

tartalom

beköszöntő

Juhász Ferenc: A halál ellen: játszani • 3

kultusz és kánon

Király Nina: 250 éves a varsói Nemzeti Színház • 5

Magnus Florin: „Sohasem lehetünk aktuálisak anélkül,
hogy történelmieket ne lennénk”
Nemzeti Színházak Szimpóziuma, Varsó, 2015 • 8

Balogh Géza: Avantgárd színházak Kelet-Európában
(IV. rész) • 14

fogalomtár

Végh Attila: Harag • 29

műhely

Fügedi János: Lábán Rudolf – az európai
színpadi táncnyelv megújítója • 35

Patonai Anikó Ágnes: Balettelőadások a budapesti
Operaház 1913–14-es évadában • 46

Tóth Dénes Árpád: Kortársunk, Palasovszky • 58

Mezey Katalin: A drámaíró Weöres indulása
(Várkonyi Nándor *A kozmikus költő* című esszéje nyomán) • 68

olvasópróba

Osztojkán Béla: Nincs itthon az Isten (részlet) • 73

nemzeti játékszín

Tömöry Márta: Betyárok a magyar népi játékhagyományban • 79

félmúlt

„A nyitottság és a tolerancia nagyon fontos”
(Márta Istvánnal Regős János beszélget) • 85

kilátó

„Halál nélkül a teremtés halott”
(Juhász Ferencre Pálfi Ágnes emlékezik) • 99



Hantai Simon: *Mariale m. c. 7*, olaj, vászon, 1962, képrészlet a Mnuchin Galéria katalógusborítóján, 2015
(forrás: mnuchingallery.com)



JUHÁSZ FERENC

A halál ellen: játszani

Mint a gyermekek! Önfeledt titok-tudással, boldogan, szorongva, boldogtalanul, önismeret-nélküli rejtelem-ismerettel, rajongva, tétozva, merengve, ismerős-ismeretlen, halálba-kétkülő alkonyatba feledkezetten, tudva minden összefüggést az öntudatlan magunkat-átadásban: játszani, játszani, játszani, ahogy játszottunk gyermekkorunkban, titokzatos arccal, mindenttudó szeplőtlen szívvel borzongva és izzadva a játék makacs izgalmaiban és titokzatos törvényeiben, mint a gyermekek, ahogy játszottunk valaha régen, ki tudja mikor, ki tudja hol, játszottunk egykoron, alkonyi vadkanca-verejték illatú réteken, csípős és bolyhos zöld bársonylándzsa szigetecsoportok között a hajnaltetves erdők széle zöld árnyékmossolyában, kamillavirág-gyöngymorzsálékos pici udvarokon, penészes kék sárban, habzó hólyag-buborékos fehér esőben, vén kövek közt, tört-szívű téglák között, őrző havazásban, mosolygó fagyban, ahogy játszottunk hajdanában, ahogy a gyermekek játszanak, töprengő, komoly szívvel, telhetetlen gyönyörű tudással: játszani, játszani, játszani! Játszani: a múlandóság ellen, játszani az elárvult, megkopaszodott temetőkben, koponyákkal, barna, szúvas lábszárcsontokkal, szitarácszat-halmazszövevény csontlécecske-spulni, halál-szilánk ablakos csigolyákkal, valami másból mást csinálni, megkopasztani a kövér dolgokat hámlaiktól, rétegeiktől, burkolataiktól, amelyek, mint a hagyma levelei a hagyma magját: rátapadva eres, növényvászon szívekkel, szív-alakú levélgömb-kötegekkel elfödik zöld sötétiséggel a lényeg szívét; megtalálni a lényeg képletét (vagy a lényegeké képletét), amire a lényeg részletei majd ráakódnak, ami köré ikrásodva fölépül anyagával a halandóság; játszani a halandóságban a halandóság ellen, játszani halandóságunkkal halandóságunkban, a halálra vigaszul! A halál ellen: játszani! Mint a gyermekek. Az önkívület és teljes tudás gyermeki birtokában, játszani, mert különben belehalunk! (...)

1975

Juhász Ferenc.



A varsói Nemzeti Színház alapítójának, II. Poniatowski Szaniszló Ágost lengyel királynak a portréja, ismeretlen 18. század végi festő képe



KIRÁLY NINA



250 éves a varsói Nemzeti Színház

Európában ez a varsói intézmény a négy legidősebb színház közé tartozik. 1765. november 19-én kezdte működését, annak köszönhetően, hogy az utolsó lengyel király, Stanisław August Poniatowski a színházat az európai felvilágosodás gondolkodóihoz hasonlóan fontos eszköznek tartotta a társadalom politikai és erkölcsi nevelésében. Wojciech Bogusławski nevét, a nemzeti társulat alapítójának zaklatott életét és pályájának történetét a magyar olvasóközönség Spiró György *Ikszek* (1981) című könyve, illetve a Katona József Színház előadása, az *Imposztor* (1984) alapján ismerhette meg.

E jelentős évforduló alkalmából a varsói Nemzeti Színház szimpóziumot rendezett. Ez volt a harmadik hasonló alkalom, amelyen a nemzeti színházak modern társadalomban elfoglalt helyéről, rangjáról, illetve a kortárs nemzeti drámaírás ösztönzésében betöltött szerepéről tárgyaltak, vitatkoztak a különböző etnikumok képviselői. Terítékre került most is a nemzeti hagyományok, a klasszikus művek jelenlétének súlya a nemzeti színházak repertoárjában, de téma volt a nemzeti színjátszás formáinak elsajátítása, megőrzése, illetve fejlesztése is.

Az idei szimpóziumon a negyedszázados évforduló alkalmából egész sor jelentős publikáció látott napvilágot. A színház művészeti vezetője és a szimpózium kezdeményezője, Tomasz Kubikowski 'Nemzeti színház...egészen máig...' (*Teatr Narodowy...aż po dziś...*) címmel egy gazdagon illusztrált albumot írt és szerkesztett meg; Halina Waszkiel, a Színházi Múzeum és Archívum volt munkatársa egy ötszáz oldalas monográfiát publikált 'Nehéz évek, varsói színház 1815–1868' (*Trudne lata, Teatr Warszawski 1815–1868*) címmel a varsói színháznak arról a korszakáról, amikor az intézmény politikai okok folytán, az államiság elvesztése következtében hivatalosan meg volt fosztva „nemzeti” státuszától – mindazonál-

tal megtarthatta a nemzetben gondolkodó hazafias elkötelezettség propagálásának tartalmi funkcióját.

Wojciech Dudzik, a varsói egyetem professzora a két világháború közötti korszakot dolgozta fel, kiegészítve egy repertoárral: 'A stílus keresése. A Nemzeti Színház 1924–1939' (*W poszukiwaniu stylu. Teatr Narodowy 1924–1939*). Korábban jelent meg Magdalena Raszevska könyve, 'A Nemzeti Színház 1949–2004' (*Teatr Narodowy, 1949–2004*, Warszawa, 2005), amely a varsói színházat a heveny társadalmi változásokat generáló politikai események kontextusában mutatja be, ugyanakkor a 20. század legismertebb lengyel rendezőit és a nemzeti kánont megteremtő előadásokat állítva előtérbe.

November 19-én – hasonlóan ahhoz, mint amikor 1965-ben, a 200. évfordulóra helyreállították az Operát és a Nemzeti Színházat – a Moniuszko-operát (*Straszny dwór* – 'Kísértetkastély') –, illetve a lengyel romantikus kánon emblematikus drámáját, Słowacki *Kordian*-ját adták elő.

A következő két napon a Nemzeti Galériában – ahol a jubileumhoz kapcsolódó fotókat, plakátokat és dokumentumokat állították ki – zajlott le a szimpózium. A nyitó beszédet az első napon az afrikai, a másodikon pedig a hindu színház képviselője tartotta meg: a kenyai Ngugi wa Thiong'o *A Nemzeti színház aktualitása* és Homi Bhabha *A nemzetiség a nemzeti színházban* címmel. Ehhez kapcsolódott a japán Művészeti Tanács előadója, Fumio Owada, aki egy sokszínű prezentáció keretében mutatta be a japán hagyományos színházi formák művelését és a kortárs tanítási módszereket.

Az angol nyelvterület képviselőjében érdekes volt a skót és az ír etnikum nemzeti színházai programjának a bemutatása (Skót Nemzeti Színház, Glasgow; Abbey Theatre, Dublin).



A 250. évfordulóra megjelentetett 2015-ös kiadványok



A varsói Nemzeti Színház harmadik nemzetközi szimpóziumának résztvevői a Lengyel Nemzeti Galériában. A harmadik sor jobb szélén a szerző.

Az USA-t képviselő Elżbieta Matynia által provokált vitában nagyon fontos programnyilatkozatok hangzottak el. Megszólalt a görög Nemzeti Színház jelenlegi művészeti igazgatója, Stathis Levathinos, a craiovai színház és fesztivál igazgatója, a ljubljana, bukaresti, berlini, stockholmi színházak képviselőiben érkező dramaturgok és sajtó-menedzserek. A Burgtheater igazgatónője meglepetéssel szolgált: a színház színésze, Philipp Hauss egy szőlő-produkcióval lépett fel; „Kantor is here!” című prezentációjában felolvasott néhány Kantor-manifesztumot. Ennek aktualitását az adta, hogy 2015-ben Lengyelországban és a világban Kantor születésének 100. évfordulóját ünnepelték.

A Nemzeti Színház jubileumának szentelt ünnepség-sorozat november 25–26-án a varsói Színművészeti Akadémián rendezett tudományos tanácskozással folytatódott.

Nina Király: The 250th Anniversary of the National Theatre in Warsaw

Nina Király, on behalf of the Nemzeti Színház (National Theatre) in Budapest, took part at the *National Theatres' Meeting* in Warsaw, a forum which regularly addresses national theatres in various parts of the world and which saw this year the celebration of the 250th anniversary of the National Theatre in Warsaw, too. There is important information here on the current topics which were in the focus of this academic conference, as well as on particular presentations. This report is, at the same time, meant to introduce Magnus Florin's presentation at the meeting (see the following article in this issue).



MAGNUS FLORIN



„Sohasem lehetünk aktuálisak anélkül, hogy történelmiek ne lennénk” *

Nemzeti Színházak Szimpóziuma, 2015

Nemzeti színháznak lenni afféle adottság, nem pedig választás dolga. Amikor az 1960-as években művészeti igazgatóként tevékenykedő Ingmar Bergmantól megkérdezték, hogy számára mit jelent a „nemzeti színház”, egyszerűen azt felelte, hogy jó ürügy a színházcsinálásra.

Manapság művészeti igazgató nehezen úszná meg ennyivel.

Nemrégiben kerekasztal beszélgetést rendeztünk színházunkban a következő két kérdéstről: „Mi az az Európa? Ki az európai?” A nemzeti színházak problematikájára ebben az összefüggésben kell tekinteni.

A „nemzeti színház” fogalmát ellentétek feszítik, jórészt a berlini fal 1989-es leomlása, de más egyéb okok miatt is. Azóta, hogy a huszadik század elején Norvégia kivívta függetlenségét a svéd koronától, Nemzeti Színháza egységesítő szerepet tölt be, ami nagyon eltér Svédország és Dánia nemzeti színházainak szerepétől. Egy előző szimpóziум alkalmával megismerkedtünk az Abbey Theatre történetével, amelyet Írország Nemzeti Színháza névre kereszteltek. A belgrádi Nemzeti Színház pedig akkor erősítette meg helyzetét, amikor a Milošević-rendszerrel szembeni ellenállás színhelyévé vált.

A tizenharmadik és különösen a tizenkilencedik század során a „nemzeti színház” gondolata nem csak az idealisztikus nacionalizmusával fejlődött együtt, ha-

* Jelen írás szerzője a 2016-os MITEM vendége lesz.

nem a demokratikus fejlődés és polgárosodás eszméivel is – a színpad és közönség találkozása már önmagában olyan volt, mint egy országgyűlés, és a színháznak a görög antikvitásra jellemző kezdeti időszakára emlékeztetett. De ahogyan már utaltam rá, a „nemzetinek” egyéb, bonyolultabb vonatkozásai is vannak.

Ruccanjunk most el a napsütötte Stockholmba, és tegyük föl, hogy önök turisták és útbaigazítást kérnek a „Nemzeti Színház” felé. Erre a legtöbb járókelő nagy valószínűséggel bambán néz majd. Ha viszont a „Királyi Drámaszínház” (Kungliga Dramatiska Teatern, azaz Dramaten) iránt kezdenek érdeklődni, biztosan segítőkészebbé válnak, és még jobb, ha csak a rövidítést használják: „Dramaten”.

Ez a színház besorolása alapján prózai nemzeti színház, írásban azonban soha nem jelenik meg a „nemzeti” jelző az épületen vagy a plakátokon.

Sőt, az 1970-es években egy rock-zenekar kajánul fölvette a „Nemzeti Színház” nevet, mondván, úgysem használja azt senki más.

A Királyi Drámaszínházat a tizenharmadik század végén királyi színházként alapították, és maga az uralkodó pénzelte. Halála után azonban a színház a parlamentre szállt, és olyannyira csak púp volt annak hátán, hogy a tizenkilencedik században egy időre teljesen eltörölték a támogatását és a – javarészt francia komédiákat játszó – színészek maguk vették tulajdonba. A jelenlegi épületet egy magánkonzorcium húzatta föl 1908-ban, lottón nyert pénzből.

Az európai nacionalizmus és idealizmus hősi korszaka, a tizenkilencedik század a tömeges kíváncsi-dorlás és a nemzeti intézmények iránti általános bizalmatlanság időszaka volt Svédországban.

A „nemzeti” és „színház” társítása iránti bizalmatlanság azután végigkísérte a huszadik század első felét.

Egy a hatvanas évek elejéről származó beszédben az akkori művészeti igazgató a következőt kérdezte skeptikusan: „Melyek volnának azok az örökérvényű, kötelező és elhagyhatatlan nemzeti értékek, amelyeket népünknek vagy bármely népnek fönnyelene tartania és kötelessége volna ápolnia? Léteznek-e ilyenek egyáltalán? E kérdés forog kockán manapság.”

A színházi világ maga soha nem hangsúlyozta a „nemzeti színház” gondolatát, és a kulturális tárca majd csak a hetvenes évek közepén fogalmazta meg hivatalosan a Dramaten nemzeti színházi státuszát – abban a határozatot tartalmazó levélben, amely a pénzzel érkezett.

A „nemzeti” fogalmának megvan a maga életszerű, leíró oldala. Már a kezdetekkor megjelentek azonban a szó aggályos vetületei, amelyek még inkább jelen



A Kungliga Dramatiska Teatern, a „Dramaten” épülete Stockholmban (forrás: wikipédia)

vannak egy olyan korban, amikor lelepleződött az idealisztikus ábrázolás ideológiai mögöttese.

A „nemzeti” egyike annak a számtalan vitatott szónak, amelyet Raymond Williams walesi szerző, a kritikai kultúrakutatás úttörője vizsgált meg híres könyvében, a *Keywords; A vocabulary of culture and society* – 'Kulcsszavak – Kulturális és társadalmi szószerző' -ben. E kritikai szótárban olyan általánosan használt, ámde bonyolult fogalmak egész sorának történelmi hátterét tárja föl, amelyek belső elmentmondásokkal terhesek, mert bár hallgatólagosan elfogadottak, jelentésük folyamatosan változásban van. Ilyen például a „művészet”, „köznap”, „vidéki”, „etnikai”, „egzisztenciális”, „modern”, „faji”, „realista”, „szex” és „hagyomány” – hogy csak néhányat idézzek a kultúránk középpontjában álló, általa vizsgált szavak közül. A „nemzeti” kifejezésről (csakúgy, mint a „nemzet”, „nemzetiség”, „nemzetieskedés” stb. kifejezésekről) azt mutatja ki, hogy eredete a „fajtára” és „fajra” utaló latin szóban gyökerezik, és századokon átívelő történelme van, amelynek során újra meg újra a befogadás és a kirekesztés összetett kérdésköre merül fel.

Raymond Williams megközelítése lehetővé teszi számunkra annak elgondolását, miként ölthet a „nemzeti színház” eredendően befogadó képzelet kirekesztő jelleget annak függvényében, hogy az ember mikor mit ért a „nemzeti” fogalmán.

A „nemzeti” jelentését alaposan át kellene tehát gondolni, nem utolsósorban azoknak, akik valamely Nemzeti Színháznál keresik a kenyerüket.

Bizonyos értelemben megkönnyebbülést jelentene, ha azt lehetne mondani, hogy egy modern nemzeti színháznak nem egy adott nemzetre reflektálva, hanem szélesebb nemzetközi összefüggésben kellene megtalálnia értékeit és értelmét. Vajon eszerint akár sutba is dobhatnánk a „nemzeti” szót olyan szavak kedvéért, mint a „nemzetközi” vagy a „globális”?

A „nemzeti színház” mibenlétéről folyó színházi vitát követően az egyik újság villámkérdést intézett az olvasóihoz: „Nemzeti színház legyen-e a Dramaten?” Négy lehetséges választ kínáltak föl. A válaszadók többsége (69%) arra szavazott: „Igen, a kulturális örökség szempontjából szükség van erre.” 8% azt felelte: „Nem, legyen végre globális színház belőle”; 14% azt: „Adják magánkézbe”; és 9% pedig azt, hogy „Nem tudom”. Csupán egy villámkérdés a sajtóban és néhány száz válaszadó – mégis érdekes. És figyeljük csak meg: a felkínált válaszlehetőségek kulcsszavai egybeesnek Raymond Williams tanulmányának kulcsszavaival: „kulturális”, „örökség”, „privatizáció”, „globális”. Talán az újságnak az a feltételezése a riasztó ebben, hogy a nemzeti színház mellett szóló igen szükségszerűen összekapcsolódik a kulturális örökség szempontjával. Ez kissé lehangoló, ha belegondolunk abba, hogy a nemzeti színház jelentőségének a jelenben is érvényesülnie kellene, kapcsolódva mostani életünkhöz, gondolatainkhoz, társadalmunkhoz.

A „Nemzeti Színházak” számára a feladvány az, hogy miközben megkapják az összes kiváltságot és előnyt, ami a névvel és megbízatással jár, intellektuális becsületességgel fenn kell tudni tartaniuk magának a fogalomnak a kritikáját.

Ha elsajátítottuk a „másság”-filozófiák összes leckéjét – a Julia Kristeva által középpontba állított „idegenek” fogalmát és Gayatri Chakravorty Spivak meglá-

tásait a posztkoloniális globalizált világgal kapcsolatban –, akkor vajon miképpen alakul „nemzeti színházi” önmeghatározásunk?

Kristeva, a francia-bolgár filozófus, irodalomkritikus és pszichoanalitikus *Önmaga tükrében idegenként* című művében a külföldi, az idegen, a száműzött, a kívülről álló alakjait tárgyalja, egy olyan országban és társadalomban, amely nem a sajátjuk. A görög tragédiával kezdi, a bibliával és a reneszánszsal, majd Montaigne-al, Montesquieu-vel és Diderot-val folytatja, egészen napjainkig. Azt írja: „...az idegen, a szokatlan bennünk lakozik: önazonosságunk rejtett arculata, a tér, amely lerombolja otthonunkat, az idő, melyben semmissé válik a jó viszony és a szimpátia.” Tulajdonképpen Európa pszichoanalízisét végzi, amikor összepárosítja az egyesítő, elkülönítő és nacionalista erőket, azaz a bentet a kinttel, egy kívülről fenyegető idegen projektálásával. Valójában azonban az idegen bennünk lakik.

Gayatri Chakravorty Spivak, a kalkuttai születésű filozófus, a Columbia Egyetem „Összehasonlító irodalom és társadalom” professzora *Can the Subaltern Speak?* (‘Szóra bírható-e az alárendelt?’) című írásával a posztkoloniális tanulmányok úttörője lett. Vajon mit tanulhatunk az *An Aesthetic Education in the Era of Globalization* (‘Esztétikai nevelés a globalizáció korában’) című esszégyűjteményéből? Talán azt, hogy a globalizált világ által elképzelt egyesítő, univerzalista és befogadó eszméknek bizony létezik sötét hátoldala is: a valós, kézzelfogható egyenlőtlenség és a különlegesnek, a helyinek az elfeledése. Mert ki uralja az univerzalizmus világegyetemét?

A kérdés az, hogy mitől lenne a „globális” befogadóbb és kevésbé kirekesztő, mint a „nemzet”?

Egy másik, nagyon konkrét szempont az adófizetőké. Mi adja korunk „nemzeti színházának” a létjogosultságát? Az esztétikai és kulturális indokokon túl ez közvetlen pénzügyi kérdés is. Miért kellene az adófizetőknek továbbra is a „Dramaten”-hez hasonló, jelentős mértékben támogatott, hatalmas intézményeket finanszírozniuk?

Alighanem hozzászoktunk ahhoz a gondolathoz, hogy e nemzeti intézmények létjogosultsága mintegy kőbe van vésve. Csakhogy eközben a tényleges kultúra és társadalom a folyamatos, gyors metamorfózisok korát éli, ami radikálisan megváltoztatja ezen intézményeink bázisát is. Néhány évvel ezelőtt beszélgetést tartottunk egy nemzetközi színházi közösségben a „magaskultúra” illetve „szubkultúra” kérdéséről. A „nemzeti színház” azzal az igénnyel lép föl, hogy a *magaskultúra* része, amely a társadalom egészét kívánja megszólítani, függetlenül attól, hogy egy adott időben ténylegesen hányan jönnek el megnézni előadásainkat, legyenek azok Shakespeare-, Ibsen-, Gombrowicz- vagy akár kortárs-darabok. Eközben a *szubkultúra* definíciószerűen egy másik, tágabb kultúrán belül létező, elkülönülő kultúra, amely nem tart igényt arra, hogy irányadóként lépjen föl a társadalom többi tagja számára, sőt, éppen ellenkezőleg, csakis a követői számára érvényes, és mások kizárását szolgálja. Ám mi történik abban az esetben, ha a politikai helyzet olyan gyökeresen megváltozik, hogy a korábbi magaskultúrából szubkultúra lesz, egy a sok közül, mely egy nagyszámú, de körülhatárolt embercsoport speciális érdeklődését tükrözi, ami nem mérvadó a társadalom egészére nézve? Ez esetben a „Nemzeti Színház” „nemzeti” jelzője valóban problematikussá válik.

A Dramaten és színházaink helyzete, körülményei most merőben mások, mint akár csak néhány évtizeddel ezelőtt. Svédország is más, Európa is, a világ átalakult. Amikor egy átlagos stockholmi iskolai osztály akár húsz különböző anyanyelvű tanulóból is állhat, akkor egy nemzeti színháznak a „nemzetiről” alkotott elképzelései alaposan megváltoznak, mint ahogyan az is, hogy miként kell például a nyelv és a kulturális örökség témáihoz nyúlni. Mit képviselünk falainkon belül a repertoár és – ez is fontos – a társulat összetételének, a színpadon megjelenő szereposztásnak a tekintetében? Még mindig Sven, Anders, Birgitta és Kerstin szerepel-e, vagy megjelenik Karim, Ana Gil, Ardalán, Hamadi, Marall és Bahar is? Nos, bizony, az említettek mind színen vannak már.

Talán banális közhely azt mondani, hogy támogatott kulturális intézményeink eszmei alapját az esztétikának az etikával, a politikával és a társadalmi formával való összekapcsolása képezi. Ez a gondolat állt a tizennyolcadik század végén Friedrich Schiller *Levelek az ember esztétikai neveléséről* című írásának középpontjában, amelyben az író nélkülözhetetlennek tartja az esztétikai alapozást a társadalom és polgárai ítélőképességének, együttérzésének és társas hajlamának alakításában. Éppen ez az a munka, amire Spivak utal az *Esztétikai nevelés a globalizáció korában* címével. Noha kritizálja a szerző idealisztikus esztétikáját, lényegében azt az intellektuális keretrendszert használja, amit ő hagyományozott ránk. Talán eltávolodtunk már Schiller szépségfogalmától is, de vajon nem mutatott-e rá mégis olyasvalamire, ami máig érvényes és életbevágó? Például arra, hogy az esztétikum a társadalom alakításának és önreflexiójának egyfajta, folyamatos élményeket biztosító színpada Aiszkhülosztól Jelinekig. A színház egyfajta társadalmi mediátor. Vajon ez már túlhaladottá vált? Fölösleges örökséggé? Szerintem olyan valami ez, amit érdemes megtartani és új értelemmel megtölteni. Mi lenne az alternatíva? Megjegyzem, a „mediátor” és a „társadalmi” két kulcsszó Raymond Williams szöszedetében is.

Észrevettem, hogy az európai színházak figyelme a színház fizikai tere felé fordult. Afelé, hogy az adott színházépületben mi történik az előadás előtt és után. Ráhangoló beszélgetések, közönségtalálkozók, felolvasások, viták, mindenféle extrák töltik meg a házat. A közönség fölfedezi, hogy a szokásos előadásokat megelőzően, azokkal párhuzamosan és azokat követően is zajlanak események – egy sor olyan tevékenység, amelyeknek az kölcsönöz különleges minőséget, hogy egy színház adott közösségi terében zajlanak. A színházében, amely képes egyeztetni a személyeset a társadalmival, a szubjektívet a közösséggel, az individualizmust a polgári típusú kollektívizmussal.

Számtalan színház külön részleget bízott meg e tevékenységek ellátásával, akár „extrák” vagy „plusz” néven, és ez ránk is igaz. Rengeteg vitafórumot tartottunk színházunk terében, ahol olyan időszerű témák és kérdések kerültek terítékre, mint a „szolidaritás”, az „integritás”, az „osztály”, a „munkanélküliség” vagy a „cigánykérdés”. A „nacionalizmus” is egyike volt a témáinknak, szintúgy a már említett „Mi az Európa?” és „Ki az európai?” Az ember azt is hozzátehetné: „És ki nem az?”

A jelen konferencia egyik témája „a nemzeti színház aktualitása”. Előszeretettel beszélünk egy darab vagy szerző aktualitásáról, különösen hirdetésekben és saj-

tőtermékekben. De mit jelent az, hogy valami „aktuális”? Én aktuális vagyok? Megfordíthatnánk a kérdést, és akkor rájönnénk, hogy sohasem lehetünk aktuálisak anélkül, hogy történelmiek ne lennénk; és talán értelmesebb feladat lenne az, ha egy aktuális szituációban próbálnánk meglátni a történelmi összefüggést.

Vajon az aktualitás vagy a történelem hat-e jobban az érzékelésünkre, amikor a nagyszínpadon színre visszük *A félkegyelmű* című Dosztojevszkij-művet, a jóság témáját mai feldolgozásban, miközben közvetlenül a színházunk bejáratí lépcsőin hajléktalan EU-migránsok alszanak éppen?

De térjünk vissza Raymond Williams-hez és az ő kultúrára vonatkozó kulcsszavaihoz. „Nemzet”, „nemzeti”, „nemzetiség”, „nacionalizmus”, „nemzetiesít”. A nemzeti érzést többnyire természetesnek és jónak tekintjük, a nacionalista érzelmeket viszont mesterségesen gerjesztettnek és rossznak tartjuk. Mi a különbség?

A „nemzet” (nation) és „honos” (native) szavakat a „születés”* és „fajta” szavakra vezethetjük vissza. Így az „Egy nemzet születése” azt jelentené: „A születése valaminek, ami már megszületett”.²

A „Nemzeti Színház” nem újszülött, és nem is mi választottuk, hanem egyszerűen adatott a számunkra, és az a feladatunk, hogy értelmet adjunk neki. Előfordul, hogy a társadalom próbára teszi a nemzeti színházakat, de jól tudjuk, hogy a színház is próbára teszi a társadalmat.

Angolból fordította: Durkóné Varga Nóra

* Lásd pl. a „nativity” jelentéseit: „the birth of Jesus Christ” (‘Jézus születése’); a picture of the birth of Christ (‘kép Krisztus születéséről’) – *a szerk.*

Magnus Florin: “We Are Never Actual Without Being Historical”

Swedish author and dramaturge Magnus Florin (b. 1955) has been the head of the Royal Dramatic Theatre in Stockholm since 2009. The paper published here was presented at the “National Theatres’ Symposium 2015” in Warsaw in November last year. In it the conviction is expressed that national theatres have not lost their *raison d’être* in the 21st century, either. “To be a ‘national theatre’ is now something given, not chosen” says the author in the introductory paragraph. Then several questions ensue by which he would like to address those of his contemporaries who think responsibly as well as the theatrical profession as a whole: “Who rules the universe of universality?” “Why would Global be more including and less excluding than Nation?” As a follower of Schiller’s idea of theatre, he confesses to “The aesthetic as a stage for society’s formation and self-reflection, with continuous experiences from Aischylos to Jelinek. Theatre as mediating, societal.” He continues by posing further questions and making an attempt to answer them also: “Is this something to overcome, an unnecessary heritage? I would say it is something to maintain and give new meanings to. What would the alternative be?” He concludes the paper in this spirit: “‘National theatre’ is not something newly born, and it is not something chosen, we have it, and it is our task to make a sense of it.”



BALOGH GÉZA



Avantgárd színházak Kelet-Európában

IV. rész

Ohlopkov képzeletszerűsége



Nyikolaj P. Ohlopkov 1900–
1967 (forrás: dramteatr.ru)

„A nagy cél felé különböző alkotói módszerekkel juthatunk el. Említettük már a színház káros képzeletszerűségét, a hamis, papírizú képzeletszerűséget, amelyet a hamis klasszicizmus szült; szóltunk az esztétizmus meg az ilyen-olyan hasonló »izmusok« ártalmas képzeletszerűségéről. Beszélünk a formalizmus vétkeiről és a naturalizmus korlátairól. A formalizmus olyan csodaszörny, amely felfalja a tartalmat. A naturalizmus olyan csodaszörny, amely elfogultság nélkül a tárgyilagosságra hivatkozva szétmarcangol minden jót és rosszat egyaránt.

De létezik egy egészen másfajta képzeletszerűség, amelyet én [...] *realista képzeletszerűségnek*, *népi képzeletszerűségnek* szeretnék nevezni. Ez haladó tényező a színházművészetben. Olyan, amely elengedhetetlenül szerves része a színpadi realizmusnak.”¹ Ohlopkov írása nagy visszhangot váltott ki az ötvenes évek végén a szovjet színhá-

¹ Nyikolaj Ohlopkov: *Ob uszlovnosztyi*. Tyeatr, 1959, 11, 12. sz. Magyarul: *A képzeletszerűségről*. Színháztudományi Intézet, 1960. A hetvenes évek hazai kiadványaiban *jelzésrendszernek*, *jelzésszerűségnek* is fordították a magyarul nehezen visszaadható fogalmat.

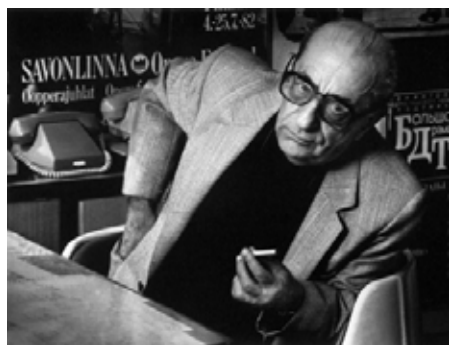


Ny. P. Akimov 1901–1968
(forrás: kino-teatr.ru)

zi életben. Az enyhülés időszakában vagyunk. Három év telt el a Szovjetunió Kommunista Pártjának XX. kongresszusa és Hruscsov² nevezetes „titkos” beszéde óta, amelyben először esett szó nyíltan Sztálin rémtetteiről. Több mint öt évtized távolából nehéz felfedezni Ohlopkov tanulmányában a szerző merészségét és azt a hatást, amely lavinát indított el; megjelenését követően öt hónapon át zajlott a vita a színház, a kultúra, a művészet határaitól, pártosságról és szabadságról. A szovjet színházi élet és az ideológia prominens személyiségei sorra kifejtették véleményüket az újonnan felfedezett fogalomról. Ohlopkov legelszántabb vitapartnere Akimov³ és Tovsztonogov⁴ volt, akik az írói szándék érvénye-

sítéséért szálltak síkra. Nem vették észre (vagy úgy tettek, mintha nem vennék észre), hogy Ohlopkov csupán új nevet adott annak a valaminek, amiért tizenkilenc évvel korábban Mejerhold az életével fizetett.

Ohlopkov káprázatosan zsonglörködik a szavakkal. Hol dagályos, patetikus, hol merészen szókimondó. Amikor úgy érzi, túl messzire merészkedett, gyorsan visszatér a szólamok, a bombasztikus ideológiai blöffök biztonságos fedezékébe. „Azt hihetnénk, hogy Mejerhold formalista, dekadens »képzetszerűség-párti«. De most is fel kell tennünk a kérdést: akkor vajon mivel volt képes annyira magával ragadni Vah-



G. A. Tovsztonogov 1915–1989
(forrás: voinaimir.com)

- ² Az 1956. február 25-én megtartott első titkári beszámoló zárt ülésen hangzott el, a kongresszusra meghívott külföldi vendégek csak két nappal később értesültek a beszéd tartalmáról.
- ³ Nyikolaj Pavlovics Akimov (1901–1960) rendező, díszlettervező, festőművész. Első rendezése a *Hamlet* a Vahtangov Színházban, 1932-ben. 1935 és 1949 között a leningrádi Komédia Színház művészeti vezetője. Ebben az időszakban a Komédia Színház az ország egyik legnépszerűbb és legbátrabban kísérletező színháza. Az ötvenes években távoznia kellett az intézmény éléről, csak az enyhülés időszakában, 1955-ben térhetett vissza.
- ⁴ Georgij Alekszandrovics Tovsztonogov (1915–1989) az Ohlopkov utáni nemzedék kiemelkedő alakja az orosz színházművészetben. 1949-től a leningrádi Komszomol Színház, 1956-tól haláláig a leningrádi Gorkij Színház főrendezője. 1973-ban a budapesti Nemzeti Színházban is megrendezte *A revizort*. A Mejerhold szellemét háborzongató erővel megidéző előadással a hazai kritikusok egy része éppúgy nem tudott mit kezdeni, mint a próbák során a társulat néhány tagja. Fantasztikus realizmusa, szürrealista víziója az egész orosz avantgárd színház szellemét és üzenetét hordozta. „Az előadás Gogol szelleméhez volt hű, nem a dramaturgiájához” – állapította meg találóan az egyik bíráló.

tangovot, aki köztudottan nagyra becsülte rendezéseit? – teszi fel a naivnak látszó kérdést mestere védelmében.

– Nyilvánvaló, hogy Vahtangov számos hibát, melléfogást, tévutat tárt fel Mejerhold művészetében, de a nagy szovjet mester igazi nagyságát is képes volt meg-
látni.”⁵ Négy évvel Mejerhold formális rehabilitálása után attól sem riad vissza, hogy a nála töltött tanulóéveivel kapcsolatosan személyes emlékeit felidézze. Igaz, a visszaemlékezése kétarcú: miközben néhány mondatban képes pontosan meg-
ragadni Mejerhold stílusának lényeges vonásait, jobbnak látja, hogy kritikai meg-
jegyzést is fűzzön az elmondottakhoz: „Emlékszem, milyen örömmel vettem részt
a *Tarelkin halálában*⁶, Mejerhold rendezésében. Egészen kis szerepet – Kacsalát –
játsoztam. A darab szempontjából minden bizonnyal helytelen volt, de Mejerhold
mindent megengedett ebben a szerepben, én pedig lubickoltam benne, mint egy
kiscsikó, akit... sajnos nem mondhatom, hogy »szabadjára engedtek«, mert a je-



Ohlopkov a *Tarelkin halála*
című előadásban, 1922
(forrás: lib.vkarp.com)

lenet tele volt mindenféle képtelen, konstruktivista dísz-
let-megoldásokkal meg kellékekkel, és különböző meghök-
kentő ötletekkel. A rendőrségi fogdának, ahová bezárták,
és amelyben »megforgatták« Brandaklisztovát – Mihail
Zsarov⁷ játszotta nagyszerűen –, húsdaráló formája volt.
A bútorok csalfinták: alighogy rákönyökölsz, az asztal lá-
bai szétcsúsznak, és szétterülnek a földön. Amikor lehup-
pansz egy székre, a beépített rugók leröpítenek róla.

Sem a díszleteknek, sem a bútoroknak semmi közük
nem volt a valósághoz. Semmire nem hasonlítottak. Jelleg-
zetes öncélú színpadi ötletek voltak csupán. Nem lehetett
tudni, hol, mikor, melyik országban játszódik a történet.
Ez *formalista képzeletszerűség* volt Mejerhold előadásában.
Hozzá kell tennem, hogy több ilyen kísérlete szinte egyálta-
lán nem volt.”⁸

A *Tarelkin halála* felidézésében az a legizgalmasabb, amit
Ohlopkov elhallgat. Hogy Mejerhold színpadán egy koncepció-
s per anatómiája bontakozik ki. Mintha a „képtelen ko-
médiában” a jövőt, saját tragikus sorsát állította volna színpad-
ra. 1922-ben Sztálin lett a Központi Bizottság főtitkára.
A lavina még el sem indult. De a tanulmány szerzőjének

⁵ I. m.

⁶ Bemutató: 1922. szeptember 27. Az Állami Színművészeti Főiskola (GITISZ) Mejerhold-osztályának előadása.

⁷ Mihail Ivanovics Zsarov (1899–1981) a Mejerhold Színház, később a Kamara, majd a Kis Színház tagja, számos filmszerep népszerű megformálója. Eisenstein *Rettegett Ivánjában* ő volt Maljuta Szkuratov. Több színházi rendezése mellett 1946-ban egy filmvígjátékot is készített. A *Tarelkin halálában* női szerepet, Brandaklisztova mosonót játszotta. Később Tairov *Optimista tragédia*-rendezésében Alekszej volt.

⁸ I. m.

emlékezetében Raszplujev körzeti rendőrbiztos (Dmitrij Orlov⁹) démonikus alakja mintha már a rémtettek generalisszimuszaként jelenne meg az előadásban.

Nyikolaj Pavlovics Ohlopkov egyidős a huszadik századdal. 1900. május 15-én született Kelet-Szibéria fővárosában, a soknemzetiségű Irkutszkban. 1879-ben egy hatalmas tűzvész a kereskedőváros háromnegyedét elpusztította. Az újjáépítés során a cölöpökön álló faházakat téglá- és kőépületek váltották fel. Ekkor épült a város állandó színháza is. Sokáig különböző társulatok követték egymást az új és korszerű épületben.

