

tartalom

beköszöntő

Kosztolányi Dezső: Csongor és Tünde • 3

mitem 2016

Valère Novarina: Imigyen szóla Louis de Funès
(fordította: Rideg Zsófia) • 5

Birtalan Ágnes: Oldás és Kötés
(A Dzsindo-kut helye a koreai sámánizmusban) • 16

kultusz és kánon

Balogh Géza: Avantgárd Színház Kelet-Európában
(V. rész: Lengyelország) • 25

fogalomtár

Végh Attila: Jóslás • 47

olvasópróba

Regéczi Ildikó: A csehovi kisepika századeleji olvasata • 55

Pálfi Ágnes: Vörösmarty-újravolvasó • 65

nemzeti játékszín

Horváth Ferenc: Ki játszotta Berreh szerepét a Színészeti Tanoda
Csongor és Tünde-vizsgaelőadásán? • 68

műhely

Lőrinc László: „Nyelvmélekek” és „nyelvújítás”
Blattner Géza bábszínházában (1919–1930) • 81

félmúlt

„...végigálmodtam az életemet”
(Köllő Miklóssal Regős János beszélget) • 90



Én a bocsokot..én az ostort.

Jaschik Álmos illusztrációja a *Csongor és Tündéhez*, 1921

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ

Csongor és Tünde

Vörösmarty Mihály harmincegy éves volt, mikor a *Csongor és Tündét* megírta. Ez a tündérköltemény mégis olyan, mint ifjúkori költeménye egy lázas, szeszélyes, regegyes költőnek. Csupa csillogás és muzsika. Soha magyar szók nem szívárványlottak és zenéltek, nem éltek annyira önmagukért, mint itt. Maga a mese vagy a dráma – állandóan érezzük – csak ürügy arra, hogy ezek a gyönyörű kolibriszavak felröppenjenek és eltűnjenek. A költő a népmesét – Árgilus és Tündér Ilona motívumait – egy percre se igyekezett elmélyíteni vagy emberivé tenni, mint például Arany János, a borongó léleklátó, ki balladáiban néhol a mélységek mélységéig, az ösztönök kútjáig, hogy modern szóval éljek, a freudizmusig ás. Vörösmarty Mihály festői és zenei. Hatalmas dekoratív és muzikális érzéke beéri a szín és a zene adományával, a drámai egyenetlenségeket nem simítja el, a motívumokat alig pedzi, emberei a tündérlogika szerint cselekszenek. Hogy elfogadjuk-e ezeket a motívumokat? Néha igen, néha nem. Aszerint, mint tudnak megvesztegetni a bűvös szavak [...]

Annak a színháznak, mely színre akarja hozni a *Csongor és Tündét*, első feladata az, hogy a lenge szálakból – aranyos ködfátyolból és ezüstös pókhálóból – szőtt szövedéket keményebbre bogozza... [...]

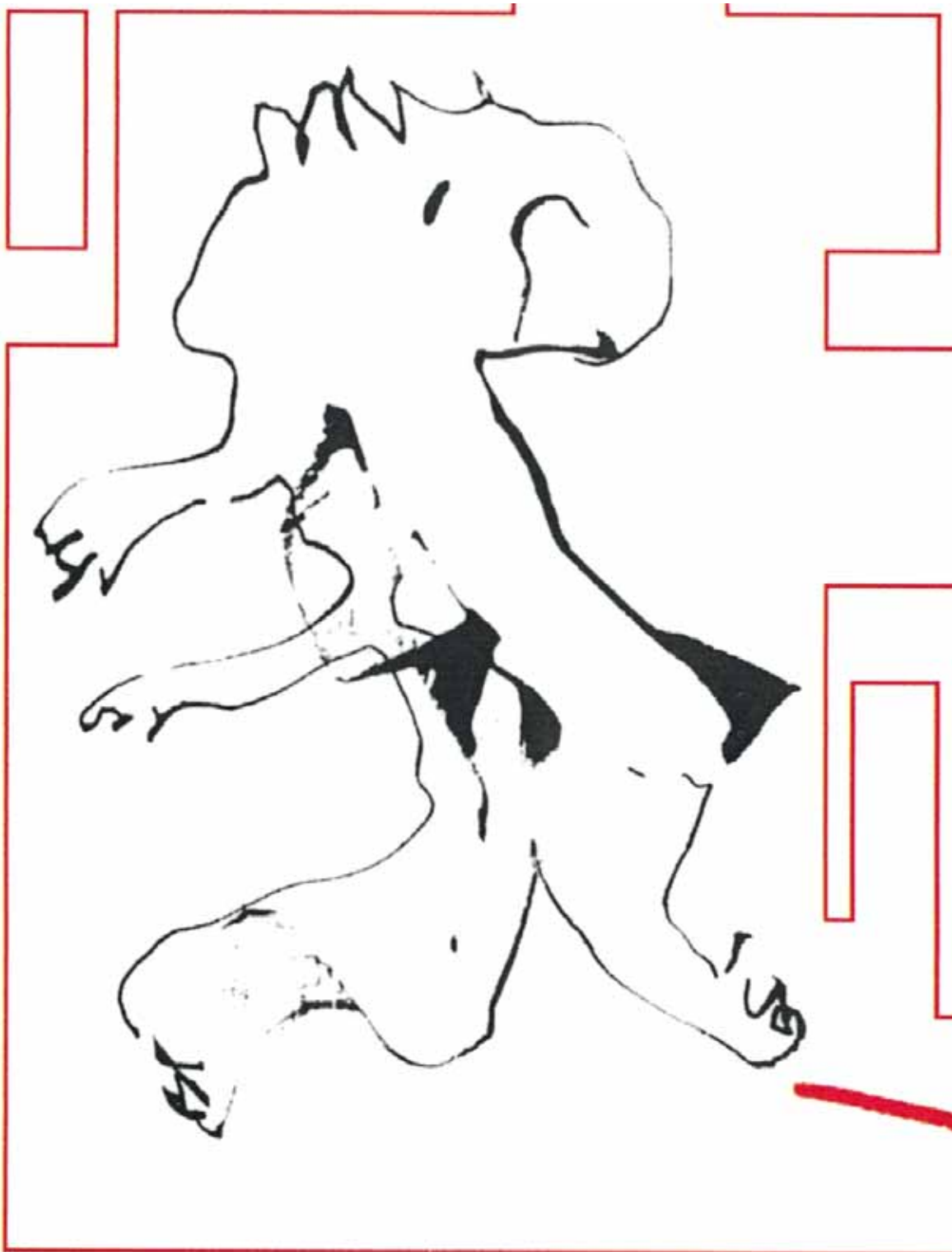
*Óh, mi szép az ifjú vérmek,
Úgy lobogni, úgy szökellni.
Félig alkonyult teremben
Bíborágyon a fehér lány
Mint elöntött tejhab alszik,
Vagy csak úgy tesz, mintha alumnék.
S mint a megrezzent harang,
Hangzik és ver a tüzes szív...*

Íme, itt a mi költői szótárunk. Ez a költemény a magyar nyelv kincseinek ékszer-tokja.*

Világ, 1916. december 7.



* Kosztolányi írása a Nemzeti Színház Ivánfi Jenő rendezte *Csongor és Tünde* előadásának apropóján született, mely az Opera színpadán került bemutatásra, Weiner-Vándor Leó kísérőzenéjével.



Valère Novarina rajza (forrás: cimarts.univ-fcomte.fr)



VALÈRE NOVARINA

Imigyen szóla Louis de Funès*

Ne kezdődjön újra a színház!

Ne kezdjen újra benépesedni a színpad, csak hogy mindent ránk zúdítson: küzdelem-üzelmeket, talmi valamik bukását, régi nóták ferdített fordításait, háromszögek felnégyelését, jelzőözönöket, fallosz-toposzokat, emberrönk-életeket, köldöknézegető komplexusokat, kiszóláshegyeket, ember-emberező, fém-fémező tárgypartitúrát, fekete falfestéket, fehér sminket, anyaglavínáját fűrészlapoknak, homoknak, víznek, plexiüvegnek, guminak, habszivacsnak, szemfényvesztésnek, dór oszlopfőnek, esőnek, hónak, hungarocell holdnak, nádszálnak. Nem bírom tovább nézni őket, annyit láttam már belőlük. A menhelyeket, Mükéné romjait, a rekonstruált szennyvíztisztító telepeket, a kitömött állatokat. Mindig iszonyatos mennyiségű díszlet – és csak nagy ritkán láttam emberi testet, hallottam a nyelv zengését, nagy néha szólalnak meg a mássalhangzók, a ritmusok, csak nagyon kevésszer láttam igazán bejönni színészt.

Tűnjetek innen, szótagelharapók, faharlekinek, idomított bábok, nemzeti kolibrik, magánhangzó-tévesztők, ritmushamisítók, részegséget tettetők, rezgetők, lúdbőrös dublőrök, szimmetrikus majomfélék, monotonitásgépek, tűnjetek el, tárgyrendezők, sorrendezők, mindent színpadra alkalmazók, tézispozőrök, pózfrázisoló, önvállveregetők, elmeszesítők, farizeusok, dogmagyártók, feldarabolók, széljegyzetelők, zsebbe-rendezők, főátírók, önjelölt művészek, sajtókonferencia-

* Vö. Valère Novarina: *A cselekvő szó színháza* (ford. Rideg Zsófia és Kovács Veronika), Ráció Kiadó, Budapest, 2009, 43–73. Az esszét rövidítve és színpadra átdolgozva közöljük, abból az alkalomból, hogy Novarina *Nevek erdejében* című drámája szerepel az idej MITEM programjában, és kísérő rendezvényként az itt közölt szöveg is el fog hangozni az *Érthetetlen anyanyelv* címmel meghirdetett szakmai kerekasztalhoz kapcsolódóan. Ez lesz a magyarországi bemutató, a szerző és Adélaide Pralon rendezésében, Mészáros Tibor színművésszel.

hősök, médiaturgok, médiagógok, színpadzsúfolók, átírás-fordítók és fordítás-átírók, alamizsna-filmesek, hivatásos toleránsok, hatás alatt álló librettisták, lélekszárogatók, kész dalok rögtönzői, mindent követők, mindent átírók, tűnjetek innen! Purgál úr, kérem, takarítsa el őket!

Szeretném, ha most eloltanák a színházban a fényeket, és mindenki, aki tud, aki hiszi, hogy tud valamit, jöjjön vissza a sötétben, nem megint csak nézni és nézni, de leckét venni a homályból, beinni a szürkületet, szenvedni a sokaságtól és üvöltölni a nevetéstől. Szervedni a metrumtól, az időtől, a számoktól, a négy dimenziótól. Belépni a zenébe.

Gyertek, Ti nem innenvalók! Gyertek, sötétségtehetséggel megáldott gyermekek, ti, kik tudni véltetek, hogy homályból lettetek, gyertek! Gyertek, nézzük meg együtt a lyukfelkeltét. Mivel a színház semmi más, mint a lyuk felmutatása a színpadon. Ez az a gondolat, amelynek mélyére kell ásnunk! Számomra e gondolat mélyére ásott le Louis de Funès.

Manapság a színész többet tud a tiszta agyműködésről minden humanológusnál, programozóizénél, szociológusznál vagy jogdoktorisszimnél, többet tud a teljes energiefelhasználásról, a test és a lélek felégetéséről, a lelki újjászületésről, a feltámadás álmáról és csúcsairól, a bukásról, a megdicsőülésről, az újra és újra alázuhánásról, a forrásokról, az életerőről. Azért tud ő ezerszer többet minden szakértőnél összehasonlítható lélektanból, magfizikából, sportorvostanból, mert ő az egyetlen, aki megéli a test és a lélek elválaszthatatlanságát, az egyetlen, aki arra kárhoztatott, hogy lénye teljes egészével menjen előre, az egyetlen, akinek valamennyi mozdulata a szellemből ered, és minden gondolata harmincszor megy át lényének legfelső laboratóriumán. Harmincszor.

Louis de Funès többet tudott az emberről, mint bármely embertudomány professzor, mint az összes kínpadmester, antropodoktor, májspecialista, szinapszis- és kommunikációs kutató, kasztrálás-felelős, finnugrász, agglutinált nyelvcsavarintó, Broca-féle agytekervénymérő. Többet tudott mindezeknél, mert tudta – ott a színpadon –, hogy az embert örökösen újra kell teremteni, tudta, hogy szavaival minden este újra létrehozza őt, és az folyton széthullik, majd újra összeáll, és minden egyes levegővételnél vadonatúj lesz. S a színész mindezt csupán azért teszi, hogy meghökkentse a természetet, elképezzze az anyagi világot, és hogy naponta új tancot járjon a vakoknak; csakhogy játsszon, semmiért, és mintha az, akinek füle sincs, hallgatna minket.

„A színész, mikor belép, vajon a semmiből jön?”

A színész onnan jön, ahova távozik. Minden este itt mindenki előtt újra és újra szavakban lezuhan a lyukakon át. Komikus megszületésében. És nem azért jön be, hogy újfent illusztrálja százkilencvenhetedszer örökkévalóságadszorra az ember ismételt komédiázásait. Ha Louis de Funès színpadra lép, csakis azért teszi, hogy minden egyes nap megpróbálja még egyszer másképp újjászületni.

„Ha onnan bukkansz fel, ahová kimész, menj, ahonnan jössz!” – mondta Louis de Funès, felnyitva ezzel ezer szót a húsban. Nekem ő mindig a lyukakon át bukkant fel a látókörömben. Láttam a színpadon újabb és újabb táncain át kitáncol-

ni lelki betegségét. A színész minden este bejön, hogy visszaadja nekünk az életét, amely betegség a test sajátja. Nem azért lép színpadra, hogy megszabaduljon a szavaitól, hanem öngyilkosként jön be és ropja a táncot.

„Ismét beesett egy kétségbeesett a színpadra.” Ha nem ő lenne a legelkeseredettebb az összes kétségbeesett között, a színész nem jönne be sosem; nem találná meg az utat, amely a színpadra vezet, a színpadra nyíló ajtón, mely nem ajtó, hanem egy elrettentő szellemi határ, nem lépne át. Mivel nincs is színpadhoz vezető ajtó. Egy fal van, amely alatt a színész átbújik, megsemmisítve önmagát. Rögtön látni egy belépő színészen, hogy az ajtó alatt jött-e át vagy sem, hogy önmagát teljesen lerombolva, semmivé téve lép-e be, avagy nem. Hogy átlépett-e saját testén vagy sem, amikor bejött. A belőle áradó fényből látható, amely csak azokból világít, akik semmivé lettek. Glóriát viselnek, mely nem a reflektorokból jön, vagy a fényképezőgépek vakujából – ez visszfény csupán –, hanem valódi dicsfény veszi körül őket, egy áttetsző fény, mely belülről fakad. Ez sugárzott a színházban Louis de Funès holtsápadt, porral bevont arcából.

A komikus színésznek nem kell ruha, hiszen neki belépés előtt csupán némanyelvének állati jelmezét kell felöltöntenie. Louis de Funès imígyen szóla: „Ma fényjelmezben léptem be: ez az a jelmez, melyhez nem szokunk hozzá soha.”

A négyyszögletű színpadon, a színházban, mely olyan, mint egy nyolcdimenziós kocka, s nem ostobamód három, a színész minden szavát a közönség feje és a négy égtáj felé hajítva, jól tudja, hogy az ember a térben nem egy benne lakó állat, hanem egy fekete lyuk a közepén. Egy láthatatlan beszélő pont. A színész jól tudja, hogy addig játszik, míg végül láthatatlanná válik. Hogy minden dalát máshonnan halljuk majd. Lépj be, színész, végy ki szívemből engem, égesd el csontjaimat! Tedd, hogy fejemben bevégezzem újra a világot, és elvigyek mindent az ürességig, hogy mindent visszateremtsek, kisatírozam az embert, hogy végre máshonnan halljam beszélni őt, mint egy szüntelen működő fejből. Lépj be, színész, és tedd meg ezt! És jön a színész, színre lép, és leveti magáról szokott öltözetét.

Louis de Funès jól tudta mindezt. Hogy a valódi színész nem feltűnni, hanem nagyon is eltűnni akar. A színész tehetsége nem abban áll, hogy emberi herkenyűket utánoz, hanem hogy leveti emberi öltözetét, erős késztetést érezve arra, hogy semmivé legyen, és a lélegzetvételnél újjaszülessen, húsból bújjon elő, a porhüvelyből fakadjon fel, hogy megfossa a világot önmagától, és felmutassa a szót a



Valère Novarina: *Pour Louis de Funès*,
Jan-Quentin Chatelein előadása
(forrás: bonlieu-annecy.com)



Valère Novarina: *Pour Louis de Funès*, a Le théâtre de l'éphémère előadása,
r: Didier Lastère és Jean-Louis Raynaud (forrás: theatre-ephemere.fr, fotó: Alain Szczuczynski)

lelkes állatoknak. Imígyen szóla Louis de Funès: „A valódi színész, mikor játszik, éppúgy vágyik a semmire, mint arra, hogy ne legyen itt.”

Nem azért megyünk a színházba, hogy újra és újra megnézzük a harminckét drámai helyzet által folytonosan megsokszorosított világ képét, hanem azért – mi-képpen mondjuk ezt? –, hogy szavakban, testben, valóságosan jelen legyünk, és segítsük azt, aki komikus áldozatában megpróbál újratáncolni lépés nélkül, zene nélkül, minden nélkül egy nagy figurát legbelül, ahova másképp nem jutnánk el – a csend, a meglepetés, a zene, a kivetkőzés nagy táncát.

A jól felkészült színész az, aki leöli magát, mielőtt belép, aki saját testén keresztülgázolva lép színre, aki testét holt ebnek tekinti. És csupán annyi figyelmet szentel neki, amennyit egy földi maradványnak. Minden jó színésznek, amikor bemegy a színpadra, át kell lépnie rajta. Csak ezután kezdhet beszélni. Minden köteléktől megszabadulva. Mint akinek semmije nincs. Nem, mint aki tud valamit. De mezítelen. Aki épp csak annyit tud, amennyit a teste megtanult, semmi többet. Mint egy megsemmisített barom. Csakis ezzel a feltétellel emlékezhet vissza szavaira, és hajlíthatja oda a mondatokat az állatoknak. Mindent eldobva, önmagáról lemondva, mozdulatait kivégezve, hatvanhatszor be- és kigubózva lép be, nem fordítva több figyelmet magára, mint egy ebre, hiszen tudja, hogy a színpad egy derűs üreg. Vidáman fogsz belépni csendben egy zene nélküli világba.

Néhány megszállott ismételtető majmolja nekünk a világot. A Fesztett Társadalmak egyenként fognak a fejükre esni. Állítsátok le ezt a realista bolerót! A ráismerés és reprodukálás mindig azonos kis keringőt: a valóság apró tényeinek jeremiádjait, a mindennaposságok köreit, a szokások agyonhordott ruháinak divatbemutatóját, az örökös törzsökös alakok felvonulását: az alkoholista regényíróét, a világi újságíróét, a munkás proletárét, a felemelkedő és lecsúszó kispolgárét. Százkilencvenhét leltárból előszedett bőr!

Louis de Funès nem bújt bele egyikbe sem. Bármi volt is a szerepe, ő mindig valaki, aki egy kívül megjelenő testen belül valami mást akar csinálni. Soha nem

azért jött be, hogy magát mutogassa, nekünk meg kimutassa, hogy a pénz szennyes, a kutyák veszélyesek, Oidipusz vak és mindenki bűnös – de egy szerepen belül egyre messzebbre ment, egész a figura teljes összezúzásáig, mint aki arra ítéltetett, hogy az embert ábrázolja, miközben pedig épp meg szeretne szabadulni tőle, hogy végre nyilvánosan, mindenki előtt, zene nélkül – egyedül legyen. A színész örökös színrelépésekből álló életében csak azért jelenik meg előttünk, hogy eltűnhessen. Kizárólag ezért jövünk a színházba. Hogy lássuk őt kilépni önmagából. És nem azért, hogy a világ törvényeiről vagy a társadalmi karakterekről még többet megtudjunk. Hiszen az ember nem vágyik semmi egyébire, csak arra, hogy megadatott testét másra cserélje. Egyedül ez a szenvedély mozgat bennünket. Kilépni a testből: a háború, a sport, a szerelem, a betegségek, az aszkézis, az orgia által. Az ember minden tevékenysége, minden láza erre irányul: otthagyni a testet, karneválozni, nemet és szakmát váltani, állattá lenni, sőt kilépni magából az életből is.

Itt van a színész. Mindenki szeme láttára belépett magányába, átlépett a benne lévő állatokon, szokásos öltözetét elégette, elhajította madárijesztő ruháját. Egy kivetkőzött beszél hozzám. Louis de Funès nyakig jelmezbe bújva is teljesen áttetsző. Jaj nekünk! Gyorsan borítsanak rá egy köpenyt! Nincs a színésznél mezítelelenebb. Nincs a világon pucérabb állapot ennél, mint amikor elhagyja emberi mivoltát, és magányosan belép, szemben mindenkivel. Mikor testét holtan ott hagyja a kulisszák mögött a földön. A színész nem úgy lakik testében, mint egy családi házban, hanem mint egy feltáratlan barlangban és kényszerű átmeneti szállón. Talán épp ezért van, hogy könnyedebben nyújtanak nagyszerű alakítást idős színészek, mert ők már megkezdték testükben a kilépés műveletét.

Egy átlényegült jelenik meg itt, egy vándor, egy nem idevalósi madár, aki istenhozzádót mond a vele szemben lévő embereknek, egy tértől megszabadult valaki, aki áttetszőbb légben él, hol ezer szó cikázik másodpercenként személytelenül. Nem egy cselekvő, hanem egy nem létező. Olyan a színpadon, akár egy látomás, alig hihetek a szememnek és a fülemnek, mivel megérintenem nem lehet őt. Karnyújtáson kívül eső csodás jelenés. Mindig egy feltámadott lép be elénk. Egy érintetetlen. Mindig egy szellem jelenik meg előttem. Egy elhunyt lépked velem szemben. Aki jön, hogy bevégezze meg nem tett cselekedeteit. Egy nem innen való. A színész hiánya ragad meg bennünket, nem a jelenléte. Otthagyta a nyolcezer lukú testet. „Az ember a hiány képességével megáldott állat”, szöveg Louis de Funès kifelé menet.

A színház arra lett, hogy éjjel ott az összes emberi arc elégjen. Nem a széptevések helye, hol a dogmatikusoktól remekül idomítottan ügyesen két lábra kell állni, nem az ember majmolásának a helye, hanem egy nagy papír-Golgota, máglya, hol az emberi fej minden építménye ellobban. Mert az emberi arc képe, amit magunkénak hiszünk, amit hordani gondolunk, időnként vágyik arra, hogy kiradfrozasson, elhalványuljon. Az ember az egyetlen állat, aki időnként vágyik lerombolva lenni. Ez ő: egy bálvány, ki mindig le akarja venni a saját fejét. Ezért támad fel újra és újra az ember erőszakossága, és tör mindenek előtt önmaga ellen. Az emberi arc el akar tűnni, porrá akar hullani. Az emberi arc időnként vágyik a porba.

A színész minden erejét a tiszta gyűlöletből meríti. A színpadra vezető nyíláson átlépve, önmaga iránti gyűlölettel, a színházat, a közönséget, atyáit és anyáit, és maga magát hétszer elátkozva jön be. Mert mindig önmaga pusztulását játssza el az ellenség szeme láttára.

Fald fel, mielőtt belépnél, a semmi húsát! Soha nem leszel színész, ha nem a pusztítás vezérel. Önmagadé legelső sorban. Soha nem fogsz jól táncolni, ha tánc közben nem számolod fel teljesen táncodat. Miért is?... Mert minden a teremtésével egy időben leromboltatik, és mert van egy mozgás, mely még ismeretlen a fizika előtt, miszerint minden dolog egy időben jelenik meg és pusztul el. A teremtmény önmagából kivonulva született meg: pont ezért jelenik meg. A világ egyazon napon lett megteremtve és lerombolva. Te is egyazon napon teremtettél és lettél lerombolva.

A színre lépő színész nagyon is tudja, hogy mindig lehet annál valami jobbat csinálni, mintsem hogy bejövünk és csinálunk valamit. Tudja, hogy semmit nem fog elkövetni, se kifejezni, se cselekedni, se végrehajtani. Kotta nélkül, rákényszerített tánclépések nélkül, nem lévén se táncos, se zenész, a színész csupán egy nem-cselekedetet cselekszik meg. Nincs mit játszani. Csupán mindent születésében kell megtartani. Legyen az tánc, zene, ének, a színész mindennek a gyermekségét gyakorolja. Kottajegyek, tánclépések, leckék nélkül: ő az egyetlen művész, aki semmit nem tud csinálni. Szakterület és szakképzettség nélküli, hiszen ez az egyetlen olyan mesterség, amely nem tanulható. A színész semmit nem tud, csupán keletkezésükben átadni a dolgokat. A színész nem táncol, ő egy születőben lévő táncos: útközben kapja el a táncot, amikor az épp megszületik – egyetlen pontos lépésben a teljes táncot. Nincs kotta a kezében vagy a fejében, amikor énekel, hiszen születése pillanatában kapja el a dalt is, három magánhangzó között: olyan messzire megy vissza a zenében, amikor az még csak néma mozdulatokból állt.

Nem bevégezni, kivetíteni, de születésük pillanatában megtartani minden hangot és figurát, csírázásukban, abban az erőben, mely először fakasztotta fel őket a testből. A jó színész belül játszik, anélkül hogy kívül bármi megjelenne, csupán lebomló figurákat rajzol meg. Amikor beszél, ő szavakban újjászülető gép, és nem csak egy beszélő, nem fogalmakat megnevező filozófus, hanem valaki, aki a száján át újjászüli a gondolatot; nem zenész, aki hangszeres, hanem valaki, aki újjáalkotja a testből legelőször jövő teljes zenét; nem orvos ő, ki meghosszabbítja a testek életét, hanem valaki, aki szemünk láttára szállítja le a testet egész a legmélyén lévő lyukig, amelyen a fény és a hang



Valère Novarina
(forrás: carreau-forbach.com)

keresztülmegy. És mindezt játszva. A született semmiben. Játszva, oly nagy játékban, hogy játéka közben a színész mindenütt ürességgel bír. Mindenütt körülötte, sőt a szavai között is. Mintha azzal játszana, hogy rálehelve lerombolja a világot. A gyermekek erejével.

A színházban tudni kell újra meghallani az emberi nyelvet úgy, ahogyan a nád-szálak, a rovarok, a madarak, a még nem beszélő gyermekek és az alvó állatok hallják. Azért jövök ide, hogy halljam, amint a szemem előtt valaki újra megszületik, hogy itt ismét meglássam a rejtőzködő életet. Amikor látom a színészt belépni, egyszer csak ráeszmélek, hogy egész életemet, tudtom nélkül, egy létezés-gépben töltöttem. Ha ma tágra nyílt szemmel nézem őt, nem a fényt akarom észrevenni a testén, hanem minden egyes lehulló szót; ha ilyen szomjasan hallgatom, nem anyyira azt figyelem, amit mond, de szavaiban egy elillanó táncot hallgatok.

A teljes fényben, teljes kivilágításban lévő színészre meresztem szemeim, hogy lássak egy emberi lényt a homály teljes fényében megjelenni. Hogy lássam a testén, szép jelmezben, nem a tízezer szövethőrt, hanem a mezítelenség fényét, és a nagyon sötét, teljes megvilágításban lévő emberi testen, a láthatatlan homályos emberi fejet. Egy szomjból fakad, hogy tágra nyitom a szemeimet. Mert szomjúhozom emlékezni arra, hogy ezt a világot, ahová születtem, én hoztam létre. Emlékezni, hogy mindent újra gyúrtam, mindent a saramba zártam. A színész azért jelenik meg, hogy egyetlen pillanatra, egyszerre csak visszaemlékezem rá: a világ az én saramból és az általam kimondott igéből van gyúrva. Érted ezt, néző? Érted ezt? Hogy mindent te csináltál. Az emberek többsége anélkül hal meg, hogy tudná, ő csinálta mindazt, amit látott. Ahogy János mondja: „A létező és a gondolat egy.”

Mi ez? Ez a kezdete egy madarakhoz szóló nyelvnek.

A színház az első hely a világon, ahol a lelkes állatokat látjuk beszélni. Lelkes állaton az embert értem, aki az egyetlen, ki igazán húsból van, és beszél, az egyetlen szavak által átllyuggatott, az egyetlen, akit a szó átszúrt vala. Tollak nélkül, szőrzet nélkül, pikkely nélkül, de nyelveibe öltözötten, és átllyuggatva. Az egyetlen átllyuggatott, aki két végéről nyitott fényével halad előre. Az egyetlen, kit beszélni dobtak le ide, és aki játszik. Louis de Funès jól tudta mindezt, és mindig az állatokkal szemközt játszott.

Semmilyen és Tökéletes színészként Louis de Funès mindig az űrbe lépett, tagadva és kacagva. Tudta, hogy feje a szó által szét van nyílván. Hogy a szó nem több, mint egy központi űr hanghordozása, egy eldalolt légcsatorna tánca. Hogy a szó semmi más, mint láthatatlan fénynyaláb. Mint egy zene, ami a bennünk lévő űrt belakja. Hogy nem más a szó, mint a fény zenéje, ami önmagunk ellenére szólal meg bennünk és messzebből jön, mint mi. Louis de Funès imígyen szóla: „A szavak a komikus testekbe zuhantak.”

A szavak nem betöltik a teret – állva tartják azt. Ha a szavak meghátrálnak, az egész díszlet földre hullik, és én nem azért jövök a színházba, hogy ott nekem bármit is mutassanak, hanem hogy lássam, amint a színész láthatatlan táplálkozásában felfalja minden addigi szavamat. Azt várom a színházról, hogy a fejem tetejére ültesse vissza szellemeimet. És hogy az ember végre ne a távolban bábként

hadonászó árnyék legyen, hanem egy nagyon közeli test, átluggatott és megkoronázott, nyolc karral, hat lábbal, két aggyal, ahogyan lennie kell. És minden gondolata szétterüljön itt a talajon. Egy ember, akinek már semmi nincs a fejében. Minden jól megvilágított színpadnak tökéletes fekete lyuknak kell lennie. Csak a színész világítja be, aki belső műszerében minden szót újra eléget. Mindent ő hordoz, minden rajta múlik. A színész nem a színházba lép be, hanem az egész színházat fogai között tartva halad előre.

Az út a kulisszáktól a színpadig nem a fénybe vezet a félhomályból, hanem a fényből az éjszakába. Színpadra lépve a színész az éjszakába lép: az ujjaival kell látnia mindent, úgy halad előre, mint egy ujjait tágra nyitó vak, fénytől elvakítva, aki csak végtagjain át látja a teret, belső, tapintó szemeivel érintve azt. Tudja, hogy az ember nem mozoghat úgy a térben, hogy előtte a fejében ne lenne már ott a tér. A színészek nem-látók, a tér bennük van. A bőrük egészével látnak.

Louis de Funès minden alkalommal hátrálva lépett színre, maga mögött tolvaa a fényt. Ahogyan a nagy, intelligens színészek. Mindig csukott szemmel, elszánt lépéssel jött be, akár egy vak, aki kívülről ismeri a teret. Louis de Funès minden egyes este megtalálta útját a sötétben, a nagy eltévedettek pontosságával.

Louis de Funès arca, amikor játszott, ragyogó elragadottságában mindig árny nélkülinek és nagyon körvonalazottnak tűnt fel előttem, mint a komikus átlényegülés ábrázata, amely az emberi arcot teljes fényében, egyfajta megtépázott dicsben jeleníti meg. Hiszen az emberi arc nem a fényképészek projektorainak és objektívjeinek ostoba keresztműzébe való üres edény, hanem egy felület, amelynek fel kell szakadnia; egy belülről átlényegült és megérintett arc, amelynek ketté kell remegnie az őt megragadó és kifelé nyomó erő által. A komikus színész átlényegült, átígézett, a zene által keresztül-kasul lyuggatott, átnémított, veritékben átcsupa-szított, az általa kiadott számtalan hangtól össze-vissza beszélt. Átkel ő a nemeken, átöltözteti a rombolásokat, és eltűnést eltűnésre halmoz kimondott szavaival. A színész kettétépi a fejét. Csakis ezért jött a színházba, hogy háromfele tépje fejét. Hogy szavakkal újraalkossa testét, húst vigyen a gondolatokba, hogy lábaiban beszélő nyelvek legyenek, és nyolc karon járjon. A jó színész Semmilyen és Tökéletes, aki játszik, jól tudja, hogy csakis a hiánya látványos, és hogy a közönség azért jön színházba, mert részese akar lenni az arcok összetörésének. És nem azért, hogy egy figurát lásson megjelenni. A jó színész levágott fejjel játszik, hiszen a fejében jár, lábaival beszél.

