Számomra valami véget ért, és úgy döntöttem, hazatérek szülővárosomba.

1989 novemberében kezdtem el dolgozni tervező mérnökként Szatmárnémetiben. És néhány hét múlva jött a forradalom, minden megváltozott: 1990 februárjában már lázasan alapítottuk az RMDSZ-t, a MADISZ-t. Átléphetünk a határt, elmehettünk színházba Budapestre, ott voltunk Szegeden a THEALTER fesztiválon; és 1990 szeptemberében Andrei Pleșu kultuszminiszter pártfogásával, állami támogatással megalakult Erdély hetedik színháza, a Figura Stúdió Színház. A régi figurások közül csak öten akartak továbbra is színházzal foglalkozni: Bocsárdi Laci, a felesége, Gabi, Szakács Laci és az Árus házaspár. Tehát versenyvizsgát hirdettek a színészi helyekre. Nekem is biztosítva lett volna a színész státuszom alapító tagként, sokat őrlődtem azon, hogy visszamenjek-e. Akkor még más szerepkörre egyikünk se gondolt, hiszen Romániában a színházak nem is alkalmaztak dramaturgokat. Végül a belső megérzésem győzött: az utolsó pillanatban egy táviratban intettem búcsút a színészi pályának. A következő két évben, bár mérnökként dolgoztam, egyre közelebb kerültem a szatmári színházhoz, ami gyermekkori élményeim színhelye volt. Parászka Miklós, aki nemrég lett a szatmári magyar társulat vezetője, jól ismerte gyergyói ténykedésemet, ezért bemehettem a próbákra, írhattam a műsorfüzetbe, aztán egy év múlva megkérdezte, hogy nem lenne-e kedvem a színházhoz szerződni irodalmi titkárnak. A romániai színházakban az irodalmi titkár a dramaturg, aki a sajtós, a művészeti titkár teendőit is ellátja. Egy év próbaidőt adtam magamnak, majd 1992 őszén végleg megváltam a mérnöki pályától,

---

<sup>5</sup> Uo.

és szülővárosom színházába szerződtem, ugyanakkor felvettek a Kolozsváron induló első magyar nyelvű dramaturg osztályba is.

– Úgy tudom, tizenhat évig voltál Szatmárnémetiben a Harag György Társulat tagja, de ezekben az években más „szerepkörben” Magyarországon is találkoztam veled, mint a határon túli színházi támogatások ügyintézőjével.

– Parászka Miklós, amikor középiskolás voltam, a színház forradalmára volt, amikor a kilencvenes években szerződtetett, a színházat szakmai sikerek felé vezető és a közönség megbecsülését kívívó igazgató lett. Sokat tanultam tőle a színház működéséről, de szabadságot is adott nekem abban, hogyan oldom meg a feladataimat. Közben rendszeresen jártam Kolozsvárra az egyetemre, és nagy örömökre nagyon sok órát a kolozsvári színházban tartottak, ahol betekinthettünk Tompa Gábor művész-színházának hétköznapijaiba. Igyekeztem minden lehetőséget kihasználni, hogy megismerjem a magyar színházi életet, elmentem a fesztiválokra, szakmai rendezvényekre, a zalaegerszegi Nyílt Fórumokra, és a tapasztalatokat otthon próbáltam hasznosítani. Például erdélyi Nyílt Fórumot, kortárs magyar dráma-műhelyt szerveztem Szatmárnémetiben; de sajnos, csak két alkalomra futotta, nem a lelkesedésemből volt hiány, hanem mert Erdélyben nem találtunk új drámákat. Sikerült viszont színpadra segítenem pár kortárs magyar drámát: Kiss Csaba, Egressy Zoltán, Háy János darabjait. Spiró *Csirkefejét* is játszottuk már 1993-ban, ezt a rendező, Kövesdy István javasolta.

Úgy gondoltam, hogy mindent meg kell tennem, ami segítheti a színház működését. Ha pályázatot kellett írni, hétvégi tanfolyamokon megtanultam. Ha mecénásokat kellett szerezni, Mecénás bérletet indítottunk. Ha fiatal színészeket akart szerződtetni a színház, ahhoz színészlakások kellenek, ezekre több éven át írtam a pályázatokat, pártfogókat is szereztünk. Hogy mindent le tudjunk bonyolítani, alapítványt hoztunk létre. Ha szabadtéri előadást akartunk nyáron, a pénz megszerzésén túl mindent magunknak kellett megszervezni a gyártástól a turnéig. Lassan megsokasodtak a kulturális menedzseri feladataim, úgyhogy az egyik évben az ELTE-n elvégeztem egy ez irányú felsőfokú képzést is.

– A rendszerváltás a romániai magyar színháztársulatokban a magyarországinál nagyobb fordulatot hozott. Saját lábra állt a magyar nyelvű színházi képzés, de felteszem, akkoriban olyan kérdések is felmerültek, hogy formanyelvi tekintetben be kell-e építeni a román színház eredményeit, vagy inkább – a tradíciókból kiindulva – az identitás megtartása és erősítése az elsődleges feladata a kisebbségi



Parászka Miklós rendező, színházigazgató, 1987–2000 között a szatmárnémeti magyar társulat vezetője



Egressy Zoltán: *Portugál*, 2003, r.: Lendvai Zoltán





A Harag György Társulat otthona:  
a Szatmárnémeti Északi Színház

*színháztársulatnak. A szatmárnémeti színház milyen válaszokat adott ezekre a kihívásokra?*

– Természetes, hogy a forradalmi helyzetben először a korrekció lehetőségét használta ki az addig korlátok közé szorított társulat. Műsorra került a korábban betiltott előadás, Sütő András kiváló drámája, *A lócsiszár virágvasárnapja*, és végre szabadon választhattunk a magyar drámák közül, ami nem azt jelentette, hogy az

esztétikai szempontok háttérbe szorultak. Azon sem lehet csodálkozni, hogy a rendezőhiányban szenvedő erdélyi szakma (a képzés hiánya miatt, ami valljuk be, a mai napig nincs megoldva megfelelő színvonalon) először az anyaország felé fordult, onnan hívtunk rendezőket, jó esetben támogatást is kaptunk hozzá.

– Szatmáron jelzés értékű lehetett, hogy a társulat megalapításának 40. évfordulóján, 1993-ban felvette az alapító igazgató, Harag György nevét.

– Ő az erdélyi színház legizgalmasabb alkotója volt, aki Szatmáron elindította egy fiatal csapattal a színházat, de amikor megrekedni látszott, nem hezitált: „Egyik napról a másikra elhatároztam, hogy elindulok, és mint Csongor, megkeresem a boldogságomat.”<sup>6</sup> Még sokáig vándorolt Harag György, amíg megtalálta azt a színházi nyelvet, ami őt és közönségét is „boldoggá tette”: életműve gerincét magyar drámák kortárs színházi megszólaltatása alkotja.<sup>7</sup> Azóta Erdélyben és a többi határon túli magyar színházban is zökkenőmentesen megtörtént a generációváltás a társulatokban és azok vezetésében is. A fiatalabb generáció pedig rögtön hozta magával az új témákat, ízlést, új kapcsolatokat. A rendezők közül páran román színházi iskolákban tanultak, egyre közelebb került egymáshoz az erdélyi magyar és a román színházi szakma, főként ez utóbbi rendkívüli nyitottságának is köszönhetően.

– Hogy nem csak egyirányú volt a folyamat a két színházkultúra egymásra hatásában (tehát hogy csak a román hathat a magyarra), arra Harag György működése a példa. Lehet, hogy az ő munkássága az alapja annak a kontinuitásnak, ami a rendszerváltás előtti és utáni színházújító törekvéseket összekapcsolja, úgy a magyar, mint a román színházban?

– Nemrég vitatkozott épp nálunk a MITEM szakmai beszélgetésén két román művész (Matei Vişniec és Helmut Stürmer), hogy a művészetnek van-e „nemzeti” dimenziója. Vişniec a román színházi kultúrát próbálta jellemezni, míg Stürmer

<sup>6</sup> Nagy Béla: *Színház és dramaturgia* (Harag György szabadegyetemi előadása 1984-ben), megjelent a *Rendezte: Harag György* kötetben Nánay István szerkesztésében, OSZMI, 2000.

<sup>7</sup> Harag György legfontosabb előadásai, többek között: Nagy István: *Özönvíz előtt*; Barta Lajos: *Szerelem*; Madách Imre: *Az ember tragédiája*; Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*; Sütő András: *Egy lócsiszár virágvasárnapja*; Káin és Ábel; *Csillag a máglyán*; Örkény István: *Tóték* (román nyelven); Székely János: *Caligula helytartója*; Kisfaludy-játék; Móricz Zsigmond: *Úri muri*; Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*



a tehetség univerzalitásáról beszélt. Talán nem így kellene a kérdést feltenni, hanem úgy, ahogy a magyar színjátszás neuralgikus pontjait Harag György 1984-ben számba vette: „Úgy érzem: nagyon egyenetlen a színvonalunk. Azt is ki merem mondani, hogy le vagyunk maradva. Le vagyunk maradva rendezőileg, színészileg, díszlettervezőileg. Stílusban vagyunk lemaradva. Persze itt-ott mindig történnek kísérletek, de az az érzésem, hogy általában öreges a színházunk. Túlságosan a közönség uszályában megy. Bizonyos körülmények összejátszanak, hogy a konzervatívizmusunk megmaradjon.”<sup>8</sup> S mintha mi sem változott volna harminc éve! Ehhez csak annyit tennék még hozzá, hogy a „stílustalanság” miatt a közönségünket sem tudtuk kiművelni, nehezebben fogadnak be a megszokottól eltérő színházi nyelveket. A román közönség sokkal nyitottabb, és nem a műveltsége okán, hanem mert rá lett szoktatva a kísérletezésre, a különböző stílusokra.