Ohlopkov kadétiskolába iratkozik be, közben konzervatóriumba jár, csellózni tanul, festészeti és szobrászati tanulmányokat folytat. Mintha tudatosan és módszeresen próbálná elsajátítani azokat az ismereteket, amikre egy majdani rendezőnek szüksége lehet. 1917-ben asztalosnak és díszletfestőnek jelentkezik a városi színháznál. Egy évvel később már színészként tevékenykedik. 1921-ben a város főterén a katonaság részvételével tömegjátékot rendez május elseje tiszteletére *A munka és a tőke csatája* címmel. Néhány barátjával ifjúsági színházat alapít, ahol megrendezi a *Buffó misztériumot*.

A sikeres produkciók nyomán Moszkvába küldik tanulni. Miközben a frissen alakult GEKTYEMASZ¹⁰ és az Állami Színművészeti Főiskola Mejerhold-osztályának hallgatója, mestere leszerződötteti a színházához, ahol hét évadon át játszik kisebb-nagyobb szerepeket. Itt ismerkedik meg Eizensteinnel is, aki Mejerhold asszisztense a *Tarellkin halálában*. Neki köszönheti, hogy már a húszas évek közepén megismerkedik a filmstúdiók világával. Több némafilmben játszik, majd 1938-ban Eizenstein *Alekszandr Nyevszkijében*¹¹ megkapja Vaszilij Buszlaj szerepét. Több forgatókönyv szerzője, társszerzője, 1928-ban filmrendezőként is bemutatkozik¹².



Ohlopkov mint Buszlaj Eizenstein *Jégmezők lovagja* című filmjében, 1938 (forrás: irkipedia.ru)

1930-ban kinevezik a Realista Színház művészeti vezetőjévé. Az intézmény a Művész Színház IV. Stúdiójából alakult 1927-ben. 1931-ben felvette a Krasznaja Presznja Realista Színház¹³ nevet. 1932-ben, amikor megszületik az irodalmi-mű-

⁹ Dmitrij Nyikolajevics Orlov (1892–1955) színész, rendező. 1922-ben lett Mejerhold tanítványa. A Mejerhold, majd a Majakovszkij, 1944-től haláláig a Művész Színház tagja.

¹⁰ Goszudarsztvennije Ekszperimentalnije Tyeatralnije Masztyerszkije (Állami Kísérleti Színházi Műhely)

¹¹ (1938). Magyarországon *Jégmezők lovagja* címen került forgalmazásra.

¹² *Az emberbarát* (Filantrop), forgatókönyv: A. Mariengof és Nyikolaj Erdman.

¹³ Az elnevezés Moszkva Presznyenszkij kerületére utal.

vészi szervezetek átalakításáról rendelkező KB-határozat, amelynek nyilvánvaló célja Sztálin hatalmának megszilárdítása, Ohlopkov saját dramatizálásában színpadra állítja Vlagyimir Sztavszkij¹⁴ *Szökés* című kisregényét. Furcsa kettős játékba kezd: a szocreál fércművet korszerű köntösbe öltözteti. Számúzi az előfüggönyt, a lehetőségekhez képest szétrombolja a kukucskáló színpad megszokott elemeit; a nézőtér földszinti sorainak helyét a játéktér foglalja el, és megteszi az első lépéseket soha meg nem valósuló nagy álma, a körszínház felé. De résen kell lennie, nehogy formalistának bélyegezzék. Ezért ideológiát fogalmaz meg formai kísérleteihez. „Micsoda hatalmas eszméket kell hordoznia a művészetnek! Micsoda érzelmeket kell »átöntenie« önnön ihletett lelkéből a nézők tudatába!” – kiált fel egy dolgozatában a korszak divatjához illő pátozzsal, majd így folytatja:

„Több, mélyen szocialista tartalmú, jelentős témájú és nagyméretű dramatizált művet rendeztem 1930 és 1936 között a Realista Színházban. Ennek a színháznak volt Moszkvában a legkisebb színpada, nézőtere pedig mindössze 325 férőhellyel rendelkezett. Miután odakerültem, minden új előadásnál megbontottuk a »doboz-színpadot«, és minden produkciónál másképp helyeztük el a nézők között a különböző formájú és rendeltetésű játéktereket. A sors valósággal gúnyt űzött belőlem: a városi térre rendezett tömegjáték és a *Buffó misztérium* meg a film után, ahol semmi nem korlátozott, most egy aprócska színpadot és egy 325 férőhelyes nézőteret kaptam rendezői álmaim megvalósításához.”¹⁵

A *Szökés* bemutatása azonban kudarc. A sajtó – különösen a végnapjait élő RAPP¹⁶ tábora – nemcsak a művet utasítja el, de a modernista hókuszpókuszon is felháborodik. Szerencsésebbnek bizonyul a következő nagyszabású vállalkozás, az *Anyá* 1933-as bemutatója. A sorrentói „gyógykezelésről” (valójában emigrációból) éppen hazatérő Gorkij kapcsolata Sztálinnal rövid időre rendeződni látszik, megünneplik négy évtizedes írói munkásságának évfordulóját. Szerencsés pillanatban kerül tehát sor az író bevallása szerint is „agitációs célzattal” készült regény színpadi változatának moszkvai premierjére, egy évvel azután, hogy saját adaptációjában Brecht már bemutatta Berlinben.

Szerafimovics¹⁷ *Vasáradat* című regényét követően, amelyet 1934-ben állít színpadra Ohlopkov, a következő esztendőben kerül sor az első olyan előadás-

¹⁴ Vlagyimir Petrovics Sztavszkij (1900–1943) proletáriró, funkcionárius, Gorkij halála után a Szovjet Írók Szövetségének főtírkára. 1937-től a *Novij Mir* című folyóirat főszerkesztője. Személyes felelősség terheli számos szovjet író elhurcolásáért. *Razbeg* (*Szökés*) című kisregénye a sztálini propagandairódalom egyik díszpéldánya, amely a több millió ember halálát követelő kolhozmozgalmat dicsőíti.

¹⁵ Nyikolaj Ohlopkov: *O szcenyicseszkij ploscsadkah* (Dráma és játéktér) Tyeatr, 1959.1.sz. Magyarul: *Korszerű Színház, Színháztudományi Intézet*, 1961.

¹⁶ RAPP (Rosszijszkaja Asszociacija Proletarszkij Pisatyelej; Proletárirók Oroszországi Egyesülete, 1925–1932), a Szovjet Írók Szövetségének előd-szervezete.

¹⁷ Alekszandr Szerafimovics Szerafimovics (Popov 1863–1949) Lengyelországban töltötte a gyerekkorát, majd a szentpétervári egyetemen tanult. Lenin bátyjának perében Arhangelszk környékére száműzték. Fő műve, a *Zseleznij potok* (*Vasáradat*) megjelenésekor a szovjet irodalom ünnepelt alkotása volt.

ra, amely nem regényfeldolgozás, hanem eredeti színpadi mű, Pogogyin¹⁸ *Arisztokraták*-ja. Az író sok sematikus propaganda műve között kétségtelenül ez a legjobban megírt történet, akkor is, ha alapvetően hazug morálra épül. A Makarenko elveit propagáló szatíra Ohlopkov „képeletszerű” színházeszménye számára hálás anyagnak bizonyul. Mozgalmas komédiát, karneváli forgatagot formál belőle, amely tompítani képes mind a nevelő szándékot, mind a naiv befejezést. A színház két további premierje, az *Othello* (1936) és a *Colas Breugnon* (1937), Romain Rolland szeretetreméltó és vérbő alakjának színpadra állítása már a realista színházi gyökereket is felmutató, némileg megszeppent színházi újító erőteljes munkája.



Jelenetkép az *Arisztokraták* című előadásból, 1935
(forrás: isztoriya-teatra.ru)

Félelme korántsem alaptalan. Mejerholddal, Tairovval, Mihoelsszel együtt ő is részt vesz és önkritikát gyakorol az évtized legszégyenteljesebb színházi eseményén, a moszkvai színházművészek 1936. március 13. és április 1. között megtartott közgyűlésén. Az önkritikában Ohlopkov vallomása a legszívhezszólóbb: belátja, hogy többször letért a szocialista realizmus egyedül üdvözítő útjáról. Megígéri, hogy ezentúl el fogja kerülni a formalizmus csapdáját.

Az önkritika fabatkát sem ér. Hiába mutatja be utolsó produkcióját, egy híres sarkkörü pilóta, Mihail Vodopjanov¹⁹ drámáját, a Realista Színházat az 1936/37-es évad végén megszüntetik. Ohlopkovot és a társulatot – formálisan Tairov kérésére – a Kamara Színházhoz helyezik. A kényszerből létrejött fúzió egyetlen eredménye Pervencev *Kocsubej*²⁰ című regényének színpadra állítása. A következő szezonban Ohlopkov és társulata a Vahtangov Színházhoz szerződik.

Itt aratja legnagyobb színészi sikerét a háború alatt Cyranóként, és itt állítja színpadra Vlagyimir Szolovjov²¹ verses történelmi drámáját, a *Kutuzov tábornokot*. Néhány év után feloldozást nyer: 1943-ban kinevezik a Moszkvai Drámai Szín-

¹⁸ Nyikolaj Fjodorovics Pogogyin (1900–1962) haditudósító, újságíró, a Pravda munkatársa. A húszas évek végén kezdett drámákat írni. Több mint negyven színpadi művének többsége propaganda cézzal született. Első öt darabját egykor az ötéves terv hőskölteményeiként emlegették. Trilógiát írt Leninről.

¹⁹ Mihail Vasziljevics Vodopjanov (1889–1980) pilóta, a Szovjetunió Hőse. Az alkalmi darabszerző *Álom* című drámája 1937. május 21-én került színre a Realista Színházban.

²⁰ Arkagyij Alekszejevics Pervencev (1905–1988) újságíró, riporter. *Kocsubej* című két-kötetes regénye a polgárháború idején játszódik, egy Kubányban és Sztavrovszkban tevékenykedő legendás hősnak állít emléket.

²¹ Vlagyimir Alekszandrovics Szolovjov (1907–1976): *Feldmarsal Kutuzov* (1939).

ház²² élére. Minden lehetséges kitüntetést megkap, hatszor tüntetik ki Sztálin-díjjal (ezt a későbbi, tapintatosabb lexikonok és életrajzok Állami díjként említik meg). A Drámai Színház művészeti vezetőjeként teljesedik ki pályája, a közbeszédben csak Ohlopkov-színháznak nevezik az intézményt. Új műhelyében a bemutatkozó rendezése Viktor Guszev²³ *Három folyó fia*²⁴ című darabja, amely még nem sokban különbözik korábbi felszínes, inkább az elkötelezettséget hangsúlyozó előadásaitól, ahogy Pogogyin újabb darabját, *A révész*²⁵ is sürgősen elfelejti a szovjet drámatörténet. Az 1947-ben színpadra állított *Ifjú gárda* azonban kirobbanó szakmai és közönségsikert hoz. Fagyeev²⁶ egy évvel korábban megjelent regényét hamarosan súlyos támadások érik. A kritikusok szemére vetik, hogy a hiteles dokumentumok alapján készült mű nem hangsúlyozza eléggé a párt vezető szerepét, a fiatalok harca túlságosan önálló. Ezért az író két évvel később átdolgozza. A színházi premier idején azonban a forradalmi pátosz még hatásosnak bizonyul, és segítségével Ohlopkov visszatérhet a „képzeletszerű” színházról vallott nézetei érvényesítéséhez. Legjobb munkái – Osztrovszkij *Viharja* (1953), Stejn *Hotel Astoriája*²⁷ (1956), Arbuzov *Irkutszki története*²⁸ (1960), a *Médeia* (1961) és mindenekelőtt a *Hamlet* (1954) – nyomán kiteljesedni látszik a Mejerhold utáni korszak legjelentősebb színházteremtőjének markáns életműve.

Sikerei teljében, 67 éves korában hal meg, 1967. január 8-án.



Euripidész: *Médeia*, Ohlopkov 1961-es rendezése (forrás: viprutv.com)



W. Shakespeare: *Hamlet*, Ohlopkov 1954-es rendezése (forrás: istoriya-teatra.ru)

²² Ez a korábbi Forradalmi Színház, Mejerhold egykori színháza; 1943 és 1953 között Moszkvai Drámai Színház (Moszkovszkij Tyeatr Drami), 1954-től akadémiai rangra emelik és Majakovszkij Színház néven folytatja működését.

²³ Viktor Mihajlovics Guszev (1909–1944) költő, újságíró. 1935-től kezd drámaírással foglalkozni. Több filmforgatókönyv szerzője.

²⁴ *Szinovja trjoh rek* (1944)

²⁵ *Lodocsnyica* (1944)

²⁶ Alekszandr Alekszandrovics Fagyeev (1901–1956) író, pártmunkás, újságíró, a „szocialista realizmus” egyik úttörője. Jelentős közéleti szereplő. 1956-ban öngyilkos lett.

²⁷ Alekszandr Petrovics Stein (átírásváltozat: Stejn, 1906-1993): *Gosztyinyica Asztorija*, 1956.

²⁸ Alekszej Nyikolajevics Arbuzov (1908–1986): *Irkutszkaja istorija*, 1959.

A *Hamlet* színpadképe külön életet él. A hatalmas vár keresztmetszete a „Dánia börtön. – Úgy az egész világ is az. De még milyen! Mennyi rekesz, őrhely és dutyi van benne! S Dánia egyik legcudarabb” mondatokra épül. A monumentális színpad egyszerre „korhű” és sokatmondóan elvont. „Nézem a Hamletet – írja Ohlopkov. – Nehéz, vasalt kapu, három emeletre osztva. Mintha a Biblia fedele volna. Itt próbálja Hamlet legyőzni Claudius börtönvilágát.

S a néző mindent megért és elfogad.”²⁹

Vajon azt is érti, hogy nemrég halt meg Sztálin, és rövid ideig éppen remény van egy jobb, emberibb életre? Ki tudja? A *Hamlet* mindig politikai színház is, akár akarjuk, akár nem. Amikor jóval később láttam a Majakovszkij Színház kis-sé már megfáradt előadását, engem zavart a patetikus beszédmód és a korszerű színpadi effektusok ellentmondása. Szamojlov³⁰ *Hamlet*jében a klasszikus iskola eszközei domináltak, de szenvedélyes játékában a gondolatiság, a filozofikus hajlam is érvényesült. A színpadkép szűk rekeszeiben néha alig fértek el a szereplők, nyomasztó légkört árasztott, nem lehetett nem gondolni közben a sztálini terrorra, a Lubjankára és a gulágokra. Aztán néha, amikor a hatalmas kapu kinyílt, és a színpad egy-egy jelenetre kitágult, azt hittük, mi is fellélegezhetünk. Tévedtünk.

André van Giseghem³¹ A *szovjet-orosz színház*³² című könyvében körültekintően elemzi Ohlopkov realista színházbeli korszakát; legjellemzőbb eredményének a nézők és a színészek kapcsolatát, a dobozszínpaddal való szakítást, a filmművészet hatására alkalmazott montázs-technikát, valamint a távol-keleti színház elemeinek merész felhasználását tekinti. Harminchárom évvel később James Harbeck kanadai színháztörténész Ohlopkovról szóló esszéjében Giseghemre hivatkozva vonja le azt a következtetést, hogy a Realista Színház volt Ohlopkov pályájának csúcsa, és az utána következő korszak visszalépést jelentett a hagyományos színház felé. „Kénytelen volt visszatérni a dobozszínpadi konvenciókhoz, csak módjával alkalmazhatott szimbolikus elemeket, például a japán »virágos utat«, a *hanamicsit*”³³ – írja. Az egykori szemtanú Giseghem nyomán ő is azon a véleményen van, hogy a Realista Színház az orosz posztmodern első megjelenése („ez még nem a posztmodernizmus, csak annak korai csírája” – teszi hozzá).

²⁹ A képzeletszerűségről. Tyeatr, 1959.12. sz.

³⁰ Jevgenyij Valerjanovics Szamojlov (1912–2006) Leningrádban folytatott színészi tanulmányokat, majd 1934-től a Mejerhold, 1940-től a Drámai Színház tagja volt. Ő volt Az ifjú gárda főhőse, Oleg Kosevoj. Legnagyobb színpadi sikerét Hamletként aratta. Számos filmben játszott.

³¹ André van Gyseghem (1906–1979) angol színész és rendező. 1933 és 1935 között több alkalommal járt a Szovjetunióban, és elsősorban Ohlopkov Realista Színházát tanulmányozta.

³² André van Gyseghem: *Theatre in Soviet Russia*. Faber and Faber, London, 1943.

³³ James Harbeck: *Okhlopkov and the Nascence of the Postmodern*. (Ohlopkov és a posztmodern születése). Theatre InSight 7/1. 1976 tavasz. A hanamicsi a kabuki színház nézőterét baloldalt átszelő, megemelt folyosó, amely a színpadra vezet. Ezen jönnek be és mennek ki a színészek.

A megállapítás azért vitatható, mert Giseghem, aki elfogultan, kommunis-
taként és a szocialista művészet lelkes rajongójaként járt a Szovjetunióban,
orosz nyelvtudás híján aligha vehette észre az általa említett és számára ismer-
etlen darabok (a *Szökés*, a *Vasáradat*, az *Arisztokraták*) írói fogyatékoságait
vagy morális buktatóit. Harbeck pedig fenntartás nélkül elfogadja állításait, és
arra következtet, hogy a Majakovszkij színházi időszak visszalépés a színházi
újító pályáján. Figyelmet érdemel viszont az az állítása, hogy Ohlopkov új feje-
zet nyitott az orosz színháztörténetben: elindult a posztmodern színház megte-
remtése felé.

Ljubimov és a Taganka

A posztmodern színház kiteljesítése a
következő nemzedék legmarkánsabb
képviselőjére, Jurij Ljubimovra vár.
Sikeres színészi pályafutás után, negy-
venhat évesen robban be az orosz
színház élvonalába, amikor a Moszk-
vai Dráma és Komédia Színházában
működő Scsukin³⁴ színiiskola vég-
zős növendékeivel megrendezi Brecht
*A szecsuan-i jóember*³⁵ című művét. Az
1963-as bemutató olyan elementáris
erejű szakmai sikert arat, hogy a kö-
vetkező évadban új színház létreho-
zására kap megbízást. „Mi nem akar-
tunk új színházat alapítani, amikor
elkezdjük *A szecsuan-i jóember* próbáit – emlékezik vissza két évvel később a Ta-
ganka indulására. – Egyszerűen csak megállapodtunk ennél a darabnál, mert lehe-
tőséget adott arra, hogy kifejezzük gondolatainkat az életről és – ami szintén na-
gyon fontos – a színházról. Ezek a gondolatok izgattak engem is, tanítványaimat
is. Így történt, hogy ez a darab lett színházunk kezdete.”³⁶



Jurij Ljubimov 1917–2014 (forrás: i.ytimg.com)

³⁴ Borisz Vasziljevics Scsukin (1894–1939) Vahtangov tanítványa, haláláig a Vahtangov Színház színész-rendezője. A *Turandot*-ban ő volt Tartaglia, Gorkij Jegor Bulicsovjának ősbemutatóján, 1932-ben a címszereplő. 1937-ben Lenint játszotta Pogogyin *A puszkás ember* (Cselovjek sz ruzsjom) című drámájában, ettől kezdve haláláig több alkalommal ő volt filmen és színpadon a szerep leghitelesebbnek tartott alakítója.

³⁵ A darabnak magyarul több címváltozata van (*Jó embert keresünk*, *A szecsuan-i jólélek*). Azért használom az eredeti cím tükörfordítását, mert az orosz fordítás is pontosan kö-
veti az eredetit (*Der gute Mensch von Sezuan* – *Dobrij cselovjek iz Szezuana*).

³⁶ Jurij Ljubimov: *Visztuplenyje* (Fellépés). Tyeatr, 1965. 4. sz. Magyarul – *Színház a Ta-
gankán* címmel – in: *A színház ma*. 497.

Ljubimov színházának szentháromsága Brecht, Mejerhold és Majakovszkij. Benne van Brecht világnézeti tisztasága, esztétikájának kérlelhetetlensége és epikus színházának racionalizmusa. Benne van Mejerhold monumentalitása, forradalmi hevülete és Majakovszkij groteszk futurizmusa, szemtelensége és nonszensz felé kacsintgató iróniája.

Jurij Petrovics Ljubimov

1917. szeptember 3-án született egy patinás Volga-menti városban, Jaroszlavlban. Ha Ohlopkov a 20. századdal volt egyidős, akkor Ljubimovról elmondhatjuk, hogy világra jött mindössze néhány héttel előzte meg a proletárforradalom kitörését. Káprázatos pályafutása a Szovjetunióban bontakozott ki, kivételes jelentőségű színházi tevékenységét mégis minduntalan a hatalommal folytatott elkeseredett harcai árnyékolják be. Hosszú életéből hatvanhét évet töltött el a kommunista diktatúrában, hatot emigrációban és huszonötöt a rendszerváltás utáni, kapitalizálódó Oroszországban.

1940-ben fejezi be színészi tanulmányait a Vahtangov Színház stúdiójában. Bevonul katonának, az NKVD Ének- és Táncegyüttese tagjaként a harctereken is fellép.



Ljubimov mint Oleg Kosevoj az *Ifjú gárda* című előadásban, Vahtangov Színház, 1948 (forrás: coollib.net)



B. Brecht: *A szecsuaní jóember*, Taganka Színház, 1964 (forrás: vm.ru/news)

Bár színházi szerződése szerint 1941-től a Vahtangov Színház tagja, katonai szolgálata miatt csak alkalmanként vállalhat fellépéseket. Leszerelése után, 1947-től már fontosabb szerepeket kap (Fagyjev: *Ifjú gárda* – Oleg Kosevoj, Gorkij: *Kispolgárok* – Nyíl, Jegor Bulicsov és a többiek – Tyatyin, Miller: *Édes fiaim* – Chris, Shakespeare: *Sok hűhó semmiért* – Benedek, Puskin: *Mozart és Salieri* – Mozart), de első önálló rendezésére (Ruben Simonov főrendező felügyelete alatt) csak 1959-ben kerül sor. Alekszandr Galics³⁷ *Sok kell az embernek?* című jelentéktelen vígjátékát állítja színpadra. Az ötvenes évek közepétől színészmesterséget tanít a Scsukin Színészkepző Stúdióban.

A szecsuaní jóember 1963-as vizsgálódása sorsdöntő fordulatot hoz nemcsak Ljubimov és a Drámai és Komédia Színház életében, de az egész orosz színházművészetben. Az 1946-ban alakult Drámai és Komédia Színház ezután új néven és új szellemben folytatja

³⁷ Alekszandr Arkagyevics Galics (1918–1977): *Mnogo li cselovjeku nado?*



John Reed: *Tíz nap, amely megrengette a világot*, Taganka Színház, 1965, a képen Vlagyimir Viszockij (forrás: liveinternet.ru)

működését. Felveszi a munkáskerület nevét. A szovjet hatóságok és a kultúrpolitikusok imádják a hosszúnevű színházakat, ezért az átszervezett intézményt Moszkvai Dráma és Komédia Színháza a Tagankán³⁸ névvel ruházzák fel, de a közönségnek több esze van; az első sikerek után csak úgy emlegeti: a Taganka. És a metró Taganka téri állomásáig esténként hamarosan sokszorosára nő az utasforgalom.

A második bemutató John Reed³⁹ *Tíz nap, amely megrengette a világot* című riportkönyve alapján készült. Az előadás nemcsak művészi szempontból, de politikai aspektusát tekintve is meglepetést okoz. Szakít az októberi forradalom patetikus, ünnepélyes megközelítésével. Nem pusztán emberközelségre hozza 1917 történéseit, de ellentmondásosságát és durvaságait is kendőzetlenül bemutatja. A hatalom még nem veszi észre, hogy itt nem valamiféle ünnepi műsorról van szó, amelyben könnyes szemmel idézzük fel az Auróra cirkáló ágyúinak eldördülését, Lenin bölcsességét, a forradalmárok igazságait, hanem drámai küzdelmet látunk, tele iróniával, rafinált színpadi eszközökkel, groteszk humorral és persze sok-sok emberséggel. Majakovszkij szelleme végig ott kísért az előadásban. A *szecsuan-i jóember* az improvizáció könnyedségét elegyíti az epikus színház szigorával. A *Tíz nap* Janus-arca a történelmi pátoszt és a mindennapok zűrzavarait mutatja be. „John Reed könyvében mindenekelőtt a szimpátia és a gyűlölet meghatározottsága vonzott bennünket”⁴⁰ – írja korábban már idézett cikkében Ljubimov.

Hogy viszonya a hatalommal kezdettől fogva nem volt felhőtlen, az már akkor kiderült számomra, amikor 1966-ban meg akartuk hívni a Honvéd Művészegyütteshez, hogy az októberi forradalom ötvenedik évfordulójára rendezze meg a *Tíz napot*. Miután eldadogtam a felkérésünket, hosszan maga elé nézett, és szelíd mosollyal ennyit mondott: csak nem képzelik, hogy Furceva⁴¹ ad nekem útlevelet? Aztán hosszú csend

³⁸ Moszkovszkij Tyeatr Drami i Komegyii na Taganke. (A kerület elnevezése egyébként a tagan szóból származik; háromlábú bográcstartót jelent.)

³⁹ John Silas Reed (1887–1920) amerikai publicista. *Ten Days That Shook the World* (1919) című riportkönyvéhez, amely az októberi szocialista forradalom eseményeiről tudósít, Lenin írt előszót.

⁴⁰ *Visztuplennyije*. Tyeatr, 1965. 4. sz.

⁴¹ Jekatyerina Alekszejevna Furceva (1910–1974) szövegírói munkás, 1954-től a moszkvai városi pártbizottság első titkára, 1957-től KB titkár. 1960-tól haláláig a Szovjetunió

lett. Nem tudtam, mit kellene válaszolni. Akkor jártam először a dolgozósobájában, amelynek falait már akkor számos híres külföldi látogató autogramja díszítette. Zavaromban alig vettem tudomásul, hogy szentélyben járok. Az íróasztalán Mejerhold színes szoborkarikatúrája állt.⁴²

A Taganka következő évtizedeinek hatalmas repertoárjából nemcsak azért érdemel részletesebb elemzést a *Hamlet* 1970-es bemutatója, mert kínálkozik az összevetés Ohlopkov tizenhat évvel korábbi rendezésével, hanem mert ez az előadás a legmélyebb és legvilágosabb kifejezése mindannak, amit Ljubimov a világról, az őt körülvevő valóságról és a színházról gondol.

A Taganka *Hamlet*jének két főszereplője van: Viszockij⁴³ és a függöny. Viszockij mint Hamlet és a függöny mint egyetlen díszlet. David Borovszkij⁴⁴ mindent elsöprő, mindenre képes, hatalmas, élő, fel-lejáró, kérlelhetetlen, embertelen szerkezete. Már a színe is undorító. Csupa ragacs. Hol engedelmes, hol meg ellenséges. Néha egy könnyed kézmozdulatra is képes megindulni, megfordulni, bejárni a tér minden zegzugát. Máskor titokzatos, megfejthetetlen. Pókháló, légyfogó, sejtelmes massa, mint maga a zsarnokság. A mindent legyőző börtön jelképe. Mert hogy Dánia most is börtön. A királyfi attól szenved, hogy „rettentő gaz nép ügyel reá”, és hogy „mindenik fülére jut egy hallgatózó”. Ez a függöny arra is nagyon alkalmas, hogy elbújjanak mögötte a hallgatózók.

Viszockij/Hamlet már az előadás kezdete előtt ott ül a színpad mélyén. Mintha öröktől fogva várna az alkalomra. („Hogy vádol engem minden alkalom” – mondja majd jóval később.) Az ölében gitár. Ljubimov *Hamlet*je azzal kezdődik, hogy



W. Shakespeare: *Hamlet*, Taganka Színház, 1971
(forás: Bulvar.com.ua)

kulturális minisztere. 2000-től Oroszországban egyre intenzívebben ápolják az emlékét, dokumentumfilmek készültek róla.

⁴² A történet vége az lett, hogy átadta a szövegeknyvet, és szabad kezet adott: azt tesszünk vele, amit akarunk. Az előadást végül Ljubimov adaptációja nyomán, Eörsi István, Gyurkó László, Mezei Éva, Balogh Géza és Novák Ferenc szövegeknyvével mutattuk be 1967. október 13-án a Magyar Néphadsereg Központi Klubjának Váci utcai színháztermében. Zeneszerző: Lendvay Kamilló, koreográfus: Novák Ferenc, rendező: Mezei Éva és Balogh Géza. Sok áttételen keresztül, de mégiscsak ez volt Ljubimov első megjelenése magyar színpadon.

⁴³ Vlagyimir Szemjonovics Viszockij (1938–1980) színész, költő, dalénekes. A Művész Színház stúdiójában tanult, majd négy évig a Puskin Színház tagja volt. 1964-től haláláig a Taganka színésze. Több mint ezer dalt írt és adott elő.

⁴⁴ David Borovszkij (1934–2006) tervezőművész, 1967-től a Taganka tagja. Többször tervezett magyarországi színházak számára is.

a fekete pulóveres Viszockij feláll, előrejön és elénekli Paszternak⁴⁵ *Hamlet* című versét. Az utolsó szakasza így hangzik: „Ámde futja minden itt az útját. / Magam vagyok. Jó, rossz egyre jut. / Elúrhodott a farizeusság. / Az élet nem lakodalmas út.”⁴⁶ Viszockij, a beat-nemzedék Hamletje nem lakodalmas úton jár, hanem a rémuralom szövevényes hálójából próbál kiszabadulni. Nem sápadt és tétova, hanem dacos, dühös és eltökélt. Ebben a „Dániában” még Ophelia örülése sem azért következik be, mert szerelme hebehurgya módon megölte az apját, hanem mert nem érti, mi történik körülötte. Ő is belegabalyodik a függönybe. Ő is gyűlöli, lökdösi, püföli, mint Hamlet. Ő is áldozat ebben a könnyörtelen játszmaiban.

A függönyön kívül alig van valami a színpadon: egy koporsó, néhány kötél és egy sírgödör, benne szegény Yorick vigyorgó koponyája. Meg persze a gitár. Mert Viszockij Hamletjében nem válik el a színész és a szerep. Ez a Hamlet nem Wittenbergből tért haza, innen szalajtották a Taganka térről, amelynek a börtönéről is írt egyszer egy dalt.⁴⁷ Itt minden az, aminek látszik. Nincsenek áttételek, metaforák. Veszedelmes előadás. Veszedelmes színház. És a trónörökös egy veszedelmesen népszerű dalnok, a szovjet ifjúság bálványa.

Nem csoda, hogy amikor Viszockij halála után emlékestet akarnak rendezni a Tagankán, az előadást nem engedélyezik. Ahogy betiltják a *Borisz Godunovot* is. Mert most már Puskin is veszedelmes. A lassan agonizáló bolsevik diktatúra végső csatáját vívja egy megalkuvásra képtelen művésszel. Mást nem tehetnek, meg kell szabadulniuk tőle. Most már nem lehet úgy, mint régen Mejerholddal, Mihoelsszel. Most más szelek fújnak. Kapóra jön, hogy egy londoni vendégrendezése alkalmából nyilatkozik a *The Times* című napilapnak, és a Szovjetunió kultúrpolitikáját merészeli bírálni.

Ami ezután történik, azt három évtized távolából is csak ökölbe szoruló kézzel lehet felidézni. Tragikomédiába illő intézkedéseket hoz az apparátus. Ljubimovot felmentik a Taganka művészeti vezetői állásából, és megfosztják állampolgárságától. Barátját, harcostársát, a korszak másik kiemelkedő rendezőjét, Anatolij Efroszt⁴⁸ nevezik ki a helyére. A társulat felháborodik, többen elszerződnek. Efroszt árulónak kiáltják ki. Tiltakozó küldöttségek járják az illetékes hivatalokat és párt-

⁴⁵ Borisz Leonyidovics Paszternak (1890–1960) költő, író. Amikor *Doktor Zsivágó* című könyvéért megkapta a Nobel díjat, választhatott: visszautasítja, vagy elhagyja a Szovjetuniót. Ő az előbbi választotta.

⁴⁶ Illyés Gyula fordítása.

⁴⁷ *Taganszkaja tyurma...*

⁴⁸ Anatolij Vasziljevics Efrosz (1925–1987) a GITISZ rendezői szakának elvégzése után Rjazanyban kezdi pályáját, majd tizenegy éven át a Központi Gyermekszínház rendezője. 1963-tól a Komszomol Színház főrendezője. Merész előadásait sokan bírálják. 1967-ben kinevezik a Malaja Bronnaja Drámai Színház főrendezőjévé. 1975-ben megfilmesíti Bulgakov *Molière* című drámáját Ljubimov kettős főszereplésével. A filmváltozatban a címszereplő Sganarelle szerepét próbálja a *Don Juan*ban. Kettős tükör a művészi megalkuvásról, az író és a hatalom viszonyáról. 1978-ban egy ideológiai konferencián Efroszt mejerholdizmussal vádolják. Ennek ellenére (vagy talán éppen ezért) őt nevezik ki a Taganka élére, ahol korábban több alkalommal rendezett vendégként.

bizottságokat. Efrosz idegeit felőrlik a belvillongások. Három év múlva szívvroham következtében meghal.

Ljubimov öt évet tölt emigrációban. Nem lehet próféta a saját hazájában, utazó világsztár lesz. Csak a szocialista országokba nem teheti be a lábát. Annyi baj legyen. Magyar felesége révén családjával együtt felveszi az izraeli állampolgárságot, és Tel-Avivban telepedik le. Keserű bohózzattá alakítja megalázó helyzetét: az antiszemita Szovjetunió elűzött állampolgára a zsidó államban talál menedéket.

A rendszerváltás után, 1989-ben visszatérhet egykori sikerei színhelyére, és visszakaphatja állampolgárságát. De a Taganka akkor már alig emlékeztet egykori önmagára. A társulat egy része szétszéledt. Ljubimov megkísérli a lehetetlent: új rendezéseiben is felidézni a dicső múltat. Amikor ez nem megy, korábbi legendás előadásait kezdi felújítani. 1992-től már csak a régi épületben hajlandó rendezni, az új csodapalotát átengedi az utódainak.

2011-ben végleg kenyértörésre kerül a sor. Ljubimov lemond a Tagankán újra betöltött posztjáról, és amikor két év után megint kapacitálni kezdi a megmaradt társulat, ő hallani sem akar a visszatérésről. Kilencvennégy évesen megint vándorbotot vesz a kezébe. Most már nem a világot járja, csak Moszkva színházait. Több mint három évtizeddel a *Bűn és bűnhődés* után, 2012-ben a Vahtangov Színházban Dosztojevszkij legtalányosabb regénye, az *Ördögök* színpadi változatát rendezi.⁴⁹ Egyik utolsó munkája 2013-ban a Moszkvai Nagy Színházban Borogyin operája, az *Igor herceg*.



A Taganka Színház ma (forrás: livejournal.com)

Egy hónappal 97-ik születésnapja után, 2014. október 5-én, álmában halt meg a moszkvai Botkinszkaja Kórházban. Talán élete nagy szerelméről, a Tagankáról álmodott, amely annyi sikert, dicsőséget és annyi csalódást, fájdalmat hozott számára.

„Jurij Ljubimov egy olyan kultúra képviselője, amelyben a kollektivistikus hagyományok mindig is erősebbek voltak, mint a nyugat-európai kultúrában, amelyben az egyéniség önmegvalósítása és kiteljesítése számára az emberi együttélés humanitása nem korlát, hanem szent határ – írja a *Don Giovanni* budapesti premierje kapcsán Fodor Géza. – Míg a 19.-20. századi nyugati gondolkodás az erkölcsi relativizmus, a »túl jón és rosszon« szellemi legalizálása felé haladt, addig az

⁴⁹ Magyarországi rendezéseinek sorát is a *Bűn és bűnhődés* nyitja, 1978-ban állította színpadra a Vígszínházban. A következő évadban Szolnokon Jurij Valentyinovics Trifonov (1925–1981) Csere című kisregényének színpadi változatát rendezte. 1981-ben a Nemzeti Színházban Brecht *Háromgarasos operáját*, 1982-ben az Erkel Színházban Mozart *Don Giovanni*ját állította színpadra, nem kis mértékben rengetve meg előadásával a magyar színház világát.

orosz kultúra inkább az egyetemes emberi erkölcs védelmére törekedett – páratlan monumentuma ennek (Thomas Mann kifejezésével) a »szent orosz irodalom«. Ez a történelmileg mélyen megalapozott és az orosz kultúra nagyjai által – Ljubimovot is közéjük sorolom – intenzíven megélt világnézet alapvetően moralista, amin azt értem, hogy tartalmazza a *feltétlen hitet* olyan elemi és egyetemes emberi értékekben: erkölcsi szokásokban, normákban, pozitív tartalmú érzelmekben és készségekben, amelyeket nem lehet feladni, amelyeket semmiféle okoskodással nem lehet kérdésessé tenni és érvényteleníteni. Ljubimov, a nagy ember-, élet- és világmismerettel rendelkező művész természetesen tudja és ábrázolja azt, hogy a valóság mennyire más képet mutat, hogy mennyire elrendezhetetlen káosz az élet, és milyen kevésbé sikerülhet helyesen élni, ebből azonban – legalábbis ahogy én látom – egyáltalán nem következhet számára, hogy az egyetemes emberi erkölcs elemi normái ne volnának érvényesek, és engedni kellene belőlük.”⁵⁰

⁵⁰ Fodor Géza (1943–2008): *Don Giovanni*. In: *Operai napló. Tanulmányok*. Bp., 1986. 124–125.

Géza Balogh: Avantgarde Theatre in Eastern Europe

Part 4

The present chapter in the series of essays provides an outline of two significant Russian directors' careers. Nikolay Pavlovich Okhlopkov (1900–1967), as a pupil of Meyerhold's, professed the aesthetics of "realistic imaginariness" (he played as a young actor in his master's legendary staging of *Tarelkin's Death*). He was the artistic director of the Realistic Theatre between 1930 and 1936, the period generally considered to be the peak of his career, says the author according to the assessment by the canon of theatre history. After years of neglect following the closure of the Realistic Theatre, Okhlopkov was put in charge of the Moscow Drama Theatre in 1943. He received all the possible awards, and won the Stalin Prize six times. He is most noted for Ostrovsky's *The Storm* (1953), Steyn's *Hotel Astoria* (1956), Arbuzov's *An Irkutsk Story* (1960), *Medeia* (1961) and, above all, *Hamlet* (1954). They marked the fulfillment of the decisive oeuvre of the most significant theatre creator in the post-Meyerhold era, who, in the author's view, started a new chapter in Russian theatre history by taking the first steps towards the creation of postmodern theatre.

