

tartalom

beköszöntő

Szász Zsolt: „A nagy verekedés” • 3

kultusz és kánon

Tadeusz Kantor: A színház elemi iskolája, 1. lecke
(Fordította: Katona Imre) • 5

Szász Emese: Tadeusz Kantor színházi poétikája
(2. rész: „Maga az alkotás – ez vagyok ÉN”) • 11

fogalomtár

Végh Attila: Múzsák • 25

olvasópróba

Nagy István: A baloldaliság és messianizmus egy orosz modellje: Gorkij
(részlet) • 31

Makszim Gorkij: Gyónás (részlet) • 37

hang – szín – kép

Az *Éjjeli menedékhely* látványvilága
(Marija Tregubova és Alekszej Tregubov színpadképei) • 42

nemzeti játékszín

Balogh Géza: A kívülálló. Gellért Endre tündöklése és rettegései
(2. rész: A színészi pálya évei) • 47

Galántai Csaba: Attila, hun király színpadi megjelenítései
(1. rész) • 64

arcmás

„Hazát és szerelmet vágyunk mindannyian”
(Farkas Dénest Ungvári Judit kérdezi) • 78

félmúlt

„Kinek van füle hozzá”
(Ladik Katalinnal Balázs Attila beszélget) • 84

kilátó

Csáji László Koppány: Pásztorok és királyok csillaga
(Folklór és folklorizmus a diskurzus-elemzés tükrében) • 96



Magyar frontkatonák karácsonya 1914-ben (forrás: www.femina.hu)

„A nagy verekedés”

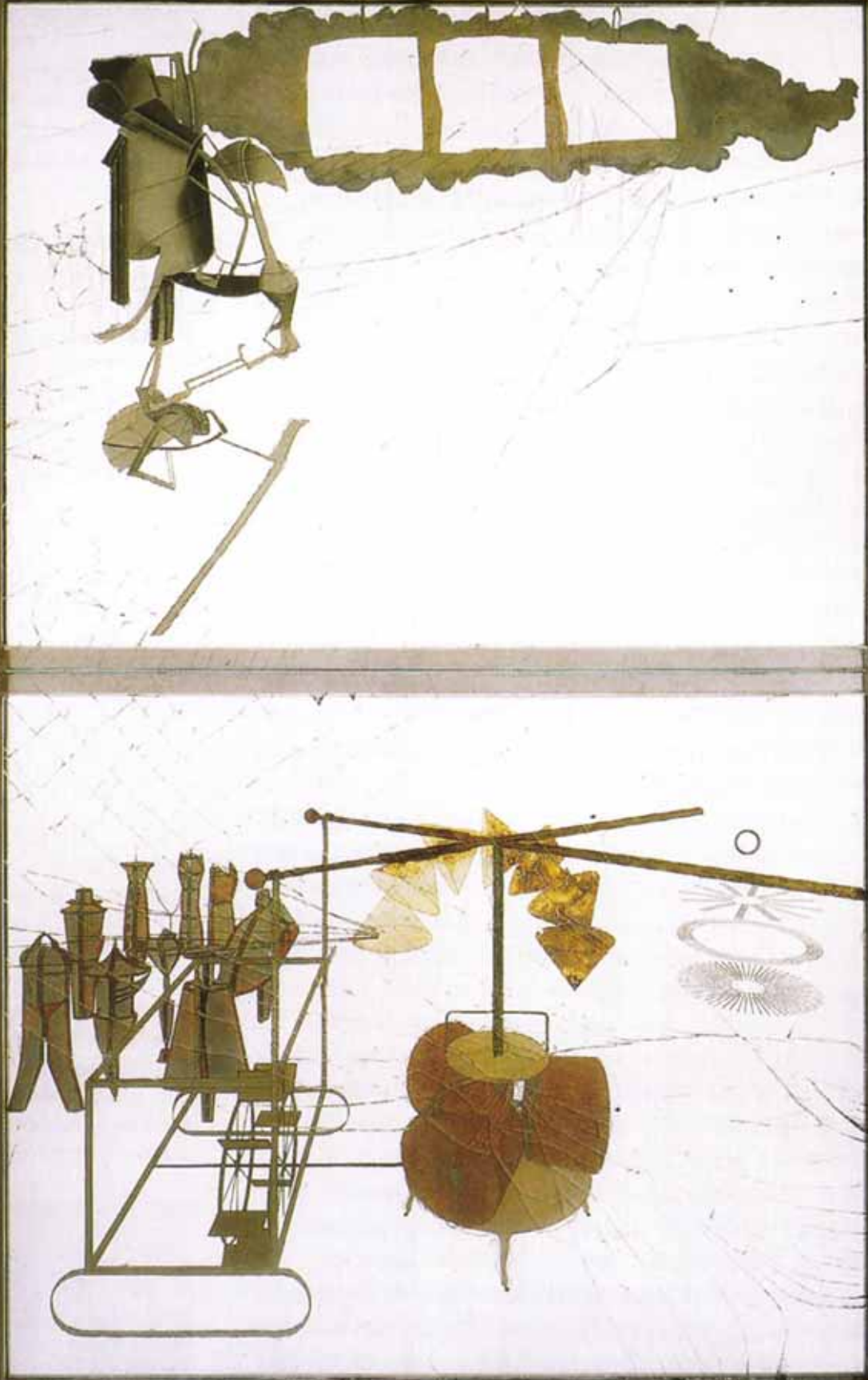
Amikor még nem volt neve és sorszáma a nagy világégésnek, 1914 karácsonyán a császár katonái úgy ünnepeltek, mint ahogy a balfelőli képen látható. Azt mondják a történészek, hogy a karácsonyfa állításának eredetileg osztrák szokása ekkortól vált általánossá Magyarországon. Talán mert a Monarchia soknemzetiségű harcosai olyannyira testközelbe kerültek egymással, hogy ennek a hagyománynak az átvételére magától értetődő módon sor kerülhetett. Állnak a délceg magyarok az ünnep idején, valahol az orosz fronton, tűzszünet van. Ugyanekkor a német, az angol és a francia seregek katonái között megindult a barátkozás is, amit aztán a parancsnokok mindenütt keményen tiltottak, egészen a háború végéig.

Ki tudja, hogyan alakult volna a világ sorsa, ha nincs ez a tiltás? Mi lett volna, ha a művészet forradalmárai ugyanúgy folytathatják a tárgyiasság ballasztjától, a művészet idejétmúlt fegyvereitől való megszabadulás programját, mint ahogyan azt a szuprematista Kazimir Malevics kezdeményezte, amikor fehér alapon egy fekete négyzetet állított ki 1913-ban?

A lengyel Tadeusz Kantor 1914 karácsonyán már útban volt e földi világ felé. S három évtized múlva, a már sorszámmal is ellátott II. világháború idején ő tette föl a színház alkotóinak címezve azt a ma is aktuális kérdést, hogy mi lehet az érvényes cselekvés, amikor e két világméretű kataklizma folytán alapjaiban rendült meg a műalkotás és a művész státusza. Halálszínházával Kantor a maga részéről hathatós választ adott erre a kérdésre. Ám a háborút járt parasztok szavaival élve a „nagy verekedés” azóta is folytatódik – a szellemi élet lövészárkaiban ugyanúgy, mint a való világ hadszínterein.

Ki tudja, miért, ma fehér hollónak számítanak az olyan színházi alkotók, akik teoretikusként is felvennék a kesztyűt. Ahogyan Király Nina, Tadeusz Kantor életművének legjobb hazai ismerője mondja: a színházban száz év óta lényegében ugyanazok a felvetések vannak érvényben, melyeket a század elején Sztanyiszlavszkij, Mejerhold vagy Gordon Craig fogalmazott meg, s melyeknek továbbgondolásán Kantor folyamatosan, élete végéig dolgozott, „földalatti” színházának megalapítása óta.

A Szcenárium karácsonyi számában közzétett írások most e viharos száz év krónikájának fontos fejezeteit kínálják tanulságos olvasmányul.



Marcel Duchamp (1887–1968): A nagy üveg, 1915–1923, olajfesték, lakk, fólia, drót, két üveglap között, 2,72x1,76 m, Philadelphia, Művészeti múzeum



TADEUSZ KANTOR

A színház elemi iskolája

Kantor színházat egyetlen alkalommal tanított.

1986. június 25-e és július 25-e között kurzust vezetett a milánói *Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi* harmadik évfolyamának azzal az elhatározással, hogy áttekintést ad az avantgardizmus legfontosabb irányzatairól.

Milánói leckéit, azok esszenciális jegyzetét *A színház elemi iskolája* címmel 1988-ban bocsátotta közre olasz nyelven. E kivételes művészi és emberi dokumentum alkotja az itt közölt fordítás eredeti szövegét.¹

Mi is volt ez az egyszeri és soha meg nem ismételt esemény, amit Kantor elemi színházoktatásnak nevezett?

Négy héten át tartó folytonos munka – teoretikus fejtegetések, elemzések, praktikus gyakorlatok és improvizációk, melyek egy rövid előadásban csúcsosodtak ki a következő címmel: *Egy házasság konstruktivista és szürrealista fel fogásban*.

Fontos vonatkozás, hogy a művészeti forradalmakról beszélve Kantor egyáltalán nem úgy tett, mint aki a múltba tekint. Ehelyett világosan és kristálytiszta egyszerűséggel (és végtelen szkepticizmussal a bennünket körülvevő álságos és konformista szisztéma iránt) a tudunkra adja, hogy létezik egy permanens, jelenleg is tartó, újabb robbanások előtt álló szemléleti forradalom.

Érveléseit szubjektív megfontolásokkal, személyes reflexiókkal támasztja alá.

De mi mást taníthat egy nagy művész, mint önmagát, mint azt a tudást, mely az ő saját munkáiban ölt testet? S ha önmagát tanítja, az máris módszer lehet

¹ Tadeusz Kantor: *Scuola elementare del teatro*, Milano, 1988. A Ludmila Ryba és Renato Palazzi fordításában először olaszul megjelent kötet magyar fordítását Király Nina vette egybe a lengyelül publikált kötettel: *Lekcje mediolańskie* (szerk. Anna Halczak), Cricoteka, Krakow, 1991

arra (s talán az egyetlen lehetséges módszer), hogy másoknak megtanítsa, hogy önmaguk legyenek.

Miként tudnánk definiálni ezt a különös monológot?

Oly módon akár, mint az átlagtól elütő, a középsszerrel folytonosan hadakozó mester ex-katedra tanítását?

Mint egy hosszú gyónást és testamentumot?

Mint akaratlan apai gesztust, mely éppoly elkésett, mint amennyire sugalmazó erejű?

Vagy mint egy színházi próbafolyamat rendhagyó lejegyzését, melyet nagyívű intellektuális fejtegetések tarkítanak?

Mint afféle avantgardista rítust?

Valószínűleg mindezen dolgokról szó van.

Az itt sorozatban megjelenő szöveg tartalmazza a tizenegy lecke anyagát, s egy tizenkettedikét, mely végső összegezésnek tekinthető.

Manifesztumok láncolata ez, mélyen átgondolt esztétikai hitvallás, művészi és egzisztenciális tiltakozás. Fénylő értelmezése az elmúlt évszázadot alakító tendenciáknak. Nem rideg penzum, de vibráló dramatizáció egy benső, eszmei színpadon, ahol lényegében nem zajlik más, mint a Jó és a Rossz örökös harca.

Katona Imre, a fordító

1. lecke

1986. június 26.

Szeretném ismertetni a munkatervünket.

Ki kell hogy mondjam ezeket a szavakat: tanítani. Tanulni.

Nem szégyenkezem emiatt. Kezdetől fogva tanultam, amióta csak elhatároztam, hogy festő leszek.

Tudtam, hogy a francia festészet nagyszerű.

Ám Lengyelországban francia festészet nem létezett.

Arra kényszerültem, hogy könyvekből, reprodukciókból tanuljak.

Nem volt ez „iskolás jellegű” tanulás. A képzelet volt a fontos, és hogy akarjam a képzeletet!

A francia festészetet csak a háború után, 1947-ben ismertem meg.

Nem biztos, hogy ez a fizikai találkozás fontosabb volt annál, mint ami előbb a képzeletemben történt. Más volt, materiális, visszaigazolást jelentett. De számomra mindig fontosabbak a fantáziám alkotta képek.

Munkásságom folyamatos f e l f e d e z é s e volt azoknak a dolgoknak, melyeket nem ismertem. Bizonyos értelemben tehát tanulás volt. Egy utazás, új kontinensek feltárása – a cél egyre távolabb került, a meghódított földeket magam mögött hagytam...

A művészek feladata a tanulás, a felfedezés, a megismerés, és az, hogy hagyják hátra a már meghódított területeket...

Azért vagyok itt, hogy ebben a segítségekre legyek...

Szeretném, ha a velem való mostani találkozások során megtanulnátok valamit. Beszélni fogok a jelenkori művészet bizonyos jelenségeiről – a magam tapasztalatai alapján vagy éppenséggel a magam értelmezése szerint.

Ez a tanulástok nem lesz „iskolás”, kreatív kell hogy legyen.

Megpróbálom világosan feltárni előttem egy-egy jelenség, tendencia, művészeti áramlat esszenciáját.

A megértésnek arra a szintjére kell eljutni, hogy épp olyan (vagy majdnem olyan) érintetté váljunk, mint azok, akik a múltban ezeket a dolgokat felfedezték és megalkották.

Ez az érintettség majdhogynem utópia, mivel a múltra vonatkozik.

De tegyünk rá kísérletet!

A múlt, a múltbeli felfedezések továbbra is itt pulzálnak a kultúránkban, a mi időnkben is.

A színházat más diszciplínák felől fogjuk megközelíteni.

A művészetet egységes egészként kell felfognunk ahhoz, hogy megértsük a színház lényegét.

A mind erőteljesebben érvényesülő színházi „professzionizmus” a színház csődjéhez vezet.

Merő partikularizmus ez. Valójában a színház nem önmagából indul ki.

A színház: irodalom, dráma, képzőművészet, zene, tánc, építészet.

De ezek mind „beérkeznek” a színházba, és nem belőle „indulnak ki”.

És még valami: ezek mind a színház saját materiáljaként szolgálnak.

Megpróbáljuk feltárni ezt a sajátos UR-MATÉRIÁT, PRA-MATÉRIÁT², a színházat a maga TISZTA, ÉLETERŐS voltában.

A f ü g g e t l e n t ! Az a u t o n ó m színházat!

Ha sikerrel járunk, akkor ez paradox módon a jelenkori MŰVÉSZET EGÉSZÉNEK és a hozzá kapcsolódó eszmék, problémák, konfliktusok megismerésének és megértésének lesz köszönhető...

ABSZTRAKCIÓ

A radikális értelemben vett absztrakció a színházban ritka jelenség. Kiteljesedve csak a Bauhausnál valósult meg, Oskar Schlemmer színházában.

AZ ABSZTRAKCIÓ ELEMEL: négyzet, háromszög, kör, kocka, kúp, gömb, egyes vonal, pont; a fogalmak, mint a tér, a feszültség, a mozgás a dráma alapelemeit alkotják.

² Az UR-MATÉRIA és PRA-METÉRIA pár-fogalmak, szinonimák. Jelentésük 'ősi', 'elsődleges' (a magyarban a PRA-MATÉRIA helyett – azonos jelentéssel – a PROTO-MATÉRIA használatos – a fordító).

Kifejthetőek filozófiai, emberi, pszichológiai kategóriákban. Mindegyiknek megvan a maga sajátos tartalma, a maga visszavonhatatlan és végérvényes igazsága. A vonal – a végtelen; a kör – a megismételhetőség; a pont – a magány: ezekből, akárcsak az élet cselekményes fordulataiból, a konfliktusokból, a megrázkódtatásokból éppolyan érdekes dráma alkotható meg, mint a görög tragédiák.

Az absztrakt alkotás megszületik, kibontakozik, meghódítja a világot, uralkodik.

AZ ÖNÁLLÓ,

TERMÉSZETTŐL FÜGGETLEN MŰALKOTÁS ESZMÉJE,

az ész, az emberi agy tiszta szülötte, mely lerázza magáról a tárgyi világ jármát és uralmát,

mely elutasítja a természet védelmét és támogatását, mely nem alkalmazkodik

hozzá és nem keres nála menedéket, hanem önmagát fölébe helyezi,

egy olyan kor küszöbén jelent meg először, mely nem tétovázott, hogy

– mint a Teremtés Urát –

az embert tekintse névadójának.

Úgy tűnt, a győzelem közel van és bizonyosra vehető.

Ma már hajlunk arra, hogy ezt alaposan korrigáljuk...

De nem tudjuk kitörölni az ember történelméből az absztrakciót.

AZ ABSZTRAKCIÓRÓL ADOTT MEGHATÁROZÁSOM az irányzat letisztult definíciója felől nézve szentségtörőnek tűnhet.

Az Absztrakt nézetem szerint a tárgy h i á n y a .

Ez a h i á n y nagyon fontos. Úgy tűnik nekem, hogy az absztrakció drámai töltete egészében a

t á r g y n a k ebben a h i á n y á b a n keresendő.

Az emberi alak h i á n y á b a n .

Mintha átlépnénk a láthatóság küszöbét.

Mintha láthatatlan erők adnának elő egy antik tragédiát.

DE AZ EMBERI ALAK VISSZATÉRT,

ÉS VISSZATÉRT A TÁRGY IS.

Képzeljük el, hogy az Absztrakció eme színpadára belép egy meztelen ember, és... behoz egy széket...

Az ember és a tárgy.

Nem a száműzetésből való visszatérés ez. És nem is az absztrakció veresége, ahogyan azt a realizmus primitív követői hiszik.

A gondolkodás különböző, gyakran egymással ellentétes módszereinek és irányzatnak alakulása nem egy emelkedő és egyenes vonalú előrehaladás. Én úgy látom, hogy a változások inkább rengésekhez hasonlítanak; hogy egyfajta spontán, többirányú formálódás ez, ahol a kiváltó okok váratlanok és nehezen azonosíthatóak, és ha valami eltűnik, az nem azt jelenti, hogy megszűnik létezni, hiszen tovább működik, pulzál a felszín alatt...

MÁSFAJTA TÁRGY JELENIK MEG.

Nem az, amelynek a művész oly módon szolgált, hogy hűségesen imitálta a képen.

AZ ÉLET REALITÁSÁBÓL KISZAKÍTOTT TÁRGY tűnik elő,
MEGFOSZTVA ÉLETFUNKCIÓJÁTÓL, MELY
ELFEDTE LÉNYEGÉT, TÁRGYIASSÁGÁT.

Ez következett be 1916-ban.

Marcel Duchamp idézte elő.

Ő hántott le a tárgyról minden esztétikumot.

Nevet adott neki: L'OBJET PRÊT.

Egy színtiszta tárgy.

Azt lehet rá mondani: ABSZTRAKT!

Így bukkant elő az absztrakció a „földalattiságból”.³

Aztán eltelt huszonhét év, s e nagy felfedezés feledésbe merült.

KRAKKÓ, 1944. ILLEGÁLIS SZÍNHÁZ.

ODÜSSZEUSZ VISSZATÉRÉSE SZTÁLINGRÁDBÓL.

Az absztrakt művészet, mely Lengyelországban a háború kitöréséig tovább élt
(de ami nem jelenti azt, hogy megkésett jelenség lett volna),
a bestiális népiártás időszakában elenyészett. Így történik ez mindig hasonló körülmények között.

A kegyetlenség, mellyel a háború járt, igencsak távol állt
ettől a purista eszmétől.

Erősebb volt a realitás.

Hatástalanná vált minden eszményesítés is,

tehetetlenné vált a műalkotás,

az esztétizáló r e – p r o d u k c i ó,

haragjában az ember, akit bestiális embertársai kerítettek hatalmukba,

magát a MŰVÉSZETET átkozta ki;

de még elég erőnk volt arra, hogy megragadjuk,

AMI A KEZÜNK ÜGYÉBE KERÜLT, A VALÓSÁGOS TÁRGYAT,

és hogy azt műalkotássá kiáltsuk ki!

Még inkább:

a nyomorúságos, SZEGÉNY tárgyat, mely már elvesztette hasznavehetőségét az életben, de még nem került a szemétre.

Mely lecsupaszítva védelmező életfunkciójától immár mezítelen volt, érdektelen,
m ű v é s z i !

Kegyeletet és MEGRENDÜLÉST keltett!

Teljesen másfajta tárgy volt, mint a megszokott.

Sáros kocsikerék.

Szúrágta gerenda.

Mésszel borított kőműves állvány.

Förtelmes hangszóró, mely háborús közleményeket bömbölt... hangtalanul
Konyhai hokedli...

³ A háború alatt Kantor színházának elnevezése „Teatr Podziemny” és „Teatr Niezalezny”, azaz Földalatti Színház és Független Színház volt.

MIT VALÓSÍTOTT MEG AZ ABSZTRAKCIÓ

még mindig eleven működésével, ha többé nem is az első vonalban?

A történelemben először jelent meg a tárgy életfunkciójától megfosztva.

Üressé vált.

Nem tőle idegen körülmények révén nyert igazolást, hanem önmaga által.

Felfedte saját egzisztenciáját.

És ha hozzá kapcsolódott egy cselekvés, mely rendeltetéséből adódott, az olyan volt, mintha ezt a cselekvést *e l s ő í z b e n* hajtották volna végre a világ teremtmése óta.

Az *Odüsszeusz visszatérésében* Pénélopé egy hokedlin ült, láthatóan kifejezésre juttatva, demonstrálva az ülés állapotát mint elsődleges „emberi” aktust.

A tárgy történelmi, filozófiai, *m ű v é s z i* funkciót nyert.

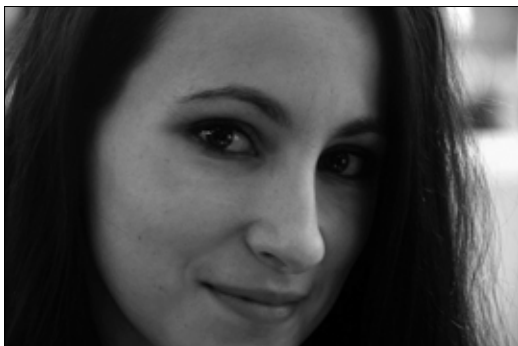
A tárgy megszűnt kelléknek lenni a színpadon, a színész konkurensévé vált.

Fordította: Katona Imre

A lengyel kiadással egybevetette: Király Nina

Tadeusz Kantor: The Elementary School of Theatre (Lesson 1)

Translator Imre Katona's foreword informs that Tadeusz Kantor, the outstanding 20th century Polish stage writer, held a course on the most important directions of avant-garde to third-year students at *Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi*, Milan, between 25th June and 25th July, 1986. *Milan Lessons*, to be published in serial form by *Szcenárium* from the current issue on, first appeared in Italian in 1988. What does it take to study? How should an artist relate to what their predecessors became aware of? How does the past live on in the present? – they are the introductory ideas in Lesson 1. Kantor proceeds by an exposition of the nature of theatre art, its 'Gesamtkunstwerk' (total work of art) character as well as its anatomy. The focal topic of Lesson 1 is abstractism which cast aside the concrete object or the human figure and, as Kantor puts it, appeared at the dawn of the era which "pointed at Man as the Lord of Creation". He surmises that the idea of abstractism was latently but effectively present throughout the entire 20th century and played a decisive role in changing the former status of the reappearing object, which no longer functions as a mere prop on stage but has turned into a rival to the actor.



SZÁSZ EMESE

Tadeusz Kantor színházi poétikája

2. rész: „Maga az alkotás – ez vagyok ÉN”

A műalkotás mint az én tárgyiasítása

Kantor színházában mindenek előtt személyes élményei, világról alkotott reflexiói kapnak teret. Ezek hol egészen konkrétan (például a haldoklás folyamatának bemutatásában), hol csak a művészi eszközök tekintetében mindig a halál prizmáján keresztül jelennek meg. Ez az alapállás Nietzsche gondolataival cseng egybe, aki szerint a tragédia és a művészet maga is felfogható úgy, mint a halál közömbösítésére szolgáló eszköz.¹ Nietzsche tovább viszi gondolatát: „A szerző nemcsak pusztán szövegeket állít elő, hanem ezekben (...) önmaga folyamatos *elő-adása* megy végbe, s ennek jelentősége nem is annyira egy szűk hermeneutikai, hanem épp a személyes fennmaradás szempontjából táruul csak föl igazán.”² Kantor hasonló érdekeltiséggel alkot: elutasítja az interpretáció lehetőségét, és az előadások egyik szintjén mindig eltolja a referenciát a jelentés–jelentő viszonyában a jelentő újrafelfedezése felé. Ahogyan a Halálszínházban a manekenekkel a halálkultuszából kinőtt báb élet/halál közti átjárhatóságát tette meg a színész medialitása ellenében a fő szervező elemnek, úgy a szerzőség (nietzsche-i értelemben vett) kérdését is

¹ „A lét borzalmának vagy abszurdításának undorát egyedül ő (a művészet) formálhatja át olyan képzetekké, amelyek élhetővé teszik az életet.” Vö. Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése*, 67.

² Csejtei Dezső: *Filozófiai metszetek a halálról*, 87.



Wielopole, Tadeusz Kantor szülőfaluja
a 20. század elején

tematizálja. Kantor színházában önmaga mint szerző folyamatos *elő-adása* (is) zajlik a nézők szeme láttára. Ez azonban nem azt jelenti, hogy Kantor mint magánember fennmaradása az érdekes – nem volna jogos nárcizmussal vádolni őt –, hiszen nála az egyéni élet megőrzésének művészi ambíciója a két világháborúban megtapasztalt tömeges pusztító erővel, illetve a tömegkultúrával áll szemben. Ereje és hatása abban áll, hogy a nézőt emlékezteti az ember egyéni életének a fontosságára. Mű-

vészetének ez az a jellegadó vonása, amelynek révén nemzetközi hírnévre is szert tudott tenni. Miközben hazájában gyakran illették a kozmopolitizmus vádjával, és kételkedtek nemzeti identitásában, külföldön provincializmusának és nemzetköziségének kettősségét ünnepelték.³ New Yorktól Tokióig mindenhol értette a közönség még a leglokálisabb érdekeltségűnek tűnő, poros szülőfaluja ihlette *Wielopole*, *Wielopolét* is. De miképpen értelmezhető Kantor színpadi jelenléte? És hogyan „tárgyasul” részvétele következtében valamennyi színpadi történés?

„A rendező szerepében: Tadeusz Kantor”

Kantor már a Halálszínház kezdete óta a színpadon tartózkodik. Manifesztumai-
ban nem ad erre magyarázatot, így hát az elemzőnek magának kell feltárnia azt a szemiotikai (percepció) struktúrát, mely Kantor jelenléte következtében a színpadon felépül. Mivel legbensőbb ambíciója az előadás létrehozása, és ebből következőleg személyes sértésnek veszi, ha valamelyik színésze nem a maximális figyelemmel vesz részt a próbákon, színpadi jelenléte feszélyező erővel is hathat a színészekre. Talán épp ennek a figyelő tekintetnek a terhe alakul át egy bensőleg termékeny drámai feszültséggé. Egyik színésze, Stanisław Dudicki így vall erről: „Dühkitörései feszültséget teremtettek, s így tökéletesen felkészítettek minket az előadásra. Mindannyian féltünk, s ezért a lehető legjobban játszottunk.”⁴ Emellett azzal, hogy a színpadon tartózkodik, folyamatosan a próbafolyamat helyzetét hívja

³ Andrzej Białko: *Wit Stwosz to ja* c. filmjében beszél erről Kantor a 10:00 perctől „Many people in Poland doubted my national identity. They were saying that I was cosmopolitan. (...) They saw me as extremely national, but understandable. If people can understand »Wielopole«, this hole near Rzeszow, is understandable for New York. Then I'm sorry but all those critics, they talk rubbish. I'm extremely national and even provincial!”

⁴ Krzysztof Pleśniarowicz i. m. 140.

elő, amikor még közbeavatkozhat a szerző, hiszen a mű még csak alakulóban van, bármi megtörténhet. Ezzel a Véletlen általa nagyra becsült ideájához kapcsolódik: a néző nem a kész valóság illúziójaként tálalt művel szembesül, hanem egy olyan helyzetet lát, ahol Kantor a manifesztumaiban megfogalmazott eszmefuttatásait élesben próbálja ki, az elbukás, a megvalósíthatatlanság kockázatát sem kizárva. A véletlen és a pillanat egyszerűsége mellett az ellenkező hatást is el tudja érni a jelenlétével: egyetlen mozdulatával zárójelbe teheti az előadásban látottak végérvényes voltát. Gondoljunk például arra a gesztusára, amikor a *Wielopole*, *Wielopole* végén, az utolsó vacsora jelenete után precízen összehajtogatja a fehér asztalterítőt. Ezt olvashatjuk úgy is, hogy annak ellenére, ami az előadásban kifejezésre jutott a sok kereszt, illetve a keresztény és zsidó mítoszok láttán – tudniillik hogy a háború árnyékában milyen nyomorúságos az emberi lét –, mégis van némi reménység és van valamiféle kiút. Vagy gondoljunk arra a jelenetre, amikor szintén a *Wielopoléban* kézen fogja a plébánost az annak meghalását leíró jelenet után, mintha azt mondaná: semmi baj, ez csak játék volt....

Dolgozatom első részének *A tárgy mint színész* fejezetében már szó volt a gyermeki animizmus fabularizáló erejéről, de a gyermeki tudatműködésnek univerzális szerepe van Kantor színházi poétikájában általában is. Azzal, ahogyan a gyermeki elme szelekciós képességét (mellyel „tévedhetetlenül rátalál az igazságra”⁵) egy magasabb poétikai elvvé emeli, reális alapot ad az avantgárd színházi törekvések megvalósításához, beleértve a *véletlen* és az *esetleges* eszményét is.⁶ A *Wielopole*, *Wielopoléban* vagy a *Halott osztályban* a szereplők cselekvéseinek örökös ismétlődése is a gyermeki emlékezet jellegzetességéhez kötődik.⁷ Kantor trónfosztásra ítéli színészeit azzal, hogy ő maga válik a színpad urává. Király Nina szerint a színészek játékának furcsasága is ebben leli magyarázatát: „a cselekvések tulajdonképpen az ember *belső terében* zajlanak, s mint intellektuális kalandok külső-belső hang-effektusokban, a cselekvésről levált gesztusformákban, a színtelen színek sajátos kölcsönhatásában öltönek testet”⁸ S mivel nem saját akaratukból kerülnek közös drámai térbe, idegeneknek tűnnek egymás számára.

A szerző elméjének térstrukturáló szerepe is van. Ez mutatkozik meg például a már említett *Wielopoléban* látható hátsó ajtó mögötti térben. Mintha a tudatalattiba száműzött emlékek törnének elő onnan újra és újra. Nem véletlen, hogy Kantor kezeli ezt a kaput: ő csukja, nyitja, amely gesztus a felvonások vagy jelenetek közti szüneteket, vágásokat is helyettesíti. De ugyancsak az ő tudata látszik térben projektálódni akkor is, amikor a *Vesszenek a művészek!* végére a középső ajtó előrébb kerül, az utolsó jelenetben pedig közvetlenül a rámpánál felépül a barikád, összezsugorítva

⁵ Tadeusz Kantor: *A gyermek emlékezete*, i. m. 190.

⁶ Az avantgárdban a kauzalitáshoz való viszony megváltozása következtében „előtérbe kerül az esetleges, a véletlen; a világ olyan események színterévé válik, melyeknek motivációja felfoghatatlan.” Király Nina: *Cricot 2*. In: Kultúra és közösség, 1987/1. 3.

⁷ „A gyermeki emlékezetben a figura, a szituáció, esemény, hely és idő egyetlen jellegzetessége marad mindig csak meg.” Tadeusz Kantor: uo. 190.

⁸ Király Nina: uo. 4.



A *Wielopole, Wielopole!* előadasképe Maurizio Buscarino felvételén (forrás: www.agraart.pl)

a színpadképet. Krzysztof Pleśniarowicz szerint ez a haldokló ember létszemléletével áll kapcsolatban, a haldoklás egyik aspektusát jeleníti meg: „Az életfunkciók lecsökkennek arra, amit az egyre gyengülő test még megenged a haldokló számára.”⁹ A haldokló pedig ebben az előadásban Kantor négy színpadi megtestesülése közül a leghangsúlyosabb. Kantor emlékezete és jelenléte ezekben az előadásokban egyfajta narratív szálnak tekinthető, amennyiben ő fogja össze a széttöredezett cselekményt.

Ugyanakkor nem csak egy előadáson belül, hanem az egész életműben felfedezhető egy sokrétűen összefonódott háló, melyet Kantor az *utazás* metaforával jelöl. Egyik utolsó manifesztumának Kantor ezt a címet adta: „*Az én művem – maga az út*”. Ez nem csak arra utal, hogy a társulat bejárta az egész világot. (Kantor egyébként kifejti, hogy az övé nem az a fajta „utazó vagy kiránduló színház”, mely a kultúra terjesztése céljából járja a világot. Ez szerinte a tömegkommunikációs média feladata volna. Ő inkább a vásári mutatványosok hagyományához kapcsolódik, akik a színház metafizikai aspektusát képviselik¹⁰). A vándorlás motivikus értelemben egyrészt a nagy utazóban, Ulysses alakjában ölt testet, akit Kantor egész életműve szimbólumának tart a halálból az életbe való visszatérés kifejezésének okán. Másrészt az utazás magát az alkotói folyamatot, a saját forma keresését is jelöli. Nemcsak Kantor vándorol egyik előadásából a másikba, de az általa teremtett karakterek is. Király Nina írja, hogy a *Soha többé nem térek ide vissza* című előadás műsorfüzetében Kantor kollázsszerű szereplői jegyzéket ad: azt jelöli meg, hogy a színész melyik előző darabból való szerepét hozza magával.¹¹ Már a *Vesszenek a művészek!*-ben hangsúlyos volt Kantor autoreflexív viszonya saját művészetéhez, amikor egy „színház a színházban” helyzetet teremtett a komédiás vándortársulat szerepeltetésével. A *Soha többé nem térek ide vissza* című előadás pedig már egyfajta művészi testamentum, amelyben minden addigi tapasztalatát összegzi. És végül az sem véletlen, hogy csak annak a *Ma van a születésnapom* című darabnak az elkészítése végén tud meghalni, melyben minden addigi színházi tapasztalata megmérettetik, és amelyben önmagával szó szerint szembenézhet a hasonmása által. Belátható, hogy Kantornál nemcsak az egyszerű színházi darab, de az életmű egésze is egy autonóm világot alkot, amelyben önmagának és a művészet egészé-

⁹ Krzysztof Pleśniarowicz: i. m. 283.

¹⁰ Krzysztof Miklaszewski: *Encounters with Tadeusz Kantor*, Routledge Harwood, 2002. London, 102.

¹¹ Király Nina: *Krakkói Ulysses*, In: *Színház*, 1990. májusi szám, 39.

nek – mindenekelőtt a festészetnek és a színháznak – a tárgyiasítása megy végbe. De felvetődik a kérdés, hogy mi célt szolgál Kantor számára a művészetnek és saját énjének ez a fajta objektivizálása?

A műalkotás mint tükörkép

Tadeusz Kantor happening-korszaka óta az illúzió kiiktatásának módját kereszte, míg végül a *Halott osztályban* találta meg ehhez a számára adekvát kiindulási pontot. Krzysztof Pleśniarowicz szavaival élve: Kantor „elérte az egyetlen olyan realitást, amelyet nem győzhetett le az illúzió: saját emlékeinek realitását”.¹² Kantor ezzel egészen a mimézis elvének kiindulópontjához érkezett vissza, a tükör-tartás kérdéséig jutva el.¹³ A tükrözés személyiségfejlődésben betöltött jelentőségével az irodalomtudományban is gyakran idézett pszichoanalitikus Jaques Lacan foglalkozott behatóan. E fogalomkészletét a pszichoanalízis szókincséből merítő tanulmányból csak az alapokra szeretnék itt utalni. Lacan a gyermek 6–18 hónapos korában meghatározó szerepet játszó képmás, tükörkép elemzéséből indul ki. E szerint a tükörbeli képmás felismerése három fázisban történik, míg végül a gyermekben tudatosul, hogy a képmás az övé, és el tudja különíteni azt a felnőtt tükörképétől. Amikor felismeri saját képmását, intenzív örömet tanúsít, és ismételtetni kezdi mozdulatait a tükörben. A gyermek fejlődésében e felismerésnek két ősi konzekvenciája van. Egyrészt testének egységesített képét kapja (Gestalt), amely azáltal, hogy életnagyságban jelenik meg, *lerögzíti a formát*, viszont a fordított szimmetria miatt *meg is eleveníti* azt. Lacan szerint így ez a forma „két aspektusával egyszerre szimbolizálja az én mentális állandóságát és előrevetíti annak elidegenedésre való rendeltetését.”¹⁴ Ez tehát egy identifikációs folyamat, melynek lényege, hogy a gyermek végeredményben csak a másokban tudja felismerni önmagát. Ahogyan József Attila mondja: „*Hiába fürösztszöd önmagadban, csak másban moshatsz meg arcodat.*”¹⁵ Ugyanakkor a tükörben történő első ön-felismerés lesz a kezdete minden ön-félreismerésnek is: ez az a fordulópont, melytől fogva az ember képtelen lesz önmagát nem a külvilág szemével figyelni, pontosabban önmagával szemben ezt a kettős nézőpontot lesz kénytelen a továbbiakban párhuzamosan érvényesíteni.

Kantor előadásaiiban és manifesztumaiban is sokszor tér vissza a gyerekkorhoz. „Éreztem, hogy ez az út a fiatalságomhoz és kisfiú koromhoz való visszatérés

¹² Krzysztof Pleśniarowicz: i. m. 201.

¹³ Ahogyan Szókratész mondja Glaukónnak: „*festeni nem is olyan nehéz dolog, sőt sokféle-képp és igen hamar meg lehet valósítani; de talán legkönnyebben úgy, ha egy tükröt veszel, s azt mindenfelé körbehordozod: így egykettőre alkothatsz napot és mindent, ami az égen van, földet, sőt nagyon hamar magadat...*” Vö: Platón: *Az állam*.

¹⁴ Jaques Lacan: *A Tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója*. In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, 66.