Imigyen szóla Louis de Funès: „Soha ne táncolj egyedül, az egyedülléttel táncolj!” Louis de Funès, ha egyedül volt is, soha nem táncolt egyedül, az egyedülléttel táncolt. Hiszen minden valódi táncban, amely mindig az eltűnés tánca, mindig egy másik táncol, akivel táncolunk; a jó táncos eltáncolt, a jól keringőző elkeringőzött, mint a lelocsolt locsoló – ami az egyetlen valóban mély cím és film a mozi egész történetében – a jó táncos eltáncolt, a jól keringőző elkeringőzött, a jó színész egy másik által cselekedtetett, akinek komikus passióját szavakban éli újra a színen, de már az a másik is más által cselekedtetett. Tehát eltáncolva táncol, lemondva táncol, mint aki nincs itt, valakivel, aki nincs itt, úgy táncol, mint akit el-

hagytak, mert valamennyi művészetben, gondolatban az akarás és lemondás által történik minden, az akarat és az önfeledtség által, az önfeledtség gyakorlatai által. A cirkuszosok mindezt jól tudják. A misztikusok mindezt a maga valójában látták: írásaik közlőül mutatják meg, amit a légtornász, az akrobata az ugrás pillanatában lát, amit a színész szó nélkül tapasztal meg, már ha nem fél az úrtól és önmaga elvesztésétől, már ha képes tökéletes lenni, vagyis tökéletesen semmi, már ha Semmilyen és Tökéletes színész. Soha ne táncolj egyedül, mindig az egyedülléttel táncolj. Úr voltam a térben, amit átjárt a szó.

Az ember az ürességnek szánt állat. Az egyedüli, akit erre szabtak.

Louis de Funès így szólt: „Az ember az egyetlen állat, a juhokkal együtt, aki az ürességbe tart. De ő, az ember, ábrándnyájukat terelgetve megy oda.” Azt akarta mondani, hogy az ember az egyetlen, aki beszélve megy majd az ürességbe, aki oda tart, ahova szavai áradnak. De az üresség számára sem adatott meg: beszélve kell megalkotnia azt. Az állatok mit sem tudnak erről. Szemük nem üt lyukat a térben. Míg az embernek beszélve kell ürességet teremtenie. Szavaival lyuggatja át a világot. Azért jöttünk ide, hogy elhozzuk az úrt a dolgok középpontjába. Íme a megszabadulás.

Louis de Funès mindezt tökéletesen értette. Felszabadult játékában tudta ezt. Most, hogy már kicsomózódott számára a csomó, tudja ezt. Egyik oldalon minden szava és gesztusai, teste a másikon. Sekély sírjában tudja, a beszéd azért adatott meg neki, hogy egy másik nyelvbe szállhasson alá. Hiszen a színészek sírjai nagyon kevésbé mélyek. Egy egyszerű földfüggöny elegendő nekik. Hogy mindig elsőként képesek lehessenek az örökös feltámadásra. Könnyed, szabad, vulkanikus testükkel. Olyan illékony művészek voltak ők, hogy ha létezne sírja az Ismeretlen Színésznek, legjobb lenne semmit sem tenni bele.

A színpadon álló színész emelkedett helyzete megtéveszt minket. Valójában mindig mélyen van, sokkalta mélyebben, mélyebben a földnél, a veremben, az állatokkal, legalul. Sokkal mélyebbre látom emelkedni másoknál; a színpad egy mélység csúcsa, egy úr orma, ahonnan a színész ráteszi kezét az állatokra, átadja nekik a gesztusok zenéjét, a nyelveket és a figurákat. A színész korántsem egy elszabadult, szabadon eresztett jószág, épp ellenkezőleg, leigázó, aki jámborságával diadalmaskodik a barmokon. Minden színész tudja: színre lépéskor oroszlánverembe lép, hogy megszeli a közönséget, akár egy állatot, ritmust erőltessen rá, a lélegzet ölelésében tartsa, rákényszerítse a nyelvek békéjét. A színész két



Valère Novarina: *Pour Louis de Funès*, az Arène Théâtre előadása, r. Éric Sanjou (forrás: arenetheatre.fr, fotó: DR)



Louis de Funès a *Fösvény* film-változatának főszerepében 1980-ban (forrás: purepeople.com)

órán át mindannyiunk hangját kezében tartja. Két óra csend. A színház ez: az emberek csendjének rabul ejtése két óra hosszára. A veremben, szakadéokban a színész az állatok között játszik, hogy kiszabadítsa onnan őket. Veszélyeztetett dolgokban halad előre. Engedi belépni a szellem dolgait, és beszél velük. Finoman. Louis de Funès egész játékka kihalt állatokhoz szólt.

Louis de Funès mondta távozván: „Eljöttek, hogy részesei legyenek a színész passiójának, aki passziókat ábrázol.” Azt akarta mondani, hogy a színház olyan ring, amelyben a színész önmaga ellen küzd. Szenvedélyes barokk táncában, akrobaták akrobatájának összevissza sarabande-jában, Louis de Funès színész kiadja erejét. Rakoncátlan, eretnek, grimasztáncos, a kötélén egyensúlyozva; nagy szent majom, aki szentté alakítja a komikus dolgokat, a szent dolgokat pedig komikussá. Tánccát a zuhanó akrobatikáig viszi el, énekét egész

addig fokozza, míg végül már nem mond semmit. A harcok harcában, felemelkedésekben, fellendülésekben, lebegésekben, és testek zuhanásaiban, leereszkedéseken, újrakapaszkodásokon, gravitációkon keresztül, ezer komikus testének cselekvésösztönében, ez Louis harca Louis ellen. Lelkesíti a szót és megszóllatja a deszkákat. Függyönt rá. Az égadta világon semmilyen zenét nem hall, csak egyetlen zenét, amiben már, úgymond, nincs zene. Hallja, hogy már nem hallható semmilyen zene a zenében, és a többi néma csend. Hallja, hogy a komikus zene ki-megy, és azt mondja, neki is el kell tűnnie. Dobpergést reá.

A színre lépő színész tudja, hogy nem deszkákra lép, hanem belső útjain jár, és hogy a fejükön lépked a saját fejében. Önmagára lép rá, egy bevégzetlen testre, a saját fejét járja be lábaival. A szavakat lerombolva lépked. Saját maga felett halad el, mint a test a szellem felett. Mint egy szavakban feltámadó gép. Mint feláldozott olümposzi gyermek, belép. Színpad csak a fejében létezik. Seholy a világon nincsen színház, csak a nyolcoldalú koponyában. Tudja, hogy a színház nem történik semmiféle világban, csak a koponyaszavaim nyolc falán belül. Itt táncolja el koponyatáncait. A nyolcas számban, szellemeinkben táncol. Olyan táncos, aki csak végtagjai nélkül táncolna, az emberek szellemén belül, belső énekes. Mások belsejében énekel. A másik belsejében. Minden jó színház csakis itt zajlik, seholy másutt. A koponyám hatszor nyolcas nyolcoldalú falain belül. De ez a koponya nem az enyém, hanem inkább a világ koponyája, amit nyolcszor nyolcadszorra is hordanom kell. A színház nem a zsinóron-lógó-történetek-szemszögéből-látott-színpad kicsi négyszögletes dobozában játszódik, hanem a világ koponyájában, amely az én fejemben van, és amelynek egy életen át hordozásával Én magam lettem megbízva. Íme ezért van, hogy ha mindezt már látom, elvárom a színésztől,

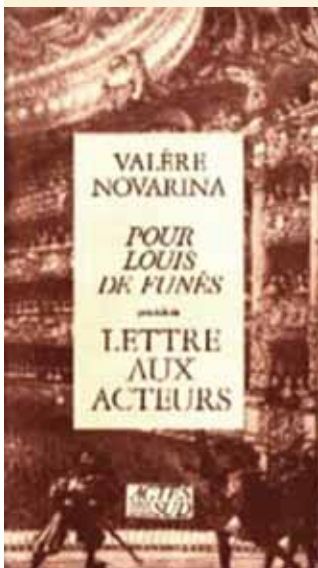
hogy kimenjen. És hogy vigyen ki magával engem. Mert minden állattól azt kérem, hogy lépjen ki belőlem.

Megszületését játssza el újra és újra a két végénél. Nevetve, mindent elvetve megy előre a világban. Mint csupasz bőrmaszok, lélekváltogató, mindent átalakító – szól a némákhoz. Örökös színrelépés, örökké tartó színrelépés. Sokszorosító, magvakat hintő beszélő, gyermeki bölcsességében – szétválaszt. Velejében hordozza egész eredetét és egy apokalipszist legbelül. Azért lett színész, hogy bevégezzen, és mert nem adatott meg neki kánonembernek lenni. Mint belül éneklő, mindent elsöprő táncos, űrvető és légtornász, örült mélységekbe utazó – a négy égtáj felé küldi tagjait, térbe veti a szavait, az állatok közé hajítja újra a nyelveket. Elutasítja az emberképet. Magát szertehintve, magtalanul, darabokra esve, valamennyi földre hullott, elterült testszótaggal és nyelvvel: a felszökkenőkkel és továbbvágatókkal. Az üresség bajnoka, a testbe zárt élet világcsúcstartója – kitepi gyökereit, felszökken. Gyorsabb a gondolatnál. Tudja, hogy az ember még nem esett fogságba. Folytonos tagadó, megátalkodott kölyök, újra vándoroltatja a világot. A színész mozdulatlan táncos, érthetetlen mímelő, képzeletbeli ember, állatrévész. A színész belső akrobata. Meg kell hogy hallattassa velünk a ritmikus katasztrófát. A színész belső kalandor, az egyensúlyvesztés szerelmese, remek akrobata és tökéletes kiműlőművész.

*Színpadra alkalmazta: Valère Novarina;
fordította: Rideg Zsófia*

Valère Novarina: Thus Spake Louis de Funès

(translated and adapted by Zsófia Rideg)



Valère Novarina: *Pour Louis de Funès*, Actes sud, 1986

Valère Novarina (b. 1947) is a French playwright, essayist, director and artist. After professional recognition, he won public acclaim by *Imaginary Operetta*, which has become part of the repertoire at the Comédie Française. Following its premiere at the Csokonai Színház (Csokonai Theatre) in Debrecen in 2009, the Hungarian production ran for five nights in 2010 at the Odéon Theatre in Paris. Novarina's present essay, which asks questions about the actor phenomenon, was published in Hungarian in his book entitled *A szelekvő szó színháza* (*The Theatre of Words*) in 2009 and was quoted from at the professional roundtable "Színház a szent és a profán mezsgyéjén" ("Theatre at the Borderland of the Sacred and the Profane"), at the Nemzeti Színház (National Theatre) in December 2013. Its republication gains topicality from its intended repetition after the Novarina roundtable organised by the Csokonai Színház at this year's MITEM, which is also going to see Valère Novarina's production entitled *The Breeding Pool of Names*.



BIRTALAN ÁGNES



Oldás és Kötés

A Dzsindo-kut helye a koreai sámánizmusban*

Hosszú évek óta foglalkozom a belső-ázsiai, elsősorban a mongol népek sámánizmusának különböző aspektusaival, s publikációim is elsősorban ehhez a területhez és kultúrához kapcsolódnak. Ahhoz azonban, hogy a belső-ázsiai nomádoknál tapasztalható jelenségeket jobban megértsem, szükségem volt a környező népek és területek vallásainak és népi hiedelmeinek megismerésére is. Így jutottam el a koreai buddhizmus, sámánizmus és népvallás kutatásához. A koreai félszigetet – földrajzi helyzeténél fogva – egy viszonylag egységes, alapjaiban azonos nyelvű és műveltségű nép lakja, mely örököse a bevándorlók szibériai, belső-ázsiai és dél-tengeri kultúrájának és otthont adott a kínai civilizáció számos hatásának is. Így alakult ki a sajátos, jelenleg inkább sinizált koreai műveltség, mely azonban méhében őrzi ősi hagyományait is. Egy ilyen kulturális terület például a sámánizmushoz kapcsolódó nagyon gazdag rituálé-rendszer és tárgyi világ. A fent említett egység és azonosság a koreai kultúra különböző struktúráinak alapjaira vonatkozik, de az egyes mikro-közösségek az alapvető azonosságok mellett izgalmas sokszínűségét vonultatják fel egy-egy jelenség megjelenési formájának. Ezért lehetséges, hogy míg a sámánizmus alapstruktúrája azonos, úgy mint a szakrális közvetítő szerepe és a rituálék célja, viszont a rituális pantheon, a tárgyak tipológiája, az egyes rituálék megvalósulása számos eltérést, helyi jellegzetességet mutathat. E különbségek vagy még őrzik az egykori bevándorló népcsoportok sajátos kultúráját, vagy a helyi körülmények között (földrajzi helyzet, más népcsoportok műveltségének hatásai, a tételes vallások befolyása) formálódtak olyanná, amilyenek ma látjuk és dokumentálhatjuk őket.

* Birtalan Ágnes tanulmányát a MITEM *Koreai sámánisztartás* címmel meghirdetett programjához ajánljuk az olvasó figyelmébe.

Muszok (musok) – a koreai sámánizmus

A *muszok* leginkább „sámán kultúra, sámánműveltség-ként” értelmezhető, mely találó kifejezés utal arra is, hogy eredetileg a sámánizmust nem vallásként értelmezik a szakirodalomban. Napjainkban terjed a *mugjo* (*mugyo*) „sámánvallás” megjelölés is, s ez azt mutatja, hogy a sámánizmus mint eleven rendszer fontos társadalmi jelenség is, és igény van rá, hogy gyakorlói számára vallássá alakulva – azaz a rituálék és a szövegek kanonizálásával és a szervezeti keretek elfogadása révén – váljék elérhetővé mindaz, amit a sámán és szertartása nyújtani tud.

A *mudang* és a *dangol* – a „sámán”

A *muszok* – az ősi hiedelemrendszer és sámánizmus – más vallási rendszerek megjelenésével és azok elemeinek átvételével szinkretizálódott, de központi alakja a sámán maradt. A legáltalánosabban elterjedt koreai elnevezése a *mudang*, mely kifejezés elsősorban „sámánőt” jelent. Területenként és hagyományoként eltérő a mediator szerepű, szakrális közvetítőre használt koreai szókinccs, melyek közül részletesen csak a tanulmány címében is jelzett Dzsindo-kut szereplőjét, a *dangolt* mutatom be. A koreai sámánok különböző hiedelmi háttérrel rendelkezve eltérő módon válhatnak sámánná, illetve másként kapják a „tudományukat”. A két legalapvetőbb rendszer: a karizmatikus sámánosság, azaz a szellemvilág hívásra való sámánvá válás (1) és a családon belüli örökléssel kapott tudás (2). Mindkét rendszer megtalálható a koreai hiedelemvilágban, általánosságban úgy tűnik, hogy az első inkább az északabbi, míg a második a délebbi területekre jellemző (természetesen léteznek átfedések is). A *dangol* a déli területek sámánja: tudását örökli és családján belül közvetlen rokonaitól tanulja, elhívásában kisebb szerep jut a szellemvilágnak, rituáléja, tárgyi világa kevésbé gazdag, mint a szellemvilág általa kijelölt sámánoké.



Kut szertartás a *Mudang* ábrázolásával, ShinYun-bok festménye 1805-ből (forrás: pride-of-korea.de)

Világkép és pantheon

A koreai sámánizmus világképének alapja a „mi – ők” oppozíció, a világról alkotott képzet, az „emberi és szellemvilág” kettősségére épül. Ellentétben a belső-ázsiai és szibériai rendszerekkel, Koreában – bár nyomai, elemei megtalálha-



18. századi népi Samsin ábrázolás
(forrás: japantimes.co.jp)

tók – a hármasszertű világ nem játszik olyan központi szerepet. Ennek egyik oka a sokféle hiedelem és vallási nézet egymásra rétegződése, és az őskultusz kiemelt fontossága, melyet a Kínából érkező Konfucianizmus is megerősített. A sámáni és buddhista pantheonban is fontos szerepet kapnak azok a transzcendens lények, melyek az ősök tiszteletéhez és a halottkultuszhoz kapcsolódnak. Ez a kultusz az egyik olyan területe a hagyománynak és a vallási nézeteknek, melyben a különböző, fent említett hatások harmonikusan, egymást kiegészítve rétegződtek és épültek be a szakrális és a mindennapi világba. A számos példa közül kiemelhető Szansin (Sanshin), a természet, a hegyek és a hosszúélet hajlott korú, összakállú istensége, akinek tiszteletében az őskultusztól kezdve a sámánizmuson át a buddhizmus, taoizmus és a konfucianizmus elemei is megtalálhatóak. Témánk szempontjából fontos a lélekhit és az élők közül távozó lelkének a „másvilágra” ke-

rülése. Hogy az eredeti túlvilág (a szellemek világa) milyen volt a szinkretizálódás előtt, nehéz megválaszolni; források hiányában nem rekonstruálható pontosan. A kései, főleg a 13. századtól megjelenő források már egy idegen hatásokat (buddhizmus, Konfucianizmus) erőteljesen magán viselő rendszert mutatnak, ezért a holtak birodalmáról, annak elhelyezkedéséről (alsóvilág?), rendszeréről sem tükrözik az eredeti elképzeléseket.

Kut – a koreai sámánrituálé

Nagyon sokféle koreai sámánrituálé létezik. Az alapja a *kut*, mely általában egy- vagy többnapos és számos *koriból* (*kōri*), egymással gyakran laza kapcsolatban álló részből tevődik össze. Lényegi célja a rituálé megrendelőjét minden bajtól megóvni, életében szerencsét és boldogságot biztosítani. Vannak „szakosodott” *kut*-rituálék, melyek egy-egy konkrét kérést, élethelyzetet oldanak meg. A teljesség igénye nélkül a gyakori és a szakirodalomban is jól dokumentált *kut*-típusok: *nérim-kut* (*naerim-kut*) a leendő sámánt beavató rituálé, a *dzsészu-kut* (*jaesu-kut*), melynek célja az általános boldogság és szerencse biztosítása. Lévéen Korea félsziget, sokféle *kut* hivatott a halászatot és a zsákmányszerzést biztosítani (például: a *damo-kut*), de a pantheon istenségeinek, a védőszellemeknek is tartanak szertartást, ez a *bjolsin-kut* (*byölsin-kut*), hogy biztosítsák jóindulatukat az emberi közösség számára. A fentiek mellett nagyszámú, különböző elnevezésű, de céljaiban hasonló rituálé létezik ma is a Dél-Koreai Köztársaság területén.

Koreai szakos tanítványaimmal több workshopon és a tanórákon is feldolgoztuk a koreai buddhizmus és sámánizmus számos jelenségét, a koreai *kut*-rituáléknak több tanév során is kiemelt figyelmet szenteltünk, mert ismeretük sokban hozzájárul a koreai műveltség ősi rétegének és szinkretikus változásainak a megértéséhez, valamint olyan kulturális kódokat tartalmaznak, melyek ismerete elengedhetetlenül fontos a Koreához jól értő szakemberek számára. A különböző *kut*okról készült prezentációk megtalálhatók a honlapomon, de külön kiemelném Kovács Ramóna dolgozatát, mely nagy hozzáértéssel tárta fel a *sszükim-kut* tárgyi világát és rituális menetét.

A halotti szertartások „oldó-kötő” rituáléi

Minden bizonnyal az egyik legfontosabb és számos változatban napjainkig is lényeges szerepet betöltő szertartás a halotti rituálé, mely egyfelől az ősök iránti odaadás egyik megnyilvánulása, de a holtaktól az élőket elválasztó hagyomány is tovább él benne. Több elnevezése és formája is ismert. A legrészletesebben dokumentált és a szakirodalomban is feldolgozott a *dzsingogi-kut* (*jinogüi-kut*) és *sszükim-kut* (*ssitgim-kut*). Bár területenként ez a rituálétípus nagyobb eltéréseket is mutathat, lényegi eleme azonos: az oldás és a kötés. Oldani kell az élők fájalmát és segíteni őket a veszteség feldolgozásában, s kötni kell a halott távozó lelkét az új világregióhoz, melyhez tartozni fog. Segíteni kell útját a holtak birodalmába, mely – mint fentebb említettem – nincs részletesen kidolgozva a sámánmitológiában. Az egyes rituálékban gyakran egymásnak akár ellentmondó rendszerek elemei is felbukkanhatnak a különböző *kut*okban.

Dzsindo, azaz Dzsín/Csin sziget

A terület, melynek halotti rituáléja bemutatásra kerül, jól dokumentált az internetes adatbázisokban is; a koreai műveltségnek több olyan eleme is kapcsolódik hozzá, mely nemzetközileg ismertté tette. Bár ezek az országimázs nemzeti szinten elfogadott jelképei közé nem (vagy még nem) tartoznak, a Dél-Koreai Köztársaság Dél-Dzsolla (Jölla Namdo) tartományát és az annak részeként regisztrált szigetet



Dzsindo szigete (forrás: www.eng.jindo.go.kr)



És összeér két sziget...

nemzetközileg keresetté tették. Nevezetessé vált a tengerjárás következtében a két sziget között évente kiemelkedő szárazföld felbukkanása, a híres dzsindo kutyafaj, és úgy gondolom, hogy az utóbbi időkben az a szigethez kapcsolható speciális rituálé is, mely mint performansz szintén szélesebb körben kezd ismertté válni.

A kut-színház

Mielőtt a Dzsindo-kut legfontosabb elemeinek a bemutatására rátérnék, a Szcenárium profiljához kötődően fontosnak tartom bemutatni azt a kutatási paradigmát, melyet a koreai sámánizmussal foglalkozó több kutató is követ, s melynek egyik legjelesebb képviselője Daniel A. Kister. A koreai *kut*-rituáléknak szentelt cikkeiben és monográfiájában Kister a színházi előadás alapelemeit, esztétikáját vizsgálja meg és azonosítja a koreai szertartásokban. Kutatásaiban fontos szerepet kap a drámaiság megjelenítése és a tragikum komikummal való ellenpontosításának hangsúlyozása.

A sámán előadó is: rituáléja során el kell hogy bűvölje a szellemek és istenek világát azáltal, hogy pontosan (hiba nélkül) és látványosságnak is beillő módon adja elő mondandóját, azaz kéréseit. A szellemvilág döntése, az, hogy jóindulatába fogadja-e, támogatja-e a hozzáfordulókat, nemcsak az adomány mennyiségétől, minőségétől, hanem nagyban a sámán felkészültségétől és „produkciójától” is függ. A gazdag díszletezés, azaz a rituálé színhelyének drámai színpaddá alakítása fontos mozzanata a *kut*nak. A kellékekkel (az oltár és a rajta lévő színpompás áldozati gyümölcsök, szójasütemények, egyéb ételek, pl. szárított hal, továbbá csillogó fémtálcák és a pantheon istenségeit megjelenítő portrék) alakítják ki a díszletet. A „jelmez” a sámán akár tucatnyi köntöse, fejdísz, melyekkel egy-egy istenséget jelenít meg, akit éppen az adott szertartási szakaszban (*kori*) meghív a rituálé színhelyére. Kiegészítői gyakran fegyverek, ha hadistent alakít, vagy más, az



A *mudang* transzban a „késpengén”

adott szellemre, istensége jellemző attribútum. A belső-ázsiai és szibériai sámánizmussal ellentétben a koreai sámánok ritkábban szólaltatják meg a dobot, mely a homokóra alakú *dzsanggu* (*janggu*). A nevesebb sámánoknak egész zenekar áll a rendelkezésére, akik a rituálé menetét pontosan ismerve kísérik a sajátos dallamú, sok melizmával tarkított rituális éneket. Minden *korin*ak megvan a saját drámai csúcspontja, de maga a *kut* is halad a drámai csúcspont felé, mely általában a késeken való táncolás, a *dzsaktu-kori* (*jaktu-köri*): a pengék élén a sámán anélkül tud mozogni, hogy megsértse magát. A szertartásrendnek ez a csúcspontja teszi őt legitimmé a nézők számára, akik általa észlelik az istenek pártfogását, s a szellemvilág is jelzi, hogy elfogadta a sámán rituáléját, hiszen lakói megóvják a sámán testét a kések okozta sérülésektől.

A *sszitkim-kut* 씨김굿

A fent bemutatott rituális ív, mely számos szertartás a menetét alkotja, néhány szempontból másként alakul a halotti rituálénál, melynek egy szemléletes és megindító példája a *sszitkim-kut*.

A halotti rituálék, mint az *ogi/ogvi-kut* (*ogüi-kut*) vagy a *dzsinnogi/dzsinnogvi-kut* (*jingoiü-kut*) napjainkban is gyakoriak a Koreai Köztársaság tengerparti területein. Számos kutató gyűjtött anyagot a rituálé menetéről és készített filmet a főbb szakaszairól. Hogy miért éppen a tengerpart? A Koreát körülvevő tenger nemcsak megélhetést és élelmet ad, de a halászokra nap mint nap sokféle veszély leselkedett, és ezért a halotti rituálék nagyon gyakran kapcsolódtak a tengerhez és a hozzákötődő a tevékenységekhez. A szimbolikában is olyan tárgyak jelentek meg, melyek például a hajózást idézik: az elhunyt lelkét egy kis hajóval jelenítik meg, és az élőkötől való elválásként a hajót a vízre bocsátják. A *sszitkim-kut* előadója, a *dangol* „örökletes sámán”, tehát a rituálék ismerete nemzedékek óta tovább adódik a családjában. Míg északabbra a szellemi elhívást kapó sámánok egyedül hívják a szellemeket, és ha már híressé váltak, akkor saját zenészeik és nagyszámú tanítványuk vesz részt a rituálén, a déli rendszerben a *dangol* több családtaggal együtt tartja a szertartást. Az északi rendszer nagyszámú viselete sem jellemző, délen a rituálé során többnyire kevésszer öltözik át a sámán, és alap-köntöse sem a szellemekre jellemző sokféle színt idézi, hanem a gyász fehérségét, akárcsak fejfedője. A sámán mozgás-



Sszitkim-kut rituálé saját közegében. A halott lélek átkísérésének megjelenítése (forrás: m.blog.daum.net)

világa sem a meghívott istenségek mozdulatainak utánzására épül, hanem változó ritmusú és ütemű táncmozdulatokból áll, melyhez egyik legfontosabb segédeszköze a *dzsidszon (jijön)*, ez a két botra fűzött, papírból készült áldozati pénzfűzér. Más halotti rituálékhoz hasonlóan fontos szerepet kap az elhunyt tárgyi világa (például a viselete).

A rituálé menetében a két legfontosabb mozzanat a megtisztítás és az elválasztás. A tisztító rituálé aprólékos, nagyon sokféle tárgyat igénylő folyamat, mely megtisztítja az élő és holt világot, szabaddá teszi a lélek távozását az élők világából. Az elválasztás az élőknek fontos; a rituálé feloldja azt a feszültséget, amit esetleg a hátramaradottakban ébredő büntudat okozhat, s egyben megnyugtatja a rokonságot, hogy a számukra fontos személy további nyugalmaért mindent megtettek.

A *sszitkim*-rituálé mint színházi látványosság?

Felmerül a kérdés, hogy egy ilyen bensőséges rituálé, mint a *sszitkim-kut* megjeleníthető-e színpadon? Lehet-e látványosság? Hoppál Mihály disszertációjában koreai te reptapasztalata alapján leírta, hogy sámánok csoportjai a nagyközönségnek is tar-



A sámán táncmozdulatai rituálé közben



Hagyományos koreai hangszerek kísérik a rituálét

tottak bemutatót. 1996-ban magam is találkoztam a jelenséggel Koreában, amikor a híres sámánasszony, Kim Küm-hwa (Kim Küm-hwa) tevékenységéért magas elismerésben részesült, és ezért megköszönte Incson (Inchön) városnak, hogy befogadta és ott élhetett. Az ELTE is helyszíne lett egy grandiózus „előadásnak, amikor Hoppál Mihály és az UNESCO-bizottság meghívására nemcsak kutatók, hanem koreai sámánok is érkeztek egy konferenciára 2000-ben. A sámánok több *kut* részeit mutatták be a Múzeum körút D épületében, megteremtve a szakrális teret gazdag díszítésű istenségképekkel, áldozati papírpénzfűzerekkel, feliratokkal. Mindez elősegíti egy olyan különleges hagyomány fennmaradását, mely így – azáltal, hogy látványosság is lesz belőle és egyre többen felfigyelnek rá, biztosabban fennmarad, és eleven részét alkotja a koreaiak nemzeti kulturális örökségének.

A 72. számú nemzeti kincs titulusát 1980. 11. 17. óta viselő *Dzsin-do sszitim-kut* méltán vált a koreai hagyományok feltétlenül megőrzendő részévé. Hiszen komoly tartalma, esztétikai szépsége, az istenségek és a szellemek iránti áhítat az emberi közösségek lelkét a kis Dzsindo szigeten túl szélesebb körben is megérintheti.

Bibliográfia

Birtalan Ágnes: Cagaan Öwgön és Shou Xing: Újabb adatok a Fehér Öreg mitológiájához. In: *Távol-keleti Tanulmányok* 3. (2011. issued in 2013) pp. 209–226.

Chung Myung-sub (ed.): *Encyclopedia of Korean Folk Beliefs*. (Encyclopedia of Korean Folklore and Traditional Culture II.) Seoul, The National Folk Museum of Korea 2013.

Hoppál Mihály: *A sámánok és a kulturális örökségvédelem Koreában*. (Ethno-lore XXV.) Budapest, MTA Néprajzi Kutatóintézete pp. 88–114.

Kendall, Laurel: *Shamans, Housewives, and other Restless Spirits. Woman in Korean Ritual Life*. Honolulu, University of Hawaii Press 1985.

Kister, Daniel A.: *Korean Shamanist Ritual: Symbols and Dramas of Transformation*. (Bibliotheca Shamanistica 5.) Budapest, Akadémiai Kiadó 1997.

Park, Mikyung: Improvisation in the Music of Korean Shamans: A Case of Degeneration Based on Examples from Chindo Island. In: *Yearbook for Traditional Music* 36. (2004) pp. 65–89. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20058792> (2015. 11. 30.).



A sámán előadóművész is egyben, ő maga is dobolhat



A dobolás az agrár rituálék része is



A kötél eloldása táncmozdulatokkal

Interneten is elérhető anyagok:

Birtalan Ágnes: *A koreai sámánizmus alapszakirodalma és szókincse*. http://birtalan.innerasia.hu/download/koreai-vallasok/2011-2/Koreai_samanizmus_irodalom_es_vazlat.pdf (2015. 11. 30.).

Hoppál Mihály: *A sámánság újjászületése*. (MTA-disszertáció). http://real-d.mtak.hu/220/1/Hoppal_Mihaly.pdf (2015. 11. 30.).

Jindo Ssitgimgut (Purification Ritual of Jindo) *Important Intangible Cultural Heritage* 72. http://english.cha.go.kr/english/search_plaza_new/ECulresult_Db_View.jsp?VdkVgwKey=17,00720000,36&queryText=*&query=0 (2015. 11. 30.).

Kovács Ramóna: *Jindo ssitkimkut*. http://birtalan.innerasia.hu/?page_id=202 (2015. 11. 30.).

Radics Péter: *A koreai kut szertartás sajátosságai*. ELTE, Koreai Tanszék 2012. (BA-szakdolgozat) <http://birtalan.innerasia.hu/download/dolgozatok/koreai-vallasok/2014-1/szakdolgozatok/radics-peter1.pdf> (2015. 11. 30.).

A 22–24. oldalon található képek a *Maison des Cultures de Monde* tulajdonában vannak, forrás: mitem.hu/program

Ágnes Birtalan: Chindo-Kut In Korean Shamanism

(Release and Binding)

Ágnes Birtalan, Head of Department of Mongolian and Inner Asian Studies at Eötvös Loránd University, Budapest, has been researching the various aspects of the shamanism of the Mongolian peoples of Inner Asia for years. In the present paper she first specifies that the worldview of Korean Shamanism is founded on the duality of the “human and spirit worlds” and that this mythology includes elements derived from ancestor worship, shamanism,

Buddhism, Taoism and Confucianism, too. Then, from among shamanic rituals, the *kut* ceremony is highlighted, the essence of which lies in the creation of welfare, fortune and happiness for the client who ordered the ritual. Familiarity with this, the author says, makes a significant contribution to understanding the archaic layers and syncretic changes in Korean culture. Next the “release – binding” rituals of death ceremonies are discussed, which are to be considered both as manifestations of devotion to the ancestors and the continuation of traditional forms dividing the alive and the dead. Attention is called to the area (Chindo, that is Jindo island) which already has its death rituals well documented in internet databases, too. The chapter entitled ‘*Kut Theatre*’ aptly illustrates the research paradigm which, like e.g. Daniel A. Kister, compares *kut*-ritual with the elements and aesthetics of theatre performances. Having described the Jindo Ssitgimgut death ritual, the author finally voices her opinion that this ceremony may, even as a theatrical spectacle, help tradition to live on.