Yuri Petrovich Lyubimov (1917–2014) broke into the front-line of Russian theatre directors at the age of forty-six, when he staged Brecht's *The Good Person of Szechwan* with the final year students of the drama school in Moscow in 1963. His second staging, based on journalist John Reed's *Ten Days That Shook the World*, abandons the pathetic and ceremonial approach to the Great October Socialist Revolution. A detailed analysis is given of the emblematic *Hamlet* production at the Lyubimov-led Taganka Theatre in 1970, with popular poet and singer Vladimir Vysotsky (1938–1980) in the title role. Having also related the story of Lyubimov's unworthy removal and being forced into exile, the author finishes his essay by the statement that Russian culture was endeavouring to protect universal moral values even when 19th and 20th century Western thought was moving towards moral relativism and the legalisation of the principle »beyond good and evil«.



VÉGH ATTILA



Harag

„Ménin aeide, thea, Pélíadeó Akhiléosz,
Úlomenén, hé müri Akhaioisz alge ethéke...”

Homérosz *Iliásza* a *harag* (*ménisz*) szóval kezdődik. Akhilleusz szörnyen megharagszik az őt ért sérelem okán. A trójai háború oka szintén a harag. A tragikusok sem lettek volna meg nélküle: sok tragédiát a harag mozgat. Prométheusz haragszik Zeuszra, amiért isteni forradalma egyik hadvezérét hálátlanul sziklához láncoltatta, mint valami házörzött; Antigoné haragszik Kreónra, amiért az – ragaszkodva a törvényhez – nem engedi bátyja végtisztességét; Philoktétész haragszik a világra, mert nem engedték neki, hogy kivegye részét a nagy közös haragból Trója falai alatt. Ha igaza van Hérakleitosznak abban, hogy a háború mindenek atyja, akkor elmondhatjuk, hogy a harag mindenek nagyatyja. Csakhogy a homéroszi eposz hallgatói nem ugyanarra gondoltak a *ménisz* szó hallatán, mint ami az athéni színház nézőinek lelkében előállt, mikor látták, miféle végkifejlet következik, ha ez az érzelem elszabadul.

A mai pacifista közfelfogás szerint a háború csúnya dolog. A manapság érvényes elmekondicionálási kódex azt tanítja, hogy a háború pusztító, embertelen örület, semmi egyéb. Ha mereven tartjuk magunkat ehhez a felfogáshoz, akkor nemcsak a hajdani magyarok kalandozásainak apológiája válik megoldhatatlan feladattá, de a keresztes háborúk miatt is minden valamire való kereszténynek azonnali öngyilkosságot illene elkövetnie. A haraghoz, harchoz és háborúhoz való viszonyunk ma tudathasadt: retorikai szinten ellenezzük ártatlan emberek elpusztítását, de közben büszkék vagyunk az ősmagyarokra, akiknek hordáitól egész Európa rettegett, ahogy a keresztes háború eseményei fölött is szemet hunynak a hívők.

Az ókori görög felfogás ennél sokkal egységesebb volt. Ők a háborút természetes létállapotnak látták. De ha meg akarjuk érteni, mit jelentett számukra mindenek atyja, a Föld korabeli görög képéből kell kiindulnunk.

E világgép szerint az égbolt valamilyen üsthöz hasonló szilárd félgömb, amely a Földre ráborul. Jelzői Pindarosznál és Homérosznál: réz, sokércű, vas. (A fémek ugyanis szilárdak és csillogók.) Az ég alsó fele az *aér*, ami sokkal inkább ködöt, sötét anyagot jelöl, mintsem azt, amit mi levegőnek nevezünk. Azért van alul, mert sűrűbb, súlyosabb a felsőbb szféránál, az *aithér*nál, amelyből a mai *éter* szó született, és amely tüzes és isteni természetű. (Tüzes jellegét mi sem mutatja jobban, mint az *aithó* ige, amely annyit tesz: *meggyújtok, felszítok*.)

Hésziodosz szerint Aithér Erebosz és Nüx gyermeke, Khaosz unokája, a Nap testvére. Az orphikus himnuszokban ő a világszellem, minden élet forrása. Hipokratész így ír: „Amit melegnek nevezünk, az halhatatlan, és tud mindent és hall, lát, megért minden jelen- és jövőbelit. Midőn a többiek összezavarodtak, leginkább ez távozott a legfelső körpályára, ezt nevezték a régiek aithérnak.”

A levegőn létező halandók közül azok élnek magasztosabb életet, akiknek lelke a felső légréteghez, a tüzes *aithér*hoz húz. Minden életek legtüzesebbike a harcosé. Neki a harag a szakmája. Görög fejfel gondolkodva az számít boldog embernek,

aki boldogan hal meg. A legboldogabb halál a harcmezőn érheti el az embert, aki ekkor tüzes lélekkel száll alá a holtak birodalmába, az *aithér* gyermekeként.

Amilyen magasra nyújtózott lelke életében, olyan mélyre kerül az alvilágban. És ahogy a Földön az istenek a legmagasabb hegyen laknak, úgy a föld alatt is a legmélyebb helyek a legistenibbek, mert az alvilág a felvilág tükre.

A görög helyzet tehát körülbelül a következő. Az emberek gondolatai, vágyai és tettei fő-



Oroszlánfejű gorgóval viaskodó Aithér ábrázolása a Pergamoni oltár faragványán (forrás: commons.wikimedia)

lött az istenek uralkodnak. Ők küldik a földre az örömet, a bánatot és a haragot. Aki bölcsen beszél, az Athéné kegyeltje, aki szép, azt Aphrodité szereti, aki kincset talál, azt Hermész vezette oda. Az istenek felől folyamatosan áradnak az érzések és hangulatok a földre. Akit a harag függőleges nyila eltalál, aki tehát életének vízszintesén mozogva beleáll abba a pontba, ahol az isteni harag függőlegese átszúrja a földet, annak szívében háború kél. Ha az emberrel az életben jogtalanság történik, amit nem képes nyugodt szívvel viselni, az szükséges, de nem elégséges feltétele a haragnak.

A görög világban még ismeretlen volt az, amit mi személyiségnek nevezünk. A harag nem individuális fölhorkanás, hanem az isteni tűz alászállása. A görög hős haragja az istenek adománya, a háború pedig nem más, mint az égi indulat tiszteletteljes, kollektív elfogadásának aktusa. Persze azt se higgyük, hogy a görögök az embert bábként, üres kancsóként fogták föl, amelybe az istenek csöpögtetik

odafönről a hangulatokat. Az ember bábként való felfogása csak a korunkban általánossá vált individualista emberkép negatívja, tükörképi párja. A görög emberkép teljesen kívül esik ezen a dichotómián. Amikor Akhilleusz az őt ért jogtalanság miatt haragra gerjed, akkor annyi történik, hogy az isteni viszály a földre száll, szent tűz gyullad a hősből, aki ezt elfogadva megengedi, hogy önbecsülését a harag betöltse.

A haragot jelölő *ménisz* figyelemre méltó etimológiai rokonságban áll a *mania* (elragadtatás) szóval. Az eredeti görög felfogás szerint – amely az *Íliász*-ból is kiolvasható – mindkettő isteni eredetű erény. Mire a tragikusokig eljutunk, a helyzet megváltozik: a harag itt már nem „pozitív” indulat. Aiasz haragjának az üres, értelmetlen pusztítás a következménye. Amikor Platón a Phaidroszban a költőket két csoportra osztja aszerint, hogy a dalnok részesül-e isteni elragadtatásban vagy sem, a *mania* dicsőítésekor eszébe sem jut, hogy szót ejtsen a *ménisz*-ről. Az eposz méltóságteljesen höpölygő, magasztos világában még helye volt ennek az isteni, férfias indulatnak, amely azonban a tragédia zaklatott, feszültségteli világában már csak az indulatok negatív pólusán talál helyet magának.

Peter Sloterdijk írja *Harag és idő* című, nemrég magyarul is megjelent könyvében: „Egyetlen modern kori ember sem képes visszahelyezkedni egy olyan korba, amelyben a háború és a boldogság értelmes együttállást alkot, pedig Homérosz hallgatói számára ezek a fogalmak egymástól elválaszthatatlanok voltak”. A harmezőn elterülő katona boldogságának másik gyökere az a tény, hogy a görög létmegértésben az egyéneknek csak akkor van létjogosultsága, ha a poliszban, a poliszért él. (Egyébként csak pusztá *idiótész*.) És a legfőbb jó mindig az, ami a polisz számára jó. A társadalom érdekeit szem előtt tartó egyén akkor él erényes életet, ha barátaival jót tesz, ellenségeivel pedig rosszat. Ha valaki a görögöknek azt mondta volna, hogy szeretni kell az ellenséget, bolondnak nézték volna. A szeretet és a harag egyensúlya az emberlét körvonala, amely óván, fenntartón kiöleli az egyéneket a nemlét káoszából.

A klasszikus haragkezelési attitűd terén tehát a következő ívet rajzolhatjuk meg:

1. A homéroszi harag férfias ereje a haragvót az isteni kegy állapotába helyezi, amely lehetőséget ad a halandónak arra, hogy önbecsülését fenntartva hozzájáruljon a világ rendjének helyreállításához. A harag tehát nem más, mint egyfajta világfenntartó erő. Összefügg ez a határ (*peirar*) ősi fogalmával, amely a létezőket nem elszigeteli egymástól, hanem kiemeli a nemlétből. (A határ majd csak akkor kezd válaszvonalat, létkerítést jelenteni, amikor a mai értelemben vett személyiség megszületésének első jelei mutatkoznak.) A harag „eddig, és tovább nem”-je innen nézve nem más, mint a határvonal megrajzolása, a káoszt megbabolázó lét parancsszava. Ennek a haragfogalomnak az emlékéét sodorja felénk az eposz méltó-



ságteljen hömpölygő isteni folyama, amelyben a hősök, bár viszontagságok sorát élik át, mégis aranyló fény önti el útjukat, amelynek során isteni kezek által elrendezett sorsot mér ki rájuk az élet. Ebben az életben a harag a lélek rendőre.

2. Platón és a tragédiaköltők korában már más a helyzet. Platón a *maniát*, a lélek isteni felforrósodását tárgyaló *Phaidrosz*ában *ménisz*ről már nem beszél. Hogy a harag kiűzetett az emberi erények birodalmából, azt a korabeli tragédiaszerzők haragfelfogása is jelzi, a jelenséget az örület felé tolva el. Szophoklész *Aiasz*ában a főhős dühe nemhogy nem jelenti már a léthatárok védelmét, hiszen semmiféle



Aiasz ábrázolása ókori görög ezüst érmén, i. e. 4. sz.
(forrás: ebay.com)

káoszból nem emeli ki Aiasz létezését, hanem éppen hogy e határok beomlását jelenti. Aiasz örületének jele iszonyatos haragján túl az, hogy ő látja Athénét. A darab elején Odüsszeusz beszélget Athénével, és egy mondatában kiemeli: a dolgok rendje az, hogy ő, a halandó ne láthassa az isten-nőt, csak a hangját hallja. Hogy az örült Aiasz látja azt, amit normális ember nem lát, hogy tehát az örületnek – az esztelen tetteken kívül – ez a jele, azt értékelhetnénk úgy is, hogy az örületnek valami köze még van az istenihez. És valóban van hozzá köze, de csak

annyira, amennyire bármely más olyan lelki jelenségnek, amelyet egy isten küld rá a célszemélyre. Mert Aiasz szemére Athéné küldte a homályt, mely a szerencsétlen állatok tragikomikus lemeszárlásához vezetett. Az ok azonban – Aiasz féktelen haragja Akhilleusz fegyverei miatt – eltűzött, az örületbe húzó. (Az *Odüsszeiában* a holtak birodalmába látogató hős találkozik Aiasszal, aki még mindig engesztelhetetlen, amiért nem ő kapta meg Akhilleusz fegyverzetét.)

Szabó Árpád Szophoklész drámáit tárgyaló könyvében azt írja: azzal, hogy Athéné csak akkor veszi el Aiasz eszét, amikor benne a harag már megszülte a bosszú tervét, Szophoklész esetleg azt üzeni, hogy akiben a harag megszületik, az teljesen elvakulttá lesz, olyannyira, hogy már azt sem tudja, birkákat öl vagy embereket. A harag tehát – fűzhetnénk tovább a gondolatot – olyan gonosz erő bennünk, amely nem ad valós képet a világról, hiszen Aiasz sorsa is arról tanúskodik, hogy ha a harag lát bennünk, akkor nem embereket látunk magunk körül, hanem birkákat.

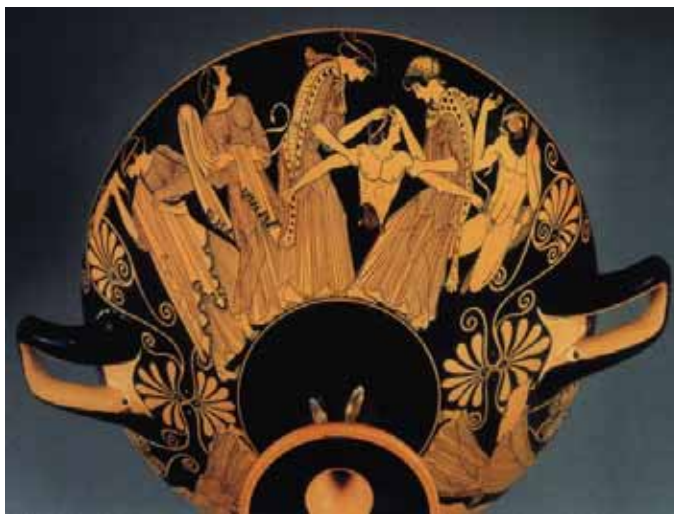
Oidipusz a hármas útelágazásnál hirtelen haragjában öli meg idegennek vélt apját. Ez a harag már a gyilkosság megtörténtekor is kissé eltűzottnak tűnik, de hogy valójában mekkora bűn, az csak a darab végén derül ki. És a magát megvakított király parancsot ad szolgálainak, hogy nyissák meg a palota kapuit, hadd lássa

mindenki, hogy a dicső uralkodóból miféle vak, nyomorult bűnös lett. Az apagyilkossághoz vezető harag itt mutatja meg magát: Oidipusz világa széthullott, mint az őrüteké.

Euripidész a *Bakchánsnők*ben hasonlóképpen kezeli a haragot. Az anya, akinek szemére Dionüszosz bocsát fátylat, a legszörnyűbb tettet hajtja végre, ami elképzelhető: megöli saját fiát (ahogy a bosszúálló Médeiát is erre hajtja haragja). És bár vélhetnénk, hogy ebben az esetben a harag örülete éppen hogy a dionüszoszi rend helyreállításának eszköze, e helyreállítás ára mégis a személyes sorstragédia. (Wilamowitz-Moellendorf azt írja: nincs nagyobb tévedés, mint azt hinni, hogy Euripidész e tragédiaköltői hatyúdalával megtért a nagyanyák hitéhez.) A szörnyű gyilkosság megtörténte után Agaué, a haragvó anya éppen úgy kijózanodik, hogy megpillanthassa, mit tett, ahogy Aiasz. A józanság keretébe foglalt harag olyan zárvány, amely megtörténik az életben, de már nem őrzi a rendet, csak szenvedést hoz.

3. „A harag a polgárok között csak szigorú feltételek mellett szívesen látott vendég; régi vágású, eltúlzott elragadtatottságként nem illik az urbánus világba. Már csak az athéni Dionüszosz-színház színpadán mutatják be időről időre ókori-őrült hevesességében, így Szophoklész *Aiaszában* vagy Euripidész *Bakchánsnőkjében*, ám általában csak azért, hogy a halandókat emlékeztessék az isteneknek arra a félelmet keltő szabadságára, hogy bárkit porba sújthatnak, akit csak akarnak” – mondja Sloterdijk. A polgári nézők gyomrának a színpadi harag nem több, mint csipetnyi Dionüszosz, amely fokozza a nagy tál apollóni életleves élvezetét. Sloterdijk így folytatja: „Azok a sztoikus filozófusok, akik az elkövetkező nemzedékeken keresztül a civil közönséghez fordultak, legjobb szofisták módjára azt az állítást képviselték, hogy a harag végső soron 'természetellenes', mivel ellentond az ember ésszerű lényegének”.

A sztoikus etika „totemállata” az *apatheia* állapotába jutott ember volt. Arisztotelész a *Nikomakhoszi etikában* még erősen kritizálta azokat, akik az *apatheia*t di-csőítik, hiszen az érzelemmentesség nem lehet cél, sokkal inkább a *metriopatheia*, az érzelmek mederben tartása, mondta a Platón-tanítvány. Nos, a sztoikusok szellemi retortáiban végül kijegecesedett *apatheia*-fogalom ennél azért árnyaltabb. Nem érzelmektől való mentességet, valamiféle tompa zombilétet jelent, hanem olyan érző létezést, amelyben az ember emberhez illő életet él. Mert az ember cél-



Pentheus széttépetésének jelenete ókori vörös alakos kerámián, i. e. 480–470 körül (forrás studyblue.com)

ja az *eupatheia*, a nemes indulatoktól fűtött élet. A harag egyáltalán nem tartozik e nemes indulatok közé a sztoikus létmegértésben. Marcus Aurelius elmélkedéseinek könyvecskéjében ez áll: „A haragos arc nagyon természetellenes, és ha sokszor haragszunk, az arcvonások szépsége belepusztul, végül pedig visszahozhatatlanul elmúlik. Próbáld ebből levonni a következtetést, hogy a harag észellenes. Mert ha a bűn tudata is megszűnik, mi értelme van még az életnek?”

Ezek az érvek már Senecának a haragról írott könyvében (*De ira*) is föllelhetők. Ő, miután kimutatja, hogy akiket a harag hatalmába kerített, azok nem te-



kinthetők épeszűeknek, vitába száll azokkal, akik a harag helyes mértékének megállapításakor is az arisztotelészi arany közeputat választanák: „...könyvebb eleve kizárni a veszélyes tulajdonságokat, mint szabályozni, és könnyebb meg nem engedni, mint fékezni, ha már bekövetkeztek. Ha egyszer befészkeltek magukat, túlnőnek irányítójukon, és nem tűrik, hogy nyesegetse, kibővítsék őket. Maga az értelem, amely a gyeplőt kezében tartja, csak addig tud hatni a szenvedélyekre, amíg távol tartja magát tőlük...”

Nem kell eldöntenünk, hogy kinek van igaza, hogy tehát kormányozni kell a haragot vagy akár eleve kizárni lelkünkéből. És nemcsak azért, mert a

harag kormányozhatatlan és kizárhatatlan, hanem mert a sztoikus viták főképpen arra mutatnak rá, hogy a harag abban a korban már olyasvalami, amin vitatkozni lehet. Rég kiűzetett már az isteni dolgok köréből, alászállt az erény, a gondolkodás, az ésszerűség pályáira. Megjuhászodott, mint a sziklához láncolt Prométheusz. Pedig hol van még a kereszténység?

Attila Végh: Wrath

Contrary to public perception today, *wrath* was an inherently positive phenomenon according to ancient Greeks, as testified by Homer's epic poems, starts the essayist. To them wrath did not mean an individual emotion but a gift of the gods and the descent of divine fire. War was none other than “the act of the respectful and collective acceptance of the heavenly impulse”. In this perspective Homer's wrath is a sort of masculine power to maintain the world which, by the grace of the gods, makes it possible for men of mould to contribute to the restoration of the world order without a loss of self-esteem. However, as the author points out, the approach to wrath changed in the time of Plato and the tragic poets: wrath was expelled from the list of virtues and contemporary tragic poets began to make the phenomenon seen as a sort of madness in the negative sense. So the shift towards the preference of rationalism and sobriety and their consideration as the foundations of moral existence occurred well before Christianity, concludes the author.



FÜGEDI JÁNOS



Lábán Rudolf – az európai színpadi táncnyelv megújítója*

A 19. század végén – 20. század elején a nyugati tánckultúrában új koreográfus- és táncértelmiségi-elit lépett színre. A klasszikus balett akadémikus mozdulatvilágát a korszerű tartalmak kifejezésére alkalmatlannak vélték, attól gyökeresen eltérő szemléleten alapuló táncaikban új kifejezési formák után kutatva új mozdulatrendszereket hoztak létre. Arra keresték a választ, lehet-e a saját jogán abszolút művészet a tánc, egyenlő lehet-e más művészeti ágakkal? Delsarte, Dalcroze, Luie Fuller, Isadora Duncan, St. Denis és Ted Shawn, a laxenburgi iskola tanítványai, Martha Graham, Mary Wigman, Kurt Jooss (a sort hosszan lehetne folytatni), valamennyien hozzájárultak a tánc formanyelvének és kifejezési eszköztárának megújulásához.¹ De egyikük sem hagyott hátra olyan jelentős, a modern színpadi tánc alapjait meghatározó munkásságot, mint Lábán Rudolf. A jelen tanulmányban Lábán táncelméleti eredményeit mutatom be igen röviden, két rendszertanát, a mozdulat útjait kijelölő koreutikát, és a mozdulat minőségét meghatározó Effort-rendszert, valamint táncnotációs rendszerét, a kinetográfiát.

A világ Rudolf Laban néven ismeri, valójában Rezső János Attila névre keresztelték 1879. december 15-én Pozsonyban.² Apja az Osztrák–Magyar Monarchia

* Ez a tanulmány, valamint a Műhely rovatban szereplő másik három írás a Nemzeti Színházban 2015. november 28-án rendezett „Színházi nyelvújítók” című, az MMA által támogatott konferencián elhangzott előadás alapján készült.

¹ A 20. század tánc történetét alakító folyamatokról, a változás kezdeteiről és eredményeiről magyar nyelven Fuchs Livia *Száz év tánc* című kötetében olvasható a legszélesebb körű áttekintés.

² Lábán ifjúkoráról Vojtek Miklós *Lábán Rudolf pozsonyi gyökerei* című írásában adott közre igen részletes, az egyébként nagyszámú idegen nyelvű Lábán-életrajzi irodalomhoz képest is forrásértékű ismertetést. A tanulmány a *Kalligram* folyóirat online formájában (www.kalligram.eu) is elérhető.



A fiatal Lábán Rudolf a párizsi évekből
(forrás: analizaruchu.blogspot.com)

városában, Párizsban élt, ahol festőnek készült, építészeti stúdiókat is folytatott.³ 1910-ben tért vissza Németországba, érdeklődése ekkor már egyre inkább az expresz-szív mozdulatok világa felé fordult. Schönberg zeneelmélete nyomán kezdte el keres-ni, milyen struktúrák találhatók a táncban és hogyan lehet ezeket megkérdőjelezni; elmélyülten tanulmányozta a tánc történeti forrásokat, a könyvtárakból régi táncle-jegyzéseket ásott elő. A történeti tanulmányok mellett szellemiségét az ezoterikus ha-



Lábán Rudolf és Dussia Bereska
A táncosok világa című könyvben

vezérőrnagya volt, érdemei elismeréseként a császár idősebb Lábán Rudolfnak nemesi cí-met adományozott. A család magas társadalmi státusza lehetővé tette a fiatal Lábán számára, hogy Bécsben részt vegyen a felvonulásokon és udvari szertartásokon, Pozsonyban operá-kat, baletteket, számtalan színelőadást láthas-son, a városi színház „bennfenteseként” szin-te gyerekfejjel ismerje meg a színpadtechnikát, a díszlet- és jelmezkészítés lehetőségét.

Az apai-családi elvárásokat megtagadva húszévesen elhagyta a bécsi katonai akadémiát. Rövid müncheni képzőművészeti tanulmányok után majd egy évtizedet Európa kulturális fő-

városában, Párizsban élt, ahol festőnek készült, építészeti stúdiókat is folytatott.³ 1910-ben tért vissza Németországba, érdeklődése ekkor már egyre inkább az expresz-szív mozdulatok világa felé fordult. Schönberg zeneelmélete nyomán kezdte el keres-ni, milyen struktúrák találhatók a táncban és hogyan lehet ezeket megkérdőjelezni; elmélyülten tanulmányozta a tánc történeti forrásokat, a könyvtárakból régi táncle-jegyzéseket ásott elő. A történeti tanulmányok mellett szellemiségét az ezoterikus ha-tás itatta át. Már kamaszfejjel részt vett szű-fi szertartásokon, harmincas éveiben az Ordo Templi Orientis szabadkőműves rend nagymes-tere lett, ismerte Rudolf Steiner antropozófiai irányzatát és kapcsolatba került Gurdjieff-fel. A kaukázusi spirituális tanító úgy tartotta, a tánc nyelvén kifejezhető a kozmikus rendről szerzett tudás; Lábán ezt tekintette megterem-tendő mozdulatvilága alapjának. „A tánc tel-jes kultúra, teljes társadalom, tiszta tudás – írta *A táncosok világa* című könyvében⁴ – ...az álom-világot tárja fel. Az emberi lény itt éri el a tuda-tosság mélyebb szintjét, mert a tánc ritmusa és formái a tudat és a lélek ritmusát és formáit tük-rözik. A mozdulat jelentést hordoz, de nem le-rajzol, és nem leír. A valódi tánc nem minden-napi életünkről, hanem az őserőkről szól.”

³ Lábán életútjáról, alkotásairól a legjelentősebb áttekintést Valerie Preston-Dunlop kö-zölte a *Rudolf Laban: An extraordinary life* című könyvében. A szövevényes életpályáról John Hodgson és Preston-Dunlop *Rudolf Laban – An introduction to his work and influence* című könyvében pontos kronologikus áttekintés található. A jelen tanulmányban az életrajzi adatok és az életutat bemutató folyamatokat e két könyvből merítettük.

⁴ *Die Welt des Tänzers*.

Lábán a háborút követően azt kutatta, milyen mozgulatrendszer lehet az amatőrök számára testképzési és örömszerzési céllal összeállítani. A *Táncnak szentelt élet*⁵ önéletrajzi írásában megfogalmazottak szerint az egyszerű, örömteli, de mégis ünnepi táncos mozgulatformákat keresve jutott el a *mozdulatkórusok* kialakításához. A húszas évek elejére a német kulturális közélet egyre inkább felfigyelt Lábán és kortársai tevékenységére, az „új tánc” feltűnésére. A nagyszínpadon először a mannheimi Operában bizonyíthatott, ahol a *Tannhäuser* nyitó bacchanália jelenetének koreografálására kérték fel. Saját hivatásos táncegyüttes létrehozására Hamburgban kapott lehetőséget: 1922-ben megalakította a *Lábán Táncszínpadot*. Újszerű, improvizációs koreográfia-készítési technikát vezetett be, táncosaitól nemcsak az ugráskészséget, a mozgulatdinamikai árnyaltságot, a ritmusok pontosságát, a határozott frazírozást várta el, hanem mindenekfelett azt, hogy kreatívak legyenek. Hamburgi korszakában két-három év alatt mintegy harminc koreográfiát készített, köztük a *Don Juan* Gluck zenéjére. Don Juan szerepét maga Lábán táncolta. A mű zárójelenetében Lábánt a megemelt színpadról a „pokol tüzébe” taszították – egy 1926. decemberi előadáson a többméteres zuhanást védő eszközök nem kerültek helyükre. Lábán súlyosan megsérült, előadói pályáját abba kell hagynia.



Alkotói, kutatói, pedagógiai lendülete azonban töretlen maradt. Ötvenéves korára Lábán sikerei csúcsára ért, a legjelentősebb szakmai elismerést az operaszínpadok koreográfusi állása jelentette. 1930-ban meghívták a berlini Állami Színházak mozgulatművészeti igazgatójának, amelyhez egyben az Állami Opera balettmesteri pozíciója is járt. Az 1933-as náci hatalomátvétel után meghirdetett ideológiai kurzus szerint csak a „jó” német táncokat, keringőt, marsot, galoppot kell tanítani, azt, amit egykoron a nagyszülők táncoltak. Lábán kortárs táncait mindamelllett „ideológiailag tiszta”, német táncoknak tartották – és senkinek nem tűnt fel, hogy Lábán valójában magyar. Őt bízták meg az 1936-os olimpiai játékokkal egy időben megrendezendő nemzetközi táncverseny szervezésével és értékelésével. A művészeti életet retorziókkal sújtó rezsim miatt igen sok meghívott – Martha Graham például különösen kemény hangvételű levélben⁶ – utasította vissza a részvételt. A vezető művészek távolmaradása ébresztette rá Lábánt helyzete tarthatatlanságára. Így hát hiába kapta azt a határozott utasítást Goebbelstől, a hitleri német kultúra és művészet miniszterétől, hogy német együttesnek ítélje az első díjat, Lábán minden résztvevőt egyformán díjazott. A rendszer elvárásával szembeszegülő lépés következményeként elbocsátották valamennyi állásából, is-

⁵ Eredeti kiadásban: *Ein Leben für Tanz*. A kötet magyarul *Táncnak szentelt élet* címen jelent meg.

⁶ „German Invitation Refused by Dancer.” *New York Times*, March 13, 1936.

koláit bezárták, könyveit betiltották, szabadkőműves múltja miatt felelősségre vonásra számíthatott. Szerencséjére a Gestapo-vizsgálat politikailag veszélytelennek nyilvánította, és 1937-ben elhagyta Németországot, Franciaországba utazott. Az események miatt depresszióba eső Lábánnak a volt tanítvány, az akkora már világhírű koreográfus, Kurt Jooss nyújtott segítséget. 1938-ban meghívta Angliába, Dartington Hallba, ahol szívesen látták az emigráns művészeket. Angliában a koreografálással már felhagyott, csak elméletei oktatásával és azok különböző területekre való alkalmazásával foglalkozott. 1946-ban Lisa Ullmann-nal megalapította a *Mozdulatművészeti Stúdiót*, számos táncelméleti összefoglaló munkát adott ki, *A színpadi mozdulatok mestersége* című könyvében⁷ több száz gyakorlatot adott közre a színészi eszköztár fejlesztésére.

Pillantsunk bele hát Lábán legfontosabb elméleteibe. Lábán jól ismerte kora divatos tánctanítási rendszereit, de többségüket nem kedvelte. Úgy vélte, az erős zenei kötődés, a metrum egyenletes lüktetése, a dallamok és a kíséret ritmusai, a melodikus harmóniak mind korlátozzák, így a tánc nem járhat be sikeres, önálló fejlődési utat.

1912-ben kezdte meg első kísérleteit, melyeket az 1913-ban a svájci Ascona föltötti Monescia-hegyen Monte Verità-ként ismertté vált művészkolóniában folyta-



Lábán és táncosai Asconában, 1912 (forrás: brusselsdance.be)

tott. Itt végzett kutatásai és felfedezései alapján dolgozta ki azt a koreográfiai módszert, amelyet ma *koreutikának*, térharmónia elméletnek neveznek. Koreutika alatt Lábán a harmonikus mozdulatok különböző formáinak tanulmányozását, a mozdulatok analízisét és szintézisét értette.⁸ A táncos mozdulatok világát az emberi nyelvek egyikének tartotta, amelyen keresztül a tánc szemlélője nem csak a mozdulat térbeli útját és időbeli ritmusát érzékeli, hanem az út közvetítette hangulatot is, mivel a

térbeliséget többé-kevésbé mindig átszínezi valamely érzés vagy gondolat. A mozdulat érzelmi tartalmát a térbeli formától elválasztani épp úgy lehetetlen, mint a testi (anatómiai, fiziológiai) funkciótól, amelyen keresztül megjelenik. Ezért a mozdulatok nyelvét tudatosan kell művelni, meg kell ismerni szerkezetét, koreológiai

⁷ *The Mastery of Movement on Stage.*

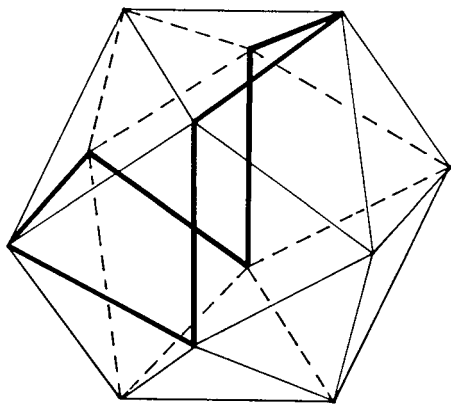
⁸ Az elméletet az 1966-ban kiadott *Choreutics* című könyvében foglalta össze, de a koreutikai gondolatok megjelentek már jóval korábban, az 1920-as *Die Welt des Tänzers* és az 1926-ban kiadott *Choreographie* (magyarul *Koreográfia* címen jelent meg 2008-ban) című könyveiben.

rendjét, hogy a tánc átható és erőteljes legyen. Lábán úgy tartotta, a tánc élő építészet, az épület a mozdulatok térbeli útjából emelkedik, szerkezete a mozdulatsorok egyes elemei között található térbeli viszonyokban jelenik meg. E viszonyok meghatározása és megvalósításuk rendje Lábán térelméletének lényege.

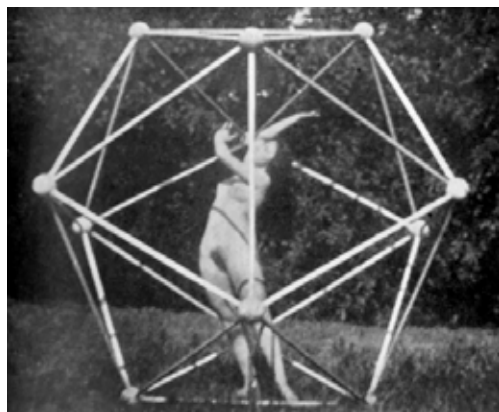
Modellül a szabályos kristályokat választotta, a térbeli viszonyok harmonikus sorozataihoz a szabályos testek csúcspontjai által meghatározott irányok szekvenciális megvalósítása, az úgynevezett mozdulatskálák révén kívánt eljutni. A pitagorasz geometrián nyugvó harmóniaelvek szerint a szabályos kristályok az univerzális lét archetípusai, az isteni lélek manifesztumai. Lábán az oktaéder, a kocka és az ikozaéder csúcspontjait alapján állította fel az egész testtel végzett, energiatelt, impulzív mozdulatokból álló mozdulatsorozatait, a *dimenzionális*, a *diagonális* és a *diametrális lendületskálákat*.

A három dimenziót kijelölő *dimenzionális* irányok modellje az oktaéder, a csúcspontjai által meghatározott mozdulatskálák Lábán szerint stabilitásérzetet adnak, a dimenziók relatív nyugalomhoz, pózhoz, szünethez vezetnek. A *diagonális* irányokat a kockában találjuk meg, Lábán elméletében a diagonális irányok a térharmonikus egyensúlyt felbontják, a diagonális irányokat követő mozdulatskálák az egyensúlyvesztés érzetét keltették, ezért úgy tartotta, a valós mobilitás majdnem mindig a diagonális kvalitások eredménye.

A mozdulatskálák formai vezérlő elvének az ikozaéder 12 csúcását választotta. Ha az ikozaédert egyik élére állítva a táncoló test köré képzeljük, a test középpontjából a csúcscokba mutató irányokat nevezte Lábán *diametrális irányoknak*. Úgy vélte, a három fő térbeli komponens, a dimenzionális, a diagonális és a diametrális irányok eltérő mértékű egymásra hatásaként jelennek meg a főirányoktól elhajló, kisebb vagy nagyobb mértékben részsút dominanciájú pályák, a korábbi merrev szabályozottságból kilépő, az új tartalmak kifejezésére alkalmasabb mozdulatok térbeli útjai. Az első ábra egy stabil, az ikozaéder nyolc csúcsa által meghatározott irányból álló skálát mutat, az alatta lévő fotó a *Koreográfia* című könyv egy ikozaéderez illusztrációja.



Nyolc lépésből álló stabil diametrális skála



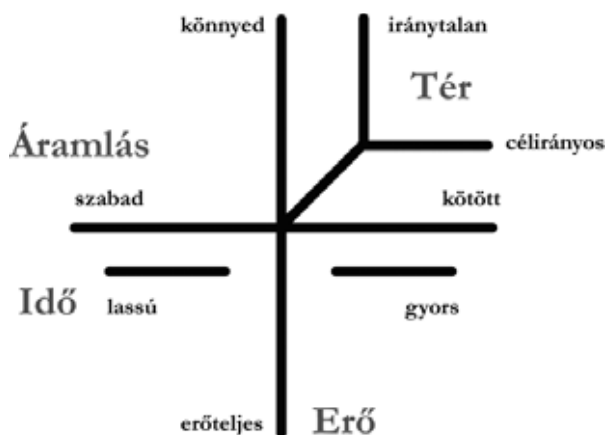
Az A-skála J5 elhajló pályája

Lábán térharmóniája nem a mozdulat kellemes vagy vonzó látványvilágára törekedett, hanem mozdulatsorok koherens rendszerének felállításra. Lehetetlen nem észrevenni az összefüggést: az európai zenei skálák Pitagorasz zenematematikája nyomán épülnek a kromatikus, 12 félhangból választott 8 hangból álló skálára, az utolsó hang egy oktávval feljebb visszatér az alaphanghoz. Schönberg zeneelméletében mind a 12 hangot felhasználja, de mindegyiket csak egyszer, és ilyen szériákból épül fel a zene. Lábán ikozaéderen alapuló lendületszálai ugyancsak 12 mozdulattól állnak, mindegyiket csak egyszer használja, és az utolsó mozdulat visszatér kiindulási helyére.

A táncos mozdulatok bejárta utak és azok ritmusa, a tér és az idő a rendelkezésre álló elemző eszközökkel viszonylag jól megragadhatóak, míg a mozdulatok dinamizmusa alig. Lábán a térszálak mellett a tánc történetben a mai napig páratlan módon a dinamika, a feszültség és elernyedés koncepcióit is kidolgozta, hogy megalapozza az emberi mozdulat kifejezés egy lehetséges új rendszerét. A rendszert a magyarra nehezen fordítható Effort-elméletként ismerik, melynek alapelemeit már az 1910-es években megtalálta, a *Choreographie* című könyvében utalt is rá, de a teljes rendszert csak jóval később, 1947-ben jelentette meg.

A kidolgozás eredete sajátos. Lábán 1941-ben találkozott Frederick Lawrence munkahatékonysági szakértővel, aki a háborús időszakban arra keresett megoldást, miként lehet férfiak helyett nőket alkalmazni a nehéz fizikai munkára. A mozdulatokat vizsgálva Lábán azt ajánlotta, hogy amit a férfiak karjaikkal az emelő módszerrel hajtanak végre, azt a nők az impulzusmódszerrel valósítsák meg. Mozdulatelemző képessége, ötletes megoldásai lenyűgözték Lawrence-t; mi több, Lábán módszere a gyakorlatban is bevált, így a megélhetési gondokkal küzdő táncteoretikust a manchesteri Tyresoles Kft.-ben ipari tanácsadóként alkalmazták. Együttműködésükből született Lawrence-szel közös könyvük, az 1947-ben kiadott *Effort*.

