

tartalom

beköszöntő

Az abszurd és az Isten (Páskándi Géza) • 3

kultusz és kánon

Juhász Kristóf: Mi a báb? • 5

Szász Emese: A báb mint régi-új színpadi médium • 7

„A gyerek nem változott” – Interjú Kovács Gézával
(Gergó Judit interjúja alapján készítette Ungvári Judit) • 22

műhely

Nagyezsda Tarsisz: Groteszk – partok között és parttalanul.
Mejerhold és a kortárs színpad
(Fordította: Kozma András és Pálfi Ágnes) • 27

Sebastian-Vlad Popa: A groteszk mint a modernitást követő
egyik legnagyobb vállalkozás (Fordította: Nagy Lajos) • 35

fogalomtár

Végh Attila: Megénekelni Dionüszoszt • 41

Nemzeti Játékszín

Szász Zsolt – Pálfi Ágnes: A felejtés évszázada • 47

Solt Róbert: „Ferenc József azt üzenté” – a pesti operett
és a „Nagy Háború” • 55

Tábori posta (Szappanos Gábor válogatása
dédapjának első világháborús leveleiből) • 63

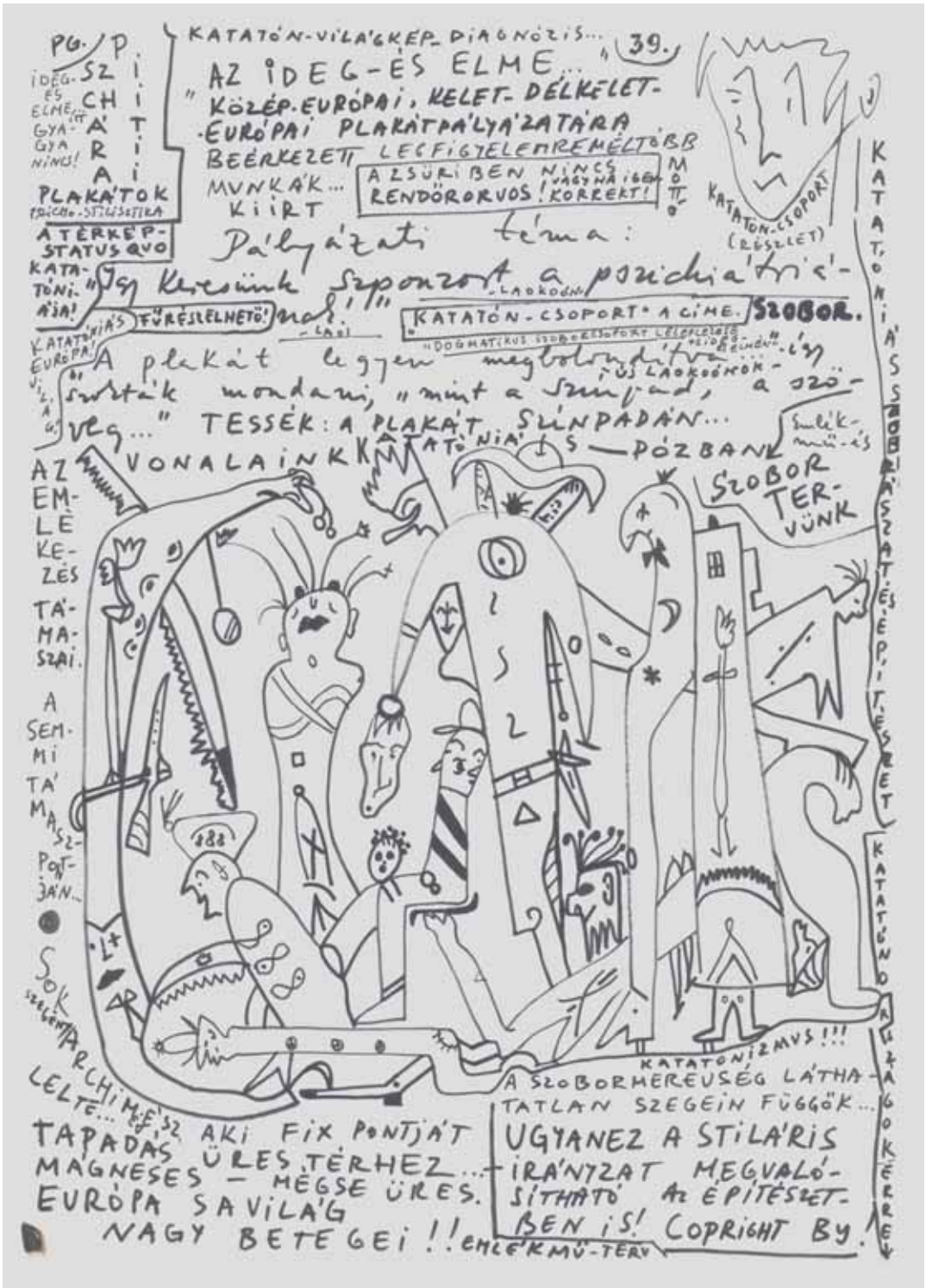
arcmás

Egy „mathématikosz” – Bakos-Kiss Gáborral Szász Zsolt beszélget • 73

kilátó

Maria Shevtsova: Vszevolod Mejerhold a commedia dell’artétól
a biomechanikáig (Fordította: Regős János) • 83

Gombrowicz nyomában (Katona Imrét Ungvári Judit kérdezi) • 97



PG./P. IDEG-ÉS ELME... GYA... NINI! PLAKATOK TERHE... STILUS... A TERKEP-STANUS QUO KATA... TONI... AIA! KATA... EUROPA... AZ IDEG-ÉS ELME... 39. "KÖZÉP-EURÓPAI, KELET-DÉLKELET-EURÓPAI PLAKATPALYAZATARA BÉBERKEZETI LEFIGYELNEMÉLTŐBB MUNKÁK... KIIRT ALZSURI BEN NINC NAGYNA ISB RENDŐRORVOS! KORREKT!

Palbyázati téma: "Egy keresünk szponzort a pszichiatrici-... FÜRÉSSELHETŐ... KATATON-CSOPORT A CIME... SZOBOR... "DOGMATIKUS SZOBOR... SZOBOR-TER-VUNK

A plakát legyen meglolonditva... "mint a szimpad, a 220-... TESSEK: A PLAKAT SUNPADAN... VONALAINK... KATATONIA... PÖZBANK... SZOBOR-TER-VUNK... KATATONIZMVS!!!

A SZOBORMEREUSEG LATHA... TATLAN SZEGEIN FÜGGÖK... UGYANEZ A STILARIS IRANYZAT MEGVALOSITHATO AZ EPITESZET-BEN IS! COPYRIGHT BY... AKI FIX PONTJAT TAPADAS ÜRES TERHEZ... MAGNESES - MEGSE ÜRES. EUROPA SA VILAG NAGY BETEGERI!!... CHLEK MÜ-TERV

Páskándi Géza képverse „Katatón-világ-diagnózis” címmel a PIM tulajdonában, a szerző DIA galériája 20.daradjaként



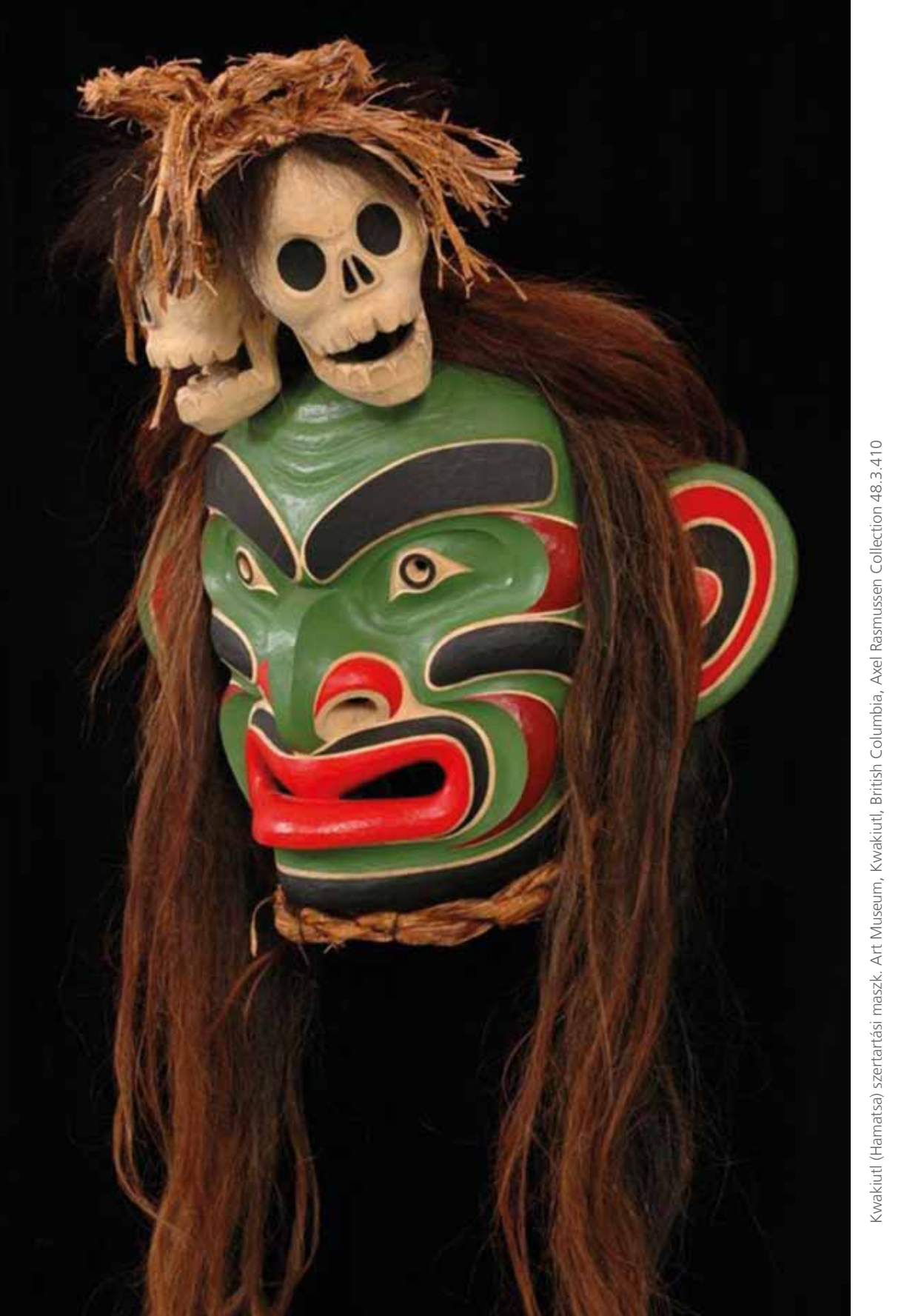
Az abszurd és az Isten

Úgy emlékszem, Tertullianus mondta Isten lényegéről:

„Credo, quia absurdum...” Hiszem, mert képtelenség... Ezt úgy is értelmezhetjük, hogy épp azért kell hinnem, mert képtelenségnek, hihetetlennek tetsző. Ha ugyanis rációmmal is felfoghatnám, minek oda hit? Van érvényessége e magyarázatnak, de még inkább annak: hiszem, mert képtelenség nem hinni azt, ami a legtávolabbról is *obsessive* sugall, befolyásolja létünket, világunkat, pillanatainkat. Azt, ami és aki egyedül őrzi a legnagyobbat: születés és elmúlás, élet és halál titkait. A módosultan is megtérő idő és az állandóság rejtett mintáit, megannyi végső és szélső „képletét”. A létezésben nem volna célszerűség, ha a létrejövést nem követné hullámvás, fogyás, növekedés. A viszonylagos nyugalom és a mozgás mintái utalnak a célszerűségre. Nem az irány, hanem a változva is megtérés ismétlődésének örök módozatai. Nincs annyi véletlen, mintán kívüli, amennyi feledtetné a mintát. Az esetleges egy másik minta világából odacsöppent, odavonzott vagy taszított, mely beékelődik a mi változatunkba. A véletlenek tehát egy másik mintasorból jönnek felénk. Kisiklottak onnan. Kiszikráztak. De a másik mintasor Ura is a mienkkel azonos. A céltalanság semmi más: a törvény nem mutatkozik, a véletlen is pang éppen. Köztes állapot, egykedvű lét törvény és véletlen (a törvény darabkája) között. A *hiábavalóság* közérzete, téthangulata, amely a leglassúbb, leglappangóbb feltöltődésforma. [...]

Íme az abszurdban az időtlenség fala, amely hulló, pattogzó, de árulkodó történelmi mintákkal mégiscsak ki volt és ki is lesz „tapétázva” mindig.

Páskándi Géza





JUHÁSZ KRISTÓF

Mi a báb?

Minden tárgy báb, amit *kézbe* veszünk és csinálunk vele valamit, amire eredetileg nem való. Dehogy! Hiszen a szánkkal is tarthatjuk a bábót mozgató zsinórokat, ahogy a jávai szertartásmesterek tették a vajang bábjátékban. Vagy hanyatt fekve térdünkre köthetjük a bábót, mint az anatóliai perzsa törzs, a siita kizilbash játékosai a çömçe gelint*. Sőt, tárgyakra sincs szükségünk, bármelyik testrészünk lehet báb, mint az észak-amerikai walpi törzs tagjainak kígyóvá változó karjai. Sőt: ha meg sem mozdítok, meg sem érintek valamit, csak mást gondolok róla, mint ami, ha egy széklábban nem széklábat, hanem totemoszlopot, villanypóznát, porszívócsövet vagy zsiráfot látok, akkor az is báb.

Archaikus népeknél a bábnak és a báb vagy az eleven játékos árnyékának kultikus szerepe volt. Képviselték a halottak szellemeit, isteneket, különböző segítő, vagy ártó lényeket. A báb tehát médium, közvetítő, mint Hermész, az istenek hírnöke, vagy Kharrón, aki az élők és holtak világát elválasztó Stüx folyón evez át ladikján a lelkekkel. De valóban csak archaikus kultúrákban tölt be a báb ilyen szerepet? Ha megfigyeljük napjaink játszó lánygyermekét, amint felnőtt nőt formázó, sorozatgyártott babáját öltözteti, vagy a kislíút, ahogy a műanyag katonákat tankba, lóra, úrhajóba ülteti, s fegyvert ad kezükbe, ugyanilyen ősi aktust látunk. A gyermek játékaival beavatási szertartást végez, a felnőttkor cselekvéseit utánozza sűrítve, a nemi szerepeknek megfelelően.

A játékfigurákkal a gyermek valamilyen vonzó, vágyott, vagy benne érdeklődést keltő állapotot jelenít meg. A játék távlati célja természetesen nem a cselekmény maga, hiszen elenyésző számú gyermekből lesz valóban katona vagy úrhajós. A cél a történesek során fellépő emberi állapotok megismerése és megértése: születés, szerelem, halál misztériumába akar a gyermek közvetve beavatást nyerni. De ugyanez a játék zajlik a leghétköznapibb történesek szintjén is, amikor a gyermek – nem ritkán a szülő „báboskolléga” közreműködésével – a kismackóval önmagát megjelenítve, magáról harmadik személyben beszélve fogat mos, takarít, segít a

* A rituális teremtés bábfigurája. A kifejezés jelentése: 'Gyere, menyecske!'

bevásárlásban, és a megfelelő összeget adja oda a pénztáros néninek a krump-
liért. Azaz fölkészül életének *ideális* működtetésére. A gyermeket megszemélyesítő
kismackó ugyanis nem hibázik. Vagy ha mégis, hamar, végzetes következmények
nélkül orvosolja a hibát.

A báb mi magunk vagyunk – és mégsem. A gyermektelen szumátrai családok
bizonyos szertartásokon jelenlétre kötelezett gyermekeit egy táncoló báb „helyet-
tesíti”. A bábosban nyilván föl nem merülne, istenkáromlásnak, tabunak minő-
sülne az a gondolat, hogy báb nélkül, ő maga, saját testével, arcával, hangjával
jelenítse meg a meg nem született gyermeket. A láthatatlan túlvilági erők nagy
része az archaikus gondolkodásmód szerint olyan természetű, hogy eleven test
és éber tudat nehezen bírja el működésük. A bábokkal végzett szertartás során a
báb egyfajta villámhárító is az ilyenkor fölszabaduló, evilági eszközökkel nehezen
kontrollálható energiák számára. Ha fogalmat akarunk alkotni róla, hogy milyen
energiákról és milyen hatalmakról is lehet szó az adott kultúrkörökben, elég meg-
vizsgálni valamelyik ősi ázsiai démont ábrázoló báb fenyegetően vicsorgó arcát.

A báb tehát nem azonos velünk. Megszemélyesítheti vágyaink, álmaink. De még
ha – mint a réges-régi mesterek – magunk választjuk is ki az erdőben a fát Pinok-
kiónkhoz, még akkor sem a mi leképeződésünk lesz a báb. Még csak teljhatalmú,
egyetlen édes szülői sem leszünk a báboknak. A báb szuverén, egzisztenciálisan egyedi
létező. Fogantatásánál és születésénél lehetünk bábák. Ha elég jók vagyunk, lassan
játzópajtásaivá is fogadhat minket. De mindent eldöntő urai soha nem leszünk.
A bábbal olyasmi a helyzet, mint a házimacskával vagy a szerelemmel: nem az ember-
nek vannak bábjai, hanem a báboknak van emberük. Még napjainkban is, amikor a
funkcionalista, technokrata gondolkodás minden minket körülvevő dolgot pusztán
dologgá degradál – hol vagyunk már attól, hogy a kovácmester megtiltja inasának,
hogy az üllőn hagyja a kalapácsot, mert akkor a szerszám nem tudja kipihenni ma-
gát! –, a bábokat ma is valami különös, misztikus áhítat övezi. Legyen szó ismeretlen
vidéki társulat gyereknapra pénzes haknijáról, vagy high-budget hollywood-i bábfilm-
ről, a báb mint korpusz szent és sérthetetlen. Talán a muzsikusság hangszerével való vi-
szonyához hasonlítható a bábosnak bábjával való kapcsolata. A hegedű húrjait is mi
fogjuk le, a marionett dróttjait is mi mozgatjuk – de abban a bizonyos testben valami
olyan nyilvánul meg a közreműködésünkkel, ami rajtunk messze túlmutat.

Kristóf Juhász: What Is a Puppet?

The present text was prepared for the exhibition within the framework of the POSZT (Pécs National Theatre Festival) “Off” programme at Márkus Színház (Márkus Theatre), Pécs, organised by the MMA (Hungarian Academy of Arts), where works by students of puppet design at the Magyar Képzőművészeti Egyetem (Hungarian University of Fine Arts) were put on show. “The puppet is not identical with us. It may personify our desires and dreams. However, even if we, like the old masters, choose the tree in the wood ourselves to make our Pinocchio, it will never be us. We will not even be the all-powerful, sole parents of the puppet. We may be assistants at the conception and birth of the puppet. If we are good enough, we may even be accepted as its playmates”, says Kristóf Juhász in his mini essay.



SZÁSZ EMESE

A báb mint régi-új színpadi médium¹

A báb aktuális szerepe az élőszínházi folyamatok tükrében

A bábszínház mint műfaj és a báb mint a színpadi reprezentáció eszköze napjainkban soha nem látott népszerűségnek örvend. Olyannyira, hogy immár nemcsak a gyerekeknek szóló bábdarabokban találkozhatunk egyre bátrabb megoldásokkal, de a színházi palettán életkorukat tekintve is egyre vegyesebb a bábdarabokra becsalogatott nézők összetétele: lefelé (lásd a hat éves kor alatti gyermekeknek, sőt csecsemőknek szóló előadásokat), de „fölfelé”, azaz a felnőttek irányában is megfigyelhető a nyitás. Nemcsak a célzottan felnőtteknek szóló bábdarabok száma gyarapodott, de mind több és több olyan, alapvetően élőszínházi produkció is születik, amely él a báb adta reprezentációs lehetőségekkel. (Az, hogy a báb immár készül levetni a „gyerekcipőt”, csak Európában számít ekkora eredménynek, Ázsiában soha nem tekintették a bábót alacsonyabb rendű „médiumnak” az élő színesznél.) Fontos azonban látni, hogy a báb nyugati „emancipálódása” igen hosszú folyamat, amely szoros összefüggésben áll az élőszínházi tendenciák változásával, sőt bizonyos értelemben azok egyik eredményének is tekinthető.

A báb mint régi-új színpadi médium nemcsak egy szűken vett színháztörténeti, hanem egy széles értelemben vett kultúrtörténeti folyamat eredményeképpen foglalta el új helyét a színpadi művészetek között. A technikai fejlődés és az egyre inkább átmedializált valóság közvetlen hatásaként a színházban az illúzióteremtéstől az elemibb fizikai ingerek kiváltása felé fordultak az alkotók; majd amikor a performansz-művészetekben ezt a végletekig fokozták, olyan új irányokat kerestek

¹ Szász Emese 2013-ban diplomázott a Károli Gáspár Református Egyetem teatrológia szakán. Jelen dolgozat diplomamunkájának elméleti bevezetője.



„The Actor and the Uber-Marionette.”
Gordon Craig tanulmánya a *Mask* folyóirat 1908. áprilisi számában

dott egyezményes jelekké alakultak.² A színházban ezután elég volt ezeket a jelként funkcionáló gesztusokat, sztereotip színpadi kliséket alkalmazni ahhoz, hogy az illúzió megszülessen, hiszen ekkorra már megszűnt az az elvárás, hogy játékában a színész valódi érzelmeket éljen meg. A színésszel szembeni elvárás a valós érzelmek átélése helyett az érzelmek „elhitetésére” redukálódott.³ Ez az az időszak, amikor a színpad és a nézőtér világa markánsan elkülönült egymástól. A néző ennek a fordulatnak a hatására saját jelenlétét elfojtva a színész játékára, jelbeszédére összpontosított.⁴

Az avantgárd tagadja azt a nézetet, mely szerint a valóság hű és koherens reprezentációja a színpadon lehetséges. A fő hangsúly a valóság ábrázolásáról a valóság „megéreztetésére” tevődik át. Az avantgárd tökéletesen ellene megy a polgári illúziószínházban megkövesedett normáknak, és megpróbálja visszaállítani a néző és a színész viszonyában a korábbi állapotokat. Az „imitációs mechanizmust úgy véli megszüntethetőnek, ha a színház és az élet határai egybemosódnak.”⁵ Ennek első lépéseként megpróbálják felszámolni a színpadi logocentrikusságot: a szöveget a többi színpadi jelölőrendszerrel egyenértékűvé, sőt azoknál alsóbbrendűvé „süllyeszti”; viszont előtérbe kerül a *hang* és a *test* prezentációja. A nézői tapasztalás ezután nem

a színházcsinálók, amelyek az esztétizálás és a stilizáció irányába mutatnak. A tárgyalt folyamat tulajdonképpen a színház „realitásként” tételezett ontológiai státusza – illetve annak folyamatos változása – mentén ragadható meg leginkább, ahogyan a polgári illúziószínházról a posztmodern színházi jelenségek felé haladunk. Az alábbiakban három plusz egy lépcsőfokban szakaszolom a báb „emancipálódásához” vezető előszínház-történeti folyamatot, amely elválaszthatatlan a színészi testről alkotott elképzelések történeti változásától.

A polgári illúziószínházban a művészek feladata a valóság imitálása, mivel mindenki által elfogadott konvenció volt, hogy a színház képes a valóság illúzióját kelteni. Ebben az időszakban a polgári életforma számos normát erőltetett a testre, amelyek rövidesen társadalmilag elfogadott egyezményes jelekké alakultak.²

² „A 18. században az individuális én és a társadalmi én kettévált. (...) A társadalmi/társasági lény nem más, mint színészi reprezentáció a közönség előtt, és minden ember a társadalom diktálta koreográfia szerint ölti magára a megfelelő szerepet vagy szerepeket.” P. Müller Péter: *A színjátszók teste* In.: *Test és teatralitás*, Balassi Kiadó, Bp., 2009, 161. Uo. 162.

³ „(...) az álca és az álarc az elidegenedés tünete, amely kikezdi az autentikusságot, rést üt a külső-belső, jelenség/lényeg, látszat/valóság stb. között.” Uo. 163.

⁵ György Andrea: *Színházteremtés textualitás és teatralitás feszültségében* (doktori disszertáció), 84.

a logikus gondolkodáson alapszik, elsődleges forrása az ekkor keletkező színházelméletek tanúsága szerint a test kinezikus észlelése. Craig⁶, Oscar Schlemmer⁷, Artaud⁸, Mejerhold⁹ mind-mind a színészi testnek egy radikálisan új felmutatásában látták a színházi hatás kiváltásának legfőbb eszközét, mellyel elérhetővé válhat az oly igen vágyott *jelenlét*¹⁰ reprezentációja is.

A performansz-színház úgy próbálja feloldani a realista és az avantgárd színház oppozíciós viszonyban álló törekvéseit, hogy egyenlőségjelet tesz a színház és az élet közé, azaz abból a képletből indul ki, hogy élet=reprézntáció=színház, vagyis nincs különbség a kettő között, hiszen ugyanannak a dolognak, a reprézntációnak két aspektusáról van szó. A színház elsősorban színház, azonban mégiscsak az élet „része”, ahogy az élet is szükségképpen a színház „része”.¹¹ A performansz-színház önreferenciális, nem része semmi olyasmi, ami független volna a befogadó érzékelési folyamataitól. „Megjelenik a performer testének az előadás tárgyává tétele, amikor az előadó a saját testén hajt végre önátalakítást.”¹² A színház ebben az esetben legvégső fegyveréhez nyúl a digitális médiumokkal szembeni harcban: az eleven emberi test anyagiságát állítja előtérbe mind az alkotás, mind a befogadás folyamatában¹³. Az irányzat egyetlen „hátránya”,



Oskar Schlemmer (1888–1943)
„Bauhaus ember”, 1928

⁶ „Craig übermarionettje mindenekelőtt egy speciális test, amely az előadás egészének ritmusában, kompozíciójában tölti be szerepét, s amely nem a benne, mint emberben keletkező vagy trenírozott érzelmekkel vagy gondolatokkal van elfoglalva. (...) A polgári illúziószínházzal szemben az übermarionett nem verseng majd az étellel, hanem túllép rajta”. Uo. 130.

⁷ „Az ideális színpadi alak (...) egyesíti magában a testit és a lelkit, az emberit és a báb-szerűt” Uo.135.

⁸ „El kell törölni az individuumot, ezzel együtt az individuális testet és a színészi testet precivilizációs, mágikus elemként kell alkalmazni, felforgatva a néző pre-logikus, tudatalatti belső univerzumát.” Uo. 147.

⁹ „A színésznek edzenie kell testét, el kell érnie a teste fölötti teljes önuralmat, és a szerephez nem belülről kifelé, hanem épp ellenkezőleg, kívülről befelé kell közelíteni. (...) A szavak önmagukban nem mondanak el mindent. Így hát feltétlenül meg kell alkotni a mozdulatok struktúráját.” Uo. 133.

¹⁰ „A teljes prezencia, a konkrét téren és kívüli Jelenlét” tulajdonképpen Elior Fuchs fogalma, aki Derrida dekonstrukciós elméletére alapozva ennek lehetetlenségét állította. Ld. Kékesi Kun Árpád: *A színház és a posztmodern*. Adalékok egy kapcsolat magyarázatához, Theatron, 1998. ősz, 23.

¹¹ Uo. 45.

¹² P. Müller Péter id. mű, 175.

¹³ Uo. 175.



Hans-Thies Lehmann
német irodalom- és színháztörténész

hogy kiiktatja a színház alapvonását, az ismétlés lehetőségét. A performansz-színházról mint a posztdramatikus színház egyik ágáról ezt írja Hans Thies Lehmann: „Míg a dramatikus színház a testet definiáló folyamatot a szerepbe fagyasztja, addig a posztdramatikus színház célja a test, illetve a test pusztulásának nyilvános bemutatása egyetlen aktusban, amely nem engedi meg a művészet és a valóság biztos szétválasztását. Nem palástolja el, sőt éppen azt hangsúlyozza, hogy a test a halállal van eljegyvezve.”¹⁴ Ez a folyamat Magyarországon a 2000-es években indult meg, amikor az új-teatralitás előadásáiban a „representáció játékaikról” áthelyeződött a hangsúly a testiség tapasztalatának tematizálására.¹⁵

A posztstrukturalisták azonban ezt az eljárást is kifogásolják: „A posztstrukturalista filozófia megkérdőjelezi a teljes jelenlét elérésének, a representáció végének és a stabil, változatlan énünkhöz való eljutásnak lehetőségét.”¹⁶ „Amint a jelen a színpadon kíván prezentáltatni, szükségképpen representáció lesz belőle, így a performansz-színház a valóságillúzióra törekvő színházhoz hasonlóan nem tudja elkerülni a *bezáródás* tényét.”¹⁷ A posztmodern színház belátva ezt a tényt vissza is tér a keret- vagy kukucskáló-színpadhoz. A színház céljaként elfogadják a representációt és az illúzióteremtést, azzal a különbséggel, hogy ennek folyamata állandó reflexió alá kerül. A hangsúly a teatralitás elfedéséről a teatralitás kiemelésére tevődik át; a mechanizmus felkerül a színpadra, és a néző betekintést nyer az illúziót megteremtő folyamatba.

Ennek a posztmodern fordulatnak része a báb előtérbe kerülése is. Már az avantgárdban láthattuk, hogy néhány jeles színházi gondolkodó a bábót, illetve a bábként megkonstruált emberi testet akarta színpadra állítani az élő ember helyett. Ekkor azonban a rendezői színházi gyakorlat fő eszközeként úgy szerepelt a báb, mely mint tiszta forma nem hordoz semmilyen oda nem illő organikus minőséget, amivel az emberi test minden pillanatában óhatatlanul fel van ruház-

¹⁴ Hans Thies Lehmann: Posztdramatikus testkép, In.: *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Bp., 2009, 138.

¹⁵ Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*, József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 1998, 27.

¹⁶ György Andrea id. mű, 81.

¹⁷ Uo.

va. Ezek a kísérletek azonban nem valósultak meg, lévén hogy a tiszta forma és az anyag drámája, a ritmikus absztrakció, a tér és figura viszonyának radikálisan új elgondolása önmagában nem volt elég (vagy éppen túl sok volt) a közönség becsalogatásához. Napjainkban, a posztmodern színház idején válik a báb új minőségében a kortárs színpadi gyakorlat részévé.

Egyrészt mert folytatható az általa képviselt tradíció, és mert kiszolgálható általa az az elemi igény, hogy az emberi lét olyan szélsőséges állapotai jussanak kifejezésre, mint a halál, a(z ön)csenkítés. Természetesen nem mérhető össze a hatás foka akkor, amikor egy bábnak vágják le az ujját, azzal, amikor egy színész vagy performer hajt végre önmagán önsebzést, de fontos látni, hogy hatásmechanizmusában a két műfaj között hasonló a különbség, mint a cirkusz („hátha”) és a színház („mintha”) világa között. Míg azonban a cirkuszi mutatványok jelenidejűségükkel együtt is megismételhetők, az önsebzéssel járó performansz-művészetből pontosan az hiányzik, ami a színház lényegi sajátja: az ismételhetőség, amire a báb természeténél fogva a legalkalmasabb.

Másrészt a báb egy másik tulajdonsága okán is lehetőséget ad az emberi szélsőségek reprezentálására: ez a tulajdonsága a *halottkultusszal* való kapcsolatából adódó különös expresszivitás. Bár ez egyelőre csupán antropológiai megfigyelés, és archaikus hatásmechanizmusa esztétikai fogalmakkal nehezen leírható, dolgozatomban többek között erre is kísérletet teszek a későbbiekben. „Mióta a performansz-művészet a néző aktív kinezikus, szellemi bevonására törekszik, és azt a feladatot adja a befogadónak, hogy testileg–lelkileg legyen jelen, a színháztudomány is nagyobb hangsúlyt fektet a „nézőség affektív, emocionális és imaginárius dimenziójának vizsgálatára is.”¹⁸ Alább ezt az utat követve foglalkozom majd a bábfigura színpadi használatának hatásmechanizmusával a befogadás oldaláról.

Nem véletlen, hogy a polgári illúziószínház „bukása” óta a színpadi test és annak határhelyzetei tematizálódtak. A legnagyobb kihívást jelentő halál-tematika színpadi reprezentációja a művészeti ágak közül egyedül a színház kiváltsága, amelyre e művészeti ág eredete is magyarázatot adhat. Roland Barthes szerint „a fénykép közelebb áll a színházhoz, ugyanis mindkettő a halál közvetítője”.¹⁹ Bécsy Tamás szerint pedig a „dráma és a színjáték is minden valószínűség szerint a meghaló–feltámadó vegetációisten rítusából nőtt ki, majd innen ágazott el úgy, hogy a színművészet közelebb maradt ehhez a rítushoz.”²⁰ A báb a halottkultuszhoz még ennél is erősebben kötődik. Ezzel a témával Roland Schohn cseh pszichológus és kulturantropológus foglalkozott behatóbban. S ahogyan összeköti a *képmás* fogalmát a színházzal és a bábbal, Schohn Freud „nyugtalanító idegenségről” szóló felvetését mélyíti el. Ez az érzet akkor keletkezik, amikor valami rég elfojtott, eltitkolt dolog visszaköszön,

¹⁸ György Andrea id. mű, 26.

¹⁹ Barthes, Roland: *Világoskamra*. Jegyzetek a fotográfiáról, ford. Ferch Magda, Bp., Európa, 1985, 39.

²⁰ Bécsy Tamás: *A színjáték lételméletéről*, Budapest–Pécs, Dialóg Campus, 1997, 246.

manifesztálódik. Schohn szerint ez az érzés különösen erősen hat a képmás/duplum visszatérésekor.²¹ A báb ugyancsak egy képmásnak tekinthető, amely szintén eszünkbe juttatja az említett freudi fogalmat, a nyugtalanító idegenséget. Roland Schohn számos példát hoz arra, hogyan használták ebben a funkciójában a bábót a különböző kultúrák a halotti szertartás részeként.²² A halottkultuszban a báb a nyugtalanító idegenséggel való szembesülés eszköze volt, és bizonyos esetekben tényleges asszimiláció is történt a halál-képmás és a báb között.

Nemkülönben fontos, hogy a bábszínház éppen azt valósítja meg a lehető leg-tökéletesebben, amit a posztmodern színházban a *teatralitás leleplezésének* neveznek. Azzal, hogy láthatóvá válik a báb mögött a bábmozgató, tulajdonképpen éppen annak a mechanizmusnak a modellje eszkalálódik, mely az alkotás aktusát reprezentálja, ez pedig a teremtéssel, az életre keltés elemi emberi ösztönével van szoros kapcsolatban. A posztmodern fordulat beálltával a fentebb már jelzett módon megszűnt az igény az illúzióteremtésre.²³ Ettől kezdve a színházban az alkotók illúzióteremtés helyett azt a régi-új filozófiai tételt metaforizálják, hogy a világ, amelyet látunk, csupán illúzió. „A metateatralitás különösen hangsúlyos szerephez jut, amennyiben a »színház a színházban« jelenséget felváltja a »színház a színházról« jelenség”.²⁴ A báb – és azon belül a bunraku technika – pedig épp ennek a metateatralitásnak válik manapság a legfőbb kifejezőeszközévé. A posztmodernre jellemző műfaji és technikai keveredés mellett szembeötlő, hogy a mai bábszínházokban ez a legnépszerűbb technika, különösen azokban az esetekben, amikor tizennégy éven felüli kamaszoknak és felnőtteknek szóló előadások készülnek.

A báb mint szakrális közvetítő az archaikumban

A holt anyagból életre kelő báb mindig is az élet és a halál határmezsgyéjén mozgó mediátor volt. A halottkultuszban való szerepén túlmenően állandó résztvevője volt a pogánykori szertartásoknak és a későbbi babonás praktikáknak, amikor valamilyen áldozat bemutatása során szolgált zálogként. Sokszor hatalmas erőt

²¹ „Az ember a képmás megteremtésével – melyet hallhatatlannak akar tudni – fokozottan titkolni akarja, hogy a halál kikezdi, megtámadja az életet, s a képmás nyugtalanító idegensége épp abból ered, hogy nem képes megkerülni, amit az ember hiába próbál feledni.” Roland Schohn: *A képmás mint archaikus gyakorlat*, ford.: Tömöröy Márta (kézirat)

²² Ukrajnában például létezik egy temetési szertartás, amikor a halott tagjaihoz zsinegeket kötnek, és azon mozgatják a halott testet, bábként. Egy afrikai törzs körében pedig megkövetelik, hogy a fontos személyiségek testét halálukkor kítőmjék, majd olyan bábként animálják, aki a saját temetési szertartását is lebonyolítja, végig irányítva az ünnepélyes táncot, melynek végén maga is „beleugrik” a gödörbe.

²³ „A színházban kibontakozó fiktív világ koherenciájának kitarakása végett az előadások lecsupaszítják a színpadi jelölőrendszert, láttatni engedik az általában takarásban lévő, illúziót szolgáló eszközöket.” Idézet Károly Verától, In: György Andrea id. mű, 279.

²⁴ Kékesi Kun Árpád: *Thália árnyék(á)ban*. Dráma-Színház-elmélet. Veszprém, Egyetemi Kiadó, 2000, 34.