Az elhunyt jelenlévő lelkét ábrázoló zászlószerű rituális kellék



BALOGH GÉZA



Avantgárd Színház Kelet-Európában

(V. rész: Lengyelország)

A lengyel nemzeti dráma megszületése

Az idegen elnyomás alatt élő országok minden megnyilvánulására érvényes a gyakran idézett latin mondás a teher alatt erősödő pálmáról. „Palma crescit sub pondere”, vagyis: a műalkotás és az elhivatott alkotó akkor tud igazán kibontakozni, ha akadályok állnak útjába, ha a hatalom mindent elkövet az ellehetetlenítésére. A lengyel művészetre sokszorosan igaz ez az állítás. Történelme során 1772-től 1918-ig négyszer osztotta fel az országot egymás között a három nagyhatalom: Oroszország, Poroszország és Ausztria. Igaz, a Nemzeti Színházat valamennyi kelet-európai ország közül elsőként már 1765-ben¹, uralkodása második évében életre hívja az utolsó lengyel király, Szaniszló Ágost², de ideiglenes hajléka, a korábbi Szász Színház tíz év múlva életveszélyes lesz, és lebontják. Ezután hosszú ideig bizonytalanra válik a lengyel színháztörténet sorsa, majd csak Bogusławski³ visszatérése

- ¹ Ezt az évet tekinti a lengyel színháztörténet a nemzeti színháztörténet kezdetének. 1765. november 29-én került bemutatásra Józef Bielawski (1729–1809) *Tolakodók* (Natręci) című vígjátéka.
- ² Poniatowski Szaniszló Ágost (1732–1798), az utolsó lengyel király (aki 1764-től 1795-ig uralkodott), a francia felvilágosodás híve. II. Katalin cárnő támogatásával került trónra. Az ország harmadik felosztása után lemondott.
- ³ Wojciech Bogusławski (1757–1829) drámaíró, színész, rendező, színházigazgató, a lengyel nemzeti színháztörténet megeremelője. 1778-ban lett a varsói Nemzeti Színház tagja, majd Lvovba szerződött. 1783 és 1814 között – többszöri megszakítással – a Nemzeti Színház igazgatója.



Wojciech Bogusławski
(1757–1829)



Adam Mickiewicz
(1798–1859)



Juliusz Słowacki
(1809–1849)

hoz újabb lendületet a színház számára az orosz megszállás alatt élő egykori fővárosban.

A nemzeti dráma megszületése három emigrációban élő nagy drámaköltő, Mickiewicz⁴, Słowacki⁵ és Krasiński⁶ névéhez fűződik. Mickiewicz egyetlen monumentális drámai költeménnyel, az *Ősökkel*⁷ rakja le a lengyel dráma és a lengyel színház alapjait. Színháza és élete csupa rajongás és fájdalom, hazaszeretet és harag, forradalmi pátosz és keserűség, filozófia és napi politika. Ő a lengyel romantika kezdete és kiteljesedése akit a nemzet sorsa felett érzett két-ségbeesés a megváltó forradalom költőjévé avat.

A szláv irodalomról tartott párizsi előadásainak egyikében azt mondta, hogy az általa megálmodott drámát egy hatalmas arénában kellene eljátszani. Álma a tömegeket felvonultató költői népszínház volt. Az *Ősök* második és negyedik, úgynevezett „kovnói-vilnai” része 1821–22-ben keletkezett. A „színelőadás” alcímet viselő, töredékben maradt első rész csak a költő halála után, 1860-ban látott napvilágot. A lengyel felkelés leverése után, Drezdában írta meg a dramaturgus párbeszédet és epikus elemeket egyaránt alkalmazó, monumentális harmadik részt, amely 1832-ben Párizsban jelent meg nyomtatásban. Ebben Gustaw, a tetralógia élő-holt forradalmár hőse, Werther irodalmi rokona, a boldogtalan szerelmes, az öngyilkos magánember a halála után átalakul Konráddá, a társadalom javát szolgáló tragikus hőssé, aki kész Prométheuszként szenvedni nemzetéért.

Lengyel színpadon 1848-ban, Krakkóban szólaltak meg először részletek a dráma harmadik részéből. 1865-ben kantáta formájában adtak elő szemelvényeket belőle Varsóban, Moniuszko⁸ zenéjével. A négyrészes drámai költeményből készült kompozíció előadására csak 1901-ben került sor Krakkóban.

Słowacki drámáinak örök és egyetlen témája: az emberiség és a lengyelek. Senki annyi fájdalommal nem mondott ki olyan sok igazságot Lengyelországról, mint ő. Pályá-

⁴ Adam Mickiewicz (1798–1859)

⁵ Juliusz Słowacki (1809–1849)

⁶ Zygmunt Krasiński (1812–1859)

⁷ *Dziady*, 1821–1832

⁸ Stanisław Moniuszko (1819–1872) a lengyel nemzeti zenei stílus megteremtője, főként vokális művei jelentősek. Huszonnégy operát és több mint száz dalt komponált. Főműve a népmesén alapuló *Halka*, amelyet a budapesti Operaház is bemutatott.

ja a koruk által el nem ismert poéták életútjának fájdalmas példája. Intellektuális költészete igaz, emberi, minden humánumot magában foglaló világ. Távol hazájától, keserves sorsa ellenére töretlenül hitt a költő, a „nemzet dalnoka” elhivatottságában.

Élete nem volt olyan dinamikus, mint Mickiewiczé, sem annyira romantikus, mint Byroné, az ifjúkori példaképé. De életműve tükrözi a korabeli Lengyelország szellemóriásainak egész fejlődését. Az 1830. novemberi felkelés⁹ költői-drámai analógiáját teremti meg főművében, az 1834-ben írt és trilógiának tervezett *Konrad* első részében. Hőse, akárcsak Mickiewicz költői elbeszélésének főalakja, Konrad Wallenrod¹⁰, a néptől elszakadt nemzeti szabadságeszmény tragikumát hordozza. Hasonló tragikus vétséget állít a dráma középpontjába a Kościuszko-felkelés¹¹ korát idéző *Horsztyński* (1835), amelyben realiztikus elemek keverednek fantasztikus és szimbolikus motívumokkal. A legendás régi kort idézi fel az első igazi romantikus lengyel dráma, a *Balladyna* (1839), amelyben a hősnő bukását beteges hatalomvágya okozza, és a *Lilla Weneda* (1840), amely a lengyel nép eredetmondáit állítja színpadra.

Életében egyetlen drámája, a *Mazepa* került színre, mégpedig a pesti Nemzeti Színházban¹². A költő nem tudott róla, és nem érte meg a korabeli színház korlátait szétfeszítő, jövőbe mutató, korunkban a költői színháznak nevezett irányzatot megalapozó többi remekművének bemutatóját sem. A jövő színházának írt, ezért olyan élő és korszerű napjainkban.

Krasiński egész életére rányomja bélyegét az apja és hazája iránti lojalitás dilemmája. A gazdag arisztokrata apa Napóleon hadseregének tábornoka volt, majd átállt a cár szolgálatába. A fiú abbahagyja jogi tanulmányait, mert diáktársai kiközösítik, amiért az apai szigor hatására nem vesz részt egy tüntetésen. Ezután Svájcba megy, ahol megismerkedik Mickiewicz-csel és a francia történetfilozófusok hatása alá kerül. Az 1830. novemberi felkelésben – apja parancsára – ugyancsak nem vehet részt. 1832-ben apja bemutatja a cárnak, hogy így biztosítson számára diplomáciai karriert. Ő azonban inkább külföldre utazik, és élete további szakaszát – rövid megszakításokkal – Itáliában tölti.

⁹ Az Oroszországhoz tartozó Lengyel Királyság területén kirobbant felkelés. Leverése után a cári kormány 1831 őszi katonai-rendőri rendszert vezetett be.

¹⁰ A lengyel romantika kiemelkedő műve, Mickiewicz *Konrad Wallenrod* című elbeszélése a költő szentpétervári száműzetése idején keletkezett, valószínűleg 1825 és 1828 között.

¹¹ Tadeusz Kościuszko (1746–1817) forradalmár, szabadságharcos. 1776-tól 1783-ig részt vett az amerikai függetlenségi háborúban. 1792-ben tábornokként harcolt Oroszország ellen. 1794-ben a lengyel szabadságharc vezére, a nemzetgyűlés államfővé választja. 1794-ben Maciejovicénél csapataival vereséget szenved, és orosz fogságba esik. 1796-ban I. Pál cár szabadon bocsátja. Élete hátralevő részét emigrációban, az Egyesült Államokban, Franciaországban és Svájcban tölti.

¹² A világbemutatóra 1847. december 13-án került sor Egressy Gábor rendezésében, id. Lendvay Mártonnal a címszerepben. A darabot August Drake német átültetéséből Nagy Ignác fordította.



Zygmunt Krasiński
(1812–1859)

Főművéből, a Hegel dialektikájára épülő *Istentelen színjáték*ból¹³ az olvasható ki, hogy nemcsak az arisztokrácia fogja elveszíteni hatalmát, de a győztes forradalom nyomán megszülető polgári világra is megsemmisülés vár. A főhős, Henryk gróf karaktere számos önéletrajzi elemet tartalmaz. Az ő harca is reménytelen, mint a költőé, ő is mélységesen pesszimista, és mindenfajta lázadással szembefordul. Tisztában van világnézete tarthatatlanságával és a rá váró bukás elkerülhetetlenségével. „Én már megindultam utamon. Isten ítélőszéke elé megyek – mondja a dráma végén. – Látom, mi vár rám, látom az öröklétemet: egészen fekete, és mint tenger sötétség úszik felém, partok nélkül, szigetek nélkül, vég nélkül. És középen az Isten áll, mint egy nap, amely örökké ég, örökké ragyog, de nem melegít. [...] Költészet, légy átkozott, ahogy az leszek én is mindörökké!”¹⁴

Ellenfele, Pankracy, a forradalmár népvezér, a ráció embere az igazságosság uralmát akarja megteremteni, de nem válogat az eszközökben. Ő is elbukik, és abban is nagyon hasonlítanak egymásra, hogy mindketten reménytelenül magányosak. Pankracy számára azonban csak akkor válik világossá tragikus jövője, amikor Krisztus megjelenik előtte. A Megváltó a kétféle féligazsággal szemben az egyetemes igazság teljességének szintézisét képviseli.

Az *Istentelen színjáték* egy évvel azután született, hogy Goethe befejezte a *Faust* második részét. És huszonhat évvel korábban, mint *Az ember tragédiája*. A magyar polonisták „lengyel Madáchként” szokták emlegetni Krasińskit. De az európai irodalomtörténet legtöbbször mégis a *Faust*hoz, vagy Milton – eredetileg drámának tervezett – vallásos eposzához, az *Elvesztett paradicsom*hoz (1667), meg Byron *Káinjához* (1821) hasonlítja az *Istentelen színjátékot*. A pártállam idején Krasiński moralitása és pesszimista történelemszemlélete épp olyan sok fejtörést okozott a lengyel marxistáknak, mint mifelénk Madách drámai költeménye.¹⁵

Mickiewicz, Słowacki és Krasiński művei számos analógiát kínáltak a lengyel történelem tragikus időszakában, a három részre szakított országban és a fasiszta megszállás öt esztendejében épp úgy, mint a második világháborút követő kommunista diktatúra évtizedeiben. A lengyel társadalom idejekorán megtanult

¹³ *Nie-Boska Komedia*, 1835. Magyarországon *Pokoli színjáték* címen, Franz Theodor Csokor adaptációjában, Szabó Lőrinc fordításában 1936. november 11-én mutatta be a Nemzeti Színház, Németh Antal rendezésében.

¹⁴ Szabó Lőrinc fordítása. In: Szabó Lőrinc kiadatlan drámafordításai 3. *Pokoli színjáték*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 2004, 88.

¹⁵ A „reakciós” Krasiński nem kerülhetett bele az 1981-ben kiadott *Színházi kalauzba* sem, amelyben a lengyel triászt így ketten képviselték: Mickiewicz és Słowacki. (Negyedik, bővített kiadás, Bp., 1981. Szerkesztette: Vajda György Mihály és Szántó Judit. I. kötet, 554–559.) Pedig 1974-ben már lezajlott egy összeállítás bemutatója hármuk műveiből a Thália Színházban, *Lengyel fantázia* címmel.

félszavakból, rejtett utalásokból, metaforákból érteni, és ez a cinkosság különös feszültséget teremtett a színpad és a nézőtér között.

A három nagy drámaköltő a hazájától távol, az élő lengyel színháztól elszakítva rakta le a modern lengyel színházművészet alapjait. Műveik az egész tegnapi és mai lengyel színházművészetet át- meg átjárják. Magukba foglalják mindazt, ami addig történt a középkori kezdetektől a barokk iskolai színpadokon, a jezsuiták és a piaristák színjátszó köreiből, vagy az udvari és főúri kastélyszínházakban, a népies reneszánsz komédia elsorvadása utáni és a Nemzeti Színház megnyitása előtti időszakban. És az ő remekműveik készítik elő a 20. századi lengyel avantgárd színház mozgalmait is.

Wyspiański és az Ifjú Lengyelország

Az Ifjú Lengyelország (Młoda Polska) összefoglaló elnevezés tulajdonképpen a modernizmus lengyel szinonimája. Egyidős a francia kubizmussal, a német expresszionizmussal, az olasz és az orosz futurizmussal. A 19. század végének esztétikája hívta életre, és bár az elnevezés korábról származik, a mozgalmat a lengyel irodalom- és művészettörténet pontosan behatárolja: 1890-től 1918-ig, az önálló lengyel állam újbóli megszületéséig tart. A mozgalom a század utolsó évtizedeiben kialakult történelmi és társadalmi helyzetre adott határozott választ: a realizmus igénye és a naturalizmus eszménye már elhalványult, a 19. század megkövült értékrendje érvényét veszítette, Nietzsche és Schopenhauer kilátástalan pesszimizmusa és gátlástalan individualizmusa lépett a helyére. Az Ifjú Lengyelország művészete 1900 és 1905 között, a második nemzedék jelentkezésekor tetőzik.

A mozgalom központja Krakkó, színházi vezéralakja pedig Stanisław Wyspiański.

„Ha a színházra gondolunk, a színekből kell kiindulnunk” – írja egyik levelében¹⁶. Ő volt az első tervező, aki a színeket tekintette a látvány legfontosabb elemének. Gordon Craigt a fények, a formák és a tér dimenziói foglalkoztatták. Appiát¹⁷ is inkább a színész és a fény által határolt tér dinamikája érdekelte, pedig kar-



Stanisław Wyspiański (1869–1907)
önarcképe, olaj, vászon, 1892–94

¹⁶ Levél Párizsból Karol Maszkowski-nak, 1891. július 31. Idézi Zenobiusz Strzelecki (1915–1987): *Polska plastyka teatralna* (A lengyel színpadi képzőművészet), Varsó, 1963. III. kötet 159. Karol Anton Maszkowski (1868–1938) festőművész, a lengyel üvegfestészet kiemelkedő alakja.

¹⁷ Adolf Appia (1862–1928) svájci díszlettervező, rendező és teoretikus. 1895-ben jelent meg *La Mise en scène du drame wagnérien* (Wagner drámáinak színpadra állítása) című munkája, amelyben hadat üzen a festett díszletnek. Főműve az 1899-ben kiadott *Die Musik und die Inszenierung* (A zene és a rendezés), amely színpadelméletének részletes megfogalmazása.

nyújtásnyira voltak tőle a francia festészet káprázatos színei. „Wyspiański fedezte fel a színeket a színpad számára – írja Zenobiusz Strzelecki díszlettervező és művészettörténész. – Honnan ez a kivételes érzékenység a kolorizmus iránt? Az impreszionistáktól? Gauguintól? A díszítőművészettől és a naiv festészettől? Talán nem is Párizs, hanem Bronowice¹⁸ keltette fel benne a színek iránti vonzalmat? Nem kétséges, hogy az új, színpompás francia festészet egyszerre hatott a szemére, a szívére és az agyára. [...] De nemcsak a festőállvány mellett káprázott a szeme a színektől. Drámáinak is a színek a legfontosabb alkotóelemei. Wyspiański minden drámát más színben lát, ahogy egy zeneszerző más-más színben hallja a kottáit. Más színskálán játszódik a *Warszawianka*¹⁹, mint a *Menyegző*²⁰, máson *Az átok*²¹ mint a *Novemberi éj*²². [...] Wyspiański az első modern lengyel színpadi képzőművész.”²³

Ő a lengyel színház egyik legnagyobb hatású és legeredetibb alkotója: író, rendező, tervező, költő, festő- és szobrászművész, grafikus, illusztrátor, üvegfestő, bútorkészítő. A reneszánsz alakjaira emlékeztető sokoldalúsága a színházban bontakozott ki elsősorban. A színháznak, a színházért, szüntelenül a színházban gondolkodva élt. Amihez nyúlt, színházzá lett: a színpad deszkáin oldotta meg legszemélyesebb problémáit, amelyek minduntalan a lengyel nép sorsával találkoztak. Mickiewicz örököse a monumentális színház megteremtésében, „küzdő színházával” pedig előhírnöke Piscator²⁴ politikai színházának. Számára a színpad az agitáció és a tiltakozás eszköze, a lelkiismeret ítélőszéke.

Krakkóban, az akkori Osztrák-Magyar Monarchia területén született, 1869. január 10-én. Apja, Franciszek Wyspiański szobrász és fényképész. Stanisław hét esztendő, amikor édesanyja meghal. Ezután testvéreivel együtt nagynénje gyermektelen családjánál nevelkedik. Nevelőszülei házában gyakori vendégek a kor ismert képzőművészei és írói. A legrégebb krakkói középiskolában, a Szent Anna Gimnáziumban érettségizik 1887-ben, majd beiratkozik a Jagelló Egyetem Bölcsészettudományi Karára, ahol 1887 és 1890 között, majd az 1896/97-es tanévben történelmet, irodalmat és művészettörténetet hallgat. Már tizenöt évesen, 1884-ben felveszik rendkívüli hallgatónak a Képzőművészeti Akadémiára, ahol érettségi után másodévfolyamon folytatja tanulmányait. A rangos intézmény igazgatója és a festészeti tanszék vezetője Jan Matejko²⁵, a lengyel történelmi festészet kiemelkedő alakja, aki korán felismeri növendéke kivételes képességeit. Matejko

¹⁸ Akkor Krakkó környéki település, ma Krakkó VI. kerülete a város észak-nyugati szélén.

¹⁹ 1898

²⁰ Wesele, 1901

²¹ Kłątwa, 1899

²² Noc listopadova, 1904

²³ Strzelecki, 161.

²⁴ Erwin Piscator (1893–1966) német rendező, a politikai színház megteremtője. Az impresszionizmus és a proletkult hatására jutott el az epikus színházhoz. 1937-ben az Egyesült Államokba emigrált, ahol iskolát nyitott Dramatic Workshop néven. 1951-ben tért haza az NSZK-ba, 1962-től a berlini Freie Volksbühne igazgatója lett.

²⁵ Jan Matejko (1838–1893) szintén Wyspiański nevelőszüleinek gyakori vendége.

meghívására 1887-ben részt vesz a krakkói Boldogasszony templom restaurációs munkálataiban. Így hamar a monumentális építészet, a freskó, az üvegfestészet és a vallásos legendák bűvöletébe kerül, amely egész drámaírói és tervezői-rendezői életművét meghatározza. 1890-ben a Képzőművészeti Akadémia ösztöndíjával európai körútra megy. Jár Bécsben, Münchenben, Prágában, Velencében, Padovában, Veronában, Mantovában, Milánóban, Bázelen, a Comói-tó üdülőhelyein, Luzernben, majd két hónap után megérkezik Párizsba. 1894-ig még háromszor tölt hosszabb időt a francia fővárosban, és egy magániskolában, az Academia Colarosiban folytat festészeti tanulmányokat. A francia posztimpreszionista festészet, különösen Gauguin, Toulouse-Lautrec és Puvis de Chavannes²⁶ van rá nagy hatással. 1893-ban személyesen is megismerkedik Gauguinnel. Hamarosan közelebbi kapcsolat alakul ki közöttük. Amikor Gauguin visszatér Tahitiba, a nehéz körülmények között tengődő lengyel fiatalembernek átengedi a műtermét.

Hazatérése után Krakkóban, az Ifjú Lengyelország hatására megélnékülő művészeti áramlatok, a történelmi festészet nemzeti hagyományai, a szimbolizmus, az expresszionizmus és a Jugendstil egymást keresztező, egymással vitatkozó nézetei kikölkentik erősödő depressziójából.

Néhány társával alapító tagja lesz a Sztuka (Művészet) elnevezésű társuláshoz, és kapcsolatba kerül a Życie (Élet) című művészeti hetilappal, amelynek főszerkesztője Stanisław Przybyszewski²⁷, az Ifjú Lengyelország népszerű írója és teoretikusa, a „zseniális lengyel”, az új nemzedék példaképe. A Városi Színház igazgatója, a nagy műveltségű és széles látókörű Tadeusz Pawlikowski²⁸ is felfigyel a színházrajongó ifjúra, aki már diákkorában lelkes tagja volt az iskola színjátszó körének, és drámát írt Báthory István²⁹ halálának háromszázadik évfordulójára *Báthory Pskow alatt*³⁰



Stanisław Przybyszewski
(1868–1927)

²⁶ Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898) francia festő. Főleg freskókat festett, műveire a klasszikus művészet kompozíciós rendje jellemző. Művészete átmenet a klasszikus és a modern képzőművészet között.

²⁷ Stanisław Przybyszewski (1868–1927) regény- és drámaíró, esztéta. Filozófiai ihletésű irodalmi munkásságát a monizmus határozta meg. „A művészetnek nincs célja, a művészet célja önmaga, a művészet mint abszolútum, mint a lélek tükröződése maga az abszurdum” – jelentette ki 1899-ben megjelent, nagy port kavart manifestumában. Színes egyénisége, expresszív stílusa nagy hatással volt nemcsak a lengyel, de a német, az orosz és a cseh művészeti életre is a századelőn.

²⁸ Tadeusz Pawlikowski (1861–1915) rendező, színházigazgató. 1886-tól színházi és zenei vonatkozású kritikákat ír, 1890-től Antoine Théâtre Libre-jében dolgozik Párizsban. 1893-ban a város pályázatát ír ki az új épületbe költöző krakkói Városi Színház igazgatósára, amelyet megnyer. Ibsent, Tolsztojt, Csehovot, Hauptmann, Maeterlincket, Przybyszewkit játszik, és az ő igazgatása alatt kerül sor Wyspiański első két bemutatójára.

²⁹ Báthory István (1533–1586) 1571-től 1575-ig erdélyi fejedelem, 1575-ben lengyel királlyá koronázzák. Uralkodása a lengyel történelem egyik virágzó korszaka.

³⁰ Batory pod Pskowem, 1886. A darab címe azonos Jan Matejko egyik ismert képének címével.



Tadeusz Pawlikowski
(1861–1915)

címmel. Kapcsolatuknak köszönhetően néhány évvel később sor kerül drámaírói bemutatkozására.

Első rendezői munkája egy színpadi kompozíció Mickiewicz műveiből. A költő születésének századik évfordulóját 1898. június 27-én ünnepli a Városi Színház. Ebből az alkalmából két részletet adnak elő az *Ősök*ből, amelyeket Lucjan Rydel³¹ drámai összeállítása foglal keretbe. Az előadást Wyspiański apoteózisa zárja. Ennek különleges attrakciója egy zenére magasba emelkedő arany lant.

Rövid élete során – egyéb irodalmi tevékenysége mellett – harminchét drámát írt, pontosan annyit, mint Shakespeare. Ebből haláláig hét került színpadra. 1898. november 29-én mutatták be az 1830–1831-es felkelés idején játszódó *Warszawiankát*. A darabot teljes értetlenség és gúnyos élcelődés fogadja a

„szakma” részéről; a már ismert festő dilettáns írói próbálkozásának nézik. 1899. május 20-án a Pawlikowskinak dedikált *Lelewel* premierjére kerül sor. A kritikák ezúttal felfedezik és egybehangzóan dicsérik Wyspiański költői vénáját, de az előadást elmarasztalják. Pawlikowski az arisztokrácia és a demokrácia összeütközését ábrázoló, didaktikus dráma helyett az *Átok* bemutatóját tervezte, de Wyspiański első igazi remekművét – mivel egy vadházasságban élő plébánosról szól – az egyház közbenjárására betiltják.

1899-ben Pawlikowski távozik a színház éléről. Utódja a szerényebb képességű Józef Kotarbiński³². Wyspiański harmadik bemutatója, a *Menyegző* éppúgy hat színpadi próbával kerül közönség elé 1901. március 16-án (amiben két főpróba is benne van), mint a korábbiak meg az utána következők: a *Felszabadulás*³³ (1903. február 28.), a *Protesilas és Laodamia* (1903. április 25.) és a *Merész Boleszláv*³⁴ (1903. május 7.). Kotarbiński hat évadon át vezeti a színházat. A hat krakkói Wyspiański-premierén kívül még kettő zajlik a szerző életében: 1904-ben Pawlikowski igazgatása alatt Lvovban kerül színpadra a *Legenda* második változata, halála előtt egy hónappal, Solski³⁵ igazgatása alatt pedig a *Cid* átdolgozása. Ezen kívül Lvovban átveszik a *Warszawianka* és a *Menyegző* krakkói előadását.

³¹ Lucjan Rydel (1870–1918) költő, drámaíró, műfordító, az Ifjú Lengyelország művészi köreinek népszerű alakja. Bronowicei háza a falusi szellemi élet központja volt. Wyspiański róla mintázta a *Lakodalom* Vőlegényét.

³² Józef Kotarbiński (1849–1928), színész, rendező, dramaturg, színingazgató, 1899-től 1905-ig vezette az intézményt. A *Lelewel*ben, Adam Czartoryski szerepében mutatkozott be a krakkói közönségnek. Elévülhetetlen érdeme, hogy az ő igazgatása alatt került sor a *Kordian* (1899), az *Ősök* (1901) és az *Istentelen színjáték* (1902) ősbemutatójára.

³³ *Wyzwolenie*

³⁴ Bolesław Śmiały. II. vagy Merész Boleszláv (1039-1081, a magyar nyelvű történelemkönyvek Boleszlóként is emlegetik) 1058-tól 1077-ig fejedelem, majd 1079-ig lengyel király. Hódító háborúkat viselt Csehország és a kijevei fejedelemség ellen. A lengyel főurak összeesküvése elől Magyarországra menekült.

³⁵ Ludwik Solski (1855–1954) színész, rendező, színingazgató. Számos vidéki városban játszott, 1893-tól a krakkói Városi Színház tagja, rendezője, 1905-től 1918-ig igazgatója

A Krakóban bemutatott hat produkció összesen húsz előadást ér meg. Ez még a bemutatók elképesztő gyakoriságát tekintve is csekély előadászám.³⁶ Valójában csak a *Menyegző* esetében beszélhetünk igazi szakmai és közönségikerről. Ebben nemcsak az ismerős tények és személyek persziflázsa hatott elemi erővel. A sikerben fontos szerepet játszott a darab aktualitása, a bátor politizálás, a forma újszerűsége, a köznapi realizmus rideg és prózai lényegének a költői színház magaslatába emelése, a csodálatos nyelv színpadszerűsége, a líra, a szatíra és a pátosz mélyen a lengyel lélekből fakadó bizarr elegyítése is. A darab a legnagyobb lengyel nemzeti drámák egyike és Wyspiański máig legtöbbet játszott műve.

Az első felvonása olyan, mint egy Csehov-dráma³⁷. Persze nem abban az értelemben, ahogy a Művész Színházban játszották, hanem ahogy korunk színháza látja, és ahogy Csehov látni szeretne volna. Wyspiański valóságból átemelt, cselekvésre képtelen alakjai csak fecsegnek, de nem tesznek semmit azért, hogy sorsuk jobbra forduljon. Gyengék, védtelenek és menthetetlenek. Egyszerre keltenek részvétet önmaguk iránt, és ingerelnek nevetésre. Persze amikor a második felvonásban megjelennek a lengyel történelem és hiedelemvilág szimbolikus alakjai, a Csehov-párhuzam is megszűnik. Innentől kezdve a lengyel mitológiában járatlan néző számára nehezebben érthető a történet további bonyolítása. Ezért nem tudott a világ színházaiban gyökeret verni.

A cselekmény középpontjában egy városi költő és egy parasztlány szimbolikusnak szánt házassága áll: a felszabdalt, nemzeti függetlenségét régen elveszített Lengyelországban így próbált közeledni egymáshoz az értelmiség és a parasztság. De a sóvárgott nagy nemzeti egység csak utópia maradt. Ezt az ellentmondást ábrázolja a valóság és a képzelet elemei között egyensúlyozó dráma.

A bemutató idején mindenki tudta, hogy a *Menyegző* Lucjan Rydel 1900 novemberében lezajlott esküvőjének apropójából született, aki – mint a korszak lengyel értelmiségének számos tagja – parasztlányt vett feleségül. A bemutató plakátján valamennyi szereplő a saját nevén szerepelt, majd amikor néhány érintett tiltakozott, a protestálók nevét kihagyták. Egyébként két héttel barátja lakodalma előtt, 1900. szeptember 18-án házasodott meg Wyspiański is, és az ő felesége szin-

volt. Később a varsói Teatr Polskit, majd a Nemzeti Színházat vezette. 99 évesen még fellépett a Teatr Polski színpadán.

³⁶ Akkoriban hetenként került sor új bemutatóra.

³⁷ Wyspiański természetesen nem ismerhette Csehov műveit, de a *Menyegző* ugyanabban az évben, 1900-ban keletkezett, amikor a *Három nővér*.



A *Menyegző* ősbemutatójának plakátja 1901-ből
(forrás: nowahistoria.interia.pl)

tén parasztlány: Teodora Teofila Pytko, akinek törvénytelen fiát korábban adoptálta. Még házasságuk előtt, 1895-ben született egy lányuk, majd négy év múlva egy fiuk. Házasságkötésük után, 1901-ben Teodora még egy fiúgyermeknek adott életet. Így tekinthető akár önvallomásnak is a darab.

Az 1902-ben megírt és 1903. február 28-án bemutatott *Felszabadulás*ban Mickiewicz Konradja-Gustawja kel új életre. Kotarbiński visszaemlékezése szerint „a dráma hőse az *Ősök* Konradja, de olyan, amilyenek a mai olvasó látja. Így magyarázta el nekem előszóban a költő”.³⁸ A darab a „színház a színházban” akkor még vadonatújnak számító elvére épül, amely két évtizeddel később Pirandellónak egy csapásra meghozza majd a világhírt. A dráma Mickiewicz eszméinek és a századforduló ideológiai-politikai irányzatainak szembesítése. Wyspiański műve színházban játszódik, és a színházról szól. Az előadás helyszíne a krakkói Városi Színház színpada. Konrad, az allegorikus szellemalak a dráma kezdetén egyedül áll a félhomályos színpadon. Monológja ezekkel a szavakkal kezdődik: „Messziről jövök, mennyből, pokolból, nem tudom. / Villámokat szór / s reng a föld, amelyből vétettem, / vérben gázolok, / és Konrád az én nevem.”³⁹ Aztán a kórus segítségével végigjárja Krakkó nevezetes helyszíneit, tulajdon maszkjával is vitába száll, végül elragadják a bosszúálló Erünniszek. Bár a darab korabeli fogadtatásáról egymásnak ellentmondó vélemények maradtak fenn⁴⁰, a mű kétségtelenül Wyspiański drámaírói életművének kiemelkedő darabja.

Az előadás fogadtatása nyilván összefügg azzal, hogy fél évvel korábban, 1901. október 31-én Wyspiański színpadra állította az *Ősöket*. A monumentális dráma négy részét egyetlen estére sűrítette. A rendező Adolf Walewski volt⁴¹, a díszleteket Wyspiański tervei alapján Stanisław Jasioński⁴² és Jan Spitzziar⁴³ készítette. A bemutatót követően Wyspiański átdolgozása könyv alakban is megjelent. Kotarbiński elégedett volt az előadással, mert tökéletesen követte a 19. századi ro-

³⁸ Józef Kotarbiński: *Pogrobowiec romantyzmu* (A romantika újrateremtője), Varsó, 1909, 139. Idézi Spiró György: *A közép-kelet-európai dráma*, Bp., 1986, 266.