A rendszer a mozdulatminőség megállapítását teszi lehetővé. Az alábbi ábrán az úgynevezett Effort-notációval a minőség négy fő jellemzőjét: az *erőkifejtés mértékét*, a *tér használati módját*, a mozdulat-végrehajtás *tempóját* (vagy idejét) és az *áramlást* ellentétpárjaik összefüggésében ábrázoltuk. Az *erőkifejtés* mértéke lehet *erőtéljes* vagy *könnyed*, a térhasználat tekintetében a mozdulat lehet *célirányos* és *iránytalan*, a szükséges idő szerint a mozdulat lehet *lassú* vagy *gyors*, a mozdulat áramlása (vagy az eredeti német elnevezés szerint a mozdulat „szökése”) lehet *szabad* vagy *kötött*. Lábán úgy vélte, e négy dimenzióban bármely mozdulat legfontosabb minőségi jellemzője igen pontosan ragadható meg, legyen az munkásé,



Az Effort dinamikai rendszer

táncosé vagy színészé. Az Effort-elmélettel – a jungi pszichológia nyomán – Lábán már azt is feszegette, hogy a mozdulatminőség leírásával emberi lelki alkatokat is meg lehet határozni. Ebből az elméletéből alakították ki a ma használatos, igen népszerű dinamikai rendszert, a *Laban Movement Analysis*-t. Talán nincs is olyan tánc tanszékkal rendelkező számottevő egyetem Nyugat-Európában vagy a tengerentúlon, amelyen az Effort – vagy annak valamely változata – ne lenne tananyag.

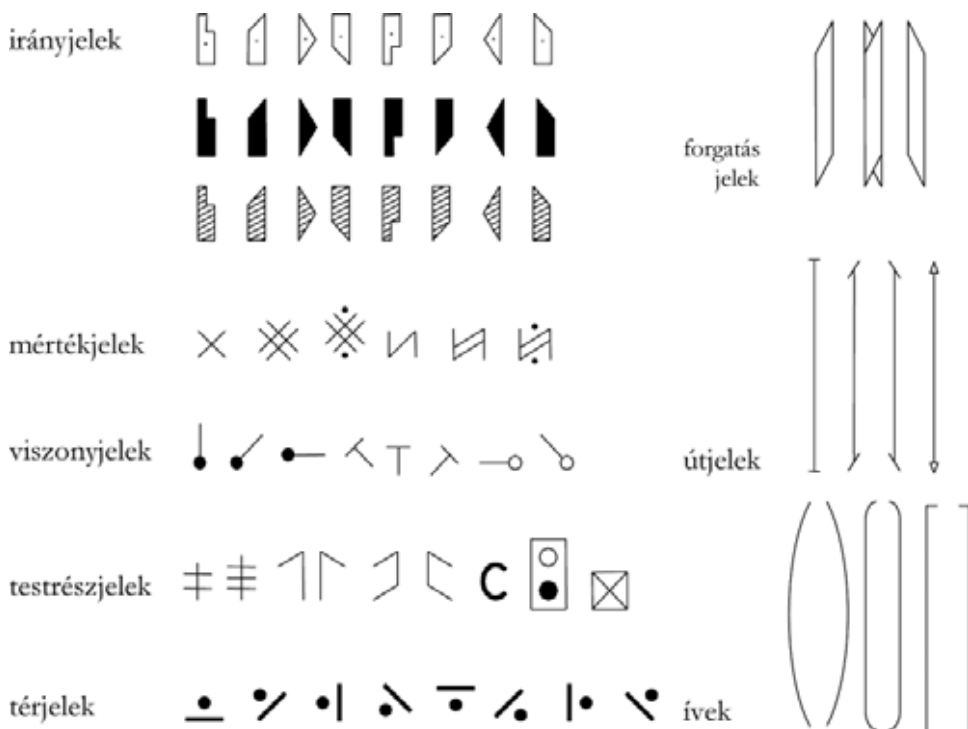
Végül szóljunk elméleti munkásságának harmadik eleméről, a hozzánk legközelebb álló tánclejegyzési módszerről. Lábán már pályája elején felismerte, hogy a tánc csak akkor vehető komolyan, ha tanulmányozható és elemezhető, melyhez a táncot írásban rögzítő lejegyző rendszer szükséges. A *táncosok világa* című könyvében ekként érvelt: „Írásban kell rögzíteni a tánc szimbólumait, mert csak összehasonlításból és elemzésből, ismételéssel és újraformálásból jön majd létre hagyománya, és csak ekkor nyílik lehetőség a táncos művészi teljesítményének mélyebb értékelésére. Ugyan hol tartott a költészet és a zene a szájhagyomány idején?”

A *Gimnasztika és tánc* című kötetében⁹ a gondolatmenetet így folytatta: „Csak ha a tánc kifejező nyelvezete koreográfiailag meghatározott lesz, ha megtalálja saját írásbeli formáját és a tudatba beépült táncírás mélyebb megismerést tesz lehetővé, csak akkor lehet a tánc a lényegi emelkedettség művészeivel egyenjogú művészet, csak akkor nyújthatja azt, mit testvérművészei, a költészet és a zene: örömet, magasztosságot, öntudatot, erőt és kultúrát.” A „koreográfiailag meghatározott” kifejezés valódi tartalmát csak akkor tárhatjuk fel, ha a *koreográfia* szót egészen a 19. század végéig megtartott jelentése szerint értelmezzük: *choreia* (χορεία) az ógörögből származtatva jelenti a táncot, amely a Balkánon ma hóra vagy kóló szóalakban használatos, a *γράφω*-ból latinossá alakult *-graphia* toldalék pedig ma is az írás szinonimájaként ismert, tehát Lábán a tánc írásban meghatározott kifejező nyelvezetéről beszélt. Lábán már az 1900-as évek elejétől kereste azt az adekvát notációt, amely alkalmas az áramló mozdulatfolyamat leírására.

1927–28-ban kollégáival végül komolyan nekiáll a számukra is elfogadható tánclejegyző rendszer kidolgozásához. Eredményét 1928-ban *kinetográfia* néven hozták nyilvánosságra a 2. Német Tánckongresszuson, Essenben. Lábán a rendszert soha nem tekintette kizárólag a sajátjának. A korai fejlesztésben több tanítványa és munkatársa is közreműködött, a módszert *Schrifttanz* címmel két füzetben adták közre. Az 1928-ban megjelent elsőben ortográfiáját ismertették magyarázatokkal kiegészítve, az 1930-as másodikban rövid táncgyakorlatok lejegyzéseit közölték. A 2. ábra az 1928-ban közreadott füzetből mutat példát.

Az elmúlt mintegy nyolcvan év alatt a kinetográfia igen összetett és fejlett rendszerré vált, elsősorban három kutató, a német Albrecht Knust – aki már a kezdetekkor Lábánnal dogozott –, az amerikai Ann Hutchinson, valamint Szentpál Mária munkásságának köszönhetően. A notációs rendszer alapja a mozdulat-elemzés, amelynek legfőbb területei a viszonyítási rendszer választása, a testmodell felállítása, a mozdulattipológia és a testen kívüli viszonyok elemzése. Az elemzés

⁹ *Gymnastik und Tanz*.



Leülés és felállás

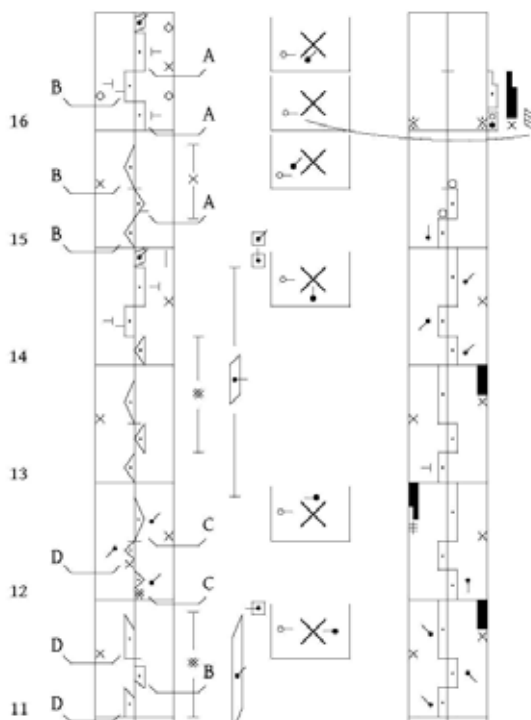
eredményét absztrakt jelekkel rögzítjük. A fenti ábra jelkészlete a leginkább használt jelcsoportokat mutatja, az irányjeleket, a térmértékjeleket, a viszonyjeleket, a testrészjeleket, a térjeleket, a forgatásjeleket, útjeleket és a függőleges íveket – a jelek száma meghaladja az ezret. A jelhasználat szabályokat követ, legfontosabbja az a viszonyítási keret, amelyben a jeleket értelmezzük, például a táncos frontjához, a táncos teréhez vagy a test valamely részéhez képest.

Az utolsó ábrán és a mellékelt két fotón a notáció-használat példaként az ugrós tánc típusról 2013-ban megjelent monográfiából¹⁰ való a példa, mely 70 tánc partitúráját tartalmazza. Az ábrázoláson látható szenyéri páros ugrós lejegyzése alulról felfelé olvasandó; a bal oldali vonalrendszerbe helyezett jelek a férfi, a jobb oldaliak a nő táncát írják le. A két vonalrendszer között kis térrajzok mutatják, hogy a pár miként helyezkedik el a földre kereszt alakban egymásra fektetett botokhoz képest.

Lábán notációs rendszerét ma már több mint nyolcvantagú nemzetközi szervezet, a Lábán Kinetográfia Nemzetközi Tanácsa gondozza, fejlesztéséről, koreográfiai, pedagógiai, kutatási alkalmazásairól két évente rendeznek konferenciát. A Lábán-kinetográfia számos helyen tantárgy a táncos képzésben az alaptól a felsőfokig.

Zárszóként térjünk vissza Lábán személyére. Élete majd' nyolcvan éve alatt mintegy 120 koreográfiát készített, 15 könyvet és több mint 70 tanulmányt adott

¹⁰ A kötet Fügedi János és Vavrincez András szerkesztésében jelent meg az OTAK NK 77922 sz. pályázat támogatásával.



A Lábán-kinetográfia néhány jelcsoportja

közre; esztétikai és oktatási koncepcióinak hatása beláthatatlan. Elméleteit és azok gyakorlatát koronként átalakítják vagy fejlesztik, gyakran azt sem tudva, hogy valójában Lábán nyomaiban járnak. Kutatási kezdeményezései mára a koreológia, a rehabilitáció, a táncterápia, a tánclejegyzés és a mozdulatdinamikai elemzés szakmai területeivé fejlődtek. Számos kutatójával és kortársával összhangban állíthatjuk, Lábán Rudolf a világ tánc történetének egyik legkiemelkedőbb alakja volt, a 20. század európai táncművészetét legerőteljesebben az ő gondolatai inspirálták.

E rendkívüli munkásság fényében ugyancsak érthetetlen, hogy Lábánról – a nevét viselő kortáránc-díjon kívül – a hazai kulturális közegben szó nem esik. A páratlan táncimprovizációs lehetőséget feltáró koreutikai rendszerét itthon nem tanítják, két vékony fordításköteten kívül könyvei írásai, gondolatai ismeretlenek, tanulmányai elérhetetlenek. Notációs rendszerét csupán a néptánckutatás használja. A kinetográfia oktatását a hazai művészképzésben 1960-tól megszüntették, a táncpedagógus-képzésben – a néptánc kivételével – a tánc két hazai főiskoláján be sem vezették (de a néptánc terén is a korábbi szigorlati tárgy szintjéről egy-két kredites tantárggyá minősítették le). Az ellenpéldákat hosszan lehetne sorolni, csak néhányat említek: Anglia egyik legjelentősebb hivatásostáncos-képző intézménye, a Laban Center, ma Trinity Laban néven működik. A londoni Language of Dance Centre balettpartitúrák sorát adja közre. Franciaországban önálló intézményként Lábán-notációs központot és archívumot tartanak fenn, kétéves képzé-



A Laban Trinity zene- és tánc-konzervatórium épülete Londonban (forrás: masterstudies.com)

sen tánclejegyzőiket hivatásos szintre emelik, színpadi partitúráikat ők is sorra jelentetik meg. A németországi Folkvanschuleban még Európa ma legismertebb koreográfusa, Pína Bausch is tanulta Lábán elemző módszerét, a notáció a ma már egyetemi szintre emelkedett intézményben továbbra is a kurikulum része; a tengerentúlon, New Yorkban a Lábán-lejegyzésnek Dance Notation Bureau néven saját intézménye van, hivatásos notátorokat alkalmaz, balett, valamint kora- és késő-modern koreográfiák ezreit őrzi, az Ohio Állami Egyetemen kihelyezett képviselete működik. Egyik legújabb fejleményként Pozsonyban 2008-ban megalapították a Pozsonyi Lábán Stúdiót (Laban Atelier Bratislava), ahol LabanFest néven fesztiválokat rendeznek, a Lábán-örökség megismerésére műhelyeket tartanak fenn és kutatási projekteket indítanak.

Lábán Rudolf, az európai színházi tánc legjelentősebb megújítója magyar volt, és magyarságát mindig önérzettel vállalta. Munkássága, eredményei, személye házában nagyobb figyelmet érdemelne.

Irodalom

- Fuchs Livia. 2007. *Száz év tánc: Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. Budapest: L'Harmattan. (Tánc történet. Sorozatszerkesztő Fuchs Livia.)
- Fügedi János – Vavrincz András szerk. 2013. *Régi magyar táncstílus: Az ugrós: Antológia. Old Hungarian Dance Style: The Ugrós: An Anthology*. Budapest: L'Harmattan.
- Hodgson, John, and Valerie Preston-Dunlop. 1990. *Rudolf Laban – An introduction to his work and influence*. Plymouth: Northcote.
- Laban, Rudolf von. 1920. *Die Welt des Tänzers: Fünf Gedankenreigen*. Stuttgart: Walter Seifert.
- Laban, Rudolf von. 1926. *Gymnastik und Tanz*. Oldenburg: Gerhardt Stalling.
- Laban, Rudolf von. 1926. *Choreographie: Erstes Heft*. Jena: Eugen Diederichs.
- Laban, Rudolf von. 1935. *Ein Leben für den Tanz: Erinnerungen*. Dresden: Karl Reissner.

- Laban, Rudolf. 1950. *The Mastery of Movement on Stage*. London: MacDonald and Evans.
- Laban, Rudolf. 1960. *The Mastery of Movement*. Second revised and enlarged edition by Lsa Ullmann. London: MacDonald and Evans.
- Laban, Rudolf. 1966. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullmann. London: MacDonald and Evans.
- Lábán Rudolf. 2008. *Koreográfia*. Szerkesztette Fügedi János. Budapest: L'Harmattan. (Tánc történet. Sorozatszerkesztő Fuchs Lívía.)
- Lábán Rudolf. 2009. *Táncnak szentelt élet: Visszaemlékezések*. Budapest: L'Harmattan. (Tánc történet. Sorozatszerkesztő Fuchs Lívía.)
- Laban, Rudolf, and Frederic Charles Lawrence. 1947. *Effort*. London: MacDonald and Evans.
- Schrifttanz 1. Methodik: Orthographie: Erläuterungen*. 1928. Wien: Universal.
- Schrifttanz 2. Kleine Tänze mit Vorübungen*. 1930. Wien: Universal.
- Vojtek Miklós. 1999. „Lábán Rudolf pozsonyi gyökerei.” *Kalligram* 1999/12: 34–55.
- Preston-Dunlop, Valerie. 1998. *Rudolf Laban: An extraordinary life*. London: Dance Books.

János Fügedi: Rudolf Lábán – An Innovator of the Language of Stage Dance in Europe

The author of the essay is a professor at the Folk Dance Department of the Magyar Táncművészeti Főiskola (Hungarian Dance Academy) of the academic fields, theoretical and practical methods, which Rudolf Lábán elaborated. The present study primarily looks at Lábán's achievements in the theory of dance: his two taxonomies, choreutics, which denotes the routes of movement (the theory of movement harmony) as well as the Effort system, which determines the quality of the movement, are introduced briefly, and the basic principles of kinetography, his system of dance notation, are outlined and illustrated, too. Rudolf Lábán's turbulent, but successful life and the significant stages of his career are made known. A parallel is drawn between his theory of space harmony and Schönberg's music theory, and his Effort theory is related to Jung's psychological research, in order to indicate Lábán's open-mindedness and the European embeddedness of his oeuvre. However, the author bitterly mentions that while Rudolf Lábán's theories and methods are gaining ever greater respect in the training of dancers and choreographers around the world, this unsurpassable legacy has not yet entered the public domain in Hungary, either in the academic or the educational realm. (János Fügedi had this paper to present at the conference "Színházi nyelvújítók" ("Theatre Innovators") organised by *Szcenárium* at the Nemzeti Színház (National Theatre) on 28th November 2015.)



Lábán Rudolf 1879–1858



PATONAI ANIKÓ ÁGNES



Balettelőadások a budapesti Operaház 1913–14-es évadában

A századfordulón a klasszikus balett már csak Szentpétervárott volt megtalálható régi fényében, Európában ekkorra az udvari kultúra részeként gyakorlatilag eltűnt: balettnek csak az operák balettbetétjei, „vagy a kisebb, zárt számokból álló táncjeleket mellett a különféle szórakoztató helyeken fellépő csinos lányok által előadott varieté-számokat és a nagyszabású revüket tartották.”¹ A tízes évekre már felébred az igény arra, hogy a táncnak visszaadják igazi, művészi rangját, és a pillanatnyi szórakoztatáson túl maradandó esztétikai értéket képviseljen.²

A világháború kitörését közvetlenül megelőző időszakban Magyarországon még tartott az az operaházi balettelőadásokat meghatározó, Nicola Guerra balettmester nevével fémjelzett időszak, amely 1902-ben, az olasz mester leszerződésével vette kezdetét, és amely a háború kitörésével le is zárult. Amikor a munkát elkezdte, nagy elvárásokkal kellett szembesülnie: mint „koreográfustól, sok és jó balettbemutatót, tartalmas koreográfiát – a pedagustól pedig a balettkar újjáélesztését: a magyar táncosok felnevelését várta a közönség és az Opera vezetősége.”³ A feladat tehát az volt, hogy a megfelelő technikai felkészítéssel párhuzamosan új

¹ Fuchs Livia, *Bevezetés az amerikai és a modern tánc történetébe*, Tánctudományi Tanulmányok 1994–1995, Magyar Táncművészek Szövetsége, Bp., 1995, 23–41., 23.

² Lásd pl. Zsoldos Benő, *A táncz reneszánsza – Megoldott problémák*, Az újság 1913. szept. 28., 37.

³ Körtvélyes Ágnes, *Guerra Miklós balettmester operaházi működése = A magyar balett történetéből*, Bp., Művelt Nép, 1965, 175–190.

baletteket kellett színre vinni, aminek megvalósításához librettók hiányában új szövegkönyveket kellett írnia. Így alkot meg Guerra kényszerűségből 18 önálló balett koreográfiát, ebből hétnek a szövegét is maga írta.

Az első világháború előtti utolsó évadot az Operaház (némiképpen babonából) 1913.

szeptember 12-én, pénteken kezdte meg,⁴ és 1914. június

3-án fejezte be.⁵ A főpróbákra 1912 óta csak a fővárosi napilapok igazolt kritikussait engedték be.⁶ A nyitásra megnövelték a széksorok számát, ami egyfelől egy régi probléma megoldását jelentette („a vezetőség úgy találta, hogy az Operaházban kevés a hely és a meglevők is nagyon drágák”), másrészt viszont zsúfolttá és diszharmonikussá tette a nézőteret. A közönség és a kritikusok nagy várakozással tekintettek a bemutatók elé, mert azok „nívós, változatos és komoly művészi intencióktól vezérelt programot”⁸ ígértek. Szeptember végén aztán kiderült, hogy az Operaház komoly anyagi nehézségekkel küzd, a botrányt pedig fokozta, hogy az ezzel kapcsolatos iratok egy része egyszerűen eltűnt, illetve ellopták, és így került nyilvánosságra.⁹ Ennek ellenére (vagy talán éppen ezért) „a nagy anyagi és erkölcsi siker miatt 30 délutáni előadást vett fel a budget-be a minisztérium”, és ezeket az esti szereposztásban játszották.¹⁰ Novemberben Bánffy Miklós kormánybiztos előterjesztésére az addigi főrendező, Hevesi Sándor lett az opera igazgatója.¹¹

1914 áprilisában az Operaház elvesztette a Vasquezné Molina Italiával folytatott pert, a törvényszék az énekesnő kétévi bére és a perköltség megfizetésére kötelezte az Operaházat, ami közel százezer korona veszteséget jelentett.¹²

Az 1913–14-es évadban összesen „kétszázötvenöt előadást rendezett az Operaház, ötven dalmű kétszázhatvanötször, egy némajáték hétszer, és kilenc ballet harminchétszer került színre. (...) az Operaház az évadra hat újdonságot és 16 reprizt ígért a közönségnek.”¹³ Hogy ebből mi valósult meg, „a beküldött hivatalos be-



Az Magyar Királyi Operaház épülete az 1900-as évek elején
(forrás: fortepan.hu)

⁴ Dr Hevesi Sándor, *Az Opera jövő hetéről*, Pesti Napló 1913. szept. 7., 15.

⁵ *Az operaházi szezon vége*, Világ, 1914. máj. 17., 20.

⁶ *A főpróbák reformja*, Világ, 1913. márc. 27., 14.

⁷ *Az Operaház kapunyitása*, Világ, 1913. szept. 13., 13.

⁸ Uo.

⁹ *Az ellopott operaházi akták*, Világ, 1913. okt. 19., 19.

¹⁰ Dr Hevesi Sándor, *Az Opera jövő hetéről*, 1913. szept. 28., 17.

¹¹ *Az Operaház főrendezője – a Nemzeti Színház tagja*, Világ, 1913. okt. 1., 13.

¹² *A pervesztes Operaház*, Világ, 1914. ápr. 24., 17.

¹³ *Az Operaház – a szezon mérlege*, Világ, 1914. jún. 7., 17.



Gróf Bánffy Miklós 1873–1950 (forrás: cultura.hu)



Hevesi Sándor 1873–1939 (forrás: mek.oszk.hu)

számoló nagyon könnyedén intézi el a kérdést.”¹⁴ E szerint újdonság volt három dalmű (*Boccaccio*, *Godunov Boris* és *Oberon*), négy ballet (*Téli álom*, *Bethuliai zsidónő*, *Hasis és Falusi idill*) repris volt tizenhárom dalmű (*Pillangókisaszszony*, *Rózsalovag*, *Traviata*, *Verdi Requimje*, *Aida*, *Hamlet*, *Manon*, *Carmen*, *Orfeusz*, *Mesterdalnokok*, *Djamileh*, *Bánk bán*, *A windsori víg nők*) és egy némajáték (*Pierette fátyola*). A sajtó szerint azonban „szigorúan és logikusan véve a dolgot, csak két dalmű és egy ballet bemutatóját állapíthatjuk meg. A *Godunov Boris*-ét, az *Oberon*-ét és a *Téli álom*-ét. (...) Az *Astefieva-produkciók*, ez a hebehurgyán betanult és előadott három „ballet” pedig jobb, ha a feledés homályába merülne minél előbb.”¹⁵ Az operaház gondjainak, a be nem tartott ígéreteknek a vezetőség (gróf Bánffy Miklós és Hevesi Sándor) túlterheltsége az oka.¹⁶

Ami a balett megítélését illeti, a korábbi méltatlan állapotokban Bánffy Miklós gróf kormánybiztossá való kinevezése hozott a lapok szerint változást, ő vette tervbe a balett reformját. „Ennek első eredménye volt a *Prometheus* mintaszerű előadása”.¹⁷ Az 1913 március 19-én bemutatott balett épp azért keltett szenzációt, mert korábban „a balett nálunk a legutóbbi időkig elavult, érdeklődést nem keltő műfajt jelentett, a balettkar évek hosszú során át nem is jutott szerepléshez, három év óta nem volt balettújdonság, a régi (...) táncgyekegekre pedig, amelyekkel a színház különben rövid esti műsorát néha kiegészítette, senki sem volt kíváncsi. (...) A balettkar jóformán teljesen kiesett már a színházi közönség nézősférájából. A klasszikus ciklus során színre került *Beethoven-ballet*, a *Prometheus*, ennek nagy sikere (...) egyszerre megint aktuálissá tették a mi balettünket. Bebizonyult, hogy az Operaház kitűnő balettkarral rendelkezik, amely fogékony minden művészi uji-

tás, törekvés iránt, szívesen tanul és elsőrangú dolgokat produkál, ha megfelelő vezetés kedvet és ambíciót tud benne keltetni. (...) Az Operaház a *Prometheus*-szal felfedezte számunkra a bármely külföldi nagy színpadon helyét megálló balettkart, és a *Beethoven-ballet* előadásával mintegy kijelentette azt a szándékát is, hogy az

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Uo. Bánffy ezzel kapcsolatos saját élményeit lásd: Bánffy Miklós, *Színfalak előtt, színfalak mögött* = B.M., *Emlékezések, Irodalmi és művészeti írások*, Kolozsvár, Polis, 2012, 153–164.

¹⁷ Az Operaház balettje. Az elégedetlen tánckar. *Nincs fizetésemelés*. Világ, 1913. márc. 30., 12.

Operaház művészi reneszánszában jelentékeny szerepet akar juttatni az eddig elhanyagolt, kevésbé méltatott balletnek is.¹⁸ A korábbi elhanyagoltságot látványosan illusztrálja, hogy az „Operaház alkalmazottai közül a balletkar tagjainak van a legkisebb javadalmazásuk, (...) tagjainak az átlagos évi fizetése ezerkétszáz-ezer-négyszáz korona között váltakozik. Ennyit érnek el húsz-huszonöt évi szolgálat után, ami körülbelül már a nyugdíjba vonulásnak is az ideje. (...) Az Operaház tánckarának javadalmazása semmiképpen sem felel meg a mai kor és életviszonyok legminimálisabb feltételeinek sem. (...) az Operaháznak ma minden alkalmazottja jobban fizetett, mint az exponált és fárasztó munkát végző ballerínái.”¹⁹ A színház ezt azzal indokolja, hogy a táncosnők képzése és korai nyugdíjba vonulása komoly kiadásokkal jár, a balettkar viszont azzal érvel, hogy a megfelelő (és ezért költséges) képzés az opera érdeke, illetve a táncos életpálya nem teszi lehetővé, hogy nyugdíjba vonulás után más területen tudjanak elhelyezkedni és fenntartani magukat a táncosok. A Világ című lap szerint a megalázóan kevés fizetés azzal is összefügg, hogy a balettkar csupán nőkből áll, míg az operaház csak férfiakat vagy férfiakat is foglalkoztató részei (az énekkar, a zenekar) már ki tudta küzdeni magának a fizetésemelést. További ok lehet a „táncarnál uralkodó szigorú fegyelem, mely a táncosnőkbe kora fiatalságuktól kezdve belenevelődik”²⁰ Guerra is visszatartotta őket, amikor csatlakozni akartak a kórus követeléseikhez, így négy éve nem volt semmilyen fizetésemelésük.

A leendő táncosok képzéséhez évente egyszer, ősszel tartottak válogatót a hat és tíz év közötti lányoknak, amikor is egy Guerra által vezetett bizottság értékeltette őket „a külső csín, a jó alak és formás, arányos test”²¹ követelménye alapján. Általában 20–30 lányt vesznek fel, a kicsik Mazzantininénél, a nagyobbak (12–15 évesek) Brada Edénél tanulnak. Egy óráig vannak táncóráik, azoknak, akik nem tudnak hazamenni ebédelni, az Operaház ingyen biztosítja az étkezést az Izabella napközi otthonban. 1908 óta létezik a számukra létrehozott hatosztályú elemi iskolai tanfolyam a Lovag utcai községi iskolában, ahol délután fél háromtól vannak óráik Szűcs Jenő igazgató-tanító vezetésével. Havonta kapnak értesítőt a tanulmányaikról, ezt be kell mutatniuk az Operaházban is. Statiszta szerepeikért egy koronát kapnak, az *Aidá*ban fellépésért kettőt. Év végén tíz vagy húszkoronás jutalmat kapnak az Operaháztól a megfelelő vizsgák letételekor, ezeket összesen három-négyszáz korona értékben osztják ki. Három-négyévi tanulás után lesz vala-

¹⁸ Uo.

¹⁹ Uo. Összehasonlításképpen: az említett pert megnyerő Vasquez grófnő egy év alatt 40750 koronát keresett. Vö: *Vasquez grófnő pöre az Operaház ellen*, Az újság, 1914. ápr. 24., 16. Öt kiló szőlőért 3 korona 80 fillért, egy kosár paprikáért 2 koronát kértek, egy Salamander cipő 12 és fél koronába, egy szoknya (alj) 5 és 11 korona közötti összegbe, egy teljes, átlagos menyasszonyi kelengye 500 koronába került, egy gramofon ára 25 korona volt. (Az összegeket tartalmazó hirdetések Az újság 1913–14-es lapszámaiban szerepelnek)

²⁰ Uo.

²¹ Uo.



Nicola Guerra 1868–1942
(forrás: augustevestris.fr)

kiből kartáncosnő, ekkor szerződést kap. A kezdő fizetés háromszázhatvan korona egy évre, a külön fellépti díjak ezen felül járnak, esetenként emelkednek is. 1–2 év múlva emelkedik évi ötszáz koronára a fizetés, tizenöt éves korában a nyugdíjintézetnek is tagja egy balerina. Ezután egy vagy két évenként emelkedik a fizetés, 15–20 évi szolgálat után a kétezer koronáig mehet fel, a gyakorlottabb kartáncosnők fellépésenként 4–5 korona külön díjazást kapnak.

Bánffy vezette be a hatvan- és nyolcvanfil-léresek helyett az egykoronás fellépti díjakat, 1913 januárjában néhány régebb óta táncoló balerina kapott fizetésemelést. A magántáncosok fizetése rendszerint emelkedik, olyan szerződésük van az operával, mint a magánénekesnőknek. 1913-ban öt assolutája volt

az operaháznak: Nirshy Emília, Sebesi Teréz, Pallai Anna, Koós Margit és Kasztner Emma, utóbbi kettő tulajdonképpen csak kartáncosnő, de a szerződésük magántáncosnői kötelezettségeket tartalmazott, és év végén nyugdíjba is vonultak.

Férfitáncosból még mindig kevés van: a színház annyira hanyagolta a balettet, hogy nem is gondolt férfitáncosok képzésére, pedig ennek fontossága nem csak az oroszok példáján látszik, a bécsi balettkarban is „egész sereg kitűnő táncos” szerepel.²² A férfitáncosok hiánya a *Prométheus*-balettre készülve tűnt fel, az idő rövidsége miatt csak három táncost tudtak szerződtetni, ezek Faludi Károly, Nádasi Ferenc, Jeszenszky. Rajtuk kívül a két régebbi, Smeraldi Cézár és Brada Ede alkotják a férfi táncosok csapatát. Közülük Nádasi Ferenc válik ki leginkább, aki az Operával szemben működő varietéből került Guerra tanítványai közé. A mulatóban havi hatszáz koronát keresett²³, az operában 250-et. Mivel Guerra egy szólótáncos kiképzéséért hatezer koronát kért, Nádasi annak ellenére, hogy már szólótáncosként került az Operaházba, ebből havonta 100 korona tiszteletdíjat fizetett Guerrának.²⁴

Az 1913–14-es évadra a balett már kezdett kitörni az operai betétek szerepéből, vagy legalábbis annyira meghatározó eleme lett az operának, hogy befolyásolni tudja annak esztétikai értékét: „A *Carmen* mai előadásán (...) Sebesi Tessza táncprodukciója zenébe olvasztott gesztusok művészi egymásutánja volt, csupa ritmus, csupa melódia. Örömmel láttuk a sablónok végleges kiküszöbölését, a meg-

²² Uo.

²³ Vályi Rózsi, Nádasi Ferenc, *a Magyar balett érdemes művésze. = A magyar balett történetéből*, Bp., Művelt nép, 1956, 286–308., 292.

²⁴ Nádasi Ferenc: *Guerra Miklós*, *Táncművészet*, 1955. dec., 559–561.

komponált, egységes és egyéni táncot, amely nagy és lelkes tetszészajt váltott ki a közönségből. Ha más eseménye nem is volt a mai *Carmen*-előadásnak, ezt az egyet le kell szögezni.”²⁵

Az évadban színre került balett-előadások tehát a következők voltak: valódi újdonság az 1914 áprilisában bemutatott *Téli álom*²⁶ című balett volt, az újabb keletű művek közül játszották a *Prometheus-t*²⁷, szintén az előző évről áthozták az *Ámor játéka*²⁸ című művet, három év szüneteltetés után újra műsorra tűzték a *Pierette fátyla*²⁹ című pantomimet, folyamatosan műsoron volt a Guerra által írt és koreografált *Törpe gránátos*³⁰, a régi, hagyományos repertoárdarabok közül pedig a *Babautündér*³¹ és a *Coppélia*³² szerepelt a műsorrendben. Mindebből egyértelműen kiderül az operaházi vezetés azon szándéka, hogy bekapcsolódjon a modern trendekbe, és megpróbáljon megfelelni a kritikusok és a nézők elvárásainak is. Márpedig a kritikusoknak eddigre igen határozott elvárásaik lettek a balett-előadásokkal kapcsolatban. A kritikákból, illetve a különböző társulatokhoz, iskolákhoz³³ vagy az egyes táncosokhoz, például Isadora Duncanhez (akinek karrierje éppen Magyarországon indult), Loie Fullerhez kapcsolódó, népszerűségükről³⁴ árulkodó hírekből kiderül, hogy tisztában voltak a (nyilvánvalóan



A *Pierette fátyla* lipcei kiadásának borítója (forrás: unideb.hu)

²⁵ Az *Operaház új Manolája*, Világ, 1903. dec. 13., 17.

²⁶ A szüzsét Hevesi Sándor írta Robert Schumann zenéjére, Rékai Nándor hangszerezésével, a koreográfus természetesen Nicola Guerra volt. Bemutató: 1914. ápr. 4. Lásd még: Pónyai Györgyi, A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből, Bp., Planétás-M. Táncműv. Főisk., 2009, 123–124.

²⁷ Szöveg: Bródy Sándor, zene: Ludwig van Beethoven, rendező: Hevesi Sándor, koreográfus: Nicola Guerra. Bemutató: 1913. márc. 19. Pónyai Györgyi id. mű, 120–122.

²⁸ Zene: Wolfgang Amadeus Mozart, szöveg: Hevesi Sándor, koreográfus: Nicola Guerra. Bemutató: 1913. május 3. Pónyai Györgyi id. mű, 122–123.

²⁹ Szöveg: Arthur Schnitzler, zene: Dohnányi Ernő, koreográfia: Nicola Guerra. Bemutató: 1910. május 7. Pónyai Györgyi id. mű, 110–112.

³⁰ Zene: Szikla Adolf, szöveg és koreográfia: N. Guerra. Bemutató: 1903. dec. 22. Pónyai Györgyi id. mű, 97–98.

³¹ Zene: Joseph Bayer, szöveg: Joseph Hassreiter és Joseph Gaul, koreográfia: Joseph Hassreiter. Bemutató: 1888. dec. 13. Pónyai Györgyi id. mű, 59.

³² Zene: Léo Delibes, szöveg: E.T.A Hoffmann- Charles-Louis-Étienne Nuitter, koreográfia: Campilli Frigyes. Bemutató: 1877. febr. 24. Pónyai Györgyi id. mű, 44–45.

³³ Ide tartozott az orosz együttes és Duncan mellett például Dalcroze tevékenysége is. Vö. pl. *Ritmikus táncgyakorlatok*, Az újság, 1914. márc. 13., 15. *Az orosz balett: beszélgetés az orosz balett mesterével*, Világ, 1914. márc. 15., 40.

³⁴ Azért vannak kivételek: Nirschy Emília például egyáltalán nem osztja a kritikusok és a nézők véleményét ezekkel a klasszikus vonalat megtagadó irányzatokat létrehozó tán-



Claude Debussy: *Egy faun délutánja*, jelenetkép V. Nyizinszkijjel a 2012–13-ban Budapesten is bemutatott produkcióból (forrás: wikipédia)

nagyrészt bécsi közvetítéssel megismerhető³⁵) különféle modern irányzatokkal. Az említett elvárásokat pedig ezek közül egyértelműen az 1912–13-as évadban Magyarországon nagy sikerrel³⁶ vendégszereplő világhírű Gyagilev-féle orosz balett-társulat által hozott stílus és színvonal határozta meg.³⁷ A magyar balettkartól és Guerrától is elvárták, hogy minden nehézség ellenére nemzetközi viszonylatban is minőségi előadásokat produkáljon, leginkább pedig az oroszok gyakorlatát kérték rajta számon, vagyis nem csak az alapos klasszikus technikai képzettségű táncosokat (ennek a követelménynek egyébként Guerra meg tudott felelni), hanem a klasszikus alapok megtartásával olyan új, a kiüresedett,

merev formákon túllépő, ízléses és esztétikailag hatásos koreográfiákat, amelyek a modern balett szintjére emelik az egyes előadásokat.³⁸ Ez utóbbi volt a kritikusok szerint Guerra számára megoldhatatlan feladat. (Nem könnyítette meg ezt a dolgot, hogy Guerra az oroszok felléptekor – állítólag szakmai féltékenysége miatt – nem volt Magyarországon³⁹)

Az oroszok vendégszereplése előtt a többi művészeti ághoz képest másodlagosnak tekintett táncnak, táncjátéknak, pantomimnek a megítélése önmagában nem volt annyira szigorú. A balettől, a tánctól nem vártak sem katarzist, sem problémafelvetést vagy gondolkodásra késztetést, csak kikapcsolódást, felüdülést, illetve nagyon erős vizuális élményt. Maga Guerra is úgy vélekedett,

cosnókkal (Duncan, Fuller) szemben. Vö: Nirschy Emília, *A klasszikus tánc*, Bp., Táltos, 1918, 21–23.

³⁵ Jellegzetes ebből a szempontból például a később Márai Sándor számára „egy egész korszak kultúrájának leképeződését” jelentő Wiesenthal nővérek művészete. Fried István, *Siker és félreértés között. Márai Sándor korszakok határán*, Szeged, Tiszatáj, 2007, 42.

³⁶ Az oroszok 1913 februárjában „háromszor felemelt helyárac mellett léptek fel, de így is csak nehezen lehetett jegyhez jutni.” Nádasi Ferenc, *70 éves Operaházunk balettje*, Táncművészet 1954. okt., 294–301.