Vesszőfonat-ember (Wicker man),
18. századi könyvillusztráció

tulajdonítottak az antropomorf báboknak, amelyek vagy ártalmasak, vagy éppen fordítva, segítségére vannak az embernek a túlvilágon is. Ezekben a babonákban, szokásokban a báb egy megszentelt rend szerint gyakorolt kultusz kulcsfigurája, mivel az animáció ('éltre keltés') gesztusa által kézzel foghatóvá válik benne a „fizikai” és a „metafizikai” létsík közötti kapcsolat.

Sokáig az efféle „erőtulajdonítás” nemcsak metaforikus szinten zajlott, hanem ténylegesen is feltételezték az általuk remélhető állapotváltozást. I. e. 100 körül egy görög utazó feljegyezte, hogy a kelták vesszőkből font bábukat égetnek el, mivel a gonosz megtestesülését látják bennük. 1601-ben ugyanezen okból kifolyólag a keresztény egyház az eretnek üldözés során belga marionetteket égetett el a nekik tulajdonított negatív energiák miatt. Firenzében pedig ugyanekkor a keresztény liturgia része volt, hogy az emberek saját viaszfigurájukat ajánlották fel az Úrnak. Míg Európában a kereszténység, a papság karolta fel s alkalmazta, formálta vallási céljaira a bábót,

addig a keleti és északi vándornépeknél a sámánok voltak a bábok hordozói, mágikus szertartásokon animátorai.²⁵

Keleten az összes tradicionális bábműfaj a kultusz része ma is, amiről a játékban megrögzített számos archaikus elem is árulkodik. Kínában a bábosok szertartásszerűen pakolják el marionettjeiket, ami a bábos kiválasztott szerepére utal, a japán bunrakut pedig a bábkészítéstől az előadás végéig áthatja a vallásos áhitat: „Miután a bábu legfontosabb testrészét, a fejét kifaragták, imaszövegekkel írják tele a befestés előtt, hogy ezzel is óvják a bábót a gonosz szellemek ármánykodásaitól. A bábmozgatók számára nincs izgalmasabb feladat a bábu fölöltöztetésénél és fölékesítésénél. Ez a folyamat talán még az előadásnál is fontosabb számukra, hiszen valóban az emberteremtés fölülmúlhatatlan élményével ajándékozza meg őket.”²⁶

A bunraku szertartásos jellegét erősíti, hogy első jelenetként az ókori drámák invokációjához hasonló funkcióban bábokkal előadnak egy *sambaszó* táncot, amely által megtisztítják a színpadot, és egyúttal iste-



Sambaszó tánc bábbal,
Nemzeti Bunraku Színház, Oszaka

²⁵ Csombok József: A bábjáték története. In: *Bábjátékos ismeretek I–II.*

²⁶ Duró Győző: A bunraku, avagy embereket mozgató bábok. In.: *Ember és báb*, Múzsák Közművelődési Kiadó, Bp., 1990, 112.

ni segítséget kérnek az előadás sikeréhez. Az indonéz árnyjáték, a vajang pedig olyannyira konzerválta a rituális elemeket, hogy csupán a kultusz életben tartása végett megőrizték benne a mai néző számára érthetetlen, holt (ójávai, szankszkrit) nyelven szóló mantrákat, amelyekben a holtak szelleméhez szólnak.²⁷

A felvilágosodás korára Európában a világgép változásával a bábnak is egy teljesen más aspektusa került előtérbe, s vitte tovább a „metafizikai közvetítő” funkcióját.

„A felvilágosodás kora, a népi forradalmak a bábozást kihozták a templomokból az utcára, a vásárok forgatagába. A bábjáték vallási tartalma is megváltozott, a játék lényege az emberábrázolás lett. Az összes nemzetekre egységesen vonatkozó forradalmi tulajdonságokkal felruházott bábhősök kalandjaikban visszafizették a nép tartozását az elnyomás kiszolgálóinak: a bábszínpadon rendszerint elverték a zsandárt, felakasztották az álnok bírót stb.”

– írja Csombok József²⁸. De nemcsak az efféle köztisztviselőket náspángolták el a vásári kesztyűs bábok hősei, hanem legfőbb ellenségként a Halált és az Ördögöt is²⁹.

A báb kapcsolata a túlvilággal a közvetlen kultikus funkció megszűntével ilyen módon a tematikus szintre helyeződött át, és legfőképpen a komikum kapcsolódott hozzá mint esztétikai minőség. Ezt a jelenséget Bahtyinnak a karneváli szemléletről alkotott elmélete világítja meg a legjobban:

„A karneváli paródia úgy tagad, hogy egyszersmind új életre kelti, meg is újítja azt, amit tagad. A pusztá tagadás idegen a népi kultúrától. (...) Jellegzetessége a »megfordítás«, a »visszajáról«, a »fonákjáról« látás logikája, a fönt és a lent, az arc és az ülep fölcserélhető voltának logikája, a különböző paródiák és travesztiák, lefokozó és profanizáló átfogalmazások, a csúfolódó fölmagasztalás és rangfosztás.”³⁰

A báb tehát vásári mulattató szerepében egy olyan szórakoztatási móddá vált, ahol a „játékosság, nevetségesség” palástja alatt nemcsak a fennálló rend kritizálása vált legitimé, de a túlvilágtól, haláltól való félelem is a paródia tárgyává vált, és így jelképesen legyőzött. De mindezek háttérben továbbra is ott áll a halál mitikus tudata. Ugyanakkor a karnevál a rend átmeneti felfüggesztésével lehetőséget adott a felgyülemlett feszültség levezetésére is, a bábjátékok szemlélése közben pedig a néző kiélhetette agresszív ösztöneit anélkül, hogy számolnia kellett volna a következményekkel.

²⁷ „A vajang elengedhetetlen közönsége rendszeren láthatatlan: szellemek, démonok és lények, istenek és ősök. Kihez szól a dalang ójávai és szanszkrit nyelven, ha nem azokhoz, akik értik ezeket a nyelveket, amelyek érthetetlenek a nélkülözhető közönség számára? Az archaikus nyelv nem pusztá díszítés vagy misztifikáció, máskülönbén rég kiveszett volna. Ellenkezőleg, elengedhetetlen nyelv ez, amely az elengedhetetlen közönséghez: a régiekhez, holtakhoz szól.” Kathy Foley idéz A. L. Becker: *Text-building, Epistemology and Aesthetics in Javanese Shadow Theatre* című tanulmányából. Vö. Kathy Foley: *Dalangról és dukunról*, 20.

²⁸ Csombok József: A bábjáték története, 3. In: *Bábjátékos ismeretek I–II*.

²⁹ Ezek az alakok: Vitéz László (magyar), Punch (angol), Pulcinella (olasz), Polchinelle (francia), Don Cristóbal (spanyol), Dom Roberto (portugál), Kasperle (német) stb. mind a Faust-történet vásári kifordításai.

³⁰ Mihail Bahtyin: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Osiris, Budapest, 2002. 10.o.

A báb mint a meghasonlás metaforája

A tárgyalt témakörök a báb művészi színvonalra emelkedésének és a bábról szóló irodalom kanonizálódásának idején művészetfilozófiai rangra emelkedtek. Ennek egyik oka lehet a romantikában jelentkező doppelganger-kultusz, az én-hasadás romantikus szimptomája. Szerb Antal szerint a romantikának a schizoid ember-típus felel meg, márpedig minden schizoid emberben egy doppelganger lakik; egy olyan hasonmás, aki ugyanolyan, mint „én” de mégis rettentően más, aki az adott pillanatban elszabadul, és ellenünk tör. Ennek legnagyobb képviselője, E. T. A. Hoffmann maga is rengeteg bábdarabot írt. De valamivel később a szimbolista Maeterlinck is bábdarabokként aposztrofálta műveit³¹, mivel megelőzve az avantgárd alkotókat, ő is az ember nélküli színházban és az ember racionális gondolkodásán kívül eső jelenségek színpadra állításában látta a megújulás lehetőségét:

„Nehéz megjósolni, miféle élettelen dolgok csoportjával kellene pótolni az embert a színpadon, de úgy tűnik, a viaszbábok kiállítótermeiben tapasztalt furcsa benyomások rávezethetnének a halott vagy az új művészet nyomára. A színpadon végre cél nélküli lények lennének, s személyiségük nem törölné el a hőst.”³²

Ugyanezt a szimbolista vonalat viszi tovább témáiban George Sand író és fia, Maurice Sand is. Szürrealista bábdarabjaik címei önmagukban is sokat mondanak: *A kopasz kísértet*; *Bíbor és vér*; *Vihar egy bronzszívben*; *A makacs hulla*.³³ Munkásságukban a témaválasztás tekinthető a Franciaországban nagy hagyománnyal bíró,

bábbal előadott moralitásjátékok folytatásának, azzal a különbséggel, hogy míg a középkori vallásos játékokban a sötét oldalon az ördög vagy a Halál állt, itt a profanizálódás következtében az idegen és félelmet keltő szubsztancia a személyiség határain belülre helyeződött át.

A romantika idején született bábdarabok másik típusa nem az árnyékvilág ijesztő alakjait, hanem az emberiség-költemények alvilágba (is) alászálló alakjait tette meg főszereplőknek. A francia szürrealistákkal egyidőben német nyelvterületen Goethe is írt bábdarabot³⁴ *Das Jahrmarktsfest zu Plunderswelen* címmel. Ebben



Maurice Sand bábszínháza, 1870, Musée de la Ville de Paris, Musée Carnavalet – Paris

³¹ Az *Alladine et Palomides*, az *Intérieur* (Családi kör) és a *La mort de Tintagiles* (Tintagiles halála) *Három egyfelvonásos báboknak* műfajmegjelöléssel jelenik meg. In: Jákfalvi Magdolna: *Alak – figura – perszonázs*, 54.

³² Ford.: Jákfalvi Magdolna, uo. 54.

³³ Székely György: A romantikus polgári bábművészet kezdetei. In.: Uő.: *Bábuk, árnyak*, Bp. 1972. 203.o.

³⁴ Goethe kapcsolata a bábszínházzal igen eleven volt. A *Faust*-történettel például Robertus Schafer bábjátékos előadásában, Frankfurtban találkozott először. Lásd Balogh Géza: *Doktor Faust a bábszínhádon*, *Art Limes Báb-tár* 2008/10, 7–14.



Goethe 1778-ban írott művének legújabb kiadása, Holzinger, 2014

egy Árnjátékos szerepel narrátorként, aki emberiség-történetek toposzait konferálja fel, úgy mint: Sötétség, Világ teremtése, Ádám és Éva históriája, az emberiség szaporodása, az Özönvíz³⁵ stb. Igen nagy hatású volt a 19–20. század fordulóján Goethe, Wagner, Pocci darabjai és a báboperák mellett az avantgárd kezdetét jelentő Richard Teschner munkássága is, aki 1906-ban első bábprodukciójaként Hoffmannsthal *A balga és a halál* című egyfelvonásosát mutatta be a bábtechnikák innovatív ötvözésével, valamint a kétdimenziós báb új technikaként való bevezetésével. Angliában pedig ekkor már Edward Gordon Craig Heinrich von Kleist nyomdokain haladva, az ő *Über Marionett* esszéjét parafrázeálva a színházművészet bábbal való megújításán, az „übermarionett elmélet” kidolgozásán munkálkodott. Elméleti munkássága

volt az alapja annak, hogy a báb az avantgárdban a „tiszta” művészet megtestesítőjévé válhatott. Hatására többen vélték megtalálni az élő test és a bábtest viszonylatában a rendezői színház nagy szintézisének lehetőségét. Ami azonban a báb szempontjából igazán fontos volt: az avantgárd színházi elméletek hatására a bábosok is másképp kezdtek el gondolkodni a bábról.

Az avantgárd vagy az általánosabb magyar terminussal élve „művészi” báb-játszás történetében nehéz olyan előadást találni, amely témájában ne élt volna a bábnak az előzőekben tárgyalt átmeneti, közvetítői szerepéből eredő lehetőségeivel. Jákfalvi Magdolna szerint a színházi értelmezői hagyomány változásával a báb azt a reprezentáción kívüliséget találja fel újra, ami az avantgárd dramatikus technika világon, realitáson, érzékelésen túliságával van szoros kapcsolatban.³⁶

Ez az a korszak, amikor Craig és Alfred Jarry munkássága nyomán a világ felfigyel az animált és a nem animált perszónázs különbségében rejlő lehetőségekre. Nemcsak Nyugat-Európában, és nem csak az általánosságban vett színházi reformok vonzáskörzetében, de magyar bábos viszonylatban is rengeteg újítást vezettek be a rendezők, felhasználva a bábos hagyomány tematikus készletét és technikai arsenálját.

Bizonyos előadások olyannyira tudatosan használták a báb és a halál-tematika szoros összefonódását, hogy egy metateátrális kikacsintással a darab cselekményét alakító tényezővé tették ezt a játékhagyományból eredő evidenciát. Orbók Lóránd például a Vitéz László Bábszínház első darabjában, a *Bajazzó feltámadása* című bábjátékban a bábtypusokhoz tartozó dramaturgiai fogások viszonyának konfliktusát dramatizálja: a kesztyűs bábként szereplő Bajazzó megöléséhez az Esztétikatanár nevű marionett bábbal megjelenített szereplő a Halált hívja segítségül, mert ő nem

³⁵ Székely György: A romantikus polgári bábművészet kezdetei. In: *Uő, Bábuk, árnyak*, Bp., 1972, 200.

³⁶ Jákfalvi Magdolna, id. mű, 53.

tudja megölni, ám a Halál közli, hogy Bajazzót nem is lehet megölni. E drámai fordulatban a szereplők által hordozott metaforikus jelentések mellett az az esztétikai reflexió is benne rejlik, miszerint a kesztyűs bábok „halhatatlanok”, vagyis a vásári bábjátékok Halál alakja a játékhagyomány szerint egy örök meghaló–feltámadó szereplő.³⁷ Egy másik Orbók-darabban pedig, amely a *Violon király és Clarinette királykisasszony, avagy a szerelem örvénye* címet viseli, oda nem illő módon megérkezik Vitéz László, aki egy rövid intermezzó keretében megküzd a Halállal, és le is győzi azt.³⁸

Blattner Géza, aki nemcsak a magyarországi, de az európai bábjátászás művészi rangra emelésében is megkerülhetetlen jelentőségű alkotónak számít, *A fekete korsó* című „sziluettjátékában” szintén a játékhagyományban megörögzített módon, a technikához kapcsolódó dramaturgiai törvényszerűségek tudatában jeleníti meg a halált.³⁹ Az alvilágba költöző szerelmespár történetéhez adekvát módon alkalmazza Blattner a síkbábokat és az árnytechnikát: az alvilágban szerelmét kereső Pamyles egyetlen élőként síkbábu-formában, míg a túlvilág, a halottak árnyékként jelennek meg.⁴⁰ Témánk szempontjából különös fontosságú Blattner két rendezése, a *Faust*⁴¹ és *Az ember tragédiája* is, melyekkel a bábos misztériumdrámák hagyományát folytatja. A *Faust* Mepfisz-tója ugyanazt a dramaturgiai funkciót tölti be, mint a vásári bábjátékokban a



Rédey Tivadar: *Bajazzo halála*, Orbók Loránd Vitéz László bábszínháza, 1910–1914 (Muhits Sándor rajza az OSZK tulajdonában)



Blattner a „nyomor” árnyfigurájával, 1929 (terv: Walleshausen Zsigmond, fotó: André Kertész, <http://inneroptics.tumblr.com>)

³⁷ Hutvágner Éva: *Bábművészet a XX. században*, KRE (szakdolgozat) 2013, 20.

³⁸ Uo. 17.

³⁹ Blattner Géza volt az első, aki Magyarországon az indonéz vajang technikát alkalmazta a Wayang-játékokban. Munkásságában következetes módon adaptálta a hagyományos technikát, nemcsak a technikai kivitelezés, de az ahhoz kapcsolódó filozófiai-világképi tartalmak közvetlen átvételében is.

⁴⁰ Hutvágner Éva, id. mű, 27.

⁴¹ Az előadás a Hincz család *Doktor Faust* szövegkönyvét vette alapul: ebben a doktor szolgája, Kasperl nem menti meg gazdáját, de kártyán elnyeri az ördög összes pénzét, megházasodik, és miközben az ördög a falhoz csapkodja és a szemétdombra hajítja az elkárhozott Faustot, ő mint éjjeliőr a templomtoronyból kihirdeti a morált: a kéjszívűség és a folytonos álmodozás helyett a májashurka és a sör örömei mellett kell kikötni. Balogh Géza: *Doktor Faust a bábszínpadon*, Art Limes, Báb-tár, 2008/10, 8.

Halál vagy az Ördög, *Az ember tragédiája* Ádámja pedig analóg Faust személyével. A példák sora folytatható volna.

Látható, hogy a művészi bábjátszásban az új témák bevezetése mellett központi kérdéssé tették a liminalitást, az evilág és a túlvilág átjárhatóságának színpadi reprezentációját. A báb mint kifejezőeszköz és a halál-téma szoros összekapcsolódása tehát történetileg is igazolható folytonosságot mutat, amelyet itt csak nagy vonalakban vázoltam fel. A művészi bábjáték egyrészt ellene ment az avantgárd előszínházi törekvéseknek, hiszen a korábbi bábos formák improvizatív, jelen idejű gyakorlatát alkotónként változó módon, de felváltotta a sokkal rögzítettebb forma, amelyben a drámai szöveg szerepe is megnövekedett. Ugyanakkor megjelent a posztmodernre jellemző autoreflexivitás, valamint a műfajon belüli utalások, intertextuális idézetek használata.

Élőszínházi kísérletek a báb felhasználásával

A neoavantgárd előszínház is keresi a báb eredeti antropológiai funkcióját, és többnyire meg is találja azt a liminalitás kérdéskörén belül. Három olyan példát szeretnék itt idézni, ahol különböző formában, de valamiképp az élő–holt átmenet tematizálására használják a bábót. A legkarakteresebb példaként az avantgárd alkotó, *Tadeusz Kantor* munkássága kínálkozik, melynek jellemzésére ő maga a Halálszínház⁴² terminust használja.

Kantor a halálból az életbe történő átmenet drámaiságát a Halálszínház koncepciójává tette, abban a meggyőződésben, hogy az autentikus alkotás egyetlen lehetősége és értelme a lélek megmentésére tett, kérlelhetetlen halállal szembeni kísérletek megmutatása.⁴³ Színészeitől elvárja a tárgyi létmódot idéző fegyelmezett fizikai magatartást, és úgynevezett „manekennekhez”⁴⁴, önmaguk képmására formált bábokhoz kapcsolja őket, mivel azokat a halál szubsztanciáját hordozó lényeknek tekinti.



A halott osztály bábjai a T. Kantor múzeumban (fotó: Hasaliah)

⁴² Tadeusz Kantor saját elnevezése, amellyel alkotói munkásságát illeti. Ugyanezen a címen adta ki a színházáról írott elméleti reflexióinak gyűjteményét is.

⁴³ „A színház olyan hely, amely – mint egy titkos gázlót – feltárja a túloldalról a mi életünkbe való átmenet nyomait.” Vö. Tadeusz Kantor: *A színház tényleges értelme*. In.: *Halálszínház*, OSZMI, 1994, Bp., 193.

⁴⁴ „Színházamban a Manekennek erős HALÁL-érzetet és a Halottak szubsztanciáját közvetítő MODELLÉ kell válnia.” Uo. 163.

Az interkulturális rendezéseiről, valamint a színházi ritualitásról híres *Ariane Mnouchkine*⁴⁵ a japán bunraku bábtechnikát értelmezi újra Hélène Cixous *Tambours sur la digue* (Árvízi dobosok) című darabjának színpadi adaptációjában. Az előadás egy néhány száz évvel ezelőtt Ázsiában játszódó történeten alapul, amelyben egy falucska árvíz sújtotta lakóinak sorsán keresztül tapasztalhatják meg a nézők a mindennapi élet valóságának szétesését. Ahogy a fekete ruhás alakok bábként mozgatják a színészeket, „az előadás eltávolodik a történet realista megjelenítésétől, s egyben kiemeli a színházi masinéria lényegét, amely úgy egyensúlyoz valóság és fikció, élet és halál között, ahogy a segítők életet adnak a színész-báboknak”⁴⁶. Az előadásban a bunraku technika tökéletes illúziója a vietnami és koreai „kodo” dobosok technikájának felidézésével ötvöződik, ami így egy teljesen új befogadói attitűd kialakítására készíti a nézőt⁴⁷: Mnouchkine a tradicionális keleti színházi jelrendszerek látszólagos adaptációjával az illúzió (bunraku) illúzióját kelti, tehát egy kettős csavart vizet véghez, amivel tökéletesen elmosza az élő–nem élő közt húzódó éles határvonalat. Mnouchkine tulajdonképpen a teremtéstől eredeztethető emberi kiszolgáltatottság metaforáját hozza létre a bunraku technika felidézésével, vagyis azzal, ahogyan az ember tárgyként sodródik a természeti törvényeknek alávetve.



Jelenetkép Hélène Cixous *Árvízi dobosok* című előadásából, Teatr de Soleil, 1999, r: Ariane Mnouchkine (forrás: www.sibfest.ro)

Harmadik példaként *Robert Wilson* egy rendezését idézem, a *CIVIL warS* (Knee Plays)⁴⁸ Minneapolis-i szekcióját, amely az 1984-es Los Angelesi Olimpiai Játékokra készült. Wilson egyéni formakanonjára jellemző, hogy úgy emelte a vizualitást a színpadi logosz fölé, hogy közben a nézőben megképződött „inner screen”-ek (egyéni belső percepciók) egy kollektív kulturális tapasztalatba is beágyazódtak. A vizuális konstrukciók részeként sokszor a természetes emberi mozdulatok is alárendelődnek az összképnek, Robert Wilsontól tehát nem idegen,

⁴⁵ „I hate the word »production«. It’s a ceremony, a ritual – you should go out of the theatre more human than when you went in” mondja A. Mnouchkine. Vö. Andrew Dickson: *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil: a life in theatre*, 23.

⁴⁶ Imre J. Zoltán: *Párizs mint színházi (és kulturális) paradigma?* Criticai Lapok online http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=34415

⁴⁷ „Mnouchkine rendezései egyébként majdnem mindig a különféle »nagy elbeszélések«-ben megszokottól eltérő és »más«-ként aposztrofált nézőpontok aktivizálására törekszenek, amint azt orientális előadásai mellett (...) a Hélène Cixous-al közös együttműködésből született produkciók is mutatják.” Vö. Kékesi Kun Árpád: *Interkulturalitás*. In.: *Thália ámyék(á)ban*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2000, 52.

⁴⁸ Zene: David Byrne, bábtervező: Jan Matsuno



the CIVIL warS, 1984,
r: Robert Wilson (forrás: www.ew.com)

fő irányvezetési elv ebben az előadásban, amelyet ő a „poétikus vízió” terminussal illet.⁵⁰ (Ha mégis keresünk a képek között valamiféle összekötő narratívát, akkor hivatkozhatunk John Rockwellre, a New York Times kritikusra, aki a fa transzformációjának folyamatát vélte felfedezni az előadásban, ahogyan a feldolgozás során élő fából csónak, majd abból könyv lesz, majd újra fa, és így tovább.⁵¹) Ami itt tematizálódik a bunraku által, az nem más, mint az anyag körforgása (a természet meghaló–feltámadó ciklikusságának analógiájára), valamint az embernek ehhez a folyamathoz való viszonya.

Magyarázatot kíván, hogy technikai szempontból mi indokolja azt, hogy a bábnak az „élet vége” sem szab határt, valamint hogy miért van szükség ezen témák bábos feldolgozására. Az előzőekben paradigmikus jelentőségű előszínházi alkotók „bábos” rendezéseit idéztem. Tettem ezt azért is, hogy az ő bábhoz való viszonyukkal még inkább megvilágítsam azt, amiben a báb különlegessége rejlik, hiszen a rendezői színház korában az elmúlt évszázadok



⁴⁹ „Wilson and his collaborators devised the whole production on the model of Bunraku theatre, with performers openly manipulating objects on stage and musicians positioned at stage left.” David Byrne Wilson-t idézi: „»I can't explain what my work is about, but I can describe how I make it.« Which is true – he begins with structure, not narrative.” David Byrne: *What's Knee Plays?*

⁵⁰ „[Wilson] reflects a joining of cultures, particularly those of Japan and America. The plays' poetic visions, their dance and designs, suggest rich exchange between those two countries.” Hans-Peter Bayerdörfer idézi Wilson-t: *Nō in disguise*. In: *Japanese Theater and the international stage* (szerk. Stanza-Scholz Cionca és Samuel L. Leiter), 369.

⁵¹ „The 'plot' traces the transformation of a tree into a boat into a book into a tree again, almost as a cycle of nature [...] All of which means little in words, but much in stage pictures.” http://en.wikipedia.org/wiki/The_Civil_Wars:_A_Tree_Is_Best_Measured_When_It_Is_Down



színháztörténetének tudatos újragondolása, parafrázálása is zajlik, s így élesebb fényben rajzolódik ki mindaz, ami a báb alakulástörténetében változatlanul a műfaj esztétikájának az alapját képezi.

Kantor és Mnouchkine esetében az élő és nem élő test relációjának antropológiai státusza, míg Wilsonnál a mechanizmus mint vizuális alakzat volt a fő szervező elv. Mindhárman valami konkrét időtől és tértől független metafizikai tartalmat (halhatatlanság, istenhit, túlvilág) próbáltak közvetíteni, amihez segítségül hívták a bábos kifejezőeszközöket. Az említett tartalmak közvetítésére általában a hátulról mozgatott bunraku vagy pálcás típusú bábok alkalmasak, hiszen ez az a technika, ahol az élő színész és a báb egyidejű fizikai jelenléte a hagyományos forma része. „A hatás az átélt távolság révén éri a nézőt a báb nyílt manipulálását látva, mint ahogyan ezt hosszú idő óta a bunraku is teszi”.⁵²

⁵² Roland Schohn: A bábszínház sajátosságai, pszichikai hatása a nézőre és a bábszínészre, ford.: Tömöry Márta. In.: *Ember és báb*, Múzsák Kiadó, Bp., 1990. 17.

Emese Szász: The Puppet As “Old and New” Stage Medium

The author graduated from the Department of Theatre Studies at Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary last year. Her present paper comprises the introduction to her thesis where she drafts the development of puppetry art in the light of living theatrical processes. She follows the elevation from the middle-class theatre of illusion via the body representation of avantgarde and performance theatres to new heights due to a turn associated with post-structuralist and postmodern aspirations resulting in the emancipation of the genre in Europe by the end of the 20th century. Then she surveys the different styles through history from the viewpoint of the origin, the sacral intermediary function and liminality of the genre as well as of the topics of death and sacrifice with their archaic roots: from the tradition of the marketplace puppeteer “laughing at” death via the cult in Romanticism of the doppelgänger to the practice of contemporary director’s theatre where the puppet has an increasingly important role to play and thus it enriches the living theatre, too.

„A gyerekek nem változott”



Interjú Kovács Gézával

Májusban rendezték meg Kaposváron a II. ASSITEJ Gyermek- és Ifjúsági Színházi Biennálét, amelyen a szombathelyi Mesebólt Bábszínház *Az elásott kincs* című Vitéz László-játékkal mutatkozott be. A Kemény Henrik örökségét életben tartó előadás megrendezéséért, illetve dramaturgi munkájáért Kovács Géza igazgató kapta meg a Kemény-Korngut Alapítvány frissen alapított Kemény Henrik-díját. A bábművésszel Gergő Judit, a Magyar Rádió szerkesztő-műsorvezetője ebből az alkalomból beszélgetett.

– Nyilvánvalóan nagyon fontos neked ez a díj, több szempontból is, egyrészt, mivel egy kiváló képzőművész készítette. Majoros Gyula, aki régi alkotótársunk, egy igazán egyéni látásmóddal bíró alkotó. Ráadásul olyan díjról van szó, ami kicsinyített mása Heni bácsi majdani népligeti emlékhelyének. Természetesen a legfontosabb szempont, hogy Heni bácsihoz kötődik ez a díj.

– *Önöknek volt személyes kapcsolatuk egymással?*

– Nagyképű lennék, ha azt mondanám, hogy nagyon jó barátságban voltunk, de kétségtelenül barátság volt, folyamatosan tartottuk a kapcsolatot 25-30 éven át. Nagyon sokat játszottunk együtt külföldi fesztiválokon is, tehát elmondhatom, hogy emberileg–szalmailag jó volt ez a kapcsolat. Tagja vagyok a Kemény-Korngut Alapítványnak, amely arra hivatott, hogy a család hagyatékát gondozza, őrizze, feltárja, és közönség elé vigye.

– *Kemény Henriket a magyar bábművészet atyjának tartják. Mennyire lehet, kell továbbvinni azt a vonalat, azt az irányt, melyet a magyar bábművészetben ő képviselt?*

– Fantasztikus ez a családi hagyaték, amelynek persze nem Heni bácsi volt az egyetlen szereplője, hiszen a



Fotó: Horváth Csaba

nagypapa és a papa is ott van ebben. Anélkül, hogy részletezném a családi adományokat, ez egy izgalmas három generációs történet, de elképesztően érdekes, olyan igazi közép-európai családragénybe illő, ahogyan idejön egy zsidó cipész Galáciából, és a magával hozott hagyományaiból, vallásából, félelmeiből is táplálkozó, ám nagyon is magyar tradicionális bábjátékot művel, hoz létre újra, ami aztán több mint százhusz éven keresztül generációk élményanyagának lesz a meghatározója. Kell-e jellegzetesebb hungarikum, mint Vitéz László? A család története a maga abszurdításában és regényszerűségében akár filmtéma is lehetne. Akárcsak *A napfény íze*, ez is olyan, ami filmvászonra, vagy színpadra kívánczik. Itt van egy hosszú-hosszú előtörténetre visszatekintő hagyomány, a vásári bábjáték, amelyet sok-sok száz évre visszamenőleg lehet eredeztetni Pulcinellán, Petruskán, Punch-on keresztül. És egyszer csak megjelenik a sorba illő magyar hagyomány, ami a mai napig él. Élő, lélegző jelenségről van szó, és szerintem ez a legfontosabb. Addig fog fennmaradni, ameddig nem lesz múzeumi tárgy, múzeumi előadás belőle. Amíg jönnek újabb és újabb játékosok, színészek, bábosok, fiatalok, gyerekek, akik ezt továbbviszik és a maguk képére alakítják, addig bizonyosan élni fog. Nem hiszek abban, hogy szigorúan ragaszkodni kell a szövegeknyvhöz, vagy ahhoz a játékmódhoz, ahogyan ezt Heni játszotta. Igaz, hogy mi, a középgeneráció tagjai ezt ismerjük, de szerintem mindegy, milyen módon művelik, érvényes az is, ahogy ezt Pályi János vagy Pilári Gábor, vagy nálunk Takács Dani játssza. A Kemény-hagyomány továbbélésnek egyetlen záloga és kulcsa az, hogy újabb és újabb emberek kezdik el játszani, a saját kezükre készítik a bábokat, a saját világukra formálják meg ezt a figurát, a saját karakterükre, belső játékoságukra, indíttatásukra. Ugyanolyan ez, mint a népművészet, amelynek a muzeális értékmegőrzése is nagyon fontos, de ha élő, lélegző, a hagyományokat tisztelő mai népművészetet akarunk, akkor csak ezeknek a fiataloknak és ezeknek a megújuló erőknak van létjogosultságuk.

– *Mi a titka Vitéz Lászlónak? Az valahogy természetesnek tűnik, hogy száz-százharminc éve a gyerekek ott ültek a vásárban, és száj tátva nézték, de annak a mai gyerekeknek, aki az internet és a számítógép előtt nő fel, mit tud még mindig adni az a helyzetkomikum, melyet Vitéz László képvisel?*

– Amikor itt a bábszínházban, Szombathelyen a Vitéz László-adaptációt készítettük, végignéztük azokat a videóanyagokat, amelyek fellelhetők voltak a Magyar Televízió archívumában. Érdekes volt szembesülni azzal, hogy a gyerekek az archív felvételeken ugyanolyan módon reagálnak az előadás humorára,



Kemény Henrik, 1960-as évek, sajtófotó

feszültségére, fordulópontjaira, mint ahogy ez aztán Dani előadásában is megfigyelhető. Szerintem a gyerek nem változik. Biztos, hogy sokat szegényedett és kopott a világunk, és ránk telepedett ez a rengeteg mindenféle szenny és piszok, ami körülvesz minket és árad felénk a sajtóból, a televízióból, sok helyről, de a gyerek belső lelkisége nem változott. Amikor találkozik egy ilyen figurával, és találkozik azzal a mélyről jövő atavisztikus félelemmel, hogy ott az ördög, és jön egy kis piros sipkás figura, tele életenergiával, életigenléssel, fogja a kis palacsintasütőjét és fejbe vágja a gonoszakat, akkor az felold bennünk minden félelmet. Segít, hogy kinevessük a halált és az ördögöket, ami szerintem örökérvényű, ez nem fog soha változni. Éppen ezért gondolom azt, hogy a gyerek nem változott, ha ilyen örökérvényű előadással találkozik, ugyanúgy reagál, mint száz évvel ezelőtt.

– *Ha ennyire alapvető dolgokat fogalmaz meg, akkor miért nem marad meg a bábjáték Vitéz Lászlónál, mi az, ami előhívta, hogy ma már művészi bábelőadások legyenek, akár felnőtteknek szólóan is?*

– Összetett kérdés ez. A vásári bábjáték mindenkor csak az egyik ága volt a bábművészetnek. Ennek vannak szakrális gyökerei, vannak művészi indíttatásai. Komoly hagyományai vannak a művészi bábjátéknak is. Már a 18. században, az Esterházy-kastélyban is játszottak művészi bábjátékot. Most, ha csak a modern magyar hagyományokat nézem, így száz–százhusz évre visszamenőleg, sokan kezdtek foglalkozni ezzel, úgy is, mint új kifejezési lehetőségeket hordozó műfajjal. Az irodalmárok közül Kosztolányi, Balázs Béla, de mások is írtak bábjátékokat. Képzőművész alkotók kísérleteztek vele Orbók Lórándtól A. Tóth Sándoron át Blattner Gézáig, Rév Istvánig, a Remsey családig. A magyarokon kívül nagyon sok festőt, szobrászt fel lehetne sorolni nemzetközi viszonylatban is. Elég, ha csak Klee vagy Kandinszkij nevét említem.

Rengeteg ága-boga, rétege van ennek a művészetnek a játékmód vonatkozásában. Ezek közül a vásári bábjátékos hagyomány egy fantasztikus, esszenciális kivonatot jelent, mert itt együtt kell lélegezni a közönséggel, felszabadulni kell lenni, fontos a testkoordináció. Ez a műfaj ma is egy csomó olyan színészmesterségbeli kérdést vet fel, ami mind-mind nagyon lényeges. Az csupán a huszadik század képződménye, hogy a gyerekeknek kezdünk játszani, vagy talán a 19. század végi új pedagógiai eszmékkel jött elő, de a báb – mint tudjuk –, felnőtt műfaj volt valamikor. Felnőtteknek is játszották, pontosabban a vásárok többrétegű közönségéhez szóltak a bábjátékok, ugyanúgy, mint valaha a commedia dell'arte.

– *Vissza lehet hozni még ezeket az időket? Most is még, ha az embernek azt mondják, hogy bábjáték, akkor az ugrik be, hogy gyerek.*



Fertőd, Eszterháza, a bábszínház épülete az 50-es években (forrás: egykor.hu)

– Ez elsősorban Magyarországon van így. De már itthon is azt érzem, hogy nagy reneszánsza van a műfajnak, a társművészetek egyre inkább érdeklődnek a bábszínház iránt, elég, ha csak a táncra, vagy a „nagyszínház” produkcióira gondolunk, ahol a bábót sok esetben végre már nemcsak mint effektet használják, hanem mint valami olyan speciális, saját tartalmat hordozó drámai komponenst, ami fontos, hogy megjelenjen egy előadásban. Ember és báb viszonylatában elég, ha csak Gordon Craigre gondolunk, akinek az egész színházi filozófiája ebből indul ki, vagy a drámaíró Beckettre, de fölemlíthetünk egy olyan nevet is a színháztörténetből, mint Tadeusz Kantor, akit ez a műfaj gyakorlati értelemben is foglalkoztatott. Ma már komoly nemzetközi irodalma van ennek, és én hiszem, hogy ez egyre inkább így lesz Magyarországon is.

– *Van erre befogadó közönség?*

– Ez már nehezebb kérdés. Talán abban az esetben, amikor a társművészetekkel együttműködik a bábjáték vagy a nagyszínházi előadásban azonos értéken jelenik meg, mint a színész.

Nem véletlen, hogy a Nemzeti Színháznak az egyik legsikeresebb előadása *A holdbeli csónakos* volt, Valló Péter rendezésében. Nem is tudom pontosan, de úgy kétszáz előadást ért meg, és tíz évig ment a Nemzeti Színházban teltházakkal, tehát ilyen szempontból van közönsége. Ha viszont csak felnőtt előadás-ként nézem... nagyon nehéz egy felnőtt előadást eladni. Szombathelyen most egy

passiójátékot játszunk, amit nagyon sokan láttak már, felnőtt közönség is, vegyes utcaszínházi közönség is. Azt tapasztalom, hogy kisebb az érdeklődés a felnőtt előadásra, arányaiban ez húsz százalék körül van nálunk.