– *Igaz-e, hogy a román elméleti, esztétikai képzés, a kritikai irodalom előtte jár a magyarnak – a magyarországi és erdélyi magyarnak is –, vagy ebben kiegyenlítődés következett be a kolozsvári és a vásárhelyi tanszékeken folyó oktatás révén? Igaz-e hogy úgy a román, mint az erdélyi magyar színjátszásban nagyobb szerepe van a praxisban a színházi alap kutatásoknak, mint Magyarországon?*

– Dramaturgiai tanulmányaim során volt szerencsém betekinteni mind a magyarországi<sup>9</sup>, mind a romániai teatrológiai oktatásba. Magyarországon alapos elméleti képzés folyt olyan tárgyak keretében, mint például a filozófia (Balassa Péter), a drámaelmélet (Fodor Géza), az opera (Petrovics Emil), a színháztörténet (Kerényi Ferenc), de tanácstalanság uralkodott a gyakorlati kérdésekben (például alig mutatkozott közreműködő hajlam a hallgatók részéről Spiró György drámaírás óráján). Kolozsváron kénytelenek voltunk „belehallgatni” a román teatrológia szak kurzusaiba, mert még nem volt elég magyar szakirányú végzettséggel rendelkező tanár. Ott engem elbűvölt például a színházi műfajok története előadójának, Doina Modola professzor asszonynak a gyakorlatias tárgyi tudása a különböző korok színházáról, működési mechanizmusáról. A román szakon a teatrológián ma is arra készítik fel a hallgatókat, hogy lehessen belőlük irodalmi titkár, elméleti szakíró vagy akár kritikus. A dramaturg román nyelven drámaírórt jelent, erre a „szakmára” szó sincs a román nyelvben, esetleg „irodalmi munkatársként” nevezik meg a rendező mellett működő elméleti szakembert. Ami a román színházi szakirodalmat illeti, csodálatra méltó, milyen bőséggel születnek monográfiák a kortárs rendezőről, színészekről, alkotókról, és a külföldi szakirodalmat is folyamatosan lefordítják.

– *2008-ban milyen perspektívákat láttál magad előtt otthon, és miért választottad helyette mégis a debreceni színházat?*

– Én a mai napig nem „költöztem el” otthonról. Egyszerűen az évek során egyre több feladatom lett Magyarországon, először a határon túli magyar színházakkal kapcsolatban (a Magyar Játékszíni Társaságnak próbáltam értelmes programokkal

---

<sup>8</sup> Nagy Béla, id. mű.

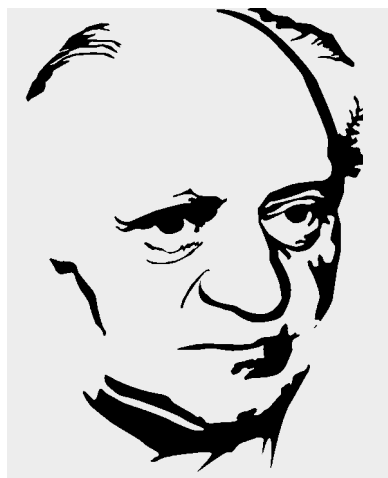
<sup>9</sup> 1994-ben egy félévet ösztöndíjjal a Budapesten tanultam a színházművészeti főiskolán az akkori III. éves dramaturg osztályban.

új lendületet adni), majd 2008-tól Vidnyánszky Attila debreceni színházában, amelynek jövőjében hittem és céljaival azonosulni tudtam. Ám a magyarországi kulturális közeg és közélet egész más képet mutatott az erdélyi „madártávlatból”, mint amit testközelségből tapasztaltam. Románia északi csücskében, tíz kilométerre a diktatúra idején átléphetetlen határtól szatmárnémetiként gyermekkorom óta szinte kizárólagosan a magyar televízió műsorait néztük. Akkor még a magyar színházi élet jeles személyiségeit a televízióból is megismerhettem, nagyobb mértékben sugárzott értékes kultúrát (kortársit is), mint ma. Első megütközésem a nemzeti-liberális ellentét kiéleződése volt 1990-ben a Csoóri Sándor *Hajnali hold* című írása körül kialakuló vita kapcsán. Nem értettem, hogy a magyar irodalom általam egyformán nagyra értékelt személyiségei miért esnek így egymásnak. Ott-hon is sok író, költő barátom volt, az anyaországban is megismerkedtem a kilencvenes években jó néhányval, de az idő előrehaladtával egyesek nem álltak szóba egymással, amit nehéz volt megérteni. A másik furcsaság, amit itt felfedeztem, hogy mekkora jelentősége van a „pártfogói” háttérnek a szakmai körökben. Ott-hon úgy kerültem be a színházi életbe, hogy sem családi, sem egyéb más szinten nem voltak kapcsolataim, nem volt „pártfogóm”. Szeretném azt hinni, hogy amit elértem, azt odaadó munkámnak és jó döntéseimnek köszönhetem. Itt viszont, ha akár csak véletlenül akadt egy „ismerősöm” vezetői körökben, a kollégák máris más szemmel tekintettek rám, akkor is, ha én nem használtam ki a helyzetet... Idővel saját tapasztalatokat szereztem a magyarországi közeletről, és ezek tükrében úgy gondolom, hogy fontos vállalnunk világnézetünket, de ugyanolyan fontos kíváncsian fordulni a más világnézetűek felé. Mert ha nem is tudunk mindenben egyetérteni, tisztelettel kell egymáshoz viszonyulnunk az együttműködés érdekében. E tekintetben Erdélyben mindig sokkal önállóbban, nyitottabban gondolkodtak, ezért hiszek abban, hogy létezik együttműködés ilyen alapon is.

– Az első MITEM alapján mi a véleményed, mire érdemes figyelnie a magyar szakmának? Érzékelhető volt-e a világszínházi main stream dominanciája, s ha igen, azt kell-e követnie a Nemzeti Színháznak, vagy Magyarországon is elképzelhető egy olyan fejlődési modell, mint például a romániai, ahol a saját adottságokból és hagyományokból építkezve lehetett világsikerre vinni a nemzeti színházi játszmát?

– Én a MITEM-en látott előadásokból azt a tapasztalatot szűrtem le, hogy a színháznak elsősorban nyitott, de rendkívül jól felkészült színészekre van a legnagyobb szüksége. Minden előadásban emlékezetes színészi alakításokat láttunk: fiatal színészek bravúros átváltozásait, idős művészek hihetetlen mélységeket felmutató játékát, és sugárzó személyiségeket, akik egy-két gesztussal formálták meg a világirodalom alapkaraktereit. A rendezők persze rendkívül szuggesztív, a játék kibontakozását képileg segítő helyzeteket alkottak a számukra. Külföldön mindig a magyar színészek rendkívül alapos, kidolgozott játékát csodálják, tehát ezzel a színházi hagyományunkkal nagy esélyünk volna olyan színházat művelni, amivel a világ élvonalába kerülhetünk. Már csak olyan örökifjú, „boldogságkereső” rendezőkre van szükségünk, mint Harag György volt. Sokáig úgy éreztem, hogy neki nincsenek követői, úgy gondoltam, hogy művészete nem folytatható. Most jöttem rá, amikor felsoroltam Harag

György legfontosabb rendezéseit, hogy a folytonosságot nem a formai jegyekben kell keresni, hiszen azoknak idővel változniuk kell, hanem a tartalmi elemekben, a célban, amit a rendező kitűz maga elé. Amikor a rendezői módszeréről kérdezték, Harag György azt mondta, hogy mindig megpróbál egy „másfajta olvasatot a darab igazának és a darab tartalmának megfelelően kibontani”, legyen szó kortárs vagy klasszikus magyar drámáról vagy a világirodalom remekeiről. Úgy tapasztalom, hogy Vidnyánszky Attila ars poétikája ebből a szempontból nagyon hasonló, hiszen rendezői koncepciójához sosem pusztán ürügyként használja fel ő sem a műveket, hanem Harag Györgyhöz hasonlóan a változtatás szándékával: a magyar színházművészet sajátos arculatának megteremtése érdekében.

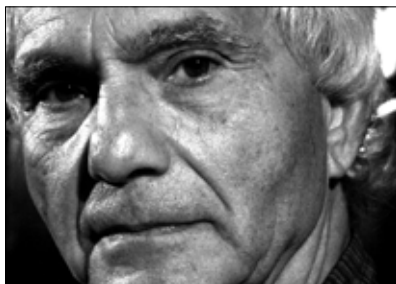


Harag György  
(1925–1985)

### **“Something Always Happened – Within Us, if Nowhere Else”**

Zsolt Szász Talks to Edit Kulcsár

Edit Kulcsár, who was born in Szatmárnémeti beyond the border, belongs to the generation which reached adulthood during the consolidation of Ceaușescu’s dictatorship. The interview with her reveals how the humanities-minded girl from Szatmár became an architect under the pressure of the Socialist industrial “fake revolution” in Romania in the 1970s and 80s. At the same time we learn that she, already as a university student, acted in plays at the Thália Diákszínpad (Students’ Stage) in Temesvár and got in touch with such well known figures of contemporary theatre as László Bocsárdi and András Visky. Then she relates how she became a founding member of the independent theatre in Gyergyószentmiklós in 1986 and what a success the company had with Jarry’s *King Ubu*, which targeted the stupidity of those exercising despotism “humorously and still seriously”. Mention is made of the revolutionary transformation in 1990 as well as of Edit Kulcsár’s decision to discontinue her acting career and enter into a contract upon the request of Miklós Parászka with the Szatmár theatre in 1992 as a dramaturge, a press and artistic secretary also, while being admitted to the first Hungarian-language class in dramaturgy in Kolozsvár. Through the appreciation of György Harag’s activity, the following topics are discussed: the situation of Hungarian acting in Transylvania, attempts at theatre renewal before and after the change in the social system, the quality of theoretical and practical theatre training courses in Romania and Hungary – the latter of which also being familiar to her due to a scholarship in the Budapest university. Finally, Edit Kulcsár summarises the experience of the period between 2008 and 2013 at Csokonai Színház, Debrecen. At present she is dramaturge with the National Theatre led by Attila Vidnyánszky and responsible for Hungarian acting beyond the borders.



EUGENIO BARBA

# Hamu és gyémánt országa

Tanulmányaim Lengyelországban (8. rész)

## A szegény színház felé

Az 1965 októberében megjelenő folyóirat, a *Teatrets, Teori og Teknikk* ('Színház, Elmélet és Technika' – rövidítése TTT) első száma nagyobb részét Grotowskinak lett szentelve, a fennmaradó oldalak pedig Jacques francia scenográfusnak és avantgárd rendezőnek, aki 1960-ban feltalálta a „körkörös mobil színházat”, melyben az előadás körbevette a nézőket. Az Odin Színház 1975 májusáig huszonhárom folyóiratszámot jelentetett meg. Olyan „klasszikusok” váltották egymást, mint Piscator *Politikai színháza*, Zeamitól *A no színház titkos hagyatéka*, Mejerholdtól *A teátrális színház* és Eisensteintől *A jegyzetek a rendezésről*. A nyolcadik és huszadik számban jelentek meg Grotowskitól származó – illetve róla szóló – szövegek, míg két másik szám, a hetedik és a tizennyolcadik teljes egészében neki lett szentelve. Ez utóbbi szám tartalmazta a *Fizikai gyakorlatok*, *Hanggyakorlatok* és a *Nem Színész, hanem az Ember Fia* című írásait, valamint Maria Krzysztof Byrski *Grotowski és az indiai színház* című tanulmányát, egy hosszú nyílt levelet Eric Bentley-től Grotowskinak, és egy interjút Ryszard Cieślakkal. A hetedik szám igazi eseménnyé vált a behatárolt skandináv körrökön túl is, és nem dán nyelvű folyóiratként jelent meg, hanem angol nyelvű könyvként. A címe ez volt: *Towards a Poor Theatre* ('A szegény színház felé').