¹⁵ József Attila: *Nem én kiáltok*

makacs eszméjének a beteljesülése. (...) Ott volt az otthonom. Az igazi. Még ha meghalok, sem vallom be, hogy öreg vagyok.”¹⁶ – írja Kantor a *Soha többé nem térek ide vissza* című előadáshoz kapcsolódó manifesztumában. Ennek az állandó visszatérésnek egyik oka lehet, hogy Kantort gyermekkorában, hat éves kora környékén több irányból érte a külvilág részéről az idegenség tapasztalata, ami miatt fejlődésében egy törés következett be. Ekkor vesztette el apját az első világháborúban (amelyet aztán követett a második), ekkor volt tanúja nagybátyja, a plébános halálának, amit színházában a halál felé fordulás egyik inspiráló élményeként tart számon. A *Halott osztályban* visszatér a halott gyermekkorhoz, a *Wielopole*, *Wielopoléban* a családról őrzött gyermekkori emlékekhez, a *Vesszenek a művészek!*-ben pedig önmaga hatéves kori képmása jelenik meg. Mintha rendezéseiben a tükör-stádiumban bekövetkezett identifikáció aktusát ismételné meg újra és újra, s így a néző annak a kitágított pillanatnak lehet szemtanúja, amikor a művész belenéz abba a tükörbe, ami egyszerre segíti őt az önazonosság megtalálásában, de amelyben érzékeli a *jelenlét-hiányt* is. Ez utóbbi kifejezés Kantortól származik: „...önmagam keresésére indulok... Magam alkotom meg másik énemet. Művem. Művem és én. Egymással szemben! Olyan ez, mint egy örület.”¹⁷ „Mintha a kép én lettem volna. Nagyon konkrét érzés volt (...) egyfajta *jelenlét-hiányként* definiálható.”¹⁸ Ezek a gondolatok arról tanúskodnak, hogy Kantornál a színházcsinálás folyamata során önmaga hiányzó másik felének megtestesítése zajlik.

Ezt a helyzetet a színpadon az ikerpár Waclaw és Lesław Janiccy által szimbolikusan meg is jelenítette. Eleinte, a *Halott osztályban* csak hasonmásként szerepeltek, később azonban Kantor felfedezte bennük a referencia kérdésének kifejezési lehetőségét. Már a *Wielopole*, *Wielopoléban*, Karol és Olek bácsiként, majd a *Vesszenek a művészek!*-ben a „Haldoklóként” és a „Haldokló szerzőjeként” ilyen és hasonló, bohóctréfára hajazó dialógusokat folytatnak le: – Na, már bent vagytok? Akkor ki is tudok jönni./– Jé! De kijönnék-e?/– Jé, nem vagytok bent./Kijöttem volna? (...)– Mégis



Tadeusz Kantor 1920 körül
(forrás: www.news.cricoteka.pl)



Tadeusz Kantor a *Vesszenek a művészek!* próbáján (fotó: Leszek Dziedzic)

¹⁶ Tadeusz Kantor: *Én-reális*, i. m. 223.

¹⁷ Tadeusz Kantor: *Én*, i. m. 208.

¹⁸ Uo.

kijövök. Tévedtem¹⁹. A *Ma van a születésnapomban* pedig a skizofrén apa két megtestesüléseként jelennek meg: „Ez az én arcom. Úgyhogy te én vagyok. Te én vagy. Nem, te vagyok én”²⁰ – miközben egymást kergetve tükörjátékot folytatnak. Az ő lényük által tehát folyamatosan a referenciára kérdez rá Kantor, de személyük felveti az önazonosság kérdését is.

A tükör-stádium másik aspektusa, az elidegenedés, vagy ahogy ő nevezi: „jelenlét-hiány” az oka annak, hogy Kantor a *Vesszenek a művészek!*-től kezdve minden egyes

előadásban megsokszorozza önmagát valamilyen módon. A tükröződés a görög mitológiában egy alakteremtő isteni minőséghez, Dionüszoszhoz kapcsolódik. Plótinosznál például a világ Dionüszosz tükrében jön létre: „Ami pedig az emberi lelkeket illeti, ezek, amikor Dionüszosz tükrében megpillantották önnön képmásukat, felülről rávetették magukat és ott termettek benne, ugyanakkor ők sem szakadtak el kezdetüktől, a szellemtől.”²¹ Ez a momentum a teremtés aktusát a tükörkép külső, formaadó mivoltával kapcsolja össze, de ebben már benne van a szerepfelvétel általi elidegenedés mozzanata is. Julia Kristeva ebből a mítoszból magyarázza az én szétdarabolódását is, mint a tükröződés következményét: „Emlékeznünk kell rá, hogy a mítosz egyik változatában a gyermek Dionüszosz hagyja, hogy Héra elcsábítsa egy tükör segítségével, mielőtt szembenézne a titánokkal, akik darabokra tépik, hogy azután Athéné és Zeusz, vagy Démétér, vagy Apolló állítsa vissza testi épségét”²². A mítoszban ezen a helyen tehát a tükörbenezés a szétdarabolódással jár együtt. Kantor ezek szerint megint a színház és a tükör ősi kapcsolatát tematizálja, amikor a *Vesszenek a művészek!*-ben egyszerre négy alakban jelenik meg²³, vagy amikor a *Ma van a születésnapomban* egy keretben látjuk megelevenedni önarcképét, „aki” tükörszimmetrikusan utánozza őt, a színpadon, asztala mellett ülő Tadeusz Kantort. Ha tehát elfogadjuk, hogy



Karol és Olek bácsi ikreként a *Vesszenek a művészek!*-ben
(fotó: Maciej Sochor, forrás: culturehub.com)

¹⁹ Elhangzik Tadeusz Kantor: *Wielopole, Wielopole* c. előadásában Marek Adamczyk felvételén 10:10 másodperctől. (Eközben a színpadi cselekvés a következő: amikor egyikük vagy másikuk belépne a színre, látja, hogy már ott van a másik, összekeveri önmagát vele és így egymást váltják a színen.)

²⁰ *Próby, tyłko próby...* c. film 00:05 perctől

²¹ Julia Kristeva idézi Plótinosz *Az egyről a szellemről és a lélekről* c. művét, 3.

²² Julia Kristeva: *Nárcisz: Az újfajta téboly* (ford. Babarczy Eszter), Café Babel, 18. szám 53.

²³ Ezek a következők: 1. ÉN – valós alak, mindezek legfőbb megalkotója; 2. ÉN – MIKOR HAT ÉVES VOLTAM; 3. ÉN – a HALDOKLÓ; 4. a haldokló színpadi alak SZERZŐJE

Kantor önmagát is tárgyiasítja, tükrözi előadásában, akkor a színház definíciójának tekintett képletet (A megtestesíti B-t, miközben C nézi) így írhatjuk át erre a színházi dramaturgiára: C (a néző) nézi A-t (az előadást) és B-t (Kantort), ahogyan B nézi A-t, mely éppen B-t (annak emlékeit) „testesíti meg”. Ez az összetett színpadi viszonyrendszer a szétesés veszélyét is magában hordozza. Kantor azonban a *forma* egységesítő erejével rendet teremt ebben a világban. De melyek ezek a formai eszközök?

A formaadás mint végső stádium

Képzőművész indíttatású rendező lévén Tadeusz Kantornál elsődleges szervezőelem a forma. „Olyan módszerekkel dolgozom, amelyek pusztán formaiak, nincs lelkük” – mondja²⁴. Minden egy meghatározott, saját alakkal rendelkezik: a preparált tárgyak, a manekenekkel egybeforrt színészek, de még az emlékek kliséi is. Egy-egy kiragadott momentum az emlékekből, ami képkockaként funkcionál. „Ahogy a különálló képkockák is csak a pontos vágás szabályainak engedelmessé állnak össze filmmé, úgy Kantor kliséi sem létezhetek önállóan, hanem kölcsönösen »együtt-alkottak«, folyamatosan értelmet nyertek – és veszítettek – az összefüggő tér-idő viszonyokban”.²⁵ Kantor személyes jelenlétére tehát mindenekelőtt azért van szükség, hogy ezeket a saját formával rendelkező kliséket ritmikailag pontosan összekomponálja, karmesterként levezényelje, vagyis ő diktálja az előadás tempóját, dinamikáját, létrehozva az „érzelmek konstruktivizmusát”. Az *érzelem* szó ebben a tőle származó kifejezésben nem a színészek érzelmeire, hanem a nézőkben születő manipulált érzelmekre vonatkozik, hiszen nála nem az érzelem, hanem sokkal inkább a megfelelően összeszerkesztett, ellentétes minőségeket kifejező klisék *feszültsége* a drámai mozgató, az előadás „generátora”.²⁶ Ezt az összeszerkesztésen alapuló színpadi nyelvezetet talán leginkább a *montázs* elvével, Eisenstein filmszerűség-elméletével lehet párhuzamba állítani. Ennek lényege a valóság felbontása és újraalkotása egy egésszé, amelyben már benne foglaltatik saját viszonyunk, nézőpontunk az adott eseményhez.²⁷ Ehhez hozzáfűzhetjük P. Müller Péter gondolatát, hogy a filmes tekintet nem kívülről tekint rá egy tőle elkülönült másik közeg tárgyiasságaira, s hogy a belső pozícionáltság következtében a filmbeli test is alakíthatóvá válik.²⁸ Kantor ugyancsak mindig a képkívágás

²⁴ Denis Bablet *Tadeusz Kantor* c. filmje, 2. rész

²⁵ Krzysztof Pleśniarowicz i. m. 308.

²⁶ „Mert a művészet lényege szerintem az ellentmondásokban van. Én csak az ellentmondásokat fogadom el. Olyan valamit eredményez, amit én nagyon sokra tartok – a feszültséget. Vagyis nem annyira az érzelmekről van szó, mint inkább a feszültségről.” – mondja Kantor Denis Bablet filmjében a 2. rész 00: 26 percétől.

²⁷ Lásd Szergej Mihajlovics Eisenstein: *A filmszerűség elve és a képírásjel*, In. Uő: *A filmrendezés művészete*, 184.

²⁸ Uo.

keretein belül marad, amelyet nála az előadásban elkerített játéktér jelent²⁹. Eisenstein elmélete szerint a montázs tulajdonképpen konfliktus, melyben két kép ütközik. Ez az elgondolás feltűnő rokonságot mutat Kantornak a drámai feszültségről vallott nézeteivel. Eisenstein a képkockán belüli montázs több fajtáját különbözteti meg, amelyek alkalmas elemzési szempontul szolgálhatnak Kantor színpadi képeihez is.

A képkockán belüli méretarányok konfliktusára jó példa a *Vesszenek a művészek!* emblematikus jelenete, amikor először Kantor hatéves kori éneke jelenik meg egy kis kocsin, elméretezett katonai egyenruhában, majd életnagyságú lócsontvázon begurul az „Apokalipszis lovasa”, Pilsudski marsall. A méretarányok konfliktusa és a külső, formai párhuzamok számos lehetséges jelentést sűrítenek egyetlen képbe. Ütközik itt a gyermeki vágy, hogy egyszer majd vezér lesz, és a vezér alakja, aki ugyan függetlenségi harcot vezetett, csontvázon ülve mégis a nemzeti tragédiára, az 1940-es kivégzésekre emlékeztet. A térbeli mélységek konfliktusára példának hozhatjuk a *Wielopole*, *Wielopoléből* azt a képet, amikor az ikrek játszotta Karol és Olek bácsi a színpad hátsó részén, a szekrény előtt vég nélkül ismételve önmagát az öltözködés jelentéktelen szertartásáról beszél, miközben elől, a proscéniumon a Kantor halott apját, Marian Kantort megtestesítő színész menetel fel s alá, megkopott katonai egyenruhában. A körkörös ismétlődő értelmetlen cselekvés és az élet végessége, a halál visszavonhatatlansága ütközik itt egyetlen képben. Képkivágáson belüli konfliktus a tömegek vagy térfogatok konfliktusa is. Kantor a katonaságot is ezen elv alapján teszi meg a halál képmásává, szimbólumává. „Tisztán művészi és formai indíttatásból kezdtem foglalkozni ezzel a rendhagyó emberi kondícióval. (...) Száz és száz ugyanolyan személy ugyanúgy végrehajtott mozdulata, e hatalmas fenyítő geometria száz és száz organizmusa. (...) Tőlünk, nézőktől oly drákói szigorúságú törvények választják el őket, amelyek csak a halál törvényeihez hasonlíthatók”³⁰ – mondja Kantor. Kimért pontosságú, feszes mozgásformájuk képileg ütközik az összes többi élő szereplő organizmusával, mind a *Wielopole*, *Wielopolében*, mind a *Vesszenek a művészek!*-ben.

Ha talán nem is olyan tudatosan, de Kantor ugyanazt az elvet érvényesíti, mint később Robert Wilson a maga színházában, amikor színészei a színpadon nézőivé válnak annak, amit más színészek tesznek. „Az így megfigyelt akció sajátos fóku-



T. Kantor a *Vesszenek a művészek!* egyik próbáján, 1986 (fotó: Wojciech Kryński, forrás: www.culture.pl)

²⁹ A játéktér mindig elkerített, akkor is, ha nem dobozszínpadon játszanak, a *Halott osztály* esetében például egy kötéllel kerítik el a játéktérrel a Krzysztofory Galériában.

³⁰ Tadeusz Kantor: *Katonaság*. Le soldat – L'individu militaire, i. m. 184–185.



Jacek Malczewski (1854–1929): *Błędne koło* (Ördögi kör), 174×240, olaj, 1895–97

száltság középpontjába kerül. Hasonló jelenségről van szó, mint amit a klasszikus festészet esetében »a tekintet megkomponálásának« nevezünk, amikor az ábrázolt alakok tekintetének iránya mintegy kijelöli azt az utat, amelyet a szemlélő tekintete bejár”³¹ – írja erről a jelenségről Lehmann. Az a szituáció, hogy Kantor figyeli a színpadi akciót, egyfajta képi narratívát jelez tehát. Kantor irányítja a néző tekintetét abból a szempontból, hogy mire érdemes figyelni, de jelzi a színpadi cselekvések *képszerűségét* is, ami a szenzibilis néző percepciójában tudatosul.

Kantor már a *Halott osztály* óta rendszeresen használ festészeti idézeteket. A *halott osztály* haláltáncát Hans Holbein híres *Haláltánc*-sorozata és Malczewski *Ördögi kör* című festménye ihlette. De a *Halott osztály* szeánszaiban többek között Munch *Sikolya* és Wojtkiewicz *A gyermekek keresztes hadjárata* című képe is megidéződik. A *Wielopole*, *Wielopoléban* az a jelenet, amikor a menyasszonyt meggyalázó katonának lepedővel dobálják fel a nő bábuját, Goya *A szalmabáb* című képének inverz jelentésű idézeteként is felfogható – tudniillik nő–férfi viszonylatban. A *wielopolei* papot sortűzzel kivégző katonák jelenete is egy Goya-replika, mely az *1808 május harmadikai sortűz* című festménnyel lép dialógusba. Ennek az előadásnak a záró képe Leonardo da Vinci *Az utolsó vacsora* című híres festményére tesz utalást. A *Vesszenek a művészek!*-ben újra előkerülnek a festészeti replikák, a szegény tárgyakból épített barikádon mintha Delacroix *A szabadság géniusza* című festménye elevenedne meg, azzal a különbséggel, hogy itt nem a Szabadság, hanem a Kabaré Örömlánya,

³¹ Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus tévésztétika* In. Uő: *Posztdramatikus színház*, 185.

vagyis a Halál angyala vezeti a puskákkal felfegyverzett színészeket.³² A záró képben pedig Wit Stwosz szárnyas oltárának testhelyzetébe merevednek bele a meggyalázott színészek. Ebben az előadásban Wit Stwosz személyén keresztül beszél Kantor a művészethez való viszonyáról, és így párhuzam keletkezik Kantor és Wit Stwosz életműve között. Király Nina ezt írja erről: „ahogyan Wit Stwosz megalkotta egész Közép-Európában páratlan szárnyasoltárát, Kantor is odacipeli – megkínozza és megdicsőíti – előző műveinek alakjait és »bio-tárgyait«”³³. Kantor utolsó előadásában, a *Ma van a születésnapomban* hasonlóképpen, mint a *Vesszenek a művészek!*-ben már a kép-problematika is konkrét kifejtésre kerül, hiszen itt élőképek meglevelezésében leli föl Kantor az illúzióval folytatott játék lehetőségeit. Saját tükörképén túl megjelenik többek között az assemblage-ok által már emblematikussá vált Velazquez *Infánsnöje*. A Mejerhold meggyalázásáról szóló jelenet végén pedig Kantor pontosan olyan pozícióba állítja be a Mejerholdot játszó színészt, mint Mantegna a halott Krisztust, akit a festő békaperspektívából ábrázolt. E képek révén, illetve a művész keresztre feszítése által egyfajta párhuzam keletkezik a megváltó és a művész cselekvésformája között, ily módon tehát ezek az intermediális festészeti idézetek a színpadi jelentést is gazdagítják.

A különböző festmények megidézésének jelentősége egyrészt a színpadi formadás kényszerében keresendő. A színészek a záróképben sokszor egy festmény



Wit Stwosz (1448–1533): a krakkói Mária oltár főalakjai, készült: 1477–1489

kompozíciójába merevednek, ami azt eredményezi, hogy a nézőben az előadás szekvenciái egy utólagos, regresszív értelmezési folyamat által a festménybe kódolt drámai szituáció kibontásaként tudatosulnak. Ez pedig a befogadói élmény intenzitását is erősíti: a felismeréssel egyidejűleg egyfajta aha-élmény keletkezik, amennyiben Kantor egyéni életének reprezentálásán túl a közös lengyel vagy európai képzőművészeti kultúrkincshez történő visszacsatolásként is

megéli a néző ezt a szituációt. A festőelődök beemeléseével tehát Kantor egyrészt – ironikus módon – a művészetek minden korábbi tárgyiasítási eljárásának a meghaladását artikulálja. Ugyanakkor azzal a gesztusával, ahogyan a hagyomány konzerváló és identitásképző erejét segítségül hívja, az egyéni emberi élet múltandóságának, elenyészésének lefegyverző gondolata ellenében a művészi formaadás apoteózisát viszi színre.

³² Krzysztof Pleśniarowicz i. m. 279.

³³ Király Nina: „Ulyssesnek vissza kell térnie”, In: Tadeusz Kantor: *Halálszínház*, 116.

Bibliográfia

- Ascher Tamás interjúja Tadeusz Kantorról. In: Kultúra és Közösség, 1987/1.
- Bruno Schulz: *Értekezés a próbabábukról*. In: *Fahajas boltok* (ford.: Kerényi Grácia), Jelenkor Kiadó, Bp. 1998.
- Csejte Dezső: *Filozófiai metszetek a halálról*. A halál metamorfózisai a 19–20. századi élet- és egzisztenciálfilozófiákban, Pallas Stúdió – Attraktor, Bp. 2002.
- Dibuk szócikk <http://rosta-e-books.com/dibbuk.html>
- Edward Gordon Craig: *A színész és az übermarionett*. In: Színház, XXVII. évf. 9. szám
- Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus*, Európa Könyvkiadó, Bp. 1986.
- Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus téresztétika*. Posztdramatikus színház, Balassi Kiadó, Bp. 2009.
- Jákfalvi Magdolna: *A színész teste női test*. In: *Avantgárd – színház – politika* Balassi Kiadó, Bp. 2006.
- Jan Assman: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*, Atlantisz Könyvkiadó, Bp. 1999.
- Jan Kott: *Az esszencia színháza*. In: *A lehetetlen színház vége*, OSZMI, Bp. 1997.
- Julia Kristeva: *Nárcissz: az újfajta téboly* (ford.: Babarczy Eszter). In: Café Babel 18. szám <http://www.cafebabel.hu/szamok/tukor/kristeva>
- Jaques Lacan: *A Tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója*. In: Bókay Antal (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Osiris Kiadó, Bp. 2002.
- Király Nina: *Cricot 2*. In: Kultúra és Közösség, 1987/1.
- Király Nina: *Krakkói Ulysses*. In: Színház, 1990. május
- Kozáky István: *A haláltáncok struktúrái*. In: *Mauzóleum*, Bölcsész Index Centrál Könyvek, Bp. 1987.
- Krzysztof Pleśniarowicz: *A halott emlékek gépezete*. Tadeusz Kantor halálszínháza, OSZMI, Bp. 2007.
- Krzysztof Mikalaszewski: *Encounters with Tadeusz Kantor* (ford.: George M. Hyde) Routledge Harwood, London, 2002.
- http://books.google.hu/books?id=on4PybkJDrkC&printsec=frontcover&dq=encounters+with+kantor&source=bl&ots=LrBqzQbwvA&sig=IP8EA-KAQvIXBjcHaGgEVnnThmBo&hl=hu&ei=VV-oTdIXFIWSOobjkN8J&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CCMQ6AE-wAQ#v=onepage&q&f=false
- P. Müller Péter: *A tekintet által formálódó test*. In: *Test és teatralitás*, Balassi Kiadó, Bp. 2009.
- Roland Schohn: *Mémoire de Psychiatrie in Marionnette et therapie*, 1979 (Ford.: Tömöry Márta), kézirat, 42–61.
- Szergej Mihajlovics Eisenstein: *A filmszerűség elve és a képfírásjel*. In: *A filmrendezés művészete*, Válogatott tanulmányok, Gondolat Kiadó, Bp. 1963.
- Tadeusz Kantor: *A színház elemi iskolája* (ford.: Katona Imre), OSZMI, kézirat

Tadeusz Kantor: *Halálszínház* – írások a művészetről és a színházról, Prospero Könyvek, Bp. – Szeged, 1994.

Teatr Pamicei: *Brunona Schulza*, Gdynia, 1993.

Ungvári Zrínyi Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába*, Marosvásárhelyi Színművészet Egyetem Kiadója, Marosvásárhely, 2006.

Ungvári Zrínyi Ildikó: *Tér-kép*. In: *Korunk*, 2009. január <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00145/ungvarizri-nyi.html>



Tadeusz Kantor: *Velazquez infánsnője bevitt a szobámba*, 1988, olaj, vászon, Grażyny Kulczyk gyűjtemény

Az elemzéshez felhasznált filmek listája

Andrzej Białko: *Wit Stwosz to ja – Tadeusz Kantor* (Wit Stwosz én vagyok – Tadeusz Kantor) Krakko, 1996, 40'

Andrzej Wajda: *Umarla klasa* (Halott osztály) 1976, 75'

Andrzej Sapija: *Próby, tylko próby*. (Próba, csupán csak próba...) Cricoteka, Krakko 1992, 74'

Andrzej Sapija: *Wielopole, Wielopole* Łódź 1984, 70'

Denis Bablet: *Le théâtre de Tadeusz Kantor* (Tadeusz Kantor színháza), Párizs, 1985, 144'

Jacque Bablet: *Une dernière courte leçon* (Rövid tanóra Tadeusz Kantorról), Párizs 1988, 40'

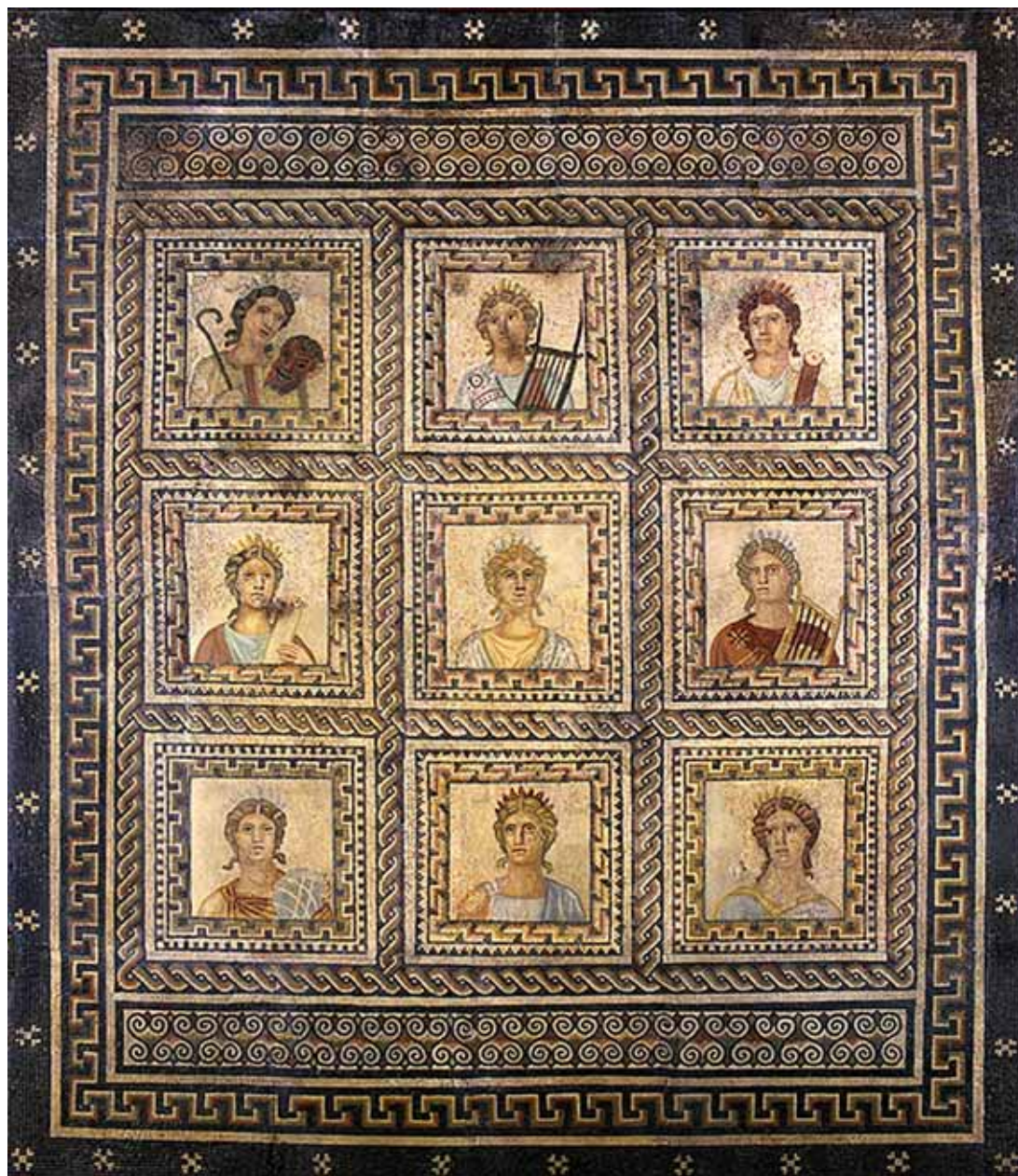
Marek Adamczyk: *Niech szeszna artysci* (Vesszenek a művészek!) Krakko, 1986.



fotó: Maurizio Buscarino

Emese Szász: Tadeusz Kantor's Poetry of Theatre Part 2: "The Work Itself – That Is ME"

In the second part of her paper on Tadeusz Kantor's theatrical poetry (Part 1 appeared in the November issue), Emese Szász explores the special relationship between the artist and their work. She examines the unique phenomenon in theatre history, namely the presence of Kantor as director on the stage during the performance. She deals with the question of the work of art as mirror, the role of the two-dimensional medium of film and painting as well as continuous communication between the branches of art in this oeuvre. Finally, she draws attention to the dual direction which, in her view, lies at the core of Kantor's poetics: while, true to the spirit of European avantgarde, searching for ever new roads, he always returns to the original archaic function of the genre both in the use of the Mannequin and in the reinterpretation of the reflective role of the theatre.



A kilenc mûzsa, római padlómozaik, Trier, i. sz. 2–3. század (fotó: Th. Zühmer)



Attikai vörös alakos váza kiterített képe, i. e. 406–450, Képzőművészeti múzeum, Boston



VÉGH ATTILA

Múzsák

A halandók világában a létezés csodáját folyton emlegetni kell, nehogy visszamerüljön a világ a nemléthe. Nem lehet úr a felejtés. De hogyan lehet elmondani a csodát? Rajongva. A rajongás, a dal, a lét csodájáról való beszéd isteni védnökei voltak az emlékezés istennőjének, Mnemoszünének lányai, a Múzsák. Pieriában születtek, olümposzinak nevezték őket, és kedvenc időtöltésük az volt, hogy a Helikón hegyén, a Hippokréneben feredöztek, e forrás vizétől nyerték szent megszállottságukat, és ha túlzottan felhevültek e megszállottságtól, itt hűsöltek.

Hippokréne lóforrást jelent. Egy mítosz szerint ugyanis a Helikón – abbéli elbizakodottságában, hogy ő a Múzsák lakhelye – úgy döntött, hogy az égig nő. Pégaszosz patadobbantása térítette észre a hegyet: megállt a növésben. Ahol a szárnyas ló dobantott, forrás fakadt. Ez a Hippokréne. Az égre tekintő földi szemlélet eléri határait, beáll az egyensúly ég és föld között, s a beállt harmóniában helyet foglaló Múzsák – e médiumok, akik a lent és fönt határát uralják – forrásként küldik az ihletet az arra érdemeseknek. (Kerényi Károly *Az antik költő* című tanulmányában még a 'költői véna' kifejezést is bevillantja. És valóban: a múzsai forrásból körülbelül úgy patakzik az isteni ihlet, mint a költői vénából a versek.) Próbáljunk most utánajárni, mit jelent ez a mítosz, hátha közelebb kerülünk a Múzsák mitológiai-lélektani szerepének megértéséhez!

Ha valami a földön égig akar érni, az hübrisz. Az égig érni vágyás a hegy gőgje. Pégaszosz – aki Zeusznak a mennydörgést és a villámlást szállítja – patadobbantása azt mondja: álljon meg a menet. És a hegy megáll. A tiltás helyén pedig forrás tör elő a földből, a föld és ég határán fölbuzog a víz, amely a Múzsák fürdővize lesz. Az egész történet a Múzsáktól indul, hiszen az ő éneküktől megrészegülve képzelte magát a hegy éginek. És a Múzsákkal is ér véget, hiszen ők telepszének meg ebben az isteni uszodában. Körfolyam ez a történet, olyan, mint maga az Ókeanosz, a világ határait ölelő körfolyó. Amelyből mellesleg Pégaszosz maga is világra jött.



Pegaszosz és a hold,
vörös alakos vázakép, i. e. 5. század

Homérosznál Ókeanosz mindennek a forrása, az istenek atyja. Azóta határolja a Földet, mióta az kiemelkedett a sűrű, ásító úrból, abból a mélységből, ami a görögök szerint a világon „elsőként született”, s amit ők *khaosz*nak neveztek. A Föld elvált az Égtől, kettészakadt a határolatlan ős-egység, az így támadt űr betöltésére létrejött a nappal és az éjszaka, s a Föld körperemén áramló Ókeanosz, mely határolja, s egyben emlékezteti az embert arra, hogy hol vannak világa határai. Ha az ember ezt elfelejtené, ha világa a határtalanba átolvadna, a khaosz a belőle

kiemelkedett világot azonnal elnyelné. Az élet örök harc a sülyedés, a felejtés, a nemlét ellen. Ennek a küzdelemnek segítői a Múzsák, de mielőtt hozzájuk fordulunk, szólnunk kell az emlékezés értelméről, és a mítoszok ebbéli szerepéről.

A görögök rettegtek a határtalantól, a végtelentől, mert érezték a lét eredendő bizonytalanságát. Ezért mondja Spengler, hogy a görögség kultúrája a kicsiny kultúrája. A görög hajósok még akkor sem merészkedtek túl a Földközi-tengeren, amikor hajózási technikájuk már megengedte volna, és amikor ezt az egyiptomi és föníciai hajósok már régen megtették. Félték az expanzió végtelenbe húzó magnetizmusától.

Ezt a félelmet fejezi ki a *polisz*-társadalom, a magukba zárt kicsiny közösségek kultúrája. A Nyugat alkonyában Spengler a *polisz*ről így ír: „...egyszóval arról a mély, metafizikai rettegésről van szó, amit az érzékileg megragadható és jelenvaló világ felbomlása kelt, hisz az antik létezési mód – mint valami védőfallal – ezzel (ti. a városállam védőfalával) vette körül magát, s e mögött a bizonyos mértékig mesterségesen megalkotott és fenntartott kozmosz valamilyen félelmetes szakadéka és ősalapja szunnyadt...”

Az emlékezés értelme éppen ez: vissza a biztonságosba, a tudottba, a létezés védőfalai közé. Mnémoszüné, az emlékezet istennője gondoskodik arról, hogy a létezés félelmetes ősalapja ne szakadjon be. Platón filozófiájában az egész élet az emlékezet jegyében zajlik. Ő az első olyan görög filozófus, aki rendszeresen írt, és akinek írásai nagyrészt fenn is maradtak. *Állam* című nagy etikai-politikafilozófiai művét – amelynek merész gondolatkísérlete azt a kérdést vizsgálja, hogy vajon mely társadalmi berendezkedés felelne meg leginkább az ember erkölcsi természetének – *Ér* mítoszával zárja. *Ér* egy csata után tizenkét napos tetszhalálból ébredt, és elmesélte, mit tapasztalt lelke a halálban. A püthagoreus-orphikus eredetű mítosz az igazságosságuk szerint szétválogatott lelkek ezer éven át tartó utazását beszéli el. Platón kimerészkedett a spekuláció vizére, de amint tehetette, visszatért

a mítosz nyugodt kikötőjébe: „Így maradt ránk, Glaukónom, ez a mítosz, s nem ment veszendőbe; sőt, minket is megmenthet, ha hallgatunk rá, s így a Léthé folyóján is szerencsésen át fogunk jutni, s lelkünket nem fogjuk beszennyezni.”

A mítoszok Mnemoszünéhez és lányaihoz visznek közel. (Etimológiaiailag pedig a rajongáshoz, az önfeledtséghez, ami szintén múzsai attitűd. A *müthosz* ugyanis a *mania* főnévvel tart nyelvi rokonságot.)

Olyan költői emléktreningek ezek, amelyek arra valók, hogy a kettészakított egység helyreálljon, hogy

az ember az eredetre visszaemlékezzen, és az eredetre való (külső) visszaemlékezés a lélekben összekapcsolódjon azzal a (belső) emlékezéssel, ami az egyén saját élete értelmének, az *ismerd meg önmagad* imperatívuszának jegyében áll. A helyzet azonban nem ilyen egyszerű, egyrészt mert a mítoszok rendeltetését nem intézhetjük el ilyen könnyen, másrészt mert az emberi lét és tudás mély, eredendő rokonságban áll a felejtéssel. Az emberi lét eredendően elrejtett, annak igazságát rejtettségéből ki kell hozni. Kiszakítani az elszakítottságból annyi, mint újraegyesíteni. A létezés szeparáció, a tudás szintűgy. Tudni valamit, ez annyit jelent: a tudottat kiszakítjuk a korábbi, homályos egységből. Az ismeretítéletben a kijelentett szubjektumra és predikátumra válik szét. Az így megnyíló szakadékot kell azután a tudásnak betöltenie úgy, hogy a gondolat a Kettővé szétvált Egybe visszatérjen. A parmenidészi tétel, hogy tudniillik lét és gondolkodás azonos, valójában a szellemi újraegyesítés programja. Csakhogy azok a létezők, amelyek a *geneszisz* és a *phthora*, a keletkezés és pusztulás hatalma alatt állnak, mind az Éj szülöttei. Mind az egységes sötétből szakadtak ki, de az ott munkál bennük, visszavárja őket. Hésziodosz *Theogoniájá*-ban ez áll:

*Ott a sötét földnek meg a földmély Tartarosának,
terméketlen tengernek meg a csillagos égnek,
sorban mindennek forrása van és a határa,
szörnyű dohszagban, mit az istenek is megutáltak,
mély gödör, oly mély, hogy nyílásától fenekéig
az sem jut, ki egész esztendőt szánna az útra,
örvénylő viharok csapkodnak erre meg arra,
még a haláltalan istenek is borzadnak e szörnyű
látványtól. A sötét Éj borzalmas palotája
áll ott, kék felhők közt elrejtőzve egészen.*



Mnemoszüné és a múzsák,
hellenisztikus padlómozaik, i. e. 1. sz.

A mítoszokban a tudás lélekvezetője az Egy felé az emlékezés. A mítoszfelejtés pedig nem más, mint ennek az átvitelnek, a szétválasztott újraegyesítésének végső kudarca. Ez az, ami a görögök számára megengedhetetlen, ami ellen a görög szellem életfogytig tartó harcot hirdet. Még Platón is, aki a költői meséket amúgy nem becsüli sokra, azt mondja, a mítosz megmenthet bennünket, mert segíthet lelkünk tisztaságának megőrzésében a túlvilágon is, ha a róla való tudást megőrizzük.

A megőrzés módja az, hogy az ember – eredendő nyitottságát megtartva és abba beleállva – áramoltatja a létről való tudást. Beszélget, énekel, táncol, azaz a múzsai művészetekben él. Nem véletlen, hogy a Múzsák anyja Mnémoszüné, az emlékezet istennője.

A Múzsák szellemtörténeti fontosságát jelzi, hogy Hésziodosz *Theogoniájának* első sorában már megemlíttetnek. Későbbi költők is gyakran a Múzsákhoz fohászkodva kezdik meg a magasabb, megszentelt beszédet a létről. Hésziodosz költeményének 55. sorában érdekes tagmondat áll: „...*lészmoszünén te kakón ampauma te merméraón*”. Itt arról van szó, hogy mit hoznak az ember életébe a Múzsák: „felejtést a bajokra, megnyugvást a gondok közepette”. Az emlékezet istennőjének édes szülőttei tehát a felejtést hozzák el nekünk? Igen, de milyen felejtést? Azt, amely alacsony szinten tartaná létünk szemhatárát. A Múzsák azok, akik nem engedik leszaladni a lét csodálatos látványa előtt a szűkre szabott emberi létezés sorompóját. Azért hoznak feledést a bajokra, hogy legyen erőnk emlékezni a magasabb, igazibb valóságra.

Az isteni leánycsapat létszáma az idők során változott. Kezdetben állítólag egyetlen Múzsáról volt szó, de később itt is megjelent a hármas szám: Meleté az elmélkedés, Mnémé az emlékezet, Aoidé az éneklés istenasszonya volt. Homérosznál a kilences számmal találkozunk, ezt veszi át Hésziodosz is. Neki a kilences szám alkalmat ad arra, hogy a Múzsák mindegyikét az emberi nyitottság egy-egy módjának megszemélyesítéseként láttassa. Itt már a táncnak is külön Múzsája lesz, de a szakosodás még nem olyan kiterjedt, mint lesz majd a hellenisztikus korban. Nézzük hát a *Theogonia* katalógusát!