– *Ön mivel lenne elégedett a szakmájában, az életében?*

– Mindig szerencsém volt, mert fantasztikus mesterekkel találkoztam, akik mindig újabb energiákat és tudást adtak nekem, akik, ha ma már nincsenek is itt, de végigkísérik az életemet. Nagyon nagy tehetségű, fantasztikus kollégáim voltak körülöttem a fiatalok közül is. Megengedhetem magamnak azt a luxust, hogy csak tehetséges emberekkel dolgozzak együtt, akiktől – akár fiatalabbak, akár idősebbek – még mindig folyamatosan tanulok. Energiát kapok tőlük, és remélem, én is adok nekik. Most itt, Szombathelyen is egy nagyszerű fiatal társulat vesz körül, tehetségesek, fiatalok, tisztességesek, és szerintem nagy jövő áll előttük. Ezért érdemes csinálni ezt, és persze ott van a közönség is. Értik és szeretik a nézők, amit mi adunk, még ha nem is mindig találunk bele a közepébe. Amit nagyon



Weöres Sándor: *A holdbeli csónakos*, Nemzeti Színház, 2003, terv: Keresztes Dóra, r: Valló Péter (fotó: Gordon Eszter)

fontosnak tartok, hogy bármelyik előadásunkat meg merem mutatni a szakmai közönség előtt, és ez a kollégáim tehetségét bizonyítja. Azt viszont eddig még nem sikerült elérnem – és azoknak a színházaknak sem, ahol eddig dolgoztam –, hogy előálljon az a kegyelmi állapot, amikor egyszerre van jelen egy tehetséges társulat jó alkotókkal és mesterekkel, jól kikeverhető egy évad, több évre előre tervezhető sok minden, és megvan az anyagi támogatás is. Most itt, Szombathelyen ugyan a város forrásai és a mi bevételeink biztosítják a folyamatos működést, mégis ez a bábszínház 19 éve méltatlan körülmények között dolgozik. Az a kegyelmi állapot még sohasem jött létre az én szakmai életemben, hogy a társulattal méltó körülmények között tudjunk dolgozni, méltó módon tudjuk a közönséget fogadni, az épületeink nem gyerekcentrikusak. És ezt Zalaegerszegen sem sikerült elérni, ott is több terv készült, hogy milyen legyen az új bábszínházépület. Kecskeméten létrejött egy színház a terveink alapján. Ott legalább maga az épület megfelelő lett, de akkor nem vártam meg a kegyelmi állapotot, mert azt gondoltam, hogy egy alkotó ember életében néha váltani is kell. És nem akkor kell elmenni, amikor már küldik, hanem akkor, amikor úgy érzi, hogy meg kell újulnia, és lehetőséget kell adnia a többieknek is, hogy új energiákat kapjanak. Az én életemben az lenne jó, ha itt, Szombathelyen valósulna ez meg. Ez igazi csoda lenne, mert nemcsak nekem jelentene hatalmas eredményt, hanem a városnak és a közönségnek is.

(Gergó Judit rádióinterjúja alapján készítette Ungvári Judit)

“The Child Has Not Changed”

An Interview with Géza Kovács, holder of Kemény Henrik Award (by Judit Gergó)

In the puppetry profession it is Géza Kovács, director of Mesebolt Puppet Theatre, Szombathely, who first received Kemény Henrik Award in 2014 at the VIIth Biennial Meeting of ASSITEJ (International Association of Theatre

for Children and Young People). The awardee relates the story of the Galician Jewish Korngut-Kemény family, which kept up and renewed the tradition of Hungarian fairground puppet booths. Then he talks of the chances of passing down this tradition under the present circumstances with the final conclusion that the message encoded in *Vitéz László* is perennial because the most adequate representation of the struggle between life and death in personality development, even today, is puppetry.





NAGYEZSDA TARSISZ



Groteszk – partok között és parttalanul

Mejerhold és a kortárs színpad¹

Mejerhold elsőként vezette be a groteszk fogalmát a színházi köznyelvbe. 1911-ben írott *Vásári komédia (Балаган)* című nagy tanulmánya² elméleti örökségének alapműve. E szövegben kulcsszerepet tölt be a groteszk apológiája, melyet ő a „színpad lelkének” tekint.

A 20-as évek második felétől Mejerhold felhagyott azzal, hogy nyilvánosan szóba hozza munkájának elméleti megalapozottságát (mivel az veszélyes volt), és végeredményben a tisztán technológiai kérdésekre szorítkozott. Ám a dolog lényege abban áll, hogy ez a bizonyos „technológia” az ő esetében magasrendű tartalmakat hordoz – legyen szó akár a proscénium használatáról, az ellentétes (kontrasztos) műfajok montázsjellegű összeillesztéséről vagy a központi figurára irányuló fókusz áthelyezéséről a „centrum nélküli embercsoportra”.

Konsztantyin Lazarevics Rudnyickij „A rendező Mejerhold” (*Режиссёр Мейерхольд*) címmel könyvet írt, mely 1969-ben meleg fogadtatásban részesült. Olyasmi volt ez, mint a kislfiú megjelenése Andersen *Meztelen királyának* végén

¹ Ezzel az írással indítjuk útjára folyóiratunk Műhely rovatát, mely a Nemzeti Színházban megvalósuló szakmai konferenciáknak kíván a fóruma lenni. A most megjelentett két írás a 2004. szeptember 6-án „Királyok a cselédlépcsőn” megrendezett konferencián hangzott el. Következő lapszámunkban a konferencián elhangzott másik két írást közöljük.

² Magyarul lásd Vszevolod Mejerhold: *A vásári komédia* (ford. Tompa Andrea), in: *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*, OSZMI, Budapest, 2006, 183–207.

– csak fordított előjellel. Világossá vált, hogy ez a „Király” éppenséggel valódi, a történelem már nem temetheti el újra.

De néhány kutatót (elsősorban Pavel Gromovot) már akkor Mejerhold rendezői munkásságának fundamentális jellege, filozófia megalapozottsága foglalkoztatta elsősorban. Hiszen máskülönben lehetetlen megérteni e „királyság” paramétereit, azt, hogy Mejerhold már a saját korában és mind a mai napig miért is tekinthető „királynak”.

1911-es írásában világosan kirajzolódnak rendezői munkásságának intellektuális alapjai, melyek változatlanul megmaradtak egészen a Mester tragikus életútjának végéig, és áthatották egész színházi gyakorlatát.

Mejerhold szerint a groteszk módszere szigorúan szintetikus; nem egy analitikusan építkező, hanem egy olyan átfogó, mindent magába sűrítő ábrázolási módot feltételez, mely „már az első bejövettel, az első megszólalással” megalkotja a képet. Lám, az érett Mejerhold is felsejlik már ebben a forradalom előtti manifesztumában.



Pavel P. Gromov
(1913–1982)

Az írásban alapvető helyet foglal el az a kérdés, hogy a groteszk miért létjogosult a kortárs színházban. Számára nem kielégítő az enciklopédia definíciója („a groteszk a nyersen komikus műfaj megnevezése az irodalomban, a zenében és a képzőművészetben”). Mejerhold érzékenyen tapint rá a groteszk tragikus oldalára. És egyébként is – mint mondja –, a groteszk „nem ismeri a csak alacsonyrendűt vagy csak magasrendűt”. A rendező számára fontos, hogy a groteszk összevegyíti az ellentétes dolgokat, s hogy tudatosan kiélezve az ellentmondásokat „a nézőt folyamatosan a színpadi cselekménnyel szembeni kettős viszonyulás állapotában” tartja. Mejerhold számára a groteszk általában véve is a színházművészet kvintesszenciája: szerinte a »groteszk lelkének« a színpad lelkévé kell válnia”.

Mejerhold ideálja az a groteszk, mely színpadra viszi a „fantasztikust”; mely „kifejezésre juttatja az életörömet a komikumban és a tragikumban is, a démonikust a legmélyebb ironiában, a tragikomikumot a hétköznapiban...”

1922-ben „A színész szerepköre” (*Амплуа актёра*) címmel Bebutovval és Akszjonovval közösen írott brosúrájában Mejerhold megint csak a színház groteszk természete mellett érvel: „Mivel a színház a rituális, álarcos karnevál groteszk közegében fogant, elkerülhetetlenül széthullik bármilyen kísérlet esetén, mely arra irányul, hogy a groteszket mint saját létalapját eltávolítsuk belőle.”

Csakhogy az örömteli groteszk tézise, amely egyébként ugyanannak a régi enciklopédiának a szócikéből való, Mejerhold későbbi munkásságában nem nyert megerősítést. A *Revizor* (1926) egyik utolsó epizódjában a disznópofák fantazmagóriájába belehasította Marja Antonovna magas szopránhangja. A „Tizenhat éves elmúltam, de a szívem szabad volt” kezdetű románc az előadásban egyáltalán nem illeszkedett a hősnő lényegi karakteréhez. Ez a dalbetét a líraiság mint olyan foszlánya, megvillanása volt már csupán a cinikus tömeg fölött. A durvaság és

a líraiság éles ütköztetésében nem volt semmilyen melodramatikus árnyalat, mely ellenjavalt a groteszk esetében; inkább a tragikomikum élményét erősítette emocionálisan, mely közel áll Gogolhoz, és lényegét tekintve groteszk színezetű. A líraiságnak ezt a magasra állított mércéjét az előadás zenei jellegű megkomponáltsága biztosította. Hiszen a *Revizor* Mejerhold úgynevezett „zenei realizmusának” csúcspontját jelentette, és remek elemző tanulmányok születtek, melyek alapján fogalmat alkothatunk a partitúráról, a rendezés vasszerkezetéről, amelyen keresztül a produkció groteszk volta megnyilvánult.

Felhozhatunk még egy példát Mejerhold legutolsó rendezéséből, melyet már nem mutattak be; a színházat bezárták, a rendezőt pedig megsemmisítették. Az előadásnak az egzisztencialista „Egy élet” (*Одна жизнь*) címet adta, és *Az acélt megedzük* című regény (a szocialista ifjúság számára kötelező olvasmány) alapján rendezte meg. A polgárháború heroizmusa itt egy másik esztétikai kategória felé mozdult el: a beteg, teljesen kimerült hős eksztatikus táncában (az építkezés epizódjában) nyilvánult meg a groteszk. A pátoz a totális ürességre támaszkodott – ez a groteszk ütköztetés, mely a rendező és a színház sorsának végzetes találkozási pontját jelentette, kortünet is volt egyben. A groteszk látásmód itt már a történelmi érzékenység, illetve a művészi tisztesség megnyilvánulása is volt.

A felsorolt példák esetében, melyekhez hasonló még rengeteg akad, magától értetődő a zeneiségre és a plasztikusságra helyezett hangsúly. A groteszk eszközei között, amint azt Mejerhold már 1911-ben leírta, „megbújnak a tánc elemei”. A legfontosabb azonban az, hogy a nagymesternél minden szerves egészet alkot a művészi koordináták egységes rendszerében. Legalapvetőbb az előadás zenei szerveződésének elve. A zene őnála valóban az „idősebb testvér” szerepét játssza a magasan szervezett művészi struktúrák egykori tradíciójának megfelelően.

A groteszk mejerholdi megfogalmazásában a négyesség kifejező formulája – „a mélység és a kontrasztok, a rövidség és a sűrítés” – magában hordozza az általánosítás igényét. A groteszk nem





lehet „pontoszerű”. A művészi információ annak tömörsége („rövidsége”) folytán a színpadi idő egy egységnyi ideje alatt az „egész” kontextusában tud működésbe lépni. Ebben különbözik a groteszk mondjuk például az excentrikusságtól. A groteszk nem egysíki: a világ egészét összefogja, ellentétes pólusai révén a pillanatnyi kapcsolódások megjelenítésére, az ellentétek sűrítésére képes. Ennek köszönhetően jön létre „a figura lényegi megragadásának ereje és mélysége”, s tárul fel az a „tragikus nagyszerűség”, melyet „a torz külsőbe csomagolt természetfeletti lények” hordoznak a groteszk színházában. És ebből fakad a „felfoghatatlanság rejtélyének” érzete is, amelyről Mejerhold írt, s amely csakis a művészet valódi metafizikai erejéből táplálkozik. Ebben az értelemben Mejerhold rendezői tevékenységének kezdeti szimbolista korszaka nem volt véletlenszerű, és nem vált meghaladottá a későbbi évek során sem. Művészetének szimbolizmusa mélyről fakadt, amit a groteszk és annak ősi, szimbolikus gyökerei iránti vonzódása is alátámaszt.

Mejerhold teljesen más korban működött, mint a mai színházi emberek. Az ő idején, és kiváltképp Oroszországban tektonikus törés következett be a történelemben, ami a polarizálódott ellentétek egymásnak feszüléséhez vezetett. A régi és az új, a korábbi és a felváltásukra behozott értékek ütközése, az általános mentális összeomlás határozták meg a rendező munkásságának eredendően groteszk jellegét és tényleges léptékét.

A groteszk nem egyenlő a szembeállított (kontrasztot alkotó) műfajok összességével, hanem azok egymáshoz való viszonyát képezi le. A művész személyes, drámai világszemlélete ebben az esetben óriási szerepet játszik. Ugyanakkor a szubjektivitás itt nem valamiféle szeszélyes szubsztancia, épp ellenkezőleg: Mejerholdot éppen módszerének gránitpartjai teszik klasszikussá. Mejerhold eszmetársa, a művésztörténész N. M. Taraburkin beszélt e „gránitpartokról” a mejerholdi előadások dinamikájával kapcsolatban: „A ritmikai-kompozicionális struktúra világossága és szigorúsága (a kontraszt következtében) csak kiemeli a belső mag dinamizmusát.”

De ugyanez a helyzet a groteszkkal is! A groteszkhez kapcsolódó rendezők és színészek „zabolátlan teatralitása” a színpadra állítás kőkemény partitúráinak hála teljesedett ki.

De mi a helyzet most nálunk?

Nálunk a groteszket sarokkőnek tekintő szakma gránitpartjai helyett sajnálatos módon az a „szétdarabolódás” tapasztalható, amiről Firsz beszél a *Cseresnyéskertben*. A mai helyzet paradoxona az, hogy a groteszk elsődleges feltétele, a montázszerűség, mely esztétikailag oly lényeges elv a reális valóságban összegegyeztetetlen dolgok összekapcsolására, „közhellyé” válik, és már nem tartalmaz semmi lényegit. Így aztán olybá tűnik, hogy bármi bármivel összekapcsolható, ahogy az életben, úgy a színpadon is.

Következésképpen ez a fajta groteszk mindenk előtt saját magát váltja le.

Ám ez mégsem egészen így van. Mostanság Luc Perceval egészen másfajta figyelemre méltó előadásokat hív meg Pétervárra, illetve állít színpadra. Néhány évvel ezelőtt az általa rendezett *Ványa bácsi* groteszk kulcsmegoldása volt fölkavaró, éppen a betű szerinti olvasat kihangsúlyozása folytán. A színen ugyanis maga a kulisszapadozat volt széttöredezve, és így a boldogtalan személyeknek minden egyes lépésüknél újra meg újra meg kellett keresniük az egyensúlyt. Ez kontraszt-hatást eredményezett azokkal a statikus mozzanatokkal szemben, amikor ugyanezek a személyek frontálisan be voltak ültetve a színpad előterébe. Emlékezhetünk a groteszk posztulátumára a színész testének domináns szerepéről, mint amely elsődleges szerepet játszik az alakteremtésben. Felidézhetjük ebben az előadásban a Csehov-darab szövegének radikális kipreparálását, teljes leváltását a szlengre. Ám a legfontosabb, hogy itt a metafora, miszerint a hősök elvesztették lábuk alól a talajt, megszűnt metaforának lenni: kézzel fogható realitássá vált – tragikomikus, velejéig groteszk realitássá.

Láthatjuk, hogy a rendezés manapság hogyan képes a maga lényegre törő eszközeivel megteremteni a groteszket a színpadon. Ilyen volt Michael Thalheimer mesteri megoldása a *Patkányokban*³, ahol a scenográfia és a színészek plasztikus mozgása mondhatni egymástól elválaszthatatlan volt: együttesen hozták létre a világ-szakadék képzetét, elementáris hatást keltve.

Akkortájt állítja színpadra pétervári rendezőnk, Lev Erenburg az *Ivanovot*. A talajvesztettség, a teljes létbizonytalanság motívuma sajátosan jelenik meg nála, és úgyszintén a groteszk lesz a kulcs. A szereplők a bekövetkező



A. P. Csehov: *Ványa bácsi*, Moszkvai Művész Színház, 1899



A. P. Csehov: *Ványa bácsi*, Baltic Haus Fesztivál-színház, Szentpétervár, 2006, r.: Luc Perceval

³ A darab szerzője Gerhart Hauptmann (2007, Deutsches Theater, Berlin)

katasztrófa felismerésének mértékében különböznek egymástól, és ez a mérték elsősorban a plasztikus színpadi mozgás groteszk eszközei révén fejeződik ki. Más kérdés, hogy a kompozíció egésze problematikus marad: félő, hogy a groteszk etűdök láncolata különálló elemekre hullik szét.

A groteszk problémája a kortárs színpadon nemcsak művészi, hanem mentális probléma is. Ahhoz, hogy a játék lényegre törő legyen, arra van szükség, hogy a színház és a nézők egyaránt feltételezzék: ez a bizonyos lényeg létező dolog, vagy hogy legalábbis egyaránt hiányolják annak a létét. Péterváron vannak példák a poszt-dramatikus színházra. Létezik az aszketikus „Poszt” színház, folynak a Zsoldak dekoratív-ironikus előadásai, és működik Jurij Butuszov vásári színháza. A tragédia és a tragikus hősök dekonstrukciója ahhoz a szórakoztató és sokakat elbűvölő látványossághoz vezetett, mely „Macbeth. Mozi”⁴ címmel nem más, mint egy vég nélküli tükörszínház. Groteszkszerűség ez groteszk nélkül: partok nélkül, de mélység nélkül is.



Jan Kott (1914–2001)

Jan Kott fél évszázaddal ezelőtt úgy fogalmazott, hogy a tragikum a legújabb színházban mint groteszk jelenik meg. De a nagy múltú visszatekintő dolgok sajnos arra vannak kárhóztatva, hogy idővel kiüresedjenek. E nem klasszikus kor színházában a klasszika azon a jogon létezik, hogy így vagy úgy önmagát kommentálja. Fontos, hogy miféle ez a kommentár.

A tragédiától eltérően a groteszk – mint Jan Kott írja – nem szolgál a katarzis vigaszával. A „Macbeth. Mozi” esetében – a rendező minden mesterkedése ellenére – a társulat színészeinek öntetszelgő, duplacsavaros labdamenetei kerekednek felül – kikerülvén mindazt, ami lényeges. A lady Macbeth szerepét alakító színésznő egy eksztatikus, hihetetlenül expresszív táncot ad elő; de úgy tűnik, hogy ez a hosszú

jelenet végeredményben nem mond többet, mint az a bannerre kiplakátirozott kifejező fotográfia, mely a darabhoz készült. A folyadék energikus kilocsantása kitűnően hallható a teremben. A finálé szempontjából azonban nincs jelentősége. Az „ölni nem jó” témája itt olyan közvetítésben hangzik el, mintha egy szöveggyűjteményből vett közhely volna. A kortárs színházban olyasfajta szalmacséplés folyik, mely már fényévnyi távolságra került attól a hőstől, aki Mejerhold utolsó előadásában valódi elkeseredésében fakadt sírva.

Amint azt Hans-Thies Lehmann deklarálja, „az ember szétesettsége, dekomponáltsága” drámai értelemben semleges elvárás (нейтральный норматив) a poszt-dramatikus színházban. „Ijesztget, de nem félek” – mondta volt Lev Tolsztoj Leonyid Andrejevéről. Ez azonban valójában ellentmond a színházi előadás tényleges potenciáljának. A színházban sok éve jelen van már az ember „dekomponáltsága”. A művészet megtanult együtt élni vele. Ez a folyamat a valóságosan groteszk drámai kötések erősödéséhez vezethet. A modern ember – a kollázs embere.

⁴ A pétervári Lenszoveta Színház produkciója (2012), rendező: Jurij Butuszov.



Macbeth. Kino, Lenzsoveta Színház, Szentpétervár, 2009. Shakespeare nyomán írta és rendezte: Jurij Butuszov



S. Mrożek: Gyalogszerrel, Nagy Drámai Színház, Szentpétervár, r.: Andrzej Bubień



W. Gombrowicz: Operett, Nemzeti Színház, Budapest, 2014, r.: A. Bubień (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

De az volna jó, ha ezt mint problémát tudatosítanánk.

A színháznak láthatóan mindegy, hogy „poszt” vagy „poszton túli” («пере-пост»), hogy ki milyen névvel illeti őt. A szaggatott lélegzet és a szakadozott gondolatok megmaradnak szaggatott lélegzetnek és szakadozott gondolatoknak. A drámai mélységre és a „nagy lélegzetre” való képességet, valamint a hozzá méltó működési terepet aligha lehet kiiktatni.

Ennek kapcsán szólnék néhány szót a Nemzeti Színház Gombrowicz-bemutatójáról. Ez az előadás megérdemli a méltó visszhangot.

Nos, ez esetben elegendő volt a lélegzet ahhoz a nagyszabású parabolához, melynek íve a kiglancolt „operettől” az apokaliptikus záró-képig van kifeszítve, amikor is úgy mond „Pompei utolsó napja” a „Mindenség antracit hóviharába” süllyed.

Csehovot fentebb már szóba hoztam – Nos, Andrzej Bubień jelentős pétervári rendezései közül leginkább kettőről mondható el, hogy a Gombrowicz-darab magyarországi bemutatóját előlegezi meg. Az egyik Mrożek *Pieszo* (*Пеишком* – ’Gyalogszerrel’⁵) című darabja a Nagy Drámai Színházban, a másik Csehov ’Bohózatai’⁶ (*Бодевили*) a Vasziljevskij szigeten, mely paradox módon a „nagy” Csehov színvonalán lett színpadra állítva; egy olyan vérbő komikummal telített előadás ez, melynek skálája tartalmi és emocionális értelemben is figyelemre méltó.

A tegnapi előadás elképesztően tiszta, világos. Határozott egyensúlyt teremt az „operettke” és a groteszk koncepciója között.

Az abszurd alogizmusokat manapság már valamiféle objektív dolgoknak tekintjük. Az előadásban a groteszk átható, szürrealisztikus csúcspontja szerintem

⁵ Magyarországon 1992-ben, Csiszár Imre rendezésében ezzel a címmel mutatták be

⁶ Csehov három egyfelvonásos darabjának (*Leánykérés; A medve; A dohányzás ártalmait*), melyek a beregszászi társulat előadásában jelenleg is láthatóak a Nemzeti Színházban.



Piotr Salaber zeneszerző



Jerzy Grzegorzewski *Operetta*-rendezésének plakátja

Albertinka első, bukolikus jelenésének epizódja családjá körében a parkban, egy padon: a minden előítélettől mentes természetesség fejét a galoppírózó „operettke” csavarja el; kölcsönös összeférhetlenségük erős groteszk hatást kelt.

Piotr Salaber zenei partitúrája nagyoperetthez méltó, ám a paródia és a szenvedélyes kinyilatkoztatás határán mozog; ebben, úgy tűnik, nagyon is lengyel. A színré állítás egészében igen plasztikus, ritmikus, intonációja teljesen zenei, olyannyira, hogy akár a cselekmény nagy partitúrájáról is beszélhetnénk.

Az előadás szereplői a magam pétervári érzékelése szerint kivételes odaadással játszanak. A csapatmunka grandiózus, nincsenek banális megoldások.

Gombrowicz belső szűzségét Bubień a ma szemszögéhez igazítja. Több mint tíz éve láttam a Jerzy Grzegorzewski rendezte *Operettet*, amely egy egészen más szellemben készült előadás volt. Bubieńnél az operett rekviembe torkollik, ami egy határozott döntés: minden játéknak vége. Gombrowicz romantizmusának és székszisének valóságos, fájdalmasan groteszk kevercse mögött – mint ahogy az őt követő dramaturgok seregénél is – a „történelem szelét” érzékeljük, mely elszabadulván immár a kozmosz nyílt, fagyos térségei felé tart.

Fordította: Kozma András és Pálfi Ágnes

Nadezhda Tarshis: Grotesque Within and Beyond Boundaries

Meyerhold and Contemporary Theatre

The presentation by Nadezhda Tarshis, professor at Saint Petersburg State Theatre Arts Academy, given at the conference accompanying the premiere of Gombrowicz's *Operetta* and bearing the title *Királyok a cselédlépcsőn* (*Kings On the Backstairs*) at the Nemzeti Színház (National Theatre) on 6th September is published here. In surveying Meyerhold's oeuvre, the professor places emphasis on the director's world view in terms of the grotesque. Above all she draws attention to the essential role of the grotesque attitude as early as at the birth of modern European theatre, in the tradition of fairground booths. The historical cataclysms of the 20th century, which brought about the polarisation of opposites, lent themselves particularly well to opening the artist's eye to the innately grotesque nature of theatre. The author also mentions that the primary requisite for the grotesque, the montage-like character, is losing its artistic relevance since nowadays anything seems associable with anything. The professor closes her presentation by an appreciation of Gombrowicz's *Operetta* in Andrzej Bubień's direction.



SEBASTIAN-VLAD POPA



A groteszk mint a modernitást követő egyik legnagyobb vállalkozás

1. Ha csupán egy visszataszító dolog lenne, akkor a groteszk elutasítást és undort váltana ki. A groteszk azonban *nem egyszerűen* ocsmányság, hanem a rút bonyolítása, valami, ami elképesztően ronda, magának a rútságának *önnön létezése* bizonyítására tett grandiózus kísérlete, amelynek következménye, hogy ily módon kísértővé válik, sőt gyönyörködtetővé, talán még bölccsé és figyelmeztetővé is, egyfajta védelmezővé, azt is mondhatnám, anyáskodóvá. A rútnak ez a *létezési szándéka* a művelt ember előtt szélesre tárja a szorongás felé vezető utat, hiszen a szorongás az emberi lét egyik tiszteletreméltó állapota, sőt, valószínűleg az egyik leghitelesebb információ önmagunkról – önmagunk alatt az öntudatra nem ébredt embereket értem. Mégis vajon hányszor hányszor kell ismételtlen megtudnunk, hogy az „őselmény”, vagyis a szorongás ugyanarra az átjáróra nyílik, mint a nemlét, és hogy a nemlét minden egyes megközelítése magának a nemlét-tudatnak az újragenerálása, a nemlét örökkévalóvá tétele? Vajon még hányszor?

2. Hányszor? Idén többször fel akartam tenni ezt a kérdést az avignoni színházaknak: hányszor kell még föllelgetnünk az egyenlőségről vallott eszmét, hogy rádőbbenjünk, milyen mértékű gattettekre képes? De úgy érzem, meglehetősen groteszk módon csaptam a groteszk konkrét elemzésébe.

3. Vessünk egy pillantást a modern korszak kezdetét fémjelző emberre, Don Juanra. Don Juan létideje a félelem felszámolásával telik. Egyetlen daimon sem örökdik az ember felett, egyetlen evilági tettel sem kell elszámolni odaát, a Túlvilágon, az ember tettének minden igazsága és szenvedélye magában a tettben



Don Juan és a kövendég illusztráció
(forrás: www.anteus.Ofees.net)

nyilvánul meg, és annak tragikus vitalitásában. Ezt hiszi Don Juan. Az elszaporodott hiedelmek hatalmassá növekedett árnyékában Don Juanak le kell győznie a kőből faragott rémalakot, vagyis magát a groteszket, a fizikai groteszséget. Ez az egyetlen akadály, amely képes Don Juannak ellenállni, és amely képes őt eltaposni: a groteszk a modern ember legfőbb és legádázabb ellensége. A groteszk mint „ősélmény” a lehető legjellemzőbb módon

jelentkezik: sírhantról fölé emelkedő szoborként. Értsük jól: Don Juan halálosan fél, minden ízében reszket, szorongása szívébe markol, és ezt ő maga is beismeri. Don Juan azonban kezet nyújt a kőből faragott rémalaknak, nem azért, hogy ily módon legyőzze a félelmét – hiszen az képtelenség –, hanem azért, mert ELUTASÍTTJA saját félelmét, bár az teljes lényét áthatja.

4. Röviden szólva, a modernitás a félelem elutasítása. Elutasítása annak, hogy részt vegyünk a szorongás ideológiai játszmájában. Hisz' mi más lenne Don Juan *kövendége*, mint magának a groteszknak az ideatikus megtestesülése? Ő testesíti meg az egyértelmű vádat, és ami még fontosabb: ő a pokol örökkévalóságának hírnöke. Don Juan, a szépségért mindenét elpazarló alak nem investál be semmit sem az árnyékvilágba, sem a mennyországba – elmondhatjuk ezt Tirso de Molina vagy Ödön von Horváth Don Juanjáról egyaránt. A modern embert ez a fajta szellemi attitűd és tudat határozza meg. Merítsük ki a legteljesebben saját jelenünket és költsünk el minden pénzt a pillanat jegyében. Faust sem tesz másképp, aki Don Juan modern ikertestvére: ő jelen idejének pillanatát, a megvilágosodás pillanatát (*pillanat, ó maradj velem!*) pazarolja el a maga teljességében, mígnem meglátja a félelmek és hiedelmek alól felszabadított emberiséget, azokat, akik mérnöki pontossággal munkálkodnak a természet szellemeitől megfosztott földön. Ugyanakkor a fausti története – ez az óriási groteszk hősköltemény – lekési a modernitást, a szorongások, hitek és remények, ahogy mondani szokás, az ideák évezredes kövületévé válik.

5. Úgy hírlik, egy fontos francia színész mintha ezt mondta volna: „embernek lenni nem más, mint elkötelezettnek (*engagé*) lenni”, A mai franciában ez a szó egyjelentésű, és csak a kommunista pártra vonatkozik.

6. Időközben a modern ember belejött eme ragyogó sebezhetőség gyakorlásába, azaz folyamatosan áthágja a szorongással kapcsolatban létrejött minimális konszenzust. Ez teszi őt magányossá, miközben a város lüktető vérkeringésének része. Amikor a múlt század tízes éveiben az építész Adolf Loos arra kéri a cipészmezt, hogy többé ne díszítse a cipőjét, hanem hagyja meg egyszerűnek, mindenféle mintától és díszítéstől mentesen, ezzel ő is áthágta a konszenzuson alapuló elve-

ket. „Odamentem a cipészhez, és ezt mondtam neki: »Ugye 30 schillinget kér egy pár cipőért? Fogja, adok magának negyvenet.« A mester a hetedik mennyországban érezte magát ennyi pénz birtokában. [...] Majd így szóltam hozzá: »Azonban van egy kikötésem: a cipőm legyen a lehető legegyszerűbb, semmilyen díszítés ne legyen rajta.« Ezt hallván a cipész rögtön a földön találta magát, sőt a hetedik mennyországból egyenesen a pokol bugyraiba zuhant. Kevesebbet kell dolgoznia, de megfosztottam mestersége minden örömétől.” A modern ember számára az ornamentika nem más, mint a groteszk, az elkorcsosultság megnyilvánulása. Az ornamentum látványosan hatványozza a groteszket, ugyanakkor fel is tölti egyfajta ideológiai ballasztal (‘holtsúlyal’). A konszenzus látható jele az a pont, ahol a bizonyosság és a kölcsönös megegyezés találkozik, amely megnyugtat, miközben ébren tartja bennünk a szorongást. A szorongáson alapuló ideatikus világ felé fordulást jelzik a modern kor emberének tetoválásai is; Loos szavaival: „egy gyilkos vagy korcs alak”, aki még nem követte el a tettét.



Adolf Loos (1870–1933)
osztrák építész, író

7. A modern szellem elutasítja a díszítést. És elutasítja a groteszket mint az ornamentika ideológiai meghatározottságát. Adolf Loss megközelítésében az ornamentum és a groteszk közötti alapvető kapcsolat nem egy esztétikai paradoxonnal való játék. A szó római korba visszanyúló története alapján úgy tűnik, hogy a groteszk eleinte a geometrikus formák florális díszítését jelentette. Másképpen fogalmazva: a groteszk ott juttat kifejezésre valamit, ott hangsúlyoz, ahol a Norma uralkodik. Ebből következően: a groteszk a visszatartó erő, a modernitást eltipró akarat megnyilvánulása. A teatralitás, amely elnyeli a drámaiságot; a szorongás, amely megtiltja a kinyilatkoztatást; az ornamens, amely megfojtja az alkotást. Innen, ebből az kifejezésen (és nem a Normán) alapuló szolidaritás-elvből táplálkoznak a színház ideológiai funkciói, és, kitágítva a gondolatot, a groteszk hatásmechanizmusa, mely a szorongást egy minél szélesebb konszenzus nevében működteti.

8. (Következésképp). Egy *par excellence* modern alkotó nem fordulhat a groteszk eszköztárához anélkül, hogy ne lenne tisztában vele vagy hogy ne sejtjené: a groteszk nem más, mint egy olyan módszer, amelynek segítségével kijöhet önnön alkotói válságából. A modern gondolkodás azonban tipológiailag behatárolt, és a groteszket a legtöbb esetben a modernitás összes ismérvével ruházza föl. Semmi sem lehet ennél hamisabb. Ilyen esetek kapcsán egyszerűen csak egy ornamentizáló eljárásról beszélhetünk, ami felmentést ad az alkotásképtelenségre. Rendszerint olyan általános és absztrakt „problémákról” van szó, amelyek az olyan közérzület mellett „köteleződnek el”, mint amilyen például az a falrengető gondolat, hogy „a kortárs társadalom válságban van”, hogy a világ rosszul működik, hogy az elnyomás és az aljasság szelleme kísért, hogy az emberek már nem kommunikálnak egymással, magányosak és „elidegenedettek”, vagyis minden olyan szöveget felhasznál, amely az emberrel vállal közösséget az egzisztenciális bizonytalanság, az

áldozati státusz és a szorongás jegyében. Ily módon egy ornamentális trükk, azaz a groteszk segítségével az alkalmatlan szerző átadja helyét a társadalom osztályfőnökének, a moralizáló pedagógusnak, a nagy civil forradalmárnak, vagyis az osztatlan igazságot hirdető prédikátornak, és megköveteli magának a kortárs művész jelzõt.

9. A groteszk egy hatalmas vállalkozás a modernitást követõen. Lévén egy eljárás és nem egy elv, a széleskörû és kölcsönös egyetértés jegyében felcicomázza a mûalkotást, majd tõkét kovácsol a tekintélyessé dagadt szorongásból. Az ember áldozati státusza kifogástalanul mûködik, és nincs rá ellenszer. A személyes lealacsonyodás nevében a lealacsonyodás közös értéké válik.



W. Hasenclever (1890–1940) német drámaíró, O. Kokoschka litográfiája, 1917



Bertold Brecht (1898–1956) német drámaíró R. Schlichter festményén, 1926

10. Ne gondoljuk azt, hogy a groteszk az expresszionizmus eredendõ bûne. A '20-as évek misztikus expresszionizmusa az *Én expresszionizmusa*, és semmi köze a groteszkhez, az ornamentálishoz. A distancia Hasenclever¹ és Brecht között a *teljesen lecsupaszított én* megtapasztalása és az általános szorongás leegyszerûsítése között húzódik. Az expresszionizmus, amennyiben etikus, nem kötelezõ, hogy szociális is legyen, sõt. Brecht egy zseniális költõ, de abban a pillanatban, amint drámaírásba kezd, irodalmi mankókba kapaszkodik, osztatlanul elfogadott krízishelyzeteket teremt (azaz groteszk mûvet alkot), és a kétségbevonhatatlan civil-igazság kimondásának kedvéért sutba dobja költõi tehetségét. Ugyanez történik Gombrowicz-csal is, akinek (par excellence modern) lelkiismerete messze meghaladta az íróét. Majd ott van a Ionesco drámái által keltett hatalmas zavar: nyoma sincs benne a civil, konszenzuson alapuló irodalomnak, ahogy ezt maga a szerzõ is kijelentette (és ezzel meg is gyilkolta saját életmûvét), hanem egy drámai mûfajt választó költõrõl van szó, aki a *afáziás beszéd*tõl eljut a konkrét, szó szerint értendõ közlésig, majd a Szó életadó és demiurgoszi értelméig. De amint belevetjük magunkat egy Ionesco-szövegbe, kikerülhetetlen hidegzuhanyként találjuk szembe magunkat a groteszkkal!

11. Sem „elkötelezettséggel”, sem népszerű szõlamokkal nem lehet átverni a kortárs szellemet. Csupán a kispolgári szellem képes „elkötelezõdni”, ami valójában egy kispolgári állapot elleni lázadás. A groteszk ennek a lázadásnak megnyilvánulása, és egy általános kispolgári konszenzus-igényt teljesít be. Funkciója merõben ornamentális. Úgy is mondhatnánk, hogy „mûvészi”. Mégis látnunk kell, hol álcázza magát (az alkotói válságban lévõ) mûvész, hol van

¹ Walter Hasenclever (1890–1940) német drámaíró.

az általános keserűséggel üzérkedő cinikus és a besavanyodott magányos ember, Sloterdijk² szavaival a „tömegjelenség”.