1968-ban ismét arra gondoltam, hogy egész TTT számot szentelek Grotowskinak abból az alkalomból, hogy az Odin Színház éves nyári szemináriumának egyik tanára lesz. Szerepelt benne három hosszú interjú 1967-ből, és mind a négy cikk, amit addig írt, Flaszen szövegei az *Akropolis*-ról és az *Állhatatos hercegről* csakúgy, mint néhány fejezet az én *Elveszett színház* című kötetemből. Grotowski, akit különösen érdekelt a tréning fejlődésének dokumentálása, javasolta, hogy tegyük be



Frans Marijnen rendező beszámolóját arról a szemináriumról, melyet ő még Brüsszelben tartott.

Úgy terveztem, hogy a lapszámot angolul jelentettem meg, azért, hogy a szeminárium külföldi résztvevőinek is el tudjuk adni. Nem jelentett többletköltséget, hiszen Judy angol volt, és fordítóként dolgozott az ITI-ben. Arra gondoltam, hogy ezt a sokféle szöveget a szokásos folyóirat formátum helyett könyv alakban publikálom. A címről akkor még nem gondolkodtam.

Nehézségekkel teli és bonyolult projekt lett a dologból. Grotowski nekiállt újra átdolgozni a már lefordított szövegeit, hozzátoldott, húzott belőlük. Marijnen szövege csak flamandul volt meg, így hát kellett találnom valakit, aki Judyval együtt elkészíti az angol fordítását. A legtöbb időt az utolsó javítás emésztette fel. Grotowski aprólékosan ellenőrzött minden egyes szót. Noha angolul akkoriban nem beszélt, ragaszkodott ahhoz, hogy megőrizzünk bizonyos franciás kifejezésformákat (ezen a nyelven már

olvasott és ki tudta magát fejezni), még akkor is, ha ezek angolul más jelentéssel bírtak, illetve egész egyszerűen nem volt semmiféle jelentésük. Judyt, aki gyereket várt, irritálta és kimerítette a dolog, de ugyanolyan makacsul védelmezte saját nyelvének mondattanát és nyelvhelyességét. Megpróbáltam közvetíteni. Ismertem Grotowski nyelvi különbségeit és megszállott szörszálhasogatását a fordítás dolgában, de tudatában voltam annak is, hogy mennyit veszítene a könyv az értékéből egy erőltetett és idéetlen angol stílussal. Ennek az igazsága látszólag teljesen nyilvánvalónak tűnhet, de a gyakorlatban ádáz küzdelmet jelentett. Megesett, hogy egy egész esténk ráment annak eldöntésére, hogy miként fordítsunk le egyetlen mondatot.

Világos volt, hogy fordulat következett be Grotowski prioritásaiban. Opolében Grotowski még arra koncentrált, hogy az előadással egy olyan „evilági” rituálét hozzon létre, mely a nézőre pszichikailag és érzelmileg is hatást gyakorol. Az archetípust úgy működtette, mint a színészek és a nézők közös nevezőjét, érintkezési pontját, a gúny és apoteózis dialektikáját pedig eszközként használta arra, hogy a tapasztalatok közös magját újra életre keltse. „Színházi varázslatról” beszélt, a színész-sámánról, aki kivételes mutatóványokra képes. A színész magasabbrendűségét a tréningbe való bevezetés révén tette nyomatékosná.

Azt követően, hogy én eljöttem Opoléból és ők átköltöztek Wroclawba, illetve a Ryszard Cieślakkal *Az állhatatos hercegen* való munka után valami megváltozott. Most a figyelem centrumába a színész „totális cselekvése” került, és a folyamat, amellyel ez elérhető. Az eredmények, melyekig *Az állhatatos hercegen* Ryszard Cieślak eljutott, még Grotowski számára is meglepőek, sőt valószínűleg



sokkoló hatásúak lehettek; annál is inkább, mert általuk végre előtérbe került, ami mindig is alapvetően érdekelte őt: a „technika 2”, az individuális felsőbbrendűség pillanata, mely a „technika 1”, azaz a színész mesterségbeli tudása révén jön létre.

Most Grotowski kevesebbet beszélt az archetípusokról s a gúny és apoteózis dialektikájáról, de annál többet a „szegény színházról” és a *via negatíváról*. E definíciónak meg kellett jelennie a könyv címében. Sőt, mi több, mindezt úgy kellett kihangsúlyozni, mint ami nem valamiféle esztétikai, technikai, rendszerbeli kérdés, hanem valami olyasmi, ami nyitott, mozgásban lévő: egy folyamat. Mi lenne, ha ezt a címet adnánk: „A szegény színház”<sup>1</sup>? Nem, ez túl statikus lett volna. Úgy hangzott volna, mint valami manifesztum. A „felé” (towards) határozói elöljárószóval oldottuk meg a dolgot, melyről mindjárt Craig könyvének címére asszociáltunk: *Towards a New Theatre* ('Egy Új Színház felé'). Mindemellett emlékeztetett még az Odrában publikált Grotowski-cikk lengyel címére is: *Ku teatrowi ubogiemu* ('A szegény színház felé' – a ford.)<sup>2</sup>. Így vált egy dán folyóirat különböző szerzők angol nyelvű szövegeinek első antológiájává, mely végül is Jerzy Grotowski: *Towards a Poor Theatre* ('A szegény színház felé') címen jelent meg.

Szerkesztői tapasztalatom nem terjedt túl a TTT-én, mely sohasem jelent meg ezernél nagyobb példányszámban. Annyira bíztam a könyv sikerében, az elsőben, melyet a mesterem jegyez, és ráadásul világnyelven, hogy úgy döntöttem, ötezer példányban nyomtatom ki. Tadeusz Jackowski, a lengyel grafikus, aki Lengyelországban segített nekem, tervezte a borítót: a Nyugalom Tengere a Holdon vagy sivatagi panoráma különböző mélységekkel, Siena földjének színárnyalataival. Ahogy ránéztem, a lélek képzeletbeli Himalájája jelent meg mint álmokép, és vérfoltok egy falon, melyeket kiszárított és zuzmóvá alakított az idő. A fényes papírból készült könyvborítón Az állhatatos herceg logója és mottója jelent meg: „Mert a Föld a mi határtalan utazásunk helye”. A könyv júniusra készült el. Grotowski és Cieślak szemináriuma júliusban kezdődött.

Amikor a teherautó megérkezett, és kötegről kötegre elkezdtek kipakolni a *Towards a Poor Theatre* példányait, az örömet, hogy kezemben tarthatom az Odin Színház kiadója által megjelentetett első könyvet, hamarosan maga alá temette az ötezer kötet lavínája. Minden üresen maradt teret, a színház összes zugát könyvhalmok borították be. Mindezt még két megrázkódtatás követte: hogy a fizetendő számla messze meghaladta a tervezett költséget,<sup>3</sup> valamint az a kiábrándító felismerés, hogy senki sem veszi a könyvet. A könyv megjelenése nem váltott ki semmiféle lelkes reakciót. Az álmom, hogy színházunk majd szerte a világon terjeszteni fogja ezt a könyvet, ostoba képzelgésnek bizonyult.

<sup>1</sup> Ezzel a címmel közölt cikket a TDR – Tulane Drama Review 1976 tavaszán.

<sup>2</sup> Lásd Grotowski 18. és 19. sz. levelét (1985. szeptember 5. és 27). Eugenio Barba: *Land of Ashes and Diamonds*, Black Mountainpress, 1999, 152–156.

<sup>3</sup> Grotowski és én akkoriban nem voltunk tudatában annak, hogy a kefelevonaton végzett korrekciók sokba kerülnek. Fotóból is sokkal több került bele az eredetileg tervezettnél.

Irodalmi tanácsadónk, Christian Ludvigsen bemutatott Martin Berg írónak, aki szintén működtetett egy avantgárd írókat és gyerekkönyveket megjelenítő kis kiadót. Martin beleegyezett abba, hogy az ügyünk legyen, írt külföldi kapcsolatainak, és bemutatta a könyvet a nemzetközi könyvvásárokon. Minden tőle telhetőt megtett, hogy megoldást találjon arra a kritikus helyzetre, melybe az Odin Színház került amiatt, hogy nem tudtuk kifizetni a nyomdaszámlát. Ez a fizetésképtelenség a színház létét fenyegette. Hosszú tárgyalások után sikerült rávennie a nyomdát, hogy engedélyezze a három részletben való fizetést.<sup>4</sup>

Egy év telt el, mielőtt elkezdtük árulni a más nyelvekre való fordítás jogát: Franciaországban a fáradhatatlan Raymonde Temkine intézte a dolgot, Olaszországban pedig Ferruccio Marotti, aki a *Ferai* című előadásunkat látva kezdett el érdeklődni az Odin Színház iránt. Emlékszem azokra az első hónapokra a megjelenés után. Holstebróba látogató külföldi barátaink öt–tíz példányt pakoltak be a bőröndjeinkbe. Miután eladták őket saját hazájukban, a pénzt elküldték nekünk. Több mint húsz év telt el, mire az Odin eladta mind az ötezer angol nyelvű példányt.

Egyetlen színházról szóló könyvnek nem volt századunkban olyan kirobbanó hatása, mint a *Towards a Poor Theatre*-nek. Csak Craig 1905-ben megjelent könyve, az *On the Art of Theatre* ('A színház művészetéről') volt ehhez fogható a maga abszolút eredetisége folytán, valamint annak a színházi forradalomnak a kiváltójaként, melynek akkor már Európa-szerte megvolt a táptalaja, beleértve Sztanyiszlavszkijt és Mejerholdot is. De Grotowski könyve egy olyan rendkívüli pillanatban jelent meg és olyan karakteres vonásokkal rendelkezett, amelyek megkülönböztették századunk „alapvető könyveitől”.

Az euro-amerikai színházat új kihívások rázták meg. Ezek elsőként olyan szerzők műveiben fejeződtek ki, mint Ionesco, Beckett, Adamov, Mrożek, Arrabal és Weiss, akik új témákkal és a történetmesélés új módozataival jelentek meg a színpadon, és egy olyan játéktílus meghonosítására törekedtek, mely különbözött a kőszínházakra jellemző valóságutánzástól.

Épp hogy túl voltunk 1968 májusán, és érezhető volt egyfajta igény az elkötelezettségre, a megújulásra, s a vágy arra, hogy újra felfedezzük a színház politikai, etikai és társadalmi jelentőségét, ami a huszadik század első három évtizedében működő színházi reformerek kutatásait is jellemezte.