Kleió: a dicsőség hirdetője (*kleó*=dicsőítetek, ünnepelek);

Thaleia: a viruló (*thalló*=virulok, virágzom, boldog vagyok);

Euterpé: az örömet adó, a jól tartó (*eu*=jó, *terpó*=gyönyörködtetek, mulat-tatok);

Melpomené: a daloló (a *melpó*=dalolok igéből képzett participium);

Terpszikhoré: a szívesen táncoló (*terpszisz*=öröm, d=kar- vagy körtáncot járok);

Polümnia: a sok himnuszt tudó (*polü*=sok, *hümneó*=énekelek valakiről, him-nuszban dicsőítetek valakit);

Erató: a csábos (*eraté*=bájos, kedves);

Kalliopé: a szépen szóló (*kalliopa*=kellemes hangú);

Uranié: az égi (*uranosz*: égbolt).

A Múzsák tartózkodási helyéről gyönyörűen ír a Pecz-féle *Ókori lexikon*: „A néphit szerint ezeken a helyeken tartózkodtak legszívesebben, hűvös barlangok rejtekében és lombos berkek árnyán, ahol tövéről szakaszthatták a babért és csergő patakok vizével frissíthették fel a szent ihletben lázasra kigyulladt halántékot”. A Múzsák vezetője (*Muszagétész*) pedig nem más, mint Apollón, amely rokonság ezeknek a jóslatok világához eleve is közel álló forrásnimfáknak még nagyobb jóserőt kölcsönöz. A Múzsák egyben látják a múltat, a jelent és a jövőt, ahogy az igazi művész is, a múzsai lélek, aki örökké az ég és föld határán csobogó vízben fürdeti szellemét. Dionüszoszhoz is erős kapcsolatok fűzik őket, hiszen a mítosz szerint ők voltak a nüszai istengyermek dajkái. Zeus, Mnemoszüné, Apollón, Dionüszosz és a Múzsák: az emberi világot gazdag jelentésárnyalatokban láttató isteni gyűlés ez, mély és színes együttese a létezés csodájának megpillantásában, felmutatásában, elbeszélésében segédkező földöntúli erőknél.

Kerényi Károly említett tanulmányában abból a tényből, hogy a görög *poiésisz* (= csinálás) szóval egyre inkább, de a római korban már kizárólagosan a költői alkotást jelölték, oda jut, hogy a görög lélek alapvetően múzsai volt, hiszen a művészi alkotást tekintette a par excellence alkotásnak, az alkotás alapesetének, s így a poiézist a létrehozás alapesetének, amely nem igényel további meghatározást.

Kerényi fölhívja a figyelmet a múzsáinak a királyival való kapcsolatára is. Ez a lépés egyáltalán nem jogosulatlan, hiszen maga Hésziodosz is hosszan értekezik erről:

*Van, hogy megtisztelnék a Zeusz-táplálta királyok
közt valakit s ránéznek már születéskor a Múzsák,
ennek nyelvét öntözi édes harmat, amannak
szájából mézízű szó folyik és mikor íté,
ráfüggesztik a népek mind szemüket, s az igazság
biztos alapján tesz törvényt s a szavával azonnal,
súlyos bár a viszály, ő az, ki megoldja megértőn.*

Az uralkodói és múzsai hajlam azonban az emberek világában hierarchikus kapcsolatban áll egymással. Hogy melyik hajlam a magasabb rendű, az megítélés kérdése. A halandók közt a király alattvalója a költő. A király zeuszi lény. De – mondja Kerényi – csak a múzsai ember lehet igazán zeuszi. A hatalom a világ külsődleges birtoklása, de az igazi hatalom uralommal jár együtt. Uralomra pedig csak az képes, aki a valóságot olyan mélyen látja át, ahogy a Múzsák beavatottja, a költő. (Későbbi korokban, amikor a politika világa végérvényesen elszakad a szellem birodalmától, a görög ókor azért is aranykornak tűnik majd, mert akkor, ott még megvolt ez a kapcsolat.) Kerényinél ezt olvassuk: „Alapjában véve a költő az, aki görög földön igazán király. A politikai élet mögött és fölött ő uralkodik. Platon világosan látja, hogy őt kell detronizálni, ha helyére akar állítani egy másik múzsai embert: a filozófust. Ennek a múzsaisága azonban éppen úgy nem egyönte-

tű és bonyolultság nélküli, mint azé, aki versenytársa a költő uralkodó helyzetéért való küzdelemben: a szofistáé és a szónoké.”

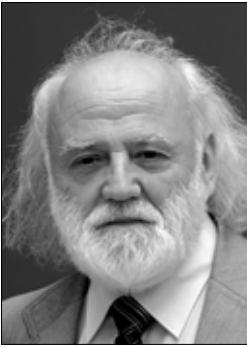
Ahogy a művészetek szétváltak, szakosodtak, a Múzsák feladatköre is diszperzebb lett. A hellenisztikus korban ezt a szakosodást azok a rekvizitumok jelzik, amelyekkel a művészet istennőit ábrázolták: Kleiót, aki a történetírás védnöke lett, íróeszközzel és papirusztekercsekkel; Thaleiát, a komédia műzsáját komikus színészmaszkkal; Euterpét fuvalával; Melpomenét, a tragédia műzsáját tragikus maszkkal; Terpszikhorét, akinek a tánc maradt a „szakterülete”, valamint a szerelmi költészet istenét, Eratót lírával, ahogy Polümniát, a himnuszköltészetért felelős égi lényt is; Kalliopé az epikus költészetet kapta, őt tehát íróvesszővel; Uraniét pedig éggömbbel és körzővel, hiszen ő az égi tökéletesség földi megfigyelésének műzsája.

Ha ma azt mondjuk valakire, hogy műzsa, az annyit jelent, hogy az illető élő ihletforrása egy művésznek. Ilyenkor Erató lép elő a Helikón ködéből, a legtöbbször túlélő, hogy emlékeztessen bennünket arra a korra, amelyben a létezés csodáját folyton emlegetni kellett, és amelyben istenek voltak ennek a nyitottságnak az őrei. Vajon mit lát a mai művész, ha belenéz műzsája szemébe?

Attila Végh: Muses

Muses in ancient Greece used to act as helpers in the struggle against decline, amnesia and non-existence, the essayist argues. Before exploring that function, he devotes a few paragraphs to the meaning of amnesia and the significance of myth in this respect. Myths, he says, are “poetic memory trainings ... connecting in the spirit the (external) recollection of genesis with (internal) remembrance in terms of the meaning of the individual’s own life in the imperative of *know thyself*”. However, Muses also contribute to benevolent oblivion, making one forget troubles and find peace in turmoil. There is said to have been only one Muse in the beginning, but later it became three: Melete of thought and meditation, Mneme of memory and Aoide of song. Homer already talks of nine and so does Hesiod. Similarly to that of genuine artists’, the privilege of Muses implies the simultaneous perception of past, present and future. The closing chapter of the essay discusses the duality of “inclination for dominion and the Muses” in the wake of Károly Kerényi. “True dominion involves mastery. Mastery cannot be accomplished without seeing reality as profoundly as those initiated by the Muses: that is poets.” Finally the author mentions that in common usage today “Muse” refers merely to Erato, the goddess of love poetry and the living person who is endowed with the ability to act as a source of creative inspiration for the artist.





NAGY ISTVÁN

A baloldaliság és messianizmus egy orosz modellje: Gorkij*

(részlet)

Ha szemügyre vesszük az orosz századforduló szellemi térképét, megállapíthatjuk, hogy aligha akadt még egy kortárs filozófus, akinek olyan messze sugárzó hatása lett volna az értelmiségre, mint Nietzsche. Már önmagában az is figyelemre méltó, hogy sok esetben a legkülönbözőbb világnézetű írók, írói csoportosulások, irányzatok és áramlatok merítették szellemi impulzust Nietzsche filozófiájából. Tolsztoj és Csehov, Gorkij és Leonyid Andrejev, Vjacseszlav Ivanov és Andrej Belij – a sor tovább bővíthető – sem kerülhette ki. Kétségtelen azonban, hogy Nietzsche a század eleji modernnek, jelesül az irracionálizmushoz közel álló orosz szimbolisták mellett a munkásmozgalomhoz csatlakozó baloldali értelmiség számára volt elsősorban reveláló intellektuális élmény (Gorkij, Lunacsarszkij, V. V. Vorovszkij stb.). A befogadói közeg törvényszerűségeihez igazodva más-más visszhangra talált Nietzsche szellemi öröksége a narodnyikoknál és a marxistáknál. Túlzás nélkül állíthatjuk, hogy Nietzsche tanítására, egész szellemére rá volt

* Nagy István tanulmányának e részletével Gorkij *Éjjeli menedékhely* című drámájának Viktor Rzsakov rendezte előadásához kívánunk háttéranyagul szolgálni. A darab bemutatója 2014. november 8-án volt a Nemzeti Színházban. Nagy István azonos című dolgozatát lásd: *Egy remény változatai*, Fejezetek a szocializmusgondolat történetéből, I. Elmélet és realizáció [szerk. Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor], Magvető Kiadó, Gyorsuló idő sorozat, Budapest, 1990, 238–260.

hangolódva a század eleji orosz értelmiség; az ő eszmeisége és életérzése, messianizmusa a levegőben volt. A fiatal Gorkij is lázadásához tekintélyt ott keresett, ahol talált: a meglepő az lett volna, ha elkerüli Nietzsche-t. A büszkén vállalt magány, a hőselmélet, a heroikus individualizmus előtérbe állítása, a takarékra állított életek bornírt középszerűségének szóló megvetés, az emberi aktivitás romantikus istenítése, az egyoldalú intellektualizmus megkérdőjelezése, az egyéniség veszélyeztetettsége láttán feltörő tiltakozás, valamint az aforisztikus gondolkodás- és előadásmódhoz való ösztönös belső vonzódás és a ritmikus próza oly gyakori szerepeltetése – mind Nietzsche felszabadító, ösztönző hatása mellett szól.

A kezdetben hangsúlyozottan jelen levő, de későbbi munkásságában is fel-felbukkanó tragikus magányérzet és heroikus individualizmus, valamint a Lenintől is keményen bírált „isten-építő” korszak között szerves belső kapcsolat van. Az *Ember* című poéma közösségéért önmagát feláldozó hőse, illetve romantikus hősideálja tovább él Az *anyában*. Az *Embert* és Az *anyát* író Gorkij messianisztikus forradalmisága van jelen a *Gyónásban* is. Az emberi aktivitás romantikus istenítése, a hitszerűség előretörése határozza meg az írói magatartást itt is és ott is. A *Gyónás* klasszikus példája lehet annak az összefüggésnek, hogy az ember mindenhatóságába vetett hit csupán fonákja az ember tehetetlenségéről szőtt modern kori mítoszoknak.¹ A regény hőse, Matvej „megváltás-szükséglete” a regény legfőbb formáló elve: minden újabb kalandból a megváltatlanság, a kielégületlenség nyomasztó érzésével kerül ki. Az állandósuló rossz közérzet azonban erősíti benne a csodára felajzott lélek reményteljes keresését, a vágyát annak, hogy a bűn világában az ember önerejéből is megválthatja sorsát, pontosabban közösségre találhat, amely ha illuzórikusan is, de kiemeli a hétköznapiakból, értelmet ad az emberi létezésnek. Az *anya* hősei „nagybetűvel” írják a forradalmat, a *Gyónás* a népből istent teremt magának a lerombolt istenképzet helyén: ebben a vonatkozásban mindkét regény magán viseli írója problematikus eszmei habitusát. A világnézet szintjén elintézetlen, meg nem oldott ellentmondások benyújtják a számlát a Capri szigetén töltött első években: „istenépítéshez”, ateista vallásossághoz vezetnek. Tehát, aligha csupán ideológiai tévedésről van szó a *Gyónást* író Gorkijnál, sokkal inkább egy szubjektivisztikus, elromantizált, Nietzschevel átítatott messianizmus továbbéléséről a „forradalmi apály” éveiben. Ez a szemlélet korántsem csak



L. Ny. Tolsztoj (1828–1910)



A. P. Csehov (1860–1904)



A. Belij (1880–1934)



V. I. Ivanov (1866–1949)



L. Ny. Andrejev (1871–1919)

¹ Gorkij művei, 7. kötet. Bp., 1961.

Gorkijé: a progresszív értelmiség – köztük a bolsevikok jelentős része is – a hatása alá került. Az egyik ok a forradalomba, a változtatás energiáiba vetett hit, s a megváltoztatható világ elmaradottsága, önpusztító hajlamai miatti pesszimizmus említett ütközése. A valóság és az eszmények közötti feszültség következtében könnyen keletkezhet az a képzet, hogy csak csodaszzerű fordulatokkal, „megváltással” lehet az adott viszonyok közül kiszakadni.



M. Gorkij, V. I. Lenin és A. A. Bogdanov
Capri szigetén, 1907

[...] „A belső újjászervezés hatalmas munkája vár ránk, nemcsak társadalmi és politikai, hanem pszichológiai értelemben is” (*A karamazovizmus*). Gorkij emigráció éveiben írt művei, mint a *Nyár*, az *Okurov városka* vagy az *Orosz földön* című elbeszélései mind az 1905-ös forradalom kudarcának okaira próbálnak választ keresni. Az események alakulásának emberi oldala, az oroszországi „emberanyag” minősége, a „múlt” izgatja, amit az emberek magukkal hurcolnak. Az orosz jellem évszázados beidegződései és a nemzeti tudat és érzésvilág irodalomban is rögzült vonásai korábban sem kerülték el művészi érdeklődését, most azonban szinte kizárólagosan a nemzetkarakterológiai kérdések kötik le figyelmét. Érvrendszerének logikája már nem egy ponton az *Időszertlen gondolatok* komor légkörét idézi. Az orosz munkásosztály és forradalom sorsáért való aggodását évekkel később ő maga úgy jellemzi, hogy „ez az arab aggodalma az oázist éltető homoksivatagi forrásért.”²

A kortárs orosz irodalommal való radikális szembehelyezkedését sem magyarázhatjuk csupán esztétikai okokkal, netán ízlésbeli különbségekkel. Mondhatni, minden kérdést, lett légyen politikai, a forradalmi morállal kapcsolatos vagy az irodalmi és szellemi élet alakulását érintő, Gorkij egyetlen szempontnak rendel alá: előmozdítja-e „az új Oroszország öntudatra ébredését”? Az orosz írónak meggyőződése szerint azt kell tudatosítania olvasójában, hogy mindketten egy olyan nemzethez tartoznak, amely „az élethez való passzív viszony” bűnében marasztalható el.³ Innen az orosz irodalom vonzódása a szenvedő ember és a kétségbeesett anarchista ábrázolásához. Az orosz nemzeti szellemnek ez a „betegsége” különösen

² Lenin V. J. – Gorkij A. M.: *Piszmá, voszpominanyija, dokumenti* [Levelek, visszaemlékezések, dokumentumok], M. 1961., 424.

³ Ez a gondolat Lunacsarszkijnál már 1903-ban központi helyet foglal el, s *A pozitív esztétika alapjai* is ide konkludál. „Nem a boldogság birodalmának végzetserű eljövételébe vetett bizonyossághit, amely passzívvá tesz bennünket, amely feleslegessé teszi erőfeszítéseinket, hanem a reményhit – ez az emberiség vallásának lényege.” Vö. Lunacsarszkij: *Válogott esztétikai munkák*, 1968, 120.

veszélyes az „általános kétségbeesés és szellemi züllés” napjaiban. Nagy vihart kavart *Két lélek* című írása, melyet a háború éveiben tett közzé.⁴ A múlt századi [19. századi – a szerk.] szlavofil eszmény és az orosz „pocsvennyicsesztvo” újraéléde idején egyértelműen a civilizált Nyugat mellett tesz hitet, eszményítve rációtiszteletét, a szellem szabadságáért folytatott harcát. Hangsúlyozza bár, hogy Kelet és Nyugat szembeállításában nem „metafizikus lényeket” vagy „faji sajátosságot” keres, hanem két „különböző életérzést”, „kétfajta „gondolkodási készséget” jellemez, módszerében aligha tér el azoktól, akiknek azt veti a szemére, hogy az orosz jellemben az ázsiai, a múltba húzó és gúzsba kötő passzivitást eszményítik.

Az orosz emberben két lélek él: az egyik a nomád mongolé, a lusta és álmodozó misztikusé, aki meg van győződve arról, hogy a Sors ellen az ember mit sem tehet; e mellett az erőtlén lélek mellett ott él benne a szláv lélek, amely hirtelen lobban lángra, de nem sokáig él, és az „élet megújhódásáért folytatott harcban” erőtlén és állhatatlan. Képtelen magát megvédeni az élet mérgező erőitől. Az orosz „istenkeresés” is abból a vágyból táplálkozik, hogy az embernek gazdája legyen, akire át lehet ruházni minden felelősséget az értelmetlen, ostoba életért. Az „egyéni tökéletesedés” orosz vágya mögött is a világtól való menekülés áll, s ennek a „tökéletesedésnek” a járványa sose volt olyan erős, mint a nyolcvanas években vagy 1905 után, a „feketeszázak” időszakában. Az orosz lélekben mélyre ivódott Kelet teremtette meg az orosz aszkézist és remeteséget, „az élettől való menekülés és az élet komor tagadásának egyéb formáit”, a társadalmi és politikai szervezetek anarchikus tagadását, a zarándokok vallásos exodusát a civilizált társadalomból, a vallási türelmetlenséget és fanatizmust. Ezzel a lehúzó talajjal kell számolni annak, aki Oroszországban változtatni akar. Egy másik írásában az imént vázolt séma szellemében átértékeli az orosz irodalmi múltat is.⁵ Az orosz irodalomnak azon képviselőit emeli ki (Belinszkijről, Herzenről és a forradalmi demokratákról említést sem tesz), akik az erős és aktív emberrel szemben a passzív, álmodozó, jámbor együgyűeket eszményítik. E séma áldozata lesz az általa annyira szeretett orosz folklór is. Ivanuska Duracsok, Platon Karatajev, Aljosa Karamazov és a nagyra becsült Leszkov hősei mind egy sorba kerülnek: ők példázák az irodalom sugallta nemzeti karaktert. Az együgyű ostobák, a „majd csak lesz valahogy”-hősök, a bűnös élet után „lelkület mentők” megtérő típusát az orosz ember a maga vigasztalódására gondolta ki, mert az életben képtelen kihordani az ellenkező típust, azt az embert, aki büszkén mondhatja magáról: „Azért jöttem a világra, hogy ne adjam be a derekam”.⁶ 1916-ban írja: „Az élet egyre zordabb, egyre követelőzőbb lesz, a holnapi nap katasztrófával fenyeget bennünket. Már nem vigasztal meg bennünket Ivanuska Duracsok, nem békít ki az élettel és nem véd meg bennünket a szent együgyű sem, és semmi esetre sem várhatjuk azt, hogy a gazemberek, akik nekünk parancsolnak, megbánják azt a rengeteg förtelmes dolgot, amit tettek. Belülről kell átalakítani magunkat, fel

⁴ M. Gorkij: Dve dusi, O durakahi procsem, *Sztatyi* [Cikkek] 1905-1916. 1918, 203.

⁵ Uo. 207.

⁶ *Gorkij művei*, 12. kötet, Bp., 1962, 346.



Mihail Nyesztyerov (1862–1929): *Szent Oroszország*, olaj, vászon, 1905

kell ébreszteni magunkban a munka szeretetét és a tevékeny élet szenvedélyét.”⁷ A legnagyobb veszélyt az ország alacsony kulturális színvonalában, az általános elmaradottságban látja. Innen egyenes út vezet az *Időszerűtlen gondolatok*hoz: nem lehet a forradalmat megvédeni, vívmányait megtartani az adott emberanyaggal. Ezek a nemzetkarakterológiai aggályok, az irodalmi értékelések az orosz társadalom lehetőségeinek kulcskérdéseire kérdeznek rá – olyanokra, amelyek a forradalom lehetőségeit, az új társadalom valóságos esélyeit, a további fejlődést is alapvetően meghatározzák. Az októberi forradalom után (s Gorkij ebben sem áll egyedül) a már visszaszerzett hit birtokában, hogy tudniillik „az ember a történelem révén megszabadulhat a szakrális hiánytól”⁸, a fentiekben jelzett „sötét” nemzetkarakterológiai szempontok háttérbe szorulásával a hangsúly újra a (forradalomban megtisztult) nép teremtő erejébe vetett hitre esik, s az orosz nép világegyesítő szerepéről beszél: „Azt hiszem, ha ez a csodálatos nép megszabadul mindazoktól a szenvedésektől, amelyek belülről nyomasztják és bénítják, ha egyszer majd úgy dolgozik, hogy teljes tudatában lesz munkája kulturális, sőt mondhatnám, vallásos világegyesítő jelentőségének – akkor élete legendásan hőies lesz, és sok mindenre meg fogja tanítani ezt a bűnökbe beleőrült, fáradt világot...”⁹

A valóság és a remény kettőssége azonban, amely a messianisztikus hangnemet oly mélyen meghatározza, itt is érezhető. E kettősség által tekinthető Gorkij szemlélete modellértékűnek: Lenin és néhány társa tudatos marxizmusától elte-

⁷ Sztatyí [Cikkek] 1905-1916. 207.

⁸ Török Endre: *Lev Tolsztoj. Világtudat és regényforma*, Bp., 1979, 84.

⁹ M. Gorkij: *Visszaemlékezések, elbeszélések*. G. művei 1–20. 12. kötet, Bp., 1960–1965, 605.

kintve ez az adott társadalmi szerkezetből következő messianisztikus magatartás jellemezte a forradalmárok jelentős részének szocializmus- és forradalomfelfogását: grandiózus illúziók, himnikus jövőképek és hatalmas hibák későbbi kálváriajárását is előrevetítve. Ám ez a vallásos forradalmiság, ez a messianizmus nem csupán a forradalmár értelmiség életérzésében gyökerezik, s nem csupán abban jelenik meg. Az az alapállás, amely „istent” épít a „tudományos szocializmusban rejlő etikai értékekből” a tömegek vallásos szükségleteinek kielégítésére – olyan tipikus válasz az adott társadalmi viszonyok kihívására, amely az orosz fejlődés további menetében milliók életét befolyásolja.



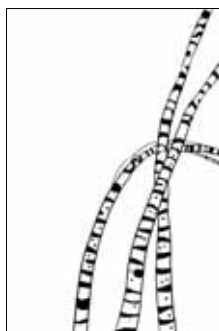
Makszim Gorkij: *Éjjeli menedékhely*, Művész Színház, Moszkva, 1902, r.: K. Sz. Sztanyiszlavszkij

István Nagy: Gorky – A Russian Model for Leftism and Messianism (extract)

The starting point of the essay, indicating the aspect from which the author is to interpret and evaluate the oeuvre of Maxim Gorky, is that at the turn of the 19th and 20th centuries in Russia writers of such diverse views of the world as Tolstoy and Chekhov, Gorky and Leonid Andreyev, Vyacheslav Ivanov and Andrei Bely likewise drew their intellectual impulses from Nietzsche's philosophy. The essayist suggests that Nietzsche's liberating and inspiring effect was primarily due to the "heroic individualism" and "romantic idolisation of human activity" inherent in this philosophy. During the years of "the lowering tide of revolution" after 1905, it was this Nietzsche-permeated messianism that led Gorky to the "construction of God", an "atheist religiosity" which has its clearest manifestation in the novel entitled *The Confession*, 1908. Gorky dealt with the awakening of a new Russia as well as with "national characterology" (general passivity, backwardness, low level of culture) which delayed a positive turn. The essay concludes on the idea that the kind of "construction of God", which was meant to satisfy the religious needs of the masses, was to have an influence on the lives of millions at the further stages of Russian progress. (The present extract from István Nagy's study, published under the same title in 1990, is to provide some background information on Viktor Rizhakov's staging of Gorky's *The Lower Depths*, which premiered at the National Theatre on 8th November.)



MAKSZIM GORKIJ



Gyónás

(részlet¹)

A Héttő-pusztaságban történt, a Szűzanya csodatevő ikonjának körmenetén: azon a napon várták az ikon visszatértét a városból a kolostorba – ünnepi nap volt.

Én a tó fölötti halmon álltam és néztem: körös-körül mindent előzőnlőtt a nép, és a nép teste sötét hullámokban hömpölyög a kolostor kapuja felé, rángatózik, nekicsapódik a falhoz. Hanyatlik a nap, s őszi sugarai élénk vörösek. A harangok úgy verdesnek, akár a madarak, mintha saját daluk után akarnának szállani, és mindenütt fedetlen fejek piroslnak a nap sugaraiban, mint megannyi telt szirmú pipacs.

A kolostor kapuja előtt csodára várnak: egy kis kordén fiatal leányzó fekszik mozdulatlanul; arca dermedt, mint a fehér viasz, szürke szeme félig nyitva, és csak hosszú pilláinak szelíd remegése tanúskodik róla, hogy él.

Mellette az apja, magas, kopasz, ősz szakállú, nagy orrú férfi, és az anyja – telt, kerek arcú asszony; a leány felvonja szemöldökét, tágra mereszi a szemét, előre bámul, és ujjait mozgatja; úgy rémlik, mindjárt felkiált metsző hangon, szenvedélyesen.

Odamennek az emberek, a beteg arcába néznek, az apa pedig szakállát rázogattva, ütemesen mondja:

– Szánjátok meg, pravoszlávok, imádkozzatok szerencsétlenért, aki negyedik éve fekszik bénult kézzel-lábbal; kérjétek a Szűzanya közbenjárását, Isten fizesse meg szent imádságotokat; segítsetek elűzni az atya és az anya bánatát!

Nyilván régóta hurcolja a leányát kolostorról kolostorra, és már elveszítette a reményt, hogy meggyógyul; egy és ugyanazon szavakat gajdolja lankadatlanul, de

¹ Vö. Gorkij művei, 7. kötet (ford. Gellért Görgy), Európa, Bp., 1961, 425–431.

ezek a szavak élettelenül csengenek. Az emberek hallgatják könyörgését, sóhajtva keresztet vetnek, a leány pillái pedig egyre remegnek, mintegy szárnyait adva a bánatos szemének.

Vagy húsz béna lányt láttam már, tucatnyi eszelőst és más beteget, s mindig szégyenkeztem miattuk, fájt a sorsuk – sajnáltam szegényeket, akik meg vannak fosztva a testi erőttől, sajnáltam a meddő csoda-várásukat. De a szánakozás még sohasem töltött el olyan erővel, mint ez alkalommal.

Nagy, néma panasz dermedt a leány élőhalott, fehér arcán, és a hangtalan bánat egészen rabul ejtette az anyát. Nyomasztó érzés fogott el, s odábbmentem, de elfeledni nem tudom.

Ezernyi szempár néz a messzeségbe, és felhőként úszik körülöttem a meleg, sűrű suttogás:

– Hozzák, hozzák!

Lomhán, lassan árad a nép felfelé, mint a sötét tengeri hullám, vörös tajték-ként lángol fölötte a templomi zászlók aranya, fényes szikrákat szórva, és ütemesen ring, lebeg – akár a tüzes madár – a Szűzanya napsugaraktól beragyogott képmása.

A nép testéből hatalmas sóhajtás, ezertorkú ének tör fel:

– Buzgó szószólónk, a mennybéli Úristennek anyja!

Tompa kiáltozás hasít az énekszóba:

– Sebesebben! Szaporázd a lépést! Sebesebben!

A kék erdő keretében derűsen mosolyog a tó, olvadozik a fák közé vesző nap, vidító a harangok érces zúgása. Körös-körül pedig bús arcok, imádság halk, szomorú suttogása, könnytől fátyolos szemek és repdeső, keresztet vető kezek.

Egyedül vagyok. Mindez számomra örömtelen tévelygés, teli tehetetlen kétségbeeséssel és fáradt kegyelem-várással.

Odalentről közelednek az emberek; arcukat por borítja, orcáikon patakokban csorog a verejték; zihálnak, különösen bámulnak, mintha nem látnának semmit, és tántorogva tülekszenek. Sajnálom őket, sajnálom a hit erejét, mely szétforgácsolódik a levegőben.

Nincs vége a nép áradásának!

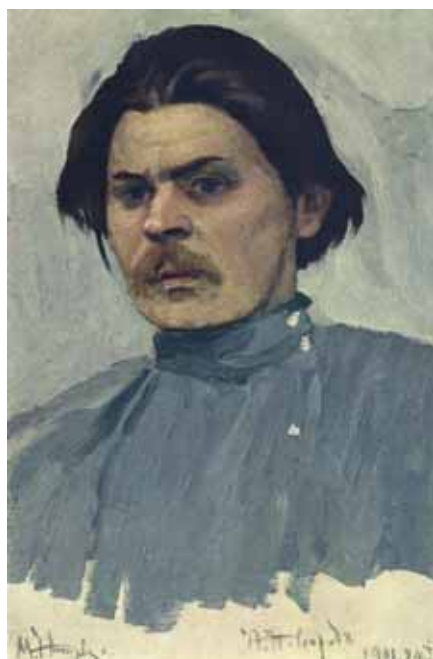
Izgatottan, de komoran és szinte szemrehányóan hömpölyög a levegőben a hatalmas kiáltás:

– Örvendezzél, irgalmas, örvendezzél!

S megint:

– Sebesebben! Sebesebben!

A sűrű porfelhőben száz meg száz fekete arc, ezer meg ezer szem – akár a Tejút csillagai.



Mihail Nyesztyerov: *Gorkij*,
olaj, vászon, 1901

Látom: ez a sok szempár – mint megannyi tüzes szikra, egy léleké, mely mohón vár ismeretlen öröme.

Jönnek az emberek, egy testként, szorosan egymáshoz simulva, kézen fogva, s oly gyorsan haladnak, mintha szörnyen hosszú volna az útjuk, de ők készek most nyomban, fáradhatatlanul végigjárni.

Lelkem érthetetlen izgalom nagy reszketésétől remeg: villámként lobban fel emlékezetemben Jona nagy igéje?

„Istenépítő s nép?!”

Nekiiramodtam, a nép elébe rohantam, lefelé a hegyoldalon, belevettem magam, hozzá szegődtem, s teli torokból rázendítettem:

– Örvendezzél, minden erőknél áldásos ereje!

Megragadtak, átöleltek – és úszni kezdtem, a forró lehelet felhőjében olvadozva. Nem volt föld a lábam alatt, én sem voltam, s megállt az idő – csupán öröm volt, mérhetetlen, akár a mennybolt. Izzó hit parazsa voltam, jelentéktelen és hatalmas, mint valamennyien, akik közös repülésünk alatt körülfogtak.

– Sebesebben!

Feltartóztathatatlanul röpül a föld fölött a nép, elszántan arra, hogy átlépjen minden akadályon és szakadékon, minden kétségen és sötét félelmen.

Emlékszem – egyszerre csak megálltak mellettem, kavarodás támadt, s a beteg szállítás kordé közelében találtam magam; emlékszem a kiáltásra és a zúgásra:

– Imádkozzatok, imádkozzatok!

Nagy izgalom támadt: lökdösték a kordét, és a leányzó feje tehetetlenül, erőteljesen ingott, nagy szeme rémülten bámult. Sok tucatnyi szempár árasztotta sugarát a betegre, száz meg száz erő szegeződött béna testére, s valamennyi abból a parancsoló óhajból kelt életre, hogy lássa, amint a beteg felkel fekhelyéről; én is belenéztem a leány mély tekintetébe, és a többiekkel együtt kimondhatatlanul vágyódtam rá, hogy felkeljen – nem önmagam kedvéért s nem őerte, hanem valami másért, amivel szemben ő is, én is csupán madártollak vagyunk a tűzvész lángjában.

Mint eső éltető nedvével a földet, úgy itta át erejével a nép a leányt, suttogetta és kiáltotta neki:

– Kelj fel, kedves, kelj már fel! Emeld fel a kezedet, ne félj! Kelj fel, kelj fel nyugodtan! Kelj fel, szerencsétlen! Kedves, emeld fel a karodat!

Rózsás árnyak gyűltak a leány élettelen arcán, csodálkozó s örvendező szeme még tágabbra nyílt, és vállát lassan mozgatva, engedelmesen felemelte reszkető karját, és szófogadóan előre nyújtotta – szája nyitva volt, s a leány madárfiókához hasonlított, amely most először röppen ki fészkeből.

Akkor körös-körül sóhajtás tört fel – mintha a föld sóhajtott volna –, a bronzharang és a Szvjatogor teljes erejéből belekondult: megremegett, megingott a nép és kuszán felkiáltott:

– Talpra! Segíts neki! Állj talpra, leány! Emeljétek fel!

Megragadtuk a leányzót, felemeltük kissé, a földre állítottuk, és könnyedén tartjuk, ő pedig hajladozik, mint kalász a szélben, s így sikolt:

– Kedveseim! Úristen! Ó, Szűzanyám! Kedveseim!

– Menj – harsog a nép –, menj!

Emlékszem a verejtékes, könnyes, porlepte arcra, s a könny harmatán keresztül parancsolóan ragyogott a csodatevő erő – a saját csodát-művelő hatalmába vetett hit.

Lassan megy közöttünk a gyógyult leány, bizakodóan simul életre kelt testével a nép testéhez, mosolyog, talpig fehér, akár a virágszál, és azt mondja:

– Engedjetek... egyedül akarok!

Megállott, megtántorodott – de megy. Úgy megy, mintha késeken lépdelve, amelyek lábujjait hasogatják, de egyedül megy; fél és nevet, akár a kisgyermek, és a nép körülötte szintén oly vidám és nyájas, mintha gyermekkel volna dolga. Hullámszik, remeg a leány teste, kezét pedig előrenyújtja, a levegőnek támaszkodik, mely csordultig teli a nép erejével, s mindenünnen száz meg száz derűs tekintet támogatja útján.

A kolostor kapuja előtt elveszítettem szemem elől, s kissé felocsúdtam; körülnézek: mindenféle ünnep és ünnepi zúgás, harangcsengés és a nép parancsoló szava; az égen vakítón lángol az alkonypír, és visszfényeitől bíborba öltözött a tó.

Egy ember megy mellettem, mosolyog és azt kérdi:

– Láttad?

Megöleltem és megcsókoltam, mint hosszú távollét után viszontlátott fivéremet, és egyetlen szavunk sem volt többé, amit mondhattunk egymásnak; mosolyogva, némán váltunk el.

... Éjszaka az erdőben ültem, a tó partján; ismét egyedül voltam, de lélekben már örökre s elválaszthatatlanul egybeforrtan a néppel, a föld urával és csodatevőjével.

Ültem és arra figyeltem, amint mindaz, amit láttam és megismertem, egyre növekszik, és egyetlen tűzzel ég bennem, én pedig visszasugárzom ezt a fényt a világba, s minden roppant jelentőséggel lángol fel benne, csodálatos köntösbe öltözik, és azzal a vággyal serkenti lelkemet, hogy magába foglalja a világot, mint ahogyan a világ fogadott magába engem.

Nem talállok szavakat e bűvös éjszaka ecsetelésére, mikor egyedül, a sötétben, szeretetemmel magamhoz öleltem az egész földet, felemelkedtem élményeim ormára, és azt láttam, hogy a világ eleven erők tüzes folyamához hasonlít; s ezek szilajul hömpölyögnek, hogy egységes erővé egyesüljenek – célja azonban elérhetetlen számomra.

De örömmel eszméltem rá, hogy éppen a cél elérhetetlensége a forrása szellemem végtelen fejlődésének és a világ nagy-nagy szépségeinek, s e végtelenség számtalan gyönyörűséget nyújt az élő emberi léleknek.

Reggelre a nap is más arccal jelent meg előttem: láttam, amint sugarai óvatosan és nyájasan szertefoszlatták, felégették a sötétséget, megfosztották a földet az éj fátylaitól, s a föld most dús őszi színpompában tárult elém – mint smaragdzöld mező, az emberiség nagy játékeinak és a játék szabadságáért vívott harcnak porondja, a szépség és az igazság ünnepéhez vezető körmenet szent színtere.

Láttam a földet, szülőanyámat, a csillagok között az űrben, amint büszkén tekint óceánjainak szemével a messziségbe és a mélységbe; láttam, mint élénkpiros, szüntelenül lüktető, élő, emberi vérrel teli kelyhet, és láttam urát – a mindenható, halhatatlan népet.

A nép nagyszerű cselekedetekkel és reményekkel ad szárnyat a föld életének, s én így fohászkodtam:

– Te vagy az én Istenem, és minden istenek teremője, ki lelked szépségéből szőtted őket, fáradságos, lázongó kereséseid során!

– Ne legyenek a világnak más istenei terajta kívül, mivel te vagy az egyedüli, csodatevő Isten!

– Így hiszem és vallom!

... És ezután visszatérek oda, ahol az emberek kiszabadítják felebarátaik lelkét a sötétség és a babona rabságából, egybe kovácsolják a népet, megvilágítják előtte önnön titokzatos arcát, segítségére vannak, hogy felismerje saját akaratának erejét; s megmutatják az embereknek az egyetlen helyes utat, mely elvezet ahhoz, hogy valamennyien egybeforranak a nagy ügy – a világot átölelő isten-építés jegyében!



M. Nyesztyerov: *Az orosz lélek*, olaj, vászon, 1916

Maxim Gorky: The Confession

(excerpt)

The theme of the closing episode of the novel published in 1908 is the incredible healing of a paralyzed young woman at a procession of the wonder-working icon of the Virgin Mother in the Russian province of Kazan. The story is a paraphrase of the Biblical parable of “Get up and walk!”, which closes on a passionate and sweeping vision of identification with the Russian people, represented as the new god, “the lord and wonder-maker of the land”. (The publication of this excerpt is a contribution to the essay by István Nagy in the present issue outlining Gorky’s world of ideas.)

hang – szín – kép



Törőcsik Mari *Az éjjeli menedékhely* főszerepében, mint Luka





M. Gorkij: *Éjjeli menedékhely*, Nemzeti Színház, 2014, r.: Viktor Rizsakov, jelenetkép az első felvonásból



Jelenetkép a második felvonásból, díszlet és jelmez: Maria Tregubova és Andrej Tregubov



A Nemzeti Színház Viktor Rizsakov rendezte *Éjjeli menedékhely* előadásának díszlet- és jelmeztervezője: Maria Tregubova és Alekszej Tregubov.

Maria Tregubova 2001-ben diplomázott mint színházi látványtervező, 2008-ban mesterfokozatot szerzett. Alapítása óta a moszkvai Dmitrij Krimov Laboratórium Színház művésze: színészként, díszlet- és jelmeztervezőként számos elismerést kapott, kétszer is elnyerte az „Aranyaszka” díjat. Ő alkotta meg az Andrej Mogucsij rendezte *Alice – körfutás két felvonásban* látványvilágát, melyet a 2014-es MITEM-en láthatott a magyar közönség.