³⁷ Gyagilev társulatáról, és különösen a vezető táncos Vaclav Nizinszkijről már csak annak magyar felesége, a Márkus Emília első házasságából született Pulszky Romola miatt is gyakran számoltak be a lapok. Lásd még: Nizinszkijné Pulszky Romola, *Nizinszkij*, ford. Lengyel Lydia, Bp., Nyugat, 1935., Lifar, Serge, *Gyagilev*, Bp., Gondolat, 1975., Nizinszkij Romola, *Harc Istenért: Nizinszkij naplója*, Bp., Grill, 1942., Nizinszkij, Vaclav, *Füzetek: az érzés*, Bp., Európa, 1997.

³⁸ Nádasi Ferenc, *Guerra Miklós*, Táncművészet, 1955. dec., 559–561, 560.

³⁹ Uo. Valamint: Táncművészeti dokumentumok 1984, 6–8, 8.

hogy „A tárgy inkább csak ürügy, valami egyszerű fonál, mely csak arra való, hogy logikus sorrendben együtt-tartsa a képeket, melynek keretében a koreografus kifejtheti jól átgondolt tevékenységét, megvalósíthatja azokat az esztétikus mozdulatokat, a ragyogó felvonulásokat, melyek a szín- és fényhatások ízléses felhasználásával s a kísérő zene varázsa alatt élettel töltik meg a színpadot, s a léleknek a gondolkodás fárasztó kényszere nélkül igazi üdüléssel szolgálnak. Ne kényszerítsük a nézőt, hogy többé-kevésbé a fejét törje egy tárgy fölött, melyet néma s mozdulatokban, kifejezésekben fölötte szegény művészet ad elő. (...) A táncz nem lehet mulattató és tanulságos, mint a zene; nevelési célzata egyáltalán nincs. (...) Ez a balett lényege: a megérthetőség és szórakozás könnyűsége. A könnyed, egyszerű tárgyakat nem keressük a történelemben, a regényben, a drámában, amely forrásokat különben a közönség csekély érdeklődése közepett úgyszólván már régen kimerítették. De megtaláljuk a balletre alkalmas világot a »fantasztikus«-ban, ami lehet meseszerű, legendás, ördögi éppen úgy, mint paradicsomi vagy éppen mitológikus. A nemtők, nimfák, koboldok, istenek és félistenek e csodaországában fakad a mai balletszínház legigazibb, sőt, talán egyedüli forrása. Ide, a könnyűlábú szárnyas géniuszok közé, az elvarázsolt erdők, tavak, kastélyok, tengerek és hegyek fantáziaszülte környékére kell vezetned a nézőt, ha azt akarod, hogy a balletnek létjoga legyen. Hadd álmodjék könnyen, édesen, gyönyörűséggel; álmodjék nyitott szemekkel, mintha egy jótékony hipnózis részegítette volna meg érzékeit; hadd tévelyegjen szabadon a valószínűtlenség, a fenomenális, a csodaszerűség oczeánján, melynek láthatára ezer ragyogó naptól fényes és csábítóan áttetsző női alakokkal van benépesítve. Adjuk vissza az elmének az arany gyermekkor üde álmait, rózsás illúzióit, amelyek ott szunnyadoznak a felnőttek szíve mélyén, de amelyet a való élet ridegsége és érzéketlensége sohasem fog felköltöteni. Ime ez az egyetlen szempont, amelyből a táncz nagy, de összefüggéstelen művészetét csodálni lehet. (...)”⁴⁰ Guerrának ezt az *Álom*⁴¹ című „fantasztikus balett” kapcsán elmondott nézeteit az 1905-ös bemutató alapján beszámoló kritikus is osztja: szerinte a „hangtalan színjáték” kétféle lehet, „vagy a közönséges élet piaci kómikuma: ez a pantomime, vagy a mesés, regés, fantasztikus vagy allegorikus poézis: ez a balett. (...) Bonyolódott cselekményt, lélektani evolúciót (sic) a némajáték semminemű eszközeivel, sem tánczczal, sem mimikával kifejezni nem lehet. A néma szó- és hangtalan formák s mozdulatok csak nagy általánosságban képesek jelezni az érzéseket, részletezett gondolatközlésre csak igen korlátozottan vagy egyáltalán nem alkalmasak.”⁴²

Guerra alapkonceptiója a későbbiekben sem változott, viszont a kritikusok elvárásai Gyagilevék vendég szereplése után igen. A tánc- vagy pantomimjátéktól a táncosok technikai képzettsége mellett már elvárták az újítások által kiváltha-

⁴⁰ Guerra Miklós, *A balett föladata*, Az Újság, 1905. febr. 8., 12.

⁴¹ Zene: Szikla Adolf, szöveg és koreográfia: Nicola Guerra. Bemutató: 1905. febr. 9. Pónya Györgyi id. mű, 102–103.

⁴² *Álom, bemutató az Operában* (I. t.), Az Újság, 1905. febr. 10., 13.

tó drámai hatást is. Guerra koreográfusként nem tudott alkalmazkodni az új követelményekhez. És míg korábban koreográfusi munkásságát egyértelműen pozitívan ítélték meg, addig a későbbi kritikákban már sokszor emelnek kifogást ellene.

Így volt ez a *Téli álom* esetében is, ahol az író Hevesi Sándor, a rendező Bródy István, az egész elképzelés és a megvalósítása is elismerő kritikát kap, ellentétben Guerra Miklóssal, aki a kritikusok szerint „kompromittálta az Operaházat”⁴³, koreográfiája „ízléstelen, alacsony nívójú, szürke unalom”⁴⁴ volt, holott az oroszok példáját kellett volna alapul vennie a darabhoz.

Az *Ámor játéka*i bemutatóján Guerra szintén nem aratott osztatlan sikert koreográfusként, sőt, a Budapesti Hírlapban Haraszti Emil⁴⁵ az egész előadás lesújtó kritikát közöl, mivel az szerinte „méltatlan” az Operaházhoz, amelynek „egyaránt hajlékot kell nyújtania a klasszikus, a modern és a magyar művészetnek”.⁴⁶ Vele ellentétben Bálint Aladár a Nyugatban ugyan „kedvesnek”, „frissnek”, „gyönyörűnek”, és az eddig megszokottól merőben másnak, különlegesnek látja az Ámor ébresztésére feléledő porcelánfigurákat, de ezt az élményt nem a mozgás váltja ki, hanem a kezdeti merev színpadkép, amelyhez a tánc nem tesz hozzá semmit: „velem együtt úgy hiszem a legtöbb szemlélő észre sem vette, hogy mit táncolnak és hogyan, nem is fontos.”⁴⁷

A *Pierette fátyola* című pantomim előadás is tanulságos, nemcsak Guerra, hanem a tánc és a táncosok megítélése szempontjából is. Ami Guerrát illeti, a kritikusok szerint „kínosan hatott a darabot egyébként ízlésesen rendező Guerra Miklós stílus-zavaró közreműködése. Lehet, hogy jó balettmester Guerra, de kétségtelenül rossz táncos, és még rosszabb mimikus. A végtagok hangos és durván ható csapkodásai, örökös és nem csak indokolatlan, de pantomimeben egyenesen kárhozatos lábdobbantások jelentik nála a drámai némajátékot.”⁴⁸ Hogy Pierette szerepét táncosnőre, Sebesi Terézre bízta, egyértelműen kiválta a kritika elismerését, és először fogalmazódik meg egyértelműen az a nézet, mely szerint nemcsak hogy egy táncos is alkothat ugyanolyan művészi színvonalon, mint egy drámai színész, hanem a táncos darabokban kizárólag táncosok tudják ezt a művészi színvonalat produkálni.⁴⁹ Igaz, a későbbiekben Dohnányi drámai színésznő felesége, Galafrés Elza is nagy sikerrel játszotta ezt a szerepet, ebben nyilvánvalóan közrejátszott a pantomim műfaj köztes jellege is.

A *törpe gránátos* Guerrának egy korai, de nagy sikerrel és sokáig játszott darabja volt, 1903 december 22-től több mint 30 évig volt műsoron (1934-ig) és száz elő-

⁴³ *Operai est: Djamileh – Susanne titka – Téli álom*, Világ, 1914. ápr. 5., 18.

⁴⁴ *Bemutató az Operában*, Pesti Napló, 1914. ápr. 5., 17.

⁴⁵ Haraszti Emil, *Három bemutató az Operaházban*, Budapesti Hírlap 1903. máj. 4., 17.

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ Bálint Aladár, *Az Operaház három újdonsága*, Nyugat, 1913. 10. sz. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00128/04171.htm>

⁴⁸ *Repríz az Operaházban*, Világ, 1913. okt. 18., 14.

⁴⁹ Vö: Hevesi Sándor, *Az Opera jövő hetéről*, Pesti Napló, 1913. okt. 12, 15, és *Repríz az Operaházban*, Világ, 1913. okt. 18., 14.

adást ért meg. Ehhez a humoros, karakterszerepeket felvonultató, jól követhető történethez tökéletesen megfelelt Guerra stílusa.

A *Coppélia* egy igazi klasszikus, amelynek népszerűségét magyar vonatkozása is növelte. 1877 februárjában a mazurka, a spanyol táncok mellett csárdást is felvonultató *Coppélia* bemutatójával elevenítették fel újra a Nemzeti Színházban az önálló balettelőadásokat, így ennek műsoron tartása egyértelmű utalás a hagyományörzésre és a balettnak szentelt nagyobb figyelemre is.

A *Babatündér* szintén 19. századi, népszerű darab, először 1888 decemberében adták elő Magyarországon. Ez a darab is jól példázza azt az irányt, amelyet Guerra képviselt: az egyszerű, mesékhez, játékokhoz, bábokhoz kapcsolódó, szinte jelentéktelen cselekményből felépülő, de rendkívül látványos, szórakoztató táncot.

Emellett az újítás jegyében már az 1913–14-es évadra tervezték a *Fából faragott királyfi*⁵⁰ és *Az infánsnő születésnapja*⁵¹ című balettek bemutatóit,⁵² ezeket azonban ekkor nem sikerült színpadra állítani. Az előbbit 1917 májusában, utóbbit 1918 áprilisában mutatták csak be.

Ezek az előadásokon kívül három vendégszereplés érdemel figyelmet. Az egyik annak ellenére, hogy elmaradt. Loie Fuller amerikai táncosnő bukaresti fellépése után érkezett volna Magyarországra, de a román udvari gyász miatt el kellett halasztani az előadásokat, amelyeket már nem is tudtak aztán megtartani. Bár az előadás elmaradt, mindenképpen beszédes, hogy meghívták Budapestre, és az is, hogy szinte minden jegy elkelt elővételben a produkcióra – ami eléggé kínos helyzetbe hozta az Operaházat.

A másik két vendégszereplés és a róluk szóló kritikák is nagyon tanulságosak. Az egyik Serafina Astafieváé, aki egyedül, a Gyagilev-féle társulattól kiválva nagy csalódást okozott a magyar közönségnek és a kritikusoknak is. Ez rávilágít azokra az elvárásokra, amelyeket a fellépésekkel kapcsolatban működtettek, nevezetesen, hogy nemcsak a magas szintű technikai tudást, de egyúttal a modernekre jellemző, a táncot a test megmutatásával igazán esztétikai értékkel emelését kérték számon.⁵³ A kritikák szerint Astafieva nem elég képzett táncos, meztelenkedé-

⁵⁰ *Az Operaház idei Balletújdonságai*, Világ, 1913. nov. 29., 14. Lásd még Pónyai Györgyi, id. mű, 126–129; Wagner István, *A Fából faragott királyfi az Operaházban*, Táncudományi Tanulmányok, 1976–77, 29–47; Harangozó Gyula, *Huszonöt év az Operaház balettszínpadán*, Táncművészet, 1951. okt., 8–11., 10.

⁵¹ *Új magyar ballet*, Világ, 1913. okt. 12, 19.

⁵² „A felsoroltakon kívül az Operaház már a múlt év óta készül *A régi Pest* című ballet bemutatására. A szövegét Hevesi Sándor írta és a ballet keretében be akarja mutatni a harmincas-negyvenes évek Pestjét, a régi, patriarchális főváros akkori nevezetes helyeit, divatját, tipikus alakjait. A darab első képének egy gellérthegyi bucsu, másik képének egy juristabál a színhelye. A zenét magyar nótákból és akkoriban Pesten divatozott dalokból állítják össze dr Fabó Bertalan segítségével, aki a régi magyar zenének egyik legalaposabb ismerője és kutatója.” *Az Operaház idei Balletújdonságai*, Világ, 1913. nov. 29., 14.

⁵³ A budapesti közönség tagjai „gazdagok, műértők és intelligensek voltak. Egy kis főváros minden büszkeségével állandóan versengtek a császári Béccsel. Budapest látni



Serafina Astafieva 1876–1934 (forrás: flickr.com)

se pedig öncélú.⁵⁴ A kudarc az operaház kudarca is volt, tekintettel arra, hogy teljes kapacitással, tánckarral, zenekarral állt egy végül színvonalatlan produkció mögé. Ezen az sem változtatott, hogy Astafieva magyar partnerei, Nádasi Ferenc és Lugosi Béla pozitív kritikákat kaptak.⁵⁵

A másik vendég, a 42 tagú társulatával érkező Anna Pavlova⁵⁶ Astafievával ellentétben viszont igazi szenzáció volt. A háború kitörése miatt csak terv maradt Anna Pavlova 1914 októberére tervezett újabb fellépése és a Gyagilev-vezette társulat 1914 telére lekötött vendégszereplése is.⁵⁷

Összefoglalásként elmondhatjuk, hogy az első világháború kitörését közvetlenül megelőző időszakban létezett a budapesti Operaházban egy alapjaiban jól működő és fejlődőképes tánckar, tehetséges magántáncosokkal, határozott elképzelésekkel bíró vezetőkkel, volt értő és konkrét elvárásokkal rendelkező, nemzetközi irányzatokat szemmel tartó, és színvonalat követelő kritika, értő és érdeklődő közönség. Abból a mintakínálatból, amelyet a korszak táncot megújító tehetséges művészei, koreográfusai képviseltek, a magyar kritika és közönség egyértelműen a klasszikus alapokat meg-

akart mindent, viszont a művészetben a legmagasabb színvonalat követelte.” Nizsinszkijné Pulszky Romola, *Nizsinszkij*, ford. Lengyel Lydia, Bp., Nyugat, 1935, 13. De volt a budapesti nézőknek egy olyan rétege is, amelyik a (főként külföldi) előadók megbuktatásával gyakorolta az élet más területeiről hiányzó hatalmát, és amelynek „a káröröm az uralkodó ízlése.” Viharos, *Budapest a nézőtéren*, Az újság, 1913. dec. 17., 1–3. A nézők e két csoportja más-más módon nehezíti az Operaház vezetőségének dolgát: „A világ összes operaházai közül a budapestinek a helyzete a legnehezebb. Közönsége a város méreteihez képest aránylag csekély és legnagyobbbrészt nem oly tehetős, hogy sokat áldozhatna a zenei gyönyörűségekért. A kik pedig jó anyagi viszonyok között élnek és gyakrabban látogathatják az Operaház előadásait, olyan mintaszerű előadásokat követelnek, a milyeneket csak a legnagyobb világvárosok legelső operaszínpadjain lehet hallani.” *Kapuzárás után – Az Operaház elmúlt évadja* (g. l.). Az újság, 1914. jún. 6., 15.

⁵⁴ A kritikus ítéletét nem a prűderia mozgatja, Astafieva meztelenkedése azért nem való színpadra, mert az „nem, mint a táncművészet természetes velejárója, ami a tánc legújabbkori apostolainak működése óta, Isadora Duncantól, a Wiesenthal-lányoktól egészen a helleraui iskoláig immár átment a köztudatba, hanem az a rafinált exhibíció, ami a művészet jelszava alatt a modern tánc fejlődésével párhuzamosan a brettlin ütött tanyát. Astafieva meztelenkedése nem áll arányban művészetének értékével, azzal, amit nyújtani tud. Ez az oka kudarcának.” *Astafieva*, Világ, 1914. máj. 21., 14.

⁵⁵ *Astafieva*, Világ, 1914. máj. 21., 15.

⁵⁶ Pavlova fellépései nem az Operaházban, hanem a Népopera-ban voltak.

⁵⁷ *Anna Pawlowa visszatér*, Világ, 1914. jún. 3., 15.

tartó, és azokat továbbgondoló oroszokat választotta. Mindebből Guerra Miklós a klasszikus balett alapokat, a táncosok megfelelő képzését tudta biztosítani⁵⁸, a megfelelő színvonalú modern koreográfia kidolgozásához a kritikusok szerint nem jutott el. A háború kitörésével a további alakulás lehetősége gyakorlatilag megszűnt: 1914 őszén már ki sem nyitott az Operaház, Nádasi Ferenc a többi férfitáncossal együtt bevonult⁵⁹, Nicola Guerra pedig 1915 tavaszán elment Magyarországról.



Nádasi Ferenc 1893–1966
(forrás: caruso.blog.hu)

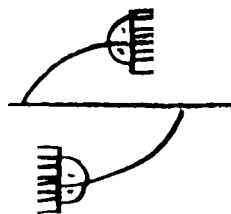
- ⁵⁸ „Guerra tizenkét éves budapesti működése alatt a balett kar igen nagy technikára és kifinomult mozdulatokra tett szert s ennek hatása még egy pár évig az ő távozása után is érezhető volt. Művészi munkája és számos balettje nagy fejlődést, elismerést és jó hírnevet hozott a Magyar balettnak. (...) balettünket a hagyományos balettfegyelemhez szoktatta, ami nélkül a balett elképzelhetetlen és ami, sajnos, az ő távoztával teljesen elveszett.” Nádasi Ferenc, *Guerra Miklós, Táncművészet*, 1955. dec. 559–561.
- ⁵⁹ Nádasi Ferenc, *70 éves Operaházunk balettje*, *Táncművészet* 1954. okt., 294–301., 299. Amikor Nádasi végre felmentést kap a katonai szolgálat alól, az erről szóló hivatalos iratban „magántanácsosként” szerepel. Vályi Rózsi, *Nádasi Ferenc, a Magyar balett érdemes művésze*. = *A Magyar balett történetéből*, Bp., Művelt nép, 1956, 286–308.

Anikó Ágnes Patonai: Ballet Performances at the Budapest Opera House in the 1913/14 Season

The author, employed by the Országos Széchenyi Könyvtár (National Széchenyi Library) and a doctoral student at Pécsi Tudományegyetem (Pécs University), was one of the presenters at the conference “Színházi nyelvújítók” (“Theatre Innovators”) organised by the Nemzeti Színház (National Theatre) on 28th November 2015. The paper presents ballet in the Opera House during the time period right before the outbreak of World War One. It informs of the existence at the Budapest institution in those days of a fundamentally well-working ballet company which was capable of development, had talented soloists, leaders with definite conceptions, appreciative critics having specific expectations, who paid attention to the current international tendencies, represented and required high standards, as well as an interested audience, which clearly opted for the Russians adhering to and improving on the classical roots, primarily Diaghilev’s workshop, as an example to be followed. Of all that it was Nicola Guerra who ensured the foundations of classical ballet and proper training for dancers, although he came short of creating high-quality modern choreography according to critics. The possibility of further organic development was practically stifled by the outbreak of the war – the Opera House remained closed as early as the autumn of 1914. Male dancers joined the army and Nicola Guerra left the country in the spring of 1915.



TÓTH DÉNES ÁRPÁD



Kortársunk, Palasovszky

Az avantgárd hercege

Palasovszky Ödön a lengyel nemesi felkelés leverése után Magyarországra menekült família 1899-ben, Budapesten született leszármazottja, az első magyar avantgárd színház alapítója, akit 1980-ban az utolsó avantgárd művészként búcsúztattak. „Elvesztettünk egy reneszánszian sokoldalú embert. – olvashattuk a legnagyobb példányszámú napilapban megjelent nekrológban. – Az irodalomtörténet és főleg a színháztörténet majd ezután fedezi fel értékeit.”

Palasovszky az egyik legszínesebb egyénisége 20. századi színháztörténetünknek. Színész és mozgásművész, rendező és díszlettervező, színházszervező és színigazgató; de költőként, íróként, esztétaként, műfordítóként, valamint lapszerkesztőként és pedagógusként is majd' mindig a színházhoz kötődik. Legritkábban a hivatásos, hivatalos és legális színházakhoz, s egyáltalán nem a bevált, konvencionális és kommerciális, kitaposott utakon helyben járó magyar színjátszáshoz.

Ő az experimentális színpadi mozgalmak elindítója, kísérleti élszínpadok sokaságának megalapítója, a magyar színpadi avantgárd egyik megteremtője és egyik legnagyobb alakja. Méltatlanul mellőzött és elfelejtett színházi újtó, akinek az életművét invenciózus munkássága okán színháztörténetünk legfényesebb állomásai közé sorolhatjuk, akinek a lázadás tiszta szelleme vezette lépteit...

1925 és 1934 között, valamint 1945–46-ban mindösszesen tizenháromféle, egymásra épülő, de egymástól karakteresen megkülönböztethető projekten dolgozott. Tizenhárom cselekvés-együttessel. Tíz helyen (például a Művész Színpadon, a Ze-neakadémián, az Operettszínházban, a mai Thália helyén, az Állatkert szabadtéri körszínpadán, majd a Madách Színházban) 10+2 év alatt 41 színházi est fűződik a nevéhez.

Színpadai a Zöld Szamártól a Dolgozók Színházáig nem egy rabiátus színházszerző pályaképének állomásai. Színpadainak története: lázadásainak története. Kezdetben a kispolgári társadalom ellen lázadt, később a dogmatizmus volt a célpontja. A színházról alkotott képe sokat változott, egyetlen eleme azonban változatlan maradt: a forradalmisága. „A művészetet a tömegek áhíta teremtette, és vissza kell adni a tömegeknek” – állította, de nem volt proletkultos; költészete és színháza nem politikai agitáció, hanem harc az ember radikális felszabadításáért. Igazi „avantgárdista” volt, alkalmi társulatai a honi színikultúra valódi előőrsei, élcsapatai.

Színházi pályáját végigkísérik a hatósági zaklatások (cenzúrázás, betiltás stb.). A világháború előtt polgárpukkasztónak, a háború után túlságosan polgárinak tartották őt, aki az utolsó leheletéig modernista, a mai alternatívok közvetlen elődje, kortársa volt.

1930–31-ben Mandl Terézszel Színház és Film címmel szakfolyóiratot alapított. A lap a színházat először vizsgálta társadalomtudományi igényekkel. Palasovszky itt fejtette ki új elvű színházának téziseit.

A kettős pillér elve

Palasovszky esztétikájának egyik alapja, hogy a beszédre és a mozgásra mint két fő pillérre kell épülnie minden színelőadásnak. Kezdjük a beszéddel; hogyan is állt nálunk a világháború előtt az élőszó kultúrája?

„Részben a mai idők hajszájával és zaklatottságával függ össze, tehát ideges tünetnek kell tekintenünk, hogy kiejtésünk és hanghordozásunk állandóan romlik, hogy beszédünk kapkodó, zilált, hanyag (...) a baj oka mindenekelőtt abban gyökerezik, hogy a beszédkultúra gondolata feledésbe merült és nem fordítunk kellő gondot a beszédnevelésre... Nem törődik vele sem az otthon, sem az iskola, sem pedig a színház, mely úgy látszik, mindinkább lemond arról, hogy a magyar beszéd művészetének hivatott istápolója legyen...”⁸⁵ év telt el a fentiek megjelenése óta, de ma sem törődnek sokkal többen a beszédkultúrával.

A másik fő pillér a mozgás: „Minden mozgás mintegy tükörben mutatja a belső embert. Megmutatja lelki életünk hullámzásait, továbbá a velünk született vagy szerzett, állandó tulajdonságokat. Jellemző a testi karakterre,



Az Eötvös-kollégista Palasovszky a bölcsészdiplomával párhuzamosan színész szakképzettséget is szerzett (1921)



Madzsar Alice 1877–1935
(forrás: mozdulatmuvesztet.hu)



Róna Magda
Harc a kígyóval 1930,
ismeretlen fotós
felvétele az MTA BTK
Művészettörténeti
Intézetében
(forrás: artmagazin.hu)

vérmérsékletre, ösztönéletre. Az ember egész személyiségére (...) éppígy megmutatja a lelki megkötöttségeket, gátlásokat, az elleplezett gondolatokat és érzelmeket, ha a mozdulatok nyelvén értünk.” E sorokon erősen érezhető, hogy Palasovszkyék tanulmányozták Freud, Jung és Pavlov munkáit. Szemükben a tánc nem csupán a zene interpretációja volt, hanem önálló színpadi művészet. Abban az időben, amikor az nálunk pusztán látványosság, legjobb esetben is csupán technikai bravúrok egymásutánisága.

A két pillér a kórusban egyesül Palasovszkynál, melytől a színpad reformját várja. A kórusdráma fő elemei: a mozgás alapján fölépített tömegjáték és a parlandóra épített előadásstílus. Mi is az a parlando?

„Nem »szavalatra« (dekklamálásra) törekszünk, nem is a zene törvényei szerint igazodó »énekre«, hanem olyan előadásmódra, mely az érzelmeket és indulatokat kifejező hanghordozás egyes elemeit kihangsúlyozza, és szabadon ritmizálja...”

Amit a mozgásról ír, akár egy mai fizikai színházi elképzelés magja is lehetne: „Nem a táncból kell kiindulnunk, nem is a színészkedésből, hanem a természetes emberi mozgásokból, a lelki emóciók ösztönös megnyilvánulásából. Ezeket fejlesztjük cselekményes játékká vagy ritmikus mozgáskonstrukcióvá...” Érezhető, hogy Palasovszky ismerte *Tairov* kísérleteit, de nyilvánvalóan rokonítható elképzelése Piscator és Gropius, illetve Mejerhold azon törekvésével is, hogy a játékot kiemeljék a statikus keretből: „Az egyes síkok vagy térformák összhangja, a lépcsőzetes, sugaras vagy koncentrikus tagoltságok összessége, egyszóval a térkonstrukció maga is külön ténye a mozgásnak.” 1928 és ’34 között az író-rendező Palasovszky, Madzsar Alice koreográfus és Róna Magda táncos-koreográfus művészi triáoszt alkottak. A kifejező tánc jegyében együtt teremtették meg a drámai táncszínpadot.

A lényegre törő színház

Palasovszky a *kettős pillér elvét* fejleszti tovább a lényegre törő színház elméletében. Ennek legfontosabb elemei a következők:

„Az első: a jellemábrázolás új, relatív módja. Az ilyen beszéd és ilyen gesztus széttöri az egysíkú jellemábrázolás műtyüreköző, unt sablonjait. Nem ábrázol, hanem megjelenít, belső művészi hitelességgel. A második: a dialógusvezetésnek új,

természetes hangskálán való felépítése. Nem csak szövegmondás művészi eszközökkel, de egyúttal építés a gondolatok ritmusából, az értelmi és érzelmi hangsúlyokból, az indulathangok színeiből. A *harmadik*: a mozdulatfantázia fokozott szerepe a játékvezetésben. Új szerep vár a kifejező testjátékra; lévén minden akció elsősorban mozgás. Vagyis: dinamika, ritmus és kifejezés. Gesztusok mérkőzése. Az új színész tökéletes ura kell legyen a modern értelemben vett testjátéknak éppúgy, mint a beszédbeli, hangbeli fantáziának.”

Ma is korszerűnek tűnő, amellet ősi és természetes elv ez, s Palasovszky sem gondolta egy újabb stílus dogmatikájának. „A szerző megfogalmazza a tényeket, a rendező fölépíti a történetek ceremóniáit, a színpadtervező térbe ágyazza és színeket, formákat vet a cselekmény sodra elé – a színész dolga, hogy bizonyossággá változtassa a fantázia ígértét.”

Csak hogy nem ez az általános: „...termeljük a szabályszerűen csicsergő, magukat huncutul billegető naivákat, a tipp-topp amorózókat (orrhangú, szép férfiúkat, isten tudja, miért oly igen kidőfött hassal, úgynevezett lordotikus testtartással), az öblös hangú tragikákat, a szent pátoszszal szavaló klasszikus színészeket és a terebélyesre fúvódott operaénekeseket, kik időnként szívükre teszik a kezüket, és kottából mosolyognak... Természetes művészetet és fejlődő egyéniséget nagyon ritkán látunk. (...) Ma, mikor a sztárok korszakát éljük, amikor a kórus fogalma statisztériává degradálódott, s mindenki »egyéni« érvényesülésre törekszik, ma éppen ritkák az egyéniségek... Látnivaló mindebből, hogy új alapokra kell fektetnünk a színészképzést, szorgalmaznunk kell a rendezőképzést és a színházi stúdiómunkát.” Képzés, stúdiómunka – ma is gyakran hallani erről, illetve ennek szükségességéről. Palasovszky soha nem feledkezett meg róla. Együtteseiben, élszínpadain, színházaiban mindig is kezdeményezte a stúdiómunkát. A pedagógusrendezők típusába tartozott.

Lássuk végül Palasovszky színházi ars poeticáját: „Mi tehát a magyar színjátszás föladata? A hazai kultúrát visszavezetni a régi tradíciók tisztaságához. A színházat visszaadni ősi, lényegi hivatásának és megtelíteni új tartalommal. Megtermékenyíteni a mai embert mozgató új eszmék gazdagságával és új ritmusok, látványok, új kifejezések élményeivel. (...) Errefelé van valahol a régóta keresett új elvű színház.” Ma sem elavult program ez. A kórusok felett ugyan eljárt az idő, de Pala-



Nem csatlakozott Kassák Lajos műhelyeihez – a saját útját járta, költőként és színházteremtőként is. Ha Kassák volt a király – Palasovszky az avantgárd hercege

sovszky vélekedései a színházról többnyire ma is helytállóak. Sőt! Manapság, amikor színházaink nagyjából a szórakoztatóipar termékgyártói, szolgáltatásai a varietékére emlékeztetőek és az emésztést szolgálják – tán eleven alternatíva lehetne Palasovszky dinamikus színháza.

Európai kontextusban

Hogyan ágyazható be Palasovszky életműve a huszadik századi művészet egyidejű törekvéseinek sorába?

Magyarországra a 10-es években a futurizmus, a kubizmus és az expresszionizmus, a 20-as években a dadaizmus, a szürrealizmus és a konstruktivizmus szinte egyszerre érkezik. A magyar avantgárd élvonala viszont – a kényszerű emigráció vagy a művészi útkeresés



Bortnyik Sándor festménye, a Zöld szamár volt az 1925-ben bemutatkozó első magyar avantgárd teátrum névadója (1924)

okán – a húszas évek derekára külföldre kerül. Mácza és Barta Moszkvában, Moholy-Nagy, Molnár Farkas és Bortnyik Weimarban, Kassák Bécében dolgoznak.

Palasovszky viszont Pestre hozza, amivel Zürich, Berlin és Párizs kávéházaiban, színházaiban és koncerttermeiben lepték meg a publikumot. Színpadi művészetére jellemző, hogy a modern törekvések hatását szintetizálva teremt újat. Apollinaire és Cocteau, Trakl és Whitman, Tristan Tzara és Marinetti, Majakovszkij, Blok és Jeszenyin, Ady és Remenyik verseit állítja színpadra; Sinclair

és Toller darabjait játssza; Bartók és Kadosa, Szabó Ferenc és Kozma József kísérleti szerzeményeire készít kompozíciót; Honegger és Hindemith, Sztravinszkij és Szkrjabin, Schönberg, Berg és Bruckner muzsikáját szólaltatja meg színpadán. Új költészet, új zene „Akkor még jórészt igen-igen távoli hangok a bevettáztott pesti fülek számára.” (Őszintén szólva: némelyik még mai is túl „modernnek” számít a konzervatív közönség számára.)

Palasovszky a korrall együttlélegző társa volt a külföldi újítóknak. Sőt, némelyiket meg is előzte. Az első magyar avantgárd teátrumot, a Zöld Szamár Színházat 1925-ben alapítja meg. A francia avantgárd rendezők „négyes szövetsége”, valamint Artaud színháza 1926-ban indul, Marinetti és Prampolini 1929-ben hozza



Az Ayrus leánya Palasovszky fő színpadi alkotása,
a hazai színházi avantgárd legnagyobb jelentőségű műve (1931)

létre futurista színházát. A német munkásszínpadokkal legalább egy időben, ha nem hamarabb állít kórust a pódiumra, s Brechtnél előbb foglalkozik a dialektikus színház gondolatával. Manifesztális versei, a *Zrí* és a *Punalua* hangja fellépésük előtt húsz évvel előlegezi meg az amerikai beatköltőket: Ginsberg, Corso, Kerouac rakoncátlan svádáját. Szövegkollázsai pedig már a posztmodern felé mutatnak.

Prágai és kassai diákok kaptak tőle anyagokat, az angol Globe színház és francia teátrumok érdeklődtek legjelentősebb színházi műve, az *Ayrus leánya* iránt. Gyakorlatilag azonban Palasovszky kísérleteinek a híre nem jutott el külföldre. És itthon? Néhány kortárs rendező átvett tőle egy-egy elemet, erősen hatott a Püskösti-féle Műhelyre és az Új Tháliára, közvetettebb úton az erdélyi avantgárdokra (Kolozsvári Stúdió, Munkás Kamaraszínpad), a kórusmozgalom terén pedig Kassákékra.

Hercegünk élcsapatai a dadától jutottak el az organikus színházig – követői azonban nemigen voltak. Magyarországon ugyan Palasovszky kezdeményezte a mára klasszikussá vált avantgárd mozgalmat, de ez a művészeti hagyomány nálunk hamarosan a második nyilvánosságba szorult vissza. És sokáig (mindmáig?) ott is maradt.

Kortárs, kortársunk

Talán furán hangzik a megállapítás: ma (illetve az elmúlt fél században) inkább kortársunk lehetne, vagy lehetett volna Palasovszky köre.

Például *Madzsar Alice* egész szemléletét áthatotta a pszichofizikai elv, vagyis az a gondolat, hogy a lelki és testi megnyilvánulások kölcsönösen összefüggenek. Későbbről lehet ismerős a plánom: az 1970-es években Grotowski dolgozik a pszichofizikai elv alapján. Világhírré vitte tréningjét és elméletét – mert hagyták dolgozni...

Egy másik példa: „A modern színház a tánc forradalma előtt áll” – írta le Palasovszky –, de egyesek azt sem értik, hogy a színészek miért »táncolnak« és a tán-



Palasovszky *Punalua* című kötete az Új Föld kiadásában, 1926

cosok miért »beszélnek«. Nos, ezt ma sem értik mindég. Ő mindenestre eljutott oda, hogy a „lényegre törő” színház egy-egy előadása pszichofizikai folyamaton nyugvó, költői teátrum volt, amelyben az archaikus tudatformák az avantgárd formanyelvén fejeződtek ki. A *Punalua* például a nyugati civilizáción kívüli prehistorikus kultúrák szellemiségében fedezi fel kora bírálatának adekvát eszközét.

Palasovszky egy évvel volt öregebb a múlt századnál, de mennyivel fiatalabb némely mai „alternatív” vagy „posztavantgárd” rendezőnél! Akik új fölfedezésként magasztalnak olyasmit, amit ő és társai évtizedekkel elébb megcsináltak, s könnyen lehet, hogy hamarosan túl is léptek rajta. Nyitott színház, totális színház, szegény színház, tömegszínház, cselekvő színház, happening – a félmúlt jól csengő, diva-

tos kifejezései a színházi zsargonban. Szobaszínház, mozgásszínház, népszínház, érzéki színház, költői színház, performansz – ezek a mai trendek. Náluk akár elv volt, akár szükség hozta – tiszta szándék munkált ezek mögött a kísérletek mögött.

Palasovszky így vélekedett így erről 1979-ben, a színházi szaklapban: „Az írótól azt vártuk, hogy törje föl a keserű magokat. A rendezőtől, hogy zsilipeket tépjen föl a publikumban. A színésztől, hogy szaggasson le magáról minden sallangot és fogja kézen az embereket, segítsen nekik, hogy kiléphessenek önmagukból.”

Partvonal mellett

Korai volt ez a program, nagyon is korai. Palasovszky egyaránt a „partvonal mellé” került vele a második világháború előtt és után. *Illyés Gyula* írja: „Az avantgárdnak sok háryja van, de mennyi bátor elesettje!” Ő az egyik.

„Hogyan tudtuk a Lényegretörő Színházat megvalósítani? A felelet egyszerű. Van a növénynek egy tulajdonsága, a heliotropizmus. Vagyis hogy a fény felé fordul. Mi hittünk benne, hogy ez a tulajdonság megvan az emberben is.” Fő jellemzői: szüntelen lelkesedése és erélyes optimizmusa segítette át Palasovszkyt a nehéz éveken. S amikor végre újra fölfedezték, és ötven(!) esztendő múltán kiadták válogatott költeményeit, már 78 éves volt. Ha versek ennyire elkésnek – az nagy baj. Nem hatnak termékenyítően a kortárs költészetre, s nem inspirálják a szerzőt. De ha egy színházi ember újításai ismeretlenek a későbbi generációk előtt – az jóvátehetetlen. A versek – ha időtállóak – ötven esztendő múltán is versek. A színházi alkotások egyszeri voltak miatt csak valamiféle folyamatban válhatnak termékenyítővé. Egy rendezői életműben például. Palasovszky színházi munkássága 1946-ban – ereje teljében – megszakadt. Kispolgári csökevénynek minősítették mindazt, amit társaival éppen a kis- és nyársolgári ízlésvilág ellenében hoztak lét-

re. Ő 47 éves volt, *Róna Magda* – a tánc forradalmára és papnője, aki mindvégig hű társa maradt Palasovszkynak a színpadon és a magánéletben is – 44. „Különböző viszontagságok után kertészek lettünk a budaörsi Alkotmány Té- eszcsében, ahol nagyon jól éreztük magunkat.”

Nem volt rájuk szükség. Nem volt szükség színházi tapasztalataikra sem. „Aligha jóvátétel, ha a magyar avantgarde egyik legjelentősebb költőjétől, drámaírójától, rendezőjétől, színházi teoretikusától 80. születésnapján bocsánatot kérünk. Mert hol maradnak a rendezők, színházigazgatók, akik ugyancsak adósai?” – emlékeztek rá 1979-ben a *Kritika* hasábjain.