Grotowski könyve akkor jelent meg, amikor előadásainak legendája már széles körben elterjedt. Az *Akropolis*-t és Az *állhatatos herceget* valójában csak nagyon kevés ember látta. Mindaz, ami és ahogyan le volt itt írva a színházáról, fontosnak bizonyult: az előítéletek, félreértések, pletykák, anekdoták, a lelkesedés és a képzelgés, mely előadásait és színésztréningjeit övezte, együttesen hozták létre a legendát.

---

<sup>4</sup> Ezzel a kemény helyzettel vette kezdetét a Martin Berggel kötött szoros barátságunk, aki a későbbiekben felbecsülhetetlen értékű munkatársa és tagja lett az Odin Színház Igazgatótanácsának több mint 25 éven át.

A *The Towards a Poor Theatre* felveti azokat a legfontosabb problémákat, amelyekkel egy színész vagy rendező szembetalálja magát. Az első lépéssel, a technikai felkészüléssel kezd, oldalakon keresztül ismertetve a gyakorlatokat. Radikális, korábban elképzelhetetlen dramaturgiai perspektívákat nyit a tekintetben, hogy milyen úton-módon közelítsünk a ránk hagyományozott szövegekhez. Egy olyan színház vízióját tárja elénk, mely túlmutat a művészi előadás avagy szórakoztatás tipikus kettősségén, és újra megerősíti, hogy a színháznak egyidejűleg kell betöltenie a kollektív rituáléból eredő szent és profán hivatását. Kompromisszum nélkül utasítja el a „rég” színházat, a „színész-kurtizánt” a „szent színésszel” vetve össze példaként. E kettő között ugyanaz a különbség, mint a kurtizán rátermettsége és az igazi szerelem rendeltetése között, mely egyszerre tud adni és kapni, vagyis képes az önfeláldozásra. Ez a vízió egyfelől visszaadja a lehetőséget a színész és a rendező számára a teljes elköteleződésre, másfelől megengedi, hogy újra felfedezzék azt a szabadságot, mely túl van a kalmárok, az ideológusok és a divatok világán. Ennek előtte soha nem írtak még olyan könyvet, melyben a teljes meg szállottságnak és a mesterség konkrét aspektusainak egyszerre jutott volna tér. Ez volt az igazi „Színházi Újszövetség” (*Theatre’s New Testament*). Minden egyes mondata más és más nyelven szólította meg minden egyes olvasóját: az intimitás, a technika, a dramaturgia, a szocialitás, az ezotéria, a politika, a morál nyelvén. De mindegyik a tűz nyelve volt.

Be tudnék számolni arról, milyen tekervényes utakon jutott el ez a könyv egy perui, egy belga, egy ausztrál vagy egy japán kezébe; miként forgatta fel az életüket, vitte rá őket arra, hogy szakítsanak azzal a színházi gyakorlattal, mely örökkévalónak és egyedülinek tűnt számukra. De mindennek nem voltam tudatában azokban a hónapokban, 1968-ban, egy kicsiny vidéki városban, miközben az újságokban a diáklázadásokról olvastam és a publikálás problémáival küszködtem.

És mégis, azoknak a napoknak a történései során egy konkrét példában Grotowski víziójára ismertem rá. Ez a vízió Jan Palach-ban, egy színházi tanulmányokat folytató diákban testesült meg, aki 1968-ban az országát ért orosz invázió ellen tiltakozva felgyújtotta magát Prágában. E húszéves fiatalember magányos gesztusában egy archetípus inkarnációját láttam: eszembe jutott róla Kordian, Prométheusz, Winkelried<sup>5</sup>, Krisztus – az egyén, aki a többiekért felelősséget vállalva olyan igaz módon áldozza fel magát, amint azt a színésztől is megkövetelik. S miközben megpróbáltam pénzt szerezni, hogy kifizethessem idősebb testvérem könyvének számláját, és Martin Berg, meg Christian Ludvigsen mindent megtett, hogy megvédjen a nyomda ügyvédeitől, Jan Palach-ra, az én fiatalabb testvéremre gondoltam. S mindkét testvérem végig velem volt a *Ferai* próbái alatt.

---

<sup>5</sup> Arnold Winkelried svájci szabadsághős. Az emlékezet szerint 1386. júl. 9-én a sem-pachi csatában az osztrák csatásor lándzsáin testével nyitott rést, s önfeláldozásával a svájciak javára döntötte el az ütközetet (*a ford.*).

## Az utolsó produkció

Grotowski utolsó produkciójának, az *Apocalypsis cum figuris*nak a bemutatója 1969 februárjában volt. Az előkészítés folyamata közel négy évig tartott. Már 1965 őszén elkezdődött Słowacki *Samuel Zborowski*jával. 1966 folyamán aztán már az evangélium került a fókuszba, ami végül is azzal zárult, hogy a Bibliából, T. S. Eliottól, Dosztojevszkijtől és Simone Weil-től kölcsönzött szövegek montázsa jött létre.



Grotowskival együtt egy háromhetes programot állítottunk össze az Odin Színházban, mely előadásokból, találkozók, televíziós interjúkból állt. Augusztus közepén megérkezett Grotowski valamennyi színészeivel, Ludwig Flaszen, Zbigniew Osiński veli együtt, és velük jött még néhány hivatalos személy Wrocławból és a PAGART-tól – ez az a lengyel kormányügynökség, mely valamennyi külföldre utazó színtársulat kiközvetítője volt. London és New York után ez már a harmadik alkalom volt, hogy az *Apocalypsis cum figuris* elhagyta Lengyelországot. Tizenkét előadást tartottunk, a Koppenhágából érkező nézők számára „légihidat” szerveztünk.

Az Odin félbeszakította a *Min Fars Hus* ('Apám háza') próbáit, és a fogadásukra összpontosított. Legutóbbi előadásunk, a *Ferai* nemzetközi sikerére, saját magára, meg az általa most elhozott produkcióra is utalva Grotowski annak a Bilbolbu nevű, Afrika mélyéről származó rendezőnek a sztorijával ugratott, akinek a színházat meghívták Párizsba. Azonnal sikert arat, mindenki elismeri, a kritikusok zseninek kiáltják ki. Egy évvel később egy másik rendező, az Afrika még távolabbi zugából származó Bilbulba érkezik Párizsba a társulatával. A közönség lelkesen fogadja, a kritikusok extázisban, interjúk, díjak. S amikor a győzelemittas és boldog Bilbulba távozik a szállodából, meglát egy koldust, aki pénzt kér: „Adjon egy frankot, az elmúlt évben én is sikeres voltam – sugja neki oda a koldus –, én vagyok Bilbolbu”.

Az *Apocalypsis cum figuris* két változatban adták elő: az egyiket úgy negyven néző nézte padokon ülve, a másikat körülbelül száz, állva vagy a földön ülve. Ez utóbbira csak fiatalok jöhettek, és négy ilyen előadás volt Holsetebróban. Grotowski és én hosszan beszélgettünk erről: a kizárólag fiatal nézőknek szánt előadás nekem diszkriminatívnek tűnt, és szerintem azt a fiatalságkultuszt szolgálta, mely akkoriban kapott lábra az euro-amerikai civilizációban. Ő állította, hogy a már nem fiataloknak kényelmetlen állva vagy a földön ülve nézni végig az előadást. Azt bizonygattam, nem helyes jegyeket árulni, aztán a vásárlókat a korukról faggatni, és végül megtagadni tőlük a jegyet, ha elmúltak harminc évesek. A megoldás az lett, hogy csak „ülős” előadásokat hirdettünk meg s úgy szerveztük meg a jegyárúsitást, hogy mindenkitől egy rövid életrajzot is tartalmazó írásos megrendelést kértünk, és aztán ezek alapján válogattuk ki a négy előadásra való fiatalat.



Jelenetkép az *Apocalypsis cum figuris*-ből, 1970-es évek

Az *Apocalypsis cum figuris*ra Koppenhágából érkező nézők egyike az a Janka Katz, krakkói zsidó költőnő volt, aki először említette nekem Grotowski nevét, és irányított Opoléba. Menedékjogot kérni jött Dániába amiatt az antiszemita hullám miatt, mely 1968-ban söpört végig Lengyelországon. Az előadás után kérte, hogy találkozhasson öreg barátjával. Grotowski egy alig érzékelhető fejmozdulattal

a PAGART emberére mutatott, aki mindenüvé elkísérte. Elmagyaráztam Jankának, hogy egy lengyel részéről nem bölcс dolog, ha hagyja, hogy beszélgetni lássák olyasvalakivel, aki „külföldön találta meg a szabadságot”. Janka nagyon kiborult, és attól fogva megszűnt köztünk a kapcsolat.

Az Odin Színházban volt egy teljesen fekete terem, beleértve a padlót és a plafont is. Itt született meg a *Kaspariana* és a *Ferai* című előadásunk. Az *Apocalypsis cum figuris*hoz egy természetes színű fa padlózatra és fehér plafonra volt szükség, mely visszaverte a felfelé irányított reflektorok fényét. Átfestettük hát a fekete termet, mely huszonöt év elteltével ma is ugyanúgy néz ki. Meg akartam tartani olyannak, amilyen akkor lett, hogy emlékeztessen annak a színháznak a vendégjátékára, amelyből jöttem.

Grotowski bejelentette, hogy nem kíván több előadást létrehozni, s hogy a továbbiakban olyan tevékenységbe fog, melyet később különféle képpen nevezett el. Az elkövetkező néhány év során beszélt nekem erről, a lengyel politikai kontextusról, a fiatal generációra való hatásáról, új munkatársairól, azoknak a színészeknek a problémáiról és vállalkozásairól, akiket még Opoléból ismertem. Ami legbelül feszültségben tartotta és párbeszédre késztette, az lényegében nem volt más most sem, mint ami opolei beszélgetéseink mögöttesében meghúzódott. Annak idején a terminológia színházi volt, ami akkorra már megváltozott, de ezt nem találtam különösnek. A lényeg ugyanaz maradt, mint a régi napokban.

Én viszont a színház mind mélyebb bugyraiba merültem, olyan régiókba jutva el, ahol még nem járt színház, „bartereztem”<sup>6</sup>, a színházat tömeges és magányos parádékra áldoztam fel. Az Odin Színház európai és latin-amerikai turnéi révén kapcsolatba kerültünk a „rokonainkkal”, akik mindenütt felbukkantak: ez volt a

<sup>6</sup> Ez az Odin Színház által kezdeményezett speciális kulturális csere egy olyan akció, melynek során a színészek produkcióiért a helyiek cserealapként saját kulturális produkcióikat ajánlják fel (*a ford.*).