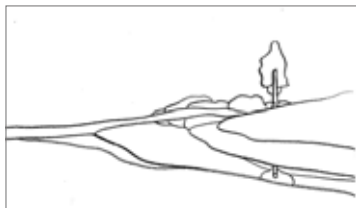
Alekszej Tregubov 1979-ben született, 2001-ben festőművészként diplomázott. Egyéni kiállításai mellett számos nagyszabású művészeti projekt megvalósításában vett részt. 2007-ben a prágai Színházi Tervezői Kvadriennálén rendezett világ-kiállítás orosz pavilonjának létrehozásáért ő kapta meg a grand prix-t. A moszkvai „Kortárs Dráma Iskolája” (Школа Современной Пьесы) színház vezető művésze, látványtervezője.

Az előadás fotóit Eöri Szabó Zsolt készítette.





BALOGH GÉZA



A kívülálló

Gellért Endre tündöklése és rettegései

2. rész: A színészi pálya évei

Akár azt is lehetne mondani, hogy szerencsésen indult a pályája. Miután 1935-ben sikeresen elvégezte a Színiakadémiát, a Vígszínház szerződtette. Sok színővendék álmódzik hasonló pályakezdekről. Igaz, még csak ösztöndíjas, de nem csupán a Nemzeti Színháznál szokás a frissen végzett növendékeket előbb gyakornokként szerződtetni, és csak az első sikeres évad után teljes jogú tagként alkalmazni. Életrajzírói mégis némi csalódással emlegetik, hogy Gellért nem kellett a Nemzeti Színháznak, és a vígszínházi kezdetek sem ígértek fényes karriert számára. Évfolyamtársai közül Szörényi Évát növendékként szerződteti és fontos szerepekben foglalkoztatja Voinovich¹, Gobbi Hildát pedig tárt karokkal fogadja Németh Antal, aki néhány kisebb szerep után egy beugrás ürügyén – Hettyey Aranka jóslatát valóra váltva – Mirigyét osztja rá. Perczel Zita 1933-ban már a Nemzeti tagja, abbahagyja az Akadémiát, majd átszerződik a Vígbe, és filmsztárrá avanszál, aztán külföldön csinál karriert. Básti Lajost Bárdos Artúr szerződteti a Belvárosi Színházhoz, tagsága második évében Dunois a *Szent Johannában*, 1937-ben átszerződik a Vígszínházhoz. A kezdő színész, ha hajlamos a csüggedésre, könnyen talál pályatársai között a sajátjánál biztatóbb, irigylésre méltóbb példát. Hogy Gellértet foglalkoztatták-e ilyen gondolatok, nem tudhatjuk.

Első szerepét még akadémistaként játssza Géraldy *Ezüstlakodalom*² című színművében. Szerelemre hajlamos kamasz, Max Hamelin, aki keresztanyjába, Makay

¹ Voinovich Géza (1877–1952) irodalomtörténész, író, színikritikus, 1933 és 1935 között a Nemzeti Színház kormánybiztosa.

² Paul Géraldy (1885–1983): *Noces d'argent*, 1917, magyarországi bemutató 1925. január 24-e, Vígszínház.

Margitba lesz szerelmes. A szerepkör alaposan ráragad, egész vígszínházi tagsága idején ebben a skatulyában foglalkoztatják. A darabot Hegedűs Tibor³ rendezte. Az első igazi színházi szerep Gellért számára alkalmat jelent a társulatba való beilleszkedésre, egy tekintélyes és nagy múltú intézmény tradícióinak megismerésére és annak az etikának az elfogadására, amely az együttes büszkén őrzött különlegessége a főváros színházi életében.

Géraldy Európa-szerte népszerű és gyakran játszott szerző a 20. század első felében. Mára elsősorban versei őrizték meg nevét az irodalomban, érzelmes közhelyeit *Te meg én*⁴ címen megjelent versciklusa tette népszerűvé, amely Kosztolányi fordításának köszönheti máig tartó magyarországi ismertségét.

Könnyed és szellemes színdarabjai az érzelmesség és az érzelgősség határán egyensúlyoznak. Vagyis igazi vígszínházi darab, amelyben a Gellért szüleit játszó Góth Sándor, Góthné Kertész Ella⁵ és a színház két üdvöskéje, Ágay Irén⁶ és Tolnay Klári csilloghat. A marivaux-i csevegést 20. századi köntösbe öltöztetett művei az elegáns ironia okán arattak sikert, és napjainkra feledésbe merültek. Nem különös véletlen, hogy a pályakezdő Gellért másodszor találkozik a népszerűsége csúcsán levő szerzővel, hiszen utolsó akadémiai szereplésén egy kétszemélyes Géraldy-színműben lépett színpadra évfolyamtársával, Váry Gyöngyivel, aki vele együtt került a Vígszínházhoz.

Sokan úgy vélik, Gellért annak köszönheti vígszínházi szerződését, hogy Németh Antal kifosztotta a társulatot. Aligha kielégítő magyarázat a szelíd megjelenésű, rokonszenves és jóképű fiatalember szerződtetésére, hogy netán vele akarják pótolni azt a vérvesztést, amelyet Somlay, Jávor, Makláry, Kovács Károly és Rajnai Gábor⁷ váratlan távozása okozott. Ennél sokkal fontosabb szempont a társulat fiatalítása, mely a harmincas évek közepére elkerülhetetlenné válik. A Vígszínház „békebeli modernsége ma már inkább konzervativizmusnak hat”⁸ – állapítja meg ekkoriban



Paul Géraldy (1885–1983)

³ Hegedűs Tibor (1898–1984) színészként kezdte a pályáját, majd 1923-tól az Únió Rt. Színházainak rendezője. A Renaissance, a Belvárosi, 1927-től a Vígszínház rendezője, főrendezője, igazgatója. 1945 után hosszú időre a szakma periferiájára szorul, majd két évadon át A Magyar Néphadsereg Színháza és a József Attila Színház tagja.

⁴ *Toi et moi*, 1913.

⁵ Góthné Kertész Ella (1878–1936). A Nemzeti Színházban kezdte pályáját, majd rövid kitérő után a Vígszínházhoz szerződött. Gyakran volt férje partnere, a „Góth-házaspár” fogalom volt a harmincas évek színházi életében.

⁶ Ágay Irén (1912–1950) 1931-től a Vígszínház tagja, majd több más magánszínháznál játszott. Számos filmszerepben aratott sikert. 1938-ban férjével, Székely István filmrendezővel az Egyesült Államokba költözött.

⁷ Rajnai Gábor (1885–1961) 1907-ben került a Vígszínházhoz, majd hosszabb kitérő után 1922 és 1935 között volt ismét a Szent István körüli intézmény meghatározó színésze. 1935-ben Németh Antal a Nemzeti Színházhoz szerződtette.

⁸ Idézi Magyar Bálint: *A Vígszínház története*, Bp., 1979, 324.

Bisztray Gyula⁹, a Magyar Szemle kritikus. A társulat vezető művészei tizenöt évvel idősebbek szerepeik életkoránál. A tradíciókat azonban úgy kívánják megőrizni, hogy a fokozatosan belépő új nemzedék zökkenőmentesen vegye át Hegedűs Gyula¹⁰, Varsányi Irén¹¹, Gombaszögi Frida¹², Rajnai, Góth és a többiek örökségét.

A frissítés ellenére meg kell őrizni a színház arculatát, amelyet a műsorválasztás mellett elsősorban a színészek határoznak meg. Ehhez azonban megfelelő rendezőkre van szükség. Olyanokra, akik nem a saját egyéniségüket csillogtatják, hanem vigyáznak a négy évtizedes intézmény hagyományaira. Ennek a feladatnak első számú letéteményese 1921 óta Jób Dániel¹³ művészeti igazgató.

Egy kiváló emberismerő és szavahihető szemtanú, Somló István¹⁴ így emlékezik rá: „Pontosan tudta, hogy *mit* akar. És azt is, hogy munkálkodásával *kiknek* akar tetszeni. A Vígszínházat a Ditrői Mór¹⁵ kézjegyével fémjelzett naturalista színház vívmányának tekintette. Minden törekvése oda irányult, hogy európai ízlésével, lényének és színpadi gondolkodásának eleganciájával ezt a vívmányt gazdagabbá, emlékezetesebbé tegye. Nagyon kevés szót használt. De a Vígszínház művészi létéről vallott nézeteit soha nem



Jób Dániel és Hegedűs Tibor
a Vígszínház kispadján 1936-ban
(a fotó eredetije: OSZMI Archivum)

- ⁹ Bisztray Gyula (1903–1978) irodalomtörténész, színikritikus, egyetemi tanár, majd az MTA munkatársa.
- ¹⁰ Hegedűs Gyula (1870–1931) a Vígszínház legendás alapító tagja, Molnár Ferenc *Liliom*-ának és *Az ördögének* első megformálója.
- ¹¹ Varsányi Irén (1878–1932) szintén a színház alapító tagja, a *Liliom* első Julikája, a *Ványa* bácsi első magyar Szonyája, a *Három nővér* Olgája. Géraldy *Ezüstlakodalmom* című színművének magyarországi bemutatóján ő volt Hamelinné, amelyet az 1935-ös felújításon Góthné játszott.
- ¹² Gombaszögi Frida (1890–1961) 1916-tól 1933-ig, majd 1946-tól 1949-ig volt a Vígszínház tagja. 1951-től vidéken játszott, 1953-ban Gellért Endre javaslatára szerződött a Nemzeti Színház.
- ¹³ Jób Dániel (1880–1955) a Magyar Hírlap színikritikusaként kezdte a pályáját, majd berlini tanulmányútja után 1909-ben a Vígszínház rendezője lett. 1926-tól Roboz Imrével (1892–1945) vállalkozó igazgató. A második zsidótörvény értelmében 1939-ben távoznia kell a színház éléről. 1945 után két évig ismét vezeti az intézményt, majd a teljes anyagi összeomlás után eltávolítják a színház éléről. Könyvradományokból tengeti hátralevő éveit.
- ¹⁴ Somló István (1902–1971) a Színiakadémia elvégzése után a Renaissance, majd a Belvárosi Színház, 1926-tól a Vígszínház tagja. 1948/49-ben Tolnay Klárral és Benkő Gyulával társigazgatója, 1959 és 1962 között igazgatója a Vígszínháznak. Közben 1951 és 1959 között a Nemzeti Színházban játszik, Gellért számos rendezésének közreműködője.
- ¹⁵ Ditrői Mór (1851–1945) a Vígszínház első művészeti igazgatója, az úgynevezett „vígszínházi stílus” kialakítója. Minden produkció színrevitelében aktívan részt vett, de a neve sohasem szerepelt a plakáton. 1916-ban nyugalomba vonult.

rejtette véka alá. *Vígszínháznak* tekintette a Vígszínházat, és semmilyen vonatkozásban nem akart másra hasonlítani. Képzeli el egy rendezőt, akinek szuggesztív hatása alatt a legkiválóbb színészegyenísergek is homorítottak. Aki soha, de soha nem ment fel a színpadra. Nem mutogatott, nem játszott el semmit. Közös megbeszélés alapján rendezői készítették elő a darabot, de még azoktól se vette jónéven, sőt, gyakran megakadályozta, ha a színésznek valamit előjátszani akartak.”¹⁶

Egy másik hiteles szemtanú, Tolnay Klári így számol be vígszínházi pályafutásának első lépéseiről:

„Emlékszem, 1934-ben, amikor első színpadi szerepemet¹⁷ próbáltuk, a bejövetelemet Jób harminckilencszer csináltatta meg.

– Gyere be!

Bejöttem. S ezt tettem több mint harmincszor, amíg meg nem világosodott előttem: nem elégséges a bejövétel mint cselekvés. Lelkiállapottal kell belépnem. Ezt nem mondta Jób, azt akarta, hogy magam jöjje rá. A harminckilencedik belépés után hisztérikus sírógörcsöt kaptam. [...] Jób mindig arra vállalkozott, hogy bizonyos rejtett többleteket préseljen ki a színészeiből. Akkor én még nem is hallottam Sztanyiszlavszkijról, ma már tudom: Jób Dániel mindenkiben belső pszichológiai igazságokat keresett, hasonlóan a nagy orosz mester módszereihez.”¹⁸

Hogy Gellért Endrét hányszor küldte vissza, míg magától rá nem jött egy-egy szituáció megoldására, arra vonatkozóan rejtőzködő lényé nem hagyott kézzelfogható feljegyzést. Mint minden kezdőtől, tőle is elvárták, hogy ülj végig a próbákat, és árgus szemekkel figyelje a „pápákat”, ahogy a Vígszínház óriásait nevezték. Nem kétséges, hogy ő is ezt az utat járta végig. Ahogy az sem kétséges, hogy a vígszínházi évek alatt született meg benne az elhatározás: nem a színészi, hanem csakis a rendezői pálya hozhatja el számára az igazi kiteljesedést.

A színház második embere ekkor már Hegedűs Tibor. Az ő feladata a darabok előkészítése, az előadás vázlatos felrakása, amely majd Jób sajátos rávezető módszerével nyeri el végleges formáját. A feladata kényes, hosszú távon csakis a tökéletes összhang alapján képzelhető el ilyenfajta együttműködés művészeti vezető és rendező között. A példát ehhez Ditrói Mór szolgáltatta, aki a század elején hasonló kapcsolatot alakított ki munkatársával, Jób Dániellel. „A próbák minden kétséges és nehéz pontján előrejött a nézőtérrel panyókára vetett köpenyével Ditrói Mór, s a jelenet elismérlésével rendbe hozott mindent – írja naplójában Lengyel Menyhért. – Bár már visszavonult az aktív rendezéstől, mindvégig a háttérben maradt, ő volt a darab igazi mestere.”¹⁹ Lengyel szerint tehát Jób még a „panyókára vetett köpeny” viselését is elődjétől vette át.

Hegedűs Tibor jelentőségét Gellért Endre pályájának alakulásában nem szabad alábecsülni. Ő volt a rendezője a vígszínházi előadások többségének, amelyekben Gel-

¹⁶ Somló István: *Kor- és pályatársak*. Bp., 1968. 54.

¹⁷ Sinclair Lewis (1885–1951) *Dodsworth* (1929) c. regényének színpadi változatát.

¹⁸ Párkány László: *Tolnay Klári egyes szám első személyben*. Bp., 1988. 59–60.

¹⁹ Lengyel Menyhért: *Életem könyve. Naplók, életrajzi töredékek*. Szerk. Vinkó József. Bp., 1988. 72.

lért szerepet kapott. Hegedűs igazságtalanul homályosuló rendezői emlékéhez fontos támpontot jelenthet 1942-ben megjelent könyve, *A színész, a színpad és a hangosfilm*, amely színészpédagógiai elveinek összefoglalása. Ebből kiderül a jártassága Sztanyiszlavszkij tanításában, nem véletlen. 1938-tól a Színiakadémia tanára, és egyike a Sztanyiszlavszkij-rendszer első következetes alkalmazóinak. A könyv – melynek forrásmunkái között szerepel Sztanyiszlavszkij *Egy színész felkészül* című művének amerikai kiadása²⁰ – joggal vádolható a rendszer bizonyos leegyszerűsítésével, de tükrözi azt a törekvést is, amely az 1896-ban megalakult Vígszínház és a két évvel később bemutatkozó moszkvai Művész Színház szellemi rokonságát igyekszik feltárni. A szándék bizonyos ellentmondásai helyett ezúttal csak azokra a motívumokra érdemes figyelni, amelyek Gellért Endre rendezői egyéniségének kialakulását befolyásolhatták.

„A koncentráció az a képesség, amely lehetővé teszi számunkra, hogy minden szellemi és intellektuális erőnket egy határozott tárgy felé irányítsuk, és folytassuk ezt, amíg nekünk tetszik, néha *sokkal* tovább is, mint azt testi erőnk bírja. Ez az erő, az önmagunk feletti hatalom biztonsága minden alkotóművész alapvető képessége”²¹ – mondja egyik tanítványának a könyv szerzője, majd hozzáteszi: „A játék az emberi lélek élete, amely a művészetten keresztül nyeri el létét. A mi magasabb értelemben vett színházművészetünkénél a színész koncentrációjának tárgya az emberi lélek.” Később megfogalmazza a rendező feladatát is: „Az elmondottakból látjuk, hogy a színház milyen sokoldalú követelést támaszt a rendezővel szemben. Szüksége van kritikai érzékre, kifinomult felfogó és alkalmazó (nem alkalmazkodó) képességekre, a festő szemére, a muzsikusz fülére, mindenekelőtt: alkotó képzeletre. Ismernie kell a drámaírást, a színpad, a színművészet technikáját; kitűnő nyelvérzékének kell lennie; helyes és finom ösztönének a teátrális hatások iránt. Pedagógiai képességei legyenek: egyszerű eszközökkel, gyorsan érthető utalásokkal magyarázzon meg mindent a színésznek. Hiszen a legnemesebb anyaggal dolgozik: emberekkel.”²²

Íme, egy vérbeli vígszínházi rendező hitvallása az 1940-es évek elején. Útravaló egy fogékony pályakezdőnek.

1935 augusztusában Gellért részt vesz a Szegedi Szabadtéri Játékok *Az ember tragédiája* előadásán. Az előadás főrendezője Bánffy Miklós gróf²³, rendezői ifj. Oláh Gusztáv²⁴ és Nádasdy Kálmán. Rafél főangyalt játssza a Mennyekben. Gábor: Ungvári László, Mihály: Várkonyi Zoltán. És ha már Szegeden tartózkodik, Várkonyival együtt még egy szereplésre meghívják. Az újszegedi uszoda víziszínpadán bemutatják Ercole Luigi Morselli²⁵ *Glauco* című mitológiai meséjét, amelynek főhőse, a halász,

²⁰ *An Actor Prepares*, é. n.

²¹ Hegedűs Tibor: *A színész, a színpad és a hangosfilm*. Bp., 1942. 19.

²² I. m. 129.

²³ Gróf Bánffy Miklós (1873–1950), politikus, író, festőművész, rendező, díszlet- és jelmeztervező. 1912 és 1917 között az állami színházak intendánsa. Drámáit (*Naplegenda*, *A nagyúr*, *Az erősebb*, *Martínovics*) többnyire Kisbán Miklós néven írta.

²⁴ Azonos nevű édesapja haláláig Oláh az „ifj” jelzőt használta.

²⁵ Ercole Luigi Morselli (1882–1921) a 20. század első felében számos országban közkedvelt olasz író.



Bánffy Miklós Móríz Zsigmond társaságában
Az ember tragédiája próbáján, 1935-ben
(fotó a Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárából)

király lesz és halhatatlan. Bolyongásai közben sikert sikerre halmoz, de amikor hazatér, szerelmét holtan találja. A címszerepet a lassan hatvanéves Beregi Oszkár²⁶ játssza, szerelmét, Scillát a huszonegy esztendősné Tolnay Klári. A tutajokra épített színpadon három felvonásos vízi revün ámuldozik és derül a közönség, nem sokat törődve a jobb sorsra érdemes színészek hevenyészett közreműködésével. Pedig a nyilvános főpróbát a Szabadtéri Játékokon vendégszereplő Mascagni is megtekinti. Az artisták és jórészt

vígyszínházi színészek közreműködésével készült előadás rendezője Hegedűs Tibor.

1936. február 8-án a Zeneakadémia kistermében újonnan alakult társaság mutatkozik be Magyar Játékszín néven. Első és egyetlen bemutatójuk Bessenyei György²⁷ komédiája, *A philosophus*. Rendezője Halmos Ilonka, aki a Színészegyesületi Iskola rendezői tanfolyamán Németh Antal tanítványa volt, és akinek írásából az előző fejezetben több alkalommal idéztünk. Ódry lelkes híve és a róla szóló kismonográfia szerzője, csak akkor már férje nevét használta, és Csillag Ilona néven publikált. A rövid életű Magyar Játékszín azzal a céllal hozta létre fiatal színészek közreműködésével, hogy elfeledett drámai értékeket mutassanak be. Fél éven át elmélyülten dolgoznak Bessenyei komédiáján, hogy egyetlen alkalommal eljátszhatják. A lelkes fiatalok előadásán Gellért Endre játssza a főszerepet, Parmeniót. A társulat dramaturgia Hegedűs Géza, zeneszerzője Ránki György, a díszletet Valér Erik²⁸ tervezi. A közreműködők között van Gáti József²⁹, Szántó Klári, Jákó Pál³⁰ és a később meg-

²⁶ Beregi Oszkár (1876–1965)

²⁷ Bessenyei György (1747–1811) a bécsi magyar testőrség tagja, majd a hazai protestánsok bécsi ügyvivője, az új magyar irodalom első nagyszabású egyénisége. Művelődési programjával kapcsolatosak drámai művei, így *A filozófus* (1777) is, melyet az első magyar színtársulat *Pontyi* címen mutatott be.

²⁸ Valér Erik neve egyetlen lexikonban sem található. Kamaszkorom óta őrzöm a fiatalon elhunyt grafikus egyetlen könyvét, az 1936-ban megjelent *A korszerű színpadot*, amely a szerző 12 linómetszetét is tartalmazza, és ezekkel a szavakkal kezdődik: „Színház csak közönség és színpad közös akaratával jöhet létre. Ez a könyv mindkettőhöz szól. Nem lép föl tudományos igényekkel. Igyekszik megkeresni a színpad művészetének lényegét, azt összhangba hozni azzal a hellyel, amely a művészeteket megilleti az ember életében, és ebből kiindulva járható utat akar mutatni a jövőbe.”

²⁹ Gáti József (1915–1998) több fővárosi és vidéki színház tagja, 1950-től a Színművészeti Főiskola beszédtanára.

³⁰ Jákó Pál (1901–1977) színész, 1931-től az illegális kommunista mozgalom résztvevője, különféle munkásszervezetek színjátszó csoportjainak vezetője. 1945 után több fővárosi színház tagja, majd a Miskolci Nemzeti Színház igazgatója.

alakuló Független Színpad munkaközösségének több tagja. Következő bemutatójuk Vörösmarty tragédiája, *A vérmász* lett volna, erre azonban pénzhány és érdektelenség miatt már nem került sor.

Áprilisban Gellért a Vígszínház újabb bemutatójában vesz részt, Dodie Smith³¹ *Az első tavaszi nap* című bohóságában játszik. Partnerei: Makay Margit, Tolnay Klári, Perczel Zita, Ajtay Andor és Ráday Imre. Gellértről azt írja Orbók Attila³², hogy „több mint rokonszenves, csupa közvetlenség és melegség.”³³ Aztán Molnár Ferenc *Csoda a hegyek között* című darabjában kap egy jelentéktelen feladatot. Ezzel az előadással ünneplik a színház fennállásának negyvenedik évfordulóját. Különlegessége, hogy Jób ezúttal nem valamelyik munkatársa előkészítő próbái után veszi át az irányítást, hanem maga rendezi a művet. A történetben az ártatlanul megvádolt cselédlányt, Kis Cilit (Muráti Lili) egy mennyei ügyvéd menti meg. A bemutatót hosszas levelezés előzi meg Molnárral, aki fejtegetésekbe bonyolódik a kényszeredett történettel kapcsolatban. Jób eleinte maga sem bízik a sikerben, de egy idő után mégis kezdi úgy érezni, hogy az ünnepi eseményhez méltónak bizonyul majd a bemutató. Reményei nem igazolódnak be, a várva várt siker elmarad, a „legenda négy felvonásban” mindössze huszonegy előadást ér meg.

Gellért Denys Amiel³⁴ vígjátékában, *A virágzó asszonyban* is „előfordul” a főszereplők, Muráti Lili, Ráday Imre és Beregi Oszkár mellett, amelynek bemutatójára az 1935-ben megnyílt kamaraszínházban, a Pesti Színházban³⁵ kerül sor. Néhány mondatos szerepet kap *A Pál utcai fiúkban* is, az egyik nyolcadikos fiút játssza. Az előadás azért érdemel megkülönböztetett figyelmet Gellért további sorsát illetően, mert ez az egyetlen alkalom, hogy Hevesi Sándor rendezésében vehet részt. A darabot a Royal Orfeum helyiségében játsszák, amelyet Royal Színház³⁶ néven működtet az intézmény vezetősége. Kárpáti Aurél³⁷ reménytelen vállalkozásnak tartja a fiatal Molnár Ferenc egyik legszebb és legmaradandóbb értékű művének színpadra állítását. „Lehet-e ilyen formát megbontani – veszteség nélkül? – teszi fel a kérdést. A transzponálás nem jár-e olyan szükségszerű áldozattal, amelyért minden átmenített eredmény kevésnek bizonyul? Nem többet veszít-e egy regény még a legkitűnőbb dramatizálás során is, mint amennyit a színpadtól nyerhet? Hevesi Sándor,

³¹ Dodie Smith (1896–1990) angol író. Második színműve, az *Autumn Crocus* (1931), amelyet *Havasi gyopár* címen még a megírás évében bemutatott a Vígszínház, nagy sikert arat Európa-szerte. Ettől kezdve rendszeresen jelentkezik könnyed, szórakoztató vígjátékokkal.

³² Orbók Attila (1884–1964). Újságíró, számos regény, színdarab és kabarétréfa szerzője, az első magyar művészi bábjátékos, Orbók Lóránd (1884–1924) fivére.

³³ Függetlenség, 1936. április 22.

³⁴ Denys Amiel (1884–1977): *La femme en fleur* (1935)

³⁵ A Révay utcai színház (a jelenlegi Centrál Színház) 1935-től 1948-ig volt a Vígszínház kamaraszínháza.

³⁶ A mai Madách Színház helyén működő mulató 1936 őszétől 1937 februárjáig szintén a Vígszínház játszóhelye volt.

³⁷ Kárpáti Aurél (1884–1963) a harmincas, negyvenes és ötvenes évek legjelentősebb és legtekintélyesebb színházi kritikusa.

aki a Pál utcai fiúk regényéből színdarabot írt, ma a legkiválóbb magyar dramaturg, és bizonyára maga sem mulasztotta el felvetni ezeket a kérdéseket. Az ő munkájában nincs is hiba. Biztos érzékkel emelte át színpadra a regény egyetlen »drámai« elemét: a Nemcek motívumot, s e köré sorakoztatta mindazt a keretező, fejlesztő és erjesztő anyagot, amely a szöveghűség tiszteletben tartásával is színpadi hangsúlyt és akcióbeli jelentőséget kaphat. Egy-két apró, felesleges epizód-beiktatást leszámítva, igazán a lehető legjobbat adta. Ha azonban az elért eredményt nézzük, be kell vallanunk, hogy fáradozásainak igen jelentős részét mégsem koronázta megérdemelt siker – egyszerűen az anyag ellenállása miatt. Főképp a darab első felében éreztük, hogy ez a matéria vajmi kevésbé alkalmas színpadi megjelenítésre. A gyerekekről szóló, mulatságos történetből itt erőltetett és vontatott mozgású gyermekdarab lett. Inkább kiskorúak, mint felnőttek szórakoztatására született játék, amelyen alig csillan meg a humor derűje. A darab második felében viszont egyedül a túlsúlyra jutott érzelmesség érvényesült és hatott, már-már a melodramák szívfacsaró szentimentalizmusáig fokozva a kis Nemcek haldoklási jelenetét.”³⁸

Edith Ellis³⁹ *Vihar az egyenlítőn* című „trópusi történetében” Gellért Fedák Sárival játszhat egy színpadon. A darab sikeres: 143 alkalommal kerül színre a Pesti Színházban. Nem mondható el ugyanez a *Bovaryné*ről, amely Bajor Gizi vendégszereplése ellenére mindössze tizenkilenc előadást ér meg. Gaston Baty⁴⁰ színpadi feldolgozása, akárcsak a *Bűn és bűnhődés*é, saját modernista törekvéseit tükrözte. Ebben a szellemben állította színpadra a *Hamlet*et is 1928-ban. Munkásságára erős hatással volt Gordon Craig, esküdt ellenségéül szegődött a pepecselő kisrealizmusnak. A Vígszínház előadása nyilván Baty szándékának teljes félreértésén alapult. Nyers kanavaszát megpróbálták belegyömöszölni a megszokott társalgási stílusba, és megfosztották mindattól, amiért a jeles színházi reformátor Flaubert-hez fordult, hogy ezzel is elősegítse saját formabontó színházeszményének érvényesülését.



Fedák Sári (1879–1955)

Kárpáti Aurél pontosan tudja, miért olyan a *Bovaryné* színpadi változata, amilyen, mégsem a Vígszínházat, hanem Gaston Batyt hibáztatja a sikertelenségért. „Az egész: színpadi illusztráció-sorozat a Madame Bovaryhoz – írja. – Dramatizált szemelvény-kivonat a regényből, amelyből így a legérdektelenebb rész – a sovány mese – kap döntő nyomatékot. S ezen mit sem segít az Emma gondolatait szimbolizáló »hangok« megszólalása, vagy a bőven alkalmazott zenei aláfestés. [...] Így esik, hogy a darab semmi feszültséget nem kap, ellenben nyúlós szentimentalizmusba és enyhe unalomba bágyad.”

³⁸ Kárpáti Aurél: *Főpróba után*. Bp., 1956. 279–80.

³⁹ Edith Ellis (1876–1960) amerikai színésznő és színműíró.

⁴⁰ Gaston Baty (1885–1952) francia rendező, díszlettervező, író, a Studio des Champs Élysées, a Théâtre de l’Avenue igazgatója, majd a Théâtre Montparnasse főrendezője. Élete utolsó szakaszában – részben Gordon Craig hatására – bábjátékkal foglalkozott.

Ezek után némileg meglepő a bíráló záró bekezdése: „Különben az előadáson nem múlik semmi. Nagyon jó, gondos és stílusban tartott. Ráadásul a címszerepben Bajor Gizitől még külön ajándékot is kapunk. Bovaryné-portréja remeke a tónusfestésnek, a gyengéd finom félszínek művészi felrakásának és a lírai árnyalás játékos gazdagságának. Érte érdemes megnézni a darabot és megbocsátani Batynak. De kitűnő Somlay is az orvos és Góth a patikus szerepében. Elismerés illeti Gellért Endrét a rendező Hegedűs Tiborral, a díszlettervező Vörös Pállal⁴¹ és a fordító Harsányi Zsolttal⁴² együtt.” Gellért ezúttal fontos epizód szerepet játszik: ő az a szerelmes patikussegéd, Justin, aki átadja Emmának a mérget, amellyel öngyilkosságához segíti Flaubert hősnőjét.

Az év végén a Terézkörúti Színpadon⁴³ alkalmi vállalkozás jön létre a Vígszínház tagjainak részvételével. A fordító Góth Sándor kezdeményezésére bemutatják René Fauchois⁴⁴ *Vigyázat, mázolja!* című vígjátékát, amelyet néhány évvel korábban nagy sikerrel játszott a Nemzeti Színház Csathó Kálmán⁴⁵ rendezésében, *Szegény Mavrier* címen.⁴⁶ A főszerepet ezúttal Góth játssza, mellette a társulat több fiatalja és jeles epizodistája között Gellért egy újabb szerelmes kamaszt alakít, akit ezúttal Leon Barguet-nek hívnak. A rendező Tarján György.⁴⁷ Egy kaptafára készült szerepei Fodor László⁴⁸ *Hajnali vendégében* (2. fiatalember), a házi szerzőnek számító Hunyadi Sándor⁴⁹ *Bors Istvánjában* (Jelölt), vagy Edouard Bourdet⁵⁰ *Fehér és fekete* című vígjátékában (A belga Victor) csak abban különböznek egymástól, hogy mennyi időt töltenek a színpadon. És általánosságban elmondható, hogy nem sokat. Mivel azonban nem különösebben érdekes karakterek, a színház híres epizodistái mellett nincs remény arra, hogy Gellért Endre nevét megjegyezze a törzsközség.

⁴¹ Vörös Pál (1904–1944) 1924-től a Vígszínház díszlet- és jelmeztervezője, néhány rendezés is fűződik a nevéhez.

⁴² Harsányi Zsolt (1887–1943) író, újságíró, 1938-tól haláláig a Vígszínház igazgatója.

⁴³ A Teréz körút 46. alatt, a jelenlegi Játékszín helyén működő kabaré. Első művészeti vezetője Nagy Endre, igazgatója Salamon Béla volt. Színpadán a műfaj legjobbjai léptek fel.

⁴⁴ René Fauchois (1882–1962) pályáját színészként kezdte Sarah Bernhardt (1844–1923) és Mounet-Sully (1841–1946) partnereként, majd romantikus történelmi darabokat és vígopera-librettókat írt. Több vígjátékát játszották európai színpadokon.

⁴⁵ Csathó Kálmán (1881–1964) író, rendező, 1909-től a Nemzeti Színház rendezője, majd főrendezője.

⁴⁶ 1933. november 17-én. 1946-ban a Belvárosi Színház is játszotta; ekkor – Góth Sándor rendezésében – a fenti címet használták.

⁴⁷ Tarján György (1910–1973)

⁴⁸ Fodor László (1896–1978) számos sikeres vígjáték szerzője.

⁴⁹ Hunyadi Sándor (1890–1942) dráma- és regényíró, több darabja a Vígszínházban került színpadra. Legnagyobb sikerét az 1936-ban bemutatott *Lovagias ügy* című színműve aratta, 1937-ben film is készült belőle. A hatvanas években megfilmesítették *Bakaruhában* című önvalloását, valamint *A vöröslámpás ház* című elbeszélését.

⁵⁰ Édouard Bourdet (1887–1945) francia színműíró, 1936 és 1940 között a Comédie Française igazgatója. Első darabját már a megírás évében, 1910-ben bemutatta a Vígszínház.

Persze van még néhány érdekes feladata hátralevő színész-életében, de ezek egyikére sem a Vígszínházban kerül sor. Ott utolsó premierje a *Fehér és fekete*. Az évad végén megválnak a Vígszínházról, mert életbe lép a második zsidótörvény (1939.IV.tc.), amelynek célja már nyíltan is „a zsidók közéleti és gazdasági térfoglalásának korlátozása”. Eszerint zsidónak tekintendő, aki vagy saját személyében zsidó, vagy egyik szülője, vagy két nagyszülője zsidó. A zsidónak tekintett személyek nem lehetnek állami tisztviselők, tanítók, tanárok. Az egyetemekre felvehető zsidók arányát a törvénycikk 6%-ban határozza meg.

A rendelet alapján „zsidó nem lehet színház igazgatója, művészeti titkára, vagy bármely névvel jelölt olyan alkalmazottja, aki a színház szellemi vagy művészeti irányát megszabja”. Jób is távozni kényszerül, helyét Harsányi Zsolt veszi át. Megalakul a Színházművészeti és Filmművészeti Kamara, „amelynek célja a nemzeti és keresztény erkölcs követelményeinek érvényre juttatása”. Az 1938/6090 sz. M. E. rendelet értelmében zsidó származású művész nem lehet a kamara teljes jogú tagja. A nem kamarai tagok színházi szerződést nem kaphatnak.

A második zsidótörvény Gellért Endrét is érinti. Minden színháznak lehetősége van ugyan egy „fél-árja” tag mentesítését kérni a korlátozás alól, ezzel azonban – érthető módon – vezető művészek esetében élnek. Gellértet „nem teljes jogú tagként” felveszik a Színész Kamarába, de ez csupán működési engedélyt biztosít számára, állandó szerződést nem. Kénytelen olyan állás után nézni, amely a mindennapi megélhetését biztosítja. Először könyvelőként dolgozik egy óra-nagykereskedésben, majd apja segítségével a Nyugat, 1941 után pedig annak jogutódja, a Magyar Csillag⁵¹ kiadóhivatalánál lektor és adminisztrátor.

Színészi pályája a Hont Ferenc vezetésével 1937-ben alakult Független Színpadnál folytatódik. A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma kezdeményezésére létrejött mozgalom célja – Hont megfogalmazása szerint – egy olyan társadalom-alakító színház létrehozása, amely képes a bulvárszínház által elrontott színház- és közönségkapcsolat helyreállítására, valamint a régi magyar drámai emlékek korszerű értelmezésére. Vezetői kezdettől fogva kapcsolatban álltak baloldali politikai szervezetekkel, elsősorban a Szociáldemokrata Párttal és az illegális Kommunista Párttal. Állandó játszóhelyük nem volt, előadásait különböző fővárosi színházakban tartották. Első bemutatójukat, Sophie Treadwell⁵²...*mint a gépek* című, hatalmas apparátust, szavalókórust és énekkart foglalkoztató dokumentumdrámáját mindössze két alkalommal tudták eljátszani, mérsékelt sikerrel. A következő nyilvános fellépésre csak az évad második felében, 1938 tavaszán került sor, ekkor azonban egymás után három bemutatót



Hont Ferenc
(1907–1979)

⁵¹ Babits halála után a nevére kiadott lapengedély megszűnt. Utóda – Illyés Gyula szerkesztésében – a Magyar Csillag lett.

⁵² Sophie Treadwell (1885–1970)

tartottak: G. B. Shaw *Candidáját*, a *Pathelin mestert*⁵³ és Molière komédiáját, *A botcsinálta doktort* állították színpadra. Másfél hónappal később került sor legjelentősebb és legnagyobb sikerű vállalkozásuk, Csokonai befejezetlenül maradt drámája, *A méla Tempefői* premierjére, melynek címszerepére Gellért Endrét kérték fel. Az ötfelvonásos darabból Schöpflin Gyula⁵⁴ és Benedek András⁵⁵ háromfelvonásos változatot készített, az utolsó felvonások epikus jellegét drámaibbá formálta, a címszereplő hűgának nevét Dorottyára változtatta és zenés dalbetéteket válogatott össze Csokonai verseiből. A darab bemutatására 1938. április 28-án került sor az Erzsébetvárosi Színházban⁵⁶.

A Független Színpad ebben az évben folyóiratot is működtet, amelyben a *Tempefői* kapcsán Schöpflin Gyula és a díszlettervező Háty Károly László⁵⁷ mellett Gellért is kifejti véleményét az előadás szándékaival kapcsolatban. Vallomásaiban fontos szerepet játszanak a vígszínházi tapasztalatok:

„Állandó színházainknak megvan a maguk kialakult játéktípusa. A különböző műfajú darabokban rendszerint ugyanazok a színészek játszanak: a színház társulata, sőt, már a darab kiválasztása is többnyire ennek a játéktípusnak érdekében történik. Minden egyéni különбözés ellenére is van valami közös vonás az állandóan ugyanazon színházban foglalkoztatott színészek között.

Az első érdekességet és izgalmat a *Tempefői*ben éppen ennek az előre meglevő játszasmódnak a hiánya okozta. Itt a legkülönbözőbb színészi egyéniségek találkoztak. A stílust így nem az együttesnek eleve meglevő adottságai szabták meg – a rendező egyenesen az íróból indult ki, a darab atmoszférájából, amely ma is olyan friss, mint másfél évszázad előtt volt. S másfél évszázad előtt, ha így adták volna elő, az akkori közönség ugyanúgy élvezte volna, mint a mai.