12. Nem fogom felidézni a tiszta művészetek forradalmát, csak hogy még egyszer rámutassak a modern szellem és a groteszk közötti távolságra (ez utóbbit amúgy sem tudnám másként, mint túlzásba vitt ornamentizálásnak nevezni). De vajon a zene, amelynek nyelvezete nem fogad el semmilyen szemantikai paktumot, lehet-e groteszk? Előre megválaszolom: nem. Amikor zenét mondok, természetesen az alig négy-öt száz évre visszanyúló európai zenei gondolkodásra és hagyományra hivatkozom (és nem az emberiség történetének tetszőleges helyszínén és idején környezeti elemként és narkotikumként használt zenére, vagyis az ornamentális zenére, amelyet Platón alkalmatlannak tartott az ifjúság nevelésére...). Ez a zene önmagában a modern kor egyik radikális eleme, mindaddig, míg semmilyen dekoratív funkciót nem lát el. Természetesen a programszerűség – legyen az bármilyen – tévútra viszi a zenei gondolkodást, de egyetlen nagy, programszerűen megkomponált partitúra nem rendelkezik és soha nem is rendelkezhet narratív tartalommal. A zenében semmi sem evokatív, sőt még a zenei ornamentika is egy absztrakció, és abban a pillanatban, amint egy ornamens felidéz valamit, a zene máris visszazuhan a modern kor előtti állapotába. Szuverén aszemantizmusából adódóan a zene képtelen megtúrni a teatralitást, vagyis a konszenzuson alapuló kifejezést, s ha mégis megteszi, ezt csakis idézőjelben tudja véghez vinni, ahogy Mahler népdalokat emel be a *Szimfóniái*-ba, vagy ahogy Bartók vásári dallamokat sző a *Zenekari koncertó*-ba. Amikor pedig a groteszk idézendő lehetőségként jelentkezik, mint például Hindemith *Kammermusik*-ciklusában vagy a *Der Schwanendreher*-ben [II. *Brácsaverseny*], akkor a formalizmus és a variációs absztrakció eltöröl minden evokatív jelleget. Ugyanez történik az expresszionista Schiele vagy Otto Dix esetében is, akik a pusztán kromatikus és térbeli struktúrákkal kijátsszák a dekorativizmust vagy az alakjaik torzultságát.

13. A groteszk a maga szupraornamentális minőségében kettős szerepet játszik: egyszerre polemizál és törekszik



Peter Sloterdijk filozófus
Margaret Eicher faliszőnyegén, 2011



P. Hindemith (1895–1963) német zeneszerző
R. Heinisch pasztellképén, 1956

² Peter Sloterdijk (1947) kortárs német filozófus.

konszenzusra. A diszjunkció csupán látszólagos – valójában tautológiáról van szó. A satíra bármennyire is hangsúlyozza önnön polemikus jellegét, nem szabadítja fel az egyént a satírizált bűntől. Ellenkezőleg, a satíra mint nyilvános és konszenzuson alapuló aktus az ember előtt leleplezi a rosszat egy disszonáns, bár elfogadható, többé-kevésbé nyilvános evidencia kimondásával. Ezért mondom azt, hogy bármennyi lázadás is van a groteszk elméleti alapvetésében, a groteszk saját teoretikus téziseinek az ellentettjét éri el. Akárcsak minden visszataszító közösségi élmény, a groteszk is szolidarizál. Ne legyünk képmutatók: bármely közösségi megnyilvánulás (bár a zene éppen hogy nem reprezentatív) vagy bármely közösségi szemantika szolidarizál. Az émelygés, az undor, amit a groteszk során akarunk megtapasztalni, merő teória marad. A groteszk által kiváltott gyönyör a csordaszellem szolidaritás-kényszerének dimenziójában értelmezhető. Nem tudunk igazából megvetni semmi rosszat, míg szervesen függünk ettől a rossztól. A groteszk megmutat valami rosszat, amely abban a pillanatban, amint látható lesz, az emberiség ábrázolásának részévé, következésképp dekoratívvá válik. S nem utolsó sorban *példamutatóvá*. Nos, amikor valaki úgy dönt, hogy szarvánál fogva ragadja meg a bikát, és a szorongás, azaz a groteszk katartikus erejében bízunk, akkor nem tesz mást, mint alattomosan arra buzdít minket, hogy lepaktáljunk a szorongással.

Fordította: Nagy Lajos

Sebastian-Vlad Popa: Grotesque as One of the Greatest Enterprises after Modernism

Sebastian-Vlad Popa (b. 1968), theatrologist, professor and editor of *INFINITEZIMAL*, presented this paper at the conference on Polish grotesque, *Királyok a cselédlépcsőn* (*Kings On the Backstairs*) at the Nemzeti Színház (National Theatre) on 6th September, apropos of the premiere of Gombrowicz's *Operetta*. In interpreting the concept of grotesque, the author starts with the figure of Don Juan as a representative of modern European man who is trying to phase out the fear, embodied in the grotesque figure of the statue in

dramas of Don Juan, that lies at the moral foundation of medieval Christianity even this day. Popa regards the present situation unchanged with a loss of faith, perplexity of the artist and existential exposure of modern man to be found behind the current cult of the grotesque. By exploring the concept of grotesque from ancient to modern times, he opens up moral and spiritual dimensions of the mission of art which he brings into direct contact with the daily routine of theatre making, drawing attention to the permanent social responsibility of the artist.





VÉGH ATTILA

Megénekelni Dionüszoszt

A Dionüszoszt dicsőítő művészi-rituális mű, a dithürambosz ahhoz a titokzatos ősködhöz tartozik, amely a görög tragédiát szülte. A közkeletű hagyomány szerint Alkman tanítványa, a méthümnai kitharódosz, Arión találta fel ezt a formát. Hérodotosz elbeszéli Arión Korinthoszbba érkezése történetét, csodás menekülését a gonosztevők karmaiból. Így illik egy mitikus hősnek megmenekülnie: a tengerbe zuhant embert hátára veszi egy delfin, és a Tainaron-partra szállítja. A vadállatokot megszelídítő sámándalnokhoz, Orpheuszhoz hasonlóan Arión is végtelenül



Arión etruszk vázáképen

mélyebb kapcsolatban van a természettel, mint hétköznapi embertársai. Nem is lehet másként: aki a dithürambosz megalkotója, az lefelé (az őstermészet felé) és fölfelé (a szellem birodalma felé) is a szokásosnál nagyobb amplitúdóval képes bejárni életterét.

Az arióni dithürambosznak azonban lehettek előzményei. Arisztotelész *Poétikájában* ezt olvashatjuk: „Kezdetben – mint említettem – rögtönző jellegű volt a tragédia meg a komédia is. Amazt a dithürambosz énekesei, emezt pedig a sok városban ma is dívó phallikus dalok előadói fejlesztették ki lassanként. Sok változáson keresztül a tragédia végül megállapodott, amikor elnyerte természetének megfelelő alakját, a színészek számát tekintve is.”



Orfeusz ókori vázáképen

Pecz Vilmos *A görög tragoedia* című, 1889-ben megjelent könyvében amellet érvel, hogy az arióni mű népies előképekkel bír, ám szó sincs arról, hogy ő Ariónt pusztán valamiféle utánzónak tartaná. Épp ellenkezőleg: Pecz Arión műfajnemesítő szerepét emeli ki: „A Kr.e. hetedik és hatodik század határán Corinthusban Periander udvarában



Petz Vilmos (1854–1923)
klasszikafilológus

(ki 628-tól 588-ig uralkodott) működő Arion a népies dithyrambusból megalkotta a mű-dithyrambust, mely az Isthmusról Attikába jutva és Kr.e. 500 táján Lasustól átalakítva, mint attikai dithyrambus szerepelt. Herodotus bizonyára azért mondja túlzással a dithyrambus legelső művelőjének és a dithyrambus név feltalálójának Ariont, mivel ő a dithyrambus kezdetleges formáját egészen átalakította. Suidas szerint Arion a „tragikus mód” feltalálója, továbbá ő állította fel és rendezte először a kart, ő énekeltetett először dithyrambust és nevezte dithyrambusnak a kar énekét, és ő vezette be először a dithyrambusba a versben beszélő satyrokat.”

A továbbiakból kiderül, hogy az arióni dithüramboszban két kar működött: a főkar és a Szatüroszok kara. A főkart *kükliosz khorosznak* nevezték, ami vagy arra utal, hogy a kar tagjai körben ültek, vagy pedig arra, hogy a dalokat a kar ötven tagja sorban, láncszerűen énekelte. Zénobiosz az attikai dithüramboszsal kapcsolatban megjegyzi, hogy az efféle művek költőinek, amikor a népi dithüramboszok csapásirányától távolodva Dionüszoszon kívül más mitikus alakokat is felvettek dalaikba, közkívánatra az előadás előtt föl kellett léptetniük a Szatüroszokat, akiket a nézők amúgy hiányoltak volna. (A nézői kórus később is gyakran felhangzik majd, ha a közönség úgy érzi, az előadás eltávolodott a forrástól: *uden prosz ton Dionüszon* – Dionüszoszról semmi, kiabálja majd az elégedetlen közönség.) Pecz könyvében a szatírdramával kapcsolatban ez áll: „A tragoedia fejlődésének végső határán fellépő satyrdráma közép helyet foglal el a tragoedia és comoedia között. A vad nyersségnek és a humanismusnak víg részletekben gazdag küzdelmét tárja elénk, melyben a barbárságon győzelmet arat a műveltség. (...) Targyát az alárendeltebb vidéki mondákból meríti, minők a Dionysus-monda szerelmi kalandokkal és bor között való víg jelenetekkel... A kar állandó tagjai a torkos és szerelmes, nagyszavú de félénk, bakkőrbe öltözött satyrok, továbbá silenek, pánok, bacchans nők és nymphák, kik bohóságaikkal és ittasan lejtett, laza erkölcsű táncukkal, a sicinnissel mulattatták a közönséget.”

A dithürambosz kifejezés etimológiai vizsgálatakor feltűnhet a *thriambosz* főnév jelenléte a szóban. Ez egyrészt Bakkhoszt magát jelöli, másrészt az ő ünnepén énekelte himnuszt. A *thriambeuo* ige jelentése: diadalmenetet tart, diadalmaskodik. (Ebből ered a latin *trumpfo*.) Mások úgy vélik, hogy a dithürambosz szó Dionüszosz születésének mítoszára utal. Di-thür-ambosz e fejtés szerint annyit tesz: Zeus ajtaján kilépő. A Pecz-lexikon idézi Schoemann fejtését, mely szerint a *di-triambosz*, amely kétszer három lépést jelent, a krétikus ütemet fejezi ki. „Míthogy a Dionysus-mythus volt az előadás tárgya, azért a dithyrambus-karban lehet a tragikai kar kezdetét megtalálni. Kezdetben a dithyrambus is versszakokra volt osztva, de később e szorosabb kapcsokat eldobta, és szabadabb szerkezetű műfajjá lett.”

A tragikus kar dala az istenek világának, a sorsnak és a közösségnek hangján szól. A színpadon tévelygő hősöket és tetteiket egyfajta magasabb mérce tükré-

be állítja. Éppen ezért semmi sem idegen tőle, ami mitikus, és létalapja mindig is a mítosz marad. „Tehát a tragédiának az alapja és mintegy lelke a történet (*müthosz*), a jellemek csak másodrendűek” – írja Arisztotelész a *Poétikában*. Simon Attila *A csodálatos és a csodálkozás* című tanulmányában idézi ezt a szöveget, a csodálkozásnak a tragédiában betöltött szerepét vizsgálandó, hozzátéve, hogy a tragédia formáját és célját a müthosz adja meg. Simon az arisztotelészi *Poétika* fényében mélyreható elemzésben mutatja meg a tragikus „csodálkozásakarás” gyökereit, valamint a csodálat hatását a tragédia megértésében.

Arisztotelész nemcsak a *Poétikában*, de a *Metafizika* első lapjain is ír a csodálkozásról (*thaumasztion*) mint a megismerés szülőanyjáról. A tudomány azonban szülőgyilkos: az ismeret a csodálkozás megszűnése. (Persze úgy is fölfoghatjuk a dolgot, hogy az ismeret, amint megszünteti a csodálkozást, újabb csodálkozást szül; azt is megszüntetve lép tovább az eladdig ismeretlenbe, és így tovább, a végtelenségig.) A csodálkozás esztétikai szerepe azonban jóval bonyolultabb a tudományos jellegű *thaumazeinnél*. Amikor a dithüramboszok alkotói a mítoszok iránti vallásos jellegű csodálatot átoltják a művészi szép területére, a csodálkozás előtt – egészen a mai drámáig, és feltehetően még tovább húzódó – egyre mélyülő teret nyitnak.

Simon Attila írása fényt derít a *csodálatos* és a *megrendítő* összefüggésére is. A megrendülés (*ekpléxisz*) ezek szerint a csodálatosság (*thaumasztiész*) nemébe tartozik, mint annak magasabb foka. A csodálat fontos eleme a megrendülés előidézésének, mely utóbbi a tragikus néző lelkében támadó félelem és részvét (*eleosz kai phobosz*) fölkeltésében játszik szerepet. „Az ekpléxiszként megnevezett hatás két ellentétes irányú folyamat eredménye: egyfelől a felismerésnek a valószínűség és/vagy a szükségszerűség szerint kell végbemennie, másfelől viszont váratlanak, meglepőnek kell lennie. Ugyanez érvényes a müthosz másik komponensére, a váratlan fordulatra is.” A tragikus eseménynek tehát váratlanul, de logikusan kell megtörténnie. „Ez teszi lehetővé, hogy a néző a valószínű vagy szükségszerű alapján lehetségesnek tartsa a megjelenített eseményeket, hogy koherens, utánalkotható értelem-összefüggést tudjon összeállítani belőlük. Ugyanakkor a félelem és a részvét a váratlanság mozzanata révén idézhető elő, a vélekedések és elvárások kijátszása által.” (Itt ismét közel kerül egymáshoz a tudás és az esztétikai gyönyör birodalma. Mert mi más volna a bölcsesség útja, ha nem az, hogy szintén a vélekedések és elvárások kijátszása által az ember olyan felismerések birtokába jut, amelyek koherens, utólag már mások által is nyilvánvalónak és szükségszerűnek vélt igazságok elé, tehát egy „utánalkotható értelem-összefüggéshez” vezetnek.)

A csodálatos hatását Simon két mozzanatra bontja. Ezek közül bennünket most az első érdekel: „A csodálatos a váratlanság révén előzetes vélekedéseink érvényességét függeszti föl. Arisztotelész a félelem analízise során kiemeli a váratlanság szerepét. A *Rétorika* tanítása szerint az emberek biztonságérzetét kell megingatni ahhoz, hogy félelem ébredjen bennük. Világossá kell tenni előttük annak lehetőségét, hogy ők is, másokhoz hasonlóan, szenvedhetnek, s pillanatnyi állapotukba bármikor, hirtelen betörhet a félelmetes...”

A csodálatos ontológiájához érkeztünk. Ülnek a nézők a színházban, figyelik a tragédia szereplőinek ésszerű, logikus cselekedeteit. A saját szempontjukból célszerűen cselekvő személyek tettei azonban keresztezik más, hasonlóképp célszerűen, beláthatóan és logikusan cselekvő személyek tetteit, „s ez a váratlanság hatását hívja elő”. A váratlanság színre lép, az életre rátör valami magasabb, kiszámíthatatlan erő, és játéktérévé teszi azt. Kinyitjuk az ablakot, és az íróasztalon szépen elrendezett iratok szétrepülnek a huzatban. (Hogy is volt, amikor a jósdába az aktuális vendég benyitott, a föltámadt huzatban a szent falevelek szétrepültek, és a jósnő ebből jósolt neki?)

A tragédia színpadán előálló váratlan azonban a nézők számára korántsem váratlan, hiszen ők betéve tudják az összes történetet, gyerekkoruktól fogva ismerik Oidipusz, Antigoné, Élektra és a többi szereplő mitikus életének eseményeit. Várt

váratlan ez, amelynek bekövetkezte oldja el a nézőteret elöntő katartikus erőt. Az ismert történetek megjelenítése, a szereplők jelenléte, a sors ott-állása az, ami tragikus. Az előre tudott – akárcsak a jóslat – bekövetkezik. (Talán érdemes volna egyszer a tragédia lelki hatását innen, a jóslat pszichológiája felől megvizsgálni.)

A dithürambosz által megénekelt, majd a Nagy-Dionüszian megjelenített isten arra a szilénoszi bölcsességre figyelmeztet, hogy mi, nyomorult egy napig élők, amíg élünk, a sors játékszerei vagyunk. Életünk eredendő, olykor elrejtőző bizonytalansága bármikor ránk törhet. Ezekben a pillanatokban vagyunk igazán önmagunk, ekkor érezzük át és értjük legmélyebben, mi az emberlét. A súlyos tekintetű Dionüszosz életét végigkíséri a rémület és az örület. De a görögök számá-

ra mindig megmutatkozott Dionüszosz másik arca is: a mámor, a megfélekedezés, az önfeledtség boldogságát is ő adja az embernek.

És az emberek alig várták, hogy elérkezzen az Artemiszről elnevezett hónap, Elaphébolion hava, a Nagy-Dionüszia ideje. Ennek alkalmával körmenetet mutattak be, valamint drámai előadásokat. Az emberek dithüramboszokat énekeltek Dionüszosz *eleutherosz*, a megszabadító Dionüszosz tiszteletére. Ez egyben költői verseny volt. Az ünnep első napján ünnepi menetet tartottak: Dionüszosz szobrát a városból kivitték az Akadémosz berkében álló Dionüszosz-templomhoz. Itt bikát áldoztak, majd nagy eszem-izom következett. A szobrot ezután a városba, a színházba vitték, és megkezdődtek a drámai előadások. Egy napon át komédiákat mutattak be, majd az ünnep utolsó három napján tragédiákat (naponta egy



Hárfás, márvány, i. e. 3000, Küklád civilizáció

tetralógiát). Az isten szobra közben végig a színházban állt. Dionüszosz szemmel tartotta a versenyt. I. e. 509-től van adatunk arra, hogy a Nagy-Dionüzián dithürambosz-versenyek zajlottak. Ezeken minden *phülé* kiállított egy kart, melynek *khorégosza* az adott phülé egy gazdag polgára volt. Az esetleges díjat is ő vette át. A dithürambosz-versenyek tehát törzsek versenyei voltak, míg a drámaversenyek pánhellén ügynök számítottak. Utóbbiak khorégoszat az állam jelölte ki. A drámák versenye tehát nem a törzsi rendben gyökerezett, hanem emelkedettebb szintet képviselt.

A dithüramboszokban, majd az emelkedett, összgörög üggyé vált tragédiákban és/vagy azok szatírdramáiban megjelenő khthonikus isten, Dionüszosz nem az Olümposz lakója. Alacsonyabbról, mélyebbről jön, sötétebb lelki szférákból: a nüszai vadonból. Végül, mítoszfejlődése tetőpontján mégis helyet kap a hegyen: az Olümposz istenei maguk közé fogadják. A tragédia születése nem más, mint Dionüszosz és Apollón kézfogása. De erről érdekesebb az újkori Dionüszoszt, Friedrich Nietzschét kérdezni. Vagy Fülep Lajost, aki kitűnő monografikus tanulmányában így ír: „Ennek a két művészi erőnek, az apolloinak és dionysosinak, e pesszimizmus-győző erőknél egyesülése, szövetsége, kombinációja szüli a görög tragédiát. Úgy, hogy a tragédia teljesen pesszimizisztikus talajban gyökerezik, a dionysosi mélységekben, sötétségekben, szörnyűségekben, az ember elementáris, ősi, a természettel közös örök szenvedéseiben, ágai azonban felnyúlnak Apolló ragyogó verőfényébe, a megváltó látszatba, a gyönyörű illuzióba... A jelenség szemlélete megváltja az embert a levés szenvedéseitől, viszont a lét örökkévalóságának érzete a jelenségek pusztulásának gyászatától. A tragikai művészetnek nyitja csak a benne telő esztétikai öröm lehet – hogy telhet azonban öröme a görög embernek a tragédia rettentességeiben? Csak e kölcsönös apolloi és dionysosi megváltódás révén.”



Fülep Lajos (1885–1970)
László Gyula rajza

Attila Végh: To Sing Dionysus

The topic of the essay is dithyramb, the origin of Athenian tragedy. According to tradition, the first person to have composed a dithyramb was Arion, who, just like Orpheus, was closely allied with virgin Nature and the realm of the spirit. In discussing genre-related questions of the Greek drama, the author says that dithyrambic satyr drama recited by the chorus stands halfway between tragedy and comedy. He deals with the diverse etymologies of the term 'dithyramb'. Then he continues with the god Dionysus, to whom dithyrambs were dedicated to, and the dithyrambic contests at the City Dionysia. Finally he mentions the "aesthetic joy" which springs from a "handshake" between Dionysus and Apollo in Greek drama.





SZÁSZ ZSOLT



PÁLFI ÁGNES

A felejtés évszázada*

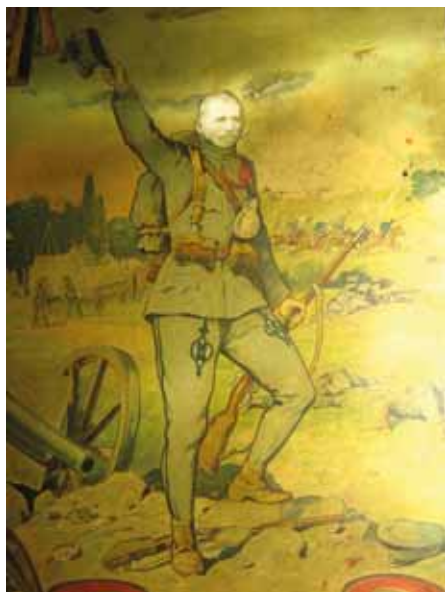
Nehéz volna tagadni, hogy a huszadik század a magyarság emlékezetvesztésének az évszázada. Trianon a legutóbbi időkig tabu-téma volt, s mielőtt reális képünk alakulhatott volna ki a kiváltó okokról, most éppen azt próbálják elhittetni velünk, hogy az utódállamok unióba való belépésével ez a kérdés mára már aktualitását veszítette. A felejtésnek azonban nemcsak politikai és ideológiai okai vannak. „A múltat végképp eltörölni” kommunista szlogenje nemcsak külső diktátumként működött; a felejtés mint védekezési mechanizmus '56 után, a Kádár-érában az egyes ember túlélésének általános életstratégiájává vált. De ezen nincs mit csodálkoznunk: hiszen mintegy kétmillió embert, a vidéki népesség egynegyedét ez a rendszer a 70-es években arra kényszerítette, hogy gyökértelen panel-lakóként tengesse életét a nagyvárosokban.

A 60-as években szocializálódott „nagy generációnak” köszönhetőek ugyanakkor azok az emlékezet visszaszerzésére irányuló kísérletek is, amelyek – felül-emelkedve az Aczél-kurzus által folyamatosan újragenerált népi–urbánus álvitán – spirituálisan lehetővé tették az átjárást a társadalmi osztályok és rétegek, valamint a társadalomtudományok (szociológia, történetírás) és a művészetek (beat és rock-zene, népművészet, táncház-mozgalom, irodalmi szociográfia, dokumentumfilm) között. Ha jól meggondoljuk, a rendszerváltás idején szellemi értelemben nem is volt más muníciónk az új helyzethez való akklimatizálódáskor, mint ez a kulturális alapú társadalmi konszenzus, amely máig ható teljesítményekben, kommunikációs technikákban nyilvánult meg (lásd még a televíziózás hőskorát és az új medialitás pozitív szerepét).

* Jelen írás a Méliusz Juhász Péter Megyei Könyvtárhoz akkreditált Hajdú-Bihar megyei új közművelődési program 2009-ben indítandó projektjeihez készült nagyobb lélegzetű tanulmány rövidített, szerkesztett változata.

Noha az 1990 utáni időszak országszerte a helytörténet és a magyarság-kutatás reneszánszát hozta, lábra kaptak és megerősödtek a civil egyesületek, az autonóm alkotói és művelődési szerveződések, a határon túli magyarsággal fönntartott politikai és kulturális kapcsolatok, melyeket államilag is támogattak, most mégis azt kell konstatálnunk, hogy a tudatvesztés általános tendenciáját nem sikerült visszafordítanunk, nem sikerült tartós pozitív változásokat elérni e „rosszkedvű” ország mentális állapotában.

A valódi okot minden bizonnyal mélyebben, a kulturális motiváltság általános hiányában kell keresnünk. A 10–14 éves kiskamasznak még természet adta igénye, hogy kilépve a család kisközösségéből ideálokat, mintákat keressen a nagyobb közösségben, nemzetben, országban. Az ember ekkor teszi fel magának azt a kérdést is, hogy ki vagyok? mi vagyok? honnan jöttem? – S ez az, amihez ma nem kap hathatós segítséget sem a szülőtől, sem a pedagógustól. A napról napra tengődő



Nyomó János első világháborús obsitlevelé,
Nagydobrony, közreadta Varga Sándor tanár

elszigetelt kiscsalád zártságánál fogva eleve alkalmatlan arra, hogy – kontaktust teremtve akár csak a közvetlen környezetével is – gyermekét beléptesse a közösség nagycsaládjába.

A gyermek ezt a zártságból ösztönösen is menekülni próbál, amikor a kor technikai eszközeit birtokba véve az interneten keresztül lép kapcsolatba kortársaival. Ennek az új nemzedéki kommunikációnak a csatornái az iWiW és a Youtube: előbbi az identifikáció és a barátkozás lehetőségét kínálja, az utóbbi mozgóképes forma pedig a drámai fellépésre ad a kiskamasz számára alkalmat. Ezen a fórumon erőt kell mutatnia; s arra is gyorsan ráébred, hogy csak egy órá jellemző produkcióval tud a kortársai szemében érdekessé válni. Ám mivel

még nem rendelkezik önálló személyiséggel, önkéntelenül a felmenőikhez folyamodik, hogy karakteres módon jeleníthesse meg önmagát. Számunkra jelzés értékű kell legyen, hogy ezeken a csatornákon egyre többször tűnnek föl a szülők és a nagyszülők portréi, igaz története, dalai.

De vajon ezzel a „nagycsaládi” gondolattal manapság lehetünk-e korszerűek, és – megfelelően korunk kihívásának – egyúttal sikerorientáltak is? Véleményünk szerint korántsem valamiféle délibábkergetés ez. A távol-keleti kistigrisek, köztük az ősök sámánhitét őrző Dél-Korea – az 50-es években háborúkkal sújtott, kettészakított ország egyik fele – azt példázza, hogy a törzsi–nemzeti alapon működő ipari–fogyasztói társadalom gazdasági téren is milyen sikeres lehet. Igaz, számunkra most azok a nyugati demokráciák a mintaadóak, melyek a szabad

emberek társadalmi szerződésén alapuló korporációs elven kétszáz év alatt épültek fel és működnek ma is. Ám ha belegondolunk, ez a szisztéma nem is áll olyan távol attól a spirituálisan egyeztetett, mellérendelő típusú törzsszövetségi formától, amellyel honfoglalóként Európába érkeztünk, s amely későbbi történelmünk során is a megmaradásunkat garantáló tradíció alapját képezte. 1848–49-ben a polgári nemzetállam létrejött – a frissen felszabadított és emancipált parasztság önkéntes áldozatvállalásával – ugyanennek az élő hagyománynak volt köszönhető. De még az első világháborús fiatal nemzedék is ugyanezzel a töretlen nemzeti öntudattal vonult önként és dalolva a frontra.

Nincsen olyan család, amely ne őrizné a déd- és ükapák katonaképét, szabaduló levelét. Ez a fényképekről ránk sugárzó pátosz ma fájdalmasan hiányzik az életünkől. Erre az érzelmi többletre volna hát érdemes ráhangolódunk, hogy személyes és történelmi emlékezetünk szakadozó fonalát újra összekössük. S nemcsak a kiskamasznak, hanem a szülők nemzedékének is ez az egyetlen esélye arra, hogy a feledés százada a felmenők emlékezetének e tárgyi dokumentumain keresztül kézzelfogható közelségbe kerüljön.

Napjaink negatív jelenségei is arra vallanak, hogy a kontinuitás vágya kiirt-hatatlan az emberből. A Magyar Gárdába tömörült fiatalokat – nem lévén már nemzeti hadseregünk, mely a felnőtté válás küszöbén a felserdült fiúk beavató közege volt – ugyancsak ez az ambíció fűtötte, amikor az utolsó érvényes honvédő háborúnak vélt nyilas mozgalmat választották mintakép gyanánt, s fekete uniformist öltve riogatták a nyugalomra vágyó, békés polgárokat. Betiltani persze be lehetett ezt a mozgalmat – félő azonban, hogy a tiltással nincs minden megoldva. Mert gondoljuk csak végig, hogy ez a társadalmi rövidzárlat miért is állt elő törvényszerűen. Az ifjú felnőtt, aki kiskamaszként nem járhatta végig a személyiséggé válás iskolájának természetes lépcsőfokait, nem tapasztalhatta meg a „nagy család” megtartó közegét, ebben a biológiailag és pszichológiailag sorsdöntő életváltóban, amikor a nemzetben való gondolkodás kellene hogy időszzerűvé váljon a számára, jobb híján ideológiát választ magának, hogy a benne feszülő energiákat artikulálhassa, és úgy érezhesse, hogy ebben a közösségben egyéniséggé, nemzeti elkötelezettségű hazafivá válhat. Az eredmény azonban, amely az országot joggal nyugtalanítja, ennek éppen az ellenkezője: egy erőszakon alapuló társadalom rémképe, melyben a fiatal felnőtt generáció képtelen reflektálni önmagára és a körülötte gyorsuló ütemben változó világra.

Ha a felnövekvő nemzedéknek ezen a kommunikációra való képtelenségén nem tudunk úrrá lenni, ezzel össznemzeti értelemben azt kockáztatjuk, hogy végképp elveszítjük a világbeszédre való képességünket. Ez a világbeszéd pedig – a globalizáció tagadhatatlan pozitív fejleményeként – egyre inkább a múlt felé nyit és a reális történelemszemléletre alapoz. A kultúra vonatkozásában ez azonban nem pusztán a hiteles tényfeltárás igényét, a múlthoz való elfogulatlan viszony kialakítását jelenti. „A kultúra múltja: jelene” – Jurij Lotman, a huszadik század második felének jeles kultúrákutatója, teoretikusa ezzel a végsőkéig tömörített megfogalmazásával arra hívja fel figyelmünket, hogy az emberiség múltja koránt-

sem befejezett, lezárható történet. A múlt öröksége a jelenben képződik meg újra és újra, mint folytonos alakulásban lévő, velünk és általunk formálódó élő valóság. A kultúrának ez az organikus működése azonban elképzelhetetlen az önmagunkkal folyamatosan fenntartott párbeszéd nélkül, amely egyúttal nemzeti önismeretünk alapja és a világbeszédbe való érdemi bekapcsolódásunk előfeltétele is.

Kép – képi kultúra – önkép – emlékezet

Mára már elcsépelet megállapítás a társadalmi és kulturális közbeszédben, hogy a Gutenberg-galaxisnak vége, és a kommunikáció alapja – mely világról alkotott elképzelésünket meghatározza – a kép. Ezt a megállapítást akár tényként is elfogadhatnánk, hiszen az emberi érzékelésben, tapasztalatszerzésben a látás képessége teszi ki az életben maradáshoz szükséges elemi információ-szerzés mintegy 75%-át. Ezen természettudományosan is igazolt tétel viszont, ha az emlékezet tárgykörében próbálunk kezdeni vele valamit, önmagában alig használható, pedig napjaink-



Talpra, magyar!, olajnyomat 1900-ból
(Bellony László festménye nyomán)

ban az egyre kifinomultabb eszközökkel operáló történeti és régészeti kutatások naponta nagy mennyiségben halmoznak fel és publikálnak eddig soha nem látott tárgyakat, dokumentumokat a legkülönbözőbb nézőpontból és a legnagyobb élességgel, képi, zömmel digitális formában. Ezek a képek azonnal forgalomba kerülnek az ismeretterjesztés, az oktatás, a muzeológia, a filmművészet, a színház, de a videojátékok, illetve a cybertér jóvoltából is – tehát mindennapi valóságunk legszélesebb értelemben vett terepein. Ismeretelméleti, de lassan már-már antropológiai kérdéssé vált, hogy az elsöprő képdömpingnek ez a virtuális valósága átvette-e már a főhatalmat a gyermek személyiségfejlődésében, létrehozván azokat a nemzedékeket, melyek – a felmenőktől eltérően – alapvető ismereteiket már nem a taktilis érzékelés vagy a szóbeliség, az éneklés, zenélés, a tánc művelése, a mesék, történetek hallgatása vagy olvasása útján szerzik, világukat, egyéniségüket nem a hagyományos módon építik fel, élik meg.

Mielőtt mi – akik még másként szocializálódtunk – megpróbálnánk elképzelni, hogy mi történik utódaink fejében, tekintsünk vissza az időben, hogy lássuk: honnan, mikortól eredeztethető jelenkori képkultúránk, illetve hogy a fotográfiai eljárások megjelenése miként alakította át önképünket, mitologikus történeti és családi emlékezetünket. Nem gondolunk rá, de történelmi tény, hogy világméretben, de a magyar polgári átalakulás XIX. század közepi történetében is az írás-

beliség széleskörű elterjedése, a társadalmi osztályok közötti átjárhatóság, az emancipáció és a politikai gondolkodás, valamint az egyéniség kultuszának térhódítása a fotó mint új képalkotási technológia megjelenésével volt egyidejű. Miért fontos hangsúlyozni ebben a világméretű folyamatban a magyarság, a magyarországi helyzet különleges voltát? Azt mindannyian tudjuk, hogy 1848–49-ben egy közel hatvan esztendeig tartó folyamatnak, a reformkornak a végén vagyunk. Ebben a hatvan évben az elnémetesítő politika ellen lázadó, elsősorban humán értelmiségi réteg Magyarországon egyszerre lép föl a Habsburg-házzal szemben az alkotmányosság, a kulturális intézményrendszer, a polgári szabadságjogok érvényesítése, valamint a kultúra és a művészet „modernizálása” érdekében.

A nyelvújítás, mely e korszak védjegye, nem csupán a hozzávetőleg 140 ezerből máig megmaradt és használt mintegy 10–30 ezer szó meghonosodását és a költői nyelvnek a köznyelvhez való közeledését eredményezte, hanem alapvető változásokat hozott archaikus nemzettudatunkban is. Az addig a hun–szkíta eredettörténetre és a krónikás hagyományokra alapozó éthosz a korai kapitalizmus gazdasági kihívásainak és a felvilágosodás eszméinek hatására az építkezés és a reáliák irányába mozdult el. Ezen korszak legendás alakjai, akik elsősorban a kismemesi vagy a polgári rétegből kerültek ki, az addigi magyar történelemszemlélet „mesebeli hőseit” – mint a történelmi léptékű tudat-átalakításban esélyes tényezőket – a felhőkbe a földre szállították le. Csak ezen az alapon válhatott valószínűs igénnyé a Magyar Tudós Társaság, a későbbi Magyar Tudományos Akadémia, a Nemzeti Múzeum, a Nemzeti Színház megalapítása, illetve az európai összehasonlításban is korszerű tudományágak önállósodása és művelése, a folyóirat- és könyvkiadás széleskörű terjedése, valamint a társasági, kulturális és gazdasági élet modernizációja.

Ezzel a felhalmozott készlettel indul a forradalom és szabadságharc története, mely a reformkor harmadik nemzedékének fellépésével és a fotó megjelenésével egyidejű. Ezek a hősök már saját korukban mitikus alakok, de – a fönmaradt dagerrotípiáknak hála – a mai értelemben véve reális figurák is. Ez a sajátos „kettős tudat” a mai napig körülveszi polgári átalakulásunk nagyjainak személyét, s a legaktívabb motorja nemzettudatunknak ma is. Fontos megjegyezni, hogy a jobbagysorból éppen fölszabadult





Csező János



Csató Nagy József



Molnár Bálint
(Az öreg honvédek portréit
Plohn József készítette 1902-ben)

paraszti személyek a szabadságharc idején először neveztetnek meg az ország ezeréves történetében úgy, mint a csatákban kitűnt és a vezérekkel egyenértékű cselekvő hősök. Nem véletlen, hogy a szabadságharc bukása után olyan erők azok a polgári alapon szerveződő, a '48-as hagyományokat évtizedeken át ápoló egyesületek, melyeknek kohéziója éppen ebben az egyenjogúság-tudatban érhető tetten. Biztosra vehető az is, hogy a családtörténetekben is fordulópontot hozott 1848–49, annak ellenére, hogy a paraszti néprétegek számára a fotográfia mint az új ikonképzés lehetősége csak a XX. század első évtizedeiben vált elérhetővé, majd egyenesen divattá.

Mindezek a jelenségek tanulságosak a kamera másik oldalán álló személyek szemszögéből is. A fotográfia megjelenésének idején a fotográfus célzottan a kor meghatározó személyiségeinek portré-szerű rögzítésében volt érdekelve, és nemcsak anyagi alapon. Az új korszak új ikonkészítői kezdetől tisztában voltak azzal, hogy tevékenységük messze túlmutat a képírás addig ismert és művelt kultuszképző szerepén. A festményen, rajzban, könyvnyomtatványon vagy metszeten megörökített képmás vagy eseménytörténet az uralkodót és az arisztokráciát mint a társadalom egyetlen lehetséges alakító tényezőjét jelenítette meg, ellentétben a fotóképmással, mely már nem feltételezte a megrendelőtől való függést, és szakmai, technikai értelemben sem volt akkora kihívás a kép készítője számára. A fotográfus ekkor már mint a történelem valóságának megörökítője lép fel. A századfordulóig eltelt ötven év a lencse két oldalán állók konszenzusa révén a nemzetnek egy új, immár közös képkultúrára alapuló kultuszát hozta létre.