„harmadik színház”. Azt kérdeztem magamtól, cselekvő módon keresve rá a választ, hogy miként lennék képes létrehozni egy olyan mélyen individuális színházat, mely legbensőbb szükségleteinkben gyökeredzik és formájával egyfajta elutasítást reprezentálja a kor bennünket körülvevő normáinak. De vajon lehetséges volt-e a színházon keresztül Renan nihilista Krisztusának példáját követni?

## A láthatatlan mester

Az Odin Színház indulásakor hatan voltunk: négy színész, jómagam és Grotowski, aki – láthatatlanul – a terem sarkából szemmel tartotta munkánk minden apró mozzanatát. Őelőtte nem csalhattam. Mikor kétségeim támadtak, elkezdtem fel-alá járkálni; valójában azon voltam, hogy a sarokhoz érve kikérjem a tanácsát. Felfogtam és mélyen magamba szívtam a javaslatait, és azonnal át is ültettem őket a gyakorlatba, de oly módon álcázva, hogy senki ne ismerjen rájuk. Nem akartam, hogy utánzónak tartsanak. Ez nem pusztán személyes hiúság volt a részemről; azt szerettem volna, ha az emberek azt mondják: az ő színháza és az ő eszményei képesek arra, hogy eredeti teljesítményekre inspiráljanak.



J. Grotowski Antônio Socré Schreiber festményén, 2008

A hetvenes évek során a mester mindvégig ott volt velem a teremnek abban a bizonyos sarkában, ahová odavont magához. Nem csak sokat segített nekem a problémák és rejtélyek megoldásában, hanem új ismeret- és tudatmezőket is feltárt előttem, akár a delphoi jósga. Rájöttem, hogy a rendező legnehezebb feladata nem a problémák megoldásában rejlik, hanem abban, hogy előhívja a problémákat saját maga, a színészek és a néző számára.

Azokban az években a láthatatlan mester még fontosabbá vált a számomra.

Rájöttem, hogy a Grotowski és színészei közti viszony minden egyes új fázisa és fejlődése két-három évvel előzi meg az Odinban létrejövő hasonló szituációkat. Az ő útja a „paraszínház” felé többé már nem egy olyan alkotói hozzáállást képviselt, mely az individuális megoldások fúziójára épült annak érdekében, hogy egy közösségi és strukturált előadás jöjjön létre. Számomra a színház lényegét tekintve magányos kaland maradt, mely egyszerre igazolta és tagadta önnön létét az ugyanazokkal az emberekkel – színészeimmel – végzett folyamatos munka révén. Grotowski új érdeklődési iránya alapvetően változtatta meg kötődését a színé-

szeihez, és más munkatársak, akik különböző igényektől motivált fiatalok voltak, vették át a régiék helyét. Az, hogy ismertem mindazt, ami Grotowski társulatában történt, és hogy találkozásaink alkalmával a felmerülő szakmai és emberi következményekre reflektálva elbeszélgettünk, segített felismernem az Odin Színházra potenciálisan ugyancsak leselkedő hasonló kísértéseket és azok szimptomáit.

Grotowski minduntalan szembesített a megkerülhetetlen ténnyel: egy színházi csapat, mint bármely más szervezet, előregszik. Az új kapcsolatokra, új ösztönzőkre, új kihívásokra való igény afelé hajtja az egyént, hogy új utakat keressen, s így elégítse ki személyes szükségletét. Erről szól a színháztörténet Copeau és Sztanyiszlavszkij óta. Erre a tendenciára mutatott rá Grotowski, s vont bele a véget nem érő vitába a terem sarkában lévő láthatatlan mesteremmel. Nekem is bele kell-e törődnöm, hogy az Odinnal ugyanez fog megtörténni? Megengedhetem-e, hogy a társaim, akikkel sok-sok éve együtt vagyok, és velük együtt életem legfontosabb élményei is csak úgy elillanjanak, s hogy lerázva a felelősséget és újra felfedezve a szabadságot csak saját életem rendezője legyek? Most, hogy pozícióm lett, elfogadtak, élhetek-e saját „kalandjaimnak”, s meg tudnék-e lenni a színészeim nélkül?

A hetvenes években a mesterrel való viták sokasodtak. Olyan volt, mint amikor Grotowski és én egyik csésze teát a másik után iszogatva azzal töltöttük az időt az opolei állomáson, hogy az egyikünk beszélt, kérdéseket tett fel, míg a másik csöndben maradt, akár egy tükör. Döntések ezrei, melyeket azokban az években a gyakorlati jellegű, de mégis alapvető problémák dolgában hoztam meg, ennek a corps à corps (test-test elleni) birkózásnak az eredményei, melyet a láthatatlan és testetlen mesterrel folytattam.

Energiák, gondolatok, megoldások és döntések révén létrejött szimbiózis volt ez egy partnerrel, akit Grotowskinak hívtam, de aki a Mester volt. A Mester azt tanácsolta, hogy ne kövessem Grotowskit, menjek másfelé. Vagy, ami még jobb, maradjak máshol, együtt a színészeimmel.

1982-ben Kölnből tértem haza, ahol a *Come! And the Day Will be Ours* ('Gyere! És miénk lesz ez a nap') című Odin színházi produkció filmváltozatának vágási munkálatait végeztük. Hirtelen a gép ijesztő zuhanásba kezdett, mely tán egy másodpercig tartott, de örökkévalóságnak tűnt. Csatakos voltam az izzadságtól, és egy gondolat járt a fejemben: el fogok tűnni. Néhány nappal később összehívtam a színészeimet és bejelentettem, hogy háromszázhatvanöt napra eltávozom. Ezt az évet elneveztem a szombat évének (sabbatical year).

Megvilágosodást hozó időszak volt ez, másfajta gyönyörűség, mint amelyet a színészeimmel éltem át. Heteken át japánul tanulni Tokióban, pénztelen csavargóként utazni a transz-sibériai vasúton, az Osoresanon, vagy Indiában a hosszú út Észak-Quebec legutolsó falujába, aztán a kályha mellett olvasással töltött végtelenül hosszú órák vidéki házamban, családom körében.

Abban az időben Holstebro és az Odin Színház menedék volt Grotowski számára. Többször és hosszabb ideig is tartózkodott nálunk, különösen Jaruzelski 1981-es *coup d'état*-ja ('államcsínye') után. A színházban lakott egy kis szobában, melyet Else Maria Laukvik színésznő egy fehér gyapjuszőnyeggel igyekezett

barátságosabbá tenni. Kicseréltük benyomásainkat a szabadság érzéséről, mely abból eredt, hogy mindketten magányos utasok voltunk, s megszállottai Indiának, mely mindig ott lebegett a lelki szemeink előtt. Grotowski szenvedett attól, ami Lengyelországban történt, a kollégái miatt, akik ki voltak téve a körülmények kénye-kedvének, amiatt, hogy nem tud semmit sem tenni értük, és amiatt is, hogy attól félt, bármit tesz, azzal csak árthat nekik.

Mikor 1983-ban visszatértem az Odin Színházba, nekifogtam egy produkció előkészítésének. Ráébredtem, hogy Grotowski többé már nincs ott velem a terem sarkában. Egyedül voltam Iben Nagel Rasmussennel és Cèsar Brie-vel, a két színésszel, akikkel próbáltam.

Nem szomorúságot vagy aggodalmat éreztem, inkább kíváncsiságot. Valami megváltozott, és mégis ugyanaz maradt. Megpróbáltam rájönni, hogy eltűnésével mit akar közölni velem a mester. Egyáltalán ki ez a távoli és láthatatlan mester? A szakmai felettes énem? Az a személy vagy embercsoport, aki/amely tudatosan vagy öntudatlanul vezetett el bennünket odáig, hogy bizonyos feszültségeket magunkévá tegyünk, és aztán ezek kormányozzanak legtitkosabb impulzusaink, legextrémebb döntéseink, a legaprólékosabb munkával elért eredményeink felé? Miért tűnik el a mester? Hogy tudomásunkra hozza, mostantól kezdve nélküle is képesek vagyunk élni, hogy mi is azzá váltunk, aki ő, vagy hogy ami lényeges, az igazából az ő képzeletbeli énje *mögött* rejtőzik?

A munkára koncentráltam. Újra fölfedeztem azt az örömet, amit a mesterem ber érez egy-egy részlet befejezésekor, a ritmus mineműségét érzékelve, egy-egy mondat melódiájának felfedezésekor. Ugyanakkor hiányzott nekem a terem sarkából az a bizonyos jelenlét, a Sunyata, s ezt az űrt most egy hang töltötte be, mely a bennem lévő vak lóval beszélgetett.

Iben és Cèsar kért fel arra, hogy egy Nyizsinszkij és felesége, Romola Pulszky<sup>7</sup> életéről szóló előadáson dolgozzunk. Hoztak nekem egy fotót a párról: egy ház udvarán a fák között egy kopasz és korpulens férfi támogat egy középkorú nőt, aki lábujjhegyen áll, karjai a feje fölött, mint egy balett táncosnak. Kegyetlen és patetikus kép, mely az ausztriai Mittersill Kastélyban készült, 1946-ban. Ez a fotó volt az a mag, melyből megszületett a *Marriage with God, or The Impossible Love* ('Házasság Istennel, avagy a lehetetlen szerelem') című előadás.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Pulszky Károly művészettörténész és Márkus Emília színésznő leánya. 1913-ban, amikor az Orosz Cári Balett – Szergej Gyagilev társulata – Argentínában vendégszerepelt, ott házasodott össze Vaclav Nyizsinszkijjal, a balett világsztárjával. Nevét ettől kezdve Nijinsky Romola formában használta. Pulszky Romola az Orosz Cári Balett 1912-es budapesti vendégjátéka után csatlakozott az együtteshez. Gyagilev a házasság miatt elbocsátotta Nyizsinszkijt. A házaspár ettől kezdve 1945-ig Magyarországon élt. Nyizsinszkij megháborodott. Pulszky Romola mindent megtett a férje érdekében, Svájcban, egy St. Moritz-i intézetben ápoltatta, fellépéseket igyekezett szervezni neki, könyveket írt róla, beutazta a világot, hogy előadásokat tartson a táncos művészetéről.

<sup>8</sup> Az előadást a Szkén Színházban láthatta a budapesti közönség az 1985-ös International Meeting of Moving Theatre fesztiválon (*a ford.*).

Szövegeket kerestem, amelyek meg tudnák szólaltatni Nyizsinszkij és Pulszky Romola emberi kalandját. A tánc Istenének nevezett Nyizsinszkijt testi és lelki fájdalmak gyötörték, tették próbára; Romola védte és életben tartotta szerelmüket. Ezen az előadáson dolgozva megint úgy éreztem, mintha életet lehelnék egy szfinxbe, mely egy rejtéllyel szembesít: mely pontra jutottál életedben?