Bánhidi László, Hont Erzi, Gellért Endre
Csokonai Vitéz Mihály: *A méla Tempefői*,
Független Színpad, 1938,
r.: Hont Ferenc (fotó: OSZMI Archívum)

⁵³ Az ismeretlen középkor végi francia szerző bohózatát *A póruljárt ügyvéd* címen játszották. A darabot Magyarországon először a Nemzeti Színház mutatta be 1912-ben, Hevesi Sándor rendezésében.

⁵⁴ Schöpflin Gyula (írói nevén Nagypál István, 1910–2004) író, műfordító, diplomata, Schöpflin Aladár (1872–1950) fia. A harmincas években kommunista szervezkedésért fogházra ítélték, 1945-től a Magyar Rádió műsorigazgatója, majd nagykövet Svédországban. 1950-ben lemond, és emigrációba vonul.

⁵⁵ Benedek András (1913–1995) író, dramaturg, műfordító, Benedek Marcell (1885–1969) fia, Benedek Elek (1859–1929) unokája. 1945-től a Nemzeti Színház dramaturgia.

⁵⁶ Az átdolgozást 1948. május 27-én bemutatta a Nemzeti Színház, 1963. május 4-án pedig a Jókai Színház is.

⁵⁷ Háty Károly László (1907–1961) festőművész, grafikus. Antifasiszta linómetszeteket és könyvillusztrációkat készített. A Szocialista Képzőművészek Csoportjának alapító tagja.

A rendező munkáját kétségtelenül megnehezítette ennek az egységes, korhű stílusnak a kialakítása, a színész számára azonban felszabadulást jelentett: nagyobb kísérletezési szabadságot, színesebb játéklehetőséget, új utak kipróbálását.

De maguk a szerepek is, más darabok lehetőségeivel összehasonlítva rugalmasabbak. Alkalmat adnak a színészi fantázia szabadabb működésére. Tempefői is túlnő önmagán: többé már nem fiatal, szerencsétlen, mecénás után futkosó költő, hanem maga Csokonai, akinek csodálatosan gazdag egyénisége egyre újabb és újabb lehetőségeket nyújt az ő zsenije előtt alázattal meghajló színész számára.”⁵⁸

A bemutató nemcsak komoly szakmai sikert hozott, de a közönség is nagy tetszéssel fogadta. A premier szabályos németellenes tüntetésbe torkollott, a nézők minduntalan közbekiabálásokkal, közbetapsolásokkal szakították félbe a játékot. A szemtanúk elbeszélése szerint volt olyan előadás, amikor a végén feltódultak a színpadra és vállukra emelve ünnepelték a színészeket.

Az előadás május közepén átkerül a Józsefvárosi, nyáron pedig az éppen elkészült Márkus Parksínházba⁵⁹. A Népszava így számol be a nyári eseményről: „Ezek a kitűnő és nagyrészt fiatal művészek: Hont Erzsi⁶⁰, Szántó Klári⁶¹, Gellért Endre, Bánhidy László⁶², Harsányi Miklós⁶³, Halász Kálmán⁶⁴, Kalla István⁶⁵, Bihary⁶⁶, Darvas⁶⁷ stb. teljesen magukévá tették a Független Színpad haladó célkitűzéseit, és egész újszerű – de ugyanakkor a patinás darab hangulatához finoman hozzásimuló – egységes játékstílussal gazdagították a magyar színjátszást.

A szabadtéri előadás a maga sajátos követelményeivel újabb próbaköve volt a Független Színpad együttesének, és elmondhatjuk, hogy a próbát derekasan meg is állta. Nem vesztett semmit hatásából *A méla Tempefői*, sőt: minden eddiginél nagyobb erővel keltek életre a szabad ég alatt a szabad gondolatot hirdető Csokonai-mondatok.”⁶⁸

⁵⁸ *A színész beszél*. Független Színpad, 1938. 6–7. szám

⁵⁹ Az Erzsébetvárosi, a Józsefvárosi és a Márkus Parksínház Erdélyi Mihály (1895–1979) bérleménye volt, amelyekben operetteket és zenés bohózatokat játszott. A Múzeum körút 2. alatti Márkus Parkmozit 1938-ban fedett nyári színházzá alakíttatta át. A Márkus Parksínház jelképes helyen állt: az 1837-ben megnyílt, 1840-ben Nemzeti Színházzá átnevezett, 1908-ban „ideiglenesen” a Népszínház épületébe költöző és 1913–1914-ben lebontott Pesti Magyar Színház telkén.

⁶⁰ Hont Erzsi (1901–1954) színésznő, énekesnő, a Szegedi Nemzeti, majd a Király Színház tagja. Bartók és Kodály dalaival ért el jelentős sikereket. 1945-től haláláig a Fővárosi Operettszínházban lépett fel. Hont Ferenc első felesége. *A Tempefőiben* Rozália szerepét játszotta.

⁶¹ Szántó Klára Dorottya szerepét játszotta.

⁶² Bánhidi (Bánhidy) László (1906–1984) Serteperti szerepét játszotta.

⁶³ Harsányi Miklós (1894–?) színész, rendező. Az Országos Színészegyesület iskolájának elvégzése után több vidéki színpadon játszott. 1924–26 között a szegedi színház főrendezője, 1926-tól a Magyar Színház tagja. *A Tempefőiben* Betriegert játszotta.

⁶⁴ Halász Kálmán gróf Fegyverneki alakítója volt.

⁶⁵ Kalla István Szuszmir szerepét kapta.

⁶⁶ Nem beazonosítható, neve a premier szereposztásában nem szerepel.

⁶⁷ Darvas Ernő Tökkolopi volt.

⁶⁸ *A méla Tempefői szabadtéren*. Népszava, 1938. május 25.

A következő évadban Hont Ferenc váratlanul még egy szerepre meghívja Gellértet: már javában folynak *A fösvény* próbái, amikor a bemutató előtt néhány nappal a Cléante-ot játszó színésztől elveszi a szerepet, és Gellértet kéri föl a beugrásra. Huszonnég óra alatt tanulja meg a szöveget. Imádjottját, Mariannát egy tizennégy éves kamaszlány, Hoffmann Árpád szociáldemokrata politikus lánya játssza Hajnal Judit néven. A csitri, aki meghatódik, hogy a Tempefőit alakító „híres” Gellért Endre partnere lehet, Máriássy Judit⁶⁹, Máriássy Félix filmrendező későbbi felesége és alkotótársa. Az 1938 októberében színre került előadásban Harpagont Harsányi Miklós alakította, Gellért Endrén és Hajnal Juditon kívül többek között Szántó Klára, Szendrő József⁷⁰, Gál István⁷¹, Kalla István, Rosty Magda⁷² és Darvas Ernő működött közre.

A Független Színpad még egy bemutatót tart, majd a hatóságok betiltják színházi tevékenységüket. Ezután tudományos ismeretterjesztő előadásokat és költői esteket tartanak. Még 1938 végén kerül sor a Zeneakadémián a Magyar Csillag Babits-emlékestjére, amelyen Gellért a *Cigány a siralomházban*, a *Vadak a fa körül* és a *Lelkem kiszikkadt mezejént* mondja. Decemberben *Költő és kora* címmel két műsort állítanak össze Petőfi verseiből. Az *Egy gondolat bánt engemet...*, *A Magyar vagyok*, a *Rákóczi* és *Az ítélet* hangzik el Gellért előadásában. 1942 márciusában két Illyés-verset ad elő, a *Két márciust* és az *Ozorai példát*, valamint Széchenyi *A szabadságról* című írását. A versmondást egy ideig 1945 után sem hagyja abba, több irodalmi összeállításban szerepel Csokonai, Petőfi, Ady, József Attila és Illyés Gyula verseivel.

Bár nem számított rendszeres fellépőnek a Vigadó és a Zeneakadémia rendezvényein, a versmondás fontos volt számára. Talán jobban érezte magát költőként tolmácsolójaként, mint amikor egy-egy halványan körvonalazott szerepben kellett bizonygatnia színészi rátermettségét. A vers megkívánta tőle azt a távolságtartást, amelyet a Vígszínház könnyed társalgási vígjátékai nem engedtek meg. Gellért versmondóként is különbözött Gobbi és Major agitatív előadásmódjától. Ezeknek az irodalmi műsoroknak éppúgy, mint a Független Színpad előadásainak fontosabb volt a politikai súlya, mint a művészi hatása. Gellért visszafogott, intellektuális lényétől távol állt az a harsány, demonstratív erő, amely tömegeket mozgat, harcra, ellenállásra buzdít. Major, Várkonyi, Gobbi lázadásból orrgitt-egyletet alakítottak. Nem elrejtőzni akartak az eltúlzott, meghökkentő maszkok mögé, hanem túlzásaikkal tiltakoztak a kor elszürkült színjátéka és a zsarnokság ellen. Gellért

⁶⁹ Máriássy Judit (1924–1986) forgatókönyvíró, újságíró, film- és tévékritikus. Írásaiból számos jelentős film született.

⁷⁰ Szendrő József (1914–1971) a Színiakadémia elvégzése után a Nemzeti Színház ösztöndíjasa, majd tagja, 1949-től 1952-ig a Pécsi Nemzeti Színház, 1958-tól 1960-ig a debreceni Csokonai Színház igazgatója. Több fővárosi és vidéki színház tagja, rendezője, főrendezője.

⁷¹ Gál István (1908–1945)

⁷² Rosty Magda (1909–1984) a Magyar Színházban kezdte pályáját, majd több fővárosi színház tagja volt. 1940 és 1944 között az OMIKE Művészakció előadásában szerepelt. 1951-től 1966-ig a Vidám Színpad tagja volt.

szelídebb lényre inkább missziónak tekintette a versmondást. A politika távol állt tőle. Hiába kellett ráeszmélnie a veszedelemre, hiába lett maga is üldözötté, ő inkább elrejtőzött a bajban. A színház megváltását sem harsányan követelte, hanem szívós akaraterővel, megszállottsággal és kitartó érveléssel.

Színészi pályáján még egy utolsó igazi siker várja. 1938. október 7-én egy alkalmi társulás bemutatja a Városi Színházban⁷³ Simor Miklós és Ásguthy Erzsébet: *Gázmérgezés a Domb utcában*⁷⁴ című dokumentumjátékát Kürti Pál⁷⁵ rendezésében. A főszerepet, Sinka Dénes ügyvédet Gellért Endre játssza. Schöpflin Aladár így számol be a premierről:

„Napihír 16 képben – ez a műfaji jelzése Simor Miklós és Ásguthy Erzsébet darabjának, melyet *Gázmérgezés a Domb utcában* címen előbb Debrecenben adtak elő s az egyik szerző, Simor Miklós halála által keltett érdeklődés hatására műsorára vett a Városi Színház. Csakugyan napihír ennek a darabnak az anyaga: a nyomor miatti családirtás. Az apa, Erdélyből menekült nyomorgó tanító gázzal mérgezi meg magát, feleségét, kis gyermekét. A fia a szörnyű órában nincs otthon, s a szomszédok feljelentésére őt gyanúsítják a bűnténnyel, s csak akkor derül ki az ártatlansága, mikor apja felgyógyul és vallomást tesz. Közben leteszi az ügyvédi vizsgát, sikerrel védi apját a bíróság előtt, és elveheti az úrilányt, akit szeret. Ezt a mindennapi motívumokból szőtt történetet a szerzők transzcendentális síkra igyekeznek áttenni egy a mennyország kapujában játszódó jelenettel, melyből megtudjuk, hogy az apa nem mehet be a kapun, feladata van, élnie kell, hogy megmentse fiát.

Sajátságos, hogy ez a mindennapi valóságból merített történet mennyire nem hat valóságosnak. Túl van halmozva, túlságos sok bajt halmoz a szegény családra, és túlságosan közel kerül a hírlapok napi anyagához. A nagyon sok apró jelenetre bontottság is árt neki. Az utolsó előtti jelenet hangzatos dialektikával van megírva, de nagyon is közhelyszerű mondatokat mond, mikor a társadalmat hívja tetemre a nyomorért.

Színész-avató is van az előadásban! Gellért Endre először kap benne olyan szerepet, mellyel meggyőzőn bizonyíthatja hivatottságát. Eddigi kis szerepeiben csak ígéreteket tehetett, mostani játéka már az ígéret beváltása. Jól hat a színpadon, szépen beszél, a védő-beszédében lélek és hit van. A többi szereplők közül Toronyi Gyula⁷⁶ és Könyves Tóth Erzsébet⁷⁷ játékát élveztük.

⁷³ A mai Erkel Színház elődje 1911-ben épült az akkori Tisza Kálmán, majd Köztársaság, jelenleg II. János Pál pápa téren. A főváros legnagyobb befogadóképességű színházépülete fennállása során sokféle feladatot töltött be. 1934-től Föld Aurél (1887–1970) újságíró, színgazgató, Feld Zsigmond fia bérelte, és alkalmi vállalkozásokat fogadott be.

⁷⁴ A darab ősbemutatója a debreceni Csokonai Színházban volt 1938 februárjában, Horváth Árpád (1885–1944) rendezésében. A főszerepeket Ladányi Ferenc (1909–1965), Somlay Júlia (1906–1954, Somlay Artúr lánya), Kőmives Sándor (1897–1980) és Mányai Lajos (1912–1964) játszotta. 2013-ban a vajdasági Nagyikinda József Attila Színtársulata ismét bemutatta A Sinka-ügy címmel.

⁷⁵ Kürti Pál (1897–1966) színikritikus, dramaturg, rendező, szakíró.

⁷⁶ Toronyi Gyula a családját kiirtó apát játszotta.

⁷⁷ Könyves Tóth Erzsébet (Erzsébet, 1904–1975) vidéki évek után 1935-től a Nemzeti Színház, 1947/48-ban a Madách Színház tagja, majd eltiltják a pályától, de 1950-ben az

A Városi Színház óriási nézőtere túl nagynak bizonyult ehhez a darabhoz.”⁷⁸

Különös, hogy Schöpflin Sinka Dénes szerepében fedezi fel Gellértet, és nem tesz említést a fél évvel korábbi *Tempefőiről*, amelynek pedig fia, Schöpflin Gyula tevékeny résztvevője volt. Írásából az is kiderül, hogy a darab értékei jóval csekélyebbek, mint az előadásé. Ahogy bizonyára Horváth Árpádot sem csupán az alkalmi drámaíró tragikus halála körüli hírverés, úgy Kürti Pált is inkább a monumentális színpadi lehetőségek csábították az újsághíren alapuló, szociográfiával keresztezett rémdráma megrendezésére. A kor divatos teátrális elvei szerint expresszionista hatásokkal, szavalókórus alkalmazásával próbált elemelkedni a történet naturalista ábrázolásmódjától.

Kürti is a hazai színháztörténet elfelejtett alakjai közé tartozik. 1942-ben megjelent *Világszínház két háború között* című könyve alapján képet kaphatunk ízléséről, stílusáról és az avantgárd színház iránti vonzalmáról. Átfogó képet rajzol az 1917 és 1939 közötti huszonegy esztendő nagy színházi kísérleteiről, Berlin, Bécs, Moszkva, New York, Párizs, Prága és Salzburg mozgalmairól. Összegezõ gondolatait hetven év távlatából is igazaknak érezhetjük:

„A két háború-között zsúfolt epizódjában a színház nem maradt el nyugtalanság, ideges talajkeresés s félelemérzésből fakadó gyorslétség dolgában a többi tünetemén mögött. Mennyi minden készletet ma már mosolyra – új sorsfordulatok küszöbén – s mennyi mindent volna kedvünk kézlegyintéssel a tarka rongyhulladékok kosarába utalni, ha észbe nem vennénk, hogy sok keserű erőfeszítés, lelkenedezés és tisztázási vágy volt mögötte!

Gazdag két évtized volt, lehet, hogy gazdagabb, mint sok kényelmesebb és higgadtabb kor. Talán érdemes még egyszer visszafordulni színháza után is s zsebkendőt lengetni furcsa idomai, fényei és árnyai, narkotikumai és divatjai, zászlóhordozói és szélhámosai után, mielőtt az idő mohó sodra végképpen elmossa őket tekintetünk elől s egy új »háború után«, egy »új világ« örökre különös alvilágunkba taszítja őket.”⁷⁹

Még egy fontos területe van Gellért rövid színészi pályájának: a rádió. 1935 szeptemberében kapja első szerepeit. Ódry rendezéseiben játszik (Gyallay Domonkos⁸⁰: *Külön nóta*, Laji, Csehov: *Három nővér*, Fedotyik), majd Németh Antal hívja meg a *Macbeth* Banquo szerepére. (A címszerepet Somlay Artúr, Lady Macbethet Titkos Ilona⁸¹ játssza.) Hogy Németh felfigyelt a pályakezdő Gellért Endrére, annak legnyilvánvalóbb bizonyítéka, hogy a *Csongor és Tünde* 1936. már-

Állami Bábszínházhoz szerződhet. A Gázmérgezésben Annát, az ügyvédbojtár szerelmét játszotta.

⁷⁸ Schöpflin Aladár: *Színházi bemutatók*. Nyugat, 1938. 11. szám

⁷⁹ Kürti Pál: *Világszínház két háború között*. Bp., 1942. 101.

⁸⁰ Gyallay Domokos (1880-1970) író, újságíró, 1945-ig Kolozsváron, a háború után Budapesten élt.

⁸¹ Titkos Ilona (1898–1963) a Belvárosi Színházban kezdte pályáját, majd a Magyar és a Vígszínház tagja volt. 1947 és 1959 között a Nemzeti Színházban játszott. 1954-ben Higginsné volt Gellért híres *Pygmalion*-rendezésében.

cius 5-én sugárzott rádióváltozatában órá osztja Csongor szerepét. Aki tisztában van Németh Antal különleges vonzalmával Vörösmarty mesedramája iránt, és azt is tudja, hogy színészpédagógusként többször visszatért tanítványaival a darab szerepeihez, az joggal gondolhatja, hogy ezzel a szereposztással Gellért alaposabb megismerése lehetett az egyik célja. Hogy a *Macbethet* és a *Csongort* mégsem követte nemzeti színházi szerződés, annak számos oka lehetett.

A következő évben néhány további rádiós szerep következik, amelyek közül kiemelkedik Ludovic Halévy⁸² *Constantin abbé* című játéka hangjáték-változatában Jean Raimond szerepe. A viaszlemezre rögzített előadás néhány jelenete fennmaradt, ebben a címszereplő Csontos Gyula monológja közben hallható Gellért néhány mondata.

1938. október 30-án került adásba Gellért háború előtti utolsó rádiószereplése; Bajor Gizi előadóestjén Sir James Barrie⁸³ *Rosalinde* című egyfelvonásos vígjátékában játszotta a színésznőt alakító Bajor rajongó partnerét.

1939-ben katonai szolgálatot teljesít. Karpaszományos honvédként vonul be, majd az év végén hadapród-őrmesteri rangban szerel le. 1941-ben, a délvidéki bevonulás idején ismét behívják, de két hét után elbocsátják, mint létszám felett. 1942-ben az ukrajnai frontra vezénylik, de a századparancsnoka végül törli a névjegyzékből. Két év múlva újabb behívóparancsot kap, de miután Erdélyből visszavezénylik, több társával együtt megszökik. Egy 1945-ös önéletrajzában az áll, hogy 1944. december 6-án átszökött a Vörös Hadsereghez. Erről később sehol nem tesz említést.

Gellért Endre sikeres szereplései a Független Színpad előadásain, fellépései a Vigadó és a Zeneakadémia félig illegális és többször betiltott rendezvényein fontos szerepet játszottak sorsa további alakulásában. Hont Ferenc révén kapcsolatba került Major Tamással és a Nemzeti Színház többi baloldali színészeivel, de sohasem tartozott igazán közéjük. Nem járt a Dohány utcai Bozsókába, a Góbé Büfébe, a Kulacsba, a Hullamosóba, a pasaréti Kislugasba, vagy Nisszel papa kóser vendéglőjébe. Ezek a nemzeti színházi fiatalok tanyái voltak, ahol Majorral, Gobbival, Olty Magdával⁸⁴, Várkonyival az élen törzsvendégnek számított az a társaság, amely a háború éveiben a magyar színház megváltására és a hatalom átvételére készült. Gellért közöttük is idegennek érezte magát. Nem volt a Nemzeti Színház tagja, és hiányzott belőle mindenfajta bohémság. Fegyelmezett lényéből

⁸² Ludovic Halévy (1834–1908) francia költő, író, Offenbach több operettjének (*Szép Heléna*, *Párizsi élet*, *A gerolsteini nagyhercegnő*) társ-librettistája. Hervé az ő vígjátékából írta a *Nébáncsvirágot*. Utolsó és legmaradandóbb műve a *Constantin abbé* című regény, amelyből H. Crémieux és P. Decourcelle közreműködésével színdarab is készült. (Magyarországi bemutató: Nemzeti Színház, 1888. III. 19., felújítások: 1925, 1931). Henri Meilhac társaságában ő készítette Bizet számára a *Carmen* szövegkönyvét is.

⁸³ Sir James Matthew Barrie (1860–1937), a *Pán Péter* szerzője számos színpadi művet írt, melyek közül néhányat magyar színpadokon is sikerrel játszottak.

⁸⁴ Olty Magda (1912–1983) 1933-tól 1968-ig a Nemzeti Színház tagja, 1948-tól a Színművészeti Főiskola tanára, 1957 és 1962 között igazgatója.

néha elő-előbukkant szertelen humora, de a kedélyes, világmegváltó kompániába mindig csak véletlenül toppant be.

Majorék társaságában is kívülálló volt. Alkalmi látogató. Mint mindig, mindeütt, egész életében.

Géza Balogh: The Outsider

The Rise and Dread of Endre Gellért (The Years of Acting. Part II)

The second in a series of seven essays on the decisive figure of 20th century Hungarian theatre history, Endre Gellért, who was born exactly a hundred years ago and died at an early age, is published here (the first one appeared in the November issue). It examines the first phase of the 1935-1945 period in the career, when Endre Gellért, fresh graduate from the Academy of Drama, tried to make his way by acting. As a member of Vígszínház he was mostly given “youth in love” roles (appearing first in Gerald’s *Silver Wedding*; then in Gaston Baty’s adaptation, influenced by Gordon Craig, of *Madame Bovary* as Justin, the assistant pharmacist in love). However, he was offered important roles on other stages, too: that of archangel Raphael in the *Tragédia (The Tragedy of Man)*, directed by Count Miklós Bánffy, at the Szegedi Szabadtéri Játékok (Szeged Open-Air Festival) in 1935; of Parmenio in György Bessenyei’s *A philosophus (The Philosopher)*, the first and only premiere at Magyar Játékszín (Hungarian Stage) in 1936; the title role of Csokonai’s *A méla Tempefői (The Dreamy Tempefői)* at Független Színpad (Independent Theatre), established by Ferenc Hont, in 1938. Antal Németh also took note of the beginning actor and cast him as lead in the radio play *Csongor és Tünde (Csongor and Tünde)* broadcast on 5th March, 1936. He often recited poetry in the 30s. Géza Balogh says that “he might have felt more at home with interpreting poets than with proving his talents as an actor in some obscure role. The poem demanded distance, which the light conversational comedies of Vígszínház did not allow.” The author emphasises though that the stentorian style characterising the dedicated leftist actors of the time (Tamás Major, Zoltán Várkonyi or Hilda Gobbi) was alien from the reserved character of Endre Gellért. After this successful beginning, he had to leave Vígszínház due to the 1939 anti-Jewish legislation and make his living as accountant, reader or administrator. He was conscripted several times during the war and in a CV dated 1945 he wrote of deserting to the Red Army on 6th December 1944. In relation to Endre Gellért’s early career, Géza Balogh provides a suggestive picture of the theatrical language of the age, the characteristics of the so-called “Vígszínház style”, together with the aesthetic views of Dániel Jób and Tibor Hegedűs. He mentions the 1942 publication of the latter, *A színész, a színpad és a hangosfilm (The Actor, the Stage and the Sound Film)*, in which the intellectual affinity between Vígszínház, founded in 1896, and Moscow Art Theatre, founded two years later, is explored. In Géza Balogh’s view, the creative receptivity of Vígszínház had a great influence on the formation of Endre Gellért’s individuality as director.



GALÁNTAI CSABA

Attila, hun király színpadi megjelenítései*

I. rész

„Nagy, régi időről emlékezem mostan, haj, öreg királról nagy régi időben; hallottad-e hírit Atila királnak, Atila királnak, Isten ostorának?” – Kós Károly kérdezi ezt az olvasótól az 1909-ben megjelent *Attila királyról ének* című, sajátosan egyéni hangot megütő, ódon nyelvi ízekkel teljes, krónikás költeményének elején. Kós műve az Attila-kultusz újabb fellendülésének időszakában születik. Ekkortájt számos tudományos és szépirodalmi mű foglalkozik Attila személyével és a hunokkal. Ezek sorába tartozik Sebestyén Gyula 1904-ben és 1905-ben megjelent kétrészes munkája, *A magyar honfoglalás mondái*, amely részletesen tárgyalja az Attila-mondakört is.

A hun monda első virágkora a 19. század közepétől, a szabadságharc leverését követő évektől datálható. Noha korábban is születtek Attiláról szóló művek, 1773-ban jelent meg Bessenyei György *Buda tragédiája*, ami később *Attila s Buda tragédiája* címen látott napvilágot, de 1850-től emelkedett igazán magasra Attila csillaga. Költőink lelkén mély sebet ütött a nemzet bukása, s éppen ennek tudható be, hogy magyar művészeink egy része romantikus vágyakozással fordult Attila mitikus alakja felé. A hajdani dicsőség felemlegetése az önkényuralom nyomasztó légkörében vigaszt jelentett, és táplálta a reményt. Arany János megírja a *Csaba-trilógiát*, a *Buda halálát*, de színpadi művek is születnek. Dobsa Lajos *Attila és Ildikó*, Vajda János pedig *Ildikó* címmel ír tragédiát. Ez utóbbit 1857. február 7-én

* E tanulmány megjelentetését az teszi aktuálissá, hogy *Isten ostora* címmel 2014. december 19-én kerül sor a Nemzeti Színház bemutatójára, melyet Bánffy Miklós *A nagyúr* c. drámája alapján Vidnyánszky Attila rendez.

mutatta be a Nemzeti Színház Komlóssy Idával a címszerepben. 1867-ben jelenik meg nyomtatásban Vajda Péter húsz évvel korábban írt tragédiája, a *Buda halála*. Váradi Antal *A hun utódok* című regényes drámáját 1890. január 24-én a Nemzeti Színház, másfél hónappal később, március 2-án pedig a szegedi Városi Színház mutatta be. A 19. század közepén Európa-szerte érdeklődés mutatkozik a hun vezér iránt; Verdi operát ír Attiláról, Amadé Thierry francia tudós több könyvet ad ki a hunokról, melyek közül Attila című munkája Szabó Károly fordításában magyar nyelven is megjelenik. 1854-ben Ipolyi Arnold megjelenteti *Magyar Mythológiáját*, melyben számos a hunokra utaló adat van. A *Nibelung-ének* első magyar fordítását, Szász Károly munkáját 1868-ban adta ki a Kisfaludy Társaság. Márkus László *Attila* című hun legendájában éppen a *Nibelungliedet* veszi alapul. Szász Károly is írt e tárgykörben darabot. A Magyar Tudományos Akadémia 1887-ben hirdette meg első ízben a magyar történeti színműveket díjazó Kóczán-pályázatot. A színműveknek hun vagy magyar hősmondák köréből kellett venniük tárgyukat. A pályadíjat 1888. november 26-án Szász Károly *Attila halála* című öt felvonásos tragédiájának ítelték oda. A darab 1893-ban a Magyar Történeti Színműtárban megjelent, de a Nemzeti színpadára nem került. A dráma befejezése, a pártoskodást, a nép majdani megosztottságát sugalló lezárás szinte pontosan megegyezik Vajda János 1856-ban írt *Illdikó* című művének záró képével. Attila fiai kardot rántanak apjuk holtteste fölött.

A 20. század elején Gárdonyi Géza *Zéta*, Márkus László *Attila*, Bánffy Miklós *A nagyúr*, Harsányi Kálmán *Ellák* címmel írt drámát Attiláról. Kétrészes írásomban e műveknek az első világháború előtti és a Trianon utáni színpadi magvalósításairól, illetve azoknak körülményeiről szólok.

Zéta

Gárdonyi Géza 1903 őszén készült el *A láthatatlan ember* című regényének színpadi változatával, melyet *Zéta* címen rögtön el is juttatott Somló Sándornak,¹ a Nemzeti Színház igazgatójának, de a mű csak két évvel később került színpadra. Gárdonyi feljegyzéseiből az derül ki, hogy nem igazán kedvelte őt a direktor, s nyilván ennek is szerepe volt abban, hogy Somló a színdarabot megelőszobáztatta. Az igazgató és a szerző nem éppen felhőtlen kapcsolatára Jászai Mari is utal naplójában. „Milyen undok himpellér ez a Somló! Most látom Gárdonyi *Fehér Annáját* már 24-ére hirdetve a Király Színházba! Ezt a darabot akkor kezdte el írni Gárdonyi, mikor a Zétája



¹ Somló Sándor (1859–1916) színész, rendező, színműíró, 1902 és 1908 között a Nemzeti Színház igazgatója.

nálunk már be volt adva, és mi Zétát csak most fogjuk próbálni! Bizonyosan nem tud Gárdonyi a Somló nyelvén beszélni, mint – lám – Molnár Gyula!”²

A Zétát végül 1905. december 17-én mutatta be a színház. A címszerepet Pethes Imre, Emőkét Török Irma, Csáth főurat Szacs vay Imre, Dsidsiát Ligeti Juliska alakította. Jászai Mari, aki egy kisebb szerepet játszott, másnap a következő sorokat írja: „Játék után vagyok. Zétából jövök. Ez a gyönyörű, mulatságos, érdekes mese-mese, mondják, megbukott. Hogyne! Ártatlan, és – magyar! Mennyivel bájosabb és érdekesebb mese ez, mint pl. a *Vén leányok*,³ vagy ez az előttem fekvő *Mary Ann*.⁴ De a közönség kétségbeejtően műveletlen és nincs saját ítélete. Én ezt a Zétát elhallgatnám akármeddig. Szegény nagylelkű, tisztaműzsájú Gárdonyi! Szenvedhet.”⁵ Nem tudjuk, hogy Gárdonyi Géza valóban szenvedett-e, de annyi bizonyos, hogy rossz sejtelemmel várta a bemutatót, ugyanis a premier előtt két nappal Márkus Emiliától visszavették a szerepet. A bemutaton pedig, mint egy rossz álomban, Attila lova megmakacsolta magát, tapodtat sem mozdult, s így a hun nagyvezérnek le kellett szállnia róla. A mű mégsem ennek a színpadi malőrnek köszönheti, hogy nem sokáig maradt műsoron. A bemutató nem éppen szerencsés időpontban történt. Maga Gárdonyi is erről panaszkodik: „Somló azon szemrehányásomra, hogy az esztendő legrosszabb napján kezdi Zétát (dec. 17.), azt felelte, hogy kárpótol a karácsonnyal és újévvel, és hogy *Zéta* előadásaira akár mily csekély publikum jön is ebben az évben, nem számítja rovásomra.” December 23-án viszont már ezt jegyzi le: „Somló egy farizeus levelet küldött, amelyen azt írja, hogy Zétát a karácsonyi napról leveszi, mert nincs elég közönség. – Karácsony előtt ezt a dráma rovására írja! Micsoda lelkiismeret!”⁶ Noha Gárdonyi joggal háborodik fel Somló levelén, meg kell jegyeznünk, hogy a sikertelenség oka a dráma fogyatékaiban is keresendő. Gárdonyi korábbi színjátékaiban egy-egy novelláját dolgozta át színpadra, a *Zéta* esetében azonban egy regényt próbált meg a dráma keretei közé szorítani. Míg *A bor* és az *Annuska* az eredeti elbeszéléshez képest gazdagodott, addig a *Zéta* inkább szegényebbé tette az alapjául szolgáló regényt, *A láthatatlan embert*. A színpadra írt műben is inkább az epikus jelleg dominál, ami lassítja a cselekmény kibontakozását. Zétából hiányzik a drámai hősök szenvedélyessége, aktivitása, s a regény elmélyült lélekrajzához képest itt csupán jellem-vázlatokat kapunk. A szerző is érezhette a mű hiányosságait, hiszen később titkosnaplójában az írói nagyság mibenlétét kutatva ekként fogalmazott: „Hogy a külsőségekkel való erő kifejtés mennyire teszi értékkessé a művet, tapasztalhatod *Zéta* műveden, ahol a kellékesre van bízva, hogy értékkessé tegye a művedet.

² Molnár Gyula (1857–1921) ügyvéd, színműíró. A Nemzeti Színház három darabját (*Homokzátonyok*, *Nyári zivatar*, *Bayard lovag*) vitte színre. *Bayard lovag* című művének bemutatója 1905. október 27-én, két hónappal Gárdonyi *Zétája* előtt volt.

³ Barrie, James Matthew: *Vén leányok*, Nemzeti Színház, 1904. október 22.

⁴ Zangwill, Izrael: *Mary Ann*, Nemzeti Színház, 1906. április 21.

⁵ Jászai Mari írásai. Művelt Nép, Budapest, 1955. 188.

⁶ Gárdonyi József idézi édesapját. Vö. Gárdonyi József: *Az élő Gárdonyi I–II*, Dante, Budapest, 1934. 131.

A Zéta hibája az volt, hogy több történet külsőleg, mint belsőleg. Többet írtam a szemnek, mint a szívnek.”⁷

Márkus László kritikájában a dráma nélküli dráma élőkép stílusára utalva megjegyzi, hogy a szerző „óvatosan kikerüli magát a drámát, a lelki evolúciókat, a kialakuló érzések megmutatását a drámai ítélettel megválasztott, perspektívákat nyitó jelenetekben, ellenben bizonyos számú tablókban kész helyzeteket mutat be, amelyek csak végső konzekvenciái volnának azoknak a drámai akcióknak, amelyeket az író nem tudott megírni. Amíg egy-egy parasztfigura megmintázásáról, vagy egy-egy intim lírai jelenet megírásáról van szó, addig itt is ki-kicsillan a Gárdonyi művészte, de amint a világtörténelem emberei bukkannak fel, és romantikussá csigázott szenvedélyek kezdenek mozgolódni, Gárdonyi kiesik a koncepcióból és a rendkívüli nagyságot retorikával, széllkálmani szóözzönnel akarja elintézni.”⁸

Márkus László néhány évvel később maga is megírja Attila drámáját, mely szintén a Nemzeti színpadára kerül.

Attila

„Ama nagy turáni barbár mítoszát akartam megírni, aki homályba burkoltan trónolt Európa országai felett, és akihez bűvös, ismeretlen erő vonzotta a távoli nyugat árja barbárjait ellenállhatatlanul. Ezt a rejtelmes, barbár szentséget próbáltam megírni, és próbáltam egy emberbe komprimálni a nyugati barbárság Attila felé vonzó vágyakozását”⁹ – írja Márkus az előadás beharangozájában.

A Márkus-mű képzőművészet és líra találkozásából fogant. Márkus László vallomásából tudjuk, hogy *Attila* című drámája részben képzőművészeti indíttatású alkotás; Kós Károly *Attila királyról ének* címmel készült költeménye és az ahhoz készült



rajzai ihlették a mű megírására. „Mindig érzéseknek egy művészet nyelvéből a másikba való átfordításáról van szó, bizonyos rezonanciákról, amelyeket egy műtárgy szemlélete egy másik művész lelkében kivált, s amelyek éppen úgy alkotásra ingerelnek, mint a rezonanciákat kiváltó érzések” – írja korábban *A modern színpad* című tanulmányában.¹⁰

Márkus László ez idő tájt a Magyar Színház főrendezője, aki 1910 novemberében kezdi el próbálni a később nagy sikerrel játszott *Sárga liliomot*. Valószínűleg

⁷ Gárdonyi Géza: *Titkosnapló*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974. 59.

⁸ A Hét, 1905. december 24. 883.

⁹ A szerző a darabjáról. Magyar Színpad, 1911. október 13. 1.

¹⁰ Művészet, 1906. 4. sz. 246.

ekkor adja oda Bíró Lajos írónak baráti véleményezésre az *Attilát*. Bíró a kéziratban olvasott hun legendában mindenekelőtt a verses drámát üdvözlí. „Ujjongjatok, egy nagy poétánk van”¹¹ – fakad ki éppoly elragadtatottan, mint korábban tette, Ady Endre *Új versek* című kötetének megjelenésekor.

Pesten még színre sem került Márkus László hun tárgyú színjátéka, amikor már arról tudósít a Színházi Hét, hogy külföldre került a darab. Vészi József, a Berlinben élő publicista német nyelvű szcenáriumot készített a hun legendáról, s azt felolvasta Max Reinhardtnak, akinek olyannyira megtetszett Márkus műve, hogy kijelentette, szívesen színpadra állítaná azt.¹²

A Nemzeti Színház 1911. október 13-án mutatta be az *Attilát* Hevesi Sándor rendezésében. Márkus nemcsak saját terveit bocsátotta a színház rendelkezésére, hanem Kós Károly és Zrumetzky Dezső rajzait is elkérte. A színpadi képről történő megállapodás után Kéméndy Jenő¹³ és Újváry Ignác¹⁴ készítették el a díszletet. Száznál is több statisztával – többek között a Színiakadémia növendékeivel – folytak a próbák. A kísérőzene ősi keleti és régi magyar motívumokból állt össze.

A mű recepciója a színházi előadás után

A színházi előadásról – a napi- és hetilapokban, folyóiratokban megjelent kritikákon és két újságfotón kívül – nem maradt fenn értékelhető dokumentum.

Az *Attila* bemutatójának alkalmával született írások – a korszak színházi kritikáirására jellemző módon – inkább színműbírálatok, mint színkritikák. Márkus szövegének hallatán az ítések még a szokásosnál is feledékenyebbnek bizonyultak a színházi előadás egyéb összetevőinek vizsgálatát illetően. Még Bécsy Tamás színkritikánk kezdeteire vonatkozó találó megállapítása,¹⁵ miszerint a bírálók „az írott dráma szemszögéből” nézték a színjátékot, sem fejezi ki adekvát módon a Márkus-művel szembeni kritikusi magatartást. Az *Attila* esetében az irodalomköz-pontú megközelítéshez való merev ragaszkodás ugyanis azt eredményezte, hogy a kritikusok még csak nem is az írott dráma szemszögéből nézték a színjátékot, hanem az elhangzott mű szemszögéből próbálták megfejteni az írott drámát. Az alapvető probléma az, hogy miközben az elhangzott mű a színészi teljesítmény,

¹¹ Auróra, 1911. január 31. 35.