Tulajdonképpen a magyar millenniumi kiállítás idejére érett be ez a folyamat. A történelmi Magyarországon élő magyarok és a nemzetiségiek, önmagukra ismervén, egyrészt újrafogalmazták identitásukat – lásd még a nemzetiségi autonómia-igények megjelenését, illetve az elmagyarosodás folyamatát. Sarkítva fogalmazhatunk úgy is, hogy ez a kép- vagy ikon-alapú új kultuszképződés döntötte el, hogy ki

vallja magát magyarnak. A katonákat az I. világháborúba küldő birodalmi vezetés a képek ilyen vonatkozású hatalmát fölismervén katonáit idealizált olajnyomatú keretben, de a személyt identifikáló fényképpalccal küldte hadba és bocsátotta haza (lásd „leszerelő levél”). Ezek a relikviák lesznek azután a családi emlékezetnek száz évre visszatekintő „alapító darabjai” a fényképalbumokban. Ezeken a dokumentumokon szembetűnő a pátosz és a hősiesség dominanciája. Sajátos módon – éppen a hősiesség hangsúlyozása folytán – a szóbeli emlékezet is új formákat vett fel. A szellemi néprajz tanúsága szerint az új stílusú nép- és műdalok ebben az időszakban születnek meg és jutnak túlsúlyra a népzeneben, ekkor lesz óriási piaca a ’48-as történeteket, hősokeket népies ízű versezetekben megéneklő ponyvairodalomnak, és ekkor rögzülnek a családi emlékezetben a ’48-as vagy az első világháborús „házi hősök” – a maguk reális, egyúttal mesés történeteivel.

És noha tudjuk, hogy miként vált a fotográfia és a film a politika kezében a manipuláció eszközévé, ezen első családi darabok máig azt a funkciót töltik be, mint keletkezésük idején: kijelölik a határt és ugyanakkor összekötő kapcsot képeznek a személyes lét szférája és a világesemények történelmi dimenziója, léptéke között. Más szóval beléptetik a személyt a történelembe. Klösz Györgynek, a századforduló fotográfusának pest-budai, budapesti városképei ezen történelmi képhatár dinamizmusát, Plohn József hódmezővásárhelyi fényképész öreg honvédportréi – annak drámáját, pátoszáát, tragikus mélységeit rögzítik. Ugyanezen sorban említendő a Bódy Gábor által kezdeményezett – és Forgách Péter munkássága révén mára világhírűvé lett – kísérlet, mely a családi archívumokban fennmaradt filmfelvételek révén a XX. századi történelmet hozta – az eddigiektől gyökeresen eltérő módon



Budapest, Újépület (ma Szabadság tér), 1897



Budapest, Nemzeti Színház a századfordulón



Kálvin tér, 1900 körül



Vígshízház és a nagykörút, 1898
(Klösz György felvételei)



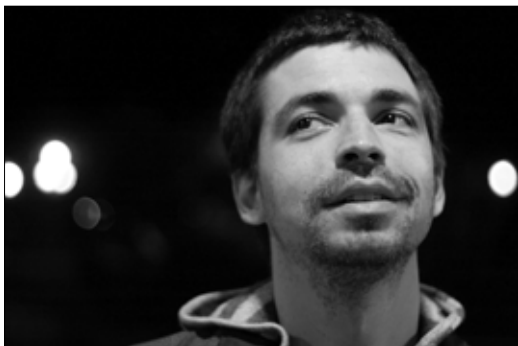
A millenniumi kiállítás hivatalos plakátja, 1896

- Az 51. oldalon található képek sorrendben fentről lefelé: 1/ A. Prinzhoffer litográfiájáról készült dagerrotíp, készítette: Barabás Miklós, 1847 (az MNM tulajdonában);
 2/ Barabás Miklós litográfiájáról készült dagerrotíp (az MNM tulajdonában);
 3/ Petőfi 1844-ben, Egressy Gábor felvétele (a PIM Gyűjteményében);
 4/ Egressy Gábor önarcképe, 1844 (Hermann Ottó Múzeum, Miskolc)

Zsolt Szász – Ágnes Pálfi: The Century of Oblivion

The essay starts by the statement that the twentieth century is a period of amnesia for the Hungarian nation. It takes into account the historical reasons as well as social and family perspectives together with the renewed attempts at memory restoration. The starting point in the concept outline is the anthropological approach that 10- to 14-year-old teenagers feel an inherent urge to leave the isolated medium of the small family to enter the big family of ethnic community. The authors are convinced that it is at this age that the negative trend of amnesia may be reversed, and its possible means are also taken into consideration. An efficient one of them is the evocation by family photo albums of personal history, which at the same time provides the foundation for national consciousness and enables new generations to enter world history. The authors draw attention to the recent and democratic icon-creating potential of the photograph, which appeared at the beginning of the 1848/49 Revolution and spread widely during World War I. The essay, which originally formed the theoretical grounding of an educational programme, offers a cult-historical background to the performance *Fekete ég – Fehér felhők* (*Black Sky, White Clouds*).

– személyes közelségbe. Érdemes felfigyelni még egy tényre. A mai reklámgrafikában, de a reklám- és játékfilmben is megjelent az igény a fekete-fehér képek használatára. Mintha a három dimenziót imitáló – virtuális – színes képbe mint egyedüli valóságba vetett hit ingott volna meg. Valószínűleg ezeken a területeken is felmerült már a régiség mint a hitelesség garanciája, a dimenzióhatárokat átlépni nem kívánó tisztesség problémája. Szintén korunk múlt felé fordulásának jele, hogy a napi- és hetilapok ma már rendszeresen közölnek családi albumokból beküldött fényképeket, mintegy az emlékezet visszaszerzésére tett kísérlet gyanánt.



SOLT RÓBERT

„Ferenc József azt üzente”

A pesti operett és a „Nagy Háború” *

A Király Színházat méltán tarthatjuk a magyar operett-irodalom legfontosabb helyszínének. A Somossy Orfeum – korábban Édenszínház illetve Rémi mulató – lerobbant épületét 1903-ban vásárolta meg Beöthy László, Márkus Géza tervei szerint felújították, és még abban az évben, 1903. november 6-án meg is nyílt a Király utca 71. szám alatt Budapest új, hetedik színháza. A nézőtérén 1251-en fértek el. A nyitódarab programadónak is tekinthető: Huszka Jenő és Martos Ferenc *Aranyvirág* című operettjének ősbemutatójára került sor az ünnepi estén. A magyar színház-történet gyakorta ezt a dátumot tartja a „magyar operett” kezdetének. A siker nem jött egy csapásra, ezt az is jelzi, hogy az első évadban tizenkét darabot kellett bemutatniuk, vagyis egyetlen mű sem tudott tartósan és rentábilisan színen maradni, hiszen a színház mint magánvállalkozás üzletszerűen működött. És hogy ezt a működést mennyire komolyan vették – és mennyire komolyan kell vennünk nekünk is –, azt rendkívül jól szemlélteti az a kis negyvenhárom oldalas könyvecske, melyet a színház megnyitásának évében *A budapesti Király-színház törvényei* címmel adtak ki. Ez olyasfajta aprólékossággal, körültekintéssel és szigorral rendszabályozta az arra gyakorta valóban rá is szoruló szín-



Beöthy László (1873–1931)
újságíró, színházigazgató

* Jelen dolgozat az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete által az Eötvös Könyvtárban 2014. szeptember 15–16–17-én *Emlékezés egy nyár-éjszakára* címmel rendezett konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.



A Király Színház Király utcai épülete korabeli képeslapon

geit rögzítik és azok megszegését szankcionálják – fontos dokumentuma a korabeli színházi életnek. Igen alapos képet alkothatunk belőle a századfordulós Budapest (színházi) társadalmának belső viszonyairól és egy magánszínház működéséről.

Megtudhatjuk például, hogy minden fizetést megelőző napon „rendes törvénylátást” tartottak a „vádlókönyvben foglalt vádak fölött”. A színház tagjai felett kétfokú bíróság ítélt a törvénykönyv szellemében, az igazgató vagy megbízottja elnöklete alatt. A színház minden tagjának joga volt tagtársát vagy előljáróit vádolni, hivatalos vádlók az igazgató, rendezők, karmesterek, ügyelők, sűgók és a „segédszemélyzet előljárói” voltak. A törvénykönyv szabályozza az általános magaviseletet – így többek között azt, hogy a pályatárs szóval való megsértése is 5-től 50 %-ig terjedő fizetselvonással volt büntethető. Az igazgató, az intézet, az előljárók vagy tagok idegenek és tagtársak előtt való „kisebbítése”, tekintélyük, jó hírük csorbítása szintén félhavi díjig volt szankcionálható, sőt az igazgató által e vádpontban bűnösnek talált személy a színházi bíróság közbeiktatása nélkül el is volt bocsájtható. De büntetve volt az a tag is, aki „mértéktelen mulatozás, erkölcstelen kicsapongás következtében kötelességének teljesítésére képtelen” lett: az illető fizetését veszítette a „betegség” idejére, azonkívül az okozott kárhoz képest félhavi díjig volt büntethető, sőt el is lehetett bocsájtani.. Szabályozva volt az is, hogy a színész kizárólag az akkori Budapest közigazgatási határain belül lakhatott, sőt az igazgató engedélye nélkül el sem hagyhatta a fővárost. A dohányzás a színház teljes épületében tilos volt; ezt különösen manapság érdekes olvasni, amikor azt gondoljuk, soha nem látott és tolerálhatatlan szigor köszöntött be a közelmúltban e téren. A Király Színház személyzete a törvénykönyv szerint köteles volt „a szükséghez képest” minden tíz napban egy új darabot betanulni és eljátszani. Mint láttuk, az első évadban erre gyakran sor is kerülhetett.

Mindezt annak illusztrálására hoztam szóba, hogy plasztikusabban álljon előttünk ez a profitorientált színházi nagyüzem, amely talán a legtöbb, később a hazai színpadokon állandó repertoárdarabbá vált, kanonizálódott magyar operett ősbemutatójának adott otthont. Csak felsorolásszerűen: itt került színre először Huszka több más műve

mellett a *Bob herceg* és a *Gül Baba*, Jacobi Viktortól a *Leányvásár* és a *Szibill*, valamint Szirmai Mágnás Miskája, de itt volt a világpremierje Lehár Ferenc *Pacsirta* című operettjének is (és ez volt az egyetlen Lehár világpremier, amely Budapesten volt). Ahogy Lehár és Kálmán magyarországi premierjeit is általában itt tartották (vagy ide hozták át a Magyar Színházi bemutató után, lásd *Víg özvegy*). És mindekenelőtt (legalábbis időben, ugyanis ezt már a második évadban, 1904 novemberében bemutatták) Kacsóh – Bakonyi – Heltai János *vitézét* is a Király Színház közönsége láthatta először (összesen 689-szer játszották a darabot).

Így talán nem tűnik nagy túlzásnak vagy ferdítésnek, hogy írásom címében nem a Király Színház, hanem a pesti operett szerepel, hiszen a kettő közti gyakorlatilag egyenlőségelet tehetünk, legalábbis az első világháború kitörésének idején. Különösen izgalmas és tanulságos lehet tehát megvizsgálni, hogy egy ilyen – ahogy e hivatalos szöveg megfogalmazta – „intézet”, amelyben szigorú szabályozás szerint és elképesztő siker-eredményekkel folyik a profit- és tömegkultúra-termelés, milyen szerepet vállalt az 1914-ben létrejött háborús helyzetben, hogyan tudta mozgósítani eszközrendszerét egy merőben új – és valljuk be, az operettől illetve a „tisza szórakozás színházától” igen távol eső – cél érdekében, hogyan hasznosította a műfaj dramaturgiáját és hatásmechanizmusát, hogyan szólította meg a nézőit, és milyen „üzenetet” közvetített feléjük.

A „Nagy Háború” kitörése óta egy hónap sem telt el, és a budapesti színházi szórakoztatóipar zászlóshajója, a Király Színház is „beszállt a háborúba”: 1914. augusztus 25-én mutatták be a *Ferenc József azt üzente* című darabot, mely a szerző, Pásztor Árpád meghatározása szerint „látványos játék a mai időkből hat képből”. Pásztor Árpád neve ma már leginkább arról lehet ismerős – felteszem, így is csak kevesek számára –, hogy Molnár Ferenc gyerekkori jó barátja volt, akiről a *Pál utcai fiúk*ban szereplő Pásztorok egyikét is mintázta (a nagyobbikat – atletizált és kiváló futó volt). De egyéb érdekei is voltak: a *Muzi* című ifjúsági regényét pár éve újra kiadták, részben azt is Molnár illetve a *Pál utcai fiúk* okán. Arról is nevezetes, hogy a huszadik század első harmadának magyar



Fedák Sári mint János Vitéz. Az I. világháború előtti előadásfotó kártyaváltozata 1920-ból. A nemzeti hadsereget éltető díszbemutatón árusították.



Pásztor Árpád (1877–1940) író, újságíró, színpadi szerző

„utazó riportere” volt: Varsótól kezdve Szentpéterváron és Moszkván keresztül Szibériáig és még tovább is eljutott – érdekes epizód, hogy Tolsztojjal is találkozott Jasznaja Poljanában és órák hosszat beszélgettek –, hónapokon keresztül élt Tokióban, ahol nemcsak az éjszakai életet tanulmányozta, hanem a börtönöket is. Utána Amerikába ment, élt indiánok között is, és keresztül-kasul utazta az Államokat. Ám még mielőtt mindezt megtette volna, már huszonegy esztendősen, 1898-ban bemutatták egy darabját a Népszínházban, és színpadi szerzőként később is működött: írt színművet, kabarédalokat és jeleneteket, valamint operettlibrettót, természetesen a Király Színház számára is, rögtön az első évadban. Az „intézet” negyedik premierjének, a Konti József zenéjével bemutatott *Fecskék* című operettnek a librettóját is ő írta, a most tárgyalt mű bemutatójáig pedig további öt Király színházi operett szövegének volt a szerzője, egy operettnek pedig a fordítója – e műfajban (és a színházban is) tehát igen otthonos volt.

A hat részre tagolt – és a darabból kiolvashatóan is igen gyorsan íródott – mű meglehetősen laza szerkezetű. Az első kép egy vízió, amely a darab egészének



Madarász Viktor: *Petőfi halála*, 1875, olajfestmény (a PIM gyűjteményében)

cselekményéhez nem kapcsolódik – de ezt a mondatomat máris pontosítanom kell. Egységes cselekmény valójában nem lelhető fel a darabban, ahogy nincsenek a mű egészében megtalálható állandó szereplők sem: a hazafias érzelmek felébresztése, a mozgósítás, az ideológia fűzi össze a részeket. A nyitó jelenet egy tanyán játszódik a segesvári síkon. Kint tombol a szélvihar, amikor belép

egy '48-as honvéd a középkorú paraszt házaspárhoz. Valójában ő egy jelenés, aki „Bem apó lovának patkónyomát” és „Petőfi szavának a zúgását” keresi itt a segesvári síkon, „ahol kilobbant a magyar szabadság”. Közben villámlik és mennydörög, a házigazda kozmikussá növeszti '48 már megidézett hőseit: „ezt a szikrát Bem papipájának acélpatkója vágta, ezt a dalt Petőfi dörögte”, mondja; majd apokaliptikus képet fest: a határban megreped a föld és csontokat dob ki. „Alighanem sorakozóra fújhatnak odaát”. A '48-as honvédek feltámadnak, hiszen „odaát nagy Muszkaországban háborúra készülnek ellenünk”. A '48-as reménykedni kezd, hogy „újra magyar lehet a magyar”. Messziről felhangzik a *Kossuth-nóta* és a *Himnusz*. Az öreg honvéd megfiatalodik, ahogy előtte áll ismét a feladat, hogy „a gonoszság útjába álljon és elgázolja azt”, hiszen „a gonoszság elindult, hogy eltiporja az igazságot”. Úgy érzi, mintha ezer éve élne, mintha Árpáddal Vereczkén jött volna át, mintha Botonddal együtt döngette volna Konstantinápoly kapuját. Volt „Thököly hajdúja,

Rákóczi kuruca, Bem apó tüzére, és most Ferenc Jóska katonája”. A harcban, a hazáért való harcban egyesül és egyenlővé lesz mindenki („Minden harcoló magyar a testvérem, minden magyar szülő a szülőm... Most, hogy meg kell halni a hazáért: egyek lettünk. Nincs úr, nincs paraszt, nincs gazdag, nincs szegény! Csak egy van: a haza!”). A parasztasszony dalolva várja vissza „fiát”, aki a „Princ Eugén indulóra” megy el, a férfitől pedig úgy búcsúzik a megfiatalodott '48-as, mint az apjától.

Ez az első kép tehát rögtön egyfajta történelmi kontextusba állítja azokat az aktuális eseményeket, amelyek – mint majd látjuk – a későbbiekben megjelennek a színen, illetve éppen zajlanak a mindennapi valóságban, a Király Színház előtt az utcán, és amelyek ott vannak a „látványos játékok” figyelő publikum tudatában. Különösen érdekes, ahogy a nemzettudat meghatározó eseményeit felsorakoztatja egészen a honfoglalásig visszamenően, és egy olyan összefüggésrendszert teremt, amelyben az éppen kitört háború szabadságharcként értelmeződik. És mindehhez – mondhatnám azt, hogy természetesen, de mindenesetre következetesen – olyan „vendégszínházat” használ fel, amelyek szintén alapvetően fontosak a közös nemzeti identitás megképzésében.

Totális politikai–ideológiai plakát-színház ez, amelyről csak sejtethetjük, hogy az addig szórakoztató színházi tömegkultúrát, vagyis túlnyomórészt operettet fogyasztó befogadó miként olvashatta. De ha csak a Király Színház bombasikerére, a *János vitéz*re utalunk, akkor be kell látnunk, hogy a hazafias érzelmek felébresztése, a nemzeti öntudat ápolása nem volt teljesen idegen a zenés szórakoztató színháztól, sőt éppenséggel e legzajosabb és legkitartóbb siker fontos része volt.



A háborút éltető felvonulás, 1914 júliusa
(MEK, OSZK Archívum)

A második kép az utcán játszódik. A tömeg a háborút éljenzi, a királyt élteti, Szerbia és a „szerb királygyilkosok” vesztét követeli. A rikkancs *Az Est* című újságot reklámozza („Szerbia nem teljesíti a monarchia feltételeit”), a Rákóczi-indulót éneklik és a mozgósításról plakátognak. Munkás búcsúzik a feleségétől: „olyan időket élünk, hogy most első a haza”, mondja neki, s csak aztán jön a család. (Zenekar: *Fel-fel vitézek a csatára; Radetzky-induló; Huszár vagyok, édes rózsám; Klapka induló.*) A munkást befogadja a katonák közössége, a tisztek. Indul is a flottájuk mindjárt Belgrádba, „a dicsőség és gazdagság útjára”. A munkás fellelkesülve megy, mert „ez nem háború, ez születés, az új, igaz Magyarország megszületése”. Kisfia sajnálja, hogy még gyerek, úgy szeretne ő is katona lenni. A munkás-apa egy szépséges jövő képét festi a fiú elé, aki majd ha megnő, „egy boldog, szabad, nagy Magyarország polgára lesz”, és „csodálatos történeteket hall majd egy dalról, ami egykor a szabadág első születésnapján úgy kezdődött,

hogy: „Kossuth Lajos...” és a szabadság második születésnapján lett belőle *Ferenc Jóska azt üzenté...*”

Az első jelenet történelmi víziója, a nemzeti identitás megképzése, az aktuális események kontextusának megteremtése után tehát rögtön megérkezünk a valóságba, a pesti utcára, ahol a rikkancs *Az Estet* árulja. Ilyen jelenetekben a néző is részt vehetett a saját életében, azonosulása e kép főszereplőjével, a munkással tehát minden áttétel nélkül nyilvánvalóan megtörtént. Úgy tekinthetett a színpadi alakra, mint önnön hasonmására – és úgy látta magát az operettszínpadon, mint egy lelkes szabadsághóst, Thököly, Rákóczi és Bem apó kései és méltó utódát, aki nem is háborúba megy, hanem az „új, igaz Magyarország” megszületésénél fog bábáskodni, és mindezt a gyermekéért teszi, hogy ő majd egy „boldog, szabad, nagy Magyarország” polgára lehessen. Tehát a nagy történelmi szerep felvállalására nemcsak a dicsőségvágy, hanem e teljesen hétköznapi, könnyen átélhető érzelmi motiváció is sarkallja. Ez a jelenet nyíltan agitatív tartalmával és a „boldog, szebb jövő” hangsúlyozásával – amiért persze harcolni kell még, csak itt épp nem osztályharcról van szó – lelkes szereplőnk oldalán a gyermekével akár egy keményvonalas szocialista realista zenés játékban is megállná a helyét. Úgy tűnik, hogy ez a darab is azt a közhelyszerű tételt bizonyítja, hogy ezt a háborút akkor valóban operettként képelték el – Pásztor Árpád és a Király Színház legalábbis. Operett viszont nincsen szerelmi szál nélkül, juthatott ezen a ponton szerzőnk eszébe, ezért sietett ezt is beleszőni látványos játékába.

A harmadik kép egy magyar kisvárosban játszódik. Virágos nyár van, a helyszín egy kertés, verandás ház. Hajnalodik, cigányzene szól: Kovács Gyuri nótával búcsúzik Magyarországtól és szerelmétől, Micitől. Kádár Pista, az ügyvéd is megy a háborúba, neki is tetszik Mici. A lány korábban, amíg az csak egy egyszerű ügyvéd volt, észre sem vette a férfit, de most, hogy katona lett, már másképp tekint rá. Pista szerelmet vall, Mici pedig megcsókolja őt is, mert „ebben a nagy pillanatban mindkettőjük egyformán drága neki”. Megcsókolna minden harcba induló magyar katonát. (Az apja is helyesli, hogy mindkét férfinak adott csókot.) Az anyák szerete és a nők szerelme lesz az, ami megvédi majd a katonákat az ellenség golyójától, így „édes lesz a harc”. És majd, ha győztesen visszatértek, akkor meglátja, ki lesz a férje.

Ebben a jelenetben kezdődik tehát a szorosabb értelemben vett operett az agitációs-propaganda célú zenés játékon belül. Mint látjuk, a klasszikus operett-dramaturgia szerint a primadonnának ketten is „csapják a szelet”. Az eddig reménytelenül szerelmes Pistának pedig igencsak kapóra jön a bevonulás: Mici egy szabályos polgáremberben, aki korábban az udvarlója volt, nem látta meg azt a férfideált, akire vágyott. A háború tehát még vonzóbbá válik a férfínézők, a potenciális hadba vonulók számára – aki eddig nem volt elég sikeres a nők körében, nem volt elég megnyerő, férfias a kiszemeltje számára, annak a háború mint egy kiváló lehetőség tűnik fel. Egyúttal a női nézők számára is ki van jelölve az élet-szerep: nyugodtan, sőt büszkén és boldogan engedhetik el a férfiakat, mert a háború operettként való elképzelése szerint szeretetük, szerelmük megvédi majd a küzdelemben a férfiakat, tőlük egyenesen „édes lesz a harc” a katonáknak – ugyanakkor a háború egy afféle „férfierő-mérő” játékként is értelmeződik a női

szemszögből. Mint egy bátorságpróba, akadályverseny, amit teljesíteniük kell a férfiaknak, hogy méltóak legyenek a nőhöz, aki aztán – mint egy igazi primadonna – választ majd a feladatot abszolváló, győztesen visszatérő két férfi közül.

Mint említettem, Pásztor Árpád kabarédalokat is írt, ezt a tudását ebben a darabban is megcsillogtatja. A harmadik és a negyedik kép között a függöny leereszkedik, előtte két baka kuplét ad elő: *Das ist der Krieg* ('Ez a háború') a címe – ahogy a kuplé megkívánja, gúnyosan idézőjelbe teszi a nagy hazafiságot, a háború iránti lelkesedést. Alighanem a gyakorlott színházi szerző jól ismerve a közönséget érezte, hogy oldani kell azt a komoly hangvételt, mely eddig jellemezte a darabot. Tudta, hogy a Király Színház operetten szocializálódott befogadói számára valamifajta humort is kell nyújtania, és miután táncoskomikus nem szerepel a műben, ezt a hiányt ezzel a betéttel pótolta. Ebben mintegy a saját darabjának heroikus témáján és didaktikus célján gúnyolódik, és ezzel a nézői kibillentéssel – mondhatnám azt is, hogy klasszikus elidegenítő effektussal – valószínűleg saját maga sem tudta, hogy milyen modern teátrális gesztust használ.

A továbbiakat már csak röviden foglalom össze. A negyedik kép az orosz–osztrák határon játszódik: Gyuri és Pista is Micinek írnak levelet, az egész nagyon kedélyes, borozgatnak és énekelnek, majd egy segítséget kérő gyönyörű fiatal lány rohan be hozzájuk, aki különös szláv akcentussal beszél – Pista megérzi, hogy kém. A szerb lányt – aki foglalkozása szerint színésznő Moszkvában – kivégzik. Az ötödik kép helyszíne Berlin, a császári palota, a vezérkari főnök telefonon beszámol Németország katonai sikereiről őfelsége szárnysegédjének: döntő győzelmet arattak a franciákon, valamint Brüsszel megadta magát a német csapatoknak. Az általam látott példányban itt egy szerzői megjegyzés olvasható a rendező számára: „A jelentés helyébe mindig a fontos napi hadi események teendők.” Szerbellenes bakanótát énekelnek. A záró kép a fronton játszódik, a magyar csapatok rajtaütnek az oroszokon, Gyuri súlyosan megsebesül, de a német csapatok egyesülnek a magyarokkal. Megjelenik Mici, aki eljött két udvarlója után, sebesülteket ápolni – „mindenki úgy szolgálja a hazát, ahogy tudja”. Gyuri haldoklik, de boldogan hal meg, Pistának meghagyja, hogy vegye el Micit, és ne búsuljanak, mert „ebből a háborúból, ebből a vérforgetegből is csak új élet fakad... a mi kihullott vérünk megöntözi a hegyeket, síkokat, mindnyájan megfürdünk ebben a szent folyóban s egyesülünk a hazaszeretet egyetlen, örök hitében, és nagy lesz a magyar... megtalálják egymást a népek a határon túl; nem gyűlöli többé egyik a másikat; meghajlik tisztelettel előtte, de nem hajtja fejét soha szolgaságba... erős, független, felvilágosult és magyar, csak magyar marad.” Nemzeti zászlóval jön be mindenki a színpadra, és együtt éneklük a *Himnusz*t.

Ez a darab volt tehát a pesti szórakoztató színházi ipar legelső válasza az első világháború kitörésére. 1914-ben még további három háborús tematikájú zenés mű ősbemutatója következett a Király Színház színpadán. Ezekben a propagandacélú politikai színház egyre okosabban és kifinomultabban használta a tiszta szórakozás színházának, az operettnek az eszközrendszerét és hagyományát – mindhárom darab külön elemzésre érdemes.

A szerző portréfotóját Borovi Dániel készítette.



Korabeli népszerű operettek a Rózsavölgyi és Tsa. kiadásában

Róbert Solt: "Franz Josef Sent the Word"

The Operetta in Pest and "The Great War"

Its topic connects the present writing to two premieres at the Nemzeti Színház (National Theatre) this year: with Gombrowicz's *Operetta* and *White Sky, Dark Clouds*, an adaptation of a play evoking World War I in its second part by Ferenc Molnár, the famous 20th century stage writer, directed by Attila Vidnyánszky.



Róbert Solt analyses the play script of the 25th August 1914 performance, hardly a month after the war broke out, at Király Színház (King Theatre), which had opened in 1903. The title of the play, *Ferenc József azt üzenté* (*Franz Josef Sent the Word*) was a replacement by its author, Árpád Pásztor, for the famous 1848–49 freedom fight recruiter song beginning *Kossuth Lajos azt üzenté* (*Lajos Kossuth Sent the Word*) and became well-known as an infantry march song calling to arms in "The Great War". The essay examines how the popular stage genre, operetta, became suited to openly serve the purposes of warmongering propagandist political theatre by its traditional plot, role types and narrative technique.



Tábori posta

Szappanos Gábor válogatása dédapjának első világháborús leveleiből

A családi ereklyém közt a legbecesebbek közé tartoznak apai dédapám, Bebők Bálint első világháborús tábori levelezőlapjai feleségének, Bebők Bálintné Ócsai Rozáliának. Mint e lapokból kitűnik, a magyar parasztember a távoli háború rettenetében is elsősorban a családjával és a földdel volt elfoglalva, mindvégig ezek körül jártak a gondolatai. Végigharcolta a háborút, és a sors különös fíntoraként otthon halt meg 1920-ban, a háborúban szerzett fertőző betegségben. A lapokat úgy állítottam és szerkesztettem össze, hogy a legkevesebbet változtassak rajtuk. A 45-ből 33-at „csináltam”, összevontam, tömörítettem, ahol szükségét láttam, az ismétlődő elemeket elhagytam. Az utolsó levél nem igazi, tehát „pseudo” darab, ezt az egyet én írtam, hogy kerek legyen a tragikus „történet”, de ez is a tényeken alapul, és e tényeket a levelekben szereplő kislánytól, Etelkától tudtam meg, aki nem más, mint áldott emlékezetű nagyanyám. Ezeket a lapokat az 1908-ban épített szalkszentmártoni családi ház egyik eldugott zugából mentettem ki, mielőtt a végső megsemmisülés és a felejtés fátyla borult volna rájuk.



Feladó neve: **Bebők Bálint**
címe: felposzt no gurpe II.
7 arbájtjel aptájlung

Cím: **Bebők Bálintné** részére
Katolikus temető mellé
Szalk Szent Márton
Pest megye

(1)

Kelt Kecskemét fojó hó 8.

Tudatom, hogy még most is itt vagyunk és még most sem tudjuk, mikor megyünk, csak legyetek nyugodtan, majd írunk. Ha majd mén a gép, vigyázzatok, hogy be ne csapjanak, egyebet nem írok, tisztellek mindnyájótokat, a tassiakat és a papájékat, Jánosékat és mindenkit, Etelkát, Tercsit, Zsófikát és téged, feleségem, Isten velük.
(postabélyegző: 1914. aug. 9. Szalkszentmárton)

(4) – TP 81

Kelt levelem 1914 Deczember 25.

Tudatom veletek kedves családaim, én hála Istennek egészséges vagyok, mejet nektek is tiszta szívemből kívánok. Tudatom veled kedves feleségem, írod, hogy már két levélbe küldtél pénzt és két csomagot, aszt a levelet kaptam már meg, akibe 6 korona volt, akibe 10 aszt még nem, sem pedig az csomagokat, meg asztán csomagot ne is küldjél, úgysem kapjuk meg. A 6 korona éppen karácsony szombatján jött meg. Értem, hogy az muhart eladtad, jól is tetted, legalább elveted az gondját, mást most már nem írhatok, tisztelem mind a két papájékat, rokonokat, szomszédokat, értem, hogy az tassi papa megjött, elég szerencsés, vigyázzatok mindenre, nehogy valami érjen benneteket, arra az egy két forintra is vigyázzatok. Tisztelem, csokolom Zsófikát Terézkét Etelkát és téged, kedves feleségem meg a Gábort.



Bébök Bálintné

(5)

Kelt levelem 1914 Deczem 29.

Tudatom veletek kedves családaim, én hála Istennek egészséges vagyok, mejet nektek is tiszta szívemből kívánok. Tudatom veled kedves feleségem, itt vagyunk Ópazova nevű községben, alul a legelső állomás, ha el akartok jönni, egyenest jöhettek Szemmiklóstól, a Dömök koma is írta a komaasszonynak, ha kedve van, eljöhet. Ha jöttök, gyereket ne hozzatok, se nagy pakkot, mert nincs rá szükségünk, csak egy pár inget és egy felső inget, gatyát nem muszáj, a 10 koronát most kaptam meg 29dikén. Tisztelek mindenkit, papájékat, kislányokat, szomszédokat, atyafijakat és téged, Isten veletek, szerető apátok.

(8) – TP 310

Kelt levelem 1915 június 15.

Tudatom veletek kedves családaim, hála Istennek egészséges vagyok, mejet nektek is tiszta és igaz szívemből kívánok. Tudatom veled kedves feleségem, értem a leveledből, hogy már jóformán le is arattatok, iparkodjatok vele, ami még hátra van,

mert már itt kétszer is volt jég, ugyan itt nem sok kárt tett, mert itt nincs egyéb högyeknél, ezek akkorák, majd az eget érik. Dianát és egy kis csokoládét küldjél, aszt a szivart ne küldd, az nem kell. Most már tisztellek, csolkollak Zsófikám, Terézkém, Etelkám és kedves feleségem. Távolból apátok.

(9)

Kelt levelem 1915 június 25.

Tudatom veletek kedves családaim, én hála Istennek egészséges vagyok, mejet nektek is tiszta és igaz szívemből kívánok. Tudatom veled kedves feleségem, értem az leveledből, hogy már a Gábor is vizitációra mén, mer mán benne van az idejibe, én még rá se gondoltam, hogy már a mi cselédgyerekünk is 18 éves. Mondd meg neki, jól viselje magát, mert majd megtudja a legény! Írd már meg aszt is, a tehenetek megvan-e még és hogy fölfojatott-e már és ad-e még egy kis tejet. Írjál arról is, lesz-e most egy kis gyümölcs, baraczk, szilva vagy üvegmelegy, legalább szegény kislányaim ehetnek-e, most már mást nem írok, tisztelem mind a két papájékat, Zsofikát Terézkét és Etelkát és téged kedves feleségem a távolból szerető apátok.

(10)

Kelt levelem 1915 Julius 27.

Tudatom veletek kedves családaim, én hála Istennek egészséges vagyok, mejet nektek is tiszta és igaz szívemből kívánok. Tudatom veled kedves feleségem, az leveleidet megkaptam, mejet huszadikán és 22dikén írtál és megértettem belőlük, hogy a csikót elég szép árért kérték, csak be ne csapjanak vele. És megértettem, hogy learattak, ott is vigyázz a részelésnél, ne egy hejen add ki a részt semmiből se, hanem legalább két-két hejen, mert a Lukács bácsinak sem igen lehet hinni, és értem az soraidból, hogy az öregek a földjeiket kínálják, csakhogy én sokallom aszt az árendát azér a hat darab földér. Írd meg, mijenek lennének. És kérded aszt is, hogy a kertbe mit vessetek, én nem bánom, akármit vettek is bele, csak elébb megtrágyázzátok, mert már sovány ha rozzsal akarjátok bevetni, akkor muhart ne vessetek belé, hanem szántasd föl őszig kétszer, és vegyél rá műtrágyát eleget. Értem, hogy az saszlát is ki akarod hányatni, én nem bánom, úgy csináld, ahogy jónak látod, mert én innend nem tudok semmit segíteni. Tudatom veled, a Jakosné túl aszt a 2 darab földet abban az árban kivehedd, ha akarod, többet ne adjál neki érte, mert az is elég. Írd meg már, van-e a ház előtt a fákon alma vagy nem-e kiszáradtak, öntöztezd meg a Gáborral őket. Írd meg aszt is, járandóságot adnának-e vagy nem. Írod, hogy nem kapsz tőlem levelet, pedig minden héten kétszer vagy még háromszor is küldök, nem tudom, mi az oka, hogy nem kapod meg őket, a multkor is mindjárt válaszoltam, mikor a kis csomagokat megkaptam, aszt a hármat, akiben a cukrok jöttek. És a cigarellókat is megkaptam mind a kétszer és arra is mindjárt válaszoltam. Az öngyújtót is megkaptam, most már mást nem írok, eső, sár van erre és hideg, de ruhát is kapunk meleget. Pénzt ne küldjél, mert van most 20 koronám, az elég, úgysem tudjuk elkölteni semmire sem. Tisztelem mind a két papájékat, nagymamát, rokonokat, szomszédokat és a kis családaimat és téged kedves feleségem, szerető férjed a távolból, Isten veletek.



FEKETE ÉG
háborús előhang

Molnár Ferenc
FEHÉR FELHŐ
mirákulum egy felvonásban

ERŐS ISTVÁN

(12)

Kelt levelem 1915 Augusztus 8.