³⁹ Stanisław Wyspiański: *Dziela zebrane* (Összegyűjtött művei), 1–16, Krakó, 1959–1971.

⁴⁰ Spiró szerint a darab annak ellenére, hogy „dramaturgiai gondolkodás szempontjából korántsem problémátlan”, [...] a premieren „átütő, hatalmas sikert aratott”, (*A közép-kelet-európai dráma*, 277.), Zenobiusz Strzelecki viszont azt állítja, hogy a *Felszabadulás* megbukott. (*Polska plastyka teatralna*, III. 226.)

⁴¹ Adolf Walewski (1852–1911) színész, rendező. A Lvovi drámaiskolában tanult, majd a poznaí színháznál kezdte pályáját. 1895-ben került Krakóba, ahol rendezői feladatokat is ellátott. Első rendezése a *Lakodalom* volt. Rendezői képességeit az utókor ellentmondásosan ítéli meg, színészi kvalitásairól jobb véleményeket őriz a színháztörténet.

⁴² Stanisław Jasioński (1850–1929) színész, énekes, díszletfestő. Kisebb társulatoknál kezdte pályáját, majd Lvovba szerződött, aztán a Varsói Rendi Színházak tagja volt. Később a színészi pályát abbahagyta, fokozatosan áttért a díszletfestői munkakörre. Matejko tanítványa volt, Párizsban is folytatott festészeti tanulmányokat.

⁴³ Jan Spitzziar (1854–1915) Matejko növendéke a Képzőművészeti Akadémián, krakkói tanulóévei után Bécsben és Münchenben dolgozott. Hazatérése után egy ideig varsói színházak festőműhelyeiben tevékenykedett. 1893-ban Pawlikowski szerződtette a krakkói színházhoz.

mantikus hagyományokat. Wyspiański életművében azonban – túl a Mickiewicz iránt táplált mélységes tiszteleten – nem játszik fontos szerepet ez a vállalkozás. „Számoltam a krakkói színház feltételeivel, vagyis azzal, hogy mit lehet elkészíteni vagy megvásárolni, mire képes és mire hajlandó az igazgatóság” – írja egy levelében.⁴⁴ Vagyis úgy érzi, szegényesre és kényszeredettre sikeredett a várva várt és alaposan megkésétt ősbemutató.

„Wyspiański drámaírói jelenléte tehát mégis erőteljesnek mondható, hiszen a konkurenciát olyan népszerű *krakkói* szerzők képviselték, mint Zapolska⁴⁵, Bałucki⁴⁶, Rydel, Kisielewski⁴⁷, Przybyszewski és Tetmajer⁴⁸. Wyspiański drámái az övékéinél magasabb rendű nemzeti problémákat érintettek, és a közvélemény a romantikus stílus folytatójának tekintette⁴⁹ – summázza véleményét az elemző krónikás.

A három krakkói igazgató közül csak Pawlikowski volt igazán tisztában Wyspiański drámaírói értékeivel. Kotarbiński játszhatatlannak ítélte az *Akropoliszt*, a *Menyegző* jelentőségét csak az elsöprő sikerű bemutató után kezdte sejteni, nem érdekeelte az író másik két terve, a *Hamlet* és a *Cid* sem. De Solski sem tudta felmérni Wyspiański génuszát. Megbocsáthatatlan bűne, hogy az író életében nem került színpadra a *Novemberi éj*, az *Akropolisz*, a *Légió* és a *Legenda* első változata. A többi harmincegy drámája csak a könyvesboltok kirakatában jelent meg. A színházi pénztár helyett ott tolongott a Wyspiańskiért lelkesedő közönség.

A krakkói Városi Színház állandó díszlettervezője Jan Spitziar, akinek a munkaköre kimerül a kész díszletek összeválogatásában és átalakításában. Krakkó egyetlen színháza a 19. század utolsó éveiben még nem engedhette meg magának, hogy minden előadáshoz új díszleteket csináltasson. Csak kiegészítő elemek elkészítéséről lehetett szó, kivételes esetben egy több helyszínen játszódó darab egyik díszletét újon-

⁴⁴ Idézi Karel Nowacki: *Scenografia Wyspiańskiego do „Dziadów”* (Wyspiański díszletei az *Ősök*hez), Pamiętnik Teatralny, 1956, 1. sz., 47.

⁴⁵ Gabriela Zapolska (1857–1921), író, színésznő, a lengyel dráma naturalista irányzatának kiemelkedő alakja. Játszott Párizsban és lengyel színpadokon, a francia hagyományokat kiváló színpadi érzékeléssel ültette át színdarabjaiba. Legsikeresebb művét, a *Dulszka asszony erkölcsét* (Moralność pani Dulskiej, 1907) *Hanka* címen már a megírását követő évben bemutatta a Magyar Színház.

⁴⁶ Michał Bałucki (1837–1901) arisztokratákat gúnyoló vígjátékai nagy sikert arattak a századfordulón. Regényeiben az 1863-as felkelést radikális álláspontonról értékelte. Az Ifjú Lengyelország irodalmárai részéről ért támadások miatt öngyilkos lett.

⁴⁷ Jan August Kisielewski (1876–1918) drámaíró, kritikus. Krakkóban szatirikus irodalmi lapot alapított, részt vett a híres Zöld Léggömb kabaré létrehozásában. Két legsikeresebb drámáját, a *Hálóbant* (W sieci, 1899) és a *Karikatúrákat* (Karykatury, 1899) külföldön is játszották.

⁴⁸ Kazimierz Tetmajer (1865–1940) költő, drámaíró, publicista, lapszerkesztő, a 19–20. század fordulójának egyik irodalmi vezére. Versei szuggesztív erővel fejezik ki az Ifjú Lengyelország nemzedékének hangulatát, a dekadenciát és a programszerű individualizmust. Ő is szerepel a *Lakodalom* alakjai között: őt írta meg Wyspiański a *Költő* alakjában. Gyógyíthatatlan idegbaja miatt élete utolsó éveiben felhagyott az írással. Megvakult, szegényen és magányosan halt meg.

⁴⁹ Strzelecki, 215.

nan állíthatták elő. Ráadásul a színháznak nem volt saját díszletfestő műhelye, ha komolyabb igény merült fel, Burghardt bécsi műterméhez kellett fordulni.

Wyspiański részt vett darabjai valamennyi próbáján, elmélyülten foglalkozott a színészi játékkal, elemezte a situációkat. Nem véletlen, hogy az utókorra különféle vélemények és legendák maradtak fenn a próbáiról azoktól a színészektól, akik csak annyit vártak el a korszak rendezőjétől, hogy tisztázza a járásokat és a felmerülő technikai problémákat. Idegenkedve és csodálkozva hallgatták a szerző-tervező szenvedélyes eszmefuttatásait, aki – annak ellenére, hogy a plakáton nem az ő neve szerepel rendezőként – teljes alkotó szabadságot követelt magának. Nem mindenki tudta, hogy az első 20. századi értelemben vett modern lengyel rendezővel dolgozhatnak, akinek nem létező munkakörébe a készülő előadás minden művészi és technikai mozzanata beletartozik.⁵⁰

Megvalósult színpadi munkáinak rekonstruálása nem egyszerű. Mindössze néhány színházi vonatkozású rajza maradt fenn hatalmas életművéből. Egy díszletterve a *Legenda* első felvonásához, pár vázlat a *Protesilas* és *Laodamiá*hoz, egy-egy megbeszélés során rögtönzött elképzelés skiccei, részletrajzok, feljegyzések fejdíszekről, ékszerekről, színpadi kellékekről. Jóval többet tudhatunk meg színházi látásmódjáról remek színészportréiból (*Solski mint Jagelló* – 1904; *Sosnowski⁵¹ a Mérész Boleszláv címszerepében* – 1903; *Solski mint Öreg Harcos⁵²* – 1904), továbbá más színházi tárgyú festményeiből vagy könyvillusztrációiból, és mindenekelőtt drámáinak szerzői utasításaiból, amelyeket nem egy esetben szintén versben írt meg. Talán azért, mert könnyedén verselt, és meg akarta őrizni drámái nyelvezetének egységét. Darabjai egyben technikai forgatókönyvek. Precíz, minden részletre kiterjedő instrukciókat tartalmaznak a világításra, a kísérezőzenére és mindenekelőtt a színészi játékra vonatkozóan. Mint aki nem is a jelennek alkot, hanem az utókor számára készíti elő életművét.

A *Menyegző* egyetlen helyszínét például így írja le:

„Novemberi éjszaka van: a ház tiszta szobája. Fala fehéreskékre meszelve, színtekék; ez a tört, sápadt tónus jóformán átfogja a tárgyakat és a szobába lépő embereket.

Oldalt nyitva az ajtó a pitvar felé, zajos, lakodalmas mulatozás hallatszik, bűgő bögő basszusa, csipogó hegedű, zabolátlan klarinét, férfiak és nők kurjongatása és

⁵⁰ Wyspiański egyetlen plakáton sem szerepel rendezőként. Ezt a feladatkört akkoriban a színház valamelyik vezető színésze (többnyire a darab egyik főszereplője) látta el. A lengyel szakirodalom a német *Inszenierung* nyomán az *Inscenizacja* szóval jelöli Wyspiański tevékenységét, ami több, mint a játékmester/rendező és több, mint a díszlettervező; értelmezi a darabot, meghatározza az előadás vizuális karakterét, vagyis a koncepcióját. Az *inszenálás* és az *inszenizátor* kifejezést azonban csak később kezdték használni, a 19. és a 20. század fordulóján még nem honosodott meg a lengyel nyelvben.

⁵¹ Józef Sosnowski (1863–1933) színész, énekes, rendező. 1880-ban, Varsóban lépett először színpadra operett-bonvivánként. Később hősi, majd karakterszerepeket játszott. 1900-ban lett a krakkói színház tagja. Egy ideig orosz társulatoknál is működött. Megbízható rendezőként emlékezik rá az utókor.

⁵² *A Warszawiankában*.

a minden dallamot elfojtó zaj, a táncolók lábdobogása, amint a zajból elő-előbúvó nóta ritmusára nagy tömegben ropják. A színpadi szobába lépő személyek minden figyelme oda fordul, állandóan csak oda: nézik, hallgatják folyvást a táncot, a lengyel nótát... a körbe-körbeforgó petróleumlámpa fényében villogó színek forgatagát, a színes szalagokat, pávatollakat, krakkói köntösöket, színpompás atillákat és kabátokat; a mai falusi Lengyelországot.

A mélyben lévő falon: ajtó vezet az alkóvhoz, ahol a háziak ágyai és a bölcső van s az ágyakon alvó gyermekek, a falon pedig sorba akasztott szentképek.

A szoba másik oldalán fehér muszlinfüggönnyel takart ablak; az ablak fölött aratási koszorú. [...] A szoba közepén kerek asztal, fehér, gazdag abrosszal, bronzból való zsidó gyertyatartók fényében bőségesen terítve, a tányérok, ahogy éppen otthagyták őket a lakodalmas népség. [...]

A megnyegzős ajtó mellett hatalmas falusi fehérneműs láda, tarka minták és virágok rajta, de a festése kopott, fakó. Az ablak alatt ócska holmi: egy magas hátú fotel. [...]

A mennyezet hosszú, egyenes gerendákból róva, rápingálva a Szentírás szavai és az építés esztendeje.

A cselekmény ezerkilencszázban történik.”⁵³

A *Menyegző* váratlan sikerének köszönhetően Wyspiański nagyobb szabadságot kapott az anyagi feltételek tekintetében is. Tudjuk, hogy a *Protesilas* és *Laodamiá*-hoz drága rézpáncélokot rendelhetett Bécsből, a *Merész Boleszláv*hoz pedig gazdagon díszített kosztümök egész sora készült.

A legtöbbet ennek a darabnak a színpadra állításáról tudunk. Fennmaradt a makettje, tizennégy jelmezterve a műhelyeknek szánt részrajzokkal, szabásmintákkal és instrukciókkal. Megvan továbbá néhány eredeti kosztüm és a Sosnowski által készített rendezőpéldány. Ebből rekonstruálták 1929-ben a varsói Teatr Polski felújítását, 1936-ban pedig Krakkóban az eredeti díszletekkel ugyancsak ennek alapján játszották a darabot. Valószínű, hogy ez volt Wyspiański életében az egyetlen olyan előadás, amelynél egyáltalán nem használtak kész kulisszákat vagy típus-elemeket; valamennyi díszlet a darabhoz készült, és ő maga tervezte.

A *Merész Boleszláv* 1902–1903-ban keletkezett, a premier 1903. május 7-én volt. A terveken 1904-es dátum szerepel, vagyis utólag, a kész díszletek és ruhák végleges, „letisztázott” változatait rajzolta meg a tervező.

Két évvel korábban már megírta a témát egy azonos című poémában. A dráma – akárcsak az 1907-ben írott *Szikla*⁵⁴ – a nemzeti legendárium nagyjeleneteit értelmezi újra. De ahogy Wyspiański műve egyesíti magában az ősszláv múlt komor fenségét és az Ifjú Lengyelország huszadik századi költőiségét, úgy a látvány is szintézist teremt Appia és Craig architektonikus játéktér-értelmezése és Wyspiański festőisége között. Nem archeológiai rekonstrukciót látunk, hanem fantasztikus kompozíciót. A jelmezek a népviselet, a nemzeti jelleg és a historizmus teátrális elegyei. Olyan po-

⁵³ Dávid Csaba fordítása. A Színház, drámamelléklete, 1979. július.

⁵⁴ Skalka. A cím a Wawel közelében lévő Szent Szaniszló templomra utal.

litikai színház ez, amelyben egyszerre van jelen a lengyel hazafiság történelmi ereje és a történet napi aktualitása. Emelkedett és hétköznapi, patetikus és földközeli.

Főhőse, II. Boleszláv király – hajsza hímjén a mi Szent Istvánunk kortársa (egy évvel első királyunk halála után született) – a pogány és a keresztény világ határán áll. Már nem tud a pogány erkölcsök szerint élni, és még nem akarja a keresztény tanításokat feltétel nélkül elfogadni. A gyilkosságot a pogányok nyomdokain haladva még nem tekinti bűnnek. A főhős drámai vétsége, Stanisław püspök megöletése az ő szemében nem bűn, hanem politikai szükségszerűség. Az előadás végén mégis meg kell bűnhődnie: rázuhan az akkor már szentté avatott püspök koporsója. Ez hatásos színpadi effektus, nem a drámaíró érvelése. De a zárójelenet távolról sem olyan ironikus időjáték, mint Shaw *Szent Johannájának* epilógusa. Wyspiański ezúttal – a színpadi hatás szempontjából – „véresen” komolyan veszi a bűn és a bűnhődés tényét.

A dramaturgiai problémák ellenére munkamódszere és színpadszerűsége miatt figyelmet érdemel ez a dráma. Nyomon követhetjük az író útját a történelmi kutatásoktól a megvalósulásig, konzultációit barátjával, Adam Chmiellel⁵⁵, aki részletesen beszámolt együttműködésükről *Az archeológia a Merész Boleszlávban*⁵⁶ című forrásértékű írásában. A mai olvasó előtt óhatatlanul a meiningeni színház alapossága jelenik meg, annak ellenére, hogy Wyspiański színházszemélye jókora továbblépést jelent Chronnecké historizmusától. Wyspiańskinak azért volt szüksége a biztos archeológiai ismeretekre, hogy elrugaskodhasson tőlük, és a népművészet mélyrétegeivel összegyúrva lerakja a politikai színház alapjait. Tanulságos összehasonlítani Wyspiański monumentális víziójának ránk maradt emlékeit, színpadképeit és ruhatereit a meiningeniek precizitásával. A *Merész Boleszláv* tervek jobban hasonlítanak az *Iliász* 1897-ben készült illusztrációihoz, mint II. György herceg színházi reformjaihoz. Az egyik a szárnyaló képzelet, a másik a múzeumi hitelesség imponáló erejével nyugtözi le a nézőt.

Wyspiańskinak ez volt az utolsó találkozása az élő színpaddal. A *Merész Boleszláv* után úgy érzi, nem kapott megfelelő támogatást a színházról, és az előadás nem úgy sikerült, ahogy szeretne volna.

A színészek munkájával is elégedetlen, az előadásokon többen nem azzal az intenzitással vannak jelen a színpadon, amelyet ő megkívánt tőlük a próbákon. Emiatt Kotarbińskivel is kenyértörésre kerül a sor. 1904-ben megszakít minden kapcsolatot a Városi Színházzal.

1905-ben lejár Kotarbiński mandátuma. A város új pályázatot ír ki a színház vezetésére és haszonbérletére. Az ekkor már súlyos beteg Wyspiański is beadja a pá-



Josef Sosnowiecki a *Merész Boleszlávban*, Wyspiański pasztellképe, 1903 (forrás: en.wahooart.com)

⁵⁵ Adam Chmiel (1865–1934) történész. Wyspiański több portrét készített róla.

⁵⁶ *Archeologia dramatu "Boleslaw Smialy"*. *Czas*, 1903, 116.sz.



Merész Boleszláv
egyik kosztüme
(forrás: patriotycznykra-
kow.pl)

lyázatát. Azt tervezi, hogy Shakespeare tragédiáit, Krasin-
ki *Irydionját*, Słowacki műveit és Norwid⁵⁷ *Kleopátráját* fogja
bemutatni saját átdolgozásában. Aztán meggondolja ma-
gát, s pályázatát visszavonja. A város vezetése Solksi pályá-
zatát fogadja el, aki megígéri Wyspiańskinak, hogy felújítja
korábban játszott darabjait, és újabb műveit is színpadra áll-
lítja. Ezek közül azonban csak a *Cid*-átdolgozás kerül szín-
re 1907 októberében, amelynek próbáin betegsége miatt a
szerző már nem tud részt venni. Betegágánál csupán né-
hány vázlatot készít elképzeléseiről. A két újabb Wyspiań-
ski-bemutatóra (*Zygmunt August*, 1908. március 14., *Novem-
beri éj*, 1908. november 28.) már csak a szerző halála után
kerül sor. A *Novemberi éj* elsőprő sikert arat, egyetlen évad
során ötven előadást ér meg. Ez jóval több, mint korábbi hét
bemutatójának összes repríze együttvéve.

Wyspiański hosszú szenvedés után, akkor még gyógyít-
hatatlan betegségben, a vérbaja következményeként kiala-
kult hátgerincsorvadásban hunyt el 1907. november 28-án,
harmincnyolc évesen. Temetésén hatalmas tömegdemonst-
rációra került sor.

Még a századforduló környékén kezdte foglalkoztatni a *Hamlet* színpadra állításá-
nak gondolata. Shakespeare-színpadra képzelte el, valahogy úgy, ahogy negyvennégy
évvél később Laurence Olivier filmjében a Globe színpadán kezdődött és végződött
az *V. Henrik*. A kora-reneszánsz festészet világát szerette volna felidézni. Persze nem
ő volt az első, akinek ez eszébe jutott. Immermann⁵⁸ már 1833 és 1835 között hason-
lót csinált Düsseldorfban, aminek századvégi változatát Wyspiański is láthatta Mün-
chenben, 1899-ben⁵⁹. De a *Hamlet* ötlete későbbbről származik, amikor azzal kereste
fel a krakkói színház egyik népszerű színésze, Kazimierz Kamiński⁶⁰, hogy szeretné el-

⁵⁷ Cyprian Kamil Norwid (1821–1883) költő, író, festő, szobrász. Romantikusként indult, kortársai benne látták Mickiewicz, Słowacki és Krasin-
ski folytatóját. 1849-ben Párizs-
ban telepedett le, 1855-től a cári hatóságok hivatalosan is emigránsnak tekintették.
Művészetének igazi felfedezése csak jóval halála után, a századfordulón, az Ifjú Len-
gyelország mozgalom szellemi befolyása nyomán következett be. Színpadi művei közül
romantikus vígjátékai máig népszerűek hazájában.

⁵⁸ Karl Lebrecht Immermann (1796–1840) német író, rendező, rendező és színiigazgató.
Düsseldorfi működése maradandó hatással volt a német színház fejlődésére. Shakes-
peare-átdolgozásaival megelőzte korát.

⁵⁹ Magyarországon Hevesi Sándor rendezte a *Hamletet* Shakespeare-színpadon 1911-ben,
Újváry Ignác (1860–1927) tervezésében.

⁶⁰ Kazimierz Albin Kamiński (1865–1928) színész, rendező, színiigazgató. Nagyhírű len-
gyel színészdinasztia tagja. Tizenkilenc évesen kezdte a színészetet, több vándortársu-
latnál játszott. 1893-ban Kotarbiński szerződtette a krakkói színházhoz, ahol rende-
zőként is működött. Később Lvovban, majd Varsóban lépett fel. A lengyel színház ki-
emelkedő alakja. *Hamletet* soha nem játszotta el.

játszani a dán királyfit, és szeretne vele beszélgetni a szerepről. „Tíz éve nem olvastam a darabot, de sokáig folyton citáltam egyes részleteit, és számos idézetet ma is kívülről tudok belőle – írja Wyspiański. – Tehát mondhatom, hogy ismerem a *Hamletet*. Nos, beszéljünk hát a *Hamletről*.”⁶¹ A beszélgetésük után nem sokkal Wyspiański elkezdte írni a *Hamlet dán királyfi tragikus históriája*⁶² című esszét.

A terjedelmes eszme-futtatást a színészeknek ajánlja a szerző: „Azoknak a lengyel színészeknek, akik a színpadon tevékenykednek, útban a színháznak nevezett labirintus felé, melynek földadata most és eleitől fogva az volt és maradt, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát.”⁶³ Fontos az ajánlásban az, hogy az egész elemzés a *lengyel* színészeknek szól. Mert az író egy *lengyel Hamletet* képzel el. Talán nem is annyira a *Hamletet*. Az csak az apropó, hogy összefoglalja nézeteit a színházról. A lengyel színházról. És arról a bizonyos tükrőről, amelynek az a dolga, hogy tükröt tartson a természetnek. A *Hamlet* ürügyén saját dramaturgiáját elemzi. Ezért azt is megengedi magának, hogy vitába szálljon Shakespeare-rel, Goethével és az azóta eltelt idő Shakespeare-értelmezéseivel.

Például Bogusławskival meg másokkal, akik nem áttalották kihagyni Fortinbrast. Talán azért, mert fölöslegesnek érezték, talán mert a színészek rangjukon alulinak tartották volna a feladatot. Fortinbrasnak Wyspiański sokkal fontosabb szerepet szán. A sorsa párhuzamos Hamlet sorsával: Hamletnek meg kell bosszulnia atyja rút és erőszakos halálát. Fortinbrasnak is meg kell bosszulnia atyja rút és erőszakos halálát. Mi van, ha Claudius nem Angliába küldi Hamletet, hanem Norvégiába? Mi van, ha a norvég királynak, a *meggyilkolt király öccsének* ír? És rosszul számít, mert az ifjú Fortinbras és az ifjú Hamlet nem ellenségek, hanem szövetségeselek... És mondjuk, Hamlet beavatja bosszútervébe sorstársát...

Wyspiańskit a jogos bosszú kérdése is foglalkoztatja. Meddig közönséges gyilkosság, és mikortól jogos büntetés megölni valakit? Amíg a királyfi csak apja meggyilkolásáért akar bosszút állni (amire egyetlen bizonyíték a Szellem elbeszélése, de „a látott szellem ördög is lehet”), addig nincs joga a bosszúhoz. Addig ugyanolyan aljas merénylet, mint Claudius állítólagos tette. Hamlet bosszúja csak akkor válik jogossá, amikor Claudius már az ő életére tör. Akkor a transzcendens konfliktus átalakul földi konfliktussá. Wyspiański szerint Hamlet nem hitt a szellemekben, csak a hatás kedvéért léptette fel a halott király alakját. Igaz, van itt még egy bizonyosság (?), az egérfogó-jelenet. De az „színház a színházban”, majdnem olyan, mint a *Felszabadulás*, csak ez paródia: a „régimódi” színház kigúnyolása. A Szellem jelenlétét Wyspiański még egy dologgal magyarázza: az általunk ismert *Hamlet* valójában két korábbi változat ötvözete.

A *Hamlet*-tanulmány hallatlanul izgalmas, gyakran meghökkentő, de mindvégig lenyűgöző és sziporkázóan szellemes olvasmány. Különös ötvözete egy remekmű adaptációjának és egy shakespeare-i méretű géniusz vallomásának.

⁶¹ Stanisław Wyspiański: *Hamlet*. Gdańsk, 2000. 5.

⁶² Tragiczna historia Hamleta książeczka Danii, 1904

⁶³ I. m. 4.

De ahogy Kamiński soha nem játszotta el Hamletet, úgy Wyspiański álma sem valósult meg majd' hatvan éven át. Csak Grotowski merete *Tanulmány a Hamletről*⁶⁴ címmel 1964-ben bemutatni. Aztán a 21. század elején egy hasonlóan mindenre elszánt színházi újtó, Jerzy Grzegorzewski⁶⁵ kísértette meg a lehetetlent: 2003-ban a varsói Nemzeti Színházban *Stanisław Wyspiański Hamletje* címmel formálta élő előadássá az esszét.



S. Wyspiański: *Tanulmány a Hamletről*, Varsói Nemzeti Színház, 2003, r. Jerzy Grzegorzewski (forrás: e.teatr.pl)

Grotowski „nyilvános próbáját” Józef Kelera⁶⁶ „roppant egyéni szociológiai alkotásnak” nevezte. Grzegorzewskinél a valóságos színpadon a haldokló Wyspiański ágya körül kelnek életre az író-főhős családtagjai, hajdani kollégái, a *Hamlet* szereplői és a lengyel színház egyik kivételes prófétája, maga a költő. Az előadás úgy idézi meg Wyspiański szellemét és az Ifjú Lengyelország kamaszos szemtelenségét, hogy közben minden mozzanatával korunk nézőihez szól. Egyszerre vitairat, dokumentumjáték, színháztörténet és meditáció a világirodalom egyik legnagyobb remekművéről.

És bizonyosság arra, hogy Wyspiański a 21. században élőbb, mint valaha.

A béke és a szabadság két évtizede

A háború vége nemcsak az Osztrák-Magyar Monarchia összeomlását jelentette, de a lengyeleknek meghozta a régóta várt függetlenséget is. Varsó újra az egész ország fővárosa lett, és a korábbi kormány-színházakat átvette a városi közigazgatás. Ez egyben a színházi élet felélénkülését és új színházak szerveződését eredményezte.

Még a háború kitörése előtt, 1912-ben alakult meg Arnold Szyfman⁶⁷ vezetésével a lengyel színháztörténet egyik legigényesebb magánvállalkozása, a Teatr

⁶⁴ Studium o Hamlecie na tekstach Williama Szekspira i Stanisława Wyspiańskiego.

⁶⁵ Jerzy Grzegorzewski (1939–2005) rendező, tervező, festőművész. A varsói Színművészeti Főiskola elvégzése után négy évig az olsztyni, 1970 és 1976 között a lódzi színház, 1976-tól 1982-ig a krakkói Stary Teatr rendezője. 1982 és 1997 között a varsói Witkiewicz Stúdió igazgatója, 1997-től 2003-ig a Nemzeti Színház igazgatója. A közelmúlt lengyel színházi életének kiemelkedő alakja.

⁶⁶ Józef Kelera (1929), kritikus, esztéta, egyetemi tanár. Idézi Tadeusz Burzyński-Zbigniew Osieński: In: *Laboratorium Grotowskiego*, Varsó, é. n. 35.

⁶⁷ Arnold Szyfman (1882–1967) színházigazgató, rendező. Krakókban és Berlinben tanult, majd egy ideig kritikusként működött. 1906-ban Krakókban kabarét alapított



Arnold Szyfman (1882–1967)



A Teatr Polski épülete 1913-ban
(forrás: teatrpolski.waw.pl)

Polski (Lengyel Színház). A kiváló szervező példaképe Reinhardt és az ő eklekticizmusa. Ennek szellemében gyűjti össze a társulatot és állít színpadra olyan műveket, mint Wyspiański *Menyegzője*, Krasiński *Irydionja*, majd a *Julius Caesar*, a *Pygmalion*. Az *Ősök* 1915-ös bemutatóját a cári cenzúra csak komoly csonkításokkal engedélyezi.

A Teatr Polski története a modern lengyel színházi rendezés és scenika története. Egyrészt azért, mert az 1913-ban átadott, ezer néző befogadására alkalmas színházépület a kor szak valamennyi technikai igényét képes volt kielégíteni, másrészt pedig, mert ritkán fordul elő egy színház életében, hogy negyven éven át ugyanaz az igazgató irányítja. A túlságosan hosszú idő egy színházigazgatói székben veszélyes, hiszen sok esetben az intézmény öregeződését és megmerevedését jelentheti. Szyfman azonban, aki kezdetben szinte valamennyi előadást maga rendezett, később a lengyel színház legjobb rendezőit és tervezőit hívta a színházhoz. A cári elnyomás éveiben a nemzeti jelleg

erősítésén fáradozott, később pedig az európai kultúra lengyelországi fellegvárává tudta formálni az intézményt.

A lengyel függetlenséggel egyidős a Juliusz Osterwa⁶⁸ által alapított Reduta⁶⁹, a Teatr Wielki⁷⁰ (Nagy Színház) báltermeiben kialakított kamaraszínház, amely a főváros első avantgárd színházaként került be a lengyel színháztörténetbe. Osterwa legendás színész volt, a *Felszabadulás* Konradjától az *Állhatatos herceg*⁷¹ Don Fernandjáig számos tragikus és vígjátéki szerepben őrizi emlékezetét az utókor. A Reduta működése felöleli a két világháború közötti két évtized teljes időszakát.

Figliki (Bohóságok) néven, majd ennek mintájára Varsóban létrehozta az éjszaka működő Momus nevű irodalmi kabarét, nem véletlenül utalva a Puccini által is megörökített párizsi kávéházra. Aztán megunta a kabarét, és megalapította a Teatr Polskit.

⁶⁸ Juliusz Osterwa (1885-1947) színész, rendező, színházigazgató. A varsói Nemzeti Színház tagja, egy ideig igazgatója. Több tanulmányt írt a színésznevelésről és a színészi munkáról.

⁶⁹ A francia *redoute*, ill. az olasz *ridotto* szó nyomán több szláv nyelvben meghonosodott fogalom; vigadót, valamint őrtonnyot, sáncot jelent.

⁷⁰ Az 1833-ban megnyílt varsói Operát épp úgy nevezték, mint a nyolc évvel korábban, 1825-ben átadott moszkvai Bolsojt. Így a fegyveres felkelés elfojtása után felépült intézményt máig az egykori megszállók tradícióját követve nevezik Nagy Színháznak.

⁷¹ Calderon *El príncipe constante* című drámája Slowacki átdolgozásában. A *Książę niezłomny* a lengyel színházak állandó műsordarabja.

Története három szakaszra oszlik: az első varsói (1919–1924), a vilnai (1925–1930) és a második varsói (1935–1939) évekre. Az első varsói időszak elsősorban a hazai irodalmat karolta fel, itt zajlottak Żeromski⁷² és Szaniawski⁷³ darabjainak bemutatói. Az öt vilnai esztendő rendkívül sikeres volt, amiben fontos szerepet játszott, hogy a hányatott sorsú város 1920-ban lengyel fennhatóság alá került.⁷⁴ Számos helyen játszottak, Osterwa utazó társulatot is létesített, amely egész Lengyelországot bejárta, és több szabadtéri előadást is tartottak. Később azonban a támogatás körül súlyos problémák merültek fel, az igazgató gyakran saját vagyonából volt kénytelen orvosolni a pénzzavart. 1930-ra csődöt kellett jelenteni. Egy évig a színház nem működött, majd újból Varsóban folytatta tevékenységét. A második varsói korszakban Osterwa már nem tudta visszahozni a kezdetek fiatalos lendületét és avantgárd szellemét, a 2. világháború kitörése és Lengyelország megtámadása pedig végleg pontot tett az első avantgárd színház történetének végére.



Julius Osterwa
(1885–1947)

Ekkor ér véget az abszurd dráma első fejezetének világtörténete is Stanisław Ignacy Witkiewicz⁷⁵ halálával. Életében mindent elkövetett a világhírért, halála után mégis jó időre elfelejtik a hóbortos festő eszelős színpadi próbálkozásait. Hagymázos vízióinak valósággá válása elől a második világháború kitörésekor öngyilkosságba menekül. Mindannak, amit megírt, majd ezután jön el az ideje: csak a háború, a német és a szovjet megszállás idején éli át a világ az értékek teljes csődjét, a 19. századi eszmények végleges pusztulását, a terrort, a félelem paroxizmusát.