¹² A hírt nemcsak a Színházi Hét (1911. II. évf. 8. sz. 12.) tette közzé, a Magyar Színpad is tudósít arról, hogy Reinhardt érdeklődik az *Attila* iránt. A darab német bemutatójáról nincs tudomásunk. Vészi József volt az „összekötő”, aki ekkortájt fordította le német nyelvre Katona József *Bánk bánját* Reinhardt számára.

¹³ Kéméndy Jenő (1860–1925): festő, díszlet- és jelmeztervező. Az Operaház és a Nemzeti Színház főfelügyelője volt. Legjelentősebb operadíszleteit Hevesi Sándor és Márkus László rendezéseihez készítette. Korának kiemelkedő művésze volt.

¹⁴ Újváry Ignác (1860–1927): festő, díszlettervező. 1910 és 1912 között az Operaházban díszlettervezőként dolgozott, és tervezett a Nemzeti Színházban is.

¹⁵ *Magyar Színháztörténet 1790–1873*. Szerk.: Kerényi Ferenc. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990. 439.

s közvetve a rendezői koncepció függvénye, a kritikusok nem elemezték sem a színészi játékot, sem a rendezést. Márkus költői alkotása mint színpadi mű arra kérdez rá, hogy az élő szöveg miként viszonyul a színházi előadás többi alkotóeleméhez. „A vers nemcsak formája, de lelke is a darabnak”¹⁶ – állapítja meg Salgó Ernő, a Pesti Napló kritikusa. Márkus lírája egy öntörvényű világot teremt, amely nyilvánvalóan másféle színészi attitűdöt követel meg, mint amit az elkészült előadás játéktípusa sejtet.

A nagytekintélyű műbíráló, kitűnő rendező és tervező első színpadi művét megkülönböztetett figyelemmel várták a szakemberek. Különös érdeklődés előzte meg annak a sokoldalú művészegyéniségnek a színpadi munkáját, aki éppúgy az irodalmat tekintette a színházi alkotás tartópillérének, mint a kortársak közül sokan mások, ám aki színházelméleti írásaiban hirdette, hogy a születő új magyar drámának új játéktípus kialakítására kell ösztönöznie a rendezőt és a színészt. Tehát az új drámának túl kell lépnie a naturalizmus keretein. A kritikusokat megosztotta az Attila, ez az antinaturalista mű. Márkus „ismét azzal parancsol figyelmet, ami minden munkáját jellemzi, az utak és módok megválasztásának eredetiségével”¹⁷ – írja Salgó Ernő. A korszakra jellemző, hogy hiányoznak a nagy sorstragédiák, így a drámaírók kénytelenek beérni a kis drámák sorozatával. Francia helyzetdrámák, könnyed, derűs színművek és operettek szolgálták a széles tömegek szórakoztatását. Sík Sándor éppen azért üdvözli a szerzőt, mert „hitvány szerelmecskék helyett hatalmas hősökrol ír”.¹⁸ A darab iránt senki nem maradt közömbös, mindenkit véleményalkotásra készítetett: némelyek erős érzelmi töltettel adtak hangot keserűségüknek vagy éppen elragadtatásuknak. Egynémely ítéshöz alig várta azt a pillanatot, amikor végre ítélezhetett Márkus felett. „Kíváncsi vagyok, hogyan írt volna Márkus ezelőtt néhány évvel, kritikus korában erről a darabról, s főként erről az előadásról. Hogyan vette volna ki a veséjét az alakjainak: a hisztérikus Krimhildának, a kelekötya Gundaharnak, a hivatalból intrikus bizánci követnek (majd éppen egy bizánci követ nem lesz intrikus!), a humoros hun vitézeknek s a derék nibelungiaknak! Mi mindent el nem mondott volna a nyekergő, nyavalyás Márkus – epedésről és a harsogó, tárogatózó, szívdöglesztő Beregi-harcvágýról! Aki a mai premierről többet akar tudni, olvassa el Márkus fiatalkorbéli, harcos és szókimondó kritikáit” – írja a Népszava munkatársa.¹⁹ A személyeskedéstől mentes kritikus vélemények egybecsengenek a tekintetben, hogy az előadás inkább lírai mű, mint dráma, az alakok elnagyoltak, a cselekmény nincs drámai erővel megszerkesztve. Pozitívumként említik „a nyelv gazdag muzsikáját”,²⁰ azt, hogy „zamatossággal és költői zengzetességgel”²¹ szólnak a sorok.

¹⁶ Pesti Napló, 1911. október 14. 244. sz. 1.

¹⁷ Pesti Napló, uo.

¹⁸ Élet, 1911. október 22. 43. sz. 1305.

¹⁹ Népszava, 1911. október 14. 6.

²⁰ Élet, uo.

²¹ Uránia, 1911. december, 12. sz. 502. [Legifj. Szász Károly]

A rendezés hiányosságaira csupán Kosztolányi Dezső és Halasi Andor utal, miközben a kritikusok többsége a színészek játékaról sem tesz említést. Az alexandrinusokban illetve jambusokban való színpadi beszéd elsősorban a szövegmondásra irányította a műbírákók figyelmét. A Magyar Színpad újságírója a főpróba láttán írja: „A Nemzeti Színház legjobban beszélő művészei gondoskodnak róla, hogy a nyelvezet ragyogó és dúsan ömlő rezgéseiből semmi se vesszék el.”²² A Magyar Színpadban megjelent ismertetőkre nem volt jellemző a kritikai hangvétel; újságírói, tudósítói inkább kedvcsinálónak szánták írásaikat. Hitelesebb forrásnak tekinthető Kosztolányi írása, aki a bemutató után nem kíméli a „legjobban beszélő” művészeket sem. „Pethes tud beszélni, verset szavalni és beszélni. A többiek – kevés kivétellel – mind játszották a verseket. Gesztusokban, hörgésekben, vinnyogásban oldották fel azokat az indulatokat, amelyeket a vers magában is kifejez, kizárva és megtiltva minden hókusz-pókuszt. Márkus Emíliának rossz napja volt. Beregi Oszkár pedig hangzatos és zengő. Néhol heroikus, sportszerű erőt fejtett ki. Mihályfi szépen beszél, de nem hun költő, hanem egy lány amorózó, egy olasz dallamos.”²³

Nemeskürty István az Attila-drámák gyűjteményes kötetének szerkesztésekor Márkus költői nyelvére utal; „mintha egy operához igyekezett volna kedvet teremteni valamely zeneszerzőnek a zeneértő piktör.”²⁴

Réka:

A részeg álmok hogyha elsuhanak,
Kesernyész lesz a szájad íze, félek.
A boldog évek, révedő emlékek
Varázsa több, mint percnyi indulat.
Fiam van. Ő Attila szemefénye.

Krimhilda:

S Attilát én a fellelsáncú égbe
Ragadom föl. Dicső, merész út
Mutatok, mely örökléthez vezet ...²⁵



Márkus Emília (1860–1949)



Beregi Oszkár (1876–1965)

²² Magyar Színpad, 1911. október 13. 1.

²³ Kosztolányi Dezső: *Színházi esték* II. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978. 67. A kritika a Világban jelent meg, 1911. október 14-én.

²⁴ *A nagyúr: öt Attila-dráma.* Szerkesztette és az előszót írta: Nemeskürty István. Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 11.

²⁵ *Attila.* Dráma három felvonásban. Írta: Márkus László. Singer és Wolfner Kiadása. Budapest, 1912. 72.

A hun legenda a germán *Nibelung-ének* gondolatmenetét követi. Wotán kardja, a Nothung Attilára szállott. Nemeskürty István úgy látja, mintha a két királyné „a kor valamelyik szecessziós festményéről lépett volna elénk. A stílus pedig mint-ha a *Nibelungenlied* Jugendstil-irányzatú, illusztrációkban gazdag 1908-as, akkor feltűnést keltett kiadását követné.”²⁶

A dráma különlegessége, hogy maga Attila nem jelenik meg, hanem a hatásból, melyet környezetére tesz, kell megmérnünk nagyságát. A nagyúr udvarában találjuk már Krimhildát, akit a Siegfried haláláért való bosszúállás motivál. Ide érkeznek a nibelungok, hogy Attilával Bizánc ellen hadba induljanak. Velük van Gundahar is, akit Krimhilda iránt érzett szerelme hozott a táborba. Krimhilda kezdetben érzéketlen iránta, mert csupán a bosszú foglalkoztatja őt. Réka, Attila felesége, egy „varázsszer” erejében bízva szeretné felkelteni ismét gyermeke apjának férfiúi vágyát. Mindkét asszony az udvarban vendégként tartózkodó bizánci követ segítségével készül terve végrehajtásához. Mikor a nibelung özvegy szerelemmel közeledne Gundaharhoz, ő már, mint a nibelung sereg vezére, Attila hódító nagyságának bűvöletében él. A győzedelmes csaták mámorát választja az asszony szerelme helyett. A visszautasított asszony immáron a hadvezéri becsvágytól fűtött Gundaharon akar bosszút állni azáltal, hogy meggyilkolja Attilát. Így az asszonyi bosszúnak nem fő áldozatává, hanem eszközi áldozatává válik Attila. Epilógussal zárul a darab: alföldi pásztorok ülnek a tábortűz körül. Az öreg pásztor, mint egy székel mesemondó, megidézi Attilát a fiataloknak. Az ő szavai nem versben szólnak; ő már a jelen, de benne öröklődött tovább „Attila varkocsos katonája”, mert „a magyar kanász gesztusban és virtusban aligha változott ama másfél évezred alatt...”²⁷ Az epilógust megelőző, utolsó „díszletváltás” a nyílt színen történik, úgy, hogy szinte észrevétlenül úszunk át a múltból a jelenbe. A zeneértő piktór filmszerű látomása hatja át a terjedelmes szerzői instrukciót:

„Most a máglyatűz egyszerre kialszik, csak tüzes parázs marad, ami lassanként pernyévé hamvad. Mintha minden világosság ettől a tűztől lett volna, most vak sötétség van. Messziről dübörgő temetési ének hangzik, aztán harcos trombiták riadnak föl és aztán hosszú szélsóhajtásban kihangzik ez a zene. Most évezredek múlását kell érezni a zenéből és végtelen melankóliát. Tilinkó hangzik föl itt-ott a zenében, aztán lassankint egyedül marad a tilinkó hang. A színpadon látszik a pusztaság. Éjjel. A palota helyén fekete halom, kóroval benőtt sivatag bucka. Messziről éles, elnyújtott, közeledő vonatsípolás. És már látni is a nyugodt, kék éjszakában a messze nyargaló mozdony két tüzes szemét, amint a sötétből előfurakodik s a kivilágított gyorsvonal ismét eltűnik az éjszakában. Most bejön az öreg juhász és a két bujtár. Az öreg fölpiuskálja az elől hamvadó tüzet, megfújja, amíg apró lángokba élemedik. Mind leheverednek a tűz körül.”²⁸

²⁶ *A nagyúr: öt Attila-dráma*, 289. Carl Otto Czeschka népszerű *Nibelungenlied*-képei 1908-ban jelentek meg Bécsben.

²⁷ Magyar Színpad, 1911. október 13. 1.

²⁸ *Attila*. Dráma három felvonásban. Írta: Márkus László. Singer és Wolfner Kiadása, Budapest 1912. 139.

A mozdony „megjelenéséről”, ami modern és újszerű írói találmány, nem tesznek említést a kritikák. A vonat dramaturgiai funkciója: a helyszín változatlan-
ságának megmutatása az időben. Jelmeztervek, fotók hiányában csak feltételezni lehet, hogy Márkus az „Attila varkocsos katonája” és a parasztok közötti hasonlóságot a figurák öltözkéiben is jelezni kívánta. A századelőn Attila sírját keresték Szegeden, Jászberényben, Hódmezővásárhelyen, Moldvában, Erdélyben és Debrecenben. A szerző az epilógusban erre is utal.

Öreg juhász

(a földön kaparászott és egy csontdarabot talált):

No, ez is afféle,
amíg eleven volt.

Első bujtár:

Mán ugyan miféle?

Öreg:

Hát amolyan királyféle. Tán éppen Attila király lábaszára vót ez a piszkos, fődös cupák. Az urak aszongyák, hogy errefelé temették el, mikor elhalálozott. Valamikor itten vízfenék vót. Azért turkálnak most csontok után és csupa ilyen nagy cupákokat forgatnak ki a földből.²⁹

Alexander Bernát fölöslegesnek tartja az utójátékot, mert „a drámai hatást utólagosan is csökkenti.”³⁰ Kosztolányi Dezső is úgy véli, hogy Márkus az epilógussal „akarja magyarázni a drámát”, ami azonban csupán „tabló, visszatekintés, illusztráció”.³¹

Márkus az epilógusban a „mindig csak a német rontsa meg a tiszta magyar embert” elkeseredettségére akart gyógyírt adni azzal, hogy Attila árnyékként jár s kel oda-fent az égben, és „irtsa a pogányt”. Évtizedekkel később a Petőfi Társaság tagjai előtt így beszél a sok évszázados germán befolyás kultúránkra gyakorolt káros hatásáról: „Mi nem egy hirtelen átvett idegen civilizációval jártunk pórul, hanem történelmünk odahelyezett a német szellemi terjeszkedés útjába, és egyúttal megbénította kultúráképző erőinket azzal, hogy odaállított a népvándorlások ritkuló, de néha katasztrofálisan heves hullámai elé hullámtörőnek. Ezt mindenki tudja, de itt csak arra utalok, hogy az a magyar lélek, aki lényegében pozitív, nyílt és valóságlátó, az magára vett egy világké-



Kosztolányi Dezső (1885–1936)

²⁹ Uo. 139–140.

³⁰ Vasárnapi Újság, 1911. október 22. 866

³¹ Kosztolányi Dezső: *Színházi esték* II. 66.

pet, mely csupa absztrakció, homály és szimbólum. Nem csak kereszténnyé, de hosszú időre németté is keresztelkedtünk, s én azt hiszem, hogy a latin nyelv tartós uralmát az magyarázza, hogy a magyar lélek, ha már nem tudta kultúrnyelvét megteremteni, ösztönösen ezt a holt nyelvet beszélte, nehogy németül kelljen szólnia.”³²

Attilát Márkus fizikai konkrétságában nem lépteti fel, meg sem szólaltatja – éppen jelenlétének hiányával teszi létezését drámai értelemben erőteljessé, elpusztíthatatlanná és örökkévalóvá. Kosztolányi Dezső szavaival élve – „gyengéd piétással tekint rá, mint Maeterlinck, aki egy darabjában a – *Mária Magdolnában* – Jézust nem is meri a színpadra vinni, csak a színfalak mögött szerepelteti, onnan intézteti vele a dráma sorsát.”³³

Érdemes megemlíteni, hogy 1905-ben Márkus a *Zéta* bemutatója után írt kritikájában mintegy negatív felhanggal említi, hogy „igen szőrös képű embernek” ábrázolták Attilát.³⁴ Itt utal először Attila megjelenítésének fizikai képtelenségére. De miféle Attila-kép lebeghetett Márkus előtt? Biztos, hogy ismerte a történetíró Jordanes Attila-ábrázolását. „Alacsony termetű, széles vállú, nagyfejú, apró, mély szemű, ritka szakállú, lapult orrú s arc színe szinte fekete volt. Természete szerint hátravetett feje, egyedül nyugtalanul s kíváncsian körülhordott tekintete tartásának némi dacos és parancsoló kifejezést adott.”³⁵ Márkus egy évvel később *A nagyúr* rendezésekor fel is használta ezt a leírást, mert „jelentéktelen, kicsiny termetű, keleti csúnyaságú embernek maszkírozta Attilát.”³⁶ Tehát külsejében a történetileg rekonstruálható hun típust választotta. Saját művének Attiláját azonban az ideák világába emeli, ami maga után vonja a „hogyan szólalhatna meg” kérdését is. És itt eszünkbe jut megint Kosztolányi, aki Jézus színpadi megjeleníthetlenségéről szólt. De idézhetjük Hevesi Sándort is, aki Edmond Rostand *A samárjai asszony* című művét vizsgálva állapítja meg, hogy „egy elegáns poétának finom és ügyes munkája, amely ott a legjobb, ahol Krisztus nincs jelen.” Majd a Megváltó verbális megnyilatkozásának lehetőségeiről fejti ki a véleményét: „szinte lehetetlen megszólaltatni, annyira az Evangéliumok szavaiban él, s annyira profánul hangzik minden egyéb, amit az ajkára adnak...”³⁷ Márkus tehát nem szólaltatja meg Attilát. Nem teszi, mert a figurák verses „énekeszédje” egy olyan emelt szintű, homogén nyelvi szintet képez, ami fölött már nincs magasabb regiszter arra, hogy Attila megszólaljon. Az már csak olyan lehetne, mint Madáchnál az Úr hangja, amivel a színpadi rendezőknek ma

³² A színház a nemzeti kultúrában. Székfoglaló beszéd. Koszorú, 1938. IV. kötet, 3. szám

³³ Kosztolányi Dezső: *Színházi esték* II. 65.

³⁴ *Zéta*. A Hét, 1905. december 24. 52. sz. 883. [Marco]

³⁵ Thierry, Amadé: Attila. Történeti kor- és jellemrajz. Pest, Geiber Armin, 1855. 40–41.

³⁶ Schöppflin Aladár: *A Nagy Úr. Kisbán Miklós darabja a Magyar Színházban*. Nyugat, 1913. 1. sz. 74–75.

³⁷ *Post Festum*. Magyar Szemle, 1906. április 19. 16. sz. 241. [Táltos] Hevesi írásában Samariabeli asszonyt említi. Rostand műve Telekes Béla fordításában *A samárjai asszony* címen jelent meg. [Bp., Franklin-társulat, 1907.]

is meggyűlik a baja. Márkus, aki nem sokkal később kiváló operarendezőseivel aratott sikert, a versben beszélő ember és az éneklő ember problémájával külön tanulmányban foglalkozik.³⁸

A nyomtatásban megjelent mű recepciója

Az *Attilát* mindössze hat alkalommal játszotta a Nemzeti Színház. Bár a nem könnyed szórakozást ígérő darabok esetében nem volt szokatlan az alacsony előadásszám, mégis azok után, hogy az előzetes írások az évad sikerdarabjaként harangozták be az *Attilát*, csalódásként kell értékelni a darab iránti érdektelenséget. Amíg Bíró Lajos az *Attila* bemutatója előtt számolt be lelkesen a kéziratban olvasott műről, addig a könyv megjelenése után született recenziók már nem vonatkoztathattak el a korábban átélt színházi élménytől. A színlapon szereplő



Márkus László 1911-ben

„hun legenda” műfaji megjelölés a mű írott formában történő megjelenésekor *drámára* módosul. A szerző az 1912-ben – Singer és Wolfner kiadásában – megjelent könyvet édesapjának ajánlja.

Az *Attila* könyvrecenziói azt bizonyítják, hogy a kritikusok egy része revideálta némely, korábban megcáfolhatatlannak vélt megállapítását, ugyanis a könyv megjelenésével, mint az várható volt, a mű némiképp új megvilágításba került. „...a színházban én is kétségbe estem” – írja a Kultúra kritikusa –, most azonban, hogy fekete betűkben fekszik előtttem az *Attila*, ez a sok vihart kiállott verses dráma, mintha nem is volna olyan rossz.”³⁹ Nem egy ítésez közvetlenül a bemutató után hajlott arra, hogy a szerző hibájául tűntesse fel a rendezői koncepcióból fakadó hiányosságokat is. A kritikusok – Kosztolányi kivételével – „a rendezés és a művészek... lelke szerint értették meg a darabot”⁴⁰ vagy „az előadás ritka

harmóniában találkozott össze a darab követelményeivel”⁴¹ üres frázismondatain túl egyáltalán nem foglalkoztak a színpadi megjelenítés komponenseivel. Halasi Andornak és Kosztolányi Dezsőnek egyaránt az a véleménye, hogy a Nemze-

³⁸ Márkus László: „Nem véletlen, hogy a színház, mikor hivatását elevenen érezte, mindig szerette a verset, vagyis igyekezett megkülönböztetni magát a valóságtól, s ha ezen a nyomon haladt volna az Opera, senkinek se jutna eszébe kételkedni az éneklő emberben, aki csak árnyalati fokozata a versben beszélő embernek.” *Az Opera mint színház*. OSZMI Kézirattár. Leltári szám: 53.5690.

³⁹ Kultúra, 1912. január 10. 47–48.

⁴⁰ Élet, 1911. október 22. 43. sz. 1305. [S. S.]

⁴¹ Pesti Napló, i. m. 2. [Salgó Ernő]

ti Színház elsiette a dráma bemutatását. Az évadkezdet nem éppen szerencsés időpont egy ilyen hangvételű és fajsúlyú mű bemutatásához. Halasi a mű színpadi megvalósításának alapjait érintő kérdéseket feszeget: az eredeti játékképet hiányolja, amit ez a mű megkövetelt volna magának. A színház „ahhoz a szép és nagy feladathoz képest, amelyet a darab előadása magában rejtett, s amely egész eredeti játékképet követelt, aránytalanul kis időt és gondosságot fordított az előkészületekre” – írja.⁴² Kosztolányi a bemutató után határozottan kijelenti: „Reinhardt kellett volna ide.”⁴³ Miért nem volt működőképes Hevesi rendezése? László Anna – Hevesi Sándor monográfusa – elnéző a rendezővel szemben, aki „nem akart hozzányúlni az eredeti anyaghoz.” A monográfus eme megállapítása korrekcióra szorul. Hevesi megkurította a darabot. Ambrus Zoltán kritikájában utal az elvégzett dramaturgiai munkára: „...az előadásban a darabot erősen meg kellett rövidíteni. Az értékes költemény ugyanis első formájában valóságos könyvdrámának tűnt fel, s már csak rendkívüli terjedelmességénél fogva sem volt színszerű. A színpadi bemutatáshoz okvetlenül szükséges rövidítést pedig főképpen a cselekvés érthetősége sínylette meg.”⁴⁴ László Anna a rendezés hiányosságait is a műre hárítja: „Nyilván a mű megejtő költőisége miatt tévesztette szem elől a drámaiság követelményeit.”⁴⁵ Ugyanakkor Hevesinek, aki a színpadi beszéddel és szavalással külön tanulmányban foglalkozott, tisztában kellett lennie azzal, hogy az efféle költői szövegben szívesen fürdeti hangját némely, régi színjátszó hagyományt tisztelő kolléga. A rendezés hiátusainak egyik oka az lehetett, hogy Hevesi nem a mű két vezető motívumát, azaz, nem a festészetet és a zenét tekintette kiindulópontnak a mű színpadra állításakor. Ő a szöveget hagyományosan, az emberi viszonyulások verbális megnyilatkozásának szintjén értelmezte, holott Márkus betűi ecsettel festett kotta-fejek. Az Attila kritikusi szerint is lírai ez a mű. Ám ahogy Halasi írja „...a líra élete önmagában is drámai”. Márkus pátosza a naturalista irodalom határait szétfeszíteni kívánó pátosz, amely „a nyelv határtalan kisugárzó erejével olyan érzéseket áraszt, amelyek nem a viszonyokban, hanem önmagukban hisznek, s minden hálójukat széttépve, ősi erővel és ősi jusson olvadnak a végtelenségbe.”⁴⁶ A drámai alakok nyelvbe zártága egyúttal lelki magányuk kifejezésére szolgál. De fogalmazhatunk úgy is, hogy Márkus alakjai nyelvbezártságuk folytán magányosak. Minden megnyilatkozásuk e nyelvbezártságból való kitörési kísérlet. Ezekben a pillanatok-



Hevesi Sándor
a rendezés évében

⁴² Élet, 1911. december 24. 52. sz. 1604. [Halasi Andor]

⁴³ Kosztolányi Dezső: *Színházi esték* II. 68.

⁴⁴ Magyar Figyelő, 1911. I. évf. IV. 266–267.

⁴⁵ László Anna: *Hevesi Sándor*, Bp., Gondolat, 1960. 115.

⁴⁶ Élet, i. m. uo. [Halasi Andor]



Attila királról ének, Kós Károly illusztrációja
saját költeményéhez, 1909

hogy a szereplők közül többnek van látomása a színen. Salgó Ernő színikritikusi frázisa, „a színpadon kiválóan szép díszletezés”⁴⁸ alapján akár azt is feltételezhetjük, hogy nívós színpadi keretben zajlott az előadás. Mindenesetre szembeötlő, hogy a kritikusok ezúttal a díszlettervező Márkussal nem foglalkoztak. A korabeli kritikák, azon előadások során, amikor Márkus rendezője és tervezője is volt a bemutatott produkciónak, a rendezést majd mindig a látványteremtő teljesítmény tükrében értékelték.

S hogy mennyire nem volt megelégedve maga Márkus sem az előadással, az abból is kitűnik, hogy több mint két évtizeddel később egy fiatal, kísérletező csapatra akarta bízni az *Attila* színrevitelét. Az Új Thália⁴⁹ tagjai a zenei elemek, ritmus, mozgás alkalmazását alapkritériumnak tekintették az együttes munkában, ezért bizton remélhette tőlük egy életteli teli *Attila*-előadás megszületését. Az OSZMI-ban található az a „rendezőpéldány”, amelyet valójában az ügyelőnek szánt.⁵⁰ A bejegyzések egyértelműen erre utalnak. Egy erősen rövidített, feszesebb szövegkönyv ez, mint a könyv alakban megjelent drámai szöveg. A zenei és hang-

ban drámai értelemben is kiteljesednek. Az *Attila* alakjainak magánya az opera-énekesek magányához hasonlítható, akik valószerűtlenül valóságos színpadi létezésükben találkozásait nem a fizikai valóság reális szintjén élik meg, hanem a zene magasabb szférájában válnak egyneművé.

Az előadásról díszletterv nem maradt fenn, csupán Kosztolányitól tudjuk, hogy a rendező „Levegőtlen színpadra szorította a hun pusztaságot, s egy középszerű díszletet aggatott elénk, akik a mesét és az álmok pusztáját, a levegő és a távolság végtelenségét vártuk.”⁴⁷ A díszlet egyszerűségét a nyelv gazdagságának mintegy ellenpontjaként akár rendezői–tervezői koncepcióként is értelmezhetjük. Ám a költői mű – éppen Attila képzeletbeli jelenlétéből adódóan – számos színpadi látványelem alkalmazására kínál lehetőséget. A szcenikai elemek hangsúlyozását indokolná,

⁴⁷ Kosztolányi Dezső, 68.

⁴⁸ Pesti Napló, 1911. október 14. 2. [Salgó Ernő]

⁴⁹ Az 1934 és 1936 között működő Új Tháliának Márkus László volt az elnöke.

⁵⁰ OSZMI Kézirattár. Márkus László hagyatéka. Leltári szám: 55.1622.

hatások vannak kiemelve benne, s néhány dramaturgiailag indokolt mondat is került az új változatba. Az epilógusban a vonat érkezését, majd távozását csupán hanghatásokkal jelzi, a látványra utaló instrukció elmarad. A szövegben ugyanakkor az „elment az esti gyors, lefekhetünk” mondat nemcsak a történelmi idő múlását tudatosítja, hanem az időnek egy más léptékű tagolására is utal. A természeti zajok, a szélnek erősödő és csendesedő fokozatai, mint atmoszférateremtő erők végigkísérik az elképzelt előadást. Szereposztás is található a szövegekönyvben (Krimhilda – Tasnády Ilona, Réka – Orsolya Erzs, Gundahar – Toronyi L. Imre), ám a színészek helyváltoztatásaira, érzelmi állapotváltozásaira vonatkozó instrukciók hiányoznak, és a képváltásokra sincsenek külön utalások. A példányból egy erősen zenei és hanghatásokra épülő előadás képe rajzolódik ki, amely azonban nem jött létre. Mint ahogy 1945 után sem került színpadra a mű. Bár Márkus halála után a Világ újságírója megemlíti, hogy a Nemzeti Színház tervbe vette: előadja az *Attilát*.⁵¹ Nem tudni, a hírnek volt-e valóságalapja. Lehetséges, hogy Major Tamás igazgató – hirtelen ötlettől vezérelve – az özvegy felé kívánt nagyvonalú gesztust tenni.

Márkus László egy évvel az *Attila* bemutatója után elvállalta Bánffy Miklós drámájának, *A nagyúr*nak a színrevitelét. A következő részben erről lesz szó.

⁵¹ *Élete főművét már nem írhatta meg...* (Látogatás Márkus László özvegyénél) Világ, 1948. május 9. 2. [S. V.]

Csaba Galántai: Attila On Stage

(Part 1)

The introduction of the essay is a survey of the stage representations of Attila, king of the Huns, spanning from György Bessenyei's *Buda és Attila* (*Buda and Attila*) in 1773 to World War I. Mention is made of the Hungarian authors János Arany, Lajos Dobsa, János Vajda, Péter Vajda, Antal Váradí and Károly Szász, besides the opera by Giuseppe Verdi and the book by scholar Amadé Thierry from Europe. Then Géza Gárdonyi's *Zéta* (*Zeta*) is reviewed, which was presented as a stage adaptation of his novel *A láthatatlan ember* (*Slave of the Huns*) at Király Színház (Király Theatre) in December 1905. Building upon the reviews of the play, the essayist concludes that the unique grandiosity of Attila is demonstrated purely by external means, by rhetoric in this “drama without drama”. Next he gives a detailed analysis of László Márkus's *Attila* and its staging by Sándor Hevesi at the Nemzeti Színház (National Theatre) on 13th October 1911. Starting out from contemporary reception, he looks for an explanation to the stage failure of this lyric, both linguistically and musically sophisticated poetic piece. He poses the related general question whether it is appropriate at all to put epoch-making personalities such as Jesus Christ or the king of the Huns on stage. He also discusses the artistic consequences of the solution László Márkus had when he made Attila unseen and unheard in body on stage. (Another analysis by the author on an Attila staging, namely the one by László Márkus of Miklós Bánffy's *A nagyúr* (*The Great Lord*), will be published in the January issue.)



„Hazát és szerelmet vágyunk mindannyian”

Farkas Dénest Ungvári Judit kérdezi

Farkas Dénes a családban szívta magába a versek szeretetét: Osztójkán-Farkas Béla költő, író kisebbik fiaként látta meg a napvilágot. 2010-től a Nemzeti Színház társulatának tagja. A fiatal színész a 2014/15-ös évadban az *Operett*, a *Szentivánéji álom*, az *Isten ostora*, a *Körhinta* és *A per* előadásaiban játszik, és hamarosan édesapja verseiből összeállított önálló műsorral is bemutatkozik a színház nemrégiben megnyitott Bajor Gizi Szalonjában.



Csele szerepében, 14 évesen

– Író-költő ember gyermekeként hamar megérintett a művészet, különösen a versek világa. Édesapámnak szép hangja volt, nagyon szép, drámai költeményeket írt, amiket kiskoromban még nyilván nem olvastam, hiszen nehéz olvasmányok voltak. Viszont abban a tudatban nőttem föl, hogy ő jelentős művészember, aki verseket, regényeket ír. Édesanyám, aki jogásként és pedagógusként dolgozott, szintén szépen beszélt, volt valamiféle céltudatosság vagy határozottság a hangjában, akár egy színésznek. Az általános iskolát a budapesti Fazekasban végeztem, ahol Balkovitz Magda néni volt a magyartanárom, aki olyan szeretettel és természetességgel beszélt nekünk a költészetről, hogy imádtam az irodalomórákat. Ez összeadódott az otthonról hozottakkal: azt gondoltam, bennem is megvan a művészhúsa, így tizenkét évesen elkezd-

tem verseket írni. Persze ezek egyáltalán nem voltak jók, de megtanultam megfogalmazni, kiírni magamból a gondolataimat, lejegyezni a fejemben lévő képeket. Tizennyolc éves koromig rengeteget írtam, a versek után már novellákat, regényeket is, úgy szoktam mondani, prózai költészetet, mivel ezek inkább szabadversek voltak. Tizennégy évesen már teljesen biztos voltam abban, hogy színész akarok lenni, egyszerre felvételiztem a Vörösmarty Gimnáziumba, ahol drámatagozat és a Leövey Klára Gimnáziumba, ahol humán tagozat működik. Itt volt egy kis vargabetű, mert a bátyám említette, hogy a Leöveybe szép lányok járnak, így gyorsan ezt választottam, de aztán a 10. osztályban már átjelentkeztem a Vörösmarty drámatagozatára. Ez nagyon komoly minőségi képzést adott. Később, az egyetem után vissza is tértem oda tanítani. A felvételi alkalmassági vizsgán szűrt ki magának Vidovszky György rendező, drámapedagógus, aki elhívott egy szereplőválogatásra: a Bárka Színházban akkor rendezte *A Pál utcai fiúkat*. Ebben megkaptam Csele szerepét. Ez volt az első alkalom, hogy beleszagolhattam egy igazi színház poros, régiességet árasztó levegőjébe, melynek hangulata teljesen elvarázsolt. Ráadásul sok jókedvű, érdekes fiatal vett körül, többségében ők is a Vörösmarty drámatagozatára jártak. A gimnáziumi évek alatt nagyon sok előadást hoztunk létre, diákszínjátszó fesztiválokra jártunk, emellett rengeteget szavaltam, nagyon szerettem ezt az időszakot.

– *Nagyon sokan először a külszínét látják ennek a pályának, és csak azután a mélysegeit. Sajátos, hogy a költészetten keresztül közeledik valaki a színházhoz.*

– Nem sokszor volt alkalmam gyereként színházzal találkozni, és amit láttam, az sem tetszett annyira, hogy megfogjon. Időrendben nekem előbb jött a vers, és csak később a színházi élmény, de tegyük hozzá, hogy a színházi nyelv eleve nem könnyű, azt előbb meg kell tanulni. Emlékszem rá, hogy egyetemistaként sem mindig értettem tökéletesen a Katona József Színház előadásait. Most már sokkal inkább értem a színházi formanyelvet vagy a humort, de ez egy hosszú folyamat eredménye. Ahhoz hasonló élményem viszont nem volt, mint az egyik barátomnak, aki egyszer elment az Operettszínházba, és rögtön azt érezte, hogy színpadra kell állnia.

– *Az írás megmaradt?*

– Nem.

– *Tudatosan hagyta el?*

– A színművészetin hagytam abba, de ebben szerepet játszott az is, hogy ez a képzés nagyon nagy igénybevételt jelentett, reggeltől hajnalig dolgoztunk. Ma már ez sincs



Mint Puck a *Szentivánéj*ben, Nemzeti Színház, 2014 (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

így, de mi akkoriban tényleg sokszor hajnalig bent voltunk az egyetemen, és próbáltunk. Ami ebben az időben foglalkoztatott, az belekerült a szerepekbe, azokba fogalmaztam bele mindent. Azóta annyi minden történt, hogy talán nem is tudnám utolérni magamat, ha megpróbálnám leírni. Az írás valójában az ember nagyon őszinte beszélgetése saját magával, de én olyan régóta nem diskurálok ezen a síkon magammal, hogy már nem is tudom, miről írhatnék. Mostanában csak hosszú leveleket fogalmazok, például a barátnőmnek...

– *Az egyetemi évekből milyen emlékeket őriz?*

– Azt mondhatom, gimnazista koromban nagyon a tenyerén hordozott a sors. Három-négy főszerepem is volt, hozzászoktam egy elkényeztetett állapothoz. Az osztálytársaim – akiből azóta szintén sikeres színészek lettek – mindig irigykedtek rám. Szerencsém volt, és kicsit nagyképűen gondolkodtam magamról, azt hittem, ez nekem nagyon könnyen megy majd. A színművészeti években a tanáraink valószínűleg ezért bántak velem szigorúbban. Ez viszont oda vezetett, hogy az első két évre most mint egy rémtörténetre emlékszem vissza: mindennapos görcsös félelemmel teli, fáradt, magányos állapotban voltam. Nagyon nehezen éltem meg ezt a korszakot, ami tizennyolc-húsz évesen egybeesett a felnőtté válásommal, amikor az ember először szembesül a felelősséggel, a pontosság követelményével. Gálffy László és Ács János volt a két mesterség-tanárom, remek pedagógusok és nagyon jó színházi emberek mindketten, sokat köszönhetek nekik, de úgy gondolom, talán picit szigorúbban bántak velem, mint ahogyan kellett volna. Az egómat annyira sikerült lerombolniuk, hogy szinte teljesen elbizonytalanodtam. Aztán jött harmadéven Forgács Péter, aki egy olyan anyagot hozott, amit gyakorlatilag nekem találtak ki. Brecht *Baal* című darabját, amelyben egy öntörvényű, életigenlő, sőt élvhajász, piáló, nőket hajkurászó költő szerepel. Mintha kimondottan rám szabták volna. A szöveg költői (Jékely Zoltán fordításában játszottuk), kicsit maga a darab is olyan, mint egy vers, és az is érdekes, hogy Brecht huszonévesen írta, abban a korban, amiben én is jártam. Nagyon nehéz szöveg volt, és sokat is kellett beszélnem, megdolgoztunk érte. Itt történt egy váltás, bár nem sikerült valami nagyon jól az előadás, mégis elképesztően sokat tanultam belőle, legfőképpen azt, hogy képes vagyok végigcsinálni valamit, pedig a bemutató előtt szinte halálfélelmem volt. De valahogyan megnyugodtam, hogy ha erre képes vagyok, akkor mégis van helyem ezen a pályán. Ezután jött Alföldi Róbert, aki Vinnai András darabját rendezte, abban pedig már teljesen főlzsabaldultan játszottam. Ettől kezdődően tudtam bátrabban létezni a színházban.

– *Mely részét szereti leginkább ennek a munkának?*

– Erre biztosan az lenne a jó válasz, hogy a próbafolyamatot, de az igazából csak akkor jó, ha inspiráló, ha szimpatikus a rendező, és ha olyan állapotban vagyok... Valójában minden részét lehet szeretni a színházi munkának. Egy előadás nekem akkor jön be, ha szeretettel próbáltam, függetlenül attól, hogy a produkció sikerült-e. Játszani jó. Szeretek próbálni is, szöveget tanulni otthon, sőt a többi színésszel együtt ebédelni is szeretek, jó kedvem lesz tőle.