Tudatom veletek kedves családaim, ezen soraim friss és jó egészségben találjanak benneteket, én hála Istennek egészséges vagyok, nincs semmi bajom, csak az, hogy még nem lehet haza menni közibetek, hogy legalább a kis családaimat és téged kedves feleségem megláthatnálak, egy éve hogy nem láttuk egymást, nem is tudom, mikor lesz az a szép nap, de csak megsegít még egyszer az Isten, hogy megláthassuk egymást, ha megérjük. Tudatom veled kedves feleségem, soraidból megértettem, hogy rendesen behordtatok és hogy hová pakoltátok össze, nagyon jól tettétek, legalább nem vész el belüle ojan sok, és az gépet is könnyebb lesz hozzá állítani. Csak azon igyekezzél, hogy mentül előbb gépet vigyetek és veressétek el, és vigyázz, be ne csapjanak a mázsálásnál a gépesek. Aszt is megértettem, hogy oda voltál a laczházi vásáron a csikóval és hogy elég becsületes árér el is adtad. És írod, hogy én mit szólok hozzá, hogy jól van-e eladva, te tudod, miben volt. Én meg vagyok az árral elégedve. Tudatom veled, ha az muharokat lekaszáltatod, el ne hanyagoljátok az összetakarítást, nehogy elrohadjon renden, és magnak valót pedig hagyjatok eleget, majd rájön az idő arra is. Szárazzal igyekezzetek haza takarítani, és jól össze pakoltsd, hídd el a tassi papát, majd az össze pakolja rendesen. Az Öreghegynek az laposából ha kikerül a muhar, föl köll szántani és rozssal amaz felivel együtt bevetni, de megganézzátok jól, nehogy sovány legyen, a Kapiba rozstot ne vessetek, majd jó lesz az tavaszra kukoriczának. Hanem mert mint írod, hogy nagyon megszállt az árendás földek ára, vegyél ki egy fertáját, vagy ha több lenne is valamivel, 80 forintot adhacz fertájáér. Tudatom veled, a 20 csomagot megkaptam, nem volt semmi hiba egybe sem. Egy kis rétest küldjél, ha teheted, most már mást nem írok, vigyázzatok minden jószágra. És tisztellek, csolkollak Zsófikám, Terézkém, Etelkám és téged kedves feleségem, tisztelem mind a két papájékat és a János bácsiékat. Isten veletek, szerető apátok a távolból.

(13)

Kelt levelem 1915 Augusztus 15.

Tudatom veletek kedves családaim, én hála Istennek egészséges vagyok, mejet nektek is tiszta és igaz szívemből kívánok. Tudatom veled kedves feleségem, most tizennegyedikén kaptam tőletek 5 csomagot és írtad, hogy 10dikén tetted fel őket. Háromban volt sült tészta és nagyon jó volt, kettőben meg más volt, egy kis sonka, egyben volt egy kis üveg pálinka és más is. Egy elmaradt tőlük, de majd megkapom aszt is. Ha küldesz még csomagot, hójagpapirossal kívülrül pakoljátok be, mert emígy elázik és kinyílik. Tudatom veled, küldjél egy kis törött paprikát só nélkül, sóm van elég, egy pár fej hagymát és hüvejes paprikát is, egy pár szál tejgyertyát égetni este, és küldjél majd jó érett sajtot vagy egy néhány pogácsát és egy kis szalonnát, ijesmit, ami nem pusztul el, egy pár darab csokoládét, másféle czukrot ne küldj. Tudatom veled, az kérvént is oda adtam a főhadnagy úrnak, de nem látta jónak elküldeni és vissza adta az enyém is és a Dömök komájét is. Nagyon szerettem vóna haza menni aszt az ügyet magam elintézni, de hát nem

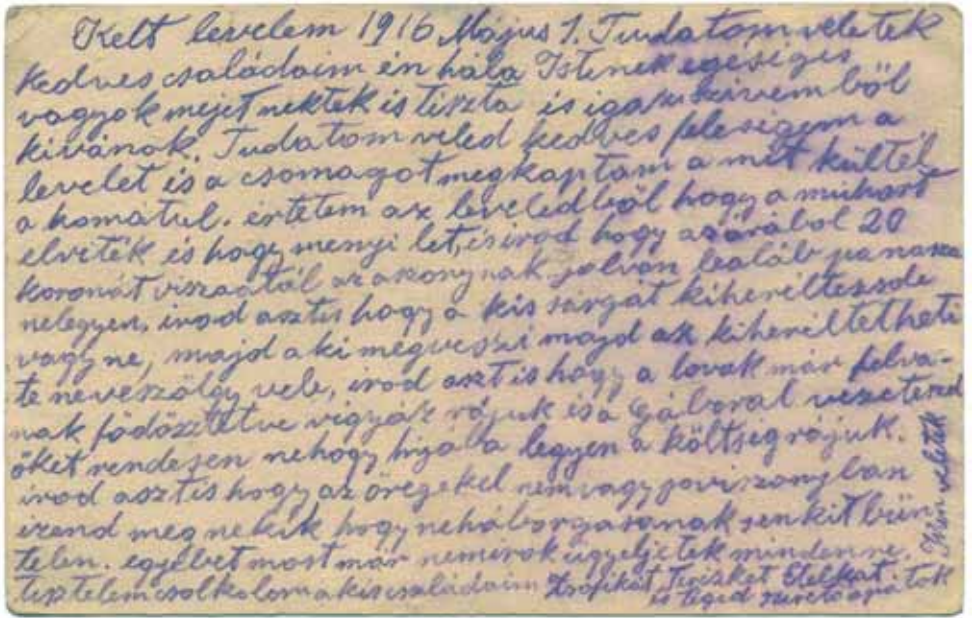


tehetem. Írd meg, mennyi muhar lett, és hogy a lovakon láczik-e már valami, érdemes volt-e költened rájuk. A kis csikókra ügyeljete, nehogy valami hiba essen bennük. Írd meg aszt is, a tassi papának vannak-e csikai vagy lova, kíváncsi vagyok, mára tudott-e szegény venni, hogy amazokat elvitték tőle Galicziába azér a kevés pénzér. Mást most már nem írok, vigyázzatok mindenre, jószágra és magatokra, minket ne várjatok, még a háborúnak vége nem lesz, mert úgysem eresztenek haza. Ha az Isten megsegít, majd akkor haza megyünk, ne is fáradjatok többet. Amit írtam, aszt küldjétek azonnal, míg fölveszik a postán. Hála Istennek, nagyon jó egészségünk van mind a kettőnknek. Most már tisztelem mind a két papájékat és a nagymamát, Jánosékat és a rokonokat, Laczi bácsit, szomszédokat és titeket is kedves kis családaim, csolkollak, Zsófikám, Terézkém, Etelkám és feleségem. Tisztelem a Gábort is, jól viselje magát, majd ha haza mék, viszek neki valamit, ha megérem. Most már bezárom soraim, maradok szerető apátok a sírig. Isten veletek.

(18) – „Zensuriert: Szigeti oberst”

Kelt levelem 1916 Május 1.

Tudatom veletek kedves családaim, én hála Istennek egészséges vagyok, mejet nektek is tiszta és igaz szívemből kívánok. Tudatom veled kedves feleségem, a levelet és a csomagot megkaptam, amit küldtél a komátul. Értettem az leveledből, hogy a muhart elvitték és hogy mennyi lett, és írod, hogy az árából 20 koronát vissza adtál az asszonynak. Jól van, legalább panasza ne legyen, kérdezed, hogy a kis sárgát kiherélteszd-e vagy ne, majd aki megveszi, az kiherélleti, te ne veszőggy vele, írod azt is, hogy a lovak már fel vannak fődösztetve, vigyázz rájuk és a Gáborral vezettesd őket rendesen, nehogy hijába legyen a költség rájuk. Megértettem, hogy



Oktelt levelem 1916. Május 1. Tudatom veletek
kedves családaim én hála Istennek egészséges
vagyok mejet nektek is tiszta és igaz szívemből
kívánok. Tudatom veled kedves feleségem a
levelet is a csomagot megkaptam a múlt kúttal
a homáttal. értetem az leveledből hogy a mihozt
elvittek és hogy menyi let, és írod hogy az asszól 20
koronát visszatál az asszonynak. jólvan fealál pa nana
nelegyen, írod asztis hogy a kis szagát kiherveltessde
vagy ne, majd a ki megveszi majd a ki herveltetheti
te neveszőly vele, írod aszt is hogy a lovak már felva-
nak földesítetve vagyok rájuk és a Gáborral veszetend
őket rendezen ne hogy bizálba legyen a költseg rájuk.
írod asztis hogy az öregekkel nem vagy jó viszonyban
ízend meg ne lék hogy nehál szagának senkit bíni
telen. egyebet most már nem írok ügyéjtek mindenre.
tisztelem csolkolom a kis családaim Zsófikát Terézkét Etelkát és téged, szerető apátok.

az öregekkel nem vagy jó viszonyban, izend meg nekik, hogy ne háborgassanak senkit büntetlen. Egyebet most már nem írok, tisztelem, csolkolom a kis családaim, Zsófikát, Terézkét, Etelkát és téged, szerető apátok. Isten veletek.

(21)

Kelt levelem 1917 Ápr. 25.

Tudatom veletek kedves családaim, én hála Istennek egészséges vagyok, mejet nektek is tiszta és igaz szívemből kívánok. Irtad a multkori leveledben, kedves feleségem, hogy kivetted a Földesiné földjét árendába, meg aszt is, hogy a Kovács Kálmán kérte tőle örök áron, ha el akarja adni az asszony, egyezz meg vele és vedd meg te, ha gondolod, igaz, elég drága, amint értetem a leveledből, de hát az árenda is nagyon sok, írnál már a tehén felől is, hogy fáj-e még a lába, ha eladnád a tehenet és a csikókat, abból kifutná az árát, avval az ötszáz forinttal együtt, ami van, ha még megvan. Írnál a csikók felől, mijenek, mennyit adnának értük, ezek aszt hiszem többet érnek, mint a tavajiak, mer ezek még nagyobbak, írod aszt is, hogy egy malacot akarsz venni, ha van pénzed vegyél is, legalább lesz három. Megértettem, hogy a babódi papájék elég gyengén vannak, ha a Gábor gyerek nem válna be katonának, akkor majd elvégeznétek a dolgukat, de ha elviszik a Gábort, akkor te sem segíthesz rajtuk, mert te csak egy asszony vagy, magadra nem vállalhatsz annyi dolgot, mást meg pénzzel nem győznél, ha én haza kerülhetnék valamikor valahogy, akkor elvégezném szegényeknek a dolgát, de hát eszt nem tudjuk, lesz-e valaha vagy nem, mert az mostani viszonyokban nem sok remény van. Még most is a Dömök komával vagyunk, többet nem írok, mert már ez elég sok, olvashatsz. Tisztelem, csolkolom a kis családaim, Zsófikát Terézkét Etelkát és téged, tisztelem a papájékat és a Gábort, rokonokat, Isten veletek, apátok.

Tudatom veled megértetem amint
leveledből hogy a lelked eladta és az
beszélés azét megvagyon veled elljűd
ve. és az etis megértetem hogy a döntök
ni földjeit usra kivetetek a János
bácnival vedkei tölte a kopri győzött
is ha lehet a nedragarival már
a zepeléről elvans már vagy miképp
kintok zepet. tudatom veled az
kivert is oda utam a jőhad nagy
úrnak és nemlata gonak elküldem
convissa ata enye mis és a domok
pompait is. nagyon szeretem volna
haza menn azat sügöt elvontom mag-
am deket nemtehetem ird megmar-
maysi unbarlet is hogy a lovakon
látta kemar valam is lemes velle
költésed szegyet kiunkok raugye
zitek ne hogy valami buda elenbent.
ivolung abet is a tess papis varnak
vanaké onkazi vagy leve kúrsom
vagyok mama tudote szegeny semibogy
amozokat elvették tölte galussiala
aserta keves pénzert mint szegyeket
1917

Militär Arch. V. 28. 1917
31. 1917
A. 1917
Küldő: Béla Könyves
Címzett: Sándor Könyves
V. 28.
Post. Béla Könyves
Küldés helye: Magyarország
Szalkentmárton
Tábori posta - szám.

(22)

Kelt levelem 1917 Május 1.

Tudatom veletek kedves családaim, én hála Istennek egészséges vagyok, mejet nektek is tiszta és igaz szívemből kívánok. Tudatom veled kedves feleségem, a 24diki és a 26diki leveleid megkaptam 30dikán, megérttettem, hogy szegény papa beteg, nem bír majd semmit dolgozni, és szinte hogy a mama is beteges, kérdezed, mit csinálj velük, mondd meg nekik, hogy adjanak el minden jószágot és ne vesződjenek semmivel sem, hanem éljenek nyugodtan. Tudatom, a nagy csomagot megkaptam, de az üveg össze volt benne törve, más egyébnek nem lett semmi baja, csak aszt a jó kis bort sajnáltam, máskor ne küldj, kár érte. Most addig ne küldj csomagot, még nem kérek, ennivalóm van, csak dohány kezd szükiesen lenni, ha aszt kapnál, aszt küldhec. Most már tisztellek, csolkollak mindnyájótokat, Zs T E és téged, Isten veletek apátok a távolból. Még ott vagyok a komával, ahol voltam.

(25)

Kelt levelem 1917 Augusztus 16.

Tudatom veletek kedves családaim, én hála Istennek egészséges vagyok, mejet nektek is tiszta és igaz szívemből kívánok. Tudatom veled kedves feleségem,

mult hó 19dike óta nem kaptam tőled levelet, meghiszem, hogy talán írtál is, de mivelhogy így össze vissza voltunk keverve, nem kaptam meg. Mert először voltam az 5dik századnál, asztán a 6diknál és a Stápnál, mostan meg a 7diknél, ezért nem talált a levél. Ha levelet vagy csomagot küldesz, akkor így címezd meg: Örmester Kiss Pál János II. batalión hornista úr lovásza részére, Bebők Bálintnak, Tábori posta 427. A feladót is felírd a levélre vagy nagy csomagra. Kis csomagot ne küldjél, mert aszt úgysem kapja meg az ember, hanem ha akarsz küldeni, akkor ereggy el a Dömök kománéhoz és együtt készíjjetek egy csomagot és egyőtök vigye fel Pestre és ottan adja fel, máskor meg másótok, nem kell mind az kettőtöknek oda költekezni. Ha csomagot küldesz, tegyél bele levelet és írd meg, mennyi pénzed van összesen és írd a szőlők felől, nem-e lesülnek, meg arról is, elgéveltettél-e már és hogy mennyi lett a búza, a rozs és az árpa. Tudatom veled, küldjél egy kiló szalonnát és egy kis füstölt húst, de nyersen, mert a fölt a multkor is megpeniszledett, és küldjél egy czipót egészbe és 8 vagy 10 fej vörös hagymát is, egy pár fej fok hagymát, és egy acskóban paprikát, só az van elég itt is, csak más van szűkesen, rumot vagy bort ne küldjél, arra most úgyis meleg van, ahelett jobb lesz, ha mást küldesz, egy kis pogácsát és egy kis dohánt, gyufa az van elég. Tudatom veled, szabadság nincs, le van zárva, mostanába nem is lesz. A csomagokat várjuk a komával rövidesen, egyebet most már nem írok, tisztelem, csolkolom a kis családaimat Zsofikát Terézkét Etelkát és téged, tisztelem a papájékat, rokonokat, szomszédokat és a Gábort, jól viselje magát, Isten veletek, szerető apátok a távolból a sirig.

(29)

Kelt levelem 1917 Deczember 20.

Tudatom veletek kedves családaim, én hála Istennek egészséges vagyok, mejet nektek is tiszta és igaz szívből kívánok. Tudatom veled kedves feleségem, e hó 16diki leveled megjött és megértettem belőle, hogy mind a két papa beteges. Írod, kedves feleségem, hogy nagyon szeretnél eljönni, hát eljöhetnétek a Dömöknével, de igen messze vagyunk és nagyon hideg van, én csak jobbnak gondolom, ha otthon maracz, mer te úgysem bízhatod a házat és a jószágot senkire se. Értettem, hogy az bor megvan még, egyebet most már nem írok, tavaszra úgyis hazamegyünk. Boldog karácsont kívánok mindnyájótoknak, Isten veletek apátok.

(32)

Kelt levelem 1918 f 27

Kedves Bálint bátyám ezen pár sor írásom legjobb egészségbe találja én hála Istennek egészséges vagyok mejet magának is viszont kívánok tudatom a Bebők nénikémnek is megirtam már lapon hogy csak be löttem én is osztva mársba kedves Bálint bátyám a tizennyolcadiki lapját megkaptam huszonötödikén mejnek nagyon megörültem most itt vagyunk [olvashatatlan] nevű faluba de itt nem sokáig leszünk inend megyünk az olasz frontra mást nem írhatok tisztölöm a Dömök András bácsit és magát is isten vele a lovak hol [olvashatatlan]

Feladó: **Bezerédj István** orvos főhadnagy
534. sz. Hadikórház, Kecskemét

Czím: **Bebők Bálintné** részére
Katolikus temető mellé
Százababód, Pest megye

(33)

Nagyságos Bebők Bálintné Asszony!

Sajnálattal értesítem, hogy férjét, a háborúban hősiiesen helytállt Bebők Bálint honvédot az elmúlt hét folyamán a kórházunkban mindeddig sikeresen kezelt spanyolnáthán kívül szövődményként súlyos tüdőgyulladás is megtámadta, melynek következtében állapota rohamosan romlott, olyannyira, hogy minden erőfeszítésünk ellenére betegünk életéről kénytelenek vagyunk lemondani. Ha még életben óhajtják látni, s azt akarják, hogy utolsó napjait otthon töltse, szíveskedjenek érte jönni és elszállítani kórházunk D csoportjának ragályos osztályából, az I. emelet 8-as szobájából. A formáságok elintézése végett szíveskedjenek az ügyeletes orvoshoz fordulni.

Maradok tisztelettel

Kelt Kecskeméten, 1920. Január 4dikén, Aláírás

Army Post-Office

Gábor Szappanos's Selection of His Great-Grandfather's World War I Letters

The excellent author and translator makes public a selection of his great-grandfather, peasant Bálint Bebők's letters written from the front. The addressee of all but one is his wife, with the

constantly recurring subject of the problem of planting and harvesting, which he as head of the family wanted to conduct even from the distance. This mentality much resembles the kind of fidelity to motherland which appears in the Ferenc Molnár play, *Fehér felhők* (*White Clouds*) on at the Nemzeti (National Theatre) – therefore this publication may be seen as a genuine supplement to this production, also serving the establishment of a personal relationship with history.



Az özvegy két kislányával



Egy „mathématicosz”

Bakos-Kiss Gáborral Szász Zsolt beszélget

Szász Zsolt: Cserhalmi György nemrégiben valahogy úgy fogalmazott, hogy a színháztól ne várjunk erkölcsi szilárdságot, hiszen egzisztenciálisan ki van szolgáltatva a színházi szakma változó viszonyainak és a rendezőknek. Végigtekintve a pályádon mintha Te mégis fenntartanád az autonómiához való jogodat. Ez talán abból is fakad, hogy sokáig nem dőlt el, a törvény embere leszel-e inkább, vagy pap, de pályaválasztásod idején a matematika is ott volt a lehetséges alternatívák között.

Bakos-Kiss Gábor: Igen, aztán mégis Thália papja lettem; egy olyan világba kerültem, amelynek ugyanúgy megvannak a maga kegyetlen törvényei. Én világ életemben egy „mathématicosz”, vagyis tanulni szerető ember voltam, ez az, ami rám leginkább jellemző. A színművészeti első éveiben mindig meg is kaptam, hogy túlságosan a ráció, az értelem felől közelíték a dolgokhoz. Aztán ezt próbáltam tudatosan kigyomlálni magamból, majd az ennek köszönhető elbizonytalanodás után mégiscsak rájöttem: nem adhatok mást, csak mi lényegem, és akkor tudok igazán tevékenyen alkotni, ha a józan paraszti ész logikája alapján építkezem.

Sz. Zs.: Én pedig azt gondolom, hogy egy pap vagy egy bíró is a retorika embere, viszonya a szóhoz, a szó igazságához más, mint az átlagembernek. Mít gondolsz erről?

B-K. G.: Igen, valóban más. A verbalitás kulcskérdés ezekben a szakmákban, s ugyanúgy a színházban is, bár manapság a dikció mellett más eszközök is meg kell jelenjenek egy színész eszköztárában. Hála istennek, a Színművészetin egy olyan mestertől tanulhattam a beszédet, mint Avar István, akinek a mai napig a fülemben csengenek a szavai, amikor azt mondta: „A néző minden szóért fizetett”. Nekem gyerekkoromtól kezdve soha nem okozott az problémát, ha verbálisan kellett magamat kifejezni, vagy ha meg kellett fogalmazni a véleményemet, gondolataimat.

Sz. Zs.: Ha jól tudom, édesanyád a szülőfaludban, Apagyon óvónő volt, tehát az anyanyelv elsajátítása mellett egy pedagógus-mintát is örökölhettél.



B-K. G.: Azok a játékosan megfogalmazott mondatok vagy azok a mondókák, amelyeket tőle tanultam, a versek, dalok, melyeket ő a hivatásából adódóan tudott, gyerekkoromban nagyon nagy örömet okoztak. És ez a folyamat az általános iskola idején sem szakadt meg. Énekzene tagozatra jártam, ott is nagyon könnyen tanultam a dalokat, verseket, s ha elő kellett adni őket, nem okozott problémát. Talán mert nálunk, otthon e játékos formában kaptam.

Sz. Zs.: Az imént emlegetett hivatásokról az is elmondható, hogy ezekhez egyfajta képi gondolkodásra is szükség van. Példabeszédek hangzanak el a templomban, de ha egy jogi bizonyítási eljárásra kerül sor, akkor is képszerűen kell tudni felidézni az eseményeket. A szöveg tanulásakor ez nálad miként jelentkezik?

B-K. G.: A szövegtanulás nálam a mai napig egyfajta rendszerben való gondolkodást jelent. Lehet, hogy ez a középiskolai intenzív matematikaoktatás révén alakult ki bennem. A szövegben is mindig a rendszert keresem. Ezért nehezebben tanulok mechanikusan, például szavakat csak úgy, egymás után. Ha viszont megvan a szöveg pontos váza, arra már könnyen fel tudom építeni az egészet. Volt viszont egy esetem Babits Mihály *Mozgófénykép* című versével. Na, az strukturálisan kifogott rajtam. Rá kellett döbbernem, hogy a vers ritmizálása visz közel a megoldáshoz. Csodálatos élmény volt, amikor a ritmus alapján két éjszaka alatt sikerült megtanulnom a Színművészeti harmad-rostáján ezt a verset.

Sz. Zs.: Akkor a ritmussal együtt már nem is két, hanem három komponensről beszélhetünk, hiszen a *Mozgófénykép* az egy nagyon képszerű alkotás is.

B-K. G.: Abszolút így van; de ahogyan az időmértékes verselés lüktetése teremti meg a mozi atmoszféráját, ugyanerre a ritmusra ráhagyatkozva lehet igazán elcsípní a verset.

Sz. Zs.: A vidéki gyerek össze tudta hasonlítani a pesti nyelvállást a sajátjával? Azt mondják, hogy a Kazinczy-féle nyelvújítással a nyereség mellett sokat veszítettünk is, mert az észak-kelet magyarországi nyelvállást tette általánossá az irodalmi nyelvben.

B. K. G.: Én nagyon örülök, hogy a nyírségi tájszólásban tanultam meg beszélni. És mindenféle „tájhibát”, az irodalmi nyelvtől eltérő megszólalást a mai napig ugyanúgy tudok használni. Beszédórán is, amikor az „irodalmi” magyar nyelvet tanultuk, másodpercek alatt sikerült „beleváltani”, a helyi tájszólást előhozni, ha a szüleimmel beszéltem telefonon. Mai napig gyönyörűséget okoz, hogy mennyire különbözik például egy dunántúli tájnyelven belül mondjuk a győri vagy a vasi tájszólás, vagy mennyire máshogy beszél magyarul egy székely vagy egy palóc ember. Én is igazán büszke vagyok arra, hogy a nyírségi tájszólást az anyatejjel szívtam magamba.

Sz. Zs.: *Ez a biztos, a végső menedék? Ez az, amibe bele lehet helyezkedni nyelvileg? Mert a nyelvállás mégiscsak több mint tájszólás, az gondolkodás is. Ha tetszik, a nyelv maga az ember.*

B-K. G.: Valóban. Ránk, szabolcsiakra gyakran mondják, hogy tirpákok. Nem tudom, hogy az őseim között voltak-e tirpákok, de azt tudom biztosan, hogy ugyanaz a mentalitás és nyelvállás jellemez mindenkit, aki a mi vidékünkéről származik.

Sz. Zs.: *Visszatérve Cserhalmira és a habitusra. Ő még találkozott az előző generáció olyan nagy színészeivel, mint Latinovits vagy Sinkovits, akik még egy másik iskolát képviseltek nyelvileg is. Neked kik az ideáljaid a mostani hatvan körüli nagyok között?*

B-K. G.: Nagyon szerettem Kaszás Attilát. Számomra ő az etalon. Elsősorban a sokoldalúsága miatt, és mert egy nagyon intenzív személyiség volt, aki a műfajok legszélesebb skáláján meg tudott nyilvánulni. Akkor is, amikor *János vitéz*t énekelte az Erkel Színházban, de akkor is, amikor prózai szerepben tűnt fel az akkori Nemzeti Színházban. Halála előtt néhány hónappal találkoztam vele a *Holdbeli csónakos* előadása előtt; nagy élmény volt, Bagó Gizella, az énekmesterünk mutatott be neki, akitől én nagyon sokat hallottam a mentalitásáról, az élethez való viszonyáról.

Sz. Zs.: *Az első kérdésem lényegileg az autonómiára vonatkozott. Régen a nyelvbe kapaszkodtak a színészek elsősorban. Egy jó orgánium, a jó fellépés, egy sikeres főszerep eldönthette a színész sorsát. Kaszás Attila esetében viszont te a sokoldalúságról beszéltél az imént.*

B-K. G.: Azt gondolom, hogy manapság a sokoldalúság adhat biztonságot, és az alázat és nyitottság mellett ez a garancia arra, hogy ezen a nagyon hosszú pályán sokáig tudjon aktívan létezni az ember.

Sz. Zs.: *A mostani korszakot rendezői színháznak szokás címkézni, bár vannak olyan vélemények is, hogy ez már lejáró félben van, és a társulatoké a jövő, akik még újat tudnak hozni az együttes megszólalással.*

B-K. G.: Lehet, hogy inkább egy „nézői színház” korszak következik. Lehet, hogy újra eljön a záptojások és a rothadt paradicsomok korszaka, amikor majd ismét megdobálnak bennünket a nézők, ha valami nem tetszik. Komolyra fordítva a szót, ha most a társulatok korszaka jön, akkor én ennek nagyon örülök.

Sz. Zs.: *Igéynelnéd a hevesebb nézői reakciókat?*

B-K. G.: Amennyiben az alkotó, jobbító, konstruktív, természetesen igen.

Sz. Zs.: *Már beszéltél a főiskolai évekről, részben negatív hangszílyal. Mikor következett be nálad az átesés, a pozitív fordulat?*



Kaszás Attila (Jeckel Ferenc ceruzarajza)



I. Sztravinszkij: *A katona története*, Thália színház, 2007, r.: Vidnyánszky Attila, csz.: Bakoss-Kiss Gábor (fotó: Éder Vera)

ember magára figyelvén hogyan tud úgy elindulni egy gyakorlat során, hogy közben a környezetére is figyelni kezd, miközben instrukcióival a rendező különböző élményeken keresztül vezeti... Mintha az ember becsukott szemmel egy mozit futtatna maga előtt, miközben a belső pszichés és fizikai változásokra is figyelnie kell. De az egész dologban nekem az volt a legfontosabb, hogy olyan fajta kíváncsiságot tapasztaltam Attila részéről, mint korábban senki mástól. Rettenetesen kíváncsi volt ránk.

Sz. Zs.: *Ha jól értem: egy nagyon széles asszociációs bázist mozdított be nálad/nálátok. Mire kellett koncentrálni? A térre?*

B-K. G.: Arra az instrukcióra, amit az ember hallott, miközben megvolt a saját világa, mert nyitva volt az ember szeme, de közben olyan volt mégis, mintha egy álomban járnánk. Feküdtünk a padlón, aztán felültünk, és elkezdte mesélni, hogy elindulunk ide, aztán oda, amoda. Előbb kint jártunk a Rákóczi úton, majd eljutottunk a tengerpartra, fújta a szél, esett az eső, s közben mindenre reagálni kellett.

Sz. Zs.: *Térjünk át Bubieñ Operett-rendezésére. Ez egy elég bonyolult feladat lehetett. De Bubieñről az hír járja, hogy ő maga sem egy könnyű személyiség.*



Szóts Géza – Faragó Béla: *Lúdas Matyi*, plakát, Csokonai Színház, 2011, r.: Vidnyánszky Attila, fsz.: Bakos-Kiss Gábor (fotó: Máthé András)

B-K. G.: A Vidnyánszky Attilával való találkozás volt a döntő. Bejött hozzánk egy ember, aki tényleg csak arra volt kíváncsi, hogy az adott időegység alatt ki milyen intenzitással tudja magából az energiákat felszabadítani, milyen váltásokra képes. És olyan pszicho-fizikai tréningeket tartott, amelyek teljesen más perspektíváját mutatták meg a színháznak.

Sz. Zs.: *Konkrét momentumokat is fölidéznél?*

B-K. G.: Például, hogy az

B-K. G.: Ő is egy nagyon izgalmas színházi alkotó: nemcsak rendező, hanem Attilához hasonlóan pedagógus. Nála is nagyon intenzív a színészvezetés. Bár azt hallottam róla, hogy kemény és karcos, és néha túlságosan is kegyetlenül tud fogalmazni, a próbafolyamat megkezdésekor egy nagyon kedves és tökéletesen felkészült emberrel találkoztam, aki

tudta, hogy mit szeretne. A szó legszorosabb értelmében egy profival. Komoly rendezői koncepcióval érkezett, és a színészvezetésével kapcsolatban elmondhatom, hogy kezdettől tudta, egy-egy szónak hogyan kell megszólalnia, milyen intonációs magasságot és mélységet kell bejárni egy adott szövegegységen belül. És mintha lett volna egy titkos instrukciótára mondjuk száz instrukcióval, s a próbaidőszak alatt ezeket csaknem hiánytalanul minden színésznek kiadagolta volna; aztán a kilencvenkilencedik instrukcióval a főpróba után állt elő, a századikkal pedig az előadás előtti délelőttön. S akkor az emberben minden kerek egésszé állt össze.

Sz. Zs.: *Idegen ajkú rendezővel nyilván nehezebb a nyelvi áttétel miatt. Úgy hallottam, hogy a szöveggönyvet is szinte a hangokig le kellett bontani, össze kellett hasonlítani a magyar fordításokat, s a zene is csak ezután született meg.*

B-K. G.: Ilyen értelemben ez egy teljesen újonnan létrejövő produkció volt. Zeneileg mindenképpen, hiszen Piotr Salaber kifejezetten a Nemzeti Színház részére írta a zenét. Bubień pontosan tudta, hogy mikor, mely szövegegységek



Andrzej Bubień, a rendező

alatt milyen típusú zenét szeretne hallani. És nemcsak hogy tudta, de amikor Piotr megírta a zenét, már a zenekarnál volt a partitúra és próbáltak, még az is feltűnt neki, ha az egyik részfúvós nem jól fújta be a szólamát. Ez őt zavarta. Ilyen mélységig ismerte az egész dolgot. És hát valóban egy komplett partitúrája volt az egész produkciónak, nemcsak zeneileg, de szövegileg is. Nagyon komplex módon látta előre a darabot, s velünk is kezdettől igyekezett ugyanígy előre láttatni azt.

Sz. Zs.: *Milyen véleménnyel volt a teljesítményről? Meg volt elégedve?*

B-K. G.: Alapvetően igen, pedig nem indult könnyen a munka. Elsőre sokkoló volt, hogy úristen, hogyan lehet ezt a sok mindent végigcsinálni; de ő olyan mértékben volt kész ezzel a dologgal, hogy előbb-utóbb mindenki elkezdett hinni benne. Sőt mindenki hitt benne, csak ki többé, ki kevésbé tudta kezdetben odatenni magát. De aztán végül az egész próbafolyamat azért volt nagyszerű, mert igazi társulattá kovácsolódtunk össze. Ebben persze az is benne van, hogy a Bubień mellett volt egy jó csapat: Anita Magda Bojarska, aki a díszletet és a jelmezt tervezte, egyetlen szóból értette, ha valamit változtatni kellett. Szintén oroszlánrésze volt a munkában Bakának (Katona Gábor, a darab koreográfusa), akinek ez már a negyedik munkája volt Bubieńnel. Kifejezetten kérte is, hogy Gáborral dolgozzon, aki szerintem ma Magyarországon az egyik legnagyobb alkotó. Mint alkalmazott koreográfus pedig olyan csodálatosan rendelte alá a maga művészetét Bubień elképzeléseinek, hogy azt öröm volt látni. Ha Bubień azt mondta: Gábor, ezt nem, akkor ő azonnal, minden zokszó nélkül hozott egy másik vagy harmadik

megoldást. Olyan gyönyörűséges volt látni, hogy ilyen szimbiózisban működnek a „túloldalon lévők”, hogy ez automatikusan elkezdett pozitív energiákat sugározni a társulat felé.

Sz. Zs.: *Térjünk át a te versmondói, versszínházi munkásságra. Egy helyen úgy írnod rólad, hogy díjnyertes előadásod a Kaleidoszkóp versfesztiválon hangig lebontott és újraépített versekből született. Honnan tanultad ezt a módszert? Össze lehet-e hasonlítani a Bubiénével?*

B-K. G.: Én mindig csodáltam az orosz, de általában is a szláv színészek intonációs képességét. A MITEM-en is jól lehetett hallani, hogy milyen amplitúdókat tudnak bejárni. Bubiénével is ez volt az alap-elvárás: az emberi hanggal való játékot lehetett megtapasztalni. Amikor én a verseket próbálom színházilag játékba hozni, földolgozni például a Hetek költőcsoport valamelyik tagjának a költészetét, mindig igyekszem visszanyúlni a gyökerekhez, ahhoz az ősiséghez, amikor még a zenével együtt keletkeztek a szövegek. Én igazából ezeknek a verseknek a zeneiségét keresem.

Sz. Zs.: *A versek a színpadi megjelenítésében a Hetek munkássága miatt ilyen kiemelt szerepű nálad?*

B-K. G.: Én egy olyan vidékről származom, ahol Ratkó Józsefet Nagykovácsos magáéna vallhatja. Gyerekként találkozhattam a verseivel, s azok nagyon nagy hatással voltak rám. Aztán amikor a Magyar Versmondók Egyesületén keresztül megismerhettem ennek a költői csoportosulásnak a műveit, rájöttem, hogy ezeknek a költőknek a munkássága tulajdonképpen nagyon közel áll hozzám, mintha egy kicsit visszavinnének engem a gyerekkoromba. S mikor az egyesületben megszületett az ötlet, hogy a verseket „színházasítsuk”, ezeket vettem elő.

Sz. Zs.: *Témából vagy ritmikából építkezel?*

B-K. G.: Ratkó Józsefet olvasva tapasztaltam meg azt az élményt, hogy közös a nyelvünk; hogy ugyanazokkal a szavakkal láttatja azt a világot, ahol élt, és ahol én is felnőttem. Ezek a képek a lelki rokonságunkat mutatják. Aztán Bella

Istvánt módomban volt személyesen ismerni, többször együtt borozni vele, s közben hallgatni, hogy milyen csodálatosan fogalmaz, s hogy milyen élő és velőig hatoló sorai vannak. Ezek az élmények indítottak arra, hogy azokkal a fiatalokkal, akik eljönnek Neszmélybe, a Versmondók Egyesület táborába, a Latinovits Színművészeti Előadóművész Felkészítő Műhelybe, amit vezetek, megpróbáljuk kaleidoszkóp alá venni például Buda Ferenc költészetét.

Sz. Zs.: *Mennyiben tekinthető ez színháznak?*

B-K. G.: Annyiban mindenképp, hogy színházi eszközöket használunk egy-egy est megvalósítása során. A verseket megtörve, kettébontva, kórusszerűen megva-



lósítva, széttördelve, egymásnak megfeleltetve szólaltatjuk meg. Tehát itt nem versek hangzanak el egymás után, lehet, hogy valamelyik versből csak egy versszakot mondunk el. Abból, amit Ratkó verseiből ilyen módon raktam össze, az rajzolódott ki, hogy egy nagyon hányatott sorsú ember, akinek megnyugvása csak az éjszakában volt. Így azokat a motívumokat, azokat a verseket szedgettük ki az életműből (a nagy versei mellett, amelyek számomra nagyon jelentősek), amelyek az éjszakáról szóltak.

Sz. Zs.: *Tehát először az embert keresitek, fedezitek fel a költő verseiben? S ezt az élményt fordítjátok le a színház nyelvére?*

B-K. G.: Igen, ez a csoportmunka lényege. Minden évben vadonatúj srácok, lányok jönnek el. Nem ismerjük egymást, és akkor hirtelen valami össze kell hogy kovácsoljon bennünket. Pillanatok alatt, mert hiszen valamit létre szeretnénk hozni. Minden gyerekből kihozva azt, amiben ügyes, mert az egyik klarinéton játszik, a másik hegedül vagy néptáncot tanul. Ezeket a tudásokat felhasználva létre tudunk hozni egy előadást. Az *Éjszaka* című előadás a neszélyi hajó-skanzenben például úgy jött létre, hogy volt kint egy játszótér, mely csodálatos díszletet kölcsönzött a játékhoz. Adva volt a Duna, a folyó holtága – ezen úsztak a hajómonstrumok, amelyek ki vannak ott állítva. A játszótéren ott voltak az eszközök: a hinta, a libikóka, a homokozó. Az előadás elején még világos volt, úgy mentünk bele fokozatosan az éjszakába. Ránk esteledett. Hívtuk az embereket Neszélyből, az egész faluból, megszólítottunk mindenkit, elmentünk a kocsmába, ittam egy fröccsöt a kocsmárossal, és akkor meghívtam, hogy jöjjön el, nézze meg az előadást. S az emberek boldogok voltak, hogy hirtelen egy színházban találták magukat.