Választottam néhány szöveget:

*Néha alkonyatkor egy arc  
bámul ránk a tükör mélyéről.  
Te vagy ez a tükör, mely  
repedten önnön arcomat tárja elé.*

*Minden elválás  
vizionlátással kecsegtet.*

*Ne rohanj. Lassan járj.  
Önmagad felé kell menned egyedül.  
Lassan járj. Ne rohanj.  
Hiszen a gyerek, aki vagy,  
az örök gyerek,  
nem tud követni.*

*Ha kíváncsi lennél rá, hol találsz engem  
ne erdőn s hegyekben keress  
ha igazán meg akarsz találni  
önmagadban keress, saját szívedben.*

A tiszteletreméltó konyai ulema (mohamedán jogtudós – *a ford.*), Jalal ad-Din Rumi találkozója Shams-szal, a szufi dervissel adta az inspirációt. Megfeledezve a vallásos rítusokról és kötelezettségekről Rumi táncban és énekben adott kifejezést misztikus szenvedélyének, megbotránkoztatva ezzel az őt körülvevő ortodox hívőket. Sokan közülük megdorgálták Shamsot, azzal vádolták, hogy ő is felelős Rumi felháborodást keltő, csaknem örült viselkedéséért. Shams eltűnt. Vajon a saját akaratából tűnt-e el, hogy ezzel segítse tanítványát? Meggyilkolták? Rumi a fájdalomtól örülden bezárkózott egy szobába, és kerengett, mintha csak saját magán belülre akarna elrejtőzni. Verseket írt, melyekben világgá kiáltotta Shams utáni vágyakozását, aki a Tapasztalat ösvényén vezette őt. És azután egy nap Rumi ismét meglátta és felismerte Mesterét. De ez nem Shams volt. Ezek az ő tanítványai voltak, akik magányában oly régóta kísérték őt. Rumi visszatért a napfényre, és átadta magát a tanítványai vezetésének.

Amikor befejeztem a *Marriage with God, or The Impossible Love* című előadást, J-nek és S-nek ajánlottam. E kezdetük mögött Jerzy és Shams voltak.

Így hát a néma és láthatatlan mester már nincs ott a terem sarkában. Mint valami hindu istenségnek, neki is számtalan arca van, szeme sokfelé néz, gesztusai, hangjai kontrasztosak, ellentmondanak egymásnak: Ők az én színészeim, emberek, akik harminchárom, harminc, huszonöt, húsz éve kísérnek el engem egészen a legeslegtávolabbi határig, amelyen túl már csak egyedül folytathatod az utad. Csak hálával és szeretettel tartozom Grotowskinak, aki – távolról és a tudtán kívül – vezetett engem nap mint nap az én Mesterem felé.

## Egy megválaszolatlan kérdés

Grotowski nevetésben tör ki, amikor e most készülő könyvemről beszélek neki, meg bizonyos barátoknak és közeli munkatársaknak a reakcióról, akik olvasták már a kéziratot.

1997 májusa van, és Pontederában vagyunk. Grotowski hatvanhárom éves, nekem meg néhány hónappal ezelőtt volt a hatvanadik születésnapom. Beszélek neki első olvasóim kritikájáról, melyek könyvem még nem véglegesített oldalairól szóltak. Kommentárjaik két veszélyre és egy alapvető kérdésre mutattak rá, s ezek miatt hónapokig nem tudtam tovább haladni. E két veszély abban állt, hogy saját személyemnek túlságosan nagy teret szentelek, és ezzel akaratlanul is túlzottan leegyszerűsítve interpretálok Grotowski személyiségét.

A tényekről való szólás igénye, mintha csak régi barátokkal vagy fiatalokkal társalognék, oda vezetett, hogy saját cselekedeteimnek amolyan pikareszk tónust kölcsönözsek, hogy jobban kitűnjenek. Elő-olvasóim megjegyezték, hogy én mindig kivételes, fantasztikus, nemes lelkű emberekkel találkozom. És hozzátették: „Mintha csak azt a gyanút akarnád kelteni, hogy Grotowskit a körülmények, a lehetőségek és a munkatársak tették nagygyá”.

Így hát az a szándék, hogy rávilágítsak azoknak az embereknek az értékére, akiket mára elfelejtettek, mellőztek, illetve akikről a Teatr-Laboratorium 13 Rzędowny történelmi kalandjáról szóló könyvekben ritkán esik szó, pont az ellenkező hatást érte el, mint ami szándékomban állt. Ha annak a Grotowskinak az emberi kvalitásairól szóltam, amilyenek őt a hatvanas évek elején megismertem, amikor messze volt még attól, hogy neve mítosszá váljon, és maga sem képzelte, hogy valaha is azzá válik, ez azért volt, mert fel akartam idézni annak a kornak az atmoszféráját, körülményeit, és egy névtelen, magányos és kétbalkezes fiatalember bátorságát, aki egyedül száll szembe egy egész ország színházi világával, szakmai alapelveivel,



Kacio Pacheco karikatúrája Eugenio Barbáról, é. n.



regnáló kultúraértelmezésével, de mindenek előtt azzal a kommunista rezsimmal, mely minden általa megszabott norma ellen irányuló kísérletet megzabolázott.

E két veszélyt nem volt nehéz elkerülni. A valódi nehézséget az jelentette, hogy választ találjak a kérdésre, melyet ilyen vagy olyan formában a kézirat valamennyi olvasója feltett: „Milyen viszony volt közted és Grotowski között? Abból, amit mondasz, ez egyáltalán nem világos. Sosem beszélsz erről. Rendkívül közel kellett hogy állj hozzá. Nagyon kis korkülönbség van köztetek, és ő mégis Kimnek hív téged, te pedig őt Lamának. Lehet, hogy ez csak tréfa, de a levelei alapján nyilvánvaló, hogy nagyon ragaszkodik hozzád, törődik veled, és az is, hogy te a vele való találkozás után más ember lettél. Mi történt? Mi volt az köztetek, ami ezt a köteléket mind a mai napig életben tartotta?” Néhány barátom tréfálkozva tette hozzá: „Homoszexuális pár voltatok?”

Történetemnek ennél a pontjánál tört ki a nevetés Grotowskiból, megjegyezve, milyen kár, hogy ez eddig nem esett meg velünk, mert akkor némi örömről származott volna belőle. Aztán újra elkomolyodtunk. Megkérdeztem, hogyan tudná definiálni a viszonyt, ami köztünk volt azokban az években. Ez az a kérdés, amin fennakadtam. Megértettem, hogy ha erre nem találok választ, akkor amit írtam, nem lesz teljes. De nem volt rá válaszom.

Grotowski reflektál, szeme félig lehunyva. Nagyon fáradt és beteg. Ma reggel azért érkezett a pontederai városházára, mert a város díszpolgárává akarnak választani. Néhány évvel ezelőtt ugyanezzel az elismeréssel tüntették ki őt is. A polgármester azt mondta, hogy a díszpolgárok e csoportja a „bölcsek tanácsa”, mely a toscanai város vezetősége mellett működik, ott, ahol Roberto Bacci színházi központjának bázisa is van. Így hát Grotowskival azon a tényen tréfálkoztunk, hogy polgártársak vagyunk, s hogy végül még közös országunk is lett. Ki van merülve, és a szokásosnál is lassúbb a mozgása. Kíváncsi vagyok, hogyan fog tudni elutazni Párizsba néhány napon belül. Előadást kell tartania a Collège de France-ban, ahol a színházi antropológia professzorává nevezték ki.

Ami reflexiójából következik, az sokkal inkább tűnik egy korunkra vonatkozó általános megfigyelésnek, mint valódi válasznak: a mi kultúránkban egy olyan viszony, mint ami Lengyelországban kettőnk között létesült, teljesen felfoghatatlan. Bizonyos ázsiai kultúrákban vagy egy másik korban ez sokkal kevésbé lett volna így.

Rámutatok arra, hogy olyasvalaki számára, aki ezt a viszonyt egyértelműen meg szeretné érteni, és azzal vádol engem, hogy köntörfalazok, ez minden, csak nem válasz. Mi a véleménye, hogyan jött létre a kapcsolatunk, és az eltelt évek, meg az általunk választott eltérő utak ellenére miért maradt fenn?

Grotowski hosszan beszél jellembéli tulajdonságainkról, melyek kiegészítik egymást, és nem csak gyakorlati, látható formában: én, az extrovertált; ő, az introvertált, és így tovább. Abból a szempontból is leírja, hogy miben áll a kettőnk komplementer viszonya, hogy mi az, amit ő is és én is a küldetésünknek tekintünk. Mindketten valami olyasmit keresünk, ami túlmutat rajtunk, ami értéket kölcsönöz annak, amit teszünk. Cselekedeteinknek önmagukban nincs értéke. Ezt

mindketten igen intenzíven érzékeljük. De számára létezik valami magasabb rendű, mely túl van az általunk ismert világon. Ő mindig hitt ebben. Nálam ez nem így van; ő tudja, hogy én nem hiszek ebben. Az én utam a realitáson túli világba a cselekvésen, a cselekvés jogáján, a karma-jogán át vezet.

Kifejezésre juttatom kétségeimet, hogy vajon ez kielégítő magyarázat-e.

Grotowski így folytatja: Opole esetében tekintetbe kell vennünk a körülmények súlyát, a külső nyomást. Nagyon jól tudtuk, hogy rejtett mikrofonok vették fel beszélgetéseinket. Ezért a nyelvünk tolvajnyelv volt. Amikor bizonyos körülöttünk lévő emberek és események kerültek szóba, Gombrowicz írásainak epizódjait, karaktereit használtuk fel, lényegi információ-morzskákat vegyítve bugyuta mondatokkal, nyelvi neologizmusokkal és ferdítésekkel. Ez nem egyszerűen csak egy kódolt nyelv volt. Volt ebben valami mély cinkosság, különleges közelség. Volt egy közös nyelvünk, mely elválasztott bennünket mindenki másától, és lehetővé tette, hogy megértsük egymást anélkül, hogy mások is értsenek minket. Magunk állítottunk őrséget magunk mellé bizonyos emberek ellen, akik kémek voltak. Meg tudtuk mondani egymásnak, miként viselkedjünk, kiben bízhatunk és kiben nem, meg információkat továbbíthattunk Tomról, Dickről és Harryről.

Jut eszembe, a *krasnodkik*, a gnómok. Így nevezte Grotowski a beszivárgókat, a titkosrendőrség ügynökeit és munkatársaikat, az informátorokat és a hivatásos kémeket. Mindenütt lesben állt valaki, készen arra, hogy jelentést küldjön a rendőrségnek. Mindenütt jelen voltak, iskolákban, éttermekben, gyárakban, valamennyi munkahelyen. A színházakban is.