- ⁷² Stefan Żeromski (1864–1925) már diákévei alatt rendszeresen írt verseket és novellákat. Évekig Svájcban élt. Hazatérése után könyvtárosként dolgozott, majd irodalmi sikereinek köszönhetően 1904-től csak az írásiból élt. 1924-ben Nobel díjra jelölték.
- ⁷³ Jerzy Szaniawski (1886–1970) Svájcban tanult, hazatérése után novellákkal debütált. Korai drámái a valóság és a képzelet összeütközéseire épülnek. A háború után egy színházi folyóirat szerkesztőjeként színházelméleti esszéket is írt.
- ⁷⁴ Vilnius (Vilnius, magyarul Vilna, lengyelül Wilno), ma a független Litvánia fővárosa. A 13. században a Litván nagyfejedelemiség fővárosa lett, majd 1794-től 1915-ig orosz kormányzás alatt állt. 1915-től az első világháború végéig német csapatok tartották megszállva, 1920-ban a Vörös Hadsereg foglalta el, és a szovjet-litván békeszerződés Litvániának juttatta. Ugyanez év őszén a lengyelek is bejelentették igényüket a városra, és hosszas tárgyalások után a Népszövetség a Lengyelországhoz tartozás mellett döntött. 1939 szeptemberében visszakért Litvániához, 1941 és 1944 között ismét a németek szállták meg, majd a második világháború után a Szovjetunió tagköztársasága, a Litván SzSzK fővárosa lett.
- ⁷⁵ Stanisław Ignacy Witkiewicz („Witkacy”, 1885–1939) író, festő, az abszurd dráma előfutára, a „tisza forma” elméletének hirdetője. Nemcsak a lengyelek tekintik az abszurd dráma megteremtőjének, hanem az egész nyugat-európai drámatörténet tekintélyes méltatói is.

Witkiewicz életében Teofil Trzciński⁷⁶ volt az első, aki két darabját bemutatta Krakkóban: az *Agytumorovic*sot 1921⁷⁷-ben és a *Vizityúk*ot⁷⁸ 1922-ben. De ugyanúgy pórul járt, mint a későbbi varsói előadások létrehozói; valamennyi merész vállalkozás csúfos bukással végződött. A kiváló direktor mégis megérdemli, hogy az utókor emlékezzen rá, mert nemcsak Witkiewicz korszakos jelentőségű drámáinak bemutatásáért vállalta a kockázatot, de Kotarbiński után ő volt az, aki felújította az *Ősöket*, a *Kordiant*, az *Istentelen színjáték*ot, és Wyspiański emlékét is nagy gonddal ápolta. A színház európai repertoárjával is gazdag választékot kínált. Ő fedezte fel továbbá a Wawelt, mint szabadtéri játékok helyszínét.

Witkiewicz ma már otthonosan mozog a világ színpadain, tekintélyes kutatók próbálják megfejteni „származása” titkát, és utódai között nemcsak Beckettet,

Ionescót, Gombrowiczot, Mrożeket, Różewiczet, Havelt emlegetik, de sokan azt állítják, hogy filozófiai tekintetben Sartre és Camus, a színjátékelmélet terén pedig Brecht is az ő édes gyermeke.

„Witkacy *Vizityúk*jának első felvonásában van egy nyolcszögletű gázlámpa, zöld üveggel – írja *Mrożek családja* című tanulmányában Jan Kott. – Az író szerint lehet ezüstös és díszes. Minden régiségkereskedő lázasan keresi az effajta szecessziós gázlámpákat; művészi alkotás lett belőlük, műemlék, nemsokára bekerülnek a múzeumokba. A harmadik felvonás forradalommal végződik. A *Vizityúk* tulajdonképpen a szecessziós zöld lámpa és a forradalom között játszódik.

Witkacy a mi számunkra teljesen világos: az irodalmár-nemzedékek, szokás- és stílusmeghatározók úgy következnek egymás után, mint a tankönyvekben. Azelőtt homályosak és furcsák voltak, most világosak és áttetszőek. Miért? Witkacy az elkerülhetetlen vég távlatából látta a maga világát. De mi is így látjuk az ő világát ma. Witkacy kronológiájában a *Vizityúk* forradalma 1917-ben vagy 1920-ban játszódik.”⁷⁹



Stanisław Ignacy
Witkiewicz („Witkacy”,
1885–1939)

⁷⁶ Teofil Trzciński (1878–1952) rendező, színházigazgató. Jogot és filozófiát tanul a Jagelló Egyetemen, majd Münchenben folytat színházi tanulmányokat. Színikritikákat ír, a krakkói Városi Színházban a *Rosmersholm*ban Ulrik Brendel szerepét játssza. 1905-től a Zöld Léggömb kabaréban lép fel, aztán operarendezőként tevékenykedik. Nyolc éva- don át, 1918 és 1926 között az ekkor már Słowacki Színház néven működő egykori krakkói Városi Színház igazgatója. Működését a *Lakodalom* felújításával kezdi. Később a Nemzeti Színház rendezője, majd a Ivovi és a poznańi színház igazgatója. A két hábo- rú között a lengyel színházi élet meghatározó személyisége.

⁷⁷ Tumor Mózgowicz

⁷⁸ Kurka wodna

⁷⁹ Jan Kott (1914–2001): *Rodzina Mrożka*. Dialog, 1965/4. Magyarul: In: *Színház az egész világ...* Bp., 1968. 60. Vál., ford., szerk.: Balogh Géza

„Örület, de van benne rendszert” – mondhatnánk Polonius szavaival különös-bizarr, lázálmkökből, látomásokból öntörvényű logikai folyamatokká gyúrt, borús humorú, cselekményt deformáló, fantasztikus, szürrealista életművére. Drámái hatalmasra duzzasztott kabarétréfák, Jarry *Übü királyával* rokon, sokszor cirkuszi mulatságot kínáló, máskor tragikus mélységeket felkavaró, fekete humorú pamfletek.

Géza Balogh: Avantgarde Theatre in Eastern Europe: Poland.

The first chapter, entitled *The Birth of Polish National Drama*, gives an outline of the career of the romantic triad, the “Three Bards”: Adam Mickiewicz (1798–1859), Juliusz Słowacki (1809–1849) and Zygmunt Krasiński (1812–1859). The premieres of their dramas in Hungary are discussed, and it is underlined that their masterpieces paved the way for 20th century Polish avantgarde theatre movements, too. Chapter two, bearing the title *Wyspiański and Young Poland* (Młoda Polska), treats the art movement during the period between 1890 and the year of the re-creation of the independent Polish state, 1918, which was the Polish version of European modernism and was led by Stanisław Wyspiański (1869–1907). Following a survey of his biography as well as versatile artistic and dramatic career, a detailed analysis is provided of his drama *The Wedding*, written in 1900, which became a success already in his time and has been his longest running play to this day. Talking of *Boleslaus the Bold* (1903), a drama reinterpreting the great scenes of the national legendry, the author emphasises that: “It is not an archeological construction that we see but a fantastic composition. The costumes comprise a theatrical mixture of folk costume, national quality and historicism. It is a political theatre with a simultaneous presence of the historical power of Polish patriotism and the daily topicality of the story. Elevated and everyday, majestic and down-to-earth.” The chapter closes by an appreciation of Wyspiański’s essay, *A Study on Hamlet*, written in 1904, which, according to the author, is a “special alloy of the adaptation of a masterpiece and the confessions of a talent of the size of Shakespeare’s”. He also adds that it was this essay which inspired Grotowski’s *Hamlet Study* in 1964 and Jerzy Grzegorzewski, too, when he shaped the essay into a live performance in 2003 under the title *Stanisław Wyspiański’s Hamlet* – proving that Wyspiański is more alive in the 21st century than ever. The subsequent chapter bearing the title *Two Decades of Peace and Freedom* considers the significance of the Polish Theatre (Teatr Polski) founded in 1912, which became “a stronghold of European culture in Poland” under the leadership of Arnold Szyfman. The story of

Reduta, which was founded by Juliusz Osterwa and operated during the two decades between the two world wars, is sketched next. The career of Stanisław Ignacy Witkiewicz (“Witkacy”, 1885–1939), writer, painter and a forerunner of absurd drama, is briefly presented. Only two of his dramas were staged in his lifetime owing to Teofil Trzcieski (1878–1952), a decisive figure of Polish theatre life during the interwar period. Nevertheless, while Beckett, Ionesco, Gombrowicz, Mrożek, Różewicz, Jarry and Havel are regarded as Witkiewicz’s literary descendants, Sartre as well as Camus, with respect to philosophy, and Brecht, considering the theory of acting, are also “children of his own” – concludes the author.

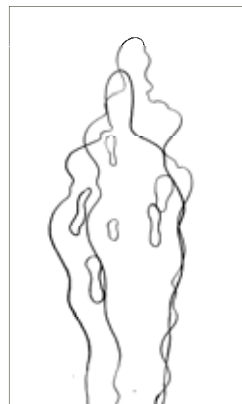




Teiresziasz megjelenik Odüsszeusznak – Johann Heinrich Füssli (1741–1825) festménye (forrás: wikipedia.org)



VÉGH ATTILA



Jóslás

*Megyek, de előbb halljad, amiért jöttem. Én
nem rettegek arcodtól. Rajtam nincs erőd.
Kimondom hát: az, akit hirdetsz és kutatsz
és fenyegetsz, mint Laiosnak gyilkosát,
az itt van! Még ma azt hiszik, hogy idegen
bevándorolt; de nemsokára thébai
szülöttnek ismerik föl, s nem lesz öröme
a változásban; mert ki jól látott, vakon,
s ki gazdag volt, koldulva tapogatja majd
botjával útját ismeretlen földeken.
És kiderül, hogy önnön gyermekeinek
testvériük és atyjuk egyszerre, s hogy szülő
anyjának fia s férje; apjának pedig
gyilkosa s ágy-utódja...*

A színpadon Teiresziasz, a legnevesebb görög jós. Az ósz, vak öregember nem dialogizál, nem mesét mond, nem tanít, nem nevel és nem szórakoztat, hanem könnyörtelenül kinyilatkoztatja, mi a helyzet, mi történt a múltban és milyen lesz a jövő. Aki így mer beszélni, az semmiféle tekintettel nincs a körülményekre és a következményekre. Teiresziasz számára nem léteznek körülmények, hiszen ő a lét centrumából beszél, mint aki fölött magának a királynak sincs hatalma. És nem ismer következményeket sem, mert az igazmondáshoz, a lét igazságának kinyilvánításához nem fér hozzá semmilyen spekuláció, semmilyen okoskodás az okozatokra vonatkozóan. Teiresziasz azért lehet jós, mert múltat–jelent–jövőt egyetlen hatalmas állóképben lát. Áll egy ember előttünk, aki részese a történetnek, de nincs tevékenyen belekeveredve abba, ami a szereplőket tönkreteszi. Dolga annyi, hogy az

élet háborgó tengerén eloldjon egy jóslatot. Hogy azután a jóslat lélekvesztőjében ülő utasokat merre sodorják a hullámok, arra nincs gondja. Az istenvilág, amelynek ő a követe, könyörtelen.

A körülöttünk zajló, hétköznapi sürgés-forgással a jós mit sem törődik. Teiresiasz vak, mert amit ő lát, ahhoz nem kellene szemek. És vak, mert ami az ő számára napnál világosabb, azt csakis vakon, az érzékektől nem zavartatva lehet megpillantani.

A görög szellem, amelynek a megjelenés, a forma, a dolgok kinézete annyira fontos volt, a vak jós alakjába sűrítette mindazt a tudást, amely az emberi életet átfordítja a transzcendensbe. E médiumon keresztül érintkezik az emberek és az istenek birodalma. Mindenki, aki jóslatot kér, ebbe a pozícióba akar beleállni, ennek az átjárónak a szelét akarja megérezni, a múlt, a jelen és a jövő isteni egybeállításának képességét akarja egy futó pillanatra birtokolni.

Oresztész esete

Delphoi, a jóslás fővárosa sok neves jóslatkérőt és oltalomért fohászkodót vendégül látott. Ilyen volt Oresztész, a tragikusok kedvelt hőse, aki – miután bevégezte szörnyű, de jogos tettét – az *ompalosz*hoz, a világ köldökéhez zárandokolt el, amelyet a delphoi templom szentélyében őriztek. Aiszkhülosz *Oresztiá*jának harmadik darabjában, az *Eumenisz*ekben az itt szolgáló papnő, Püthia így meséli el a jóshely keletkezéstörténetét:

*Esdő szavammal minden istenek közül
Gaiát, az ős-jóst tisztelem meg; majd Themiszt,
ki mint beszélnek, másodikként ülte meg
az anyja jósló székhelyét; s harmadsorban,
erőszak nélkül, mint Themisz kívánta is,
a Földnek egy más titán-lánya nyerte el,
Phoibé; ki aztán, hogy Phoibosz világra jött,
neki adta át, s az isten tőle nyert nevet.
Phoibosz tehát Délosz tavát és szirtjeit
elhagyta, s átevezve Pallasz gálya-járt
partjára, eljött és a Parnasszoszra szállt.
Útján kísérték s hódoltak nagyon neki
Héphaisztosz ösvény-készítő magzatjai,
s szelédde tettek földünk vad vidékeit.
Megérkezett, fennen becsülte őt a nép
s Delphosz király, e föld kormányzó ura.
S az elméjét jósművészettel töltve meg,
negyedszer, jósul, őt ültette Zeusz ide,
s most apja, Zeusz szóhirdetője Loxiasz.*



Az omphalos Delphoiban
(forrás: uniteterreiel.canalblog.com)

A Püthia a delphoi Apollón-templom zárt kapuja előtt áll. A delphoi jósva a megtisztulni vágyók legfőbb zarándokhelye, egész Hellasz vallási központja volt. (A *hiré hodosz*, a szent út vezetett a delphoi templomhoz. Díszes út volt ez: fogadalmi ajándékok, épületek, szobrok ékesítették. Itt állt Pheidiasz tizenhat bronzszobra is. A szalamiszi csata után itt épült föl „az athéniek oszlop-csarnoka”). Nem véletlen, hogy Oresztészt éppen itt, az *omphalos*znál, a föld köldökénél találjuk, hiszen anyja megölésére annak idején éppen Apollón szólította fel, az isteni rend őre, a delphoi templom ura.

A delphoi jósdáról még lesz szó. De mit látunk a színpadon? Oresztészen, Apollónon és Hermészen kívül jelen van a körben szundikáló Erinnüszök kara, a vérbűnöst üldöző förtelmes vészanya-istennők csoportja. Ők el akarják ragadni Oresztészt, hiszen az anyagilkosság büntetése az ő hatáskörük. Apollón ezt nem akarja megengedni, mondván, hogy Oresztész csak helyrezőkkentette az időt. Vele vitázva a bosszú istennői ezt zúgják:

*ephesztió de mantikon miaszmati
mükhon ekhranat' autosszütosz, autoklétosz,
para nomon theón brotea ment ión,
palaigneisz de Moirasz phthiszasz.*

Az első sorban álló *miaszmosz* beszennyezést jelent, ami Apollónnal szemben pikáns vád, hiszen az ő nevének két lehetséges megfejtése közül az egyik: *a-pollón*, azaz szennyezetlen. Apollónt tehát most létében, egész mivoltában támadják az Erinnüszök. A szövegrész magyarul így hangzik:

*Itt ő a jós, itt önmagát mocskolta be,
a maga jós-zugát;
senki se – ő akarta;
ki rövidéletűt, noha tilos, kegyel,
s az ősi sorsokat nyűvi szét.*

Apollón tehát a banyák szerint mértéken túl szerette a halandó embert – ugyanez volt a vád Aiszkhülosz másik tragédiájában a leláncolt Prométheusz ellen is. Ez a vád itt,



A mantikloszi Apollón, i. e. 700–675, Szépművészeti Múzeum, Boston (forrás: mfa.org)

Delphoiban, ahol a templom falának feliratai hirdetik, hogy *méden agan* (semmit se túlzottan), illetve hogy *metron ariszton* (legjobb a mérték), különösen erős. A veszekedést a felek Athénban folytatják, ahol szabályos bírósági tárgyalás során dől el, hogy Oresztész bűnös-e, vagy sem. Itt a városnak nevet adó istennő, Athéné is Oresztész pártjára áll, s végül a szavazáson az ő szavazata dönt Oresztész büntelensége mellett. Athéné istennő, tehát megteheti, hogy abból a pusztán partikuláris okból kifolyólag szimpatizáljon Oresztésszel, hogy ő maga is anyátlan árva (néhány kutató a nevét is így magyarázza: *a-théné*, azaz tej nélkül nevelkedett). Athéné számára az anyaság vérköteléke nem sokat jelent, az anyagilkosság az ő szemében nem olyan nagy bűn.

A jóslás formái

De pártolja bármilyen isten, szolgáljanak bármilyen enyhítő körülmények mentésére: ha ember bűnt követ el, lelki megtisztulásra vágyik. Oresztész azért járul Apollón színe elé, mert éppen erre, *katharsziszra* van szüksége. Ehhez ki kell fűrésznie az istenek akaratát.

Ez többféleképp történhet. A természetes (*atekhnosz*) jóslás egyik módja az álom. Amikor Delphoiban megjelenik Klütaimnésztra árnya és panaszkodni kezd a pártján álló Erinnüszöknak, akik körben ülve szundikálnak, mellékesen az álmóról mint jóslatról is beszél:

*No nézd, sziveddel nézd meg itt e sok sebet:
az elme szemmel tündököl ha álmodik,
s halandók sorsa nappal meg nem látható.*

Az álmok értelmezéséhez gyakran álomfejtő segítségét hívták. Őt *oneirokritésznek*, az álom megítélőjének nevezték. De az álomban – annak jóseréjén túl – tisztelték azt az erőt is, amely képes rá, hogy a lelket elernyessze, nyugalomba ringassa. Ahogy az Aszklépioszhoz imádkozók a test gyógyulását, úgy a lélek megnyugvását is az álmok gyógyító erejétől remélték.

A természetes jóslás másik lehetősége, hogy az ember ihletett állapotba jut, *enthusiaszmosz* alá kerül, megérinti egy isteni sugallat. (A költői ihletettség rokona ennek, erről ír Platón *Phaidrosz*ában. Platón itt minőségi különbséget tesz az ihlet nélküli „mezei” költők és az isteni megszállottság alatt alkotó poéták között.)

Akit elér az *enthusiaszmosz*, azt áthatja a *theopneusztoz hormé*, az isteni szellemtől való indíttatás, melynek hatására az ember megérti és kinyilatkoztatja az isteni akaratot. Az *Íliászban* az Apollóntól ihletett jós hallja az isten szavát. Teiresziászhoz hasonlóan a körülményekkel és következményekkel neki sem kell törődnie, tehetsége megvédi:

*Bármit tudsz, sose félj, bátran csak, mondd ki a jósszót;
mert Phoiboszra, akit Zeusz kedvel, s kit te imáddal*

*kérlelvén, Kalkhász, mutatod fel az isteni végzést,
senki se tudja, amíg én élek s látok a földön,
rád a hajók mellett súlyos kezeit fölemelni,
egy danaosz sem...*

Az *eksztaszisz*, melynek során a lélek elszabadul a testtől, és egy pillanatnyi kilátása lesz az istenvilágra, ihletett önkívület. A görögök hite szerint *eksztázisra*, *kilépésre* főképp nagybetegek és haldoklók képesek. Az elragadtatottság a mesterséges (*entekhmosz*) jóslás azon formájának is fontos eleme volt, amelyet Delphoiban űztek. Hiszen a Püthia is *eksztázisban* nyilatkoztatta ki jóslatait. Nem mindenki képes az elragadtatottságra, mint ahogy nem mindenki lesz elragadtatott, aki képes rá. Az emberi alkalmasság és az isteni akarat találkozása szükséges hozzá. Az *enthusziaszmoszról* írja Plutarkhosz, aki amellet, hogy filozófus és író volt, Delphoiban papi tisztésget töltött be:

...amit mi enthusziaszmosznak nevezünk, kétféle lelki tevékenységet foglal magába: az egyik abból a hatásból adódik, ami éri a lelket, a másik természeténél fogva sajátja. Lehetetlen az élettelen és mozdulatlan testeket úgy használni, hogy természetes adottságaikon erőszakot teszünk. (...) Képtelenség lenne zenével hatni a zenében járatlan emberre, szép szavakkal a tanulatlanra, vagy értelmes okfejtéssel az elvont gondolkodásra képtelen emberre.

Zeusz akaratának közlése szinte kizárólag Apollón feladata volt. Ő közölte az adott jósdá médiumaival – a papokkal vagy papnőkkel –, mit akar a főisten. A papok a jóshely alól, a föld mélyéből előtörő gázokat lélegezték be, esetleg a jóshely forrásának vizéből ittak, hogy mámoros állapotba jussanak, és hogy meghallják az isten szavait. Delphoiban a Püthia, mielőtt szolgálatát megkezdte, a vízmosta sziklás-kavicsos parton a folyómederhez ment. Ahol a folyócska vize kiszélesedik, elterül és sekélyebbé válik, megmosakodott. A szent vízben megtisztulva indult vissza a szentélybe, hogy teljesítse a jóslatkérők kívánságát.

A leghíresebb szóbeli jóslatkérő hely Delphoiban volt. Ahogy Aiszkhülosz *Eumeniszek* című tragédiájában olvassuk, a delphoi szentély létrejötté mitikus ködökbe vész. A mítosz szerint eredetileg Gaia és Daphné nimfa jóshelye volt, majd Themisz, Gaia lánya kapta meg, aki továbbadta nővérének, Phoibének. Tőle jutott Apollónhoz (akit egyébként e rokonság révén neveznek Phoibosznak). Az Apollónhoz szóló homéroszi himnusz már mint a jóshely alapítóját nevezi meg a fény istenét. Ebben a Püthónt legyőző isten így szól a halandókhöz:

*Balgatagok, nehezentűrők, csak a fáradalom kell
nektek, a munka keserve s a szív szorulása, halandók!*



Plutarkhosz márvány portréja,
i. e. 5. század, Archeológiai
Múzeum, Delphoi
(forrás: commons.wikimedia.org)

Könnyen mondom a szót nektek, s helyezem szívetekbe,
hogyha ti mindnyájan kardot tarttok kezetekben
és juhot öltök folyvást, akkor sem fogy a készlet,
mit nekem erre halandók híres törzsei hoznak;
őrizzétek a templomot itt, befogadva az erre
gyűlő emberi törzseket, óhajtásomat adva
tudtukul, és gonddal; s te, amit kell, vedd a szívedbe.

Hogy Delphoiban templomalapító lehessen, ahhoz tehát az e tájon őrt álló Püthón nevű sárkányt kellett lenyilaznia Apollónnak. Csakhogy ez a házőrző Gaia kedves állata volt, őt tehát meg kellett békíteni valahogy: Apollón nyolc évig élt száműzetésben, hogy az őszanya haragja csituljon, majd méltóságteljesen átvette az uralmat a terület, a jóslatok birodalma fölött, ahogy ez fentebb olvasható.



Apollón legyőzi Püthónt, i. e. 6.század, Archeológiai Múzeum, Delphoi (forrás: utexas.edu)

Ismerd meg magad!

Delphoi már jóval a görög törzsek érkezése előtt szent hely lehetett. Hogy itt az omphalos, az sem véletlen, hiszen Delphoi Hellasz centrumában fekszik. Erre a jóshelyre – amely egy barlang szájadékaiban van – a legenda szerint Trophóniosz és Agamédész épített elsőként kőtemplomot. Ez i. e. 548-ban leégett. Az athéni Alkmaionidák építették újjá 430-ban. Oromzata szobordíszei közt ott volt Apollón és Dionüszosz is. Delphoi jóshelye ugyanis éppen annyira Dionüszosz tiszteletének helye volt, mint Apollónénak. A néphit szerint Apollón télen távol van a Hüperboreioszok földjén, ekkor tehát Delphoiban Dionüszoszhoz fohászkodtak.

Ahogy a Püthiának, a mindenkori jóslatkérőknek is megtisztult lélekkel kellett az isten színe elé járulnia. Ezt a katharsiszt szolgálták a templomhoz vezető csarnok falának híres feliratai: *gnóthi szeauton* (ismerd meg magad), *méden agan* (semmit se túlzottan).

A delphoi jóshely elzárt termét, ahová idegen nem léphetett be, és ahonnan a jósigé kihallatszott, *adütonnak*, azaz szentélynek nevezték. Ez mesterséges barlang fölé épült, amelybe a mélyből folyamatosan áramlott a kéngőz. A kéngőzben, arany-tripuszon állt a Püthia trónja. Közvetlenül előtte pedig az omphalos állt, a világ közepét jelző kő.

A Püthia a helyi papságtól független, ambivalens helyzetű nő volt. A papok gyakran az alacsonyabb néposztályokból választották ki őt, ebből a szempontból a papnő rangban alattuk állt. Másrészt azonban Apollón szavát ő hallotta közvetlenül,

„hivatásszerűen”: az elragadtatásnak erre a fokára papok nem juthattak. Ahogy nőtt a jóshely népszerűsége, előbb két, majd három papnőt kellett alkalmazni.

A papok között megkülönböztették a jóslásban segédkező papokat (*prophétai*), ők asszisztáltak a Püthia önkívületéhez. Följegyezték elragadtatott szavait, kiáltásait és üvöltéseit, és kimért, tiszta hexameterben adták tudtára a jóslatkérőnek. A jóslatnak mindig homályosnak kellett lennie, hiszen ha valaki jóslatot kap, az nem passzív folyamat, hanem dialógus: a jóslat értelmezése olyan feladat elé állítja a jóslatkérőt, amelyben önmaga fölé magasodhat, új fényben láthatja életét. Aki- nek az efféle hermeneutikai önmeghaladás sem ment, az számíthatott a jósdában élő jóslatmagyarázó papok segítségére.

Mielőtt a jóslási procedúra megkezdődött volna, a Püthia a Kasztalia vizében megmosakodott, és helyet foglalt az adütonban. Ide vezették a jóslatkérőt, aki előadta óhaját. A Püthia beszívta a kéngőzt, átszellemült, és kimondta Apollón szavait. Ezt a mellette álló *prophétész* versbe szedte. Hogy az isteni gőz kéntartalmú lett volna, azt sokan vitatják. Vannak, akik etilénről beszélnek.

De mi történt a jóslás során az isteni szózáttal? A Püthiának azért kellett műveletlennek lennie, hogy a tiszta elragadtatásba, a szókimondó mámorba ne vegyüljön értelmezés, hogy tehát a jóslat mentes maradjon a papnő szubjektivitásától. Igaz, hogy az eldadogott-kiüvöltött jósszavakat megverselő *prophétész* kiművelt emberfő volt, de a föld köldökének mélységeiből előtörő szavakban olyan erő volt, hogy azt az ő tevékenységük már nem tudta meghamisítani. Legalábbis így érezhették ezt akkoriban.

Akár kéngáz, akár etilén tört föl a szent barlang alól, az biztos, hogy a Püthia munkája nem volt veszélytelen. Plutarchos *De defectu oraculorum*ában ez áll:

Ha a képzelet és a jóserő ama fuvallat, mint valami gyógyszer hatására megfelelő állapotba kerül, a jósokban szükségszerűen bekövetkezik az entuziaszmosz. Ha pedig nem így történik, akkor nem következnek be. És valami hiba vagy zavar támad, mint a nemrégiben elhunyt Püthia esete is mutatja.

(...) Mert mi történt a Püthiával? Lement a jósdába, mint mondják, vonakodva és kelleetlenül, és mindjárt az első válaszadásoknál hangjának töredezettségéből kitűnt, hogy nincs jól. Végül teljesen megzavarodva a kijárat felé vetette magát, oly értelmetlen és félelmetes kiáltással, hogy nemcsak a jóslatkérők, hanem Nikandrosz, a *prophétész*, és a *hosziói papi* testület jelenlévő tagjai is kirohantak. Kis idővel ezután visszatér-



Aigeusz Püthiánál, attikai vörösalakos vázakép, i. e. 440–430, Régi Művészeti Múzeum, Berlin (forrás: wikimedia.org)

tek és fölemelték az eszméletlen papnőt, aki már csak néhány napot élt. Emiatt tartják távol a Püthiát minden kapcsolattól, egész életében vigyázva rá, hogy érintetlen maradjon, és ne érintkezzen idegekkel. Jósztatás előtt pedig kikérik a jeleket, tudva, hogy az isten számára nyilvánvaló, mikor van a megfelelő lelkiállapotban ahhoz, hogy az entuziaszmoszt elviselje. Mert ama fuvallat ereje nem mindenkire hat, és ugyanazon személyekre sem mindig egyformán, hanem azokat gyújtja lángra és azokat inspirálja, akik lelkileg készek a változásra, és el is tudják viselni. Ez az erő valóban isteni és daimóni eredetű, de véleményünk szerint nem mentes a hanyatlástól és az öregedéstől, nem elpusztíthatatlan, nem tart ki végtelen időnkig, hanem ugyanannak van alávetve, mint minden a Hold és a Föld között.

Delphoin kívül Apollónnak más jóstemplomai is voltak, például Euboiában, Argosban. Euboiában a papnő báránnyal ivott, ettől került ihletett állapotba.

Delphoi fénykora a gyarmatosítás és a perzsa háborúk idejére (i. e. VIII. századtól az V. századig) esik. A jósda ekkor a görögség vallási-politikai központja. A legfontosabb gyarmatvárosok megalapítása, Lükurgosz spártai és Szolón athéni alkotmányának megalkotása, a poliszok egymás közti viszáljai, a városállamok harcba szállása a perzsa hódítók ellen és a Szalamisznál vívott csaták mind a delphoi jósda jóváhagyásával vagy javaslatára történtek.

Az archaikus kor végével Delphoi politikai jelentősége elvész. Ám ha politikai szerepét az i. e. IV. században el is veszti a delphoi jósda, kulturális jelentősége még mintegy hatszáz esztendeig eleven marad.

Attila Végh: Prophecy

The author starts by evoking the figure of the most famous Greek soothsayer, Tiresias, who had the godly ability to see past, present and future simultaneously. Greek spirit, he says, “concentrated all the knowledge which transforms human life into transcendence in the figure of the blind prophet”, thus making contact between the realms of human beings and gods possible through this medium. Next, an insight is given into the story of the genesis of the “capital of prophecy”, Delphi: the part is quoted from the third piece of Aeschylus’ *Oresteia* trilogy, *The Eumenides*, which relates how Orestes made a pilgrimage there in order to seek purification from his guilt of killing his mother. In a classification of the types of prediction, mention is made of the interpretation of dreams, the evolution of the inspired state of mind (*enthousiasmos*) and the divine state of being beside one’s self (*ekstatis*), with an emphasis on the fact that to achieve those states it is necessary for human aptitude to correspond with the divine will. The special role of Apollo and Dionysus in the operation of the Delphic Oracle as well as who became suitable to fill the role of Pythia, the all-time medium to utter a god’s response to an inquiry, are also touched upon in the essay. Summarizing the nature of prediction, the author points out that “to receive an oracle is not a passive process but a dialogue: the interpretation of the oracle sets a task to the enquirer whereby he may rise above himself and see his life in a new light”.



REGÉCZI ILDIKÓ



A csehovi kisepika századeleji olvasata

A Csehov-kortárs kritikában minduntalan előkerül a 19. századi epikai művekben fellelhető humanista ideák hiánya, sőt, egyes kortárs esszék Csehovot mint író-t gyakran vádolják kiábrándultsággal, pesszimizmussal.¹ A 20. század elején azonban megjelenik egy olyan irány is az értelmezésekben, amely képes szemléltetni azt a poétikai módszert (a realizmus végállomásának és a szimbolizmus előfutárának tekinthető poétikai eljárást) és azokat az eszmetörténet felől belátható összefüggéseket, amelyek a csehovi hang újdonságát, meghökkentő eredetiségét magyarázzák. Ezeknek az esszéknek a körébe sorolható Lev Szesztov,² az orosz egzisztenciabölcselet neves képviselőjének Csehov-elemzése³ is, amelyben a reménytelenség mint ál-

¹ A tanulmány a szerző *Csehov és a korai egzisztenciabölcselet* (Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, Orbis Litterarum-sorozat, 2000) című kötetének átdolgozott részlete, melynek publikálását a 6-os számú *körterem* Nemzeti Színház-beli új bemutatója teszi aktuálissá.