– *Ha a színészetet a költészettel hasonlítjuk össze, a vers az megmarad, míg egy színházi pillanat mégiscsak elszáll, ez nem zavarja?*

– Érdekes, hogy ezt fordítva gondolom. Például egy előadáson a következő alkalommal mindig lehet kicsit alakítani, lehet valamit másként csinálni, csiszolni, javítani, míg egy vers egy adott pillanatot rögzít. Inkább folytonosságot érzek a színházi létben,

a vers nekem sokkal inkább egy adott pillanathoz kötődik. Tavaly, amikor a Nemzetiben tizenhat futó előadás került le a színről, az rémes volt, még akkor is, ha értem és elfogadom, hogy okkal történt. Színészként viszont nekem rossz volt, hiszen sok mindent szerettem volna még kipróbálni ezekben a szerepeimben. Persze az természetes, hogy Vidnyánszky Attila új típusú színházat akart.



tünde@csongor, Móricz Zsigmond Színház,
Nyíregyháza, 2009
(a darab egyik szövegírója Farkas Dénes)

– *Az igazgatóváltást és az ezzel járó társulatcserélődést hogyan élte meg?*

– Nagyon szerettem Alföldi Róberttel dolgozni, érdekes csapat volt itt, sok izgalmas, tehetséges ember. Jó szerepeket kaptam, szerettek, jól tudtunk együtt dolgozni. Az is igaz viszont, hogy nem éreztem magam teljesen felszabadultnak közöttük. Pályakezdő színészként még igazából csak a fejemet kapkodtam, sokat dolgoztam, volt, hogy alig aludtunk, így kicsit fellélegeztem a változás után. Az is igaz, hogy kicsit én is idősebb lettem, más szerepeket kapok, letisztultabb vagyok, és ez is közrejátszik ebben az érzésben. Azt tapasztalom, Vidnyánszky Attila lát bennem valamit, gondolkodik bennem, és ez most jó érzés, felszabadultabbá tesz. Szegről-végről már mindenkit ismertem, akik újonnan a társulatba jöttek, hiszen nem olyan nagy ez a szakma. A beregszászi színészeket is láttam már korábban, nagyon tehetséges emberek, jó velük együtt dolgozni. A közös produkciók összehoznak minket, de amikor külön darabokban próbálunk, akár hónapokra megszakadnak az elkezdett beszélgetések. Az előző korszakban talán szorosabb volt köztünk a kapcsolat, hétvégenként még sütni-főzni is összejártunk. Szakmai értelemben azért már összekovácsolódtunk a mostani társulati tagokkal. Nagyon jó az is, hogy itt vannak Attila kaposvári színésznövendékei, akik érdeklődve figyelik a munkánkat, lendületet adnak, fiatalossá teszik a légkört.

– *Vidnyánszky Attila egy másfajta, talán szokatlannak mondható színházi látásmódot képvisel, amit ő legtöbbször költői színházként határoz meg. Hogyan fogadta a munkamódszerét?*

– Az *Isten ostora* című, Bánffy Miklós művéből készülő produkcióban dolgozom együtt először Attilával, korábban már láttam néhány rendezését, de ebből még nehéz véleményt alkotnom. Ha a költői színházat valami elvont, ósdi dolognak gondoljuk el, az mindenképpen tévedés, mert az ő felfogása nagyon is élő. Én például mindig fontosnak tartom, hogy a figura, amit játszom, mai legyen, mert akkor tud a néző is azonosulni vele. Érdekes a tér, amit Attila elképzel, érdekes a játékmód is, minden kicsit ikonikus, szimbolikus, a mozgások, a tekintetek. Minden momentumnak saját belső dinamikája van, olyanok valóban, mint egy-egy költői kép. Ez nekem nagyon tetszik. Ráadásul eddig Attila vevő volt az ötleteimre, például amikor egy nagyon modern megszólalást használtam egy ikonikus, szakrális térben, ami izgalmas kontrasztot hoz létre. Ilyen típusú játékokban még

nem volt részem. Nagyon színészközpontú, ahogyan dolgozik, végtelenül barátságos légkört teremt a próbákon, és ez is nagyon tetszik nekem. Megnyugtató vele lenni, biztonságban érzem magam mellette. Természetesen az is nagyon izgalmas, hogy olyan alkotókat hoz ide, mint Andrzej Bubień, Viktor Ryzsakov, vagy a *Szentivánéji álom* rendezője, David Doiasvili, akik egyedi, külön világot képviselnek, és nem lehet azt mondani, hogy ugyanúgy gondolkoznak a színházról, mint Attila. Jelenleg rendkívül sokféle látásmódot fogad be, jelenít meg a Nemzeti Színház.

– *Az édesapja verseiből készül egy műsor tavaszra, ezt a vállalkozást mi motiválja? Az emlékéllátás szándéka, vagy egy újabb belső párbeszéd?*

– Nem akartam kimondottan emlékeket felidézni magamban, de ez nyilvánvalóan meg fog történni a műsor elkészítése során. Abban sem vagyok biztos, hogy elég érett volnék emléket állítani az édesapámnak, aki egy végtelenül tehetséges ember volt. Ez inkább egy próbálkozás lesz. Amikor szakdolgozatot készítettem, akkor találtam rá a verseire, amiket addig nem is ismertem, de úgy gondoltam, előadó vagyok, édesapám meg költő, ebből ki lehet hozni valamit. Elkezdtem olvasni a verseket, és az a döbbenetes élményem volt, mintha jövőendő magamat hallanám – tíz év múlva. Nagyon sűrű a költői világa, általában bibliai alapúak a motívumai, a történetei s a karakterei is. Ez nyilván nem véletlen, hiszen hátrányos helyzetű családban nőtt fel, el tudom azt képzelni, hogy nem is volt más könyv náluk otthon, mint a Biblia. Az egyik verseskötete ajánlójában ezt írja magáról: „Emlékezetem szerint nem voltam okos gyerek, szomorkodni azonban nagyon tudtam, és mivel más megoldás nem jutott eszembe, hát írni kezdtem.” Ez például nagyon megtetszett. Szóval, elkezdtem ezzel az anyaggal foglalkozni, és egyszerűen beleszerettem azokba a mondatokba, ahogyan apám fogalmaz. Gyönyörű például az *Énekek éneke*, amely tele van ismétlődő sorokkal, hatalmas mitikus képekkel, az egész vers olyan, mint egy eposz, és egyszerűen belesodorja az embert egy olyan világba, amiben élni szeretne. Ezeréves fák, hatalmas hegyek, Libanonnak magas hegyei, Jeruzsálem lányai, lányok a tűz körül – ilyen szép képeket lát az ember maga előtt, annyira, hogy oda kívánczik. Nekem ezek a szövegek nagyon „betaláltak”, és közben nagyon is egyszerűen fogalmazza meg, amit végső soron mondani akar. „Hazát és szerelmet keresek” – olvashatjuk az egyik versben. Hazát, ahol otthon érzi magát, biztonságban, és egy nőt, aki mellett jó minden nap felébredni. Az egész költészete lényegében ezt a vágyat tükrözi. Ebben persze nem különbözünk egymástól, hazát és szerelmet vágyunk mindannyian. Egyértelmű volt, hogy ebből műsort akarok összeállítani. Abban vagyok csak bizonytalan, hogy készen állok-e erre huszonhat évesen. De ha elkészül, legfeljebb majd folyamatosan játszom, fejlesztem, alakítgatom. Együtt nővők majd ezzel az anyaggal, izgalmas találkozás lesz. Édesapám nem volt nagyon nyitott ember, sokat dolgozott, és nem volt könnyű a természete, olyan morgós volt. Ritkán beszélgettünk a verseiről. Ilyen alkalomra abból az időből emlékszem, amikor már az egyetemre jártam, és kortárs verset kellett vinni egy óránkra. Ekkor kezdtünk beszélgetni az általam kiválasztott verséről. Kicsit furcsa is volt a helyzet, mert én a hétköznapi embert láttam benne, aki eszik, iszik, boltba megy. Amikor felolvastam a verset, megváltozott. Megkérdezte, miért ezt választottam, hiszen ez nem jó. Tizenkilenc éves voltam, minden sora után sírni lett volna kedvem. És akkor nagyon egyszerűen el-

mondta, miről szólnak ezek a sorok; meg azt is hozzátette, hogy némelyik semmiről sem szól, csak így jött ki a rím. Nagyon precízen dolgozott, egy-egy verset hónapokig csiszolt, ezért minden betűjére emlékezett. Ajánlott egy másik verset, erre megkérdeztem, hogy az hosszú-e. Azt válaszolta, hogy ezt soha nem szabad megkérdezni egy költőtől...



Mint Phoebe az *Ahogy tetszikben*, Nemzeti Színház, 2014 (forrás: www.eznemaz.com)

– A személyes kötődés nem nehezíti meg, hogy ezekkel a versekkel foglalkozzon?

– Nem. A színész nem a szerzővel, hanem az anyaggal foglalkozik elsősorban. Azért az számomra biztosan furcsa lesz, hogy megint azokkal a szövegekkel foglalkozom, amelyek annak idején nagyon eltaláltak engem, de azért ez a versekről és rólam fog szólni, a mostani találkozásunkról.

– Osztóján Béla élete teljesen más volt, sokszor kilátástalanságban gyötrődött, nehéz helyzetű családban nőtt föl, míg Farkas Dénes már egy kiegyensúlyozott életet nyújtó értelmiségi közegben. Hogyan lehet, hogy mégis későbbi önmagát hallja az írásokban?

– Az egészen biztos, hogy kiegyensúlyozottabb életem volt, mint az övé. Azt gondolom, a génjeinkben benne vannak apáink, anyáink, nagyapáink, nagyanyáink tapasztalatai. Annak ellenére, hogy Budapesten nőttem fel, értelmiségi családban, jó gimnáziumba jártam, egyetemre mentem, a Nemzeti Színház művésze lettem, bennem is folyamatosan ott van ugyanaz a fajta mély önmarcangolásra való hajlam. Nekem is meg kellett vívni a saját nehéz belső csatáimat, bár az életem lényegesen jobb volt, mint az övé. Édesapám átörököltette rám a küzdelmeit, a szenvedéseit, ahogy majd én is továbbörökítem ezeket az utódaimra.

“We All Yearn for Homeland and Love”

Judit Ungvári Interviews Dénes Farkas

Dénes Farkas (b. 1988) has love for poetry running in his veins, being the youngest son of poet Béla Osztóján-Farkas. He has been a member of the acting company at Nemzeti Színház (National Theatre) since 2010. He appears in *Operett* (*Operetta*), *Szentivánéji álom* (*A Midsummer Night's Dream*), *Isten ostora* (*Scourge of God*), *Körhinta* (*Merry-Go-Round*) and *A per* (*The Trial*) during the 2014/15 season. Judit Ungvári asks him first of his childhood and the relationship with his father, then of his years at grammar school and the drama academy. Dénes Farkas' answers to the questions on the beginning of his career express thanks for his first years at the National Theatre, lead by Róbert Alföldy. However, he is also in sympathy with the present leadership style, above all the concern about and loving responsiveness to actors, which he experiences during rehearsals with Attila Vidnyánszky. He thinks highly of the plurality of artistic vision, too, conveyed by the guest directors – Andrzej Bubień, Viktor Rizhakov and David Doiasvili. Dénes Farkas rounds off the interview by disclosing his plan for the near future of a recital of his father's poems in the recently opened Bajor Gizi Szalon (Gizi Bajor Salon) of the theatre.



„Kinek van füle hozzá”

Ladik Katalinnal Balázs Attila beszélget

Balázs Attila: Beszélgetőtársam Ladik Katalin költő, akiről az olvasónak a „kis piros buldózer” és a „parázna seprű” jut az eszébe. Performer, színésznő, esetleg fordított sorrendben? És mi az, ami ebből a felsorolásból esetleg kimaradt?

Ladik Katalin: Mindig zavarban voltam, amikor régebben azt kérdezték tőlem: költőnek tartom-e magamat vagy inkább színésznőnek. Hosszú évtizedekig a kérdezőknek ez a két művészi pálya valószínűleg összeférhetetlennek tűnt, azért tették fel oly gyakran ezt a kérdést.

B. A.: *De aztán ez változott.*

L. K.: Az utóbbi évtizedben megnőtt a kérdezők érdeklődése a performansz-jellegű tevékenységem iránt. 2005-től kezdve a korábbi években készült vizuális költeményeim, kollázsaim jelentős múzeumok, képzőművészeti gyűjtemények és műgyűjtők érdeklődésének, figyelmének középpontjába került – talán szerénytelenségnek tűnik, ha hozzáteszem: a képzőművészeti tevékenységem maradt ki a bevezető kérdésedből.

B. A.: *Újvidék peremvárosában nőttél fel, az egykori Darányi-telepen. Ma is a Telep az újvidéki magyarság sűrűsödési pontja. Mind a népsűrűséget, mind a kultúrát illetően. Ellenben ami az avantgárdot illeti, a Telep olyan távol állt a modern művészetektől, mint Makó Jeruzsálemtől. A Közgazdasági Főiskola hallgatója voltál, aztán banktisztviselő. Ebből hogy jött létre mindaz, amit az imént felsoroltunk?*

L. K.: Az avantgárd nálam a gyomromban kezdődött. Gyerekkoromban sokszor éheztem, alultáplált voltam. Igaz, kicsi korom óta színésznő és költő szerettem volna lenni, de mivel akkor még nem tudhattam, van-e elég tehetségem ezekhez, egy anyagi biztonságot nyújtó szakmát is tanultam, ahol a középszerűség nem szűgyen. Elvégeztem a Közgazdasági Technikumot, majd beiratkoztam a Közgazdasági Főiskolára. 11 éves koromtól az Újvidéki Rádió magyar nyelvű gyermekszínházi csoportjának tagja voltam, és akkoriban kezdtem verseket írni. A Rádióban kerültem a

színháztársaság és az irodalom közelébe. Idővel belenőttem a hivatásos színészi együttesbe, és 1963-tól főállású színész lettem, felmondtam jól fizető banktisztviselői állásomat. 1964–66 között elvégeztem Újvidéken egy közép fokú színi iskolát szerb nyelven. Akkor abbahagytam tanulmányaimat a Közgazdasági Főiskolán. Az Újvidéki Rádióban eltöltött évek határozták meg alkotói tevékenységemet és magánéletemet egyaránt.

B. A.: *Igazából miben segítette a rádió?*

L. K.: Nagyon sokat segített abban, hogy a hangomat alaposan megismerjem. Megtanultam a mikrofonnal bánni, edzettem a hangomat, gyakoroltam a hangköltészet technikáját. Színpad és test nélküli színész voltam, és ez a hiányérzet vezetett rá arra, hogyan kompenzáljam ezt a hiányt a költészet különböző műfajai segítségével. Ebből a szándékból születtek hang- és vizuális költeményeim, kollázsaim, gesztuális költeményeim. Így lettem költő mindenestül, testestül-lelkestül. A hatvanas évek végén, majd a hetvenes évek elején megalkottam egyszemélyes zenés, költői performansz-jellegű előadói műsoraimat.



Szerb nyelvű újságcikk Ladik Katalinról és a Darányi telepről

B. A.: *Hogyan jelent meg az avantgárd az életedben, a Darányi-telepen?*

L. K.: Az ötvenes–hatvanas években Újvidék külvárosából, a Telepről nézve távolinak, meseszerűnek tűnt a huszadik század eleji avantgárd. Abban az időben csupán olvasmányaim alapján tájékozódtam valamelyest ezekről a régmúlt eseményekről és irányzatokról, számomra azonban teljesen életszerűnek és időszzerűnek tűnt mindaz, amit programjukban meghirdettek és megvalósítottak a futuristák, dadaisták és szürrealisták. Úgy éreztem a süket, érzéketlen és reménytelenül visszhangtalan bácskai közegben, hogy a huszadik század elején élt művészek Európában és Oroszországban ugyanazt élhették át, mint amit én, a kisebbség nyelvén beszélni és írni akaró fiatal nő a hatvanas években a Vajdaságban, Jugoszláviában. A kisebbségi

létet nem csupán nyelvi vonatkozásban éltem meg. Nőként mélységesen megalázottnak éreztem magam színészi hivatásomban, mert azt éreztették velem, hogy ez a pálya alapvetően erkölcstelennek számít, különösképpen egy férjétől elvált nő esetében, aki egyedül neveli gyermekét, mint én.

B. A.: Nyilvánvalóan megkerülhetetlen a történetedben az Új Symposion folyóirat szerepe. A Symposioné, amelyet avantgárd folyóiratként tartanak számon. Jugoszlávia világra nyitott ablakai, meg azoknak az embereknek a társasága, Tolnai Ottó, Domonkos István stb., akikkel az efféle gondolataidat megoszthattad, bizonyára sokat jelentett... Azzal együtt, hogy Bori Imre irodalomtörténész nemzedéked társtalan alkotójának nevez.

L. K.: Az Újvidéken megjelenő Híd folyóirat, valamint a Symposion, az Ifjúság hetilap melléklete, amely később Új Symposion folyóiratként jelent meg, a világot jelentették számomra. Zárkózott természetem, valamint állandó munkaviszonyom, házasságom és gyermekem miatti elfoglaltságom megakadályozott abban, hogy személyesen megosszam velük gondolataimat, gondjaimat. Amikor időnként, rövid időre benéztem a szerkesztőségekbe, az ott tapasztalt hangulat bátorítólag hatott rám, inspirált. Bevallom, Tolnai Ottó és Domonkos István hatására bátorodtam fel, mert egyenrangúan kezeltek, normálisan viselkedtek velem, nem a tipikusan balkáni férfi sovíniszta módján.

B. A.: Ez önmagában is egy nagy témakör volna. De maradjunk még a Symposionnál.

L. K.: Létrejött egy közösségi légkör, melynek én is részese lehettem, mint alkotók azonos hullámhosszon voltunk. Ha készültek valamire, mindig értesítettek, mondták, hogy most tervezünk egy ilyen meg ilyen számot, Kati, írdjál valamit, mert most éppen fel akarjuk robbantani a hagyományokat. A rút versek témára írtunk mind a hárman, mármint Tolnai, Domonkos és én. Ez volt a híres trió, amikor egy alkalommal kimondottan a rút esztétikai fogalmával kacérkodó szövegeket alkottunk. Hagyományos versek voltak azok fogalmazásban meg tördelésben, de ideológiájukban és költői eszközeikben akkor formabontónak számítottak. Kaptunk is érte fejmosást az akkori vajdasági kritikusoktól meg a közvéleménytől. De végül is ez volt a célunk... A Symposionban Tolnai Ottó a személyes profilom kibontakoztatására bízott, soha nem irányított, magamtól csináltam, amit csináltam, csak néha be volt dobva egy-egy téma, mint például ezek a bizonyos „rút versek”, vagy később, az erotikus számhoz az erotika témaköre volt megadva. Amikor Bosnyák István a Kontrapunkt és a Centripetális sarok című rovatot szerkesztette, akkor neki olyannyira sikerült mozgósítani bennünket, hogy még aktuálpolitikai témákra is írtam verseket.



Az Ex Symposion Ladik-száma, 2010



Tolnai Ottó költő

B. A.: A „symposionistákat” az ellenpártiak, előbb a szocreál, majd az úgynevezett valóságirodalom képviselői gyökérteleneknek, csaknem árulóknak tartották, holott például Tolnai Ottó mikrovilágig lehatoló műveinél pontosabb magyarság-térkép az irodalomban aligha készült. Te hogyan élted ezt meg?

L. K.: A szürrealizmuson, dadaizmuson, futurizmuson kívül rendkívül izgalmasnak és inspirálónak találtam a népköltészetet, népmeséket, a népi hagyományt. Akkoriban éppen a beat költészet volt divatban, de engem nem szólított meg különösebben ez az irányzat. Idegennek éreztem, túlságosan amerikainak, mi viszont a Balkánon éltünk, ezért én nem oly módon akartam „üvölni” a világba mondanivalómat, miként a beat nemzedék fenegyerekei, Ferlinghetti, Kerouac, Ginsberg. Kortársaim furcsállották, egyesek gúnyos megjegyzést tettek, amiért „népiest” viszek verseimbe, szerintük ez összeférhetetlen volt az avantgárrdal, sőt, úgy látták, hogy el is távolodtam tőle. Pedig véleményem szerint éppen ez hiányzott az avantgárdból, ezért használtam a magyar, valamint a balkáni és ázsiai népek művészetének megihlető motívumait. Ezekkel gazdagítottam írott verseimet, hangkölteményeimet és performanszaimat.

B. A.: Voltak utazásaid, amelyek ehhez hozzásegítettek?

L. K.: Egyáltalán nem jártam Európában. Hatvanötben, tehát huszonhárom vagy huszonnégy éves koromban jártam először külföldön, Magyarországon. Személyes életem úgy alakult, hogy miután otthagytam a banktisztviselői állást, de még nem vettek fel a rádióba színésznőnek, nem volt munkahelyem, emiatt a megtakarított pénzből éltem tíz hónapig. 1963-ban, huszonegy éves koromban felvettek az Újvidéki Rádióba, a magyar színtársulatba. És férjhez mentem. Tizen-nyolc éves koromtól állandó munkaviszonyban voltam. A Közgazdasági Főiskolára munkaidő után, este jártam, aztán tanultam, nem volt nekem időm bohémkodni, meg informálódni. Az a kicsi információs rés, amelyen kitekinthettem, viszont rendkívül termékenyítőleg hatott rám. Nagy magányomban, elfoglaltságomban, meg a zűrös, túlhajszolt életemben a beszűrődő élményeket és információkat felnagyítottam. Baudelaire-hez meg Rimbaud-hoz hasonlítottak, pedig nem is ismertem őket igazán. Nem volt tudatos nálam ennek a két költőnek a hatása.

B. A.: Tehát a közvetlen élményanyag volt nálad a döntő.

L. K.: Épp elég élményanyagom volt, a saját kis háborúim a családon belül, a munkahelyemen. Ugyanis egy rettenetes darázsfészekben dolgoztam annak idején a bankban, aztán később a rádióban is. Valami miatt kiríttam közülük, pedig tisztességgel végeztem a dolgomat, de nem is a munkámra volt panasz, hanem inkább arra, hogy más dologgal is foglalkoztam. A bankban, amikor elvégeztem a munkám, a fiókban tartogatott könyveket olvastam titokban, de a főnöknőm észrevette és megrótt érte. Azért is megrótt, amikor elkalandozott a tekintetem. Később, a rádióban pedig... hát akkor már híre ment, hogy a *Symposion*ban publikálok, jöttek a gúnyolódások, élcelődések a „rút versek” miatt, és mivel én voltam a legfiatalabb, a színészek azzal szórakoztak, hogy engem gúnyoltak, megaláztak. És ez így ment tizennégy évig, amíg ott dolgoztam. Céltáblája voltam a gúnynak és a büntetésnek. Tehát megvoltak nekem a kis háborúim a szűkebb környezetem-



*Ballada az ezüst bicikliről, Újvidék, 1969,
Fórum, Simposion könyvek*

ben. Ezek az élmények nyilván megjelentek a verseimben, a „dac-performanszokban”, az előadói esteken.

B. A.: *Csak jártál valamikor Nyugaton?*

L. K.: Nyugatra hetvenhétben kerültem ki először, akkor hívtak meg Hollandiába, Amszterdamba, méghozzá a Van Gogh Múzeumba, ott rendezték a nemzetközi hangköltészeti fesztivált. A hangköltészetben az a költői energia nyilvánult meg, ami nem fért a könyvek kétdimenziós lapjaira, ezért már az első kötetem, a *Ballada az ezüstbicikliről* megjelenésekor hanglemezeire rögzítettem a verseket. Szerencsére a Fórum Könyvkiadóban lehetséges volt, hogy lemezmelléklettel adják ki a könyvemet, ami 1969-ben Újvidé-

ken is még formabontásnak számított. Aztán lassacskán megjelentek a versesköteteim, de mivel általában rossz kritikákat kaptak, nagyon támadható és gúnyolható voltam a rádióban és a sajtóban.

B. A.: *Sebezhető.*

L. K.: Sebezhető voltam, sebzetten éltem meg minden fricskát. Állítólag volt abban, amit csináltam, egyfajta „szellemes szürrealizmus”. Akkoriban az egész vajdasági magyar irodalomtól koppintásokat kaptunk a fejünkre, nemcsak én, az egész Symposion-korosztály, mindenki, aki kissé másképp írt, mint ahogy a 30–40 évvel azelőtti irodalomban írtak. Magyarországról nem is beszélve. Ott még szigorúbban ítékeztek felettünk. Nem tagadom, fájt a magyarországi kiközösítés, hogy emiatt magyar nyelven csupán Újvidéken publikálhatok.

B. A.: *Egyszer elmagyaráztad a „Szopjon ön is kecskét!” szlogened valódi hátterét, amely inkább a valóságirodalom felé húz, mint a szürrealizmushoz, pedig utóbbiba tűnik beleillőnek. Egyébként valamiféle furcsa szürrealis népköltészetet teremtettél tényleg, amit állítólag később még a folkloristák is örömmel fogadtak. Tehát még náluk is kiállta a próbát. Ez lenne a Telep egyik lehetséges hatása: az egyik olvasata a peremnek?*

L. K.: A „Szopjon ön is kecskét!” szlogen az UFO-party című versemben jelent meg, 1968-ban. Ennek a nyelvöltögető, polgárpukkasztó gesztusnak már mitológiája van. Ahogy terjedt a szlogennel kapcsolatos történet, rá se ismertem az eredetijére. Újvidéken, a város szélén laktunk – ma ez a város egyik központja –, és a világháború alatt, meg utána is a szegény ember tehene a kecske volt. Szüleim, akik a negyvenes években napszámosok voltak, mesélték, hogy egyszer a szokásosnál később értek haza, és engem ott találtak az udvar végén, amint a kecske hasa alatt feküdtem és ügyesen szoptam a tőgyét, a kecske pedig elégedetten hagyta, mert már nagyon megduzzadt a tejtől a tőgye. Én éhes voltam, hát feltaláltam magamat. Amikor később a szüleim talpraesettséget akarták dicsérni, mindig előkerült ez a történet: „Azért ügyes a Kató, mert kecskét szoptott”. Azóta is, ha

valaki kérdezi tőlem, mitől vagyok ilyen bátor, azt válaszolom: „Attól, mert kecskét szoptam. Szopjon Ön is kecskét!”.

B. A.: *Így direktbe' én sose próbáltam ezt. Bár magam is kiötöltem pár kecskerímet, főleg a nyelvek áthajlásában, interferenciájában élvezkedve.*

L. K.: Újvidék köztudottan nem magyar város. Azok közé az emberek közé tartozom, akik egy ötnyelvű, multikulturális környezetben születtek és nőttek föl. A többnemzetiségű környezet inspiráló, de arra is készíti az embert, hogy megkeresse a saját identitását. Igaz, a magyar az anyanyelvem, de jól beszélek szerbül is. Magyarország akkor el volt zárva tőlünk, vagy mi voltunk elzárva Magyarországtól. Mindenesetre a szerb kultúra ért el hamarabb hozzám, a szerb hagyomány, a szerb folklór. Élő népművészet volt még akkor körülöttem, és én spontánul beszívtam azt. Első férjem, Király Ernő néprajzkutató és zeneszerző volt. A vele együtt töltött idő nagyon termékenyítőleg hatott rám, válás után is, haláláig megmaradt köztünk az alkotói együttműködés. Jártam vele népzene gyűjteni, eredeti népi hangfelvételeket hallgattam. De ezen túlmenően magam is gyűjteni kezdtem távoli országok zenéjét, hang- és énekléstechnikát igyekeztem eltanulni tőlük, hogy a performanszaimban ezeket felhasználhassam.

B. A.: *Úgy tűnik tehát, hogy neked nem elég szöveget írni, számodra túl szűk a Gutenberg-galaxis. Már a kezdetektől, a hatvanas évektől fogva a nyelv valamennyi dimenziójában kipróbáltad magad. Az írott kódrendszeren túl hangban, látványban, mozdulatban, akusztikusan és vizuálisan is artikulálsz a mondandódat.*

L. K.: Legújabb performanszomban, az *Alice Kódországban* címűben vonalkódokat és QR-kódokat vetítetek a testemre és a vetítővászonra. Lewis Carroll *Alice Csodaországban*, *Alice Tükrországban* meséinek, James Joyce szövegeinek motívumai, valamint saját verseim és hangkölteményeim alapján újraértelmezem a kódok világát. A vászonra és a testemre vetített kódok vizuális költeményeket alkotnak, melyeket partitúráként használok a performansz folyamán, hogy gesztuális és hangkölteményként értelmezve „fejtsem meg”, adjam elő őket. A kódok valójában torz teremtmények, melyeket szeretnénk, de nem tudunk megfejtetni és ellenőrizni. Nincs hatalmunk felettük. Van-e kiút a fogyasztói társadalom kódokkal telerajzolt világából, a kódok labirintusából? Van-e kiút önnön kódlabirintusunkból? – kérdezi Alice, és keresi rá a választ.

B. A.: *Alice a tükrök világában. Hány évesen kezdted a performanszokat?*

L. K.: Az első multimédiális performanszom 3–4 éves koromban volt. Valami vetőgép vagy borona volt az udvarunkon, nem a miénk, csak ott találtuk, amikor beköltöztünk



Az Alice a 14. Kortárs Művészeti Fesztiválon, 2013, Székesfehérvár

a roskadozó házba. Ott rozsdásodott az udvar végében a fészerben, azon ugrabugráltam, nyomkodtam a pedálokat, az meg szépen csörömpölt. Mindenféle drótot feszítettem ki rajta, és muzsikáltam. Valami hatalmas hangszernek képzeltem, fémdarabokkal ütöttem, az kongott-bongott, én pedig énekeltem, nyivákoltam, kornyikáltam. A mából visszatekintve bizonyára egyfajta UFO, űrbéli szerkezet lehetett, ki lehetett volna állítani, mint egy installációt.

B. A.: *Veled kapcsolatban emblematikussá vált annak a fiatal nőnek a képe, aki félmeztelenül, valamiféle sámán-ruházatban lép fel, furcsa hangokat hallat, furcsa mozdulatokat tesz, a haján hegedül stb.*

L. K.: Engem roppant megihletett, céloztam már rá, az ázsiai, a keleti országok sámán-kultusza. Rajtam kívül számos mai költő is tudatosan vállalja a sámán szerepét, hogy írott versei és hangkölteményei révén az olvasót és a hallgatóságot eljuttassa legbelső önmagáig.

B. A.: *Nálad hogyan történik ez? Mi a „technológiája”?*

L. K.: Elvetek egy magot, egy vesszort, egy mozdulatot, és az valamilyen érzést eltalál az olvasóban, nézőben, hallgatóságban, és katarzist vált ki nála. Olyan



Ladik Katalin: *Androgin*, 1978
(fotó: Ifjú Gábor)

húrokat pendít meg benne, mint amilyenek bennem is megpendültek, amikor megszülettek azok a sorok, hangok, mozdulatok. Hogy sikerült-e átadni mintegy sűrítőményben a vágyaimat, élményeim, álmaimat ebben a zanzásított, összetömrített formában – ami aztán kibontakozhat a befogadóban, hogy gyógyító, felszabadító és megtisztító katarzisként élje meg –, az persze csak később derül ki. Amikor a sámán eljut a „hetedik ágra”, a felsőbb, misztikus erők és az emberek között tud közvetíteni. Örökös emberi rejtelem a termékenység, az élet és a halál. Az Érosz és a Thanatosz, a keletkezés és múlandóság, a Yin és a Yang, a Férfi és a Nő. Ezt a néhány témát variálok leggyakrabban verseimben és performanszaimban. Egy kortárs író barátom szerint a nő lélek sajátosságága nyilvánul meg bennük, egyfajta feminin performansz, amit művelek. Ennek ellenére több alkalommal az androgün és az angyal volt írásaim és performanszaim

témája, főszereplője. Egységes, harmonikus lényként éltem át ezeket a szerepeket. De a végén mindig valamiféle keserűség, reménytelenség és magány csengett ki a műből. Magam sem értettem, miért kanyarodtam végül önkéntelenül mindig ebbe az irányba.

B. A.: *Mindig előtérbe került a nőiesség.*

L. K.: Hogy miért került előtérbe munkáimban, tevékenységemben a nőiesség?

B. A.: *Igen, ez egy fontos kérdés.*

L. K.: Korábbi életem során gyakran volt férfiszerepem a családomban. Nagyon kicsi koromban már önálló lettem, nagyobb koromban én lettem az ügyintéző,

majdnem a család feje. Úgy éreztem, valakinek össze kell tartania a családot, erősnek kell lennie. Férfias döntéseket kellett hoznom. Ez nagyon fárasztó volt. Közben úgy éreztem, hogy a nő el van bennem nyomva. Nem volt egyensúly az életemben. Az ember valahogy mindig kompenzál. Később, a verseimben, performanszaimban kompenzáltam. Gondoltam, legalább a művészetben legyek nő, ha már az életben nem élhettem meg teljesen női mivoltomat.

B. A.: *Messze földön híre kelt.*

L. K.: A zágrábi és a belgrádi sajtó felkapta a performanszaimat. Horvátországban és Szerbiában ez nagy népszerűséget hozott a hetvenes években. Sztár lettem. Botrány inkább a Vajdaságban volt, a munkahelyemen és a magyar írók között. Kettős erkölcs uralkodott: a férfiak durva szavakat használhattak az írásaikban, a filmjeikben, de egy női író nem. A sajtóban megjelent erotikus fotóim miatt kizártak a pártból, és majdnem elbocsájtottak a munkahelyemről is. Pedig a BITEF-en, a belgrádi nemzetközi színházi fesztiválon a hatvanas években számos külföldi színház provokatív, meztelen férfi és női testeket megmutató előadásokkal lépett fel. Az én erotikusnak titulált performanszom miatti megbélyegzésemre egy alkalommal a mindenki által tisztelt és megbecsült Marija Crnobori színésznő ezt mondta nekem vigaszul: „Katalin, bele kell nyugodnia, hogy mi ’nyilvános nők’ (javne žene) vagyunk, akiket tárgyként, zsákmányként kezelnek”. Köztudott, a színésznőnek hónapokig, hetekig kell dolgoznia egy rendezővel. Szinte családjaként kell élnie az egész színésztársulattal. Egyébként az ember bárhol is dolgozik, többet van a munkahelyén, mint otthon. Az is egy család. Csak az a különbség, hogy a színészek az érzelmeiket osztják meg egymással, és szoros testközelségben élnek. Én pedig túlságosan zárkózott, szemérmes voltam. Ez roppantul gátolt a színészi munkámban. Úgy éreztem, csakis radikális gesztussal szabadulhatok meg gátlásaimtól. Verseimben már felszabadult voltam, ám a testemet és saját személyemet is szabaddá akartam tenni, hogy kipróbáljam, képes vagyok-e rimbaud-i értelemben „modernnek lenni mindenestül”. Tudom-e vállalni magamat mindenestül, vagy beledöglök. Esetleg tipikus női író leszek, aki meghátrál, amikor nagyon bántják, és aki az elvárásoknak megfelelően hétvégeken majd csendesén írogat. Hát ezt nem akartam. A sámánjelmezes, erotikus performanszom kiváltotta hatalmas reakciókra nem számítottam. Még a mai napig is érzem a megbélyegzést, hogy „meztelen költőnő” vagyok.

B. A.: *Nem hiszem, hogy ez engem zavarna a helyedben. Bár értem.*

L. K.: Egyébként a Vajdaság nem sokban különbözött Magyarországtól, sem előítéletekben, sem férfiuralomban, de tetézte a helyzetet, hogy a Balkánhoz tartozott. Igaz, a törvény előtt egyenrangúak voltunk mi nők, de gyakorlatilag nem. A szülési szabadság is túl rövid volt, három hét a szülés előtt, meg két hét utána. Ha a társadalmi rend természetesnek venné, hogy a nők biológiai ciklusaik miatt időnként gyengélkednek, és nem büntetné őket ezért, akkor a nők nem titkolnák sem a menstruációjukat, sem a szülést nem halasztgatnák. Azelőtt egy színésznő azért nem szült, mert félt, hogy vége lesz a karrierjének. Most már a tévé-bemondónő terhes is lehet, egy ideig foglalkoztatják és mutogatják a közmédiában. De

ezek kirakati példák, melyeket a TV-ben látunk. Szülés után azonban mégsem veszik vissza a nőt a munkahelyére. A nőnek a munkainterjúkban válaszolnia kell, akar-e szülni az elkövetkező két évben, vagy nem. Ilyenkor kénytelen eltitkolni, hogy családot szándékozik alapítani, esetleg blöfföl.

B. A.: *Igen, ez egy újabb hatalmas témakör. Viszont itt vagyunk az előadó-művészet és a színművészet határkérdésénél. Mert előadásaid többsége a performansz és a színház határvonalán, pengeélén táncol. De beszéljünk rólad most egy kicsit mint színésznőről. Nem vagy elégedetlen, amikor egy klasszikus előadásban a színház deszkáin limitáltak a kifejezési eszközeid?*

L. K.: Az emlegetett rádióban kizárólag a hanggal lehetett életre keltenem a szerepeket, egyetlen egy eszközzel kellett elővarázsolnom mindent. Ezért találtam ki magamnak az egyszemélyes performansz-színházat, ahol műtárgyként hozzá tudtam adni a testemet a verseimhez. A testemet műalkotásként kezdtem használni, akár-csak a látványhoz szükséges kellékeket. Véleményem szerint a színházban is hasonló a színészi munka. A testemet, a lényemet az író és a rendező asztalára teszem. Közösén alkotunk egy új lényt, élő műtárgyat, aki én vagyok, és mégis más. A színész életének egyik legfájdalmasabb eseménye, amikor elmennek mellette a szerepek. Tudomásul kell vennie, hogy ebben az életben már soha-soha nem játszhatja el azokat. És minden évben legalább egy szerep elmegy mellette, egy eséllyel kevesebb marad. És múlnak az évek kegyetlenül. Az Újvidéki Színházban ezt gyakran átéltem.

B. A.: *Nem csak Újvidéken érvényes ez. És nem is mindig egyértelműen így van.*

L. K.: Sajnálatos módon ennek az ellenkezőjét is átéltem Budapesten, amikor nem a legjobbkor jött a nagy szerep. Volt egy Nádas Péter darab, a *Találkozás*, melynek nagyon megörültem volna korábban, ha nem életem egyik legkritikusabb időszakában kínálja fel a szerepet a rendező, Éry-Kovács András, hogy a zörejek, a cselekvések keltette zajok, a zenei szövegmondás, a „beszélt ének” és Vidovszky László zenéjének összessége által megteremtődjön a szertartásszínház. Míg a darabban halálra készülődik a megfáradt főszereplőnő, addig nekem a magánéletben nagyon is életerősnek kellett lennem, hiszen fiam és családja megmentéséről, életben maradásáról volt szó. Feloldhatatlan belső konfliktusban vergődtem. Naponta úgy mentem a próbára, hogy visszaadom a szerepet, de halogattam a döntést. Élet vagy halál? Sosem tudom meg, megérte-e mindkettőt választani, mindkettőért gyötrődni.