Grotowski mosolyog. Láthatóan élvezi múltbéli fortélyaink felidézését. Amikor az emberek Madame Blavatskyt és a teozófiát bírálták, Mere de Pondichery erre azt mondta volt, hogy „Isten mindent föl tud használni, még a hülyeséget is”<sup>9</sup> Ez a regényes és paradox nyelv, melyet Opolében használtunk, végül sokkal több volt már, mint rejtjelezés, vagy mint cinkosságunk kifejezője. Az egymáshoz tartozás, a mélységes ragaszkodás jele volt.

Ezen a ponton ismét megjegyzem, hogy még mindig nem találtuk meg a választ barátaim kérdésére.

Grotowski a szavaimat visszhangozza: valószínűleg nincs is rájuk válasz.

Lehet, hogy a válasz egy része épp ebben a beszélgetésben rejlik, melyet egy pontederai bárban, egy tál saláta és mozzazella sajt előtt ülve folytatunk, ahol irodai dolgozók és a közeli színházból való emberek valami snacket kapnak be ebédre. A szomszédos asztalnál olasz barátaink esznek és tréfálkoznak. Hol is lennénk mi mindannyian ezen a május 27-i hétfői napon, ha egy opolei színház fiatal Don Quijotéje nem pumpál oxigént a Norvégiából jött olasz fiatalemberbe?

<sup>9</sup> Helena Blavatsky: (oroszul: Елена Петровна Блаватская;) 1831–1891. orosz író, fordító, teozófus, a *Teozófiai Társulat* alapítója. Mere de Pondichery, valódi neve Mirra Alfassa (1878 Párizs – 1973 Pondichery – India), az Anya-ként is ismert, Rabindranath Tagore barátja, a Sri Aurobindo Ashram szerzetesi közösség alapítója (*a ford.*).

A múlt bármiféle rekonstrukciója a részedről, ha nincsenek közös emlékeid az olvasóval, azzal a kockázattal jár, hogy felfoghatatlan leszel a számukra. Léteznek olyan tapasztalatok, melyek a maguk valójában az érzékeinkben gyökereznek, és egyediségük csak az idő és a tér, a történelem, a körülmények és az anekdoták abszolút konkrétságában leledzik, s teljes egészükben csak a testünkön keresztül válnak felfoghatóakká. Amikor ezekről a tapasztalatokról tíz-, húsz-, harminc évvel később beszélünk olyanoknak, akik nem élték át őket, a szavaknak ugyan megvan az értelmük, de hogy mit tartalmaznak, azt nehéz felfogni.

1964-ben egy téli reggelen a Teatr-Laboratorium 13 Rzędow titkára azzal hívott fel, hogy beidézték a *Milicjára*, a rendőrségre. Azonnal odamentem, bevettük egy szobába, ahol egy íróasztal mögött két civil ruhás illető ült, udvariasan megkértek, hogy üljek le az előttük lévő székre.

„Pan Barba, sok barátja van Varsóban?”

Meglepetésként ért ez a kérdés, és rögtön elképzeltem, mi lesz a következő. Eszeveszetten elkezdett dolgozni az agyam: mit válaszoljak, hogyan védjem meg azokat az embereket, akiket ismerek? Gyomorszájam tájékán kellemetlen érzés fészkelte belém, konstataáltam, hogy ez a félelem.

„Igen, sok embert ismerek, de mostanában, hogy itt Opolében tanulok, ritkán találkozom velük.”

„Meg tudná mondani, hogy kiket ismer?”

Kollégiumban lakó lányokat említettem, távoli ismerősöket, barátokat, akik a Kommunista Párt tagjai voltak: senki olyat, akit az „eretnység” leghalványabb gyanúja is érhet, vagy akit veszélyeztetne egy gyanús külföldivel való barátság. Miért vallatnak ezek engem most, amikor eddig sohasem zaklattak? Milyen hibát követtem el? Miféle vádakat hozhatnak fel ellenem? Kit próbálnak meg kriminalizálni általam? Lassan válaszoltam, hogy időt nyerjek. Felkészületlenségemben agyongyötörtem magam, hogy eszembe jussanak a „legbiztonságosabb” emberek.

„És még kiket ismer?”

Még egy erőfeszítést téve, megemlítettem néhány színészt, akikkel a SPATIF Klubban találkoztam, tanáraimat a színművészetin, néhány külföldit, aki már elhagyta Lengyelországot. Hosszú csend következett. A két ember úgy nézett rám, mintha a kihallgatás véget ért volna.

„Ismeri A. B-t?”

„Ó, igen.”

„Miért nem említette?”

„Kiment a fejemből.”

„Ismeri C. D-t?”

„Igen, ismerem.”

„A memóriája nem tűnik valami jónak. És S. T-t, G. H-t, E. E-t? Ismeri őket?”

Láthattam, hogy mindent TUDNAK, minden személyt ismernek, akivel találkoztam, és azt is tudják, hogy miről beszéltem velük.

„Pan Barba, nem áll szándékunkban problémát okozni önnek vagy a barátainak. Ez csak egy rutinellenőrzés. Ismeri P. G-t?”

„Igen.”

„Mikor találkozott vele utoljára?”

Meglepődtem, hogy milyen tisztán emlékszem az időpontra és a helyre is. Megmondtam nekik.

„Véletlenül nem N. P-vel volt?”

Mikor öt órákor kiengedtek, már valamennyi kérdésükre válaszoltam. Hét órán át. Visszaúton a Teatr-Laboratorium 13 Rzędow felé a fejemben még egyszer átfutottam az összes kérdésen. Próbáltam megnyugtatni magam, hogy a válaszaim ártalmatlanok voltak. De mi az ártalmatlan, és mi az, ami derékba tör téged, vagy azt a valakit, aki számodra a legkedvesebb a gnómok királyságában?

Norvégiában bevándorlóként az ötvenes években gyakorta tért vissza ugyan-az az álmom. Éjszaka volt, és Eigillel, a hegesztőműhely-béli főnökömmel együtt kúsztunk a földön. Egymást segítve csusszantunk át a drótkerítés alatt, vigyázva, hogy rabruhánk ne akadjon fel benne. Egy német koncentrációs táborból menekültünk. Aztán a kutyák elkezdtek ugatni, bennünket pedig elkaptak a kereső reflektorok fényében. Felébredtem, és szembetaláltam magam a kérdéssel, ami abban az időben kísértett: mit csináltam volna Auschwitz-ban? Együttműködtem volna, és mint ká pó túléltem volna? Feladtam volna, és „muszlimként” fejeztem volna be? Vagy csatlakoztam volna az ellenálláshoz?

Az opolei *Milicja*-beli kihallgatásnak nem lett semmilyen tragikus következménye. Igaz, nem sokkal ezután megtagadták tőlem a vízumot, hogy visszatérhessek Lengyelországba, de az életem és a méltóságom sértetlen maradt. Ugyanakkor a testem emlékezett azoknak a férfiaknak és asszonyoknak az életkörülményeire, akik védték a legfontosabbat. És ez a legfontosabb időnként pusztán arra redukálódott, hogy ne működj együtt a gnómokkal.

Lengyelország erre is megtanított, és ez is a gyökereimhez tartozik, meg az emlékezethez, ami vezérfonala az Odin Színháznak is. Hogyan tudja ezt valaki azoknak megmagyarázni, akik a művészet és a színház vásárait járják, akiket amnézia sújt, vagy akik csak a szabadpiac határtalan világát ismerik? Eszembe jutnak Tadeusz Borowski szavai, melyeket Grotowski az *Akropolis* mottójául választott: „Csak vastörmeléket hagyunk hátra magunk után, és a generációk mélyről felszakadó, gúnyos kacaját’.

De amit tenned kell, azt tenned kell, és ne legyenek kérdéseid.

## Az egynéhány a megfelelő szám

Mindannyian valakinek a teremtményei vagyunk. Áltathatjuk magunkat azzal, hogy nincs mesterünk, hogy nem volt olyan személyiség, aki hatással lett volna ránk, büszkén állítva, hogy eredetiségünket ipari civilizációnk iskoláinak, az anonim és demokratikus oktatásnak köszönhetjük. Vagy elismerhetjük, hogy néhány ember ott állt annak az útnak a kezdetén, mely önmagunkhoz vezetett, és melyet mások úgy hívnak, hogy „szakmai önéletrajz”.

Sok mesterem sohasem ismert és nem választott engem tanítványául. Indulásomkor ők már halottak voltak, és amit tettek és írtak, az nem nekem volt címezve. Objektív szempontból ez ugyan igazolható, de nem igaz. Egész életük és munkásságuk egy kizárólag nekem címzett, rejtélyes üzenetté állt össze. Életemet azzal töltöttem, hogy megpróbálom megfejteni ezt az üzenetet, mely testem és lelkem éltető elemeként lelt otthonra bennem.

Összes utazásaim és találkozásaim kitérők voltak azon az úton, mely Opoléba vezetett.

Ma, amikor meglátogatom Grotowskit Pontederában, pipadohány szagával átitatott, egyszerű és sivár szobájában, melynek falait a neki oly kedves könyvek borítják, amikor látom őt hintaszékében mélyen elgondolkodva, Góngora<sup>10</sup> egy sora jut eszembe: „Ki a megmondhatója, hogy isten titkos archívumában vajon ott vannak-e az én nevem titkos betűi?”

Úgy beszélgetünk, mint két Gombrowicz-hős, vagy mint két öregember, akik fél lábbal már egy másik univerzumban vannak. Kint sötét van, és az idő ugyanazzal a sebességgel halad, ugyanolyan lassú iramban, mint amikor Opolében voltunk. Ahogyan akkoriban is tettük, az éppen aktuális eseményekről beszélgetünk, könyvekről, melyeket olvastunk, egy-egy baráttal való találkozásról. Gondolatokat cserélünk, tanulságos epizódokat, paradoxonokat és tréfákat, csöndekert osztunk meg egymással. Az Ezeregyéjszaka folytatódik. A két Seherezádé megingathatatlan marad, miközben a világ odakint változik.

Következő alkalommal elmesélek majd neki egy történetet arról az emberről, aki munkába menet minden nap átkelt egy parkon, melynek közepén volt egy magas fa. Ennek legfelső ágán egy aranyalma csüngött. Az ember minden nap nevetett saját magán, az érzékszervein, melyek becsapják őt, azon, hogy mennyire szeretné megmászni ezt a fát és leszedni a gyümölcsét, mely persze csak káprázat. Hogy kigúnyolta volna őt a többi járókelő... Minden egyes nap átment a parkon, és az alma még mindig ott csüngött a legfelső ágon. Aztán olvasta az újságban, hogy valaki talált egy szintiszta aranyból való almát azon a fán, mely ott állt a város kellős közepén. Az újságíró nem hitte el a sztorit mindaddig, míg saját kezében nem tarthatta az almát. A cikk azzal a konklúzióval végződött, hogy némely ember igazán szerencsés.