² Lev Szesztov (eredeti nevén: Lev Iszaakovics Svarcman) (1866–1938) különleges helyet foglal el az orosz filozófiatörténetben originális, az átfogó rendszerépítés, a szisztematizáció ellen a töredékes formával is harcoló, szépirodalom és filozófia határán álló műveivel. Éppen ezért gondolkodásmódjának behatárolása is nehéz feladat: Ny. Bergyajev „egzisztencialista típusúnak” nevezi Szesztov filozófiáját (*Основная идея философии Льва Шестова. Путь 1938–9. №58: 5*); Ju. Margolin szerint Szesztov az egzisztencializmus egy sajátos, bibliai variánsát képviseli (*Антифилософ. The New Review 1970. №99: 235*); V. Zenykovszkij orosz eszmetörténeti munkájában vallásbölcseletként definiálja (*История русской философии. т.2. Ленинград, ЭГО, 1991. 82–83*).

³ Szesztov az 1903-ban írt, Oroszországban 1905-ben megjelent *Az alaptalan apoteózis* (*Апофеоз беспочвенности*, szó szerint: 'A talajtalanság dicsőítése') című kötetének Csehovról szóló részei és a röviddel ezután született Csehovról szóló esszé (*Teremtés a semmiből. А. П. Csehov* [*Творчество из ничего. А. П. Чехов*]). Szesztov Szergej Gyagi-

landónak tekinthető csehovi témaelem új dimenzióban történő szerepeltetésével az interpretáció új lehetőségei bontakoznak ki.

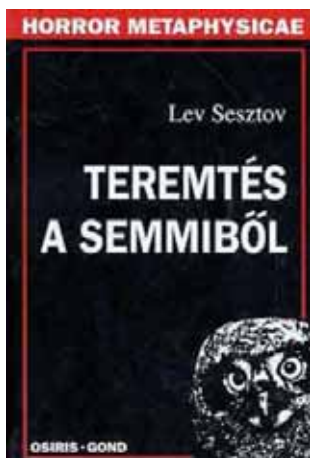
Sesztov Csehovról szóló esszéjében (*Teremtés a semmiből. A. P. Csehov*) azokkal a művekkel foglalkozik, melyekben egy viszonylag magas tudatszinten álló szereplő jut el a reménytelenség fázisába, és a földi valóság nyomására a szabadság valóságával kényszerül számot vetni. Ezekben az esetekben az az olvasó benyomása, hogy a tragikus helyzet megrajzolása a poétikai okon túl abból a meglátásból is ered, ami egyben Sesztov filozófiájának is alaptézise: „A fájdalom, a szenvedés az ébredés kezdete”.⁴ Sesztov számára a tragédia kezdetét az jelenti, hogy az egyén erőtlenségnek érzi magát az élettel szemben, ugyanakkor nem nyugszik meg az idealizmus kínálta humanista eszmékben, hanem a létezés kérdéseire egy-



Lev Sesztov (1866–1938)

dül keresi a választ. Véleménye szerint Csehov több művében éppen ezt a magányos létállapotot ábrázolja, ezért is nevezi Sesztov Csehovot a „reménytelenség énekesének”.⁵ A kiüttlanság kinyilvánításának aktuusa – ismeri fel Sesztov saját filozófiájának egyik alaptézisét Csehov szövegeiben – nem degradálja a szereplőket, hanem magasabb intellektuális szinten a fejlődés szükségszerű momentumaként jelenik meg.

Sesztov fordított előjellel beszél a tragédiáról, mint a közvélemény: ami a többség felől tragédiának tetszik, az nem pusztulás, nem tragikus. A szenvedésben, az örületben, a banalitás világa felől nézve abnormálisban ő nem a bánat, a szomorúság, hanem az öröm jelenlétét érzékeli.⁶ Noha Csehov eddig a



levet – aki munkatársa volt ekkor a *Mir Iszkussztva* nevű folyóiratnál – kérte meg arra, hogy közvetítsen Csehov felé. A közvetítés megtörténik, és Csehov az általa legfontosabbnak vélt művei címét és megjelenésük évét Gyagilevnek címzett levelében Sesztov rendelkezésére bocsátotta. Az ezen „útmutatás” alapján keletkezett cikk már csak az író halála után (1905-ben) jelent meg a *Voproszi Zsiznyi* (№3) hasábjain, később pedig a *Начала и концы* ('Kezdetek és végek') című gyűjteményes kötetbe került. Az aforisztikus műben és az esszében is Sesztov néhány elbeszélés (*Unalmas történet; A 6-os számú kórterem, A párbaj, A fekete barát*) és a három általa legjellegzetesebbnek tartott Csehov-dráma, az *Ivanov*, a *Sirály* és a *Ványa* bácsi alapján szól az író világszemléletéről.

⁴ Sesztov, L.: Vakmerőség és alázatosság. Ford. Baán István. In: *Az orosz vallásbölcselet virágkora – Tolsztojtól Bergyajevig. 1. kötet*. Szerk. Török Endre. Bp., Vigília, 1988. 268.

⁵ Sesztov, L.: *Teremtés a semmiből. A. P. Csehov*. Ford. Patkós Éva. *Medvetánc* 88/4–89/1.: 272.

⁶ Meg kell jegyeznünk, hogy Sesztov tragédia-pszichológiája végső soron az elesettségtől, erőtlenségtől a transzcendens erő, vagyis az Isten felé törekvő átmeneten alapszik. Az

pontig nem jut el (a transzcendens élmény vezérmotívumként csak *A fekete barát* című elbeszélésben válik meghatározóvá), de a tragédia – köznapi fogalmával ellentétben – nála sem a pusztulás, a hiány, és az emiatti együttérzés jelentéskörében testesül meg, hanem magában hordozza valami új születésének a lehetőségét is. A kiúttalanság érzése Sesztov szerint nem a minden iránti közönnnyel magyarázható, hanem egy nagyon is intenzív szellemi és lelkiállapotból fakad. Az egyén keres, szabadulni szeretne, a meggyökeresedett eszmék és világnézetek nem segítenek rajta, ezért csak gyűlöletet ébresztenek benne. A reménytelenség a külvilág szemében halott állapotnak tűnik, de Sesztovot éppen ez az állapot, a pusztulás szélére került ember tragédiája érdekli.

Sesztov az általa gyakran hivatkozott szerző, Tolsztoj művészetéből is csak azokat a kései műveit érzi magasabb esztétikai értéket képviselő szövegeknek, ahol a legfontosabb kérdések nem rendelődnek alá a „szépbe és magasztosba vetett hit”⁷ követelményeinek. E kései művek egyike, az *Ivan Iljics halála* (1886) alapszituációjára emlékezteti Sesztovot Csehov *Unalmas történet* (1889) című elbeszélése. Az életút végén átélt tragédia magában a létezés legalapvetőbb kérdéseire történő válaszkérésben, illetve e válaszkérés eredménytelenségében rejlik. Tolsztoj sem ad pozitív választ, e helyütt a minden ideától és világnézet-től független kérdésfeltevés bemutatása válik számára fontos-sá. Török Endre Tolsztojról szóló monográfiájában (*Lev Tolsztoj. Világtudat és regényforma*) kiemelt figyelmet szentel a halál ábrázolása változásának az író poétikájában. Tolsztoj fiatalkori elbeszélésében, a *Három halálban* (1859) még hiányzik az egyénítés, az élőlények (fa, paraszt, előkelő városi asszony) halála egy törvényszerűséggel írható le. „A tétel értelmében – írja Török Endre – men-



Tolsztoj a Krímben 1901-ben (forrás: e-reading.club)

uralkodó igazságok tagadása nála egy új, öröknek vélt igazság elfogadtatása miatt válik hangsúlyossá, így a tagadás, az átélt tragédia a hit megismerése révén lesz egyben új élet forrása is. Sesztov azonban csak pályája késői szakaszában egyértelműsíti felismerését. Bergyajev még az *Alaptalan apoteózis*a megjelenése után is sajnálkozik afőlött, hogy a „tragédia filozófiája” a „talajtalanság dicsőítésévé” alakult, amit nem gondol elégségesnek (Бердяев, Н.: *Sub specie aeternitatis* – Опыты философские, социальные и литературные (1900–1906 г.). С.–Петербург, Пирожков, 1907. 265). A „tragédia filozófiájának” leglényegesebb következtetései így tehát kimondatlanok maradnak még ekkor is, illetve csak nagyon nehezen hozzáférhetőkké.

⁷ Sesztov, L.: *Dosztojevszkij és Nietzsche*. Ford. Patkós Éva. Bp., Európa, 1991. 86.

nél távolabb van valaki a természettől, annál természetellenesebb, idegenebb tőle a halál”.⁸ Tolsztoj tételes tudása a halálról azonban – az életkor előrehaladtával – mélyebb, bonyolultabb belső ismeretté alakul. Török Endre Andrej halálát a *Háború és béke*ben (a lelki célok elsőbbségének megsejtése) és Annáét az *Anna Kareninában* (ítélkező halál, „ugrás a sötétbe”) átvezetésként értékeli, az *Ivan Iljics halálát* pedig már olyan műként, amelyben Tolsztoj képes „a halált az egyén legbensőbb ügyeként ábrázolni”.⁹ Ez a gondolatmenet nagyban egyezik Sesztov megfigyelésével, aki a korábbi (ő a *Háború és békét* és az *Anna Kareninát* is ide sorolja) művekből úgyszintén a halál individuális megközelítését, a személyes én titkáig való eljutást hiányolta. Sesztov ugyanis Schopenhauer *A világ mint akarat és képzet* című könyvének a halálról szóló elméletét véli megtestesülni Tolsztoj ezen „korai” műveiben. Sesztov eszme-futtatásának a lényege: Tolsztoj csupán az életben maradottak megnyugtatóására törekszik, oly módon, hogy a halált a lelki értelemben vett halhatatlanság homályos titkával fedi el (halál – ébredés az életből), va-



Tolsztoj, Csehov és Gorkij 1901-ben a Krímben (forrás: adme.ru)

lamint azáltal, hogy a haldokló még halála előtt közömbössé válik környezete számára, és ő maga is – egyéniségét elveszítve – közönyösen szemléli a körülötte lévő életet.¹⁰ Az *Ivan Iljics halálával* kapcsolatban azonban mindez már nem mondható el. A halált, illetve a halálra készülődést már nem az itt maradók szempontjából szemléli Tolsztoj, hanem kizárólagosan az eltávozó megrendült lényé, a bensőjében lezajló átértékelődés folyamata válik központi témává.

Csehov művészetében a Tolsztojéhoz sok tekintetben hasonló változás zajlik le. Csehov igen gyakran ábrázolja az elmúlást, illetve az azt közvetlenül megelőző szellemi-lelki állapotot. Sesztov megfigyelése szerint az életmű legkorábbi fázisában sem volt hajlandó a halált eltávolítani, a *Ding an sich* (‘magában való dolog’, Sesztov Kanttól vett kifejezése), a megismerhetetlen szférájába utalni. Ennek ellenére felfedezhető különbség a korai elbeszélések, valamint a 90-es évek körül, illetve azután írt elbeszélések hangvétele között. Míg azon korai művei, amelyekben a halál témája dominál, többnyire párbeszédre épülnek, a későbbi hasonló témájú alkotások vagy egyes szám első személyű elbeszélésen, vagy az elbeszélő (egyes esetekben: mesélő) túlnyomó részt monologikus előadásmódján alapulnak. A *csinovnyik halála* (1883) vagy a *Színészhalál* (1886)

⁸ Török Endre: *Lev Tolsztoj. Világtudat és regényforma*. Bp., Tankönyvkiadó, 1987. 119.

⁹ Uo. 137.

¹⁰ Sesztov, L.: *Dosztojevszkij és Nietzsche*. Ford. Patkós Éva. Bp., Európa, 1991. 98–105.

című elbeszélések dialogikus jellege elnyomja a szereplői belső szempontot, bár annak egyes elemei (Cservjakov félelme, majd az, hogy „bensejében valami megszakadt”¹¹; illetve Scipcov gyökértelensége, otthonának elvesztése) a mű részét képezik. Ugyan a befogadó együtt érezhet a hőssel e művek olvasásakor, de a teljes azonosulásra – bizonyos jelenetek komikus voltán túl – az elbeszélői mód objektív szűkszavúsága miatt sem képes. Az 1889-ben írt *Unalmas történet* című elbeszélésben már egyértelműen a szereplői nézőpont dominál. Az idős professzor átéli azokat a stációkat, amelyeket Ivan Iljics Tolsztoj elbeszélésében: minél kevesebb van hátra számára a biológiai életből, annál valóságosabb életet él, annál nagyobb intenzitással, annál kevesebb előítélettel „veszi fel a harcot” a lét végső kérdéseivel. Mindketten az addig eltelt életükről próbálnak meg számot adni, mindketten szenvednek amiatt, hogy nem úgy éltek, ahogy kellett volna, hogy az általános követelményeket sohasem vizsgálták felül, mindketten szoronganak és mindeközben végtelenül *magányosak*.

Az elkülönültség, a hangsúlyozottan is egyesként levés a világban Sesztov számára is kitüntetett létezési mód. A tragédia, az ébredés kezdetét jelentő fájdalom csak teljes elhagyatottságban élhető át: „... a magány, amelynél nincs mélyebb sem a föld mélyén, sem a tenger fenekén, a magány a végső igazsághoz közeledés kezdete és előfeltétele”¹² – írja Sesztov. A magányban születik meg az individuum igazsága, ezért az számára termékeny létállapotnak számít. Tolsztoj és Csehov hősei esetében is erről van szó, bár az *Unalmas történet* főszereplője nem jut el semmilyen pozitív „életrendező” elvig, így nem is részesül afféle kegyelemben, mint Ivan Iljics. A professzor lélekben eltávolodik a közéletben és a magánéletében betöltött funkciójától, pusztán „ember lesz”¹³, aki *be meri vallani* Kátyának, hogy nem tudja a választ az általa feltett kérdésre („nem tudok tovább így élni! Nem tudok! Az isten szerelmére kérem, mondja meg, rögtön, ebben a pillanatban: mit tegyek?”)¹⁴. Megfigyelhető Sesztov és Csehov kettőssége is a tragédia individuális jellegével kapcsolatban. Részben – mint már hangsúlyoztuk – annak egyénített volta válik fontossá számukra (egyedül, a közvetítés lehetősége nélkül éli át az egyén), részben pedig egy mélyen demokratikus aktusról van szó, hiszen az ember legbensőbb, általános emberi lényege tárul fel a tragédia átélése során.

Csehov számára az 1889–1890-es évek szomorú eseményekkel voltak terhesek. 1889 júliusában Nyikolaj bátyja tüdővészben meghalt, aminek következtében Csehov depresszióba esett. Valószínűleg az önmagán is észlelt betegségben szenvedő testvér halála is hozzájárult ahhoz, hogy az író termékenyebb, élménynyel telibb életre vágyva a következő évben Szahalin szigetére utazott. Az itte-

¹¹ Csehov, A. P.: *Művei I–IV*. Вр., Európa, 1959. 1: 400. Ford. Szöllősy Klára.

¹² Шестов, Л.: *Sola fide – Только верою*. Paris, YMCA, 1966. 284, sz. f.

¹³ Sesztov szemlélteti ezzel a kitételrel Lear király tragédiáját egy korábbi, Shakespeare-ről szóló munkájában: Шестов, Л.: *Шекспир и его критик Брандес*. С.-Петербург, Менделеевич, 1898. 216.

¹⁴ Csehov, A. P.: *Művei I–IV*. Вр., Európa, 1959. 3: 84. Ford. Devecseriné Guthi Erzsébet.

ni megrázó benyomások későbbi művein egyértelmű nyomot hagytak. Csehovnak ez a kétségkívül tragikus életrésze azonban nem egyenlő értékű Sesztov filozófiai gondolatmenetébe komponált személyes tragédiájával,¹⁵ amelynek valódi természetéről keveset tudunk. A filozófus életéről szóló művek a tragédia tényét egyöntetűen elismerik, de annak lényegét nem fejtik meg.¹⁶ Még egyik legkiválóbb életrajzírója, N. Baranova-Sesztova is csak találgatásokba bocsátkozik a válság közvetlen okát illetően.¹⁷ Sesztov a naplójába (*Дневник мыслей*) 1920-ban a következő bejegyzést teszi: „Ebben az évben lesz huszonöt éve annak, hogy »kizökkent az idő«, vagyis, helyesebben szólva kora ősszel, szeptember elején”.¹⁸ Sesztov ebből az élményből táplálkozik, és az övéhez hasonló belső drámát vél felfedezni kedvelt írói, Dosztojevszkij és Nietzsche életében is. Ez az az élmény, amit úgy él meg, hogy az az individuum érdekeivel való kizárólagos foglalkozásra jogosítja. Csehov ezzel szemben – bár az individuum felől szemléli! – mégsem a mindeneket figyelmen kívül hagyó énközpontú igazságkeresés irányába mozdul a tragikus események után. (Megjegyzendő, hogy a mindennapi értelemben vett tragikus körülményekből természetesen Sesztov nézőpontja szerint sem következik egyértelműen az egzisztenciális tragikus létélmény – Dosztojevszkij esetében sem a fegyház a válság közvetlen kiváltója –, de közvetett ok-okozati viszony mégis fennáll a két jelenség között.) Csehov a 90-es évek után írt alkotásaiban egyfajta közösségi nor-

¹⁵ Sesztov egyes filozófiai vagy szépirodalmi szövegekre reflektáló munkáinak igen gyakran része a szerzői létsorsra történő utalás. Az adott szöveggel kapcsolatos meglátásait gyakran kapcsolja össze egy olyan személyes momentummal, amely véleménye szerint a szerzőt az „értékek átértékelésére”, világnézete gyökeres megváltoztatására készítette. Elemzéseinek erősen szubjektív oldala abból táplálkozik, hogy saját filozófiai gondolkodását is áthatja az egyéni sors, az individuum tapasztalataiból táplálkozó szubjektív hang létjogosultságának elismerése (ld. még később).

¹⁶ V. A. Kuvakin összefoglalóan ezt mondja: „Néhányan Sesztov életművének kutatói közül azt mondják, hogy az 1895-ös évben Sesztov krízisen esett át, ami radikálisan megváltoztatta az egész valóságfelfogását. De hogy ezt mi váltotta ki, ismeretlen marad.” (Кувакин, В. А.: *Религиозная философия в России начала XX века*. Москва, Мысль, 1980. 224–56) Bizonyos elgondolások találhatók erre vonatkozóan G. L. Kline könyvében is (*Religious and Anti-Religious Thought in Russia*. U of Chicago P, 1968).

¹⁷ „1895 végére Sesztov megbetegedett (ideg-összeroppanás, erős, kínzó idegfájdalmak, teljes kimerültség) – valószínűleg attól, hogy olyan sok időt kellett egy általa nem kedvelt dologra szánnia, valamint a személyes életében történt tragikus esemény okozta megrázkódtatás következtében.” (Баранова-Шестова, Н.: *Жизнь Льва Шестова*. 1–2. Paris, La Presse Libre, 1983. 1: 22, sz. f.) N. Baranova-Sesztova idézi Jevgenyij Gercik szavait: „Ez a nagyon tiszta ember a lelkiismeretében bonyolult, nem mindennapi felelősséget hordozott, lehetséges, hogy ettől hajlott meg a háta, és ettől öregítették már korán mély ráncok [...] Ez volt Lev Iszaakovics mélységes kétségbeesésének, belső katasztrófájának ideje.” (Герцук, Е.: *Воспоминания*. т. 1. Париж, УМСА, 1973. 23, sz. f.)

¹⁸ Баранова-Шестова, Н.: *Жизнь Льва Шестова*. 1–2. Paris, La Presse Libre, 1983. 1: 23. sz. f.

mát, az egyén részéről a világalakításban való aktív részvételt is megkövetel, és amikor ennek hiányával vagy megszűnésével van dolga (rendszerint ez történik), akkor az okokból a legtöbbet érzékelteti olvasójával. Már – a válságos időszak előtt írt – *Unalmas történet* több aspektust felvillantó főszereplőjének egyik legjellegzetesebb megállapítása is így hangzik: „Azt mondják, hogy a filozófusok és az igazán bölcs emberek mind közönyösek. Nem igaz. A közöny a lélek paralizise, idő előtti halál [...] életem utolsó hónapjait rabszolgához és barbár emberhez méltó gondolatokkal tettem sötétebbé, [...] most már közönyös vagyok, és nem veszem észre, hogy megvirradt.”¹⁹ Nyikolaj Sztjepanovics mindezt az egyszemélyes dráma utolsó jelenetében, a válság *végző momentumaként* hangoztatja. És itt már nem csupán a család által képviselt, általánosnak mondható normák, tágabb értelemben az etikum elutasításáról (az önkizárásról, majd a mások által történő kizárásról) van szó, hanem az etikum egyetemes kívánalmának, a közre történő figyelésnek az *el nem éréséről* is.

De hasonlóképpen az aktívabb, nagyobb hatókörű élet értelmét világítja meg a tragédia *A léha asszony* (1892) vagy *A 6-os számú kórterem* (1892) című elbeszélésekben is. Olga Ivanovnához (*A léha asszony*) képest férje, az orvos Dimov jelentősebb, produktívabb életet él. A kettejük közti különbséget idő- és térfelfogásuk eltérése is érzékelteti. L. M. Cilevics erre vonatkozó vizsgálatában rámutat, hogy a dinamika és a statikusság közti összefüggés más természetű, mint ahogyan azt az elbeszélés kezdetén érzékeljük. Eleinte úgy tetszik, hogy a feleség mozgalmasabb napokat él (egyik ismeretségből a másikba igyekszik), Dimov életvitele hozzá mérten állóképsebbnek hat. Azonban Olga Ivanovna „menetrendszerű időképe”, egy és ugyanannak a rituálénak monoton ismétlése végső soron életét zárt körré, mókuserékké változtatja. Férje ellenben sokféle teendőjét végzi, újabb és újabb feladatokat vállal magára. Dimov környezetét a természetes-



O. Jahnyin illusztrációja a 6-os számú kórteremhez, litográfia, 1987 (forrás: en.sakhalinmuseum.ru)



Szergej Alimov: Illusztráció a 6-os számú kórteremhez (forrás: obisskustve.com)

¹⁹ Csehov, A. P.: *Művei I–IV*. Bp., Európa, 1959. 3: 82–83. Ford. Devecseriné Guthi Erzsébet.



Venecianov korabeli illusztrációjának mai „átírata”
(forrás: russkay-literatura.ru)

ség jellemzi, szemben feleségével, akinek – szavaihoz és cselekedeteihez hasonlóan – a miliője is mesterséges, dekoráció és álarc veszi körül.²⁰ Hozzá kell tenni, hogy ez az értékhierarchia az elbeszélői mód változásából is kiolvasható. A narrátor az elbeszélés elején igyekszik objektívnek mutatkozni, de néha „eljátszik” a szubjektív, főhősnoéjéhez közeli tónussal – ironizál felette. [...] A szöveg vége felé, a tragédia bekövetkeztekor azonban az elbeszélő

már nem enged meg magának ilyen kitérőket, nézőpontja semmilyen érintkezést nem mutat a főhősnoé tudatával, hanem szigorúan tartja magát a tárgyyszerű, semleges közlésmóddhoz. Az értékviszonyok egyértelművé válása után a tény elfogulatlan kijelentése, Olga Ivanovna megrendülése és mélyebb felismerése a befogadó számára már csupán látszólagos, külső gesztusnak minősülhet.

A léha asszonynál filozofikusabb, a tragikus aktussal a köz felé forduló cselekvést még hangsúlyosabban igenlő alkotás a fenti elbeszéléssel egy évben, 1892-ben keletkezett *A 6-os számú kórterem*. Ez a mű Sesztov szerint olyannyira eltérő hangot képvisel Csehov korábbi alkotásaihoz képest, olyan mértékben sugall egy – Csehovtól többnyire nem megszokott – pozitív életlehetőséget, hogy Sesztov nem tudja a koncepciójába illeszteni. „Valóban – írja –, az elbeszélés szerkezete nem hagy kétséget; Csehov engedni akart és engedett is. Megérezte, hogy elviselhetetlen a reménytelenség, és hogy lehetetlen a semmiből teremteni. Az pedig, hogy fejét a falba verje, állandóan a falba verje, annyira rettenetes, hogy akkor már jobb visszatérni az idealizmushoz [...] Csehov csatlakozott az orosz írók sokaságához, és az eszme dicsőítésébe fogott”.²¹ Sesztov olvasatában Ragin doktor „átlényegül”, megtagadja passzivitás-elméletét, és a cselekvés lehetőségének elfogadását képviseli a mű végén. Mégsem azonosítható Ragin lázadása olyan egyértelműen a szerző lázadó indulatával, mint azt Sesztov gondolja.

Csehov szövegeiben az alakok igen ritkán rendeződnek mindenre kiterjedő opozíciós párba, inkább megfigyelhető a szereplői sorsok, személyiségjegyek közötti ekvivalenciákra irányított narrátori közlés. Raginnak, a kisvárosba érkező orvosnak, valamint az elbeszélés másik központi alakjának, Gromovnak, azaz a 6-os számú kórterem betegének kiinduló nézőpontja is sok egyezést mutat. Gromov

²⁰ Цилевич, Л. М.: Стиль чеховского рассказа. Даугавпилс, Saule, 1994. 201–206.

²¹ Sesztov, L.: Teremtés a semmiből. A. P. Csehov. Ford. Patkós Éva. *Medvetánc* 88/4–89/1.: 288.

– a második és harmadik fejezetbe foglalt rövid élettörténet szerint – voltaképpen már betegsége előtt elkülönül a város lakóitól, midőn kényszeresen panaszkozik a város színvonalatlan és igazságtalan életére. Úgy látja, hogy az ostoba és erőszakos közegnek reálisabb önismeretre, megvilágosodásra lenne szüksége, mindez pedig csak az értelmiség feladatvállalása árán következhet be. Gromov, aki nemesi származása és tanári foglalkozása révén is a cselekvésre hivatott réteg képviselője, mégis csupán az önművelésig jut el, mivel belső beszédében – még a kórházba kerülése előtt – megjelenik az egyéni igazságkeresés kiúttalannak tetsző, a „sárfészek” valóságával eleve eredménytelen konfrontációra kényszerülő oldala: „És egyáltalában: nem nevetséges-e igazságról ábrándozni, amikor a társadalom mindenfajta erőszakot úgy fogad, mintha az bölcs és célirányos szükségszerűség lenne, és mindennemű irgalmas cselekedet, például egy felmentő ítélet, a kielégületlen bosszúvágy tömeges kitörését vonja maga után?”.²² Ragin hasonló belátással kezdi kórházi működését. Ugyan észreveszi az ott uralkodó borzalmas, erkölcstelen állapotokat, de rövid úton eljut az egyéni cselekvés értelmetlenségének gondolatáig („nem elég az ő akarata egymagában, és ez ilyen formában nem is használna: ha a fizikai és erkölcsi tisztátalanságot kiirtaná az egyik helyen, máshová fészkelné be magát; tehát várni kell, amíg magától kiszellőződik”)²³, amiből következően hivatali tevékenysége közönybe fullad. Ragin mindezen túl – az előbbiek egy újabb fokozataként – ugyan szembenéz saját becsstelenségével, azonban felmentést talál rá, az általános, társadalmi rosszra és a korra hárítva a felelősséget. Az általa Gromovnak kínált filozófia lényege: ha lehetetlen a nagyobb hatósugarú élet, sőt, ha az egyén már saját életkörülményeit sem képes befolyásolni (értsd: a 6-os számú kórterem foglyaként kénytelen leélni az életét), még mindig marad egy kiút, az én önmagában meglelt nyugalma, a körülményektől függetlenedő elme kontemplációja. A hangoztatott tétel abszolút paradoxona, hogy az orvos személyes életében éppen a környező valóság hatására veszíti el mindazt, amit korábban énjé részének gondolt, és fokozódó nyugtalansága is a talajvesztés szimptomájaként értendő. A Ragin és Gromov közötti dialógus voltaképpen ezért az – orvos által képviselt – önmagával megelégedő élet zártságá²⁴ és – Gromov sorsában – a *szenvedés* súlyát, testi és lelki terhét viselő ember valósága között feszül.

A szüzsé „egy pillanatra” (a 19 fejezet utolsó 3 fejezetének pusztán pár oldalas terjedelmében) ugyanakkor azt is elénk tárja, hogy Ragin hasonló körülmények között, a fizikai korlátozás állapotában hogyan kísérli meg a kitörést, hogyan adja fel a tolsztojánus passzivitás alaphelyzetét. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyunk, hogy aktivitása nem vezet eredményre, illetve, hogy végső soron az ellenpó-lusként beállított Gromov élettörténetéből is hiányzik az értelmes cselekvés ered-

²² Csehov, A. P.: *Művei I–IV*. Bp., Európa, 1959. 3: 362. Ford. Szöllősy Klára.

²³ Uo. 368

²⁴ Vö. A *pöszmétebokor* /1898/ szintén Tolsztoj-polémiaként is megközelíthető központi problematikájával. Ld. részletesen: Силард Л.: Чехов и проза русских символистов. In: Anton P. Čechov. *Werk und Wirkung*. Hrsg. Rolf Dieter Kluge. Wiesbaden, Harras-sowitz, 1990. 791–805.

ményessége. Csehov ezáltal, a tükröztetett sorsokkal, élethelyzetekkel, az átfordított létlehetőségek módszerével voltaképpen relativizálja is az egyes állásfoglalásokat, leleplezi a hamis illúziókat, és sokkal nagyobb egzisztenciális súly, döntés lehetőségét veti fel az írása keretében, mintsem pusztán a társadalmi aktivitás szükségszerűségének kérdését. Ezt jelezheti számunkra Ragin halálának a leírása is, amelyben egyfajta kegyelmi állapot tanúi lehetünk a fény szimbolikus szerepeltetése által. A Raginban korábban félelmet, szorongást előidéző holdfény megvilágítja (beragyogja) a testet, ez a fénnel telített kép pedig mintegy az orvos nyugtalan keresésének, majd megkésett drámai felismerésének nyugalmat sugárzó ellenpontjává is válik.

A sesztovi gondolatmenet azonban nem kérdez rá az azonos motívumok variációs ismétlődésének jelentésére, ahogyan az elemzett szövegek művészi kifejezőeszközei iránti figyelem vagy a narratológiai szempontok részletezése sem jellemzi a századeleji esszét, mivel más érdekli, másra koncentrálnak. Sesztov szövege elsődlegesen a filozófiai diskurzus része kíván lenni, az irodalmat pedig – az egzisztenciabölcsélet megszokott eljárás módjához is köthetően – az individuum létére irányuló egzisztenciális kérdések tárgyalására alkalmas terepnek tekinti. E speciális megközelítésben kerül a századelőn az érdeklődés homlokterébe a csehovi poétika, amely filozófiai aspektusból is az emberi élet drámai alapállapotának feltárására kiváltséggal alkalmas művészi eljárásnak minősül.

Ildikó Regéczi: A Beginning-of-the-Century Reading of Chekhov's Short Prose

The essayist draws on Lev Shestov's article on Chekhov (*Creation from Nothing. A. P. Chekhov*), which, in her view, exemplifies the emergence of a horizon of interpretation in early 20th century Russian philosophy, which was able to study in a context the poetic method (a poetic technique which may be considered as the terminus of realism and the forerunner of symbolism) and those phenomena – visible from the angle of the history of ideas – which convey the novelty and astounding originality of the Chekhovian voice. She examines, in the wake of Shestov, those short stories by Chekhov which, similarly to the acclaimed works of the great predecessor, Tolstoy, portray passing away as well as the intellectual-spiritual condition directly preceding it (*A Boring Story* – 1889; *The Death of a Government Clerk* – 1883; *An Actor's End* – 1886; *The Wife* – 1892; *Ward Number Six* – 1892). She asserts that while Shestov would primarily like to enter contemporary philosophical discourse through his essay, he looks upon literature as a territory suitable for the examination of existential questions aiming at the individual's existence. It is due to this special approach that interest at the beginning of the century focussed on Chekhov's poetics, as an artistic method which is classified as exceptionally appropriate for revealing the dramatic quality of the default state of being of human life from a philosophical viewpoint, too. The publication of Ildikó Regéczi's essay is related to the new premiere of *A 6-os számú kórterem* (*Ward Number Six*) at the Nemzeti Színház (National Theatre) on 5th March 2016.



A. P. Csehov (1860–1904)



PÁLFI ÁGNES



Vörösmarty-újraolvasó¹

A kész mű nem szentírás. Dermedt kristály-állapot inkább: holt betű, mely életelixírré vár. Ránk vár – személy szerint. Különbözik minden klasszikusunk csak nyögvenyelős kötelező irodalom marad, mely érthető ellenállást vált ki az ép lelkű, túlterhelt diákból, hiába mesterkedik a mégoly ambiciózus pedagógus. Hacsak nem történik valami. Hacsak nem pillanthat a vesszorok és a kulisszák mögé. Ha nem tapasztalhatja meg valamiképpen, hogy Vörösmarty világa az ő számára is felfedezhető és belakható, tovább alakítható világ.