Nagy pazarló a magyar színházművészet, hogy megengedte magának ezt a luxust. Igen kis elégtételnek tűnik, hogy 1980-ban kiadták válogatott írásait tartalmazó kötetét, *A lényegretörő színházat*. Megjelenését már nem érhet- te meg, a sors keserű ironiája, hogy nem egészen egy hónappal előbb hunyt el. A Magyar Írók Szövetsége, a Magyar Színházművészeti Szövetség és a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja saját halottjának tekintette. Míg élt, nem tartozott sehová. „Ha a reakció, majd később a dogmatizmus hát- térbe is szorította törekvéseiket, mégis ők voltak a magyar forradal- mi színpadi művészet avantgarde csoportjának élharcosai” – írja róla és társairól *Vályi Rózsi* tánc törté- nész. *Bori Imre* pedig így summáz: „Legnagyobb jelentőségű Pala-



Palasovszky és az írógép-orchester Ivan Goll *Új Orfeuszában*, a dadaista korszakból (1925)



Palasovszky Ödön, Bíró Anny, Engel Kató, Erdélyi Klára és Laczki József a Kozma József zenéjére előadott *Géptáncban*, Cikk-Cakk estek, 1928



Bilincsek, a szabadság tánckölteménye, Madzsar Alice koreográfus főműve (1930)



A *Korszerű szvit* a félelem drámája volt. A merészen háborúellenes darabot betiltották (1933)



Róna Magda árnyjátéka, *A halász és a hold ezüstje* című Balázs Béla-darab volt az egyik utolsó előadásuk (1946)

sovszky Ödön *Ayrus leánya* című kórusdrámája volt... A magyar abszurd dráma mellett ezek a Palasovszky-kísérletek a magyar avantgarde legnagyobb és legjelentősebb eredményei a színpad vonatkozásaiban.”

„Hogy mit szerettünk volna örökölni a fiatalokra? Sok mindent. A kísérlet elvét és a kezdeményezés kivívott jogát. A lényeg és a nagyság keresését. Az egész dolgoknak, az összetéveszthetetlen dolgoknak szeretetét. A szembenézéseket. A fantáziát. A merészséget. A meredekséget. Ilyesmiket” – sorolta hallgatóságának a Lényegretörő Színház Fészek-klubbeli emlékestjén 1969-ben egy kék szemű, ezüstös hajú, hetvenévesen is szép férfi, Palasovszky Ödön. Vonzó örökség. Lehet, hogy igaz lesz, bekövetkezik, amit *A nappal piros volt, mint a tenger* című versében ír? „Arról fogtok rám ismerni, hogy akkor azt hiszitek: én nem is voltam. Csak valami benetek, ami egyre hív. Magatok felé hív. És éppen ez volt az én dolgom itt a Földön.”

„Magatok felé hív”

Az egyik első, akit így megtalált, költő-kortársa, Tamkó Sirató Károly volt. „Kassák után ő volt a második, aki merni önmagamhoz segített” – írta le az ifjú Tamkó, aki a „király” és a „herceg” mellett a harmadik jelentékeny magyar avantgárd poéta volt.

Hercegünkkel harmincöt éve foglalkozom. Először a nyolcvanas évek legelején hívtam önmagam felé, midőn színpadra állítottam három művét. Aztán közreadtam huszonegy hátrahagyott versét, négy esztendeje megjelentettem róla egy kis (rész)monográfiát, végül a drámapedagógiai egyetemi kurzuson a szigorlati tételek közé „csempésztem”.

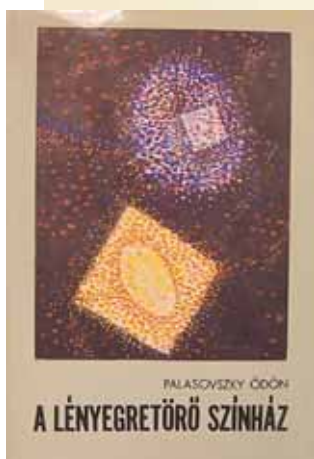
Nem vele kelek minden nap, de mindig föl villanyoz, ha szóba kerül a neve. Ez nem fordul elő túl gyakran; bár az őt megemlítő különböző orgánumok száma eléri a százat, recepciójának írott forrásai lassan gyarapodnak. Két-három évenként valaki a színházi szakmából újra fölfedezi, s egészen különböző emberek – mint *Karafiáth Orsolya* költő vagy *Deák Bill Gyula* blues énekes – csodálkoznak rá a költészetére. A Facebook-on pedig rajongói oldalt hoztak létre *Palasovszky szeretői* címmel! Ez a bűvópatakok meglepetése.

Időközben megjelent az új Magyar Színháztörténet harmadik kötete, benne *A magyar avantgárd színház története* című fejezettel – *Jákfalvi Magdolna* megérdemelt helyén kezeli Palasovszky művészetét, korszerű, depolitizált módon szól róla. Mondhatnánk: ezzel hercegünk végre bekerült a honi színházi kánonba. De nem mondjuk. Születésének vagy halálának évfordulóján nem látogathatjuk meg őt a Farkasréti temetőben. Róna Magdával közös sírhelyüket fölszámolták „a bérleti idő meghosszabbítása” – magyarul: a honi kulturális emlékezet – hiányában. Mint egész életükben, holtan sem nyughatnak.

Ezért volt kivételes a Nemzeti Színház konferenciája, mert végre ráirányította a figyelmünket a magyar színházi nyelvújítók többé-kevésbé elfeledett alakjaira. Színházi nagy- és dédszüleink máig frissnek tűnő beszédmódjára. Ahogyan magatok felé hívnak, mindannyian.

Dénes Árpád Tóth: Palasovszky, Our Contemporary

Ödön Palasovszky (1899–1980) was a poet, and one of the greatest figures of avant-garde theatre in Hungary. His most important collections of poems were published in the '20s: *Reorganizáció* (*Reorganization*) (1924); *Punalua* (1926); *Karmazsin* (*Crimson*) (1927). From the '30s on it was his plays for theatre as well as his stagings which attracted attention. He is an undeservedly ignored and forgotten theatre innovator, whose oeuvre represents a most glorious stage in our theatre history, says the author, who, as an erudite expert and motion theatre director, has engaged in dealing with Palasovszky's work for years and has also published a book (*Az avantgárd hercege*. Palasovszky Ödön, a színházi újtó, 2011. *The Prince of Avant-Garde*. Ödön Palasovszky, the Theatre Innovator). He sees the reason for Palasovszky's neglect in that "he was regarded to 'épater les bourgeois' before the world war and to be 'too bourgeois' after the war", whereas in reality "he was a modernist to his last breath, an immediate predecessor, a contemporary of today's alternative artists". He believes Palasovszky was familiar with Tairov's experiments, but his conceptions also resembled the endeavours of Piscator, Gropius or Meyerhold to dislodge acting from its former static frame. The cornerstones of Palasovszky's theoretical activity and the essential theatre are mentioned. It is highlighted that he was in many respects ahead of his European contemporaries with his innovations: he established the first Hungarian avant-garde theatre



in 1925, the Zöld Szamár Színház (Green Donkey Theatre) (Artaud started his in 1926, Marinetti and Prampolini created their futuristic theatre in 1929). He also preceded Brecht by first dealing with the idea of dialectical theatre. The paper ends on a sour note, saying that the fact of several decades' neglect in the case of a theatre innovator can hardly be redeemed by restoration today to his proper place within the literature of Hungarian theatre history. It is a bitter irony of fate, the author says, that Palasovszky died less than one month before the publication of *A lényegretörő színház* (*The Essential Theatre*) in 1980. (The paper was presented at the conference "Színházi nyelvújítók" ("Theatre Innovators") at the Nemzeti Színház (National Theatre), on 28th November 2015.)



MEZEY KATALIN



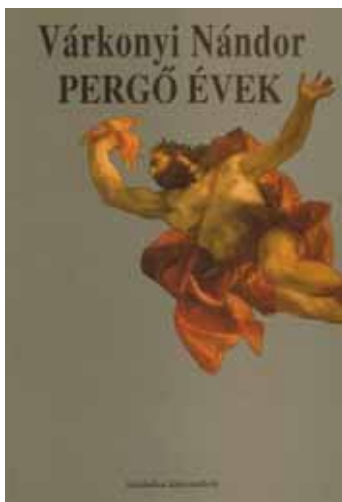
A drámaíró Weöres indulása

Várkonyi Nándor *A kozmikus költő* című esszéje nyomán

Várkonyi Nándor *Pergő évek* (Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2004) című önéletírásában részletesen olvashatunk arról, hogyan is érlelődött Weöres Sándor drámaíróvá. A fejezet, amelyben Weöres Sándorral való több mint negyven évig tartó barátságáról ír, *A kozmikus költő* címet viseli (lásd 355–403. o.). Weöres húsz, Várkonyi harminchét éves, amikor a pécsi Egyetemi Könyvtárban, ahol Várkonyi Nándor dolgozott, az ifjú egyetemista felkeresi a már neves irodalmárt, aki a Nyugat és más kortárs irodalmi folyóiratok rendszeres szerzője, számos francia regény és filozófiai munka magyar fordítója, és nem utolsósorban az 1929-ben megjelent *A modern magyar irodalom, 1880–1920* című, nagy feltűnést és felbolydulást keltett mű szerzője volt.

Várkonyi a fiatal és bohém életet élő költő határozott véleményalkotását, koncentrálni képes-ségét, alkotói fegyvermezestségét, szokatlan olvasottságát, költői felkészültségét egy Csiky Gergely idézettel jellemzi: olyan ember volt Weöres, mint az, „akinek elég egy patkó nyomát látni a porban ahhoz, hogy kikövetkeztesse az egész ló alakját”. „...az igazi tehetség egyik jegye – írja Várkonyi –, hogy a részről következtet az egészre, s pontosan annyit olvas, tanul és tud, amennyire szüksége van.” (I. m.: 357. o.)

Várkonyi Nándor – mint ismert – az első világháborúban szerzett betegsége következtében 1921-ben megsüketült. Ezért Weöres Sándorral is



beszélgetés gyanánt cédulákon leveleztek, ami azért lehetett hasznos a Weöres-portré megírásakor, mert Weöres véleményei maradtak fenn a cédulákon, neki kellett írásban közlekednie Várkonyival, aki nem hallott.

Weöres Csöngén született, egy nyugat-magyarországi, Vas megyei faluban, ahol édesapja kisbirtokos volt, nyugalomba vonult katonatisztként gazdálkodott. Gyermekek- és ifjúkorát nagyrészt itt töltötte a költő, aki magántanulóként végezte iskoláit, csak vizsgázni járt be Szombathelyre. Segített édesapjának a mezőgazdasági munkákban, és közben irodalomkedvelő, vallásfilozófiai kérdések iránt is érdeklődő édesanyja és a helyi lelkész egész könyvtárát kiolvasta. Így igen korán, szinte az olvasástanulással párhuzamosan, megismerkedett például Shakespeare, Schiller és Madách Imre műveivel.

De térjünk vissza Várkonyival való irodalmi barátságára, amelynek több Weöres-mű köszönheti születését. Rögtön megismerkedésük első időszakában Várkonyi kérésére – aki már akkor a *Szíriat oszlopai* című nagysikerű eszmetörténeti és mitológia-értelmező munkájának előzményein dolgozott – lefordítja az ősi sumer eposz, a *Gilgames* részleteit, majd ennek eredményeként 1937 nyarán megírja saját, négy „táblából” álló *Gilgames* eposzát (ekkor születik *Istár pokoljárása* című műve is). „A tartalmi hűség nem érdekelt; de igyekeztem hű maradni az eposz lelkületéhez, csörtető és folyton változó ütemeihez. A tartalmi hűtlenséget szinte indokoltta teszi az a körülmény, hogy a különböző korokból és különféle népektől maradt variánsok szövege mindig más és más. A *Gilgames*-eposzt nem magyarra fordítani, hanem magyarul is létrehozni akartam.” – írja a mű Jegyzetében Weöres Sándor (*Gilgames*, in: *Egybegyűjtött írások I.*; Bp., Magvető, 1970, 298–315. o.)

Ezeknek az írásoknak kapcsán sokat beszélgetnek Várkonyi Nándorral arról az eklekticizmusról, a többféle műveltséganyag egybeolvasztásának kísérletéről, ami

Weöresnek ezeket a korai műveit jellemzi mind verstani, mind tematikus szempontból, és ami később Weöres drámáinak is fontos karakterjegye lesz. Weöres maga is látja, és kezdetben rosszalja, bírálattal illeti saját írásainak ezeket az adottságait. Így ír Várkonyinak saját *Gilgamese* kapcsán: „A Nap-beszéd görög stílus rész, az I. tábla népies, az álom misztikus; olyan stílkeverék lesz így, mint a városligeti Vajdahunyad-vár. Nem tudom, mit csináljak.” (I. m.: 367. o.)



Weöres Sándor 1932-ben
(forrás: pim.hu)



Weöres Sándor, Pável Ágoston és Várkonyi Nándor
1939-ben Csöngén, (forrás: vasiszemle.hu)



A fiatal Weöres a harmincas években (forrás könyves.blog.hu)

Másik, Várkonyinál fennmaradt Weöres-megjegyzés a *Gilgames ének* III. táblájáról: „minden műértő fölnek szörnyű lehet, ahogy a kezdet Balassi-hangulata után shakespeare-i átok, majd sophoklesi filozoféma, aztán székely ballada, majd dantei álom, végül fene tudja, mi következik. A pesti házsorok mutatnak ilyen zagyva stílusképet...” (I. m.: 369. o.)

Az olvasmányélmények hatása az alkotásra később is foglalkoztatja, de már ennek a lehetőségnek az elfogadását mutatva: „Shakespeare, Goethe, Dante, szinte csupa irodalmi inspiráció. Kicsit le is nézem, savanyú a szőlő alapon, ha az élet túlságosan benne van a műben.” (I. m.: 394. o.)

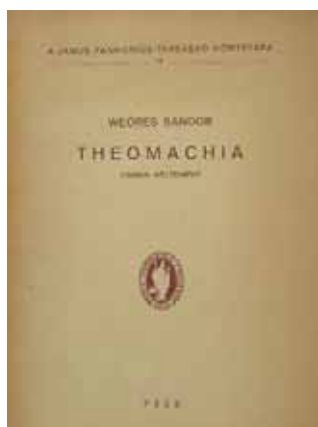
Maga a dráma és a drámaírás egyébként is érdeklí, erre mutat 1939. szeptember 1-én írt levele, amelyet a „II. világháború 1. évének 1. napja”-ként határoz meg

(ma is annak tartjuk), viszont ennek jelentőségével szinte egyenrangú hírnek érzi Füst Milán IV. *Henrik király* című drámájának megszületését. Így ír erről: „...előttem fekszik egy furcsa dráma kézírata, ami az én becslésem szerint úgy cirka a Bánk bán nővóján áll. Füst Milán írta... a Canossát járó német Henrikről szól... atmoszférája fojtóan középkori, emberei csodálatosan középkoriak és örök emberek egyszerre. Csöppet sem természetes mű, jambizált prózában van írva, és valami robbanásig-sűrített irodalom dobog benne. Alakjai elnagyolt-kontúrú, merev reliefek és egyszersmind örök emberek.” (I. m.: 387. o.)

Weöres 1941-ben felkerült Budapestre, az MTA könyvtárában töltött hat hónapot gyakornokként. Miért, miért nem, ez lett életének egyik legtermékenyebb időszaka: mint írja, előfordult, hogy egyetlen éjszaka alatt harminchat verset megírt.

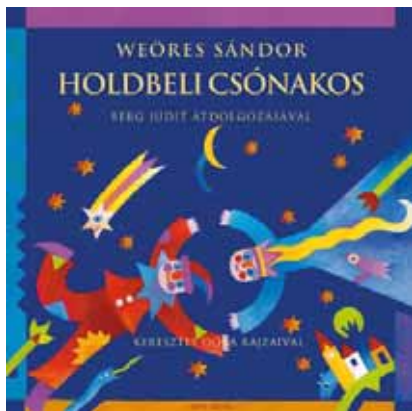
Első drámája elkészüléséről 1941. március 15-én kelt, Várkonyinak írt levelében tudósít, ahol „Kronos-operett”-nek nevezi művét: „Legépeltem verses drámámat és itt mellékelem. Minthogy első címe ('kútrészek') nem volt szép, ezért más címet keresem; de az 'Opus cosmicum' tán még rosszabb cím. – Megkérnélek egy szívességre. Legutóbbi kötetemnek te adtál címet, igen szépet. Nem gondolnál-e ki ennek a drámának is egy jobb titulust? Mert én hiába töröm a fejemet rajta már egy éve.” (I. m.: 393. o.)

„A drámának a Theomachia címet ajánlottam – írja a Pergő években Várkonyi –, de Sanyi jobb szeretett volna magyart: »Nagyon köszönöm, hogy a drámának címet keresel. Ha megfelelő magyar cím nem akad, eddig a Theomachia lenne a legjobb.« – így jelent meg aztán a Sorsunk első számában, majd különnyomatban is” (I. m.: 393. o.), és, mint ismert, a pécsi János Pannonius Társaság Könyvtára sorozatában is ez a – széthullott, megtört, közös mitológiájától megfosztott világot felvillantó –, már az igazi drámaíró Weörest megelőlegező mű.



Néhány hónappal később, 1941 júniusában írja Weöres Várkonyinak a következőket: „Írtam egy hosszú mesejátékot A holdbéli csónakos címmel... tizennyolc képből áll. Nagy része próza és pár tucat vers ékelődik bele. A Nemzeti Színháznak szánom... most végzem rajta a stílárís javításokat.” (I. m.: 393. o.)

1941 júliusában visszatér Weöres Pécsre, ahol állást kap. Ekkor olvassa el Várkonyi Nándor a Csónakost, és sok érdekes feljegyzés maradt fenn erről folytatott beszélgetéseikből. Weöres elmondta, hogy „az ind dráma inspirálta” a megírására, és



megismétli, hogy a könyvből kapott ihlet „a legnagyobb íróknál is jelentős szerepet játszik.” „... ha vér, élet van a műben, ugyanúgy nem szeretem, mint a beafsteak-et; a hús legyen megsütve, sőt kocsonya legyen, vagy darált hús, nem pedig, hogy a comb és a szárny ott van szinte hullaként felismerhetően. Erről fogok egy tankölteményt írni.” (Várkonyi megjegyzése: nem írt. – I. m.: 394. o.)

Weöres további gondolatai a Csónakosról: „Ezt a darabot a saját anyag szinte automaticce építette fel. Naponta 2–3 képet írtam belőle, úgy vitt a dolog, hogy tollal alig bírtam követni. A Theomachiát viszont lassan faragtam, ott az anyag ellenszegült. Épp fordított eset... Így viszi az embert saját anyagának organikussága másfelé, mint amit

akart. Gyakori eset. Az anyag jobban tudja, hogy kell kialakulnia neki, mint az ember, hogy hogyan alakítsa... Kár, hogy nem jön ki kellőképpen, hogy a két főszemély, Pávaszem és Medvefia, kissé lenézéssel rajzolt figurák... az átlag győzelme az érték fölött, ez akart lenni. Tulajdonképpen a 4 király s a többi intrikus mind talpig ember; Vitéz László és Paprika Jancsi, ezekben megint valami kicsit jelentéktelent akartam. S azt hiszem, van benne néhány heroikusabb figura is. Temora alakjára emlékszel-e? Okos, szimpatikus gonoszság a tehetetlen, szimpla jószág ellen, effélét próbáltam a Temora-jelenetben.” (I. m.: 394. o.)

Weöres ez alkalommal hosszan részletezi Várkonyinak nagy terveit: meg akarta írni a magyar Pancsatantrát, ami regény lett volna, olyan „robogó tartalommal”, mint a Csónakos: „Monumentális mű lenne a magyar mesegyűjtemény, zuhatagszerűen omló mesék”. (I. m.: 394. o.)

Második terve volt egy dráma írása Dávid királyról, melyben az öreg Dávid, Absalom, Ammon, Thamar, Abigail szereplőként sorakozik a feljegyzésben. További drámatéma: „egy irreális nőalak, kinek senkije sincs, és mindenkié tud lenni”. (I. m.: 395. o.)

Végül még egy terv: „Rekonstruálni valami nemlétező ősdramát.”

Várkonyi itt megjegyzi: „ebből a tervből lett talán a szittyia Drámatöredék (Elysium, 1946), hasonló ötletből A képzelt város...” (I. m.: 395. o.)

Várkonyi megjegyzése: „...tudom, mert olvastam, hogy megírta egy nemlétező ország irodalomtörténetét – a legkomolyabb pofával (pardon), és tárgyilagos, akadémiai modorban. – példátlanul groteszk, kacagtató olvasmány volt”. – Ugyanitt idézi Weöres további nagyszabású drámatervét is: „Atlantis-drámatrilógia; ott szabadon grasszálhatna az ember. Képzeld, milyen forgatag lenne, tragédiák és tréfák örvénylése...” (I. m.: 395. old.)

Ezzel az idézettel – írói elképzeléssel – zárom jelen feljegyzésemet a drámaíró Weöres indulásáról. Úgy gondolom, hogy utóbbi idézett drámaterve már a beérett Weörest, például a *Kétfejű fenevad* szerzőjét is elének vetíti.

Ha ilyen fontos szerepet játszott alkotói elképzelései közt a drámaírás, jogosan merül fel a kérdés, hogy miért csak az utóbbi évtizedekben kezdenek Weöres drámái „felkapaszkodni” a magyar színpadokra. Ennek, mint tudható, nemcsak ez a sajátos, újszerű ars poetica az oka, bár tagadhatatlan, hogy ez is.

Legelőször a *Holdbéli csónakos* című színművét mutatták be 1973-ban a Thália Színházban. Vagyis 1941-től 1973-ig a magyar színházi életben senkinek nem volt kedve foglalkozni vele. Hogy miért alakult így, arról maga Weöres beszélt nekem egyszer a nyolcvanas évek elején, azután, hogy egy akkori rendezőszakos hallgató meglátogatta otthonában. Mint kiderült, azért jött, mert vizsgadarabként egy Weöres-művet szeretett volna megrendezni. Megkérdezte a szerzőt, hogy a Színháztörténeti Intézet Könyvtárában található Weöres drámakéziratok dossziéin miért olvasható a felírás: „A szerző nem járul hozzá művei színházi bemutatásához.” A kéziratok mappái szalaggal voltak átkötve, a szalagokon pedig ez a felirat volt olvasható.

„Látja – fűzte hozzá a történethez, tőle szokatlan, keserű arccal Weöres. – Ilyen sokféle eszköze van a cenzúrának. Nekem ez soha eszembe nem jutott volna.”

Katalin Mezey: The Debut of Weöres as a Playwright

In the Wake of Nándor Várkonyi's Essay Entitled *A kozmikus költő* (*The Cosmic Poet*)

Katalin Mezey (b.1943), Kossuth Prize winner poet, writer, editor at the publishing house 'Széphalom Könyvműhely', has taken care of epoch-making Hungarian culture historian Nándor Várkonyi's (1896–1975) oeuvre for decades. Now she relates the dramatic debut of one of the greatest Hungarian poets of the twentieth century, Sándor Weöres (1913–1989), based on the documents which genuinely reflect the friendship and intellectual collaboration between Várkonyi and Weöres. Taking Várkonyi's essay, *A kozmikus költő* (*The Cosmic Poet*) as a starting point, she gives an outline of the beginning playwright's ars poetica and worldview that were forming then. With regard to Weöres's first dramas

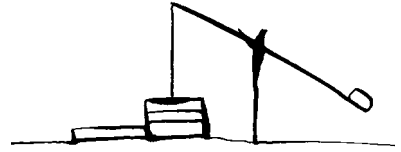


from 1941 (*Theomachia*, *A holdbéli csónakos* /*The Oarsman in the Moon*/), she highlights openness to world literature in its entirety, an attempt to melt multifarious cultures into one and eclecticism to amalgamate the mythic concepts of various cultures. Finally she mentions that it was not until the 1970s that thinkers of the theatre in Hungary began to appreciate and approach creatively Weöres's endeavours to renew the language of drama. The first of his plays put on stage was *A holdbéli csónakos* at Thália Színház (Thália Theatre) in 1973. (Katalin Mezey presented her paper at the conference “Színházi nyelvújítók” (“Theatre Innovators”) organised by *Szcenárium*, the journal of the Nemzeti Színház (National Theatre), on 28th November 2015.)

Weöres Sándor 1913–1889



OSZTOJKÁN BÉLA



Nincs itthon az Isten

(részlet)

„Egy elveszett cigány tehetség” – írta Osztojkán Béláról, a 2008-ban, 60 éves korában elhunyt költőről, íróról, közéleti személyiségről Onagy Zoltán. S a kiváló kritikus tudni véli azt is, miért történt ez így: a hetvenes években a Mozgó Világ akkori főszerkesztője azért csinált belőle úgymond ismert író, mert a meghurcolt, perifériára szorított őstehetség, Bari Károly (1952–) helyett szükség volt a magyarországi kultúrpolitikának valaki másra, aki mint elsőgenerációs cigány értelmiségi a legnagyobb hazai kisebbséget hitelesen képviseli. A Wikipédia a közéleti embert állítja előtérbe, a politikusi pálya legjelentősebb mozzanatait emeli ki a magyarországi romákat képviselő szervezetek, kulturális testületek élén (Magyarországi Cigányok Kulturális Szövetsége, Phralipe Független Cigány Szervezet, Magyarországi Roma Parlament, Magyarországi Cigányok Szolidaritási Pártja, Országos Cigány Önkormányzat, Gandhi-Gimnázium); de hangsúlyozza lapszerkesztői és újságírói érdemeit is (Világunk, Amaro Drom, Phralipe). Írói munkássága méltatásának viszont – meglepő módon – mindössze egyetlen, múlt időben fogalmazott mondatot szentel: „A magyarországi cigány irodalom kiemelkedő alakjaként is számon tartott Osztojkán Béla verseiben a cigány és a magyar hagyományok, legendák, mítoszok keveredtek.” Ezért is üdvözlendő, hogy fia, Farkas Dénes, a Nemzeti Színház színésze egy olyan előadást állított össze, amelyet mindenek előtt a kiváló költőnek és az ugyancsak jelentékeny prózaírónak, esszéistának szentelt („Hazát és szerelmet keresek”, bemutató: 2015. december 11.). Szokatlan képekben, meglepő, merész fordulatokban, az ébrenlét és az álom határmezsgyéjén létrejövő dialógusokban bővelkedő írásművészetének bizonyítéka az a folyóiratunk által választott elbeszélésrészlet is, mely egyik prózakötetének címadó írásából való (*Nincs itthon az Isten*, Magvető, Bp., 1985, 146–152).

Istenke álmában tisztviselőkkel vitatkozott. Furcsa és nem mindennapi álma volt ez. Az éjszakát a szabad ég alatt töltő kicsi, a földből jóformán ki sem látszó, apró cigány ember reggel, amikor kinyitotta a szemét, és feltámaszkodott a harmat és verejték áztatta fűről, elgondolkodott e különös, álombeli események fölött. Lassan csóválta közben a fejét, orra alá pedig, mintha a Szentírást olvasná most is, ezeket mormolta:

– *Az én igám édes, az én terhem könnyű. Ez azt jelenti, velem az Isten.*

Csöndes, csillagfényes éjszaka volt, javában elmúlt már éjfél is, amikor gondolatait elhessegette, végre becsukta a szemét. Az éjszaka közepén érkező álom hirtelen, zuhanásszerűen hullt rá.

A semmibe vezető, álombeli tisztviselőkkel folytatott, értelmetlen vitatkozást megelégedve, egyszer csak nagy hirtelen a feje fölé emelte a keze ügyébe kerülő ásót. Nem teketóriázott, habozás nélkül, mintha a szerszám dárdává változott volna, elrepítette, behajította a nagyvilágba. A fényes pengéjű, göcsörtös nyelvű szerszám egy ideig pengve, süvítve szelte maga előtt a levegőt, de szempillantásnyi idő múlva, mintegy huszonöt méterre Istenkétől, belevágódott az eleven földbe.

– Itt lesz a kapufélfa! – kiabálta a megrettent tisztviselők felé. Megközelítette a rezegő ásonyelet, majd így folytatta: – itt állítom fel az egyik oszlopot, tőle lépésnyire a másikat. Ajtót ácsolok rá gyalult fából, a vasboltból pedig lakatot veszek a retesze, akkorát, mint a tenyerem. Van ez ellen a szándékom ellen valakinek felhoznivalója? – Mint amikor felröppenő golyó töri ketté a magasban kerengő héja szárnyát, hirtelen hosszú pillanatokra megállt, megmerevedett az idő lent is. A faluból érkező hivatalnokok Istenke példátlanul harcias, elszánt magatartása láttán, mint a magukat megadni készülő ellenségek feltették a kezüket. Mikor pedig a toporzékoló, kistermetű ember újra megmarkolja a földbe csapódó ásó nyelvét, egyiküknek, mintha jeges szél paskolta, pofozta volna az ábrázatát, összekoccantak a fogai. – Kérdeztem valamit! – kurjantotta el magát Istenke újra. – Van hát valakinek kifogása? Emel az ellen egyetlen szót is emberfia, ha én ide, a lerombolt régi kapu helyére új kaput állítok? Mer szólni azért nekem valaki, ha az én pozdorjává zúzott szép kis házam helyre most csak azért is másikat, szebbet építek?

– Úgy vélem – kezdte csöndesen a mondókáját a három tisztviselő közül a legtekintélyesebb, visszatartva magában vacogó társairól átragadó félelmét –, úgy vélem – dadogta alig hallhatóan, farkasszemet nézve Istenkével –, ezért a mostani cselekedetért, ezért a szemtelen magatartásodért börtönbe kerülés!

Istenke csúfolódva megrázta a fejét. Később elnevette magát.

– Mást – kérdezte heherészve – nem tud mondani?

– Nem – sóhajtott fel a tisztviselő: – Csak annyit, hogy életveszélyes fenyegetőzésért meg a törvény betűinek semmibe vétele miatt évekig fogsz raboskodni.

– Abból maguk – fakadt ki a válasz a hahotázó kis emberből – nem esznek!

Mert ha van törvényszék, aki engemet ezért a mostani nagy igazságomért börtönbe kíván, én odaállok az elé a törvényszék elé, de akkor, nézzenek csak ide, viszem magammal az ásómat is.

– Koloncot kötnek a nyakadra, mint a javíthatatlan lázadóknak – folytatta fenyegetőzéseit a tisztviselő. – Kéz-láb-bilincsben fogsz járni, és vacsorára szalmát kapsz, innivalónak meg azt, amit kínodban kipisiltél.

– Jaj lesz mindenkinek, ha én felemelem ezt a csepp kezemet! – vágott vissza Istenke. Bajszát megpödörte, így várta a tisztviselő válaszát. A tisztviselő tovább fenyegetőzött:

– Doktorok vagdosnak majd, és diribdarabokban szedik ki belőled a belső részt. De fűrészpör helyett nem szalmát, hanem izzó vasszögeket tömködnek beléd.

– Kéne maguknak, mi? De hát – legyintett Istenke, ezúttal csak egy könnyű, félmosolyt küldve a tisztviselő felé – ebből nem igen esznek! Mert nekem már van kolonc meg iga a nyakamon és operálni is operáltak már. Tettek belém ezt-azt, úgyhogy, ne fáradjanak, az én hasamba már nem fér semmi. Meg hát, tudják, fáradt a szívem is. Hozzám doktor, amíg élek, nem nyúl.

– Földönfutóvá lesznek a gyermekeid – folytatta fogát csikorgatva a tisztviselő. – A világ tizennégy részébe szórják szét valamennyit, és ha másban nem, ebbe bele fogsz halni.

– Ha-ha! – nevetett fel megint Istenke. He-he! Ebből meg aztán pláne nem esznek! A gyermekeim már úgyis nekiszaladtak a világnak, és én ebbe egyszer már belehaltam. Mást – fésülte hátra a szemébe hulló haját Istenke – nem tud mondani?

– De – komorodott el a tisztviselő. – Tudok mondani mást is. Nőstényördöggé változik a feleséged. Négy patkót vernek rá, kettőt a kezére, kettő a talpára, és úgy fog nyírítani a férfiak titán, mint egy kanca, aki fölcsapja a farát a csődöröknek.

– Elkéstek – legyintett újra Istenke. – Ezt a büntetést is kiálltam már. Kétszer senkit nem fog a törvény.

– Megátalkodott vagy – sápadt el ezek után Istenke szeme láttára az álmobeli tisztviselő –, bizonyos már, hogy az előbbieknél sokkal súlyosabb büntetéseket érdemelsz. Nem fogsz hát börtönben sínylődni azért sem! Nem fogsz raboskodni, mert úgy látszik, neked a rabság meg se kottyán. Koloncodat is leveszik, kéz-láb-bilincsnek pedig, szemben azzal, amit az előbb mondtam, színét sem fogod látni. Vacsorára finom pástétomok kerülnek asztalodra, és innivalód piros bor lesz, amit úgy szolgálnak fel.

– Szóval úr leszek – mosolyodott el Istenke, s e pillanatban, mint aki egészen megnyugodott, levette kezét a fenyegetően ég felé meredező ásó nyeléről. – Na – folytatta derűre forduló ábrázattal –, ez már jólesik nekem! Ezeket a büntetéseket már fogom szeretni. Szóval – markolta meg újra az ásó nyelét – méltóságos úr leszek?

– Az leszel, mégpedig igen nagyra becsült – bizonygatta a tisztviselő. – Sem drótot, sem pedig összefont sodronyt nem nyomnak a torkodra. Doktorok pedig miért is vagdosnának, hiszen egészséges leszel, mint a makk. Boldog leszel, és nagyon egészséges.

– Az bizony rám férne! – sóhajtott fel Istenke, majd így folytatta: – Tud még mást is mondani?

– Tudok – hangzott a tisztviselő válasza. – Gyermekeid közül egy sem lesz földönfutó. Nem úzi el őket a háztól sem a szegénység, sem a nyomorúság, sem senki. Együtt leszel velük hosszú, örökös boldogságban.

– Ha-ha-ha! – kacagott jókedvűen Istenke –, látják, maguk felfuvalkodott békák, látják, én ezt is fogom szeretni. Így már szép lesz az élet számomra is.

– Nőstény ördögből pedig szépséges angyallá változik majd vissza a feleséged, és dehogy is tartja oda magát másnak rajtad kívül, hiszen ilyesmi eszébe sem fog jutni.

– Boldogságos Isten – csapta össze a kezét Istenke –, meg fogom én ezt érni?

– Meg – jelentette ki nyomatékosan a tisztviselő. – Meg fogod érni, mert ezek lesznek a te új büntetéseid.

Istenke elgondolkodott ezen.

– Szép! – mondta magának fennhangon. – Nagyon szép! – ismételte meg, de ezúttal hangosabban, s közben simogatni kezdte az ásója nyelét. Nemsokára azonban konokul felvetette a fejét. – Nagyon szép, amit itt maga összezagyvált, hallja! – kiabálta oda a tisztviselőnek, és meglepetten tapasztalta, hogy tulajdonképpen nem is kiabál, hanem ugat. – Nagyon-nagyon helyénvaló, hogy a patkányénál jobb sorsot kíván nekem, még ha azt büntetésképpen szánta is, csak hogy ez engemet mind nem érdekel. Figyelmemet nekem egyes-egyedül most az köti le, hogy mi lesz az én szép kis házammal, amit a maguk traktorai letapostak, egybeszántottak az anyafölddel, ami után nekem nem maradt más, csak a hatóságok által kiállított pecsétes papírok, hogy most már tisztuljak-takarodjak szegény gyermekeimmel együtt, amerre látok. Mondják meg, mondják meg nekem maguk nagyokosok, mi lesz, ha én itt most viszonzásul magukba vágom az ásómat, és kutyába sem véve azokat a franckarikás papírokat, új házat építek, szebbet, jobbat a réginél?

– Nem szólunk érte semmit – tárta szét a karját a tisztviselő. – Építs magadnak új házat, viseld gondját kicsinyke családodnak, nőjetek és gyarapodjatok kedvetek szerint a világ végezetéig.

Istenke gyanakodva végigmérte a tisztviselőt.

– Ezt most jó szívből mondja vagy csak tréfálgozik velem?

– Dehogy mondom jó szívből – emelte fel a hangját a tisztviselő. – Eszemben sincs jószívűsködni. Tréfálgozni meg minek tréfálgoznék, amikor általában sírni volna kedvem?

– Akkor viszont – állapította meg Istenke – a törvény szava beszél magából.

– Egy fenét! – kapta fel a fejét a tisztviselő –, egy túrót a törvénynek! Mit képzelsz?

– Ahaj, magasságos Isten – emelte égnek a tekintetét Istenke –, most már tudom, miért volt kicsinykével ezelőtt annyira engedelkeny velem. – Lehajtotta a fejét, azután így folytatta: – Szegény vagyok, szegény, mint az Isten egere, akit szánni kell. Ugye, szánalomból szán?

– Ha-ha – nevetett most meg a tisztviselő –, he-he! Hogy lehetsz ennyire buta? Nem megmondtam, hogy az én jószágom, azaz hogy, a hivatal jósa számodra büntetés? Emelj magadnak házat. Újat. Szépet. Bánja a fene! Még támogatunk is ezután. De koporsót építesz magadnak, amihez még ingyenszeget is kapsz.

Istenke megrázta a fejét. A hivatalnok szavai után különös dolgok, furcsa látomásfélék kezdtek kialakulni előtte: hirtelen egy óriási, cifra koporsó képmása je-

lent meg lelki szemei előtt, amelyben már javában ott gubbasztott a család, a felesége és mind a tizennégy gyermeke. Amint megpillantották őt, kezében az új „ház” hivatalos papírjaival, egykedvűen integetni kezdtek neki. A koporsó mellett hófehér daru ágaskodott, kötele végén, akár egy ház födele, ott himbálózott a koporsótető. Istenke újra megrázta a fejét. Később ezt mondta:

– Koporsót említett, meg szeget?

– Azt – bólintott a tisztviselő.

– Na – köpött ekkor a tenyerébe Istenke –, akkor figyeljenek ide. Tegyétek most össze a kezüket, és imádkozzanak. Imádkozzanak, mert egy perc múlva vége az életüknek.

E szavak után lomhán, nagy nyugalommal kifordította a földből az ásót. A feje fölé emelte most is, mint álmának legelején, azután lassú, ütemes vágásban trapolni kezdett a halálra vált tisztviselők felé. De akkor váratlan dolog történt: a hivatalnokok feje fölött hirtelen három nagy testű, roppant szárnyú héjmadár jelent meg egyszerre, s mielőtt Istenke meglendítette volna a repedezett, göcsörtös nyelvű szerszámot, mielőtt kiharította volna vele a tisztviselők belét, a madarak felkapták a három embert, és elszálltak velük az elhomályosuló magasságba.

Szépséges Istenein, Teremtő Jóatyám – fohászkodott magában a kis ember, tekintetét fölvetve a derengő égre –, tudtam, hogy álmaimban is velem vagy. Tudtam, hogy a legnehezebb óráimban sem hagysz el engem. Árva kis porszeme ennek a világnak, én, a te leghűségesebb fiad, köszönöm ezen a szépséges reggelen kegyelmes jóindulatodat. Hozsanna néked, hozsanna! [...]