Jót fogunk nevetni, kortyolunk egy kis konyakot abból, amit hoztam neki, és gyengédséget érzek majd iránta, és szeretném őt megvédeni, mintha tapasztalatlan kamasz volna, vagy egy kristályból való nagyon öreg ember, aki bármelyik percben ezer darabra törhet. Még egyszer újra felfedezzük majd autóstoppos napjaink szabad és könnyed humorát, azt, amikor felvett minket a Kommunista Párt titkára. Ez is egyfajta kötelék, mely minket Jurekhez fűz: az teszi élvezetessé az utat, amelyet követesz, hogy menekülsz tőle.

---

<sup>10</sup> Luis de Góngora y Argote (1561. július 11. – 1627. május 23.) spanyol barokk költő, a legkiemelkedőbb spanyol irodalmárok egyike (a ford.).



Visszagondolok arra a harminc hónapra, melyet Opolében töltöttem Grotowskival, Flaszennel, Gurawskival, Krygierrel, Szajnával, Molikkal, Mireckával, Jahołkowskival, Cynkutisszal, Bielkskivel, Cieślakkal és Komorowskával abban a nyolc négyzetméteres szobában, mely az otthonommá vált. Lengyel barátaimra gondolok, azokra, akik közel kerültek hozzám, és azokra, akik egyszerűen csak az ismerőseim voltak, akik nagylelkűségükkel, szellemiségük erejével, iróniájukkal mellettem álltak. A *Hamu és gyémánt* című filmre gondolok, melyet véletlenül mentem el megnézni, és Cyprián Norwid soraira, melyek a címet inspirálták:

*Mint gyantás rőzsenyalábból, százfelé,  
Száll körülötted perzselt öltözeted.  
Égsz, és nem tudod, hogy szabad leszel-é,  
Vagy azt, amid van, el kell veszítened?  
Csak hamu marad, hogy hulladék gyanánt  
Széjjelszóródjék a szélben? – vagy marad  
A hamu mélyén csillagfényű gyémánt,  
Örök győzelmet hirdető virradat?!<sup>11</sup>*

Egynéhány év elegendő ahhoz, hogy egy ember megszülessen, meghaljon és újraszülessen. Néha az egynéhány a megfelelő szám.

*Fordította: Regős János*

*Lektorálta: Durkóné Varga Nóra*



Cyprián Norwid (1821–1883),  
J. Łoskoczyński metszete

<sup>11</sup> C. Norwid: *A kulisszák mögött* (részlet), Radó György fordítása.

## **Eugenio Barba: Land of Ashes and Diamonds**

### **My Apprenticeship in Poland (Part 8)**

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 *Szcenarium* in serial form. The last part is published in the present issue, translated by János Regős.



KIRÁLY NINA

# Tadeusz Rózewicz költői színházáról

Tadeusz Rózewicz (1921. 10. 09. – 2014. 04. 24.) ahhoz a generációhoz tartozott, amelyet Lengyelországban „elveszett nemzedéknek” szokás nevezni. Alig húsz évesek voltak ezek a fiatalok, amikor a második világháborúban részt kellett venniük, és sokan életüket vesztették a varsói felkelésben vagy a „honi hadseregben”, amelyben Tadeusz Rózewicz is harcolt. Ennek az időszaknak szentelt versei nem sokkal a háború után jelennek meg *Echa leśne* ('Erdei visszhangok') címmel, később pedig sokat vitatott *Do piachu* ('A föld alá') című drámájában idézi vissza e korszak borzasztó élményeit.

Rózewiczet kivételes kapcsolat fűzte a magyar kultúrához. 1950-ben a két ország közötti kulturális egyezmény keretében egy évre szóló ösztöndíjat kapott Magyarországra. És nemcsak a nyelvtanulást vette komolyan, amiről be is számolt *A magyar nyelvóra* (1953) című írásában, hanem részletes riportokat is közölt itteni tapasztalatairól (*Kartki z*

*Wegier* – 'Magyarországi képeslapok', Varsó, 1953).

Rózewicz távol tartotta magát a napi politikától; előbb Gliwicébe költözött, majd 1968-tól Wrocławban lakott élete végéig. E város szellemi és művészeti élete inspiráló hatással volt a drámaíró Rózewicz-re is. Erről tanúskodik a rendező Kazimierz Braun Rózewicz-csel folytatott rendkívül izgalmas beszélgetéssorozata, mely könyvalakban jelent meg, s a mai olvasót is rádöbbenetheti, milyen nagy hatással volt Rózewicz költői nyelve, képzeletvilága Jerzy Grotowskira és Tadeusz Kantorra is. Többek között *Poemat otwarty* ('Nyitott költemény'), *Et in Arcadia ego*; *Nic w płaszczu Prospera* ('Nincs semmi Prospero köpenyében'), *Spadanie* ('Zuhanás') című költeményeivel egy olyan költői formanyelvet hozott létre, mely által össze tudta hangolni a lengyel romantika és a posztmodern szimbolikáját a 60-évekre kiteljesedő európai abszurd dráma tragikus-groteszk

képzeletvilágával. Hadd hivatkozzunk itt Czesław Miłosz-nak arra a meglátására, hogy a költészet mindig is hatott a drámára: „A költészetben megjelenő motívumok több évtizeddel megelőzik a hasonló motívumok diadalútját az irodalom más műfajaiban és a művészetben.” A 20. századra ez mindenképpen jellemző. A *Godóra várva* abszurd Beckett-i világa T. S. Eliot *Pusztai országának* motívumai-ban gyökeredzik.

Rózewicz drámáiban a hősnek reális élettörténete van. De mivel életében választás elé kerül, ennek következtében valaki más lesz belőle, amire nem volt felkészülve. Kénytelen elfogadni ezt az új egyéniséget, ám az folyamatosan rákényszeríti őt a belső dialógusra „egója” és „énje” között. Ez az „én” azonban sokkal gyengébbnek bizonyul, mint amilyen eredeti „egója” volt, ami a hős és környezete közötti kapcsolatokban is tükröződik: az apa, anya és a hős; a tanár, az aggastyánok kara és a hős; Kövér, az újságíró és a hős egymáshoz való viszonya az abszurd drámák jellegzetes Úr–Szolga relációira emlékeztet. Rózewicz hőse inkább az „én” pozícióját őrzi a maga nagyon is zárt világán belül.

E ciklussá rendeződő drámák sajátos „emberi színjátékok” a születéstől a haláláig; témái a házasság (*Fehér házasság*), a családi élet és az öregség (*Elment hazulról; Nevetséges öregúr; Kotlik az öregasszony*), a halál (*Halál régi díszletek között; A föld alá; Az éhezőművész elmegy; Az erkölcsi magatartások drámája*), a temetés (*Temetés lengyel módra*).

Rózewicz hőse mindig egyes szám első személyben beszél magáról, bele van merülve az önelemzésbe, mivel ő az életben az önismeretet helyezi a lehető legmagasabbra. Eközben azonban min-

denki számára világos, hogy nem rendelkezik felismerhető, csak rá jellemző individuális vonásokkal. Ahogyan Musil regényhőse, ő is képtelen a határozott cselekvésre, a dráma folyamán csak változó emocionális állapotait, ábrándjait követhetjük nyomon. Az aggastyánok kara hiába szólítja föl a *Kartoték* hőseit a cselekvésre, annak költői „én”-je mély álomba merült: „Tégy valamit, mozdulj, szólj / Csak fekszik, s az idő repül”. A *Nevetséges öregúr* gyónás-monológja történetmondássá válik, a feleség sirató imája



Fotó: Elizabeta Lempp

a hős életútjának elbeszélésébe csap át. A tettek itt a beszéd, a szó formáját öltik. „A modern színházban ugyanis kezdetben még létezett, létezik és létezni fog a szó, a közlésnek ez az olyannyira tökéletlen és helyettesíthetetlen, kezdetleges, de mégis szükséges eszköze. Ízetlen, mint a víz, az



Wiesław Walkuski plakátja  
a *Fehér házassághoz*, 2002

életben mégis nélkülözhetetlen. Mint realista író arra törekszem, hogy színházamban a szónak ne legyen nagyobb szerepe, mint az életben” – írja erről Rózewicz (*Akt przerywany* – 'Félbeszakított játék').

Rózewicz számára az a metafizikai dimenzióval rendelkező költői szó a leg-

fontosabb, melyet a színpadon a színész reális élettapasztalata és energiája hitelesít. A színházi néző fel kell hogy legyen készítve ennek az alkotói propozíciónak az elfogadására. Vagyis arra, hogy ezen a színpadon a „nem-játszást” fogja látni, ami Rózewicz dramaturgiai alapelve. Azt vallja, hogy az ő színházában mindenek előtt a reális és realista elemek jelentik a költőiség zálogát, mint ahogy a középkori templom is súlyos kövekből áll, mégis légiesen könnyű, nem evilági.

Rózewicz drámáit Cservenits Jolán, Kerényi Grácia, Fodor András jóvoltából nagyszerű fordításokban olvashatja a magyar olvasóközönség, azonban csak a 80-as évek végén, 90-es évek elején jöttek létre az első figyelemre méltó színpadi interpretációk. Pályi András kiváló kritikai elemzésében pontosan leírta a Rózewicz-drámák költői nyelvének azt a complex struktúráját, mely mindmáig megnehezíti, hogy e művek népszerűekké váljanak a magyar színpadokon. 2006-ban Gothár Péter rendezte meg Rózewicz *Pułapka* ('Kelepcse') című, Franz Kafkáról szóló darabját Lengyelországban, a toruni Wilam Horzyca színházban.

### Nina Király: On Tadeusz Rózewicz's Poetic Theatre

Tadeusz Rózewicz, an outstanding figure in 20<sup>th</sup> century Polish poetry and dramatic literature, died in Wrocław at the age of 95 this April. In her short essay Nina Király suggests that the novelty of the poetic language had primacy in this oeuvre and that its romantic and postmodern symbolism was later supplemented in the author's stage pieces by the characteristic features of absurd dramatic literature. The essayist draws a parallel between the hero of these dramas and "the man without qualities" in Musil's novel. She points out that the poetic world of Rózewicz is built up of realistic elements and that on the stage this world is authenticated by the similarly realistic life experience of the actor. Finally she mentions that, despite the excellent translations, Rózewicz's dramas have not yet enjoyed a fitting production in Hungary and she believes that this may be attributed to the poetic language of the author.