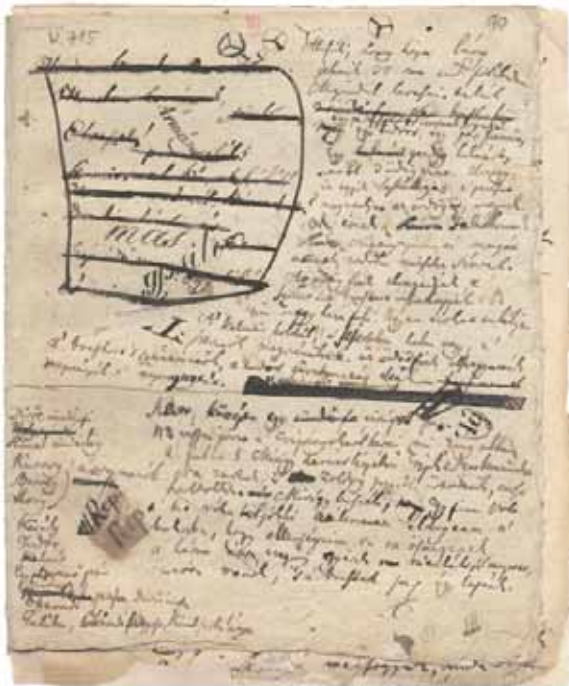
De nincs ez másként a tudóssal és a művésszel sem. A nagy mű „titok és idegenség” számára is: páni félelmet keltő „lidérces, messi fény”, mely egyszerre vonzza és taszítja, s könnyen eltántoríthatja őt az újraolvasás vagy pláne a színrevitel kockázatos kalandjától. Hacsak nem történik valami, ami átsegíti ezen a kezdeti pánikon. Amitől egyszerre otthonosan kezdi érezni magát: társalkotóként, akit nem a kész, hanem az *éppen születő* művével szólított meg a Mester.

Ezért vagyok hálás a sorsnak, hogy néhány évvel ezelőtt², ráleltem a dráma szövegének első, a kutatók szerint 1827-ből származó verziójára. S hogy az MTA Könyvtárában, igaz, csupán néhány percre, bepillanthattam magába az eredeti kéziratba is. Az első oldalon mindjárt a szüzsé felskiccelt vázlata olvasható. De van ezeken a sárgás, merített papírlapokon más is: kalligrafikus betűjelek, szövegbokrok, titokzatos rajzolatok és ábrák, köztük a hármast út vázlata is. Hol elnagyolva, hol precízen kivitelezve, tisztán kivehetően vagy elmaszátolva, átlósan,

¹ Az esszé közlésével a Nemzeti Színház márciusi új *Csongor és Tünde* bemutatójához kapcsolódunk.

² 2009-ben, amikor Szász Zsolt, a Beregszászban készülő *Csongor és Tünde* előadás rendezője irodalmi munkatársként kért fel. A Debreceni Csokonai Színház és a Kárpátaljai Magyar Drámai Színház közös produkciójának premierje 2010. március 24-én volt Debrecenben.

néha meg fejjel lefelé tűnnek föl e különös jeltárgyak, mintha csak ki akarnának mozdulni a síkból. Térszerű elevenség, a képlátó költő belső színpada ez, mely mintha egyszerre volna kert és vadon, civilizált természet és rendezetlen káosz. Szinte tapintható e lapokon Vörösmarty költői alkatának eredendően drámai karaktere: a fékezhetetlen őserő és a romboló ösztönt uralni képes művészi tudatosság feszültsége, a tökély lázálna és a formaképzés fegyelme. De némelyik nagy műgonddal „kitetovált” oldal szemlélhető akár útelágazásként, amolyan erőgyűjtő meditációként az ihlet megtorpanásakor – míg csak föl nem fakad a forrás, meg nem szólal újra a hang: a költő gyöngyöző, sístergő versbeszéde.



A Csongor és Tünde első kézírata 1827-ből, az MTA kézirtárában

E kézirat nem hagy kétséget afelől, hogy Vörösmarty ezt a művét első pillanattól színpadra szánta. S ami Csongort, a férfi főhóst illeti, meglepődve tapasztalhatjuk, hogy alakja ebben az első verzióban drámailag jóval árnyaltabb, mint a végleges szövegben. Összetett, jobban mondva még kiforratlan, alakulófélben lévő személyiség, amolyan túlkoros kamasz. A felskiccelt szüzsé szerint egy ördöggel cimboráló garabonciás diákot tisztelhetünk benne, és egyúttal saját történetének narrátorát is. Vörösmarty eredeti elképzelése szerint a darab elején Ilma Csongort

amolyan törekeny porcelánhuszárként, biedermeier lányálomként festi elénk: pödrött kis bajusszal, pengő sarkantyúval, karddal és buzogánnyal.

A kéziratból az is kiderül, hogy a történetet záró strófa („Éjfél van, az éj rideg és szomorú...”) az első felvonásnak azon a pontján pattant ki Vörösmarty fejből, amikor az elrejtező Csongor abba a bizonyos „halálközeli” álomba révül. A dráma kompozíciója, a misztériumjáték álom-dramaturgiája már ekkor készen volt, lekekedett tehát. Ám ami a felvonások tagolását és a jelenetek sorrendjét illeti, az első verzió több helyen is eltér a végleges változattól. Így a darab mindenkori rendezője feljogosítva érezheti magát arra, hogy egy-egy szövegrész esetében ő is éljen a sorrendcserével, a jelenetek áthelyezésével is.

Az 1827-es verzió közjátéka egyfajta beavató színház létrehozása felé is terelheti az interpretátort. S visszaemmelheti például azt a Berreg szájából elhangzó szövegrészt, mely a mindenható varázseszközök visszaperlése kapcsán hangzik el:

„Mert ez olyan czifra ország,
Hogy mit egyszer ellopának,
Visszalopni nem szabad.”

Ennek a három sornak épp olyan éles politikai felhangja van ma is, mint a mű születése idején. Pontosabban lehetett volna, ha a költő nem „cenzúrázza ki” a végleges szövegből, s ha a mű első bemutatójára a nagyérdemű közönségnek nem kellett volna négy évtizedet várnia. Ennek az időcsúszásnak a következményei bizony máig hatóak: alighanem ez lehet az egyik oka annak, hogy a *Csongor és Tünde* egyedül álló remekmű maradt drámairodalmunkban, „folytatás és követők nélkül” – ahogyan Lukács György 1911-ben megállapítja.

„Pokolszülött? Ég küldte le?” – kérdezi az Anyegin könyvtárszobájában bóklászó Tatjana, hogy megfejtse a rejtélyt, kicsoda is az ő szerelmének tárgya voltaképpen. És újabb kérdésével elmerészkedik egészen a végletekig: „Talán csak egy paródia?” – Verses regényét Puskin 1830-ban, ugyanabban az évben fejezi be, mint Vörösmarty a *Csongor és Tündét*. Amely, ha nem „dramatizált tündérmeseként”, hanem „regényes színműként” olvassuk (Loósz István, 1892), a *Varázsfuvola* és a *Faust* mellett méltán állítható párhuzamba az orosz kortárs remekművével is. Hiszen ez a drámai cselekmény úgyszintén nem csupán a férfi, hanem a női főhős párhuzamos beavatás-története is.

Az 1827-es változatban ez a „tükördramaturgia” a címszereplők kevésbé egyénített, hasonló szófordulatai révén még jóval nagyobb nyomatékot kapott, mint a végleges műben. Vándorútja során a női főhős is ugyanúgy szembetalálja magát démonival, a hontalanság, a magány, a szerelemfáltás fájdalmával s az élettről való lemondás kísértésével, ahogyan a férfi. Álmodozó kamaszlányból ugyanúgy felnőtté kell érnie, hogy a darab végén – a rá osztott tündér-szereppel igazából csak most azonosulva! – égi többletét, a varázslás tudományát a föld közegében szóval és tettel is működtetni tudja. Hogy elhiggye, s így elhiessük neki mi is: Csongor nemhiába bízta reá a sorsát.



Jaschik Álmós illusztrációja
a *Csongor és Tündéhez*, 1921

Ágnes Pálfi: Vörösmarty Reread

Having reread the 1827 first version of Mihály Vörösmarty's *Csongor és Tünde* (*Csongor and Tünde*), the author observes that – compared to the final form of the text dated 1830 – the antecedent includes several elements which are worth taking into consideration by all directors of the play, with respect to building a character and composition alike. Then she draws a parallel with Pushkin's verse novel, *Oegin*, which was also completed in 1830, pointing out that it may equally be said of the plot of both these dramatic works that they do not only embrace the initiation of the male protagonist, but of the female one as well. The publication of the essay gains topicality by the premiere of *Csongor és Tünde* at the Nemzeti Színház (National Theatre) in March.



HORVÁTH FERENC

Ki játszotta Berreh szerepét a Színészeti Tanoda Csongor és Tünde-vizsgaelőadásán?

Nem kell sem történésznek, sem meteorológusnak lennünk ahhoz, hogy belássuk: az időjárás jelentős hatást gyakorol a társadalom fejlődésére és a gazdaság növekedésére. Számatalan példát ismerünk, amikor például a csapadék vagy a szélsőséges hőmérséklet – tipikusan nyáron – még az olyan speciális területen is, mint a színjátszás, befolyásolhatja a szabadtéri előadások előre meghirdetett napokon történő megtartását. Az viszont már valóban a kuriózumok közé tartozik, amikor egy kőszínházi előadást kell megszakítani vagy elhalasztani az időjárás kedvezőtlen alakulása miatt.

Pedig ez történt Pesten 150 évvel ezelőtt, 1866. március 21-én a Nemzeti Színházban, amikor a színpadon az 1865-ben alapított Színészeti Tanoda növendékeinek első vizsgaelőadásai zajlottak. A korabeli sajtó részletesen foglalkozott ezzel a rendkívüli időjárási eseménnyel, bár ami március 21-én történt, nem volt előzmények nélküli. Már március elején jelei mutatkoztak annak, hogy 1866 tavaszának időjárása sok meglepetéssel szolgálhat.

A Pesti Hírnök a „Vegyes hírek” rovatban beszámolt arról, hogy furcsa az időjárás: „Pesten múlt szombaton [március 10.] jégeső hullt, (...) tegnap óta pedig éles hideg szél fúj s a már félretett téli kabátok ismét fölkerültek.”¹ „Ugyanezen órában (...) a Vác melletti Acsa faluban (...) a villám a templomba csapott. A tornyon több kárt téve, behatolt a templomba, megkárosítja az oltárt, innen

¹ Pesti Hírnök 7/58, 3. 1866. 03. 13.

báró Prónay új sírboltjába nyomult, melynek ablakai felett eltűnt. Sem a toronykereszt, sem a harangok, vagy valamely boltozat nem szenvedett kárt. (...) A templomban éppen akkor három leány söpört, de semmi bajuk sem lett.”²

Most tekintsük át, hogyan alakult az időjárás Pesten ezen a már említett március 21-én. A történekről A Hon másnapi számának „Újdonságok” rovatában a következő részletes beszámolót adta:

„Ma reggel [március 21-én] rövid két óra alatt többször változott az idő. Eső, jégeső és derült napsugár

váltakoztak néhány pillanat alatt. Déli 10 óra után kezdődött a szél, mely azután szakadatlanul dühöngött mintegy fél 3 óráig. Temérdek kárt okozott a fővárosban, s ezek között a legnagyobbal kell kezdenünk. A vihar ugyanis szétrombolta a nemzeti színház tetőzetét. A második baleset, melyet azonban szerencsés balesetnek is lehet neveznünk, a reáltanoda utcában fordult elő. Van ugyanis a Ferencz rendű barátoknak egy, a Ferencziek terére és a reáltanoda utczára szolgáló török módra épült szegletházuk, melynek tűzfala az utcára néz. A reáltanoda utcában a rég ledőléssel fenyegető tűzfal egy részét mintegy 4 ölnyi szélességben a szél ereje kidöntötte az utcára. A kövek egész a tulsó falig hullottak, s a támadt porfelleg és robaj csak hamar nagy néző közönséget gyűjtött össze, mely hangos örömyilatkozatokban tört ki, midőn meggyőződött arról, hogy senki sem sérült meg. Rendkívüli szerencse, hogy a ledőlés pillanatában a kőzapor senkit sem ért az utcán. Most már nem marad egyéb hátra, minthogy a járó-kelők biztonsága tekintetéből a városi hatóság a tűzfal megmaradt részét egész az utca szegletéig a lehető legrövidebb idő alatt lebontassa. Föltesszük a városi hatóság erélyéről, hogy ezt eszközölni fogja, miután a tűzfal többi része most már szél nélkül is könnyen ledőlhet. – Ezen kívül történtek még kisebb nagyobb károk. A vásárosok sátraít, itt- ott



A Színi Tanoda első évfolyamának tablóképe a hölgy hallgatókkal, Licskó János felvételén 1865-ből (forrás: mek.oszk.hu)



Egressy Gábor temetése. Háttérben a Nemzeti Színház épülete (forrás: keptar.oszk.hu)

² Uo. 7/61, 3. 1866. 03. 16.

megtépte a szél, boltkirakatokat is zúzott be, s a házfedelekről bőven hullott a cserép. Az ez évi időjárás történetében martius 21-dike bizonyára nevezetes szerepet fog játszani.”³

A Fővárosi Lapok második tudósításukban bővítették a kárt szenvedett épületek körét: „a tegnapelőtti [március 21.] orkán megtáncoltatta ugyan a Dunán levő hajókat is, száz meg száz árusátort forgatott föl, s ablakot tört be, de legkonokabban osztá ki dühét két közintézetünk ellen.” A Nemzeti Színházat ért kár mellett a másik súlyosan sérült épület az akadémiai palota volt, ahol az erős szél „az Eszterházy-képcsarnok olasz iskolájában egy tetőzeti ablaktáblát fölszakított s ledobta a terembe, melynek talaján nagy csörömpölés közt tört ízzé-porrá. Szerencsére egy látogató sem volt e teremben.”⁴

Bár a Nemzeti Színház tetőzetének és az Akadémia épületének károsodása, valamint a Reáltanoda utcai falledőlés során a fenti hírek szerint nem történt személyi sérülés, egyik hetilapunk mégis arról számolt be, hogy a múlt szerdán délután 1 és 2 óra között dühöngött iszonyú vihar alatt „(...) A többi házokról is csak úgy szakadtak le a téglák és zsindelek és csak úgy csörömpöltek az utcák az összetört ablakok cserepeitől. Mondják, hogy az épen akkor az utcában levők közül többen meg is sérültek.”⁵

A Magyar Világ Tudósítója sajátos stílusban, nagyon érzékletesen írta meg az eseményeket a lap „Újdonságok” rovatában: „Olyan pusztulást se látott egyhamar Budapest, a melyet a tegnap délben hirtelen kerekedett vihar vitt véghez. A piacon valóságos forradalmat idézett elő. Bérkocsisok kalapjaik, a kofák elsöprött almáik után futkostak, míg a czipészek és kefekötők szétdúlt sátraik fölött oly siralmas arccal búsongtak, mint *Marius* Karthago romjai fölött. Az ablakok, mint valami tündéri bohózatban úgy röpdöstek a levegőben, s leestőkben több »menekülő« jelentékenyen megsértettek. A krinolinós nők különös fatális helyzetbe jöttek s néhány pillanat alatt úgy el is tűntek az utcáról, hogy *Vámberi* a bokharai pusztán vagy legalább is valami muzulmán faluba képzelte volna magát, ha történetesen a piacra vetődik. A nemz[eti] színház tetőzetét, mint valami parókát úgy kapta el a szél s *Lendvay* ércszobra »életveszélyben« forgott miatta.”⁶

Ami a Színészeti Tanoda nyilvános vizsgáit illeti, annak hivatalos programját a Tanoda tanári ülésének 1866. január 28-i 102. számú határozata⁷ állapította meg és a február 25-i újabb tanári ülés határozott úgy, hogy a programot a lapoknak közzétételre megküldik.⁸ Az 1866. évi vizsgák sorrendjét, időpontját és tárgyait a hivatkozott határozat alapján az alábbi táblázatban foglaltuk össze:

³ A Hon 4/66, 3. 1866. 03. 22.

⁴ Fővárosi Lapok 3/67, 268. 1866. 03. 23.

⁵ Családi Kör 7/12, 285. 1866. 03. 25.

⁶ Magyar Világ 2/67, 2. 1866. 03. 22.

⁷ Színészeti Tanoda igazgatósági jegyzőkönyve 1865–1868-ig, 42–43.

⁸ Uo. 44.

időpont	szak	osztály	jelleg	tanár	helyiség
március 12.	drámai	I.	elmélet	Gyulai Pál	tanoda
március 13.	drámai	II. és III.	szavalat, elmélet	Szigeti József, Gyulai Pál	tanoda
március 14.	drámai	I., II. és III.	színház-elmé- lete és szaválás	Egressy Gábor	tanoda
március 15.	operai	I. és II.	elmélet	Böhm Gusztáv és Boccolini Ercole	tanoda
március 16.	operai	I. és II.	gyakorlat	Böhm Gusztáv és Boccolini Ercole	színház csar- nokterme
március 17.	drámai és operai	I., II. és III.	zongora és tánc	Bakits Ferenc, Campilli Frigyes	tanoda ⁹
március 18.	drámai	I. és II.	vígjátéki főpróba	Szigeti József	színház
március 19.	drámai	I. és II. ¹⁰	vígjátéki előadás	Szigeti József	színház
március 20.	drámai	I., II. és III.	drámai főpróba	Egressy Gábor	színház
március 21.	drámai, operai	I., II. és III.	drámai előadás, operai előadás ¹¹	Egressy Gábor, Böhm Gusztáv és Boccolini Ercole	színház

A vizsgákról azonban már a Tanoda határozatának nyilvánosságra kerülését megelőzően kiszivárogtak részletek. Így például a Fővárosi Lapok a „Fővárosi hírek” rovatban már február 14-én tudatta, hogy „A színi képezdében¹² a tanárok erősen készülnek a jövő vizsgákra, melyeknek elméleti része az intézet termében¹³ lesz, a gyakorlati pedig a nemzeti színházban, a déli órákban. Úgy halljuk, hogy egyes drámatörédek mellett *Scribe* »Egy pohár víz«-ét egészen elő fogják adni, mégpedig úgy, hogy a három női szerepet minden felvonásban más-más három leány fogja játszani. Belépti díjak persze nem lesznek, csak egyszerű meghívások.”¹⁴

A vizsgákat végül a programnak megfelelően kezdték el, de a vizsgák sorrendjében kisebb módosításokat időközben azért végeztek. Így például a március 18-ára tervezett drámai főpróba helyére az eredetileg március 21-ére tervezett operai gyakorlati vizsga került, amely félórás csúszással, délután fél kettőkor kezdődött.¹⁵ „A nemzeti színházi képezde vizsgálatai március 12-én, hétfőn kezdődtek meg, az intézet helyiségeiben. A drámai szak első osztálya tette le a próbát az elméleti tárgyakból. A tantárgyak: szónoklati, költészeti és esztétikai előismeretek (tanár *Gyulai Pál*) és versszaválások (tanár *Szigeti József*) voltak. A kis teremben több érdekelt hallgatót láttunk. Az intézet növendékei a kis színpadon

⁹ A vizsga helyszínét a Pesti Hírnök 7/64, 3. 1866. 03. 20. közölte.

¹⁰ A vizsgán résztvevő osztályokat a Fővárosi Lapok 3/65, 259. 1866. 03. 21. nevezte meg.

¹¹ Áthelyezték március 18-ára, lásd Fővárosi Lapok 3/64, 254. 1866. 03. 20.

¹² A sajtó az intézet megnevezésére alternatív módon hol a tanoda, hol a képezde kifejezést használta

¹³ Pest, Újvilág utca 16. 2. emelet.

¹⁴ Fővárosi Lapok 3/35, 139. 1866. 02. 14.

¹⁵ Uo. 3/64, 254. 1866. 03. 20.

foglaltak helyet, s onnan feleltek a kérdésekre. E próbatétek nyilvánosak s bárki meglátogathatja. Délután 1 és 4 óra közt folynak.”¹⁶

Anélkül, hogy a további elméleti vizsgák részleteiről idéznénk a korabeli lapok tudósításait, nézzük meg, mi történt a Nemzeti Színházban a második gyakorlati vizsga alatt a már említett március 21-én. Az eseményről *Szerdahelyi Kálmán*¹⁷ a következőket írta: „*Vörösmarty* »Csongor és Tünde« című színpadi meséjének kivonatos előadásával végződött be tegnap [március 21. szerda] délután a színészeti tanoda idei nyilvános vizsgálata.¹⁸ (...) A mű egyik felvonása után, melyben menydörgés között jelen meg a színpadon a három ördög, amint a függöny már le-gördült, ismét menydörgés-szerű robaj hallatszott.¹⁹ Azt hittük, hogy ez a regés darabhoz tartozik, s örvendtünk, hogy tán *Baldewein*²⁰ valami jóra való gépet talált föl.²¹ Ezúttal azonban nem collodium²² villámok cikáztak, hanem a délben kitört vihar leszakasztá a színház fedelének egyik részét s ez okozta a nagy zajt.²³ Fölpillantva, azt vettük észre, hogy a mennyezet szellentű-nyílásain a nyájas kék ég szokatlanul mosolyog be. Csakhamar hallottuk is, hogy a künn dühöngő orkán a színház vasfedelét összesodorva dobá le a mellék-épület tetejére. A földszinten szárnyra kelt e balhírek elvonták a közönség figyelmét az előadástól. Sokan jártak ki- és be megnézni a lesodort vaslemezeket, melyek a színházra nézve oly káros és költséges menydörgést rögtönözték,²⁴ (...) sőt a tetőzetten támadt világosság csakhamar gyors távozásra készítetett mindenkit.”²⁵

Egressy Gábor tanár tehát az első mű, azaz a »Csongor és Tünde« bevégeztével kilépett a közönség elé, s »rémült arczal« jelenté, hogy a közbejött baleset miatt a »Hamletből« való jelenetek (a nagyobb növendékekkel) s »Árpád ébredése« (*Vörösmartytól*) ezúttal elmaradnak, a vizsga félbehagyatott és végleg elhalasztatott.²⁶

A *Csongor és Tünde* vizsgaelőadása – bár az utolsó percekben nem kevés izgalom kíséretében – sikeresen befejeződött, azonban *Szerdahe-*



Egressy Gábor (1808–1866)

¹⁶ Uo. 3/58, 231. 1866. 03. 13.

¹⁷ *Vörösmarty Mihály összes művei*, 9. kötet. Akadémiai Kiadó, szerk. Horváth Károly és Tóth Dezső. Budapest, 1989. 861.

¹⁸ Fővárosi Lapok 3/66, 263. 1866. 03. 22.

¹⁹ Pesti Hírnök 7/66, 3. 1866. 03. 22.

²⁰ Baldewein a Nemzeti Színház gépésze volt

²¹ Fővárosi Lapok 3/66, 263. 1866. 03. 22.

²² A collodium-gyapot robbanó- és gyújtószernek minősült.

²³ Pesti Hírnök 7/66, 3. 1866. 03. 22.

²⁴ Fővárosi Lapok 3/66, 263. 1866. 03. 22.

²⁵ A Hon 4/66, 3. 1866. 03. 22. és A nép barátja 6/12, 142. 1866. 03. 25.

²⁶ A félbeszakított vizsgát „ad graecas calendae”, azaz a görög kalendák napjára halasztották, ami – miután a görög naptárban nincsenek kalendák – azt jelentette, hogy az elmaradt vizsgákat végleg elhalasztották. Lásd Magyar Világ 2/67, 2. 1866. 03. 22.

lyi Kálmán tudósítása alapján hangsúlyozni kell, hogy a közönség nem a teljes művet láthatta, hanem annak csak kivonatos változatát.²⁷ Tekintettel arra, hogy a vizsgaelőadásra mindössze a délután 1 és 4 közötti három óra állt rendelkezésre, és arra, hogy még a fent említett két mű várt előadásra, nem is lehetett volna az idő szorítása miatt a teljes mű előadását tervezni. Ezt támasztja alá, hogy bár a vihar időtartamát az egyes lapok nem egybehangzóan ítélték meg, abban közös az álláspontjuk, hogy a végül is a színház tetőzetének megbontásával járó szél délután 1 és fél 3 között tombolt a legerősebben. Ennek megfelelően a *Csongor és Tünde* előadása legfeljebb másfél órát tarthatott, ez pedig kevesebb, mint amit a teljes mű színrevitele igényel. A fentieket azért célszerű megemlíteni, mert ezt a vizsgaelőadást esetleg a mű 1879-es Nemzeti Színházét megelőző bemutatójának tarthatják,²⁸ holott 1866. március 21-én csak a mű kivonata került színre.

A *Csongor és Tünde* vizsgaelőadásáról csak kevés kritika jelent meg, úgy tűnik, hogy az „iszonyú vihar” leírása iránt a tudósítók nagyobb érdeklődést tanúsítottak. A Vasárnapi Újság mindössze annyit jegyzett meg, hogy a színházi képezde növendékei a darabban „szorgalmuk és tehetségök egyaránt kitűnő bizonyítékát mutatták be”²⁹. A legteljesebb beszámolót a már említett *Szerdahelyi Kálmán* adta, amikor a március 19-i, hétfői vizsgadarab, az *Egy pohár víz* előadásához hasonlóan a *Csongor és Tündéről* is részletes leírást és méltatást közölt.

„A képzelmes művet *Egressy Gábor* tanár a színpad mögül vezette. Ez alkalommal két új jelenséggel találkoztunk; egyik *Kőrösmezey Gusztáv* (*Csongor*) a másik *Muzits Eliza* (*Ilma*). Az elsőnek férfias ereje és kellemes hangja van; arcza, alakja, színpadias; *Muzits Eliza* pedig nem csak szép külsejével, jó magatartásával, hanem bensőségteli hangjával is meglepte a közönséget. Ha szorgalmasan fogja képezni a természettől kapott szép adományait, jó színésznő válhatik belőle. Alig lehet kívánni, hogy az első két osztály növendékei a költői dikció magaslatára emelkedjenek, s a versek báját éreztetni bírják. Ők nagyon is kitűntették, hogy versben beszélnek (szerepeiket egyiránt kitűnőleg betanulván), hanem a kerek beszédflowam rovására is verseltek. Sikerült egészet most sem adhattak, hanem egyes mozzanatokban többen tanúsíták buzgalmukat és a gondos képzés nyomait. Így *Vahot Mari*, mint *Mirigy*, ezúttal nemcsak a szavalatra, hanem az alakításra is mutatott elég képességet. *Jeney Kornélia* Tündéjénél természetes melegséget vettünk észre. *Tamáty Gyulánál* (*Balga*) pedig komikai erőt. *Gózon Ida* (*Tünde*) értelmesen és otthonosan játszott most is, mint hétfőn. *Tolnay Mari*, *Adamovics Ma-*



Kőrösmezey Gusztáv 1884-ben Kadisa szerepében
(forrás: wikipedia.hu)

²⁷ Fővárosi Lapok 3/66, 263. 1866. 03. 22.

²⁸ Szalisznyó Lilla: *Egressy Gábor színi tanársága és a magyar színészképzés hivatásosodása*. Irodalomtörténeti Közlemények 2014. CXVIII/3. 327. és 347. old.

²⁹ Vasárnapi Újság 13/12, 144. 1866. 03. 25.

tild, Hubenay Ida, Dulka Sarolta, kellemes jelenségek voltak, valamint Bogdanovits Krisztina is, mint nemtők királynője. Csongor szerepének első felét Udvarhelyi Lajos elég ügyesen játszta: Toldy Ferencz, Fortuner Pál és Szigligeti József (Kurrah, Berreh és Duzzog komikai szerepében) sok elevenséget és jó kedvet tanúsítottak.”³⁰

A fenti tudósításból több következtetést is levonhatunk. Az egyik az, hogy Csongor szerepét két növendék, egymással megosztva, ügyesen játszotta el. A megosztás indoka nyilvánvalóan az volt, hogy az I. osztályt végző növendék, Udvarhelyi Lajos és a Tanoda igazgatóságának 89. határozatával az 1865/66. tanév drámai I. osztályába jelentős késedelemmel, csak 1865 novemberében ideiglenesen felvett Kőrösmezey Gusztáv³¹ lehetőséget kapjon egy főszerep részbeni eljátszásával tehetsége bizonyítására. Hasonlóan megosztozott Tünde szerepén Gózon Ida és Jeney Kornélia. Másfelől a szereplők neveit tanulmányozva az is kiderül, hogy a vizsgaelőadáson – a II. osztályt végző Gózon Ida kivételével – kizárólag az I. osztály növendékei vettek részt. Ha azonban tüzetesebben megvizsgáljuk a neveket, kiderül, hogy a három ördögfi neve nem szerepelt sem a Tanoda első, sem a második drámai osztályának hallgatói között. Ahhoz, hogy ennek magyarázatát adjuk, indokolt áttekinteni a Tanodába 1865-ben felvett növendékek sorát.

A Tanoda igazgatóságának 1864. december 27-én kelt 31. határozata³² szerint az első, 1865/66-os tanévre jelentkezett 101 fő közül összesen 50 hallgatót vettek fel, 24 főt a drámai és 26 főt az operai szakra. Ezt a határozatot ismételte meg egy 1865. január 12-én kiadott közlemény.³³ Azonban az első tanévben a drámai szakra ténylegesen felvett hallgatók száma 26 volt, mert a Tanoda főigazgatójához folyamodó Kalmár Imrét a 60. határozattal 1865. március 16-án utólag vették fel a II. osztályba³⁴ és hasonlóképpen felvételre került még Vári Emma is, akinek sem a felvétele időpontja, sem a felvétele körülményei nem ismertek, csak azt tudjuk, hogy a II. osztályba átsorolt Gózon Ida helyére vették fel utólag. Az I. osztályba – számítva arra, hogy évközben a felvettek közül tehetség hiánya miatt többen kimaradnak – viszonylag több, úgynevezett számfölötti hallgatót vettek fel. A felvettek megoszlását az alábbi táblázat tartalmazza:

osztály	drámai szak			operai szak		
	nő	férfi	összesen	nő	férfi	összesen
I.	13*	3	16	7	4	11
II.	3	1*	4	7**	4**	11
III.	–	4	4	4	–	4
összesen	16	8	24	18	8	26

* A tanév folyamán a drámai szakra még további 1–1 férfi- és nőhallgatót vettek fel.

** A tanév folyamán az operai szakra még további 2 férfi- és 1 nőhallgató felvételére került sor.³⁵

³⁰ Fővárosi Lapok 3/66, 263. 1866. 03. 22.

³¹ Színészeti Tanoda igazgatósági jegyzőkönyve 1865–1868-ig, 36.

³² Uo. 8–9.

³³ Zenészet Lapok 5/15, 117. 1865. 01. 12.

³⁴ Színészeti Tanoda igazgatósági jegyzőkönyve 1856–1868-ig, 25.

³⁵ Uo. 17., 20. és 25. old.

A táblázatból kiderül, hogy mind a drámai, mind az operai szakon a felvetteknek mindössze egyharmada volt férfi (vagy a korabeli sajtó elnevezése szerint: fi-tag), és mivel a drámai szak II. és III. osztálybeli hallgatói a vizsgaelőadásokon nem vettek részt, egyszerűen nem volt elegendő hallgató a *Csongor és Tünde* férfi-szerepeinek eljátszására. A drámai szak I. osztályának már említett két hallgatója, *Kőrösmezey* és *Udvarhelyi*, valamint a Balgát alakító *Tamásy Gyula* főszerepet játszott, ezért szükség volt újabb férfi szereplőkre. A férfi szereplők hiányára már az *Egy pohár víz* vizsgaelőadásáról szóló beszámoló is felhívta a figyelmet, amikor megállapította: „Úgy látszik, hogy a fi-tagok hiányát a drámai osztály is érzi.”³⁶

Felmerül a kérdés, hogy milyen módon lehetett a hiányzó szereplőket pótolni. Ehhez ismernünk kell a tanodába való felvétel egyes lépéseit. Az első lépés a beíratás volt, amelyet az 1866/67-es tanévben a Tanoda igazgatóságának 105. határozata alapján március 5-e és 10-e között tartottak. Ezt követték március 22-e és 24-e között a felvételi vizsgák.³⁷ A beíratás vagy bejegyzés, illetőleg a felvételi vizsgák időpontját a felvételi követelményekkel együtt a napi sajtóban is közzétették.³⁸ A Tanoda részéről a kialakult kényszerhelyzetben kézenfekvő volt, hogy a beiratkozott „fi-tagok” közül, akiknek ismertek voltak a színészi ambíciói és értesíteni is tudták őket, választották ki a kiegészítő szereplőket a három ördögfői szerepére. Így előállt az a különleges helyzet, hogy a Nemzeti Színház színpadán három olyan szereplő is jelen volt a tanodai vizsgaelőadásán, aki még nem is volt a Tanoda hallgatója. A Tanoda részéről ez a döntés praktikus volt abból a szempontból is, hogy a három potenciális hallgató felvételéről nem egy felvételi vizsga eredménye alapján kellett döntenükhöz, hanem „élesben” történt szereplés után, amely alkalmasabb volt a tehetség és a képességek megítélésére. Azt, hogy ez valóban így is történt, az valószínűsíti, hogy nem akadtunk nyomára a felvételi vizsgának, de mindhárom személyt, nevezetesen *Toldy Ferencet*, *Várföldi Eleket* és *Szigligeti Józsefet* a Tanoda igazgatóságának 109. határozatával felvették az 1866/67. tanévre a drámai I. osztályba,³⁹ vagyis szereplésüket sikeresnek tartották.