Balogh András Gábor: *Életfa*, olaj, vászon
(forrás: havasok.hu)



Balogh András Gábor: *Család*, olaj, vászon
(forrás: kuglerart.hu)



Balázs János: *Tengervilág*, olaj, vászon, 1973 (forrás: romani-people.kwikk.info)



Balázs János: *Pécskődomb*, olaj, vászon (forrás: la-galeria.hu)

Béla Osztojkán: Nincs itthon az Isten (God Is Not Home) (extract)

“A wasted Gypsy talent”, writes Zoltán Nagy of Béla Osztojkán, writer, poet and public figure, who died in 2008, at the age of 60. And the excellent critic thinks he knows the reason for it, too: in the '70s Béla Osztojkán was made to be a so-called well-known author by the editor-in-chief at that time of *Mozgó Világ* (*Moving World*) because there was a void to fill after the humiliation and marginalisation of the naturally gifted Károly Bari (b. 1952), and Hungarian cultural policy needed a replacement, a first-generation Gypsy intellectual, to genuinely represent the largest ethnic minority in the country. Wikipedia gives focus to the public figure, highlighting the most important moments of the political career at the head of organisations and cultural boards representing the Hungarian Romani (Magyarországi Cigányok Kulturális Szövetsége /Hungarian Gypsy Cultural Alliance/, Phralipe Independent Gypsy Organisation, Magyarországi Roma Parlament /Roma Parliament, Hungary/, Magyarországi Cigányok Szolidaritási Pártja /Hungarian Gypsies Solidarity Party/, Országos Cigány Önkormányzat /National Roma Self-Government/) and also his merits as an editor and journalist (*Világunk* /Our World/, *Amaro Drom*, *Phralipe*). However, the appreciation of his work as a writer is, surprisingly, reduced to a single sentence, composed in the past tense: “Also regarded as an outstanding figure of Hungarian Gypsy literature, Béla Osztojkán mixed Gypsy and Hungarian tradition, legends and myths in his poems”. So it is most welcome that at the end of 2015 his son, Dénes Farkas, actor at the Nemzeti Színház (National Theatre), composed a recital devoted primarily to the excellent poet and equally significant prose-writer and essayist. The passage selected now by the editors of *Szcenárium* from the title short story of his collection (*Nincs itthon az Isten* /God Is Not Home/, Magvető, Bp., 1985, pp 146–152) also testifies to the abundance of unusual images as well as striking and daring figures of speech in his writing.



TÖMÖR TY MÁRTA



Betyárok a magyar népi játékhagyományban*

Tizenkét éves koromban Bucsán, Békés megye északi csücskében éltünk. A falun átfolyt a Berettyó holt ága. A töltés melletti bozótost Bogárzónak hívták, s meggyőződéssel állították: itt volt a híres Bogár Imre rejtekhelye, ezért őrzik a nevét. Bucsma már az Árpádkorban templommal bírt, de a török hódoltság végére népe kipusztult. Csak a 19. században, a Nagysárrét lecsapolása idején népesedett be újra, alakult számos szigete, pusztája, telepe, majorja faluvá – 36 kistelepülésből. Mindenünnen szalajtott makacs népség települt ide új életet kezdeni. Híres verekedők, lázadók, akik még a múlt század 20-as éveiben is levetkőztették, elzavarták a csendőröket. Odaköltözésünk idején szikes földeken folyt a rizstermelés, nagy volt a szegénység, sok a gyerek: „Bucsma gyerekgár!” – kiabálta a kalauz.

Rajztanárunk, Vida Sándor mesélt a jóképű betyárról, aki fiatalon hóhérkézzre jutott, a lányok siratták, nóta is van róla. S hozzátette: itt Bucsán él (1958) az utolsó betyár. Mezőőr, ritkán jön be a faluba. Nincs senkije, csak a kutyája, emberkerülő. Mondják, ifjan



Színezett tükrös, domború faragással „It utazik Bogár Imre” felirattal, 20. század eleje, Buzsák, Néprajzi Múzeum (forrás: mek.oszk.hu)

* Az esszé megjelentetésével a Nemzeti Színház *Betyárjáték* című előadásához kapcsolódunk (bemutató: 2016. január 9.).

a kecskeméti huszároknál szolgált, s több ízben hazaszőkött a babájához, vágtaiban. Megölelte a lányt, leült a rántottához – s már jöttek is érte, kurtavasra verték, de újra megszökött. S egyszer a boltban láttam is: „Ő az!” – súgta valaki. Szikár, borostás, mogorva öreg, nyűtt viharkabátban. Kenyeret s petróleumot vett. Csak a kutyájához beszélt. De acélszürke szeme alulról élesen ránk villant. – Ennyi a személyes érintés számomra. Sajnos, a forrásokban nyomát se lelem, hogy Bogár Imre erre járt volna, a Nagysárrét szélén, mely a bihari betyárok, például Dobos Gábor felségterülete volt később. E szerint magam is hizlalom a legendát.

Az viszont nem legenda, hanem színházstörténet, hogy a betyárhistóriák nagyon hamar fölkerültek az országot járó vándortársulatok repertoárjára. Az első ismert úri-betyár, Angyal Bandi, született Szentmártonyi Ónody András (1760–

1806) története például már 1812-ben színre került. Balog István vándorszínész principális publikálatlan hagyatékának legeredetibb, a magyar néphagyománnyal legközvetlenebbül érintkező darabja ez az *Angyal Bandi* című színműtöredék. Betétként igazi népdalok szólalnak meg benne, s miután színre került Pesten, a 19. század elejének egyik legtöbbet játszott darabja lett, sikeresebb volt Wándza Mihály Zöld Marci-jánál, aki majd Petőfit is meghihleti. Az eredeti színmű három egész estét betöltő részből állott. Az első *Angyal Bandi, vígjáték 4 felvonásban* címen 1812. április 22-én adta elő a Pesti Színjátszó Társulat. Ugyanők „tá-joltak vele” például 1820-ban Dunapatajon, ahol *Angyal Bandi* kassai fogságát néhány jelenetbe sűrítve játszották. Pór Anna erről Balog István emlékezését idézi:

„Angyal Bandi fogságát játszottuk, dalokkal és gitárral. Előadás után bementünk a fogadó szobájába vacsorálni, de alig leltünk helyet, úgy elfoglalták a fahu tekintélyesebbjei, míg levetkeztünk.



A szerb színjátszás támogatására rendezett
Balogh-előadás plakátja 1813-ból
(forrás: szinhaz.szerb.hu)

Öcsémuraimék, tessék előre ülni, majd csinálunk mi helyet. Úgy e maguk diákok, nem is tudna más oly szívreható nótát fújni...

Az is jó volt komámuram. Hanem Angyal Bandi, mond a másik, aranyrojtos gatyában, harmincfont vas a lábán, hogy itatta el iprikummal a kassai tömlőctartót, hogy elbukott ittasságában, akkor szépen maga lábáról letette a láncot és a tömlőctartóra tette, mondván: »Ezt érdemlik, kik régszegen járnak a hivatalos foglalatosságaikban, hát még az a szép nótájuk – no én olyan nótát sehol sem hallottam és az a tambura milyen nagyon illik hozzá – azt nem lehet két garassal megfizetni.« Másnap tülekedés támadt a jegyekért. Töb-

ben szeretnék látni az előadást, mint ahányan beférnek a terembe... – No, no csak – jósolja egy atyafi –, csak jöjjenek meg szombaton a tanyáról a betyárok, nem tom’ szűk lesz keteknek az a bugyogó, szatingot tépegetnek abból, ha helyet nem tudnak adni nekik...”¹

Rózsa Sándor se kerülhette el az ellentmondásos nagyok sorsát – bábszínpadí hős lett.

1988-ban interjút készítettünk Kemény Henrikkel, a tradicionális vásári báb-játék utolsó mohikánjával, amikor 61. születésnapját ünnepeltük. Egész élete ott volt előttünk kiterítve: a cikkek, dokumentumok mellett keskenyfilmeket is vetített nekünk a 100 éves népligeti vurstliról. Számára a családi hagyomány folyta-tását s a függetlenséget jelentette, amikor 1972–73-ban eljött az állami bábszín-háztól – ahol bábtechnológus és játékos volt –, s Bathó Lászlóval kezdte járni az országot, aki Budapest első állandó báb-színházában, a Rév István vezette Nemze-ti Bábszínházban több százszor játszotta Toldi Miklós szerepét. Programajánla-tukban *Az elátkozott malom*, *A csodaláda*, *Az elátkozott kincs* mellett szerepelt a *Vitéz László találkozása Rózsa Sándorral* című darab is. – Játszod még valaha? – kérdeztem rá. – Magnószalagról lejátszhatom, ha akarod – ajánlotta, s tüstént fel is tette az 1977-es hajdúböszörményi előadás saját maga készítette felvételét. Beszélgetésünk alatt a háttérben ezeket hallom:



Kemény Henrik 1960-ban, híres Vitéz László báb-jával, fotó az OSZMI tulajdonában (forrás: tbeck.beckground.hu)

Bejön Vitéz László, kommunikál a gyerekekkel, hallotta, hogy Rózsa Sándort körö-zik, s aki elfogja, 1000 Ft jutalmat kap. Majd ő elfogja, ígéri. Ekkor jön maga Rózsa Sán-dor. Kérdi Lászlót, mit keres az erdőn, s ez elfecsegi neki, a híres betyárt akarja elfogni.

R. S.: Volna bátorságod?

(László hőködik, majdnem elfogott egy elefántot is, csak nem találkozott vele.)

R. S.: Ismered azt az embert?

(V. L. bevallja, sose látta, de persze, hogy meg akarja fogni...)

R. S.: Ha mindenáron tudni akarod, az a híres Rózsa Sándor épp előtted áll.

V. L.: Micsoda? Jajajaj!

R. S.: Most mi bajod, mért reszketsz?

V. L.: Én nem reszketek, inkább ugrálok, helyretyutyu, bruhaha.

(A betyárnak megtetszik Vitéz László, följajánlja, beveszi a bandájába.)

V. L.: Mit csináljak én a maga bundájába?

R. S.: Nem a bundámban te, hanem azt mondtam, állj be a bandámba.

V. L.: Fuggam a kisdobot, vagy üssem a trombitát? (vihog)

R. S.: Aj, te! Hát nem muzsikus banda az!

¹ Pór Anna: *Balog István és a 19. század elejének népies színjátéka*. Akadémiai Kiadó, 1974, 48.

V. L.: Neeem?

R. S.: Persze hogy nem!

V. L.: Akkor miféle banda?

R. S.: Hallod e? Ez egy rablóbanda.

V. L.: Micsoda? Rabilo?

R. S.: Igen, rabló.

V. L.: Hát jó, nem bánom, akkor leszek (énekli szinte) rabilo, rabilo!

(Csakhogy nem úgy megy az – mondja R. S. –, próba van, s ad neki egy husángot, hogy támadja meg őt, hadd lássa, milyen a fellépése. Elmegy. László pedig rögtön lefekszik aludni. R. S. Visszajön, látja, alszik, nagy nehezen felkölti. Vitéz László támadás helyett megtámasztja, de végre rááll a feladatra.)

V. L.: (énekelve jön vissza) Pénzt vagy életet, vagy kapsz egyet a kupádra! (kupán vágja)

R. S.: Ez már jó volt.

V. L.: Jó volt? Akkor adok még! (üti)

R. S.: Netene, mit csinálsz?

V. L.: Hát azt mondtá, jó volt!

R. S.: A próba volt jó, de ne verd be a koponyámat!

(Megbízta, hogy őrködjön, s elmegy.)

V. L.: A viszontnemlátásra, bruhaha! No, hát akkor én, akkor én most itt maradtam őrségben. Vigyázz, úgy ni, őrség, egy kettő, hátra arc, őrség, egy kettő egy, hátra arc! (becsavarodik) Hóha, hát én nem fogok itten sétafickálni. Bemegyek a csárdába és megiszom a fröccsömet, heh, haha, hopplá.

(Vencel tót legény jön – tót nyelvi halandzsá – őt is kupán veri.)

V.: Aj, ne, ne, kamerád!

V. L.: Nem vagyok semmiféle jóbarát. Pénzt vagy élesztőt, vagy jól kupán vág-lak, he!

(Végre a tót Vencel kinyögi, R. S. küldte, hogy leváltsa az őrségben. László ráhagyja a puskát, s elmegy. Vencel rögtön lelép, Hankához, a szeretőjéhez. Jön R. S. énekelve, részeg. A kocsmáros németül halandzsál – őt Bathó játszotta.)

R. S.: Hozd a bort!

Itt vége szakadt a felvételnek, Heni előszóban folytatta: A kocsmáros feladja a betyárt a pandúroknak, bezárják. Vitéz László jön és kiszabadítja, s helyette a kocsmárost zárja be, el is ítélik, jön a hóhér, de Vitéz László elereszti, kupán üti a hóhért az akasztófával, s elmegy gombócot enni a nagymamucikájához².

A játék egyedülálló a Vitéz László-repertoárban, kísérlet a népszínművek betyártémájának bábszínpadra való átültetésére. Vitéz László „beszervezése” egyébként igen hasonlít a Don Juan-játék azon jelenetére, midőn az apját meggyilkoló főhős törvényen kívülé válva kényszeríti szolgáját, hogy kövesse, s csapjanak fel útonállóknak. (A *Don Juan a városban* c. játékot egyébként ugyancsak Balog István

² Ez a szöveg nem szerepel a Belitska-Scholcz Hedvig által legépelte Vitéz László-repertoárban.



Mángorló vésett rajza betyárokkal, Néprajzi Múzeum (forrás: mek.oszk.hu)

magyarította elsőként, s játszott vándorszínezeivel.) A népszínművek is hatottak erre a Rózsa Sándorról szóló bábjátékra: ezt jelzi, hogy többen is dalolnak benne népdalokat – ami nem jellemző a vásári bábjátékokra.

Ujváry Zoltán közölt le három olyan népi alakoskodó szatmári betyárjátékot, melyet szintén népszínmű ihletett. Fő intrikus a hosszú szakállú kocsmáros. Profitál a mulatozó betyárokból, akik kirabolják a vásárból hazatartó pénzes kereskedőket. Neje, lánya a betyárokkal mulat, a mulatozásból kizárt bak-

ter értesíti a csendőröket, kik leverik s elviszik a betyárokat. (Van olyan verzió, hol a kocsmáros is elviszik.) Ezeket a fonóban, farsangban adták elő, négy-öt helyszínen is.

A szüreti felvonulás, illetve a lakodalmak idején a cifrán kiöltözött ál-betyárok nem beszéltek, táncos menetük dobogtatta a lányok szívét. Szép felvételeket közöl Ujváry például a Kolozs megyéből való, kidei nyalka tuskóhúzó csapatról.

Az alföldi betlehemes pásztorjátékoknak ugyancsak állandó szereplője a betyár, ki vállán karikással belépőjében előadja, hogyan rabolt ki egy uraságot, majd hogy a csendőrök ezrede futásra kényszerítette, jégre futó kispej lovának kitört a lába, s így maradt egy ingbe-gatyába – több játékban betyársírató énekeket is dalolnak a szilaj pásztorok, csatlakozva a megváltásra várók esendő betlehemi seregéhez.

Ám ez a betyár-virtusban gyökerező népi magyar színjátszó hagyomány megújulni is képes. Ennek bizonyítéka, hogy az 1990-es változásokat követően az utcaművészek ország-jobbító, néptanító, népszórakoztató témakínálatában újra feltűntek a betyártörténetek. Az uraságon bosszút álló Lúdas Matyi ösképe mellett Zalán Tibor tollából született egy kortárs vásári bábjáték, melyet Bartha Tóni szólóban ad elő. Sisa Pista, a betyár, óriásbáb alakban ölel körül egy kis bábszínpadot, hol viselt dolgait apró bábszínészek idézik. A játék arról szól, hogyan leplezi le a hős az ármányos ál-betyár tolvajokat.

A szegedi Kövér Béla Bábszínház pedig előadott egy élő színészekkel is operáló bábjátékot *Rózsa Sándor, az alföldi betyár* címmel. Ez a darab a dél-alföldi pandúr-betyár háborúba bevonja a kis nézőket is; tekerővel éneklük az epikus átkötő részeket, mígnem betyár és pandúr együtt indul Kossuth szavára a honvédő harcba.

Gulyás László Langeléta Garabonciások társulatának gólyalábas betyárjelenete szintén nézőbevonó, kápráztató mutatvány, melyben a hosszúlábú betyárok báblovas és akrobata számokat adnak elő.



Bartha Tóni Bábszínháza (forrás: ujd rendezvenyiroda.hu)

Az Ort Iki Kossuth Lajos wigwamja című, Észak-Amerikában játszódó, csupa szellem és ötlet szerzői bábjátéka (melyet Jámbor József írt) egy Kossuth nevére keresztelt indián lóköltő megigazolását meséli el. A kantinos kisaszony lelkes magyar nő, aki felvilágosítja a fiút névadójáról. A fellelkesült ifjú szabadsapatot szervezve elindul a Bering-szoroson át, hogy megsegítse a magyarok harcát.



Jámbor József: *Kossuth Lajos Wigwamja*, az Ort-Iki Báb és Utcaszínház előadása (forrás: nol.hu)

Legutóbb, 2014-ben a Kabóca Bábszínház mutatott be gólyalábas utcaszínházi előadást Rumi László rendezésében, *Zöld Marci, a körhintás betyár* címmel. A betyárvilág mint téma, úgy látszik, továbbra is életképes tehát.

Elnézem Küllös Imola könyvborítóján³ az 1890-ből való fényképet: egy 14–15 éves, nagycsizmás, bőgatyás, összekötözött kezű kamasz látható rajta, akit két tagbaszakadt, fegyveres csendőr fog közre. S nekem, aki gyerekként átéltem a múlt század ötvenes éveit, óhatatlanul eszembe jut erről a képről Mansfeld Péter, meg a többi árva, 56-os kamasz, aki meghalt a kétszázézer világgá futó felnőtt helyett.

Ma egy új népvándorlás korát éljük, eltérő kultúrák ütközését, a globalizáció okozta válságból kitörni vágyó fiúk és lányok lázadását. Százzezerszám kelnek útra a magyar fiatalok is. Hol az a virtus, mi az a szellemi muníció, ami az idegenben is megtartja őket – embernek, magyarnak?

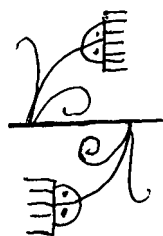
³ Küllös Imola: *Betyárok könyve. Néprajzi kiskönyvtár*, Mezőgazdasági kiadó, 1988.

Márta Tömöry: Betyárs in Traditional Hungarian Folk Games

Puppeteer and dramaturge Márta Tömöry relates how, in her childhood, she had the chance to meet the living tradition of betyárs in a Hungarian village in Békés county in the 1950s. She gives a particular example of the appearance and survival up to this day of betyár



stories in marketplace puppet shows beside the other popular genres (a detail of a source value from Henrik Kemény's *Vitéz László találkozása Rózsa Sándorral* /*Vitéz László Encounters Rózsa Sándor*/ is provided as well). Then a list of the most significant productions since 1990 ensues, which, thanks to the street theatre movement, have started to deal with the betyár-topic in a fresh manner. Finally, there is a personal conclusion to the paper saying that this tradition has become timely again when we see a mingling of cultures and a new migration of peoples today. The publication of the essay is intended as a contribution to the production entitled *Betyárjáték* at the Nemzeti Színház (National Theatre), which premiered on 9th January 2016.



„A nyitottság és a tolerancia nagyon fontos”

Márta Istvánnal Regős János beszélget

REGŐS JÁNOS (R): *Pályafutásod a 70-es évek közepén indult. Ekkor kerültél kapcsolatba a Brobo társulatával és Szikora Jánossal is. Hogyan emlékszel vissza erre az időszakra?*

MÁRTA ISTVÁN (M): Konzervatóriumi, majd zeneakadémiai hallgatóként, a pesti avantgárd-élet „át- és megélőjeként” a dolgok dokumentálására, archiválására egyáltalán nem fordítottam időt. Lényegtelennek tartottam. Most persze ennek iszom a levét, hisz sok fontos eseményt nem tudok kellően felidézni. 1975-ben végeztem a Zeneművészeti Főiskola zeneszerzés tanszakán. Az Akadémia akkor egy végtelenül konzervatív, jó minőségű, de vaskalapos oktatási intézmény volt. A szakon minimum hat Kossuth-díjas tanár tanított, vizsgáztatott. Minden zenei tárgyat – zeneelmélet, hangszerelés, kötelező zongora – elvégeztem, amiről úgy gondolták, szükséges ahhoz, hogy egy hallgató professzionális kortárs komolyzene-szerzővé váljék. Ez nekem akkor kevés volt, ezért párhuzamosan több életet is éltem, ami miatt tehetséges deviánsnak minősültem. Az életemet végig kísérte egyfajta konfrontálódásra való hajlam. Ez azt eredményezte, hogy miközben megemelttem nem létező kalapomat a főiskola tanárai előtt, és az életutam is egyenesnek látszott a zeneszerzés felé, nem volt konfliktusoktól mentes a kapcsolatunk. Talán fontos megemlíteni, hogy faluról származom, mégpedig a Kiskunságból. A családban senki nem volt zenész. A kályhásné nagyapámnak volt egy hegedűje, néha azon játszott magyar-nótákat. A dédnagymamám, aki egy földes parasztházban lakott Kiskunlacházán, a végrendeletében úgy rendelkezett, hogy a dédunokájának az ő kis megtakarított pénzéből vegyenek egy zongorát. Máig nem tudom, hogy jutott ez eszébe egy fejkendő parasztasszonynak. Meg azt se, hogyan fért el a hangszer a mi kis budapesti ötven négyzetméteres szolgálati lakásunkban. Utáltam gyakorolni. A Svábhegyen laktunk, de apám – aki nevelőintézeti

magyar–történelem szakos tanár volt – nem oda, hanem a Lórántffy Zenei Általánosba íratott be, amit Kodály alapított. Fantasztikus tanáraink voltak. – Gyermekkoromban szerettem építőkockából és homokból várakat építeni. A hetedik osztály környékén rájöttem, hogy a hangok kiváló és izgalmas építőelemek. A gyakorlás továbbra is kényszerű volt, de nyolcadikos koromban már kantátákat „komponáltam”. Tehát minden adott volt ahhoz, hogy Zeneakadémiát végeztem, hivatásos zeneszerző legyek. De valahogy bibi került a gépezetbe, mert nem csak az Andrássy út – Budapest-belváros – Televízió és Rádió háromszögében zajló életet láttam magam előtt, hanem érdekelt, izgatott a világ többi része is. Keruac-ot, Salingert és más beat-nemzedékbeli írókat, költőket olvastam – magam is tagja vagyok az úgynevezett második autóstoppos generációnak –, néztem a legfontosabb filmeket, benne voltam szinte az összes korabeli avantgárd mozgolódásban, ahol teljesen mást tapasztaltam, mint



A Zeneakadémia 2011-ben, a felújítás előtt
(fotó: Dozvald János, forrás: vendegvaro.hu)

amit a főiskolán nekem tanítottak. Nem vettem el a Zeneakadémiát, mert éreztem, hogy szükségem van arra, hogy a zeneszerzés technikáját, a művészet, a kultúra alapjait elsajátítsam. És bizony – így utólag vizsgálva – még arra is szükségem volt, hogy harmadévből kirúgjanak a Főiskoláról. Na, ez meg is történt! Elmentem az Ecseri úti piacra – talán ez már kapcsolódik a Brobóhoz, Szikorához, Ács Jánoshoz –, vettem három tárgyat. Volt egy ősi TESLA magnó, és multi-play eljárással fölvettem e tárgyak hangját, összemontíroztam, kevertem, lelassítottam a hangjukat. Egy igen kezdetleges elektronikus zenét próbáltam összerakni Ecseri piaci harangokra és brácsára. Ezt vittem el vizsgadarabnak félévkor.

Amire az egyik – általam nagyon tisztelt – Kossuth-díjas zeneszerző fölördített, hogy ez nem zene. Ez volt az a mondat, amivel sikerült belegázolnia a később is mindig túltengő önérzetembe, mire azt mondtam magamban: tűröm, szenvedem itt a kötelező gyakorlatokat, írogatom a menüetteket, fűgákat, hangszerlek liszti, bartóki és mozarti zenekarokra, de az élet nem ez, hanem az Ecseri piacon vett három harang és a brácsa. Mert igaz, hogy amit alkottam, azt nem lehetett besorolni egyik zenetörténeti stílusba sem, de éreztem, hogy valamilyen „utat török”; olyasmit csinállok, ami nem konvencionális, és ráadásul még értékes is – szerintem, persze. Ahogy ez akkor szokásos volt, a kirúgás után rögtön behívtak katonának. Aztán vissza is vettek, mert ez egy, úgy mond, „pedagógiai célzatú” kirúgás volt, hogy lássam és belássam, ki az úr... Harmadévig – mint a Színiakadémián – egyáltalán nem lehetett publikum előtt szerepelni, mondván, hogy még nem teljesen felkészültek erre a növendékek, csak összeszavarnák a közönséget, a közönség meg őket. Ez nekem nem tetszett, és ripsz-ropsz megalakítottam a Fial Zeneszerzők Csoportját a Zeneakadémián, azzal a fő cél-

lal, hogy félévenként egy-egy nyilvános koncertet adjunk. A rektor engedélyezte, és a többi tanárt is meggyőztem azzal az érveléssel, hogy azért az nem jó, hogy nem tudjuk, a közönség hogyan reagál a darabjainkra, hogy nem kapunk visszajelzést akár tojás, akár rokonszenvező tapsorkán formájában. A kis Kurtág¹ volt benne a csoportban, Csapó Gyula², Tihanyi László³ és még jó néhány fiatal növendék. Az első ilyen koncertre már egy olyan darabot vittem, amit két zongorára és papírhajókra komponáltam. A papírhajókat Szikora János, (akkor még) joghallgató eregette egy kopott lavórba. Önmagában az, hogy két zongorára írok egy konvencionális darabot, annyira nem érdekelt. De az igen, hogy egy olyan vizuális és egyben hangi elemet belevigyek, ami nem szokásos, meghökkenető, váratlan. Úgy éreztem, hogy valamilyen módon feszíteni, tágtítani kell a határokat. Ebből megint csak botrány lett, ugyanazzal a tömör ítélettel: „ez nem zene!” A következő évben Szikora jelentkezett a színművészetire. Az egyik felvételiztetője az a zeneszerző-professzor volt, aki mindkét főiskolán tanított. Szikora szólt nekem, hogy beszéljek vele, és kérjem meg, hogy próbálja elfelejteni azt az egy évvel korábbi jelenetet, amikor ő hajót eregetett.

R: Tehát az akadémiai penzumot, ha dőccenőnkkel, néha botrányokkal kísértén is, de csak letudtad.

M: Végül is jelessel diplomáztam, de igazán a valós és jelképes falakon kívül éreztem jól magam. Úgy gondoltam, hogy az igazán fontos ügyek a kortárs színház, film és a képzőművészet nem hivatalos területein történnek. Csapatra volt szükségem.

R: Voltak-e ott a Zeneakadémián ebben társaid?

M: Természetesen voltak. Ma többnyire jó nevű zeneszerzők és zeneoktató tanárok, profesz-szorok.



Rockerként, 1970 körül
(Márta István archívumából)



A hetvenes évek legelején az Andrássy úton (Márta István archívumából)

¹ Ifj. Kurtág György (1954–): Zeneszerző, zenepedagógus

² Csapó Gyula (1955–): zeneszerző

³ Tihanyi László (1956–): zeneszerző, karmester, éveken át a BME Szimfonikus zenekar művészeti vezetője



A „szabályos” művész
(Márta István archívumából)



Kozák András és Drahota Andrea
a Csusingurában, 1972
(szihaziaddattar.hu)

R: Az akadémián kívüli világban viszont találtál olyan emberekre, akik értékelték, amit csinálsz.

M: „Köszönhetem” ezt az akadémia rendkívül profi konzervatívizmusának is. Szorgalmas kor- és pályatársaim egy része „úgy maradt”, és ezt most nem pejoratív értelemben mondom!

R: Solténszky Tibor említette Paál Isti köszönházi pályával kapcsolatban, hogy ő egy adott pillanatban úgy érezte, mindent kipróbált, és hogy „szakmából” bármikor tud jó előadást csinálni, de a továbblépéshez ebben a közegben már nincs sok lehetősége⁴.

M: Én később azokat a tanulmányokat, amiket fogcsikorgatva végigcsináltam, nagyon jól fel tudtam használni a kultúra különböző területein. Az évtizedek során sok nagyon tehetséges barátom, alkotótársam is volt, aki épp a szakmai alapismeretek hiánya miatt ragadt bele a rutinba, a mindannyiunk által gyűlölt művészi közhe-lyek konform-érzetet adó világába.

R: Hogyan került képbe nálad a színház?

M: Novák János barátommal – aki gordonka szakos volt (most a Kolibri igazgatója) – sokat „zenészkedtünk”. Beat- és folkbeat-zenekart is alakítottunk. Zsenge ügyek voltak ezek. Később aztán valahogy elkerültünk a Kazimír Károly vezette Thália Színházba. Egyszerűen pénzt akartunk keresni, de ott is rengeteget tanultunk abból a fajta színjátszásból, ami azért nem a legkonzervatívabb volt, hiszen Kazimír próbálkozott más színház-kultúrák, egzotikus irodalmi művek adaptációjával is.

R: A maga módján...

M: Ezek valójában az indiai, a japán, a török, a sumér tradíció imitálására épülő előadások voltak.

R: Számomra ez akkor vált nyilvánvalóvá, mi-
kor a mi mozgásszínház-fesztiváljainkon megjelentek ezek a tradíciók originális formában is.

M: Például a Csusinguránál kénytelenek voltunk beleásni magunkat a japán zenekultúrába. Feltúrtuk az Zenekadémia könyvtárát eredeti zenéért, csináltattunk hangszereket. Éreztem, hogy azért nincs tel-

⁴ A „pengék” és a Saját Színház. Solténszky Tiborral Regös János beszélget. Szcenárium, 2015. szeptember, 90–104.

jesen rendben ez a történet a Tháliában, de elég szépen kerestünk és dolgoztunk is sokat. A szorosán vett feladaton kívül megismerkedtünk a profi színházi működéssel, benne a profi színészek világával Rátonyi Róberttől Esztergályos Cecíliáig, a Thália pin-céjétől a zsinórpaddlásig sok mindennel. Egy új világ tárult föl előttem, amiből én mindig próbáltam ele-meket integrálni a későbbi dolgaimba, több-kevesebb sikerrel. Amennyi hasznos volt az én UTAM számá-ra, annyit fölhasználtam, a többire pedig azt mond-tam, hogy e munkákért járó honoráriumok jól jön-nek az ösztöndíj mellé. Ezzel párhuzamosan, keresve a Zeneakadémián hiányzó társakat, a Színművésze-ti Főiskola felé is elkezdtem tájékozódni. És bár ott sem volt föllelhető az a pezsgő avantgárd élet, amibe én már benne voltam, de akadt egy tanárom, Petro-vics Emil, a magyar kortárs zeneszerzői gárda egyik atyamestere, aki itt is, ott is ta-nított, és aki sok film- és más alkalmazott zenét is csinált. Mondom neki, Tanár úr (akkor már csináltam néhány Szikora- és Ács-vizsgadarabhoz zenét), én olyan so-kat tanulok ezekből a színházi zenékből, miért nem hozza össze a zeneszerző nő-vendégeket a színházrendező növendékekkel. – Erre nincs szükség, mert aki akar-



Petrovics Emil 1930–2011
(fotó: Felvégi Andrea,
forrás: muzsikalendárium.hu)



A 180-as csoport 2014-ben ünnepelte 35 éves jubileumát

ja, úgy is megtalálja egymást – mondja nekem –, célozva arra, hogy én már Szikorával és Áccsal is dolgozom. A szí-nin Mrsán János rendezősza-kosnak (ma Németországban él) eszébe jutott, hogy Ju-hász Ferenc *A Szent Töltött-káposzta* című művének egy részét megcsinálja az Ódry Színpadon. Felkért zeneszer-zőnek. Akkoriban tagja vol-tam a repetitív és minimál zenét játszó (kora-alterna-tív) 180-as csoportnak. Vit-tem őket is. Ott egyenrangú volt a zene a színpadképpel,

a szöveggel, csakúgy mint az Ács Jani rendezte *Szöveg és zene* című Beckett-da-rabban⁵, amelyben magam – természetesen – a „zene” szerepét játszottam. A szín-házi zene furcsa egy képződmény: különféle módon kell alkalmazkodnod rende-

⁵ 1978. Színház- és Filmművészeti Főiskola, Ódry Színpad

zőhöz, színészhez, színházhoz stb. Nagyszerű az a helyzet, amikor a pró-
bafolyamat közben megtörténik, hogy
te is jól érzed magad mint zeneszerző,
mert a zene – ami például Szikoránál,
Aschernél, Vidnyánszkynál mindig
nagyon fontos – az előadás egyenran-
gú alkotóelemévé válik. Sokszor egy-
általán nem partner a rendező, vagy
mert fogalma sincs a zenéről és min-
dent rád bíz, vagy túl tudálékos, és
minden egyes hangot ő akar megha-
tározni.



Kroó György 1925–1997

*R: A 180-as csoporttal nagyon sok hangzó és nem hangzó színházi elemmel tági-
tottatok a műfaji határokat. De ami igazán új volt benne, hogy egyszerre széles tábora
lett annak a kortárs zenének, aminek akkoriban csak nagyon belterjes és szűk közönsé-
ge volt.*

M: Volt az Új Zenei Stúdió⁶: Sály, Vidovszky, Jeney, Kocsis, Wilhelm András.
Ők nagyrészt egy generációval idősebbek voltak, mint mi, akik a 180-as csoport-
tal más alapokról és máshogy indultunk. Nekünk fontos volt a közönség, az, hogy
eljussunk az egyetemekre, miután a Zeneakadémiára nem mehettünk. A 2015-
ös zeneakadémiai „emlékező koncertünkre” előhalásztam Kroó György⁷ egy anya-

gát (ő egyébként a zene-
történet-tanárom volt).
Fantasztikus nagy tudású és
kiváló ember volt! Ő ebben
a bizonyos rádiós zenekriti-
kában beszélt az egyik kon-
certünkről, és benne volt az
a mondat, hogy nagyon jók
vagyunk, rendkívül jók, de a
Zeneakadémiára nem valók.
Teljes tudathasadásom volt,
mert ezért az emberért tűz-
be mentem volna. Megfordult
a fejemben, hogy most ki-
nek van igaza. Tudjátok mit?
Nem is akarunk a Zeneaka-



A Fővárosi Művelődési Ház az Andrássy (az akkori Nép-
köztársaság) úton az 1970-es években

⁶ Sály László (1940–), Jeney Zoltán (1943–), Eötvös Péter (1944–), Vidovszky Lász-
ló (1944–) és Kocsis Zoltán (1952–) voltak, később csatlakozott hozzájuk Dukay Bar-
nabás (1950–), Serei Zsolt (1954–), Csapó Gyula (1955–) és Wilhelm András (1949–)
muzikológus is.

⁷ Kroó György (1926–1997): zenekritikus, zenetörténész

démiára menni! – gondoltam. De persze, azért mindenkinek a titkolt vágya volt, hogy ezeket a bástyákat valahogy bevegjük. Persze mi alaposan kilógtunk a hivatalos kortárs-zenei világból. Nagyon igazságtalannak tartottam, ami az akkori Zeneszervező Szövetség ülésén elhangzott, hogy a Jeneyék zenéje zen-buddhista zene, és nem támogatandó. Ültem ott huszonévesen, és nem hittem a fülemnek.

R: *De téged mintha pont ezek a lakonikus ítéletek hajtottak volna tovább a magad útján.*

M: A színház világából ott volt a Thália és a Brobo. De volt még egy műhely, ami meghatározta az életemet, a 25. Színház. Ez a kettő sokáig párhuzamosan volt jelen az életemben. Az egyik volt a pénzszerzési lehetőség, a másikba meg bele-szerelmesedtem. A Brobo és a Thália között volt valahol ez a színház, a „megengedem, de mégis csak” határán. Itt egy olyan csapatot találtam, ami egyedülálló volt akkor Budapesten. Zala Márk, Jobba Gabi, Jordán Tamás, Galkó Balázs, Berek Kati. Ez egy nyüzsgő, színházi nagycsalád, alkotóműhely volt, nagyon más, mint a Thália. Próbák éjjel-nappal, Szigeti, Jancsó Miklós, Iglódi. Nem beszélve arról, hogy a 25. Színház pont szemben volt a Fialat Művészek Klubjával (FMK), a folyamatosan megfigyelt kultushellyel, ami szinte az egyetlen avantgárd szellemi „meeting point” volt Budapesten. Én voltam a zenei szekció vezetője. Tudjuk, hogy minden harmadik ember megfigyelő volt, de mégis csak lehetett akciókat, performance-okat csinálni. Rengeteget tanultam ott is. Annyira szerettem az FMK-t, hogy gyakorlatilag szinte ott laktam. Költőkkel, írókkal, filmesekkel, képzőművészekkel találkoztunk, dúlt a fluxus, a dokumentarizmus és a new wave, ott volt Bódy Gábor és Bukta Imre, meg a Wahorn András. (Később kiderült, hogy egy olyan költő-barátom jelentett rólam, akinek a verseit megzenésítettem!)

A 25. Színházba konkrétan úgy kerültünk be Novák Jánossal, hogy a Sebő, Halmos és Koltay Gergő trió – akik a Berek Kati által rendezett *Don Quijote*⁸-da-



Jelenetképek a *Don Quijote*ből, 1972 (fotó Iklády János, forrás: színház.net)

⁸ Gyurkó László: *A búsképű lovag Don Quijote de la Mancha szömyűsűges kalandjai és gyönyörűszűp halála* (1972)



Cseh Tamás egy 1995-ös koncerten a kapolcsi Banya Tanyán (forrás: volgytortenet.hu)

rabnak a zenészei voltak – hirtelen kapott egy japán meghívást. Őket kellett helyettesítenünk. Halmos egy hét alatt megtanított nagybőgőzni, Novák helyettesítette Sebőt. – Cseh Tamással is itt találkoztunk először. A *Dal nélkül* című műsorhoz hívtak bennünket kísérő muzikusnak. Addig csak annyit tudtam róla, hogy szerepel a Jancsó-filmekben. Ami fontos volt, hogy a dalainak a szövege mindenképpen részévé vált az én világomnak. A zenéje nem volt rám

olyan nagy hatással, de Tamás egy fantasztikus kisugárzású egyéniség volt. Persze azért is irigyeltük, mert nagyon sok lány fordult meg a koncertjein. A koncertnek nagy sikere volt, és maradtunk a 25. Színházban, ami teljesen más volt, mint a *Csusingurá*ban japán zenészekként, besminkelve muzsikálni. Itt megint összetűzésbe kerültem az egyik főiskolai tanárommal, akit elhívtam az egyik fellépésünkre. Azt mondta, hogy ez se énekelni nem tud, se gitározni, az akkordokat se ismeri. – De tanár úr, ez nem arról szól – így én. Nem Bachhal, Vivaldival meg Mozarttal kell ezt összehasonlítani. Másról szól a dolog: itt olyan szövegek, dalok vannak, amelyek furcsa és egyedülálló módon egy egész generáció érzésvilágát fogalmazzák meg. – A 70-es 80-as években sok rendezővel dolgoztam. Szerkesztettem, írtam, zenéltem. Csiszár, Jeles, Szikora, Ács, Paál Isti, Ascher... Egy idő után azonban rájöttem, hogy bizony a Népköztársaság útja (ma Andrásy út) és a Liszt Ferenc tér szűk és belterjes világánál többet és mást is szeretnék látni, tapasztalni.