B. A.: *Szerintem megérte. Az Újvidéki Színház színészeként 1977 és 1992 között dolgoztál. Több díjat is kaptál, például a Három nővér Másajaként. Tagja voltál sokáig egy teátrumnak, amely – talán a kisebbségi lét visszásságai miatt – erősen hajlott a groteszk és az abszurd felé. Időnként csupán egy lépésre voltatok az avantgárd színháztól, mindenesetre olyan igazából avantgárd előadásról nem tudok, amilyenekkel külföldön például a Living Theatre rukkolt elő, vagy éppen a Magyarországról külföldre távozott Halász Péter. Meg amilyeneket még láthattunk szép számmal a belgrádi BITEF-en. Szerinted mi hiányzott?*

L. K.: Az Újvidéki Színház kamara jellegű városi színház volt, és köztudottan jól betöltötte ezt a szerepét. Nem volt állandó rendezője a társulatnak, inkább vendégrendezőkkal dolgoztunk. Ezért sokszínűek voltak előadásaink, nem alakult

ki markáns avantgárd profilja a színháznak. Erre nem is volt különösebb igény abban az időben. Mégis készültek avantgárdnak számító előadások, de most csak azokat említem, amelyekben én is játszottam: A. Jarry *Übű királyában* ketten játszottuk az összes szerepet Csizmadia Tibor rendezésében; Howard Barker *A kas-tély* című drámájában én alakítottam a női főszerepet a Szabadkai Népszínházban, David Gothard rendezésében; Beckett *Ó, azok a szép napok!* című darabja is az Újvidéki Színházban ment. A Beckett-darabbal is az történt, ami a *Bayer aspirin* monodrámával és a performanszaimmal: többször és több változatban is eljátszottam a jugoszláv háborús hangulatban. Később már Boris Kovač volt a partnerem, aki az első változatban csak zeneszerzőként szerepelt. A *Happy days* újabb változatát már szerb nyelven játszottam, és alcímként hozzátettük: *az utolsó opera*. Előadtuk Zágrábban, Mosztárban, de Eszékre a háború miatt már nem jutottunk el vele.

B. A.: Az úgymond *innovatív színház és film sok rendezőjével működött együtt Magyarországról is. Például Székely Gáborral, Babarczy Lászlóval, az említett Csizmadia Tiborral. A Tolnai Ottó szövege alapján készült Bayer-aspirint Jancsó Miklós rendezte. Mennyire voltak ezek az alkotók csakugyan innovatívak szerinted, és miből nyerték hozzá az energiát?*

L. K.: Az emberi test, nem győzőm hangsúlyozni, rendkívül lényeges minden alkotó számára minden korban, épp úgy, mint a szabadság. A művészetek a testről, a lélekről és a spiritualitásról szólnak, valamint a társadalomról és az egyénről. A színház számára a képi világon, a látványon túl a szöveg, a hang, a zörej is alapvető, gyúrható anyag, akár az emberi test. Ez így volt mindig, most is így van. A Mester eljön, nekigyürkőzik, és elkezd gyúrni a rendelkezésére álló anyagot. Honnan veszi az innovatív energiát? A jelenből, a múltból, a jövőből – gondolom. De meg lehetne kérdezni az általad említett rendezőket: Székely Gábort, Babarczy Lászlót, továbbá Csizmadia Tibort, Vidnyánszky Attilát, Tompa Gábort, akik a nyolcvanas évek végén megvalósíthatták formabontó rendezői elképzeléseiket az Újvidéki Színházban. Jancsó Miklósnak és Harag Györgynek is feltehetjük volna ezt a kérdést, de féltő, hogy nem hallották volna meg válaszaikat, mert kinek van füle a megértésükhöz? Egy versemmel egészíteném ki ezt a témát:

Kinek van füle hozzá

„Akinek lelkében nincs rend,
nem lehet rendben az ő birodalma sem.”
Nem szólt semmit a túlvilági életről,
hiszen a célon túllőni igen könnyű,
de nehéz állhatatosan a középen maradni.
Aki a friss levegőt szívja,
boldog, és nem kíván tiszteletet.
Mint szem helyén zsák,
a párolgó háztetőn
elhagyott hangszer, amely mindent tud,

a friss levegőt szívja
jégesőben, mint kivert kutya,
mert nem akar az arany középúton maradni.
Lelke helyén
párolgó háztető,
elázott hangszereken
hegedülő kutya.



Spiritus Noister: Kovács Zsolt,
Sőres Zsolt, Bese Csaba, Claudia Rath,
Szkárosi Endre, Ladik Katalin
(forrás: www.balkon.hu)

B. A.: *Szkárosi Endrével nem egyszer dolgoztatok együtt. Ő is az avantgárd egyik apostola. A messzi hetvenes évek távoli derekán írt egy olyan cikket, hogy az avantgárd Magyarországon igencsak a peremen vegetál, nem hat igazából megtermékenyítőleg. Láttál igazából avantgárd színházi előadást Magyarországon, amelyik egyben számottevő is?*

L. K.: Legkorábbi kapcsolatam a magyarországi avantgárd művészekkel 1968-ból származik, amikor Erdély Miklóssal, Szentjóbgy Tamással és másokkal közös happeninget tartottunk. Levelezésünk is érdekes volt, és mai szemmel nézve immár értékes dokumentum, nemcsak vizuális külseje miatt, hanem tartalmi szempontból is. Leveleiből sok dolog kiderült az akkori kultúrpolitikai klímáról. Ismerőseim a hetvenes években többnyire úgynevezett multimediális szerzők voltak, akárcsak én. Némelyiküknek fő alkotói területe a képzőművészet vagy performansz volt, de voltak köztük költők, rendezők, zenészek, írók. Balaskó Jenő költővel 1970-ben volt egy közös esténk Budapesten, a tizenharmadik kerületben, a József Attila Művelődési Központban. Balaskótól később megtudtam, hogy ennek az irodalmi estnek óriási sajtója és kultúrpolitikai visszhangja volt. Volt több „előadói est”-nek nevezett performanszom az Egyetemi Színpadon, a F fiatal Művészek Klubjában, a Stúdió „K”-ban; Szegeden a JATE klubban, Pécsen. A hetvenes években Beke Lászlóval, Galántay Györggyel, Hajas Tiborral, Najmányi Lászlóval, Molnár Gergellyel, Petőcz Andrással, Tóth Gáborral, Kele Judittal, Szendrő Ivánnal, Sebő Ferencel, Halász Andrással és Halász Péterrel is kapcsolatba kerültem. Mi ez a névsor, ha nem tiszta avantgárd? A hetvenes évek a szobaszínházak korszaka volt. Najmányi László, Forgács Zsuzsa és még sokan mások csináltak színházat az avantgárd szellemében. Miután „kinőttek” a magyarországi avantgárd lehetőségeit, külföldön érlelték magukat érett avantgárd művészekké, akárcsak Halászné és mások. Akkoriban láttam Déry Tibor *Óriáscsecsemő*-darabját, valamint a kaposvári színház *Marat Sade* előadását. Nagy hatással volt rám mindkét produkció. A magyar humor is avantgárd volt a rádióban, a sajtóban, a kabaré-előadásokon, de talán az élőszóban terjedő pesti humor volt a legavantgárdabb abban az időben.

B. A.: *És úgy látod, az avantgárd szervesen beépült a magyar színházművészetbe, élő, munkáló hagyománnyá vált? A külföldre távozott nagy nevek okozta veszteség ellenére?*

L. K.: A magyar színházi életet nem csupán a hivatásos színházak jelentik. Az alternatív és pinceszínházak kísérleti jellegű, műfaji határokon átívelő előadásai

fokozatosan mind jobban befolyásolták a hivatásos színházak, sőt mára már a Nemzeti Színház profilját is. Az avantgárd néhol kisebb, máshol nagyobb mértékben szervesen beépült az egyébként hagyománytisztelő színházakba is. A korábban külföldre eltávozott művészek közül többen visszatértek Magyarországra, például Halász Péter, Najmányi László, Forgács Zsuzsa, Gyukics Gábor, és ötleteikkel, tevékenységükkel felfrissítették a színházi és irodalmi élet vérkeringését. A humor szerencsére nem távozott külföldre a kultúrpolitikai légszomj miatt. Nem vészett el, csak átalakult. Míg a szobaszínházak, pinceszínházak üzenete a nézőközönségnek csupán szűk rétegét érhetette el, addig a humor köntösében széles tömegekhez is eljutott a felszín alatti feszültség, a represszió elleni lázadás üzenete. Az utolsó mohikánok és formabontók ebben a műfajban Hofi Géza és Boncz Géza voltak.

B. A.: *Viszont jól látom-e, hogy a magyar színház újabb történetében nincs az avantgárd eszközeit olyan magas szinten integráló személy, amilyen például a lengyel Tadeusz Kantor, illetve az ő Halálszínháza volt?*

L. K.: Magyarországon több olyan személy volt és van ma is, akinek köszönhetően egy-egy színház profilja egy időre az érdeklődés középpontjába kerül itthon és Európában is. Búvópatakként tűnnek fel rendezők, akik egy ideig felvirágoztatnak egy-egy színházat. Ezért az érdeklődés nálunk nem csupán egyetlen színházra összpontosul, és szerintem ez a változatosság ösztönzőleg hat a színházi alkotókra, valamint a közönségre egyaránt.

“Those Who Have an Ear”

Attila Balázs's Interview with Katalin Ladik

Europe-wide known Hungarian poet, performance artist and actress Katalin Ladik was born in Novi Sad, Yugoslavia (today Serbia) on 25th October, 1942. She has lived and worked in Novi Sad, Serbia, in Budapest, Hungary, and on the island of Hvar, Croatia, alternately over the past twenty years. She creates sound and visual poems, performance art, writes and presents experimental music and audio plays, and is also active in making as well as



Ladik Katalin: *Poemaszk*, 1978
(fotó: Ifjú Gábor)

performing experimental art, happenings and mail art. Her answers to Attila Balázs's questions tell of the struggles inherent in the career of a woman artist, the 60s' avantgarde workshop in the Southern Land, the receptivity and inspiration of the Új Symposium (New Symposium) creative community and, above all, the role of Ottó Tolnai and István Domonkos in encouraging her poetic career. Katalin Ladik's poetic creed is revealed, according to which the rebellious spirit of innovative avantgarde poetry may be organically connected to the archaic language and surrealist vision of folk poetry. There are important utterances on her experience as actress and performer, her aesthetic views, the nature of the actor phenomenon as well as the recent past and present chances of avantgarde theatrical aspirations in the Southern Land and Hungary.



CSÁJI LÁSZLÓ KOPPÁNY

Pásztorok és királyok csillaga

Folklor és folklorizmus a diskurzus-elemzés tükrében

Mintha visszakerült volna néhány száz év múltán „eredeti”¹ (?) közegébe, a betlehemezés az 1980-as években új erőre kapott Magyarországon: leggyakrabban az iskolákban szerveztek betlehemező csoportokat, akik felelevenítették közkézen forgó – sokszor másolt, adaptált – folklórszövegeket, és a lejegyzett dramatikus népszokásváltozatokat kissé átalakítva saját rendezésükben, stílusukban adták elő. Én is részese voltam nézőként és szereplőként is ilyen betlehemezéseeknek. A 80-as évek legvégére olyan népszerű lett ez, hogy már „haknizni” is indultunk az akkor még csak formálódó Musica Historica együttessel, ellesve más „társulatok” jól sikerült megoldásait. Együttal a csoport vezetője, Csörsz Rumen István kutatásai révén és irányításával csodálatos régi zenéket is beledolgoztunk a dramatikus népszokásba. Akkoriban úgy gondoltam, hogy mindez a néphagyomány öröndetes és igazi újjáélesztése, ápolása. Később a néprajzi és kulturális antropológiai tanulmányaim során rá kellett döbbennem, hogy amit akkor csináltunk: *folklorizmus*, vagy más megközelítésben: városi, iskolai *hagyományalkotás*. De vajon lehet-e értékítélet jellegű ez a szétválasztás? Hiszen a folklórban is a legmélyebb és legmegrendítőbb alkotások születhetnek, identitásunk alapját képezheti, de lehet középsterű vagy silány is; illetve az úgynevezett elit szokásai és művészete is gyakran felszínes és egymást unalomig ismétlő klisékből álló trendkövetés. Mennyire és minek a

¹ Az adatok azt mutatják, hogy a parasztság körében elterjedt dramatikus népszokás a 18. századi iskolai előadások hagyománya nyomán terjedt el, korábbi előzményei alig ismertek.

segítségével választható el egyáltalán a folklór az iskolai, városi csoportosulások diskurzusaitól, szokásaitól, magatartásmintáitól?

Adaptációk nemcsak az iskolákban vagy városi elit körében történnek: „Zabolán a Kovásznára vezető főút mellett a falu végén hatalmas, faragott székely kapukat látunk, mögöttük még befejezetlen óriási méretű családi házakat.

Ezeket a falu meggazdagodó cigány

lakói építik. Ezek a házak és a székely kapu a helyi etnikumok közötti kapcsolatok és viszonyok teljesen megváltozott helyzetére utalnak.” (Kotics 2001: 39) A cigányok részéről építtetett, dúsan faragott kapuk feszültséget keltettek; a szerző hozzáteszi, hogy Zabolán nem volt élő hagyomány a székely kapu állítás a székely magyarok körében sem, e szokás csak az 1970-es évek közepén, értelmiségi kezdeményezésre keletkezett. Nem véletlenül választottam bevezetőül e két jelenséget. A Szenárium 2013 decemberi lapszámában a betlehemezés témája került a fókuszba. Egy évvel később, most ugyan ehhez a témához szeretnék kapcsolódni. Más irányban fűzöm tovább gondolatmenetet: a diskurzuselemzés elméleti keretében vizsgálom a társadalmi hálózatokat, a folklórt, az ún. elit kultúrát és a folklorizmust.

A folklorizmus fogalmát a folklorisztikában német folkloristák – Hans Moser és Hermann Bausinger – honosították meg a 60-as évektől. A közép- és kelet-európai néprajztudományban a 60-as évektől a kortárs társadalom felé fordulás a kultúra és a hagyomány újraértelmezését hozta. A jelenkutatás által megtermékenyített folklorisztika fenomenológiai jellegű különbségtételt hangoztatott a folklór és a folklorizmus² között (Biró – Gagy – Péntek 1987). A folklorizmus legkorszerűbb meghatározását hazánkban Fejős Zoltán adta: a népi kultúra egyes elemeinek (vagy akár egészének) az eredetitől eltérő, más társadalmi közegben, más társadalmi csoport általi átvételét, ennek produktív folyamatát és végeredményét is folklorizmusnak tekinthetjük; jelentőségét az adja, hogy önmagán túlmutató, másodlagos jelentéssel telítődik, új esztétikai, politikai, társadalmi tartalmakat kap (Fejős 1981: 14). A folklór „hagyományos” közegén kívülre kerül, kritikusabb folkloristák szerint gyökeretelenné és mesterkéltté válik. A gyakran hivatkozott és talán legjobban kutatott folklorizmus-közege a Kárpát-medencében a táncház-mozgalom és újabban a falunapok és fesztiválok világa. Én nem értek egyet az ilyen merev elválasztással.

Az folklór versus folklorizmus szembeállításának kétségtelenül jelentős gondolatébresztő hatása volt, tudománytörténeti jelentőségét nem szabad lebecsülnünk. Azonban a tipológiai szembeállítás azt a látszatot eredményezte, mintha egy merő-



² Történeki kísérletek a folklorizmus és az ún. neofolklorizmus tipológiai eszközökkel történő szétválasztására is (vö. Voigt 1987).

ben új, modern jelenséggel állnánk szemben, amit a már eltűnt népi kultúra helyén találunk meg a kortárs társadalomban. Néprajztudományunk kezdettől fogva – hiszen a romantika, a nacionalizmus, majd a pozitivizmus erőterében formálódott – a népi kultúrát elsősorban a parasztságban, vagy jobb esetben is egyfajta alávetett rétegek kultúrájában vélte megragadhatónak, és előszeretettel szembeállította az elit (nemesi, egyházi vagy polgári) kultúrával. Ez egyfajta félszeműséget eredményezett, és a néprajz figyelmét elkerülték azok a diszkurzív folyamatok és jelenségek, melyek nem ezekben a társadalmi csoportokban, rétegekben történtek, pedig megszólalásig hasonlítottak a folklorisztika által vizsgált hagyományozódáshoz és jelentésadáshoz, de általában azok is, amelyek a parasztságot összekötötték társadalmi környezetükkel. A parasztságban ugyanis nem csupán egy sajátos folklórközeget, hanem sokáig egyfajta ősi, archaikus kultúra őrzőjét látták. Ez is közrejátszott abban, hogy a nemzeti kultúra alakításában kulcsszerepet szántak a népi kultúra egyes elemeinek.

A paradox viszonyuláshoz hozzátartozik, hogy már a felvilágosodástól kezdve egészen a szocializmusig hazánkban a társadalompolitikai törekvésekben a parasztságot éppen egyfajta felemelendő, „tudatlanságából” és „alávetettségéből” kimozdítandó társadalmi csoportnak tekintették. A szembeállítás mögött véleményem szerint a modernitás fejlődés-elképzelése húzódott meg. Hiába fosztották meg az evolúciós szemléletet értékítéleteitől és egyirányú fejlődési modelljétől, gondolkodásunk egyik alapvető elemét képezte az, hogy egymás utáni *fejlődési lépcsőket* különböztessünk meg. Az egyes kulturális közegek, társadalmi rétegek közötti *különbségeket* vizsgálták, a folklórt az alsóbb néprétegek sajátosságának tartották.

A folklór versus folklorizmus szétválasztását hamar erőltetettnek és alkalmazhatatlannak tekintették. Mára az a megközelítés tekinthető divatosnak, szinte tudományos konszenzusnak, mely a kortárs folklorizmust és az úgynevezett nemzeti kultúrát, de egyes társadalmi csoportok kultúráit is *konstrukciónak* tekinti, nem eleve adott, objektív rendszernek. Eric Hobsbawm és Terence Rangers 1983-as kötete óta a *kitalált hagyományok* (*invented traditions*) fogalma (Hobsbawm–Rangers 1983) és Hobsbawm *hagyománykonstrukció* fogalma (Hobsbawm 1990) szemléletváltást hozott több tudományágban: a nacionalizmus-elméletektől a folklorisztikán át a történettudományig. Eszerint elkülöníthető valamiféle szándékolt konstrukciós mechanizmus a kultúra és a különféle „hagyományok” (ki)alakításában. Ezt főleg a nacionalista ideológiák nemzeti kultúra kialakítására irányuló törekvéseiben érték tetten. Ennek eredményeképpen tudatos kultúraalkotásnak és kitalált hagyományoknak tekintették a „nemzeti” kultúrákat, szemben az egyes társadalmi csoportok, rétegek által belülről, „alulról” fenntartott kultúrákkal (vö. Hofer Tamás–Niedermüller 1987), főleg az úgynevezett „népi kultúrával”, ami azonban eltűnőben van. Az eltűnés, a 24. óra képzete kezdetektől kísértette a néprajztudományt. A parasztság 20. századi társadalmi átalakulása(i) további kérdéseket vetettek fel, hiszen az elsődleges „folklórközeg” tűnt el a néprajzosok szeme elől: az Ethnographia hasábjain már 1965-ben a kor jeles néprajzkutatói szóltak hozzá az „Elhal-e a népművészet?” kérdéséhez. A válaszokban több szerző (pl. Istvánovits Márton, Andrásfalvy Bertalan, Voigt Vilmos) vetette fel a később folklorizmusként meghatározott jelenség néhány elméleti problémáját.

Írásomban azt szeretném bemutatni, hogy a folklorizmus fogalmi kerete és a hagyománykonstrukciós modell sem ad megfelelő, árnyalt választ azokra a folyamatokra, amelyeket inkább a diszkurzivitás és az egyéni kreativitás dimenziói jellemeznek.

A nagyon régóta erősen rétegzett jávai királyságok társadalmában központi szerepet játszott a zenekari kísérettel, egyetlen bábjátékos által előadott, egész éjszaka játszott *vajang*. Vajon hol van a folklorizmus határa ebben az esetben? A legrégebbi-



A hagyományos *vajang* kult, bábokkal és a bábjátékos dalanggal, 1890

nek tekintett *vajang* kult árnijátékához képest, ahol kétdimenziós átlukasztott és kivágott bivaly bőr bábfigurák szerepeltek, és a *Mahabharata* illetve *Ramayana* helyi változatait adták elő, a *vajang golek* már háromdimenziós, festett bábok játéka, amit az iszlám középkori térhódításával, tehát a korábbi hindu és buddhista kultúra földcsuszamlás-szerű változásával szokás összefüggésbe hozni. Azonban ezek is a korábbi témákat, az eposzokat jelenítették meg általában. A még újabb keletű *vajang sadat* az iszlám tanítás eszköze – de a megszokott keretek, formák megtartásával. A II. világháború után az Indonéz Köztársaságban a *vajang revolusi* már kifejezetten a modern, kortárs problémák és a forradalmi változások ideológiai szöcsövénév vált, azonban továbbra is a kultúra egyik központi szimbólumán, a vajangon keresztül szólt. Mindegyik vajang-típus máig élő – például egyaránt kulcsszerepet játszanak bennük a *panakawan*-ok, akik a jávai „nép fiai”, vulgáris nyelven, profán érzésekkel az aktuális problémákra reagálnak. A vajang legalább annyira tartozik az elit, mint a köznépi kultúrába. Fontosabb a különböző világképek, ideológiák és az aktuális helyzetekhez történő viszonyulások közvetítésének sajátos közös formáit és keretét felismernünk ezekben, mintsem a folklór–folklorizmus fogalompárjával szétválasztanunk őket (vö. Kelényi – Renner 1992). Erőltetett lenne fejlődési lépcsőket látni bennük, és a hagyományalkotás vagy kitalált hagyomány fogalma sem illeszthető a kortárs vajangra. Az ideológia diskurzus-befolyásolási törekvése és a formai megújulások ellenére a jávai kultúra szerves része maradt: legalább annyira ősi örökség, mint az újabb és újabb innovációk kerete.

A társadalmi csoportok „hagyományainak” szembeállításában és változási modelljében a posztmodern, minden sokszínűsége és relativizmusa ellenére, alapvető szemléletváltozást hozott³: immár nem volt kötelező fejlődésről, lépcsőfokokról és az egyénektől független, objektív kulturális rendszerekről beszélni. Szimbólumok, nyelvi jelek vagy szabályok „rendszerei” helyett kognitív és diszkurzív folyamatokat ismertek fel. Az új látásmód kialakításának egyik fontos szereplője Michel Foucault

³ Amit megalapozott néhány korábbi kulturális és szociálintropológiai irányzat is.

volt, aki diskurzuselméletével merőben új elméleti keretet dolgozott ki az 1960-as évektől (Foucault 1998, 2001). A diskurzus fogalmát Foucault nagyon sokféleképpen, és általában roppant költőien fogalmazta meg. Nem definiálta – nem zárta le – a diskurzusról szóló diskurzus kereteit. Úgy foglalhatom össze, hogy a diskurzus valamiféle összekapcsolódó *kommunikatív tartalmak időbeli szövedéke (sorozata és szóródása), ami valóságélményeket (tudást és valóságkonstrukciókat – regisztereket) hoz létre, és saját tárgyát is alakítja* (Foucault 2001). Tehát egyfajta valóságot létrehozó praxis – ez a valóság azonban egyénenként más, az egyes csoportokban, mint diskurzustereken belül pedig egymástól eltérő narratívák, viszonyulások és adatok telítődhetnek a saját



M. Foucault (1926–1986)

diskurzusokban, így a környezet hasonló diskurzusaitól eltérő tartalmak interferálnak. Mivel Foucault magának a diskurzusfogalomnak megalkotásakor is kitér a diskurzus és hatalom viszonyára,⁴ elméleti keretének további része: *a diskurzusban konstruált valóság-elgondolások (episztémék) befolyásolása a hatalom célja és eszköze egyszerre* (vö. Foucault 1998: 66). A diskurzust teljes egészében soha senki sem ismerheti, mivel a megszámlálhatatlanul sok beszédeseményben nem vehet részt egyszerre senki sem, abból csak szövegfoszlányokat, viszonyulásokat, narratíva-variánsokat hall ki, a diskurzus azonban folyamatosan „morajlik” (uo.). A beszédesemény fogalmán Foucault nem csupán az írott vagy szóbeli közléseket érti, hanem bármiféle, az adott tartalmakhoz kapcsolódó magatartást, cselekvést, de akár az attól való távolmaradást, a csöndet is. Tudjuk, hogy a csöndnek milyen sok jelentése és funkciója lehet

(vö. Losonczy 2000). A diskurzus korántsem csupán az őt alkotó beszédhelyzetekben kinyilvánított tartalmak összessége. Egyfajta rendet, szabályokat figyelhetünk meg abban, hogy ki és milyen súllyal szólhat bele az adott diskurzusba.

A diskurzusba való beleszólás és az értelmezések sokaságának befolyásolása átvezet minket a társadalom és a hatalom területére. Bár Foucault, és nyomában a legtöbb diskurzuselemző máig egyfajta „felülnézetben”, a médiát, a hatalmi mechanizmusokat, a befolyásolás intézményeit és stratégiáit vizsgálja, néprajzkutatóként és szociálintropológusként saját alulnézeti szempontjaimat kívánom inkább érvényesíteni. A diskurzus működését vizsgálom: az egyének számára történő jelentésalkotást, az értelmezéshez hozzásegítő szocializációt vagy beleszokást, tehát magát a diszkurzivitást – terepmunkáim során konkrét élethelyzetekben és kisközösségekben. Az európai, illetve globális szintek „alatt” nem csupán társadalmi és regionális diskurzusokat különíthetünk el, a diskurzus nemcsak ilyen hierarchikus és vertikális szinteken zajlik, hanem rendkívül bonyolult, egymásba fonódó, egymást átfedő és egymáson átnyúló horizontok egész szövedékében. Elkülönülésük relatív.

⁴ Sőt, az angolszász irodalomban a „Foucauldian discourse analysis” fogalmán ez utóbbit értik.

A diskurzus tárgya nem valami állandó és adott fogalom, hanem a beszédese-mények által formálódik, és a résztvevőkben más és más kognitív tartalmakat hoz létre. Az egyes szituációkban ezekből hívódnak elő érzések, narratívák, magatartásminták, adatok. Ezek egy-egy dikszurzustéren belül általában nagyobb átfedésben vannak – emiatt tudunk egymással többé-kevésbé kommunikálni, és emiatt értjük gyakrabban félre a más diskurzustérben lévőket, a különböző kis közegeink „kultúrái” egyénenként is eltérő, megélt változatokat eredményeznek (vö. Primiano 1995). A beszédese-mények összefüggései, az azokba történő beleszokás, az ismétlődések, bevésődések és viszonyulások révén alakul ki, hogy nem esetlegesen szóródik a diskurzus beszédese-ményeinek sorozata. Attól függően, hogy milyen kis közösségre fókuszálunk, diskurzusteret fedezhetünk fel egy-egy család, akár egy munkahely vagy iskola, osztály, baráti kör, tehát nemcsak falvak vagy régiók szintjén. Egy-egy család élmény-narratívái, ünnepi ülésrendje vagy akár kikapcsolódási alkalmai és más szokásai saját kis diskurzusterükben formálódnak. Ezek természetesen hatnak egymásra, és fontos megjegyeznünk, hogy témánként is más és más terek rajzolódnak ki: nem ugyanarról beszélünk a feleségünkkel, mint a munkatársainkkal vagy a reggeli munkába járáskor a vonaton. Más tartalmak hívódnak elő itt és ott. A diskurzusterek határai változhatnak, és az egyes személyeknél témánként is nagyon eltérő diskurzushorizontokat figyelhetünk meg. Még egy családon belül is az egyik gyerek a középiskolában merőben más „társaságban” mozoghat, mint a másik, és a szülők beszédhorizontjai is eltérők lehetnek.

Az egyén számtalan kisebb-nagyobb csoporthoz, hálózathoz tartozhat. A hálózatiság feltárással a diskurzuselmélet adhat választ arra, hogy egyes diskurzusterek interferenciái, egymásra rétegződései mennyire intenzívek, mennyire alkotnak elkülönülő diszkurzív szóródásokat. Mint ahogyan nem létezik a környezettől teljesen elhatárolt nép, nem létezhet a társadalmi és kulturális beágyazottságától független kultúra sem. Ahogyan azonban nem létezhet kultúra nélküli társadalom, nem létezhet kultúra nélküli társadalmi csoport vagy réteg sem, még ha ezeket a diszkurzivitásban formálódó kultúrákat nem is szabad merev szétválasztással szemlélnünk, hiszen tagjaik a külső dikszurzusokban is részt vesznek többé-kevésbé. A csoportok relatíve elkülönülő, ugyanakkor egymásba fonódó diskurzustereket alkotnak, amelyeken belül saját jelentésalkotási folyamatok zajlanak, sajátos narratíva-készlet alakul ki, és az egyes témákhoz, adatokhoz való viszonyulások kölcsönhatásai által az attitűdök sem sztohasztikusan rendeződnek el. Ha a hagyományt megfosztjuk a romantikus ősiség vagy eredetiség konnotációjától, máris fel kell ismernünk azt, hogy a folklórhoz nagyon hasonló folyamatok működnek egy bentlakásos iskola szokásaiban, diskurzusaiban, vagy egy szurkolói közösségben, illetve korábban egy nemesi faluban vagy redemptióval polgárosulási útra lépett kun mezővárosban is. A hagyomány, a kultúra és a folklór fogalma jelentős revízióra szorul. A napjainkig élő modernista, látens evolucionizmus helyett szükség lenne a hasonlóságok intenzívebb vizsgálatára is.

A folklorizmus nem tűnik valami új jelenségnek. Érdekes felidézni egy 1790-es jelenséget, amelyben a társadalom legkülönbözőbb rétegei vettek részt. II. József, akit a parasztság – de a nemesség is – előszeretettel nevezett „kalapos királynak”, elrendelte,



A szentkorona hazahozatala 1790. február 21-én

hogy a magyar koronát hozassák vissza Budára. Kazinczy Ferenc így ír erről visszaemlékezéseiben: „József leküldé koronánkat (...) Budára, s akkor lobbanánk örömrre. (...) A nadrágocskák, hacukák, libernyákok egyszerre tűntek el. Gombkötőink nem győzők verni az aranyzsinórt, sujtást (...). Esztendővel ezelőtt már lehete látni kurta mentéket; Terézia és József alatt azt térdig érő hosszaságban hordottuk, s sokan bakkanccsal, hogy a frakkhoz és strimpflihez hasonlítson, de most a hosszú menték is eltűntek, vagy csak azokon látszottak, kik rettenéssüket bölcsességnek szerették volna nézetni vagy éhen voltak. Lobogott a Zrínyi kucsmája minden fejen, pipacsszín posztóból, fekete magyar bárány prémjével, (...) lobogott a kócsagtoll a nyusztos kalpagokon, s prémet növelte szája felett minden. Az asszonyi nem vetélkedék a miénkkel a nemzetiség külső jelenségei viselésében, s a párizsi lipántok helyett asszonyságaink fekete csipkés kontyokat vevének fel, leányaink pártákat; s derekaikat vállakba szoríták s kötenyt kötöttek. A gazdagok (...) posztóból varraták zöld mentéiket, fejr mellényeiket (gillet, Weste) s veres szoknyáikat, s fekete bársony csákócskát nyomtak fejükre. Csak az a hűja volt, hogy kardot is kössenek.” (*Pályám emlékezete*, 2. könyv, 4. szak) Ne felejtjük el, hogy az ilyen országos mozgalmak hatása nem állt meg az elit vagy a polgárság körében, bár a magyarságdiskurzus ekkor még nem a paraszti, hanem éppen hogy a nemesi hagyományokat tekintette mintának. Ezt a fontos narratíva-mennyiséget, mint az „elit tudását” sokáig nem gyűjtötték néprajzkutatóink, figyelmüket túlságosan is a paraszti kultúra kötötte le. Pedig a kettő egymástól korántsem volt független, nem alkottak *teljesen* elkülönülő „társadalmakat”, hálózatokat.

Még a 19. században Amerika fekete rabszolgái sem alkottak abszolút elkülönülő diskurzust, élesen elváló kulturális közeget az ültetvényeken, pedig a státusbeli, nyelvi, kulturális elkülönülés sokkal erősebb volt a hazai paraszti, mezővárosi, városi, nemesi, egyházi stb. kulturális közegek diszkurzív elkülönüléséhez képest. A rabszolgák utódainak lebecsülésével szemben Losonczy Anna mutatott rá: a sokszoros földcsuszamlásszerű változások (például a katolikus vallás felvétele)



Betlehem, Kéty, 1970

és az elméletileg kényszerűen bekövetkező akkulturalizáció ellenére is a kolumbiai őserdőben élő chocói fekete rabszolgák utódaiból álló közösség sajátos társadalmi közeget alkot, meghatóan mély és költőiséggel teli kultúrát hozott létre, pedig a kívülállók máig csak legyintenek rájuk, kultúranélkülinek tartják őket (Losonczy 2000).

Nem szabad persze összemosnunk a parasztság folklórját más folklórközegek vagy társadalmi csoportok diszkurzív folyamataival, észre kell vennünk a különbségeket is. Egyébként az egyes paraszti közegek között is óriási különbségeket tapasztalhatunk. Miben tér el akkor a mai helyzet a korábbitól? Míg egy törzsi vagy paraszti csoport egyéni diskurzushorizontjai erőteljes átfedésben voltak egymással, és a környezetbe fonódó hálózati kapcsolataik talán ritkábbak vagy kevésbé intenzívek voltak, addig jelenleg, a kortárs társadalomban a diskurzushorizontok egyes témákban akár a globális szintű kommunikációba is bekapcsolódhatnak. Az érdeklődéstől vagy társadalmi helyzettől függően más témákban pedig szűk – lokális vagy hálózati jellegű – csoportokat rajzolhatnak ki, de a horizontok széttartóbbak, kuszábbak, diszkurzív szövődékük kevésbé tagolható szét.

A szereplők egykor is és ma is diskurzusok részesei, abból származnak kognitív készleteik, de egyúttal kreatívak is: alakítják a diskurzust. A szereplők számára a diskurzusok a jelentésalkotás közegei, saját identitásuk kialakításának fontos hátterei. Impressziókat kapnak a diskurzusokból, másrészt aktivitásuk vagy passzivitásuk révén befolyásolják azokat. Ennek folyamata kísértetiesen hasonló lehet a különböző kulturális közegekben, legyen az egy avantgárd művészcsoport vagy egy háromszéki falu közössége. Természetesen nem szeretném elbagatellizálni a tartalmi és strukturális különbségeket. Álláspontom szerint azonban továbbra is felmerül a kérdés: vajon mitől lenne „teljesen” más a mai táncházak vagy városi bábszínházak, betlehemező csoportok egymással hálózatiságuk által vagy lokálisan diskurzusteret formáló közege, mint a korábban a néprajz által elképzelt „nép”? A betlehemi csillag királyt és pásztort egyaránt vezethet, akik jól megférnek tágas ege alatt, bár életviláguk sokban különbözik – pásztor is, király is a saját „hagyománya” szerint köszönti a kisdedet, aki közös reménységük, még ha egy pásztor az angyal latin szövegét néha félre is érti.

Hivatkozott irodalom

- Bíró Zoltán – Gagyí József – Péntek János (szerk.): *Néphagyományok új környezetben. Tanulmányok a folklorizmus köréből*. Kriterion, Bukarest, 1987.
- Castells, Manuel: *A hálózati társadalom kialakulása*. Gondolat – Infonia, Budapest, 2005.
- Fejős Zoltán: *A kultúraörzés és a folklorizmus*. In: Verebélyi Kincső (szerk.) *Folklór – Társadalom – Művészet*, 9. szám. Kecskemét, Népművelési Intézet, 1981: 13–25.

- Foucault, Michel: *A diskurzus rendje*. In: Uő.: *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*. Pallas Stúdió – Attraktor, Budapest, 1998: 50–74.
- Foucault, Michel: *A tudás archeológiája*. Atlantisz, Budapest, 2001.
- Hobsbawm, Eric – Ringers, Terence: *Invented traditions*. Cambridge University Press, Cambridge, 1983.
- Hobsbawm, Eric: *Nations and Nationalism Since 1780: programme, myth, reality*. Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
- Hofer Tamás – Niedermüller Péter (szerk.): *Hagyomány és hagyományalkotás*. Tanulmánygyűjtemény. MTA Néprajzi Kutatócsoportja, Budapest, 1987.
- Kelényi Béla – Renner Zsuzsanna: *Vajang. A jávai árnyjáték. A jávai bábjáték*. Új Művészet, 1992/5: 32–37.
- Kotics József: *Mások Tekintetében*. Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszéke, Miskolc, 2001.
- Losonczy Anna: *A szentek és az erdő*. Helikon, Budapest, 2000.
- Lőrincz D. József: *A folklorizmus kutatás általános kérdései*. <http://lorincz.adatbank.transindex.ro/belso.php?k=55&p=4452>
- Primiano, Leonard Norman: *Vernacular Religion and the Search for Method in Religious Folklife*. Western Folklore 54, 1995: 37–56.
- Voigt Vilmos: *A neofolklorizmus fogalmának körülhatárolása*. In: *Modern folklorisztikai tanulmányok*. Folklór és Etnográfia 34. Debrecen, 1987: 187–194.
- Wallmann, Sandra: *Ethnicity and the Boundary Process in Context*. In: Mason, David – Rex, John (szerk.): *Theories of Race and Ethnic Relations*. London, Macmillan, 1986: 227–245.

László Koppány Csáji: *Star of Shepherds and Kings*

Folklore and Folklorism in the Context of Discourse Analysis

In his polemic essay the author advises the revision of the concept pair *folklore vs folklorism*. For he is convinced that neither the conceptual framework of folklorism, nor the “tradition construction model” as opposed to “folk culture” provide an adequate answer to real, ongoing processes which he thinks are characterised rather by the dimensions of discursivity and individual creativity. Starting from Foucault’s quite broadly defined concept of discourse, he shows by several examples – remote in space and time – that local social groups may enter communication about particular topics even at the global scale nowadays. Finally he emphasises that it is high time to extend the concept of “folk” as formerly devised by ethnography, and traditionally interpreted in Hungary as “peasantry”, to all layers of society.



Vajang golek bábok
(fotó: Csáji László Koppány)