Sz. Zs.: *Mi jellemzi ezeket a gyerekeket? Az én időmben a versnek, a pódiumművészetnek még rangja, kultusza volt. Voltak „szavaló művészek” – ahogy akkor nevezték őket. A mai gyerekek milyen indíttatásból mennek el egy ilyen táborba?*

B-K. G.: A mai gyerekek sikeresek és népszerűek szeretnének lenni. Nagyon-nagyon furcsa vállalkozás ez a tábor a mai világban, mert egy olyasfajta kép él a gyerekek fejében, hogy bárkiből bármikor, mindenféle munka és áldozat nélkül lehet sztár. És akkor eljönnek ide



Bella István emléktábla-avatóg meghívója, 2011



A tábor helyszíne, a múzeumhajó Neszélyben

hozzánk, és szembesülnek azokkal a hiányosságokkal, melyekkel annak idején én is küzdöttem. A vers számukra egy eszköz arra, hogy újra megtanuljanak beszélni, gondolkodni, hogy sűrített módon legyenek képesek fogalmazni, és hogy legalább tőlem megtudják, hogy egy színművészeti felvételre Budapestre vagy Kaposvárra mivel és hogyan kell készülni.

Sz. Zs.: *Mi lesz az új élményük, amivel hazamennek? Hiszen a táborban nem azt kapják, amire készültek.*

B-K. G.: Az új élmény számukra elsősorban a másiknak a megismerése, a másiktól való tanulás, vagy az a fajta gondolkodás, költői látásmód, amit nekem van szerencsém itt a színházban megtapasztalni. A színházra igyekszem őket finoman ráhangolni. Az alatt a hét–tíz nap alatt, amit együtt töltünk, úgy kapnak betekintést a színház világába rajtam keresztül, hogy versekkel foglalkozunk, de közben magáról a színeszetről is rengeteget beszélgetünk. Ez egy sajátos összművészeti forma. Reggelente tréningezünk, igyekszem megmutatni nekik azt, hogy milyen fajta mozgásra van szükség, miféle kondícióra. Beszédtechnikai gyakorlatok vannak, azokkal foglalkozunk délelőttönként, a nap további részében pedig elkezdünk alkotni.

Sz. Zs.: *Visszatérve a szeptemberben bemutatott Operettre, házon belül is az volt a vélemény, hogy ez ugyan egy nagyszerű előadás, de a közönség nem fogja érteni. Te akkor, a premier napján kifakadtál, hogy ez azért van, mert hiányzik a közvetítő réteg, hiányoznak azok a személyek, akik képesek volnának beavatni a mű és az előadás világába a színház iránt érdeklődő potenciális nézőket. Személyes tapasztalataidat hoztad föl példának arra, hogy ez a vállalkozás korántsem reménytelen, s hogy a legkisebb faluban is lehetséges híveket szerezni az új nyelven beszélő magyar színháznak. Milyen nevezetes élményeid voltak ezen a téren?*

B-K. G.: A színház nem egy öncélú dolog, hanem egy társasjáték. De ehhez különböző formák és fórumok kellenének, olyasmik, mint a közönségtalálkozók, de mostanában azokon is inkább a feszengetést érzem. A szakadékot. Sokkal bátrabban kellene akár az ő irányukból is kezdeményezni a kapcsolatot a színházzal, de a színházak részéről a kapcsolattartás formája sokkal lazább kellene hogy legyen, mint a szokásos közönségtalálkozók. Hogy akár egy pohár bort is meg lehessen inni, miközben beszélgetünk. Vagy ha erre nincs lehetőség, akkor mondjuk egy iskola úgy jöjjön el a színházba, hogy az a pedagógus, vagy tanár, aki elkíséri őket, értő nézője legyen az előadásnak, és segíteni tudjon a diáknak, hogy ő is megértse. Mert – ahogyan Kodály Zoltán mondta annak idején – nem az a lényeg, hogy ki az Operaház főzeneigazgatója, hanem az, hogy Hodász, egy szabolcsi településen ki a zenetanár. És ez éppúgy érvényes a színházra is.

Sz. Zs.: *Hubay Miklós élete végéig fölpanaszolta, hogy a magyartanításból hiányzik a dráma és a színház értő oktatása.*

B-K. G.: A dráma, ha az ember csak olvassa, az nem biztos, hogy elég. Egy vers vagy egy regény elolvasásakor működik az ember fantáziája, mert sűrített közlést kap. A dráma egy ponton túl sokaknak fárasztó olvasmány. Mindig újra kell azonosítani a szereplőket, vissza kell lapozni, hogy ki mit mondott, s lehet,

hogy már az ötödik oldalnál nem érhető, hogy mi is történik. Viszont a színház mint az itt és most történés művészete közvetlenül hathat a nézőjére. Drámát tanítani szerintem úgy lenne érdemes, ha a gyerekek érdekeltté lennének téve abban, hogy színházba járjanak. Mondjuk száz forintért kapjon minden gyerek egy-egy jegyet, legyen egy fontos, komoly előadás minden vidéki városban, azt nézzék meg, és utána beszélgessenek róla. Így lesz a gyerekeknek egy olyan élményanyaga, amihez viszonyítani tud. Íze, szaga, ünnepe lesz a színháznak. Ha ez gyerekkorban nem történik meg, akkor felnőtt korban már nehezen pótolható, vagy csak az olcsó, könnyen befogadható előadások megnézésére vehető rá az illető. Az nem igaz, hogy a gyerekek ne lennének nyitottak. Például mostanában volt szerencsém eljutni kifejezetten hátrányos helyzetű iskolákba a Versmondó Egyesület révén, ahol rendhagyó irodalom órákat tartottam. Azt a célt tűztem ki magam elé, hogy megpróbálom a verseket közelebb hozni a gyerekekhez. Nem csak eléneklek egy-egy megenészített verset, dalt, hanem beszélgetünk arról is, hogy miről szól, mit jelenthet egy-egy sor, vagy hogy egy általam elmondott verset hogyan tudnának a maguk életére lefordítani. És akkor ezek a srácok előbb-utóbb elkezdik megérteni, hogy a versek mindannyiunkról szólnak mindannyiunkhoz, csak ünnepibb formában. Most nem tudnak feljönni az iskolák, de ha már így van, akkor jusson el hozzájuk egy színész. Legyen erre főntről egy határozott akarat, hogy megteremtsek ennek a lehetőségét.

Sz. Zs.: Régebben a megyei nagy színházak, de a fővárosi utazószínházak is eljutottak vidékre. Ma jószerint mindenki csak a székhelyén játszik, nem

mennek el a végekre. Érzékelhető a gyerekkorod és a mai kor közötti különbség ebből a szempontból? Számodra Apagyról könnyebben elérhető volt a színház?

B-K. G.: Gyerekkoromban nekünk a 16 km-re lévő nyíregyházi színházba volt bérletünk, de én ezzel egy jó helyzetben lévő települést képviselek, azzal együtt, hogy Apagy egy kis falu. Nem ezekkel a helyekkel van a probléma, hanem mondjuk az országhatár mellett lévő pici településekkel, például Rakacával, ami jellemzően egy olyan falu, ahol a lakosság nagyon nagy százaléka a mélyszegénységben él. Onnan például eljutni színházba az egy akkora élmény, minthogyha valaki elmenne a tengerpartra nyaralni.

Sz. Zs.: Egy színházlátogatás ekkora élményt tud vagy tudna jelenteni?

B-K. G.: Igen, egy hatalmas élmény. A gyerekekkel meg kell értetni, hogy ez nem ingyen cukorka, de személy szerint neked szól, miattad van. Lehet, hogy most még nem értesz mindent, de egyszer biztosan meg fogod érteni. Csak azt



Iskolások között Sirokon

tudom, hogy menni kell, hogy nem szabad ezeket a területeket egy legyintéssel elintézni. A szegénységben élő roma gyerekeknek muszáj a kereskedelmi tévék mellett valamit alternatívát mutatni. Egyszer, amikor órát tartottam, volt ott egy cigány kisfiú, aki eleinte nagyon passzív és elutasító volt, meg fegyelmezetlen; de amikor Christian Morgernstern, az osztrák költő halandzsaversét vettük elő, s elkezdtük együtt elreppelni, miközben ő beatbox-olt, egy pillanat alatt az itt és most hatása alá került az egész osztály. A varázslat elkezdett működni, és az a tekintet, az a szeretet, amit én tőle kaptam, nekem egy életre szóló élmény marad.

Sz. Zs.: *Erről nekem az internetes portálok új típusú nyelv művelői kezdeményezései jutnak eszembe, például a rapvers portál. Te ezekről mit gondolsz? mérhető ezek hatékonysága?*

B-K. G.: Én bárminek, amit az ember alkot, és van művészi értéke, nagy drukkolója vagyok. Az új formák, az új kezdeményezések mindig kellene. Van úgy, hogy az ember használja ezeket színpadon is. Ezért is üdítő például az is, amikor ismert zenekarok verseket zenésítenek meg. Nem egy olcsó pop-szöveg kerül rá a zenére, hanem például egy Radnóti vershez találják meg a megfelelő zenei formát, remekül, amit aztán folyamatosan játszanak a rádiók az egész országban. De említetném a Facebook-on mostanában terjedő versmegosztó felhívást is. Ezek mind azért jók, mert közelebb hozzák hozzánk a költészetet.

“It Is a Lonely Profession”

Gábor Bakos-Kiss Is Interviewed by Zsolt Szász

The senior editor of *Szcenárium* first asks Gábor Bakos-Kiss, who has just signed a contract with the Nemzeti Színház (National Theatre), why he preferred a career of acting over that of priesthood or law. Although the young actor graduated from a music class at the University of Theatre and Film Arts, he regards himself as primarily a dramatic actor. He is also dedicated to poetry recitation and utilizes his pedagogic ambitions as a leader of Latinovits Előadó Művészeti Műhely (Latinovits Workshop for Performing Arts) within the Versmondók Egyesülete (Association of Poem Reciters). He gives a detailed account of the rehearsal process of Gombrowicz's *Operetta*, introducing Andrzej Bubień's directorial habit and method. Gábor Bakos-Kiss, as an intellectual from the countryside, has an audience-educational mission and he tries to open up people's eyes to theatre and performing arts in disadvantaged areas in the summer.



MARIA SHEVTSOVA



Vszevolod Mejerhold: a commedia dell'artétól a biomechanikáig*

Mejerhold a huszadik század egyik legmerészebb kísérletezője volt. A színházcsinálás lélegzetelállítón változatos módszereit tárta fel, és ő az, akivel a huszadik században kezdetét veszi a rendezői színház irányzata. Sztanyiszlavszkijhoz hasonlóan ő is színészként indult, jelentős sikert aratva a Sztanyiszlavszkij rendezte *Sirály* Trepljovjaként. Játszott vidéken és Szentpéterváron is a hírneves színész nő nevét viselő Vera Komisszarzsevszkaja Színházban. Annak ellenére, hogy elismert színész volt, energiáit mégis inkább a rendezés kötötte le, beleértve a Mariinszkij Operaházban bemutatott előadásait is. Utolsó színpadi előadásaira az 1916–17-es szezonban került sor az Alekszandrinszkij Színházban, mely augusztusi megalapítással lett a szentpétervári udvari színházak csoportjának tagja, amihez a Mariinszkij Színház is tartozott. Bár bizonyos értelemben megengedhette magának, hogy folytassa a színészetet is, amennyiben a próbákon „demonstrált, demonstrált és demonstrált” a színészek számára¹. Improvizációs készsége és a pillanat inspirá-

* E tanulmány, mely témájában Nagyvezsda Tarsisz *Groteszk – partok között és parttalanul* című esszéjéhez kapcsolódik (lásd e lapszám oldalát), Christopher Innes – Maria Shevtsova *The Cambridge Introduction to Theatre Directing* (Cambridge, University Press, 2013) című könyvében jelent meg, lásd *A teatralitás rendezői* (Directors of theatricality) című harmadik fejezetet, 77–86.

¹ Alekszandr Gladkov, *Meyerhold Speaks, Meyerhold Rehearses*, fordította, szerkesztette és bevezette Alma Law, Amsterdam: Harwood Academic Publisher, 1997, 176, 173. Gladkov mint Mejerhold embere szintén úgy látja, hogy „Mejerhold lényegében minden szerepet eljátszott színpadra állított előadásában”, 174.



Mejerhold mint Trepljov a Moszkvai Művész Színházban 1898-ban



Mejerhold mint Dapertutto az Alekszandrinszkij Színházban



A fogoly Mejerhold 1939-ben

ciójának megragadása kiemelkedő színész-demonstrátorra (előjátészóvá) tette, aminek egész rendezői életútján alapvetően fontos szerep jutott. De Mejerhold, ellentétben Sztanyiszlavszkijjal, elsősorban és mindenekelőtt rendezőnek tartotta magát.

Mejerhold az Alekszandrinszkij Színház rendezőjeként dolgozott 1908-tól egészen 1917-ig. Számára ez amolyan nemszeretem állás volt, tekintve hogy ez a színház erősen kötődött az arisztokrata elithez, bár tény, hogy a színház liberális szemléletű igazgatója épp azért hozta be őt, hogy új életet leheljen e cári intézmény életébe. Az Alekszandrinszkij Színházban töltött időre esik, hogy Dr. Dapertutto álnéven Mejerhold színházi stúdiót indít, ahol tréningeket tart színészeknek, s ezt Moszkvába való visszatérése után is folytatja. Sok tanítványából lett később társulatának kiváló színésze; és ez a színésztréning alapvetően fontos volt rendezői munkássága szempontjából is, hiszen ezen alapult az a közös művészetfelfogás, mely őt és csapatát jellemezte.

1920-ban, az 1917-es forradalmat követő számos viszontagság után a szovjet kormány – melyet Mejerhold feltétel nélkül támogatott – visszahívta őt Moszkvába. Ezután már szinte kizárólag Moszkvában rendezett – kivéve a harmincas években készült egy-két rendezését az időközben Leningráddá átkeresztelt Szentpéterváron. Miután gyalázatos politikai támadások és megaláztatások érik – nem utolsósorban az, hogy a színházát is bezárják –, 1939-ben, felmérve szakmai kilátásait, Leningrádba megy. Itt tartoztatták le koholt vádak alapján 1939 júniusában, és vitték vissza Moszkvába, ahol a hírhedt Ljubljanka börtönbe került, s itt sorozatos kínzások után 1940 februárjában főbe lőtték. Halála napjáig kommunista maradt, a Szovjetunió elkötelezett híve, aki hitt abban is, hogy színházi munkássága átalakító erővel bír a szovjet társadalom számára.



V. Majakovszkij jelmeztervei a *Buffó-misztérium*hoz, 1919

Teatralizáció, stilizáció és a groteszk

Mejerhold szakmai életrajzának e néhány fejezete is jól rávilágít arra, hogy milyen széles spektrumú ez a rendezői munkásság, melynek táplálója és ösztönzője az új színházi formák szakadatlan keresése, kutatása volt. Mejerhold Brechthez hasonlóan újra felfedezte a vásári, piactéri és más népszerű formákat, az elfeledett praxist, mindenekelőtt a rituálét – melyet az ókori görög tragédiával hozott kapcsolatba –, valamint a *commedia dell'artét*. Az az elszántság, mellyel ezeket a formákat újra felszínre hozta, csak a II. Világháború után alkotó Georgio Strehleréhez fogható. Félresöpörve a műfaj uralkodó konvencióit különböző előadói és vizuális formákat ötvözött, szoros szövetségben az építészekkel, tervezőkkel, festőkkel, szobrászokkal és a színházon kívüli szakmák művelőivel.

Ez a fajta együttműködés nem csak Mejerhold alkotói fantáziájának fő ihlető forrása lett, de segítette őt abban is, hogy közelebb jusson az általa „totális” műnek nevezett ideához, amint azt rendező-dizájnerek példaképe, Craig megálmodta. Mejerhold törekvéseiben a zene – mint a művészetek közti dinamikus összekötő kapocs – töltött be még fontos szerepet, és így került egész pályájára kiható ismeretségbe különböző zeneszerzőkkel. Legszemléletesebb ezek közül a Dmitrij Sosztakovicshoz fűződő kapcsolata, akit zongoristaként hívott meg színházába, és akit felkért, hogy komponálja zenét Majakovszkij *Poloska* című előadásához. Majakovszkij ekkora már mint az avantgárd fenegyereke nevet szerzett magának, és Sosztakovics is jó úton haladt afelé, hogy formabontó kompozícióival hírhedtté váljon. Mejerhold felkérte a nem kevésbé radikális konstruktivista művészt, Alekszandr Rodcsenkót – a szobrászt, grafikusot és fotóst –, hogy készítse el ugyanennek a produkciónak a díszlettervét: ez lett Rodcsenko első scenográfiai munkája.²

² Rodcsenko futurisztikus díszletterveit lásd <http://max.mmic.northwestern.edu/~mdenner/Drama/plays/bedbug/2bedbug.html>



Jurij Annenkov (1889–1974) festménye Mejerholdról, 1917

Mejerhold volt az első, aki valamennyi Majakovszkij darabot színre vitte, és Majakovszkij volt az egyetlen kortárs orosz szerző, akihez olyan szoros művészi és politikai nézetazonosság fűzte, hogy Majakovszkij a kedvéért, rendezői kívánalmainak eleget téve átírta műveit.

Volt még egy korábbra datálható együttműködése Alekszandr Blokkal, a kvázimisztikus, szimbolista verses tragikomédia, *A mutaványosbódé* (*Balagan*) szerzőjével, amit a Komisszarzsevszkaja Színházban állított színpadra 1906-ban. Egyfajta titokzatosság – mely olyannyira más itt még, mint az a zörgés-csattogás a sok évvel későbbi *Poloskában* –, mint valami földalatti áramlat volt mindvégig jelen Mejerholdnak ebben az erősen fizikai töltésű előadásában, melyhez hozzáadódott még az ő kivételesen agilis, mondhatnánk balettes Pierrot-alakítása. A rendező Mejerhold nem a produkció transzcendentális dimenziójára összpontosított, melyhez – akár-hogy vesszük is – ironikusan viszonyult (még sokkal inkább jellemző volt ez az eredeti előadást követő 1908-as és 1914-es verzióra, jól mutatva, hogy mennyire fontos volt számára ez az attitűd), hanem Columbinára, Pierrot-ra és Harlequin-re, azaz arra az improvizációs-, bábos-, maszkjátékos-, táncos-, énekes- és *commedia*-stílusú, tréfacsináló és mimes lehetőségre, melyet ezek a szerepek felkínáltak.

A produkcióban volt egy kis mutaványosbódé a színpad közepén, saját függönnyel, sűgőlyukkal és más egyebekkel. Amikor a bódét felhúzták a zsinórpaddásra, az egész masinéria – a kötelek, csigák, kábelek – teljesen láthatóvá váltak a nézők számára. Sőt mi több, Mejerhold az előszínpadot és a páholyokat is bejátszotta (Harlequin gyors menekülése az egyik páholyon keresztül történt), ezzel mintegy elindítva az előadás terének kitágítását; és e megszállottságában aztán már semmi sem állta útját annak, hogy a tér minden részét az éppen készülő előadásához szabja. Ebben a tekintetben Mejerhold beteljesítette azt a törekvését, hogy rendező-tervezővé (director-designer) váljon, sőt olyan rendezővé, aki alkalmas mindenre és minden másra is, amire éppen szükség van. Az 1930-as években mondotta volt, hogy „a rendező drámaíró és művész (értsd díszlet-tervező) és muzsikusként és villanyszerelő és szabó”, és emellett alkalmasint még más is.³

³ Uo. 132. Az oroszban az *artyiszt* ('művész') szó egyaránt jelölheti a színészt és a díszlet-tervezőt (jelen esetben az utóbbiról van szó).



Nyikolaj Szapunov (1880–1912) díszlet- és jelmeztervei A. Blok: *A mutaványosbódé* című darabjához, 1906

A rendező 'kötelmei'

A rendezőnek ismernie kell a színházművészetet alkotó valamennyi területet. Lehetőségem volt arra, hogy megfigyeljem Edward Gordon Craiget próba közben, és számomra meggyőző volt a tény, hogy ő sohasem azt kiáltotta: „Adjatok be egy kék fényt!”, hanem pontosan jelezte: „Adjátok be a 3-as és a 8-as lámpát!” Szakszerűen beszélt még az asztalossal is, bár valószínűleg nem tudott volna maga elkészíteni egy széket... Amikor a varróműhely vezetőnöje behozza a frissen elkészült kosztümöket, a rendezőnek nem szabad hímezni-hámozni, hogy „Itt egy kicsit szorosabbra, itt egy kicsit lazábbra”, hanem pontosan meg kell mondania: „Szedje ki ezt a varrást, és tegyen be ide egy merevítő húzalt”. Csak ebben az esetben nem fognak – ahogy azt általában szokták – a lusta aszisztensek vitát nyitni arról, hogy lehetetlen bármit is megváltoztatni, és így aztán nem is kell majd rájuk hallgatni. Sztanyiszlavszkij Párizsban tanulmányozta a mintaszabászatot azért, hogy értsen ehhez a színpadi szakmához.

Egy rendezőnek mindent színpadra kell tudni állítania. Nincs joga ahhoz, hogy mint egy doktor, csak egyes betegségekre specializálja magát, mondjuk, a gyermekbetegségekre vagy a nemi betegségekre... Egy rendező, aki azt állítja, hogy ő csak tragédiákat tud rendezni, és nem tudja, hogyan kell színpadra állítani komédiákat vagy vaudeville-eket, valószínűleg megbukik, mert az igazi művészetben a magasröptű és az alantas, a keserű és a komikus, a felhőtlen és a sötét mindig kéz a kézben járnak.

Mindent eljátszó színész voltam: játszottam komikus és tragikus szerepeket, sőt még női szerepeket is. Tanultam zenét és koreográfiát. Ezen kívül tanultam jogot, írtam újságokba, fordítottam idegen nyelvekből. Ha ismernék még más szakmákat is, az is hasznos volna. Egy rendezőnek sok mindenhez kell értenie. Van egy olyan kifejezés, hogy „szűken vett specializáció”. A rendezés a világon a legtágabb értelemben vett „specializációt” igényli.

Alekszandr Gladkov, *Meyerhold Speaks, Meyerhold Rehearses*, 126–67.

A rendező Jevgenyij Vahtangov, aki Sztanyiszlavszkij tanítványa volt, így írt naplójában Mejerholdról: „Itt van egy zseniális színpadi rendező... Minden egyes produkciója önmagában véve is új színház, mindegyikkel új irányzatot teremt.”⁴ Ez a jövőbe látó megfigyelés 1921-re datálódik, mielőtt Mejerhold ismét új utakra indult, elsőként *A csodaszarvas* fantázia-gazdag montázsával (1922), majd *A revizzorral* (1926), a maga teljes értékű és letisztult jelenetstruktúrájával, melyhez mérhetőt egész pályáján nem találunk. Igaz, *A csodaszarvas* már Mejerhold ugyanilyen pazar látványvilágú *Álarcosbálja* után jött létre, mely az Alekszandrinszkij Színházban az utolsó rendezése volt, és egyben a legköltségesebb kaland, amire valaha is vállalkozott ez a színház. A Mihail Lermontov darabja alapján készült fantá-

⁴ Idézi alábbi könyvének bevezetőjében Anna Mihajlova: *Mejerhold i hudozsnyiki / Meyerhold and Set Designers* [kétnyelvű kiadás], Moszkva: Galart, 1995, 61.



A. Golovin (1863–1930) díszletterve
M. Lermontov: *Álarcosbál* című drámájához, 1917

ria már meghatározó jellemzője lett a vizuális pompa) a beszélő színház számára találta fel, de visszautalt ezzel *A mutaványosbódé* populáris, zsigeri indulatokat kiváltó világára is. E gondosan kidolgozott kompozíció végére egy meglepő elemet is elhelyezett, az Idegen figuráját, aki egy *commedia dell'arte* inspirálta maszkot, kalapot és köpenyt viselt. Az Idegen Mejerhold számára – sokkal inkább, mint Lermontov darabjában – a végzet figurája volt, erősen démonikus beállítottsággal, akit úgy rendezett bele a darabba, ahogy egy karmester szólaltat meg egy zenei motívumot. E mű valóban jól demonstrálta Mejerhold képességét arra, hogy „új színházat” teremtsen minden egyes előadásával. Mégis, ahogy Mihail Csehov megjegyezte, „Mejerhold, ha valami belülről, sürgetően hajtotta előre, nem bírt várni”⁵, és ez megakadályozta őt abban, hogy stabilan meg is alapozza és konszolidálja mindazt az újat, ami egymást követő produkcióiban kezdeményként megjelent. Mejerhold a maga nyugtalan, kísérletező energiájával még Picassót is provokálta, akinek olthatatlan kísérletező kedve már akkor is legendás volt, és aki tréfásan az mondta Mejerholdnak, hogy riválisának tekinti őt.⁶ Az *Álarcosbál* után 1918-ban jelentkezett egy „új színházi” dobással, a *Buffo misztérium*mal. Majakovszkijnak ez a satirikus parabolája egy utópisztikus forradalom utáni jövőben mutatja be a kapitalizmus megdöntését. Mejerholdot, a rendezőt most azok a turbulens politikai változások vezették, melyek nap mint nap végigsöpörtek az országon.

Míg az *Álarcosbál* és a *Buffo misztérium* mérföldkövek voltak Mejerhold változatos pályáján, *A mutaványosbódé* – azzal, hogy a néppünnepéllé avatta a színházat, hogy elvetette az irodalomcentrikus, szövegközpontú interpretációt, lényegtelené tette a jellemábrázolást és láthatóvá a színpadtechnikát – az első kétségtelenül sikeres ütközete volt annak az egész életén át tartó háborúnak, melyet a verista és illúzió keltő színház ellen folytatott, legyen az a Meiningen-féle naturalizmus vagy a Sztanyiszlavszkij-féle realizmus. Ez az ő szavaival a „tisztá

⁵ Uo.

⁶ Lásd Zinaida Raikh, Mejerhold kedvenc színésznőjének és feleségének 1928. December 16-I levelét, in: *Teatr*, 2 (1974) 34.

teatralitás” műve volt, és – e célt elérve – már nem volt visszaút.⁷ Mejerholdnak sajátos az elképzelése a teatralitásról (*teatralnoszty*). Közé van az orosz formalista, Viktor Sklovszkij (általában ’irodalmiság’-nak fordított) *lityeraturnoszty* fogalmához, ami azt jelenti: az irodalmi minőség immanens, csak önmagán belül értelmezhető; az irodalom – a maga el nem vitatható lényege szerint – nem másolat, nem „olyan, mint az élet”, és nem is lehet az. És ez az elv Mejerholdot szükség-szerűen vezette arra a rendezői útra, mely szándékosan erősíti fel a játékoságot, az artistikumot, a mesterségeset és az örömszerzés elvét a színház-csinálásban, ami egy olyan alkotó tevékenység, melyet önérvényűnek tekint. Ez az aktivitásforma más, különbözik az „élettől”.

Mejerhold abban is osztotta Sklovszkij nézeteit, hogy a művészi formák nem kelthetik azt a látszatot, mintha csak úgy ott termettek volna, mintha csak maguktól hívódtak volna életre. Ez a színlelés – ahogy Mejerhold látta – kikerülhetetlen viszont az illúzió színházában, amely a „negyedik falra” épít. A „teatralitás” tehát egy olyan imperatívusz, mely megmutatja, hogy a rendező *hogyan* rendez, azaz az időben haladva is láttatja azt a valós folyamatot, melynek során a mű elkészült. Mejerhold színházfelfogására nagy valószínűséggel hatott Sklovszkij irodalomfelfogása, mely szerint az irodalomnak „pőreségében” kell feltárnia a maga konstrukciós elveit és kompozíciós eszközeit. A *mutatványosbódé* esetében az eszköztár a maga pőreségében akkor mutatkozott meg, amikor a bódét felhúzták a zsinórpadlásra. (A függönyöket például nem eresztették le, hogy elrejtse a történéseket, ahogy ez akkoriban szokás volt, különösképpen a naturalista illetve realista produkciókban.) Abban a meggyőződésében viszont Mejerhold különbözött Sklovszkijtól – és ez hatalmas különbség –, hogy a színház, mint bármely művészet, hasznára van a társadalomnak. Sklovszkij vele ellentétben közelebb állt a forradalom előtti „művészet a művészetért” (*l’art pour l’art*) felfogáshoz.

A *mutatványosbódé* olyan fontos inkubátora Mejerhold sajátos rendezői eszméinek és a műtípusnak, melyen rendezőként dolgozni kívánt, hogy 1912-ben közre is adta megtermékenyítő hatású esszéjét, amely ténylegesen is ezt a címet viselte: ’A *mutatványosbódé*’ (*Balagan*)⁸, melyben a „tisza teatralitás” formula először jelenik meg. Mejerhold manifesztumnak szánta ezt az írást, amelyben a „teatralitást” összekapcsolta – ahogyan általában nevezte – az „improvizáció színházával” és a „maszk színházával”, de a bábszínházzal és pantomimmal is azon népszerű színházi



Viktor Sklovszkij (1893–1984)
Jurij Annyenkov (1889–1974)
festményén 1920-ban

⁷ Edward Braun (fordította, szerkesztette és kommentálta) *Meyerhold on Theatre* ('Mejerhold a színházról'), London, Methuen, 1969, 125.

⁸ Magyarul: Vszevolod Mejerhold, *A vásári komédia* (ford. Tompa Andrea), in: *A teatralitás dícsérete*. Orosz színházelméletek a XX. század elején, OSZMI, Budapest, 2006, 183–207.

formák sorában, melyeket több mint egy évtizeden keresztül művelt. Így hozta kapcsolatba a „teatralitást” a vaudeville-lel is, ahol a nézőket rábírták arra, hogy „a színészek játékát pusztá színjátékként, komédiázásként fogják fel”. Bohóckodásuk, farce játékok, fizikai akcióik és zsonglőr mutatványaik, színházuk korábban szerinte egyszerűen elképzelhetetlen volt.⁹ A komédiázás (cabotinage) – bizonygatta – „segíti a modern színészt abban, hogy újra felfedezze a teatralitás alapvető törvényeit”¹⁰.

Ugyanezen okból kapcsolta össze Mejerhold a „teatralitást” a „stilizációval”, különösen a gesztus és mozgás tekintetében. Az évek múlásával egyre inkább abban a fajta „poétikus” értelemben alkalmazta a „stilizációt”, ahogy ezt az 1902-ben Moszkvába látogató egyik japán színháznál látta. Ez a szókihagyásos expresszivitásnak (ellipsis of expression) nevezhető módszer volt az, melyet annyira megcsodált a kínai színész, Mai Lan'fang előadásában, aki az epikus színház eszméjét életre hívó Brechtre is mély hatást gyakorolt. Mai Lan'fang – Mejerhold és barátja, munkatársa, a filmrendező Eisenstein vendégként – 1935-ben Moszkvában járt. Az ő plasztikus és artikulált mozgása annak a fajta stilizációnak lett integráns része, amelyről Mejerhold így írt esszéjében, a síró bábót hozva fel példaként: „a báb eltartja szemétől a zsebkendőjét”. A Mai Lan'fang képviselte klasszikus kínai színházban a színész vállrándításokkal érzékeltette a sírást. „A stilizált színházi mozgás – hangsúlyozza Mejerhold – egy képzeletbeli gesztus volt”, melynek célja „nem a másolás, hanem a teremtés”¹¹. Más szavakkal: ennek semmi köze sincs az olyan közönséges cselekedetek külsőségeihez, mint amilyen az „igazi” könnyeket hullató sírás.

Végül Mejerhold a „teatralitást” a „groteszkhez” kapcsolja, melyet úgy határoz meg, mint ami „összekeveri az ellentéteket, tudatosan törekedve az ellentmondá-



Mai Lan'fang, a Pekingi Opera sztárja, műtermi fotók, 1910



Mai Lan'fang Moszkvában, 1935. A képen balra: Sz. Einzenstein, középen Mai Lan'fang, jobb szélén V. Mejerhold

⁹ Uo. 122–128. Szigorúan véve a francia „cabotin” szó vándorszínészt jelent. Mejerhold a „cabotinage” szellemes védelmében itt a vándorszínészek játéktílusára fókuszál, de ez szintén egy támadás a MAT pejoratív értelmezésével szemben, mely ezt a fogalmat a harmadrangú vagy ripacskodó játékmóddal azonosítja.

¹⁰ Uo. 126.

¹¹ Uo. 129.

sok kihegyezésére, és csak saját egyediségével játszik”¹² Mintegy húsz évvel később megjegyezte, hogy a groteszk „nem valami misztikus dolog. Ez egyszerűen egy színházi stílus, ami játszik az éles ellentmondásokkal és folyamatosan változtatja az érzékelés síkjait”¹³. Vegyük ismét *A mutaványos bódét*: a mágikus dimenzió itt kiszámított módon került szembe a bohózáti stílussal; a szép és a sötét effektusok állandóan ellenpontozták egymást. Amikor ezt követően, 1910-ben színpadra állította Molière *Don Juan*ját, a groteszknak ez a koncepciója az erős térbeli kontrasztok használatában jelent meg. Színészei az előszínpadon játszottak, amivel elérte, hogy a két tér hangsúlyos egymás mellé rendelése által szembekerüljön egymással a színpad mélysége és az előszínpad keskeny volta, ahol a színészek egyszer csak kiléptek karakterükből, hogy megmutassák szerep-álarc nélküli énjüket. Ez a játék minden bizonnyal lehetővé tette „az érzékelés síkjainak változtatását”.

Mejerhold a *Don Juan* előadásban a hallás útján való érzékelés síkjainak változtatásával is játszott, úgy vezetve a Don Juant és Sganarelle-t játszó színészeket – akik dörzsölt Alekszandrinszkij színházi színészekként eleinte ellenálltak Mejerhold kísérleteinek –, hogy hangsúlyt helyezzenek a különféle beszédritmusokra, váratlanul változtatva őket, és látszólag önkényesen felgyorsítva vagy lelassítva a beszédtempót és az iramot. Ezek a vokális minták integráns részét képezték az egész produkció zeneiségének – ritmusának, időkezelésének, frazírozásának, intonációjának, kádenciáinak, gesztus- és mozgáskészletének –, melyek később Mejerhold legfőbb rendezői elveivé váltak. Hozzátehetjük, hogy nem csak valamennyi produkciójának dinamikája szempontjából vált nélkülözhetetlen tényezővé a mozgás, hanem ez volt e produkciókban a leglényegesebb. Bármilyen „új színházként” lett is meghirdetve a kérdéses produkció, a mozgás rendezéseinek alappillére lett.

A rendező mint mérnök: konstruktivizmus és biomechanika

A zenei-, a mozgás-, az építészeti- és a vizuális struktúra összehangolásának igénye miatt nem csoda, hogy Mejerhold rátalált Ljubov Popovára, a konstruktivista csoport tagjára, aki egy komplex, egyetlen darabból álló díszletet tervezett *A csodaszarvas* számára. Ez Mejerhold szándéka szerint elég kompakt kellett legyen ahhoz, hogy ezt az előadást kivigye az utcára is. Mint politikailag motivált rendező azt akarta, hogy színháza a népet szolgálja, és úgy hitte, a leghatékonyabb módja ennek, ha művével kitelepül az utcára. A népszerű színház iránti lelkesedése ideológiai töltetű volt, és szorosan kapcsolódott az 1917-es forradalom utáni bolsevik politikához. Osztozott a konstruktivisták művészet ellenes hangoltságában (a „művészet” számukra „burzsoá csökevény” volt), ami egybecsengett a húszas évek pragmatista ethoszával. Ugyanakkor az ő módszerük – akárcsak Mejerholdé – sem ábrázoló jellegű volt, hanem absztrakt: a lovat példának okáért nem lóként jelenítették meg,

¹² Uo. 138, Mejerhold kiemelése. Magyarul vö. *A teatralitás dícsérete*, 201.

¹³ Gladkov, *Mejerhold Speaks*, 142.

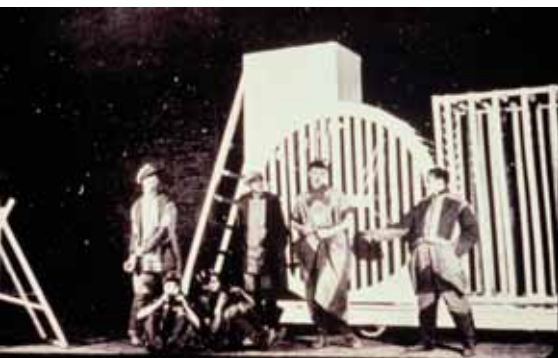


Ljubova Popova (1889–1924)
festő, díszlettervező

hanem egy körként, és a képek ábrázolás-technikájában a montázs elve dominált. A társadalmi „konstrukció” uralkodó eszmerendszere, mely a konstruktivisták irányzatának elnevezésében is visszaköszön, a társadalmi tervezés (social engineering) bolsevik politikájából eredeztethető. A konstruktivisták inkább „mérnököknek” tartották magukat, mint „művészeknek”.