R: *Tehát a „további tágítás” jegyében elindultál Moldvába a csángókhoz.*

M: A Zeneakadémia miatt nem nagyon mehettem Nyugatra. Nem kaptam útlevelet, merthogy az állam sokat investált a tanulmányaimba. Így csak a szocialista országokban csavaroghattam. Olyan világokat fedeztem fel, például Lengyelországot, ahol – mintha Nyugaton jártam volna – közel negyvenezer kilométert utaztam autóstoppal. Wrocławba, Krakkóba, Varsóba jártunk koncertekre, kiállításokra, fesztiválokra. Egy kicsit megtanultam lengyelül is. A mostaniak el sem tudják képzelni, hogy amíg itthon tiltották az autóstoppot, odakinn hivatalos autóstop-könyvecskét (Książeczka autostopu) is adtak az embernek. Az ebben lévő szelvényeket átadtuk a sofőrnek, ő meg nyerhetett velük egy autót az év végi sorsoláson. A másik felfedezésem Erdély volt. '73-ban, teljesen véletlenül, két barátommal eljutottam a moldvai csángókhoz. Akkor róluk még szinte semmit nem tudtunk. Az akadémián nekem kötelező volt a népzene mint tantárgy, államvizsgáztunk belőle. Nagyon nem szerettem a népzene, rossz tanárom is volt, egy olyan professzor, aki tudományos alapon analizálta a népdalokat. Szárazon, unalmasan. Mindenhez köze volt, csak éppen az élő népzenehez nem. Jó, leállamvizsgázok, de akkor halljak népzene, mikor a hátam habzik, nem érde-

kel – gondoltam magamban. Benne voltam a nyüzsgő, budapesti avantgárd-életben. A népzénéről ezekben a körökben egyáltalán nem vettek tudomást. A táncház még kezdeti állapotban volt. Én a Sebő–Halmos helyettesítőjeként tudtam csak valamit ezekről. Stoppal mentem, és Kolozsváron Selmeczi György⁹ zeneszerzővel, Balla Zsófia¹⁰ költővel, Orbán György¹¹ és Demény Attila¹² zeneszerzőkkel találkoztam. Egészen furcsa világ volt. Félelem uralkodott. Sötétség és rettegés. Hogy a fenébe tudnak ezek a kiváló művészek itt egyáltalán élni? – kérdeztem magamban. Selmeczi végigvitt engem a Székelyföldön autóval. Mindent megmutatott. Kezdttem beleszerelmesedni Erdélybe. Megálltunk egy faluban, ahol egy öreg bácsika énekelt. Ez mégsem olyan hülyeség, mint ahogy nekem tanították, gondoltam, és elkezdett érdekelni a dolog. Ismét elővettem Bartók, Kodály, Vargyas, népzene kutatási anyagait. Saját szempontjaim szerint „újra vizsgáltam” a népzénét. Rájöttem, hogy egy terület nincs feldolgozva általuk, ez pedig a moldvai csángóké. Megnéztem, hogy ki gyűjtött ott: Domokos Pál Péter¹³. Megtaláltam az 1931-ben írt *A moldvai magyarság* című könyvét a Zeneakadémián. A benne lévő cédu-la alapján előttem hét évvel vette ki valaki utoljára. 1971–’72-őt írtunk. ’73 nyarán úgy adódott, hogy stoppal egy ponyva alatt, a Békás szoroson keresztül egyszer csak egy Trunk nevű 400 lelkes faluban találtam magam, Bákótól olyan 15–20 kilométerre délre, ahol aztán hét nap alatt egy 100–150 éves időutazás részese lehettem. Először is maga az életforma volt szokatlan. Az archaikus nyelv akkor még élt, a hasonulást nem ismerték, akklimatizálódnom kellett két-három napig, míg százszázalékosan megértettem őket, és ők is megszokták a pesti nyelvezetemet. Ami anyagot ott kaptam régi stílusú népdalokból és balladákból, az egyedülálló volt. Nem hittem a fülemnek, hogy még vannak a 20. század végén így éneklő emberek. Új stílusú dalra vagy katonadalra alig volt példa, csak régi stílusúakat hallottam. Ez egy kincs! Akkor még nem ismertük Kallós Zoltánt. Bementem Sárosi Bálinthoz¹⁴ a Népzene kutató Intézetbe azzal, hogy egy kis kazettás magnóval szeretnék egy olyan gyűjtést végezni, ahol van tárgyi néprajzos, filmes, én pedig csak a zenével foglalkoznék. Mindent megszerveztem. Ő azt mondta, ad egy 32-es kamerát, de nem akarja tudni, hogy ezt mi kivisszük az országból. Szóltam a barátaimnak, figyelmeztettem őket, hogy kicsit kockázatos lesz az utazás, de fantasztikus, hogy mit fogunk ott találni. Mikor kint voltunk, kérték, hogy csináljak fotókat róluk, azokról, akik nekem énekeltek, öreg nénik, bácsik. Vagy 100–120 fotót csináltam, előhívtam, és szépen egy csomagban feladtam nekik. Ez iszonyú baklő-

⁹ Selmeczi György (1952–) Erkel-díjas zeneszerző, zongoraművész, karmester, operarendező, érdemes művész

¹⁰ Balla Zsófia (1949–) erdélyi magyar költő, újságíró

¹¹ Orbán György (1947–) erdélyi Kossuth-díjas és Erkel Ferenc-díjas zeneszerző

¹² Demény Attila (1955–) romániai magyar operarendező, zeneszerző, zongoraművész

¹³ Domokos Pál Péter (1901–1992): magyartanár, történész, néprajzkutató, a csángók történetének, kultúrájának kutatója

¹⁴ Sárosi Bálint (1925–) Széchenyi-díjas magyar népzene kutató, a zenetudományok akadémiai doktora

vésnek bizonyult. Néhány hónap múlva kaptam egy táviratot románul, hogy „Ne jöjjön többet!”. Tudtam, hogy valami gáz van. Kiderült, hogy a fotókkal teli csomagot a szeku lekapcsolta Bákóban, és mindenkit megbűntettek, akik a fényképeken láthatóak voltak. Tilos volt a folklórgyűjtés. Maga a felvett anyag megvan. Soha többet nem jutottam oda vissza.

R: Azért elég különös, hogy miközben a kortárs/kísérleti zene világában éltél és alkotnál, ilyen komoly energiákat kötött le nálad a népzene kutatás és -gyűjtés.

M: Lelkileg kötődtem azokhoz az öreg nénikhez és bácsikhoz, akik ott énekeltek nekem. Amikor aztán az egyik nagy amerikai zeneműkiadó igazgatója itt



A Kronos Quartet lemeze, a *Sóhaj* felvételével



Kapolcs riadó – Támad a szél, az 1987-es LP hátsó borítója

járt, a Rózsavölgyi Zeneműkiadó hozzám küldte őt. Magyar zeneszerzőt kerestek, akiknek megrendelést adhatnak egy vonósnégyesre a kaliforniai Kronos Quartet részére. Ők egy kizárólag kortárs zenét játszó, világhírű együttes. Egy évig gondolkodtam, hogy mit csináljak. Mozart, Beethoven és Bartók után nem illik vonósnégyest írni. Mit tudok én hozzátenni a zenetörténethez ebben a műfajban? Az ötlet onnan jött, hogy ők mindig használnak „life-electronic” technikát, többnyire erősítéssel játszanak. Végül arra jutottam, hogy írok nekik egy olyan vonósnégyest, amiben van egy ötödik szólam. Fölhasználtam a moldvai gyűjtésemet mint elektronikus alapot, és ezt összedolgoztam a négy hangszerrel. Tizenkét perces darab lett *Sóhaj* (*Doom. A Sigh*) címmel. Ebben megzenéltem azt a tragikus történetet, ami Trunkon történt. Ekkor zajlottak a délszláv háborúk, ekkor találtam rá Kapolcsra, ami egy tetszhalott állapotban lévő falu volt. Nagyon rossz, spleen-es hangulatom volt akkoriban. Végállapotokat láttam, éreztem. A *Kapolcs riadó – Támad a szél* (1987) című lemezem is – többek között – ezért született. Láttelek egy faluról, ahol van egy darab kocsma, furcsa emberek, ahol a világ megállt, és ami valószínűleg Gyűrűfű¹⁵ sorsára jut. Ugyanezt éreztem Moldvában is. A vonósnégyesem azóta járja a világot, nagyon

¹⁵ Gyűrűfű 1974 óta Ibfához tartozó település Baranya megyében. Elnéptelenedett, majd ököfaluként éledt újjá.

sokan előadták. Az idő tájt kezdtem el gondolkodni, hogy én itt sírogathatok a világon tönkrementén, de attól még az tényleg tönkremegy. Valahogy nekem egy másik utat kéne választanom.

R: *Az a türelmes kocka- és homokvárépítés, amit gyerekkoroddal kapcsolatban emlegettél, sok más, nem kifejezetten zenei vállalkozásodat is jellemezte, gondolok itt elsősorban a Művészetek Völgyére, de a pécsi munkálkodásod is ide sorolható¹⁶.*

M: Mindig nagyon sokat vállaltam magamra, de azon szerencsések közé tartozom, akik mindig útközben lehettek. Igaz, hogy az enyém egy igen kanyargós, oda-vissza tartó út volt, sokszor kerültem zsákutcába is. De az életemben mindig volt egyfajta dinamika, és mindig azt csinálhattam, amit szerettem. Ha már nem szerettem, akkor egy idő után abbahagytam. Vagy abbahagyatták velem. Most persze – hatvanhárom évesen – némileg bajban vagyok, mert nem tudom, hogy ez az út majd mi felé visz. Kapuzárásos idő ez. Nyugdíjas lettem, elvileg öregednem kéne. Ha színházba vagy koncertre megyek, akkor élből irigy leszek, majd' megőrülök, mert elismerem és nagyon élvezem, amikor valami jót és minőségit kapok. A Zsolnayt és benne a Kodály Központot vezethettem több mint három évig. Ott sem mint vezető örültem a sikernek, hanem mert fantasztikus koncerteket hallgathattam fantasztikus előadókkal. Rájöttem, hogy mennyi darabot, zeneszerzőt nem ismertem addig, hogy mennyi kiváló koncertről maradtam le.

R: *De te azért mindig megtaláltad a neked való pályát.*

M: Vagy én találtam meg, vagy ők találtak rám. Nem szabad semmibe belesüpedni, főleg a rutinba nem. A nyitottság és a tolerancia nagyon fontos.

R: *Az biztos, hogy benned a komponista, a muzsikuss, a színházi ember, a nagyszabású fesztiválok, kulturális vállalkozások kitalálója, a kulturális ügyvivő és lobbista jól megfér egymással.*

M: A világlátás nagyon fontos volt ebben. Említettem, hogy zeneakadémistaként nem nagyon mehettem Nyugatra. Először úgy jutottam ki, hogy a Mandel Quartettel turnéztunk Nyugat-Berlinben. Középkori, reneszánsz és kora-barokk zenét játszottunk. A Quartet csembalistájaként járhattam a világot, nem mint turista. Ez sokat számított. Az ötlet, hogy Kápolcson valamit kéne csinálni, a német turnék alatt született. Amikor ott játszottunk, az irigységtől sápadtan néztem, hogy a németek mennyi-féle teret alakítottak át kon-



A Mandel Quartet jubileumi koncertje (forrás: donmarcello.hu)

¹⁶ Márta István 2012-től 2015-ig a pécsi Zsolnay Örökségkezelő NKft. ügyvezetője volt, miközben a POSZT vezetését is ő vette át.

certhelyszínné az ottani kisvárosokban és falvakban. Pajták, kocsmák, ilyen-olyan nyári színházi helyszínek ezek. Nem hittem el, hogy ezt Magyarországon ne lehetne megcsinálni. És mihelyst valamennyire gyökeret vertem a kapolcsi kocsmában, már tudtam, hogy hamarosan belekezdünk majd valamibe. A Kapolcsi Művészeti Napok megszületése előtt még egy zenei láttelepet rögzítettem – hangnapló formában. Ez volt a *Kapolcs riadó – Támad a szél* című lemezem 1986-ban. Fontos volt a csapatmunka és a különböző műfajokat művelő zenészbártaim rutinmentes közreműködése Dész Lászlón, Nagy Ferón, Sebestyén Márton, az Amadinda együttesen, Cseh Tamáson át a kapolcsi lakosokig. Majdnem két esztendőig dolgoztunk az anyagon. Ebben a különös „utazásban” társam volt Szkárósi Endre és Bernáth/y Sándor.¹⁷ Mit látunk? Mit érzékelünk? Hogyan hat ránk a környezet, és mi hogyan hathatunk egy nem városi környezetre? Dész az éjjeli patakparton, Cseh Tamás a templomtoronyban énekelt, majd beültettem az evangélikus templomba, mögé állítottam a nyolcfős asszonykórust, akikkel egy zsoltárt énekeltek. Monostorapátiból hoztam egy cigány szaxofonost, aki összesen vagy két hangot tudott fújni. Gőz Laci harsonázott az orgonakarzaton. Ebből a negyvennyolc órányi hanganyagból lett aztán a lemez. Egy olyan zenei világot próbáltam megteremteni, ami csakis ott és akkor születhetett meg. – Sokan, sokféleképpen használták a zenémet: táncjáték, balett és filmzene is lett belőle. Aztán született egy különös performance is. A *Kapolcsi Opera* a Várszínházban egy egyszer előadott, és soha többé meg nem ismételt előadás volt 1988/89 körül. Selmeczi György csinált egy kortárs zenei sorozatot a Várszínházban, ami akkor a Nemzeti Kamaraszínháza volt. Felkért, írjak egy operát. Élből komolytalan ötlet volt. Aztán egyszer csak láttam egy plakáton, hogy Márta István új operájának a bemutatója ekkor és ekkor... Most már ott vagy, mondta, csinálj valamit. Jó, mondom. Fölhoztam a Cili nénit és kapolcsi kocsmájának teljes közönségét a Várszínház színpadára, és csináltunk egy nem előre kitervelt performance-ot. Igazi pult, igazi ital, a törzsközönség, meg a négyfős kapolcsi cigányzenekar. Hátul egy kis dobogón Galántai György¹⁸ (háza van Kapolcson) hegesztett. Oldalról néha bejött Dész, Hobo, én pedig a zenekari árokban az elektronikus kütyüjeimmel egy hangburkot vontam a színpad köré. Forgatókönyv nem volt, csak mint egy egybeforró „ügyelő-rendezőasszisztens” jeleztem, hogy ki mikor jön be. Az illető leült, iszogatott egy kicsit, csinált valamit. A TV rögzítette (valahol meg is van), kérdezték, hogy a kamerákat hova helyezték el. Mondom, teljesen mindegy, telepedjete le ti is a kocsmában, egyetek, igyatok, legyetek ti is szereplők. Az italozásra engedélyt kértünk (és kaptunk), mert a színpadon tilos alkoholt fogyasztani. Ebben az esetben kötelező volt! Vayer Tamás¹⁹ színpadot kreált és – „improvizatív” – bevilágította az egészet. Csodálatos jelenetek történtek a színpadon. Az is igen szép és drámai volt persze, amikor épp semmi nem történt.

¹⁷ Bernáth/y Sándor: (1949–2012) alkalmazott grafikus, festő, zenész

¹⁸ Galántai György (1941–) képzőművész, a Balatonboglári Kápolnaműterem eseményeinek szervezője, az ARTPOOL alapítója

¹⁹ Vayer Tamás (1941–2001) díszlettervező, kétszeres Balázs Béla-díjas, érdemes és kiváló művész



Jelenetképek a Kapolcsi Operából (Márta István archívumából)

R: Ezt soha nem csináltad volna meg a zeneakadémiai akciók, a Brobo meg a moldvai gyűjtőútjaid nélkül.

M: Meg egyfajta „közösségi tudat” nélkül! Városi fő- és alművészek, rockisták, „szomorúzenészek” (idézet Pressertől), kapolcsi lakosok, cigányzenészek, kocsmárosné, aktmodell – egy nagy-nagy és sebesen pörgő körhinta szereplői voltak! Gázi nem volt! Márvány Gyula, kapolcsi gáz- és vízvezeték szerelő barátom nagyon gyorsan, nem tájszólással, hanem csúnyán és hadarva mondott el egy szöveget. Kérdezem tőle, mi volt ez. Mondja, egy Villon vers. Kapolcs közepén, egy gáz- és vízvezeték szerelő Villont szaval! Neki építettem egy magas emelvényt, hátul a színpadon. Ott ült a feleségével, semmi más dolguk nem volt, csak rántottát kellett sütniük. Bűdös egy színházi akció volt, biz’a! Titokban egy aktmodellt is be- szerveztem. Az volt a dolga, hogy teljesen meztelenül sétáljon be a színpadra, ott a kocsmában néma kedvességgel, szeretetteljesen illegesse magát egy kicsit, s utána a bal egyes járáson menjen ki. Képzelheted, ahogy a kapolcsi művész-kocsmatöltelékek előtt egyszercsak megjelenik egy ilyen látomás. Egy angyal! Nem hittek a szemüknek. Kiálltam a zenével. Beállt a tökéletes csönd. Aztán – néhány pillanat múlva – a rántottát sütő barátom a következőt kiáltotta oda a feleségének: „Anyukám! Anyukám! – Kapolcson így hívják a nejeiket – Leszaladok a kocsmába, de visszajövök ám mindjárt!” Na, az ilyen véletleneket imádtam, imádom. Hozzáteszem, a közönség is. Nagyon-nagyon lassan kialakult egy „retro” kocsmá-



A parttal, a néppel, kapolcsi akció 1999-ben
(forrás: volgytortenet.hu)

kép, fölül a színpad fölött lógott egy nyitott, nemzetszínű ejtőernyő. Azon függött az egyik Vigántpetend-csórampusztai (!) grafikus srác barátunk. A darab végén ez az ejtőernyő lassan ráereszkedett a színpadra, és beborított mindent. Ötkamerás „közszolgálati felvétel” készült róla. Soha nem ment adásba. Az előadás után – néhány nap múlva – a Bartók Rádió Új Zenei Újságjában Kroó György a kritikájában kielemezte, megmagyarázta és menny-

be menesztette az új magyar kortárs operát. John Cage-hez hasonlított. Megmagyarázta! Egy olyan darabot dicsért, ami művészi kvalitásait tekintve inkább csak tett-értékű volt.

De nem beszéltem még az avantgárd zenei fesztivál-szervezéseimről, a filmzenéimről, a 22 órás Satie zongoradarab előadásáról, Szolnokról és Kaposvárról, a Fiatalkor Művészek Klubjában felépített, majd egy éjszaka alatt megrothadt kiállításműsorról. Nem esett szó a vidéki értelmiségi (pince)klubok cigi- és italszagos levegőjéről, az egyetemi klubok akkori világáról, a végtelen József Attila-estről Galkóval, a március 15-i tüntetéseken való (meg)meneküléseimről, a magam szerkesztett/for-gatott/vágott video-szösszeneteimről, a színészbüfék és -szállások ihletet adó világáról, a szamizdatterjesztés rejtelseiről – egyszóval fiatal korom véletlen történéseinek és kacskaringós útjainak további gyönyörűségeiről. Tanán majd legközelebb...

“It’s Very Important to Be Open and Tolerant”

János Regőss Talks to István Márta

István Márta (b.1952) has a many-sided career, being a well-known contemporary composer, theatre director, founder and organiser of festivals. He conceived the Kapolcsi Művészeti Napok (Art Days in Kaposvár) in 1989, which, under the new name Művészetek Völgye (Valley of Arts) since 1996, has become the largest cultural festival in Hungary. The interview reveals that István Márta has simultaneously tried to cultivate the career of a composer and make the best of semi-professional arts movements: having graduated from the Department of Composition at Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola (Liszt Ferenc Academy of Music) as an art teacher in 1975, he worked in 25. Színház (25th Theatre) and Thália Színház (Thália Theatre), but he was a member of the alternative Brobo band, too. Besides taking field trips to Moldova to collect csángó folk music, he organised happenings, performances and contemporary music festivals in the '70s and '80s. The paradigm shift in Hungarian musical life during the collapse of communism is shown by the interview: the conservatism of education and public taste in music has gradually given up its place to ambitions to establish a modern musical language.



„Halál nélkül a teremtés halott”

Juhász Ferencre Pálfi Ágnes emlékezik

Nagy László *Krónikatöredékében* olvasom: 1978 első napjaiban a Szigligetről hazatérő költő-házaspárt Juhász Ferenc üdvözlő lapja várta a postaládában. Meglepő bejegyzés ez, hiszen akkortájt már az a hír járta, hogy költészetünk e két iker-csillaga egymástól egyre távolodó pályákon kering...

Ezen a tájékon mindig is jó volt a szigetelés – figyelmezteti egymásról sokszor tudni sem akaró pályatársait Weöres Sándor, aki – ha hitelt lehet adni a legendának – ugyancsak a hetvenes évek közepén szerepelt a Nobel-díj várományosai között, mint ahogy Juhász Ferenc is, akinek a pályája elején Weöres odaadó mentora volt.

1977 és 2015: Nagy László utolsó karácsonyának éve, a „dupla kaszás” esztendő, amint naplójában a költő nevezi, és ez a most elbúcsúztatott óév, melynek karácsonyát már Juhász Ferenc nélkül költöttük el... 38 év irdatlan távolság egy emberéleten belül – ám kozmikus léptékekkel mérve nem nagy idő: 1977-ben, ahogyan 2015-ben is, karácsony első napjának hajnalán tűnt fel az égen a telihold – aminek legközelebb 2034-ben örülhetnek majd azok, akik megérik...

Nagy László költő-feleségéhez, Szécsi Margithoz anyám révén nekem már születésem előtt személyes közöm volt: kislánykorukban ők ketten együtt szánkáztak ugyanis Kispest behavazott utcáin. Nagyanyám gyakran fölemlegette Szélig néni (Margit édesanyja) letaposott sarkú férficipőjét, meg a gyaluforgáccsal borított asz-



Juhász Ferenc és Nagy László (forrás: pim.hu)

talosműhelyt, melyben a költő édesapja dolgozott. S kisgyerekként tudtam arról is, hogy konyhánkban a kredenc eredetileg a Margit hozománya lett volna. Ám a legenda szerint ő ezt a „kispolgári” bútordarabot akkor, a 40-es, 50-es évek fordulóján nem fogadta el a szüleitől.

A 70-es évek elején, amikor első verseim megjelentek, valami mégis visszatartott attól, hogy elküldjem Szécsi Margitnak azt a levelet, amelyben erről a „rokon kapcsolatunkról” tudósíthattam volna őt. Most sem könnyű legyőznöm a bénító szemérmet, amikor Juhász Ferenczel való találkozásaim élményét szeretném megosztani másokkal is – abban a reményben, hogy a közelmúlt „titkos történetének” szakadozó szálai talán egyszer mégiscsak összeérnek.

Juhász Ferenczel gyerekkori barátné, Szemkeő Edit¹ jóvoltából találkozhattam először, aki 1967/68-ban ugyanannak a Szilágyi Erzsébet Gimnáziumnak volt az első osztályos tanulója, ahová Juhász Katalin, a költő első házasságából származó lánya

is járt, egy vagy két osztállyal följebb. Nagy kár, hogy e találkozásból jószerint csak a magyartanárő fontoskodása maradt meg az emlékezetemben. – Vajon hogyan vezethetné ő be Juhász komplikált, burjánzó költészetének rejtelmeibe a reá bízott serdülő ifjúságot? – kérdezte, s döbbenet láttam, hogy a költő (aki különben igen nagyra becsülte az irodalmat oktató pedagógusokat) védekezni és magyarázkodni kényszerült. De nem volt bátorságom előállni azzal, ami pedig talán jólesett volna neki.

Tizenkét éves voltam, amikor Juhász Ferenc válogatott kötete, a *Virágzó világfa* az 1965-ös könyvhétre megjelent, benne a *Szarvassá változott fiú*... című „hosszúverssel”. Ez volt az az „ópusz”, amit „csak úgy”, önszántamból szóról-szóra a magamévá tettem a rákövetkező húsvéti szünetben, föl-alá járkálva budai házunk tetőteraszán a va-



Kass János: *A sarvassá változott fiú*, színes rézkarc, 1970 (forrás: galeriasavaria.hu)

kító napsütésében. Magával ragadott a sarvassá válás mitikus szüzséje, de különös módon a személyes történet, az apa halálát megidéző képek vonzottak leginkább: a friss halott kígyósziszként kiszőrösödő gégeje, körmének, hajának növekedése, a halál fölött diadalmaskodó növényi létezés hihetetlen ereje. És most, Vidnyánszky Attila nemrég elkészült filmjében ugyancsak a halál és a temetés több jelenetben és többféle hangnemben kibontott témáját találom a legátütöbbsnek: e képsorok a rendező személyes vallomásaként hatnak arról az önpusztító határhelyzetről, mely a

¹ Asszonynevén Gere Edit, a Pannonia Sacra Katolikus Általános Iskola magyar- és média-szakos tanára

művész-sors elkerülhetetlen velejárója, az ember teremtő munkálkodásának drámai közege.

„Halál nélkül az Élet lenne halott! Halál nélkül az Élet nem tudná betölteni önmagát, nem tudná megvalósítani virágzó akaratát és elvirágzó lényeit. (...) Halál nélkül nem volna miért értelme teremni és teremteni. Mert a halál-nélküliség a teljes halál, a mozgástalan ősbénaság, a magát megváltani-nem-tudó halott-öröklét. Mert Halál nélkül a Teremtés halott.” – olvasom Juhász Ferenc 1968-ban született versprójában (*Szavak az életről és a halálról*), mely hitvallás különös módon egybecseng Tadeusz Kantor ugyanekkor formálódó művészi krédójával, mely 1975-ben bemutatott alapműve, *A halott osztály* révén vált világszerte ismertté.

A másik nagy Juhász-éposz, *A tékozló ország* felfedezése idején már harmadik vagy negyedik gimnazista voltam. Az akkor talán még színinövendék Galkó Balázs ötlete volt, hogy egy ültő helyében adja elő e nevezetes művet; s nem a nagyközönségnek szóló irodalmi színpadi produkcióként, hanem csak néhány kiválasztottnak a főváros egy frissen festett, tágas polgári lakásában. Ma is jól emlékszem a hófehér szárnyas-ajtókra s a bútorozatlan szobában összeverődött kis csapatunkra, mely Balázssal együtt talán ha öt főből állt: Kiss Anna² sötét szoknyájában és fehér blúzában olyan volt, mint egy diáklány; közeli barátom, Turcsány Péter³ pedig mint nagyreményű költő-garabonciás tette emlékezetessé ezt a szeánszot. *A tékozló ország* úgy hatott rám akkor, mint egy vérátömlesztés: végleg felrázott abból az általánosnak mondható apátiából, mely „nomád” nemzedékemnek a történelemhez, pontosabban az iskolában oktatott történelem nevű tantárgyhoz való viszonyát jellemezte.

2004-ben frissen alakult baráti csoportunk⁴ kezdeményezésére *A tékozló ország* születésének ötvenedik évfordulóját két ízben is megünnepeltük. Előbb tavasszal, a Debreceni Költészeti Fesztiválra készítettünk egy összeállítást a hivatalos programon kívül⁵, mely a költőt valóságos meglepetésként érte. „Itt Debrecenben dobog az ország másik szíve” – mondta és mutatta is összeszorított öklével meghatotlan, s e produkciónkat követően a lakásán is fölkereshettük őt. Amit akkor ott a vele készült videó-interjúban e mű keletkezésének személyes hátteréről, első fele-



Juhász Ferenc, Vidnyánszky Attila és Szász Zsolt
a *Szarvassá változott fiú* című film forgatásán
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: faktor.hu)

² Kiss Anna költő (1939)

³ Turcsány Péter költő, lapszerkesztő, kiadóvezető (1951–2015)

⁴ A József Attila-centenárium méltó megünnepelésére 2004 elején megalakult YCON-csoport tagjai: Szász Zsolt ünnepszerző, Pálfi Ágnes költő, Oláh László Olivér esztéta.

⁵ A produkció résztvevői: Oláh László Olivér, Szász Zsolt, Kátai Zoltán, Róka Szabolcs.



Kondor Béla: *Jelenetek Dózsa György idejéből I.*, 1956, rézkarc (forrás: rézkarcfitness.hu)

sége betegségének kiváltó okáról, kulákká nyilvánított szüleinek a meghurcoltatásáról elmondott, sokszorosan igazolta vissza friss élményemet erről a műről. Ekkor, mintegy harminc év múltán újraolvasva döbbentem csak rá, hogy *A tékozló ország* szüzséjének a középpontjában igazából az asszony-sors, Mária, az ország felett örökdő Boldogasszony alakja áll.

Annak az évnek a nyarán Nyírbátorban, amikor a Szárnyas Sárkány Nemzetközi Utcaszínházi Fesztivál elő-rendezvényeként az első éjszaka, 40–50 vállalkozó szellemű fiatallal előadtuk az egész művet, már teljes tudatossággal állítottuk előtérbe ezt a női szemszöveget. A sereg „zászlaja” egy Dózsa áldozati testét megjelenítő oldalszalonna volt, amelyre egy nőalak, a lázadás tűzvörös szellemét hordozó Mária-ikon lett fölfestve (nem kis ellenérzést váltva ki „igazhitű” barátaink egy részéből). Magam Tömöry Mártával rőzsehordó asszonyként vettem részt ebben a közös szellemidézésben, amelynek során a színház végső értelme öltött testiesen konkrét formát a számomra...

Ám a 2000-es évek elején az irodalmi közéletben igazából még alig-alig volt érezhető, hogy a már mintegy két évtizede tartó purgatórium után hamarosan el fog érkezni Juhász Ferenc újrafelfedezésének az ideje. A Nékosz-nemzedék nagyjainak pokolra szállása a 80-as évek elején kezdődött, amikor a legifjabb költő-generáció látványosan szakított a „mindenséggel mérd magad” költői programjával. 1979-ben, az *Inkamáció ezüstben* című Nagy László-ópusznak egy bombasztikus irodalmi színpadi megszólaltatásától elszörnyedve magam is beláttam, hogy nincs mit tenni: hitellessé vált az a fajta patetikus képnyelv, mely a költő személyes életének drámáját az egyetemes létezés metaforájaként ikonizálja. Ha pedig erre még az interpretátor is ráerősít, az gyakorta egyenesen a mű félreolvasását eredményezi. Jó példa erre Juhász Ferencnek a hatvanas években híressé vált hosszúverse, *a Babonák napja, csütörtök, amikor a legnehezebb*. Maga a költő mesélte el, amikor 2004-ben meglátogattuk őt, hogy valójában nem a szocializmus kríziséről óhajtott benne szólni, ahogyan a kritikusok általában értelmezni szokták, hanem egykori felesége, Szeverényi Erzsébet válságos állapotának legkritikusabb, az orvosok szerint sorsdöntő harmadik napjáról...

A kilencvenes évek végén Juhász Ferenc második házasságából származó kisebbik lányát, Annát negyedikben én tanítottam irodalomra a Toldy Ferenc Gimnáziumban.

ziumban. S amikor e szerencsés véletlenre hivatkozva az igazgató elé álltam azzal, hogy hívjuk meg Juhász Ferencet az iskolánkba, ő (aki mellesleg nemcsak irodalom szakos tanár, hanem maga is tollforgató) meglehetősen furcsán nézett rám. De mivel nyíltan nem ellenezte az ötletemet, sort kerítettünk a költő meghívására. Tanítványaim néhány régebbi, rövidebb Juhász-művet fel is olvastak a kéresemre, ami a költőt láthatóan igencsak feszélyezte és untatta (de talán ma sem tennék másként annak tudatában, mennyire nem ismerik a mai tizenévesek sem őt, sem nemzedékének többi jelentős íróját). Máig sajnálom, hogy akkor annak az emlékeim szerint jól sikerült beszélgetésnek a szövegét sehogy sem sikerült lejegyznem az alig hallható magnófelvételtől.

De 2004-ben még azon a Miskolci Egyetemen lezajlott konferencián is, amelyet pedig Juhász Ferenc munkásságának szenteltek, egy nagyreményű ifjú irodalmár azzal állt elő (Pilinszkyre hivatkozva), hogy a költői teljesítményt nem kilóra mérik. Amire a jelenlévő költő spontán módon így reagált: „Maga nagyon bátor, fiatal barátom!” Ám kisvártatva – a hallgatóság nem kis meglepetésére – „önkritikát” gyakorolt: elmesélte, hogy amikor aznap reggel otthon belenézett a tükörbe, azt találta mondani a lányainak, hogy „apátok rossz költő”. Meghökkenünk mindannyian. De ma már érteni vélem, hogy mit akart a tudunkra adni ezzel a vallomással. Hiszen versprózáiban nem egyszer hangsúlyozza, hogy az alkotó ember számára mennyire fontos a folyamatos önkontroll, az „önpusztító, önmagát porszemig-megszégyenítő önvizsgálat” ahhoz, hogy aztán „lekötözöttségét föloldozva” képessé váljon az újraindulásra – amint *A halottak királyának* hőisével, IV. Bélával kapcsolatban is megfogalmazta már (*A hallgatás: a lét elárulása*, 1970).

Szerencsére a jelek szerint mára már egyre többen hajlamosak belátni azt is, hogy senkinek nincs joga elmarasztalni őt azokért a nyilván nem mindig szerencsés döntéseiért, melyeket közéleti emberként, lapszerkesztőként hozott meg esetenként abban az „élet-hit erkölcséhez” méltatlan közegben, amelyben helytállni kényszerült.

2008 már egyértelműen a „fordulat évének” bizonyult Juhász Ferenc költészetének a megítélésében.

A PIM-ben szeptember 12-én megrendezett ünnepi eseményt, a költő 80. születésnapját – amelyről a *Litera* is hírt adott – nem a laudáció kötelező tiszteletkörei jellemezték általában sem. De az egyik felszólalásra, a 80-as évek elején indult költő, Petőcz András nemzedéki vallomására különösen fölkaptam a fejem. Valahogy így fogalmazott: nem voltunk elég merészek hozzá, hogy folytassuk, amit a költészetében Juhász Ferenc kezdeményezett.

Úgy látom, a 90-es években fellépett költő-generáció egyelőre Juhász öreg-



Juhász Ferenc és Esterházy Péter a PIM-ben, 2013-ban, a 85. születésnapon (forrás: konyves.blog.hu)

kori erotikus verseit fedezte fel magának. S ezekben vélhetően azt a fajta „örömelvet” értékeli, mely az úgynevezett posztmodern szerzők némelyikénél – például Szabó T. Annánál – is egyre inkább előtérbe került, leváltva a minimal-artos törekvésekre jellemző szenvtelenséget, kötelező rosszkedvűséget. De megkockázatom a jóslatot, hogy a „mindenséggel mérd magad” József Attila-i programja is újra „divatba fog jönni” hamarosan – hiszen a holisztikus szemlélet, az „élő világ-egyetem” filozófiájának terjedése és a természet-közeli életmódreform-kísérletek ma már a mindennapokban is erre utalnak. Egyszer csak jönni fog valaki, aki friss szemmel veszi birtokba Juhász Ferenc életművét, elegendő erőt merítve belőle a folytatáshoz. Aki mint ő, úgy jut el a halhatatlanság hitének kegyelmi állapotáig, hogy szembe mer nézni a költészet-termő anyanyelv halandóságával is:

„(...) Egy népet lehet: kiírtani, kipusztítani, fölperzselni, földbe-gyömöszölni, porrá-törölni; egy nép kihalhat, mint az őszállatok, népek kihalhatnak, mint az ős-sárkányok, egy nép lehet, elfoszlik, mint a hab, lehet, elfogy, mint a tajték-csöpp, sercegve, pattogva és puhán, népek elfogyhatnak, mint a páracso: egy nép nyelvét lehet: a néppel kiírtani, lehet: földbe-gyömni, földbe-ásni; egy nép nyelve belefagyhat a történelmi időbe, mint mammutok az ősjégbe, beleikrásodhat az idő-történelembe, mint borostyánkőbe az őshangyák, beforrhat a halál-múltba, mint kőzetekbe, kavicsokba, palákba ősrákok, őshalak, ősmadarak fekete, barna csipkeszerkezete, háromdimenziós rajz-csipke-temploma, kitömve kővel, kőmagokkal, kőszívekkel, kőpáfrányokkal, kőfodros kőhernyókkal magzatos rajz-csontvázakkal.

Egy nép nyelvét lehet az időbe, a múltba belefagyasztani.

De egy nép nyelvén teremtett művek: nem ismerik a halált, ha magukba itták, ha szövetükbe és életükbe fölitták a nép szívét és termékeny lángjait.

De egy nép nyelvén teremtett művek: nem ismerik a halált, ha hordoznak téged, ha hordozzák sorsodat gyötrődő és tevékeny emberiség. Ha sorsoddal terhesült, sorsoddal anyaságos a mű: emberiség. (...)”

(Mondatok a nyelvről, szavakról, költészetéről, 1971)

“Creation Is Dead Without Death”

Ágnes Pálfi Remembers Ferenc Juhász

One of the greatest figures of 20th century Hungarian poetry, Ferenc Juhász (b.1928) died on 2nd December 2015. The author reminisces about making acquaintance with the works of the poet and the experiences of their personal encounters dating back to her adolescent years in the mid-1960s, as well as about her participation at the presentation as a street theatre performance of one of Juhász’s most significant pieces, *A tékozló ország* (*The Prodigal Country*) (1954) at the Szárnyas Sárkány Fesztivál (Winged Dragon Festival) in Nyírbátor in 2004. In her view, it was already obvious in 2008, when Juhász’s 80th birthday was celebrated, that the new generation of writers was beginning to discover for itself this poetry testifying to “the morality of belief in life”, which, similarly to the oeuvre of other writers belonging to the NÉKOSZ-generation (National Association of People’s Colleges), was spending its time in purgatory in the last two decades of the 20th century.