Mejerholdot hasonlóképpen vonzotta az elképzelés, hogy önmagát mérnök-rendezőnek tekintse lássa, és bevetette Popova absztrakt, gépszerű építményét – egy lépcsőkkel, lejtőkkel, kerekkel, átjárókkal és platókkal egymáshoz

kapcsolt sok szintből és síkból álló geometrikus alakzatot –, hogy ezen mozgassa színészeit. Ezen futottak, csúsztak, ugrottak, szökelltek, mutattak be számtalan akrobatikus attrakciót és komikus fogást – smink nélkül, kék színű munkásoverallban, mely szimbolikusan kifejezte a társulat szolidaritását a proletariátussal. A kerek lassabban vagy gyorsabban forogtak, összhangban a játék ritmusával és tempójával. Popova díszlete meglehetősen nehézkes volt ahhoz, hogy a darab 1923-as turnéja alkalmával kivigyék Kijev és Harkov parkjainak szabadtéri színpadjaira. Így aztán az egész vállalkozást illetően Mejerhold végül is kénytelen volt beérni azzal, hogy a munkásokat és a Vörös Hadsereg katonáit behozza a színházépületekbe. Konstruktivista korszakának utolsó produkcióiban – a különös *Tarelkin halálában* (1922) és az explicit módon politikai, majdhogynem agitpropos *Ágaskodó földben* (1923), *A lullitóban* (1923) és *a Fel, Európáért!* (1924) című előadásban – Mejerhold azt vette a fejébe, hogy a cselekményben való részvételre buzdítja a közönséget. A munkások az



Jelenetkép a *Tarelkin halálából*, 1922

előadást felhívásokkal vagy beszédekkel szakították félbe, a politikailag különösen jelentős pillanatokban rázendített a Vörös Hadsereg zenekara, és így tovább, ahogy ez a tömegfelvonulásokon szokásos volt. A rendező, akit mindig is izgatott a közönség átférfálásának gondolata, és aki amellet érvelt, hogy a néző a negyedik leglényesebb tényező a színház jelentésterének megalakításában, nos, Mejerhold most elemében érezte magát. Az előadást alkotó további három tényező a szerzők, a rendezők és a színészek voltak.¹⁴

¹⁴ Egy másik nagyjelentőségű esszéjében (*First Attempts at a Stylized Theatre*, 1907) Mejerhold a jelenlegi színházi gyakorlat feltételezett hármasságáról beszél, melyben a rendező a szerző mellett a színházi esemény háromszögének csúcsát, míg a színész a maradék két csúcsot képviseli, leváltva ezt a modellt egy horizontális vonallal, jelezvén, hogy a szerző, a rendező, a színész és a néző együttesen határozzák meg a színházat. Lásd Braun Mejerhold on Theatre című könyvét, 50.

Mejerhold azon törekvése, hogy megváltoztassa a nézőtérén ülők szociális összetételét, ebben az időben kéz a kézben járt formai kísérleteivel. A *Tarekkin halálában* a játéktér hol felemelkedett, hol eltűnt, ahogy a Mejerhold tréningjein kiképzett kivételes képességű színész, Igor Iljinszkij egy trapézen átlendült a színpad felett. Ötvözte a mozira és a cirkuszra jellemző technikai megoldásokat, beleértve a filmvászon színpadi használatát is. Az Ágaskodó földben gépekkel zsúfolta tele a színpadot és a nézőteret, hatásosan tágítva ki a látószöveget: egy teherautó, egy autó, egy motorkerékpár és egy daru mellett még egy repülőgépet is vizionált, de azt már nehezen lehetett kezelni. Hatalmas fénykévek világították be a teret, időnként géppuskatűz ropogása kísérte a látványt. A látszólagos anarchia ellenére ezeket a konstruktivista produkciókat rendezői precizitásával teljes mértékben uralta Mejerhold, aki addigra már a tekintélyt parancsoló zsarnok-rendező titulust is kiérdemelte, a rendezőét, aki a színészek és más közreműködők akaratát képes alárendelni saját víziójának, erős kézzel tartva egyben az előadásait. Elvárta tőlük azt is, hogy a „lehető legvilágosabban juttassák kifejezésre”, amit a rendező »közölni akart« a nézővel, és hogy a néző képes legyen mindezt fel is fogni. Színészei rábízhatták még magukat – ahogy ez minden produkciójában egyformán érvényesült – Mejerhold különlegesen kifinomult ritmusérzékére. Azt tartotta, hogy a „ritmusérzék egyike a legfontosabb rendezői kvalitásoknak”.¹⁵

Ezek az előadások mindenekelőtt a színészek nagy fizikai erejére, állóképességére, mozgékonyaságára, flexibilitására, rugalmasságára és koordinációs képességére épültek – azokra a készségekre, melyeket Mejerhold biomechanikai gyakorlatai során sajátítottak el. A biomechanika elméletét az észak-amerikai Frederick Winslow Taylor inspirálta, aki a gyári munkások mozdulatait tanulmányozta abból a célból, hogy kiderítse, miként lehetnének produktívabbak. Taylor idő- és mozdulat-tanulmányai tartalmazzák például azt a megállapítást, hogy a kéz ritmikus mozdulatai hatékonyabbak, mint a ciklusmentesek, és hogy a ritmikus mozgások hatékonyabbak, mint a ritmustalanok. Valamint, hogy a munkavégzést megszakító szünet nagyobb produktivitást eredményez, ha ciklikus munkafolyamatba van beépítve. Praktikusan fogalmazva, Mejerhold olyan technikákat keresett, melyek „eredményesek” (Taylortól kölcsönözve a kifejezést) a színészi energia és ellenálló képesség felépítése szempontjából, miközben a színész testének szobrászi értelemben vett formát is adnak. E célból olyan gyakorlatokat talált ki, mint a jól ismert mimes „Nyilazás”. Ez három szekvenciából állt: a kar felhúzza egy képzeletbeli ideget, hogy kilövésre tegye készsé a fegyvert, és hogy az akció képzeletbeli céljára irányítsa azt (ez az „ellentartás”); a nyílvesztő kilövése úgy mond az akció magja (az „elérésztés”); és az akció pontos, nyomatékos befejezése, mely olyan, akár egy mondatvégi pont (ez a „teljes megállás”). Az egész gyakorlat oly módon volt kidolgozva, mint egy balett lépéssor a maga pontosan megadott formájával és jellegzetes befejező gesztusával, mondjuk egy tussal, ami jelzi, hogy itt a lezárás. A „Nyilazás” gyakorlata az egész test mozgását igényelte (és nem csupán a karokét), és ez erősítette a mozgássor folyamat-jellegét.

¹⁵ Gladkov, *Meyerhold Speaks*, 121, 126.

Más gyakorlatok a partner munkáját helyezték előtérbe – ilyen volt például a partner felkapása a színész mellkasára vagy vállára, ahogy ez *A csodaszarvasban* történt. Ezek a gyakorlatok arra lettek kitalálva, hogy stimulálják – Mejerhold kifejezésével élve – a színész „ingerküszöbét”. Ez egy külső magatartásminta volt, illetve ennek vagy annak az akciónak végigcsinálása, ami aztán kiváltotta a megfelelő érzelmeket. Mejerhold ezzel monhatni ellene ment Sztanyiszlavszkij korai technikájának (az „érzelmi emlékezetnek”), mely azt célozta, hogy a színész a múltban megtapasztalt érzelmi emlékeinek felidézésével hívja elő a szerephez szükséges emóciókat.¹⁶



Biomechanikai gyakorlat, 30-as évek
(forrás:cv.routledge.com)

A biomechanikai gyakorlatok a komplexitás különféle fokán álltak, közülük némelyek teljes etűddökké fejlődtek, melyek felszították a színészek alkotókedvét. Sőt mi több, Mejerhold rendezéseinek egy tágabb mozgásteret kölcsönöztek, mivel a fejlett színészi technika eszköztára felszabadító erővel hatott mind a színészre, mind magára a rendezőre. Paradoxon, de a biomechanika elméletének merevsége, a „taylorista módszer” (lásd alább a keretben) iránti elkötelezettség ez esetben egy felgyelmezett, de szabad művészi praxis létrejöttét segítette elő.

Ha megfigyelünk egy akcióban lévő szakmunkást, mozdulataiban az alábbiakat vehetjük észre: (1) a felesleges, nem produktív mozdulatok hiánya; (2) ritmus; (3) a test súlypontjának pontos pozicionálása; (4) stabilitás. Az ezeken az elveken alapuló mozdulatokat egyfajta táncszerűség jellemzi; egy szakmunkás, ahogy a munkáját végzi, az embert határozottan egy táncosra emlékezteti; így lesz határos a munkavégzés a művészettel. A hatékonyan dolgozó ember látványa pozitív örömeztést vált ki. Ez ugyanígy alkalmazható a jövő színészenek munkájára is...

A taylorizmus módszere alkalmazható a színész munkájára ugyanúgy, mint ahogy bármely más olyan munkavégzésre is, melynek célja a produktivitás maximumának elérése...

A színház taylorizációja lehetővé fogja tenni, hogy egy óra alatt játsszuk el azt, ami ma négy órát vesz igénybe.

Mejerhold, 'A jövő színésze és a biomechanika'¹⁷

¹⁶ *The Actor of the Future and Biomechanics – 'A jövő színésze és a biomechanika'* (1922, Braun, Meyerhold, 199) című írásában Mejerhold aláhúzza, hogy a külső akciók hogyan stimulálják az érzelmeket, ami szemben áll a korai Sztanyiszlavszkij felfogásával, melyet a fizikai akció módszerén keresztül a későbbiekben felülvizsgált.

¹⁷ Braun, *Mejerhold*, 198–199.

Ez a fejezet nem fejeződhet be anélkül, hogy röviden ne utaljunk *A revizorra* (1926), erre a baljós előjelekkel terhes vitriolos produkcióra, erre a szó mejerholdi értelmében véve groteszk előadásra, amelyre – mint mondani szokás – több tintát pazaroltak, mint bármely más előadásra Oroszországban. Ez Mejerhold rendezői újításai miatt történt így. A végén például életnagyságú papírmasé bábok helyettesítették a karaktereket, amivel zseniálisan tréfálta meg a közönséget (egészen addig, míg a lehulló bábfejek fel nem fedték a színészek valódi fejét). Ez volt az a produkció, mellyel Mejerhold érvényessé tette és igazolta színházeszményét, hogy „a rendező nem végrehajtó, hanem szerző-alkotó művész – már amennyiben ennek jogát kiérdemelte”.¹⁸ Átalakította Gogol darabjában a jelenetek sorrendjét és kiegészítette a szöveget novelláiból vett idézetekkel. Húzott és szerkesztett céljainak megfelelően, nagyobb biztonsággal, mint valaha bármikor, megkérdőjelezve ezáltal, hogy eszmeileg létezik-e egyáltalán valamiféle rögzített, „egyetlen igazi” szöveg. És azáltal, hogy mindezt megtette, hogy a színpadi munkát alkotásként, nem pedig interpretációként vagy „végrehajtásként” fogta fel, „szerzőként” viselkedett. A szerző-rendező, illetve az *auteur* fogalma, melyre e könyv későbbi fejezeteiben fordítjuk rá a figyelmet, ebben a fordulatban gyökerezik.

¹⁸ Uo. 199.

Maria Shevstova: Vsevolod Meyerhold: From Commedia dell’Arte to Biomechanics

It is Chapter 3 of the 2013 book by Christopher Innes – Maria Shevtsova: *The Cambridge Introduction to Theatre Directing* (Cambridge University Press). Among the “directors of theatricality”, the Russian Vsevolod Meyerhold (1874–1940) is introduced first. Its author, Maria Shevstova, starts by an outline of the career of Meyerhold, the actor and director, “one of the most daring experimenters of the twentieth century”, whose life ended so tragically in the infamous prison in Moscow, Lyubyanka. Then she characterises the theatre-idea represented by Meyerhold along three concepts: theatricality, stylization and the grotesque, making mention of his major stagings (Vladimir Mayakovsky’s *The Badbug*; Alekszandr Blok’s *The Fairground Booth*; Crommelynck’s *The Magnanimous Cuckold*; Gogol’s *The Government Inspector*, Lermontov’s *Masquerade*, Moliere’s *Dom Juan*). The idea of “the director as engineer”, taken by Meyerhold from the constructivists, is discussed next. Meyerhold’s opposition to traditional concepts of art was motivated by his sympathy for the revolution and the Bolshevik Party. He thought to serve his people by bringing the stage area closer to the public, while the form of expression in his performances continued to be dominated by innovation (the montage principle, abstract, geometric space formation). In elaborating his biomechanic exercises, drawing upon Winslow Taylor’s method for instance, he sought techniques that enhanced the energy and stamina of the actor. The text closes by an analysis of the 1926 staging of *The Government Inspector*, where Meyerhold first succeeded in asserting that “The art of the director is the art not of the executant, but of an author – so long as one has earned the right”.



Gombrowicz nyomában

(Katona Imrét Ungvári Judit kérdezi)

Éppen 75 évvel ezelőtt szállt partra egy Witold Gombrowicz nevű lengyel emigráns Argentínában. Vajon hová vezetett az útja? Milyen körülmények közé érkezett, milyen társadalmi közeg fogadta? Milyen helyszínek határozták meg az ott töltött huszonnégy esztendő, s milyen hatással voltak az ottani élmények az íróra? Milyen nyomot hagyott a lengyel író maga után? E kérdésekre próbált választ találni Katona Imre színházi rendező, aki nemrég Buenos Airesben járt, és lapunk megbízásából felkereste Gombrowicz életének argentin színtereit is.

– Gombrowicz huszonnégy éves emigrációja nagyjából három, nyolc-nyolc évből álló szakaszra osztható. Az első 1939-től 1947-ig tartott, onnan kezdődően, hogy argentin földre lépett, és a világháború kitérője miatt már nem tért vissza Európába. Nem volt könnyű a helyzete: lengyel nemesi családból származott, már ismert író, az akkori lengyel irodalom egyik fenegyereke volt akkor, és ott kellett maradnia ebben a távoli országban, ahol a teljes talajtalanság, tökéletes létbizonytalanság várta. A hajó visszament, ő már nem volt rajta, maradt a zsebében nyolcvan dollár. Az első nyolc év a nyomor éveit jelentette számára, ehhez kapcsolható a magyar fordításban *Cselédlépcsőn* címmel megjelent, eredetileg a *Bakakaj* címet viselő elbeszéléskötete. Bacacay valójában egy jelentéktelen kis argentin település, ahol a függetlenségi harc egy kisebb csatája zajlott, erről kapta nevét az avenida Bacacay, amely sok kilométer hosszú,



A Bacacay melletti sínpar



J. L. Borges (1898–1986)
költő, esszéista, filozófus

nyomorúságos utcája volt ebben az időszakban a fővárosnak. Azért találó a kötet magyar címe, mert tényleg ez volt Buenos Aires „cselédbejárója”, ide érkeztek a környező településekről a napszámosok, cselédek hajnalban robotolni a városba, és este visszatértek viskófalvaikba. Olyan utca ez, amelynek nincs szomszédos utcája, sínek, vágányok futnak mellette, nem is lehet rajta végigmenni, megszakítja közepütt egy gyártelep, és úgy fél kilométer után egy zsákutcából indul újra. Gombrowicz érkezésekor még kifejezetten perifériának számított, ma már kevésbé, hiszen a földalatti is elmegy odáig. Ebben az első nyolc évben ez volt Gombrowicz életének színtere, alkalmi munkákkal, összevisszasággal teli időszak.

– *Volt bármilyen kötődése ekkoriban az argentin irodalomhoz?*

– Elmondhatjuk, hogy már ekkor kapcsolatba lépett az argentin szellemi élet némely szereplőjével, megismerte például Borgest is. Egymásról alkotott véleményük is ekkor alakult ki, később ritkán találkoztak, legfőképpen azért, mert nagyon rossz első benyomásokat tettek egymásra. Gombrowicz azt mondta Borgesről, hogy ez az ember olyan kinyilatkoztatásokat tesz a műveiben, mint egy „asszír-babilonisztikus” főpap. Ezt a kifejezést ő maga alkotta. Borges pedig azt tartotta róla, hogy egy hanyag, hányaveti alak, piszkos helyen lakik, még azt is többedmagával osztja meg, tehát semmirekellő. Kölcsönösen nem bírták egymást, és távolságot is tartottak. Ez a nézetbeli különbözőség érdekes módon máig megosztja az olvasótáborukat is, vagyis aki Borgest szereti, az nem szereti Gombrowicz-ot és fordítva, aki Gombrowicz-rajongó, ki nem állhatja Borgest. A két író megosztja az argentin értelmiséget is. Meg kell mondani, különleges helyet foglal el Gombrowicz az argentin szellemi életben. Van, aki egyenesen azt állítja, hogy Gombrowicz a 20. század legnagyobb argentin írója, annak ellenére, hogy a műveit lengyelül írta. Holott olyan világirodalmi nagyságok is jelentkeztek vele egy időben, mint Julio Cortázar. Általánosságban elmondható, hogy abban az időszakban nagy volt az argentin irodalom, és a holdudvara is tágas volt. Ezen írók némelyikével Gombrowicz már a nyomorgásai közepette kapcsolatba került.

– *Milyen természetű kapcsolatokat ápolt az argentin irodalmi élet szereplőivel?*

– Nem mondhatnám, hogy Gombrowicz kapcsolatai létesítésekor különösebben a nemzetközi nagyságokra fókuszált volna. Távol tartotta magát Borgestől és Cortázartól, de azt lehet mondani, hogy Buenos Aires szellemi pezsgése általában nagy hatással volt rá. Egy nyolcmillió nagyvárosról beszélünk, ahol mintegy százezerre tehető az értelmiség lélekszáma, szemben mondjuk Budapesttel, ahol úgy ötezren vannak, ráadásul nagyon behatárolható ízléspreferenciával. A százezer argentin értelmiségi viszont nagyon sokarcú. Ez valóságos szellemi életet jelent. Csak egy érdekes jellemző erről a városról, hogy szinte minden utcáson van egy gyógyszertár, és a két sarok között mindig találunk egy-egy könyvesboltot. Jelentősége, fontossága van a könyvnek, szeretik, olvassák, és a könyvkiadás struktúrája

sem süllyedt odáig, mint nálunk, hogy csak a népszerű olvasmányok kerülnek a könyvkereskedelem előterébe. „Igazi” könyveket lehet venni, és nemcsak szépirodalmat, hanem esszéket, elemzéseket is. Gombrowicz ezzel a sokarcúsággal találkozott ott, és a színe-javával annak a százezres értelmiségi közösségnek, mely az argentin fővárost jellemzi.

– *Melyek voltak a következő nyolcéves időszak jellemző helyszínei?*

– A kezdeti „nyolc szűk esztendő” után egyszer csak bekövetkezett a szerencsés fordulat, mert 1947-ben Gombrowicz állást kapott a Banco Polacónál mint igazgatósági titkár. Ez az időszak volt az argentinai évek legtermékenyebb szakasza: polgári foglalkozása révén az egzisztenciája stabilizálódott, a jól szituált középosztálybeli életvitel színvonalára tudott emelkedni. A városnak is másik területét kezdte belakni ennek köszönhetően. Az a másfél kilométer átmérőjű terület lett az otthona, mindennapi mozgásainak színtere, amely ma is Buenos Aires szíve. Azt is mondhatjuk, hogy nemcsak Argentína közepe volt ez a hely, hanem az akkori Latin-Amerika varázslatosan fontos területe is ez az obeliszk körüli városcentrum. Gombrowicz ennek a mágikus másfél kilométeres körnek a peremén lakott, a Venezuela utcában. Innen éppen csak rá kellett fordulnia a Perú utcára, ahol egyenesen haladva az elnöki palota, a Casa Rosada előtt is naponta elment, majd a Florida utca következett, és aztán jobbra egy sarkon volt a Banco Polaco elegáns épülete. Amikor pedig hazatért, kis kitérőkkel eljutott a Café Tortoni vagy a Gran Café Rex kávéházaiba, amelyek éppen olyan irodalmi–művészeti találkahelyek voltak, mint mondjuk nálunk a New York Kávéház. Itt már az akkori argentin szellemi élet kellős közepében találta magát, mindenféle művészekkel, irodalmá-



Az egykori Banco Polaco épülete, Tucumán utca 462.



Casa Rosada



Café Tortoni



A Gran Rex előcsarnoka

helyzetben volt Argentínában: kívül volt azon, ahová valójában tartozott, és ahol élt, kívülálló maradt ott is. Sőt, a megelőző nyomorúságos évek alatt mintha a saját életéből is kívülre került volna. Egy gondolkodó ember ilyen helyzetben kicsit mintha dombtetőről szemlélné mindazt, ami lent a lapályon történik. Ez a szemlélődés Gombrowicz esetében nagyon fontos momentum, hiszen szó szerint a szeme előtt zajlik a történelem, ami számára egy bűvszó, gondoljunk drámai főművére, az *Operettre*. Ekkor kerül előtérbe Argentína életében Juan Perón és felesége, Evita. 1947–48–49 a nagy tündöklés időszaka, hetente óriási tömeggyűlések zajlanak a Casa Rosada környékén. Hihetetlenül felvillanyozott állapotba kerül az argentin társadalom. Gombrowicz folyamatosan egy monumentális parádét lát maga körül, követi napról napra, egészen odáig, amikor az rémtörténetbe fordul. Eva Perón megbetegszik, és 32 évesen meghal, és ekkor rendeznek egy színpadias, émelyítően látványos temetést, amit egyhetes nemzeti gyász követ, mindenki Eva Perónt siratja. Majd jön Perón politikai meggyengülése, száműzetése és a katonai diktatúra. Eva Perón mauzóleumát is szétrombolják, ki kell csempészni a bebalzsamozott



El Querandí – étterem a Peru és Moreno utca sarkán

rokkal, muzikusokkal körülvéve. Ez a merőben más, egzisztenciálisan nyugodtabb időszak nagyon termékeny volt Gombrowicz pályafutását illetően, de nagyon fontos az is, hogy ezen a területen, ezen a „színpadon”, amelyen ő napi szinten mozgott, a kor legnagyobb történelmi attrakciói zajlottak. Egészen kivételes események voltak ezek, hiszen Argentína nemzeti történelmének legnagyobb kataklizmáit éppen ezekben az években élte meg, amikor Gombrowicz ott róttá az utcákat. Az író persze mint művelt és érzékeny emigráns kivételes

helyzetben volt Argentínában: kívül volt azon, ahová valójában tartozott, és ahol élt, kívülálló maradt ott is. Sőt, a megelőző nyomorúságos évek alatt mintha a saját életéből is kívülre került volna. Egy gondolkodó ember ilyen helyzetben kicsit mintha dombtetőről szemlélné mindazt, ami lent a lapályon történik. Ez a szemlélődés Gombrowicz esetében nagyon fontos momentum, hiszen szó szerint a szeme előtt zajlik a történelem, ami számára egy bűvszó, gondoljunk drámai főművére, az *Operettre*. Ekkor kerül előtérbe Argentína életében Juan Perón és felesége, Evita. 1947–48–49 a nagy tündöklés időszaka, hetente óriási tömeggyűlések zajlanak a Casa Rosada környékén. Hihetetlenül felvillanyozott állapotba kerül az argentin társadalom. Gombrowicz folyamatosan egy monumentális parádét lát maga körül, követi napról napra, egészen odáig, amikor az rémtörténetbe fordul. Eva Perón megbetegszik, és 32 évesen meghal, és ekkor rendeznek egy színpadias, émelyítően látványos temetést, amit egyhetes nemzeti gyász követ, mindenki Eva Perónt siratja. Majd jön Perón politikai meggyengülése, száműzetése és a katonai diktatúra. Eva Perón mauzóleumát is szétrombolják, ki kell csempészni a bebalzsamozott holttestet, és átmenekíteni a tengerentúlra, Spanyolországba. Ez a történet valami bombasztikus, és mindezt szinte páholyból nézi végig Gombrowicz. Közvetlenül megtapasztalja, hogy a történelem sajátos, esszenciális üzenete, jelentése nem más, mint a ráció kategorikus cáfolata. Aki benne él, a született argentin igyekszik mindezt ésszerűsíteni. Gombrowicz viszont a rémlátomást és az örületet veszi észre belőle, szemben Borges-szel, aki azt mondja, hogy a mítosz a történelem végső igazsága, s ami azon túl van, nem több, mint hétköz-

napi zsurnalizmus („il mito es la última verdad de la historia, el resto es efémero periodismo”). Tehát Borges valami értelmezhető nagyságrendet keres a történelemben, míg a teljesen másként gondolkodó Gombrowicz az értelem hiányát látja.

– *Milyen stációk vezettek el a cselédlépcsőtől egy olyasfajta ismertségig, hogy vannak, akik egyenesen a legnagyobb argentin íróként látják benne?*

– A lassú idő. Ismerem az emigrációt, mert a saját bőrömmön tapasztaltam meg, sok fontos dolog történt úgy az életemben, hogy nem voltam itthon. Külföldön éltem, szinte emigrációban, és a sors különös fintorából most már elmondhatom, hogy egy olyan távoli országban, mint Argentína, a személyes életem fontos eseményei történnek. Ha valaki emigrációba érkezik, azt mondjuk, hogy az első öt év elhullott idő. Semmibe vész addig, amíg az ember elkezd a maga valójához közelíteni. Gombrowicz ugyanolyan volt akkor is, amikor a tengerjáró hajóról leszállt. Meg kellett azonban annyira tapadnia, hogy valóságos interakcióba kerüljön az emberekkel, kommunikálni tudjon. Ahogy ez bekövetkezett, már egyenes út vezetett ahhoz, hogy ismerjék és elfogadják, hiszen nem volt akárki. Witoldo nagyon is népszerű és ismert alakja lett az ötvenes évek elejére az argentin szellemi életnek. Olyannyira, hogy '55 után megengedhette magának, hogy abbahagyja a munkát és csak az irodalomnak éljen. Ennek előzménye volt persze, hogy Párizsban már megjelentek művei, és a világsiker szintjén robbantak be az irodalmi köztudatba. Ez a huszonnégy Argentínában töltött esztendő egyenes ívet alkot a nullponttól a beteljesülésig. Azután 1963-ban Gombrowicz elhagyta az országot, és soha többé nem is tért oda vissza. Érdekes viszont, hogy ma sem lehet megkerülni az ő személyét, ha az ötvenes évek Argentínájáról beszélünk. Itt van a kezem ügyében most is egy könyv, amely *'Eva Perón arcai és álarcai'* címmel elemzi a politikusnő tevékenységét, és már a fülszövegben az olvasható, hogy a névéhez kapcsolódó történelmi események döntő hatással voltak egy írógenerációra, amelyet Borges és Eva Perón „fattyúgyermekeinek” nevezhetünk. Ennek a generációnak a legnagyobb alakja pedig kétségkívül Gombrowicz volt. Annyira érezhető Gombrowicz jelenléte, hogy nem volt nehéz felkutatni életének helyszíneit.



Emléktábla Gombrowicz hajdani lakóházán

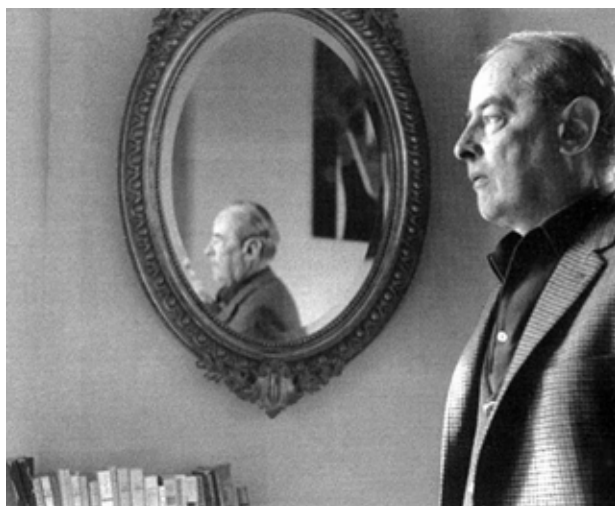


Gombrowicz ablaka

Kedves anekdota például, amikor az El Querandí étteremnél próbáltam fotózni. Akkor volt a forgalom, hogy csak nehezen tudtam jó képet készíteni, a tulajdonos felfigyelt rám, odajött és megkérdezte, miért fotózok. Mondtam, hogy azért, mert ide járt ebédelni Witold Gombrowicz, mire ő felkiáltott, „még hogy Gombrowicz, de Borges!” – ebből kiderült számomra, hogy Borges-párti. Végigjártam az útvonalat is, melyet naponta megtett. Elzarándokoltam a lakásához is, és megnéztem, mit látott az ablakból nap mint nap, mintha kicsit a titkaiba pillantanék bele. Számomra egyébként Gombrowicz mitikus alak, mert a hetvenes–nyolcvanas években nagyon nagy hatással volt rám mint színházi alkotóra és mint gondolkodó emberre egyaránt. Amikor Argentínában jártam, éppen akkor rendezte meg az argentin Nemzeti Könyvtár megérkezésének 75. évfordulója apropóján az első nemzetközi Gombrowicz-konferenciát, mintegy negyven résztvevővel. Ez is újabb jelzése volt annak, mennyire jelen van az ottani szellemi életben: egy először megszervezett tanácskozás, amelynek spanyol a hivatalos nyelve. Persze volt a dolognak egy furcsa fintora is, hiszen maga Gombrowicz úgy fogalmazott, hogy a művészetnek nincsenek katedrái. Nos, ezen a konferencián különböző egyetemi katedrák képviseltették magukat, Bostontól Buenos Airesen keresztül Barcelonáig. Olyan volt az egész, mint egy groteszk színház.

– Azt lehet mondani, hogy ambivalens az író nemzeti kötődése. Mennyire tartotta magát lengyelnek, hogyan viszonyult ehhez a kérdéshez Argentínában?

– Azt mondhatom, hogy olyan kizárólagosan, mélyrehatóan lengyel író volt, hogy talán már nem is lehetne lengyelebb. Elég, ha beleolvasunk a *Transz-Atlantik* című regényébe, amelyben felidézi azt a lidércnyomást, mely Argentínába érkezésekor kerítette hatalmába; de egy olyan nyelvezetet használ, mintha a magyar barokk, Mikes Kelemen nyelvén írna ma valaki modern prózát. Az, hogy ő maga is leírja magáról, hogy „antilengyel”, annak a következménye, hogy a lengyelség önképe sokkal összetettebb, mint a mienk. Diadalmas jelenlétének talán éppen az a titka, hogy ő „főlényesen” lengyel abban a latin környezetben. Nem váltott nyelvet, ami szintén erre utal. Saját tapasztalatból tudom, hogy idegenben az anyanyelven való gondolkodás megtisztul, kifényesedik, sokkal inkább akuttá válik; kísérteties, mennyivel erőteljesebben lehet fogalmazni, mint amikor az ember itthon van. Megerősödik az anyanyelv az emigrációban, sőt, megerősödik annak a képessége is, hogy hatékonyan tudja kifejtetni a gondolatait az ember.



Buenos Aires, Callao Street, 1955
(fotó: B. Paczowski)

– *Az összetett lengyel önkép mit jelent pontosan, és hogyan kell ezt Gombrowicz esetében értelmezni?*

– Mi magyarok, azt hiszem, hajlamosabbak vagyunk ragaszkodni a konvenciókhoz, annak ellenére, hogy a mi történelmünkben is volt bőven pofon, volt okunk megrendülni. A lengyeleket végig csak pofozta a történelem, talán ezért lendültek át egy összetettebb és kevésbé konvencionális alapállásba a világgal és önmagukkal szemben. Volt olyan, hogy szinte teljesen megsemmisültek a történelem folyamán, majdnem eltűntek a térképről. Ennek ellenére kategorikusan ragaszkodtak a nyugati kultúrához. Valahogy a történelem hányattatásai jobban kikényszerítették a lengyelekből, hogy nyitottak legyenek, és ennek köszönhetően ironikusabban tudják szemlélni önmagukat. Gombrowicz Argentínában egyenesen szárnyakat kapott, hiszen egy olyan világba került, ahol a realitás nem egy kézzelfogható valóság, ahol a realitáshoz egyfajta lebegés érzete társul. Argentínában éppen ez a „titok”, és az illúzió a kulcs. Argentínában az az érdekes, hogy nem merő egzotikum, mint Brazília, hanem nagyon hasonlít Európára, annak sajátos tükre. A valóság és az illúzió másképp jelentkezik, a kettő különös összefonódása jellemzi az argentin szemléletet. Az illúzió olykor felülkerekedik a valóságon, ebben rejlik Eva Perón politikai pályafutásának titka is. Argentína olyan ország, ahol az elképzelhető valóság és a megtörténés között óriási a távolság, és az elképzelhetetlen is megtörténhet. Argentína volt már a világ leggazdagabb országa, és ahogy ma látjuk, bekövetkezhet egy akkora államcsőd, hogy az aznap kifizetendő adósság több, mint amennyi az államkasszában összesen rendelkezésre áll. De nem kell őket féltetni, ott vannak a természeti kincseik és a szorgalmuk. Ugyan csak kétszáz évet számlál az ország történelme, de komoly kultúrát halmoztak fel. A valóság és illúzió furcsa viszonyára a legjobb példa a tangó. Ez nem tekinthető egzotikus táncnak, mint mondjuk a szamba. Európában is a legtermészetesebben táncolhatjuk, sajátunknak tekintjük, mint a keringőt. De ahogyan nálunk táncoljuk, az mégsem ugyanaz. Ami nálunk csak egy tánc, az náluk egy rítus, és az, akit a karjaiban tart egy férfi, nem csupán egy nő a maga fizikai valójában, hanem a Nő illúziója is egyben. Ennek az az oka, hogy ezt az országot küzdeni, dolgozni akaró férfiak teremtették meg egy új élet reményében. Magányos férfiak érkeztek ide, leginkább hajókon, és amikor elmentek a milongába, az osztánál adódott rá a lehetőség, hogy egyetlen táncra felkérhettek egy nőt, aki ugyan nem volt az övéké, de mégis ott volt a maga fizikai valóságában. És egyszer csak ott volt ezeknek a férfiaknak a karjai között valóságosan is az illúzió. Ez a tangó alaphelyzete.

– *Tehát nemcsak a lengyelek hajlamosabbak a szürrealitásra, hanem az argentinok is?*

– Ezért is tarthatják sajátjuknak azt az értéket, melyet Gombrowicz ott létrehozott, és értik is! Sokat voltam színházban most Argentínában, és volt műsoron Gombrowicz-darab. Még hozzá az *Operett* egyik első változatából, a *Historiából* készült produkciót láttam. Ismert, hogy több változat is készült, és ezekben más-más képletet alkotott meg az író. Ennek a variációnak a főszereplője maga Witold, a „mezitlábás fiú” – érdekes, mennyire rímél ez a meztelenség metaforájára. Nos, ezt vitte színre a Hasta Trilce nevű színház társulata. Nyugodtan mondhatom,

hogy rajongója vagyok a lengyel színháznak, Grotowskitól Kantorig a legmélyebb hatások engem is a lengyel színházból értek, ennek köszönhetően nagyon sok lengyel produkciót láttam, de ez a Buenos Airesben látott argentin produkció egy tőről metszett, igazi lengyel előadás volt! „Lengyelebb”, mint amit itt, a Nemzeti Színházban egy lengyel rendező (Andrzej Bubień) állított színpadra. Argentínában nagyon értik őt, valami nagyon mély azonosság húzódik meg ott a lengyel látásmóddal. A kulcsszó a groteszk. Ez az argentin társulat egy olyan költői, látomászerű, hamisítatlan lengyel előadást hozott létre spanyolul, amelyben – bár kétségkívül őrülden hangzik – valahol elrejtve még egy fájdalmas, titkolt lengyel patriotizmus is ott lapult. Beleírtak a darabba egy dalt, amelyben azt éneklik spanyolul: „csak téged akarlak megóvni, Polónia...”

– *Miben mérhető Gombrowicznak az argentin szellemi életre gyakorolt hatása?*

– Két pontban tudom összefoglalni ezt a hatást a látott előadás és a konferencia kapcsán. Negyven olyan előadó jött el erre a tanácskozásra, főleg latin-amerikai országokból, akik Gombrowiczból élnek, ő a témájuk. Ha ez a negyven egyetemi kutató egzisztenciát tudott alapítani egy szerzőre, akkor ez azt jelenti, hogy nagyon nagy a hatása. A színházi gyakorlatnak pedig Gombrowicz Argentínában ma is a megtermékenyítője. Az említetten kívül más előadásokból kiindulva is azt lehet mondani, hogy ez a közeg elsősorban a színházi progresszió mindennapi gyakorlatában tudta kamatoztatni az író hatását. És ami még ennél is fontosabb: a közönség, a fizető néző, az argentin szellemi elit ma is elmegy az előadásokra, és akár öt évig is műsoron tart egy-egy előadást. Ez azt jelenti, hogy Gombrowicz nemcsak formálisan, hanem valóságosan is jelen van az argentin színházi életben.

In the Wake of Gombrowicz

(Imre Katona Is Interviewed by Judit Ungvári)

It is seventy-five years ago that the world-famous Polish author, Witold Gombrowicz disembarked in Argentina. Which road did he take? Where did he find himself and what social surroundings awaited him? What locations determined the twenty-four years of emigration and what effect did his experiences have on his writing? What may be the secret of Gombrowicz's undiminished success in the literary and theatrical life of Argentina? These questions are answered here by director Imre Katona on his recent return from Buenos Aires, where he also visited the Argentinean scenes of Gombrowicz's life on behalf of our magazine.

Helyreigazítás

Előző számunk 75. oldalán a Harag Györgyről szóló kötet adatait hibásan közöltük. Helyesen: *Rendezte: Harag György, szerkesztette: Nánay István, OSZMI, 2000.*