Az még külön magyarázatra szorul, hogy a Berreh szerepét játszó növendéket miért nevezi a már idézett napilap kritikusa *Fortuner Pálnak*, és hogy a Tanoda fent hivatkozott határozata miatt *Várföldi Eleket* említi. Miután *Várföldi Elek*hez családi kapcsolat fűz,⁴⁰ az esetre több magyarázat is adható. A beíratás idején *Fortuner Elek* a „*Várföldi*” művésznevet választotta, melyet 1897-től már hivatalosan is használhatott.⁴¹ Apját, a váci postamestert *Fortuner Pálnak* hívták, sőt *Eleknek* volt egy *Fortuner Pál* nevű, szintén Vácott élő és a helyi postán dolgozó bátyja

³⁶ Fővárosi Lapok 3/65, 259. 1866. 03. 21.

³⁷ Színészeti Tanoda igazgatósági jegyzőkönyve 1865–1868-ig, 45.

³⁸ A Hon 4/50, 3. 1866. 03. 03.

³⁹ Színészeti Tanoda igazgatósági jegyzőkönyve 1865–1868-ig, 46.

⁴⁰ *Várföldi Elek* a szerző feleségének nagyapja.

⁴¹ „Fortuner Elek vezetéknevének Várföldre kért átváltoztatása az 1897. évi 76.126 számú belügyminiszteri rendelettel megengedtetett.” Budapesti Közlöny, 206. 1897. 09. 08. 1.



Várföldi (Fortunek) Elek fotója (a szerző tulajdonában)

is.⁴² Szerdahelyi Kálmán, aki ugyan a Nemzeti Színháznak 1854-től tagja és egyik vezető színésze volt, és ebben a minőségében könnyebben hozzáférhetett a hallgatók személyi adataihoz, talán nem ismerte eléggé a következő tanévre beiratkozott növendékek nevét, ami érthető is. Erre utal, hogy a Tanoda március 13-i elméleti drámai vizsgájáról ugyanő azt írta, hogy „Sok jó feleletet hallottunk, de nem tudva a neveket, nem nevezhetünk meg egyet sem.”⁴³ Lehet, hogy ebben az esetben sem emlékezett a Berrehet alakító növendék nevére, vagy összetévesztette az apa, *Fortuner Pál* nevével. A névelírásban valószínűleg lényeges szerepet játszhatott az is, hogy a március 21-i nagy vihar és az általa a színházban okozott kár olyan rendkívüli eseménynek számított, amely nem tette lehetővé számára a másnapi megjelenésre írt kritika alaposabb ellenőrzését.

Mindenesetre a Tanoda igazgatóságának már többször idézett jegyzőkönyve következetesen a *Várföldi Elek* nevet használja, amikor a már II. és III. osztályos hallgatónak ösztöndíjat állapítottak meg,⁴⁴ de még abban az ügyben is *Várföldi Elek* néven szerepelt, amikor azért marasztalták el, hogy a Nemzeti Színház által rá osztott szerep próbáján – állítólag rokona temetése miatt – nem vett részt.⁴⁵ Az már valóban a sors kegyetlen játéka, hogy akkor valóban temetésre utazott haza Vácra, és éppen bátyja, az 1867. május 17-én, 23 éves korában elhunyt *Fortuner Pál*⁴⁶ temetésére. A Színészeti Tanoda igazgatósága által a tanulmányok végzését igazoló, 1869. április 18-án kiállított „Bizonyítvány” úgy oldotta meg a névkérdést, hogy azt *Fortuner/Várföldi/ Elek* névre állította ki. Jellemző, hogy a nyilvánvaló névelírást az 1866. évi megjelenést követően – e cikk megjelenéséig – senki nem helyesbítette. A Fővárosi Lapok hibás beszámolóját a következő napon a *Magyar Világ*⁴⁷ is közölte, mint „egy kollegánk referálását”, és Vörösmarty Mihály összes műveinek 9. kötete⁴⁸ éppúgy átvette, mint később a jól felkészült, de írásaival esetenként vitákat kiváltó színikritikus, *Molnár Gál Péter* is.⁴⁹

⁴² Váci Naptár az 1866-ik évre. Vác, 1865, 69.

⁴³ Fővárosi Lapok 3/59, 235. 1866. 03. 14.

⁴⁴ A Színészeti Tanoda igazgatósági jegyzőkönyve 1865–1868-ig, 63. és 78.old.

⁴⁵ Uo.65–66.

⁴⁶ Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára A5375 Vol. 23. 52.

⁴⁷ Magyar Világ 2/68, 2. 1866. 03. 23.

⁴⁸ Vörösmarty Mihály összes művei, 9. kötet. Akadémiai Kiadó, szerk. Horváth Károly és Tóth Dezső. Budapest, 1989. 862.

⁴⁹ Molnár Gál Péter: *Adalékok a magyar színészoktatáshoz*. Színház.hu 2005. 09. 15. www.szinhaz.hu/component/content/article/13-archivum/6028

Tanulságos lenne megvizsgálni, hogyan alakult a „Csongor és Tünde” vizsgaelőadásán részt vett összes színinövendék pályája, de ez meghaladná e cikk kereteit. Így csak azt nézzük meg, hogy az ördögfiakat alakító három szereplő milyen pályát futott be.

Arra már korábban utaltunk, hogy *Toldy Ferencet* a Tanoda igazgatóságának 109. határozatával 1866. március 24-én felvették az 1866/67-es tanévre a drámai I. osztályba. A felvétel előtt ő és *Szigligeti József* is nemcsak a *Csongor és Tünde* vizsgaelőadásán, hanem az *Egy pohár víz* című vígjáték március 19-i előadásán is szerepeltek, igaz, a kritika szerint „jelentéktelen kis szerepeket töltöttek még be.”⁵⁰ *Toldy* kedvezőtlen anyagi helyzetének javítása miatt 1866. július 8-án, 12-én és 15-én szerepet vállalt a színházi képezde növendékei által Vácott, a helyi műkedvelőkkel közösen tartott színielőadásokban, melyek során sikeresen színre vitték az *Idegeneket*, a *Fehér Othellót*, a *Nyolcadik pontot* (e két kis vígjátékot egyszerre) és a *Jó barátokat*.⁵¹ A szereplésből származó jövedelme azonban valószínűleg nem oldotta meg hosszabb távon problémáit, mert a Tanoda tanári ülése 1866. október 27-én tárgyalta *Toldy Ferenc* I. osztályos növendék kérelmét, amelyben „segélyért, vagy (ennek hiányában a Tanodából való) elbocsáttatásáért esdett.”⁵² A tanári ülés *Toldy* eddigi teljesítményével elégedett volt, és ezért maradásra bízatták, de a Tanoda alapszabálya értelmében sem segélyt, sem ösztöndíjat nem tudtak számára adni, csupán azt tanácsolták neki, hogy igyekezzen létfenntartásáról addig gondoskodni, amíg – további szorgalma és igyekezete esetén – mint II. osztályos növendéknek megnyílik számára az ösztöndíj lehetősége. Ráadásul *Toldy* 1866 őszén szállásadó-jánál még adósságba is keveredett, emiatt „a Nemzeti Színház némely tagja részéről megrovásnak tette ki magát”, amelynek tisztázását *Szigeti József* tanárra bízta.⁵³ *Toldy Ferenc* végül is – a komoly ígéret ellenére – nem szerepelt az 1867-ben ösztöndíjat kapott II. osztályosok között.⁵⁴ Ez arra utal, hogy még I. osztályos korában megvált a Tanodától, neve többé nem is szerepelt a Tanoda igazgatósági jegyzőkönyvében. Emiatt az a hivatkozás, hogy *Toldy Ferenc* a Tanoda 1869-ben végzett drámai hallgatói között van,⁵⁵ minden bizonnyal tévedésen alapul.

A Duzzog szerepét játszó *Szigligeti József* – aki egyébként a neves színműíró, tanár és igazgató *Szigligeti Ede* fia volt – pályafutása szöges ellentétben állt *Toldy Ferencével*. Már néhány héttel a tanodai sikeres felvételt követően, az 1866. április 7-i tanári ülésnek foglalkoznia kellett a Nemzeti Színház intendánsának levelével, melyben bejelentette a Tanoda főigazgatójának, gróf *Festetics Leónak*, hogy a színházban tiszteletlenül viselkedett *Szigligeti Józsefet* eltiltotta a színház további látogatásától. Ezért a Színház intendánsa és a Tanoda főigazgatója egyetértésben úgy

⁵⁰ Fővárosi Lapok 3/65, 259. 1866. 03. 21.

⁵¹ Uo. 3/166, 671. 1866. 07. 22.

⁵² A Színészeti Tanoda igazgatósági jegyzőkönyve 1865–1868-ig, 56.

⁵³ Uo. 56.

⁵⁴ Uo. 63.

⁵⁵ Drámai színész (rég) (1866–1869). Színház- és Filmművészeti Egyetem, www.filmakademy.hu/hu/osztalyok

határozott, hogy *Szigliget* 1866. április 21-e és május 21-e között, egy hónapon át a színházba járástól eltiltják.⁵⁶ Az alig két hónappal későbbi újabb tanári ülésen, június 11-én ismét kellett *Szigligeti József* hanyag magatartásával foglalkozni. Ekkor az volt a gond vele, hogy a tanórákat nagyon rendetlenül látogatja. A tanári ülés ezért úgy határozott, hogy *Szigligeti* „mostani megintése jegyzőkönyvbe véte-
tik, azon megjegyzéssel, hogy még két ilyen megintés az intézetből kizáratását fog-
ja maga után vonni. E határozat levél által szüleinek tudtokra adandó.”⁵⁷ *Szigligeti József* a megintés hatására elhagyta a Tanodát, és vidéki színésznek állt,⁵⁸ de apja kérelmére a tanári ülés 1867. április 2-i ülésén megengedte, hogy az ifjabb *Szigli-
geti* „a jövőben a drámai szak 1⁸⁵ osztályába ismét bejárhasson.”⁵⁹ Azonban még e
személyes támogatás sem tudta *Szigliget* a Tanodában tartani, azt nem fejezte be,
hanem újból a színészetet választotta. Az utókor gyenge színésznek, ugyanakkor
ügyes rendezőnek tartotta.⁶⁰

Végül tekintsük át *Várföldi Elek*, a második ördögfit, Berrehet alakító növendék pályájának alakulását. *Várföldi* a szorgalmasabb és a Tanoda szabályaihoz jól alkal-
mazkodó növendékek közé tartozott, az egyetlen – és utólag véltlenségét megállapí-
tó – fegyelmi eset⁶¹ nem gátolta a tanári ülést abban, hogy mind a II. osztályban,⁶²
mind a III. osztályban⁶³ érdemesnek tartsák az évi 200 forintos ösztöndíjra, amely-
re létfenntartásához feltétlenül szüksége is volt. Váci kötődése miatt ő volt az egyik
szervezője és szereplője a színházi képezde növendékei által Vácott, 1866. július
8-án, 12-én és 15-én a helyi műkedvelőkkel közösen tartott azon színjelőadásoknak,
melyeket *Toldy Ferenc* pályafutása ismertetésénél az előzőekben már említettünk.⁶⁴
Várföldi – a mellékelt „Bizonyítvány” szerint – a Tanodát 1869. április 18-án jeles
eredménnyel sikeresen fejezte be, és az 1866/67-es tanévre a drámai szakra felvett
5 fi- és 5 nőnövendék⁶⁵ közül – nem számítva az időközben pótlólag felvett növen-
dékeket – ez rajta kívül csak *Nagy Júliáról* volt elmondható.⁶⁶ Más forrás azonban
arról tudósít, hogy 1869-ben a drámai szakon még *Jeney Kornélia* is eredményesen
végzett.⁶⁷ Ezt nemcsak a korabeli sajtóhírek cáfolják,⁶⁸ hanem *Szalisznyó Lilla* elő-

⁵⁶ A Színészeti Tanoda igazgatósági jegyzőkönyve 1865–1868-ig, 51.

⁵⁷ Uo. 52–53.

⁵⁸ *Magyar színművészeti lexikon*, IV. kötet. (szerk. Schöpflin Aladár) Budapest, 1929, 248.

⁵⁹ A Színészeti Tanoda igazgatósági jegyzőkönyve 1865–1868-ig, 62.

⁶⁰ *Magyar színművészeti lexikon*, uo.

⁶¹ A Színészeti Tanoda igazgatósági jegyzőkönyve 1865–1868-ig, 67.

⁶² Uo. 63.

⁶³ Uo. 78.

⁶⁴ Fővárosi Lapok 3/166, 671. 1866. 07. 22.

⁶⁵ A Színészeti Tanoda igazgatósági jegyzőkönyve 1865–1868-ig, 46.

⁶⁶ Fővárosi Lapok 6/49, 195. 1869.03.02., Budapesti Közlöny 50, 623. 1869. 03. 03. és
50, 832–833. 1869. 03. 21.

⁶⁷ Drámai színész (régii) (1866–1869). Színház- és Filmművészeti Egyetem. www.filmaka-
demy.hu/hu/osztalyok

⁶⁸ Fővárosi Lapok 5/59, 235. 1868. 03. 11.

zőekben hivatkozott tanulmánya⁶⁹ is, amikor megerősíti, hogy az 1865-ben felvett Jeney – más pályatársaival együtt – 1868-ban szerzett oklevelet.

Várföldi még mint tanodai növendék 1867. január 20-án szerepelt először a Nemzeti Színház esti előadásán, és jelent meg neve a nyomtatott színlapon.⁷⁰ Ezt számos nemzeti színházi epizód szereplés követte, míg végzős növendékként 1869. március 6-a és 20-a között három alkalommal – párhuzamosan a tanodai záróvizsgákkal – főszerepet játszott a Budai Népszínházban *Dux Lajos* „Az utolsó próféta” című drámájában.⁷¹ Ezt követően a Budai Népszínház szerződtette, és ott szerepelt is, de ez a tagsága nem tartott sokáig.⁷² Tekintettel arra, hogy a Nemzeti Színházban hiány volt fiatal férfi szereplőkben, a sajtó ezért szorgalmazta – többek között – Várföldi felvételét a színházhoz.⁷³ A Nemzeti igazgatója feltehetően emiatt Várföldi *Eleket* 1869. május 1-jétől szerződtette a színházhoz.⁷⁴ Nemzeti színházi tagsága 1874 tavaszáig tartott,⁷⁵ akkor családi okok miatt felhagyott a színészi hivatással⁷⁶ és visszatért Vácra, de a színészet iránti vonzalma sohasem szűnt meg, helyi műkedvelői előadásokat rendezett⁷⁷ és néha még szereplést is vállalt.

A szereplők után térjünk vissza a vihar által megrongált színházépülethez. A lap kritikusa szerint a hiányos tetőzet egyenes következménye volt, hogy az „esti színházi előadást [március 21.] sem tartják meg, sőt tán a mait [március 22.] sem. Sajnáljuk, mind a színház kárát, mind azt, hogy az élénken folyó vizsgálatnak [azaz vizsgáknak – H. F.] ily erőszakosan kellett bevégeződnie.”⁷⁸ A színház hivatalos közleménye ennél kevésbé konkrétan fogalmazott, mikor azt jelentette meg, hogy: „A színház tetőjének a vihar által megrongáltatása miatt, az előadások mától kezdve bizonytalan időre megszüntetnek.”⁷⁹ Elkerülő az előadások szüneteltetése miatt keletkező nagyobb anyagi veszteséget,⁸⁰ „a nemzeti színház szélhordta tetőjét ideiglenesen szurokkal bevont vászonnal pótolták”⁸¹, így a színház március 23-án, két nappal a vihar után az egyébként március 21-ére kitűzött *Az egy nimród baklövése* című vígjátékkal újra megnyitotta kapuit. Március 24-én a *Rigoletto* című operát adták elő, ezt követően azonban a színházat a tetőzet tartós helyreállítása végett egy hétre bezárták.

⁶⁹ Szalisznyó Lilla i. m. 341.

⁷⁰ A Nemzeti Színház színlapjai 1866–1874, Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár.

⁷¹ A Hon 7/54 esti kiadás, 4. 1869. 03. 08., Budapesti Közlöny 67, 848. 1869. 03. 23.

⁷² Pesti Napló 20/76 esti kiadás, 3. 1869. 04. 10.

⁷³ Fővárosi Lapok 6/98, 392. 1869. 04. 30.

⁷⁴ Uo. 6/111, 443. 1869. 05. 16.

⁷⁵ Fővárosi Lapok 11/77, 338. 1874. 04. 04.

⁷⁶ A Nemzeti Színházban utolsó szerepe 1874. 03.23-án volt *A Benoiton család* című vígjátékban

⁷⁷ Fővárosi Lapok 11/296, 1296. 1874. 12. 29.

⁷⁸ Uo. 3/66, 263. 1866. 03. 22.

⁷⁹ Uo. 3/66, 264. 1866. 03. 22.

⁸⁰ „A két napi szünet is a mostani jó időnyben lehet vagy nyolcszáz forintnyi veszteség.” idézi a Fővárosi Lapok 3/68, 271–272. 1866. 03. 24.

⁸¹ Magyar Világ 2/70, 3. 1866. 03. 25.

Erre a szünetre amúgy is sor került volna, mert a húsvéti ünnepeket megelőző nagyhéten nem tervezték előadások tartását⁸². Az időjárás március 25–26-án újból kedvezőtlenre fordult: „az eső, mely folyvást hullott, tetemes károkat okozott a kalapját vesztett nemzeti színház belső részeiben. A tetőzet be van ugyan borítva kátrányos vászonnal, mindamellett az eső talált magának utat, hogy itt-ott befolyhasson. A színház körül jelenleg egyéb zaj sincs, mint a lemezek kopácsolása. Az előcsarnok egész bádogos műhely lett. A tetőzet helyreállítása azonban a legserényebb munka mellett is több napot vesz igénybe.”⁸³ A színház elmaradt bevételei mellett a tetőzetben okozott kár csaknem további 1500 forint volt⁸⁴. A helyreállítás költségeihez a Helytartótanács az országos alapból ezer forintot utalványozott.⁸⁵ Köszönhetően a gyors helyreállításnak, a Nemzeti Színház 1866. április 2-án, húsvét hétfőn ismét tarthatott előadást,⁸⁶ a tavaszi idényt Shakespeare színművével, a *Szentivánéji álommal* nyitották meg.⁸⁷

A Nemzeti Színházban közel 150 éve történeteket megvizsgálva – a korabeli sajtó részletes beszámolóit és más dokumentumokat alapul véve – a címben feltett kérdésre azt a megnyugtató választ adhatjuk, hogy azon a bizonyos 1866. március 21-i tanodai vizsgán – az eddigi közlemények ellenére – nem *Fortuner Pál*, hanem *Várföldi Elek* játszotta a második ördögi szerepét.

⁸² Fővárosi Lapok 3/66, 263. 1866. 03. 22.; Családi Kör 7/134, 309. 1866. 04. 01.

⁸³ U.o. 3/71, 283. 1866. 03. 28.

⁸⁴ Magyarország és a nagyvilág 2/12, 190. 1866. 03. 25.

⁸⁵ Fővárosi Lapok 3/149, 603. 1866. 07. 03.; Vasárnapi Újság 13/27, 328. 1866. 07. 08.

⁸⁶ Fővárosi Lapok 3/75, 308. 1866. 04. 01.

⁸⁷ Pesti Hírnök 7/74, 3. 1866. 03. 31.

Ferenc Horváth: Who Played Berreh in *Csongor és Tünde* at the Drama Performance Examination at the School of Acting?

The author investigates an event which took place 150 years ago, on 21st March 1866, at the Nemzeti Színház (National Theatre), namely the first drama performance examinations of the students at the Színészeti Tanoda (School of Acting), founded in 1865. The day was made memorable by exceptional weather conditions as well: a powerful wind storm ripped off the roof of the theatre so the performances had to be interrupted. Ferenc Horváth scrutinized contemporary documents to find the answer to the question in the title: it was *Elek Várföldi* who played Berreh in Vörösmarty's *Csongor és Tünde* (*Csongor and Tünde*) on that day, to whom the author is related through his wife (he was her grandfather). As a result of a systematic research, he concludes that the person who played this role remained to be unveiled up until now due to an unfortunate spelling mistake. The article – which gains topicality by the upcoming premiere of *Csongor és Tünde* at the Nemzeti Színház – contributes important data through the description of this case to knowledge about contemporary Hungarian actor training.





LŐRINC LÁSZLÓ



„Nyelvemlékek” és „nyelvújítás” Blattner Géza bábszínházában (1919–1930)*

Blattner Géza (1893–1967) bábművész 1918-tól kezdődő negyvenéves pályafutásának¹ két mozzanatáról szeretnék beszélni. Az egyik az 1919-es budapesti *Wayang játékok*, a másik az a műsor, mely 1929 és 1930 között állt össze Párizsban. Mindkét esetben több műsorszámból összeálló előadásról volt szó, és más alkotóművészek is közreműködtek. Azt vizsgálom, hogy mennyiben voltak ezek az előadások színházi „nyelvújítások”, és eközben milyen „nyelvemlékekre”, vagyis előzményekre, régi és kortárs hatásokra támaszkodtak.

A *Wayang játékok* bemutatója 1919 márciusában volt Bárdos Artúr Belvárosi Színházában, a hazai színházi útkeresés egyik legfontosabb műhelyében.² Mindössze két ezzel kapcsolatos egykorú kép maradt fent: a *Színházi Életben* megjelent fotó *A lovag meg a kegyese* egyik jelenetéről³ (az eredeti nincs meg), és Rónai Dénes szép fényképe a három alkotóról⁴.

Az előbbi – megfelelően a korabeli sajtó lehetőségeinek – gyenge minőségű, az árnyalatok iránt közömbös fekete-fehér kép, de azért kivehető, hogy a színpa-

* A Szenárium által 2015. november 28-án rendezett *Magyar színházi nyelvújítók a 20. században* című konferencián elhangzott előadás szövege.

¹ A pályafutás egészéről lásd: Lőrinc László: *Blattner. Egy bábos életútja*. Bp. 2014.

² Balázs Béla: *A könnyű ember* és *A fekete korsó*; Walleshausen Rolla: *Egyszer volt; és egy flamand játék: A lovag meg a kegyese*. A *Wayang játékok*ról lásd. uo. 23–40.

³ Uo. 26. *A lovag meg a kegyese* c. darabot Kosztolányi Dezső dolgozta át bábszínpadra. A darabról lásd uo. 29–34.

⁴ Uo. 24.



Kosztolányi Dezső: *A lovag meg a kegyese*, kép az 1919-es előadásból (fotó: OSZMI Báltár)



Walleshausen Zsigmond, Detre Szilárd és Blattner Géza a *Wajang játékok* bábjaival (fotó: Rónai Dénes, OSZMI Báltár)

dot burjánzó növényi ornamentika keretezi, vastag feketével kirajzolt kontúrokkal, és nagyjából látható a két „szereplő” alakja is. A másik inkább a technikába enged bepillantani: Blattner és Walleshausen Zsigmond kezében egy-egy fából kivágott lapos figura van. Ezek csak csekély mozgásra voltak képesek, a hölgyalak például csak a fejét ingatta; hogy ez kacérság volt, méltatlankodás, vagy inkább tiltakozás, az a szituációtól függött.

Blattner később egy ábrát is készített e bábuk mozgatásáról⁵, ahol jól látszik, hogy sínen „közlekedtek” a színpadon, oldalról lökték be, illetve húzták vissza „őket”, és mozgatósínörjüket is kivezették a szélekre a sínek mentén. Ez – ellentétben mondjuk Vitéz László kesztyűs bábjának mozgékonyásával – csak korlátozott, szaggatott, szinte „ügyetlen” mozgást tett lehetővé, de ez is lehetett a cél: valamilyen bájosan naiv, „neoprimitív”, de emellett esztétikus mozgáslátvány. Ahogy a kritikákból kiderül, ez is volt benne az újdonság, ámbar a kor legújabb színházi tö-

rekvéseinek ismeretében nem volt teljesen szokatlan.

Egyik forrásukra az előadás címében is utaltak az alkotók: a jávai úgynevezett vajang purva lapos bőrből kivágott, pálcával mozgatott árnyfigura volt; a kettőre csökkentett dimenzió és az ezzel járó dekoratív stilizáció volt az, ami megragadta őket. A keleti kultúra más irányból is hathatott: az előadás egyik száma, a *Fekete korsó* című árnyjáték óegyiptomi mitológiai témát dolgozott fel (a szöveget Balázs Béla Blattnerék számára írta). Feltehető, hogy a Nílus-menti kultúra nemcsak mitikus alakjaival, de a perspektívát szintén kiiktató, dekoratívan stilizáló festészettel és domborműveivel is hathatott. (Erről kép nem maradt fenn.)

⁵ Geza Blattner: *Art researches of the experimental puppet theatre „Arc-en-Ciel” in Paris*. Gépírat. 1941. OSZMI Báltár. sz. n. Várható megjelenés magyarul: *Art Limes* 2015/1.



A Wayang játékokat érő hatások

Ha a színpadkép növényi ornamentikáját nézzük, nem nehéz felfedezni a szecesszió hazai – telt, a népi és reneszánsz világot is idéző – változatának, például Lesznai Anna illusztrációinak hatását, vagy legalábbis a velük való rokonságot.

Blattner visszaemlékezéseiben megemlíti, hogy indulásakor nagy hatással voltak rá a müncheni Ernst Moritz Engert árnyjátékai⁶, melyekben szintén felfedezhetőek a szecesszió ismérvei. Ha ezek látványvilága más is volt (aminek később, a párizsi években lesz inkább érezhető a hatása), már annak alapján is, hogy a *Wayang játékok* festő (és fényképész) művészei eleve síkszerű megoldásokban gondolkodtak, feltételezhető a kapcsolat. De a megoldások forrásainak keresésénél nem kell egészen Jáváig, Egyiptomig vagy akár Münchenig utazni. A korabeli gyerekszobákban gyakori, papírfigurákat „alkalmazó” bábszínházak is részben hasonló elven működtek. Jól látható ez például a *Fanny és Alexander* című Bergman-film első képsoraiban, ahol a főhős fiú egy olyasféle bábszínház alakjait rakosgatja, mint amilyenre Kosztolányi is nosztalgiával emlékezett vissza: „Gyengédséggel és gyásszal néztem a kis deszkaalkotmányt, melyen réges-régen keménypapírra ragasztott bábok sétáltak. ... Ha ezer-szer is papírból, fából van összeábdál-



Moritz Engert (1892–1986) sziluettrajza, magánygyűjtemény (forrás: gutshof-britz.de)

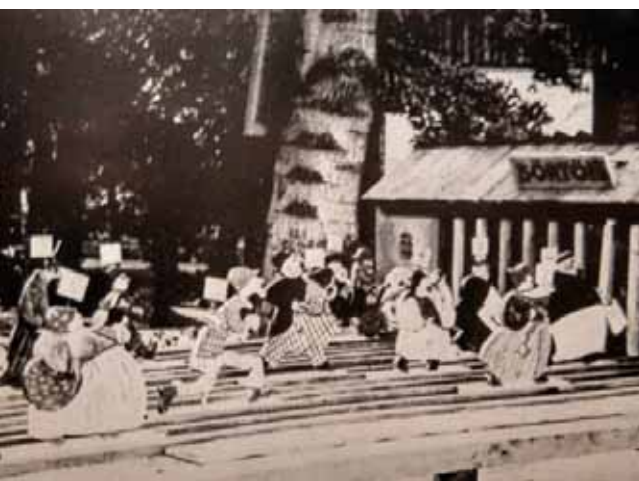
⁶ Blattner Géza visszaemlékezései (cím és év nélkül), gépirat, töredékes. OSZMI Báltár 84. 10. 1. 8.



Ingmar Bergman: *Fanny és Alexander* 1982 (forrás: absaloncph.dk)

va, egykor mégis ez jelentette nekem a valóságot és az egész életet.”⁷ A sík alakokat itt is részletgazdagon megrajzolták, de tagjaik mozdíthatatlanok: a figurák nem mozognak, csak siklanak a színen, örök időkre egyetlen pózba merevedve, mint kivágott illusztrációk. A játszó gyerek könnyedén vetíti bele e papírszobrocskákba az élő, cselekvő alakot, ahogy egy Matchbox játékautóhoz hozzáfogott parafadugó is minden további nélkül lehet a hiperrealista kis autócska sofőrje. Valahogy úgy kell a nézői fantáziának is működnie a *Wayang*-színpadot látva, ahogy a játszó gyermeké, aki bármit belelát egy akármennyire „összeábdált” tárgy-együttesbe.

Ám, tűnjön bár profán dolognak, a legközvetlenebb hatással a *Wayangra* mégis egy 1917-es vurstli játék lehetett. A margitszigeti Hadikiállítás attrakcióját egy Vértés Marcell karikatúra alapján a kiállítás művészkatoná rendezői készítették, akik közé Blattner is tartozott, bár a játék készítésében feltehetően nem vett részt.



A városligeti mutatványról készült fénykép (OSZMI)

Itt fából kivágott sík figurák ábrázoltak egy-egy „hadimilios” típust (kofa, feketéző, gyáros, bankár stb.). A játékra befizetőknak a „Börtön” feliratú épületig kellett eljuttatni a figurákat. Aki gyorsabban tekerte a kurbliját, annak a miliomosa előbb ért célba. Erre a játékra Blattner évtizedekkel későbbi visszaemlékezéseiben is kitért. Nem lehet nem észrevenni e speciálisan vásári figurák és a *Wayang* alakjainak rokonságát.

⁷ Kosztolányi Dezső (1978): *Játék a porban*. In K. D.: *Színházi esték*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, II. 725.

Ezekhez a képzőművészeti és technikai hatásokhoz társulnak az irodalmi remiszenciák. A szecesszió ezen a téren sem volt tartózkodó: a *Fekete korsó* legalábbis erősen a hatása alatt állt, de mint látható, jelen volt a középkor is a flamand játékban, továbbá szerepelt egy székely mese is (Walleshausen Rolla: *Egyszer volt*).

Sokfelől érkező, sokféle benyomás érte Blattneréket, summázhatnánk. De mindezekben van valami közös: az összes hatás forrásvidéke valamilyen módon kívül esik az antikvitás fémjelezte, majd a reneszánsztól a naturalizmus koráig terjedő, speciálisan európai magaskultúra terepében. A gyermeki világ, akár csak a népi és vásári, „alatta”, a keleti „mellette”, a középkori „előtte”, a szecesszió „utána” helyezkedik el. De egytől egyig ellentétei az európai főáramlatnak abban, hogy valami ősi, romlatlan, naiv, „kinti” világot képviselnek, ami után a századelő útkeresői, köztük a modern művészi bábjáték apostolai is vágyakoztak.⁸ A *naiv*, *gyermeki*, *népi*, *ősi*, *varázsos*, *misztikus*, *lírai*, *költői*, *dekorativitásra törekvő* jelzők többékevésbé valamennyi műsorszám képi világára és irodalmi anyagára ráillenek, némelyikre az *erotikus* is. Viszont a kor megszokott színházi előadásaihoz képest jóval kevesebb itt a „dráma”, a pátosz, a reális, racionális, valós és életszerű motívum. Igaz, ebből az előadásból (eltekintve az ellenpéldaként bemutatott marionett-játéktól) hiányzott a direkt humor is. (Az előadás egyik gyengesége épp az volt, hogy a Kosztolányi-szöveg szellemességét nem hagyta teljesen érvényesülni.)

Blattner a későbbi években különféle irányzatokkal, stílusokkal próbálkozott, de itthon nem járt sikerrel, végül 1925-ben kitelepült Párizsba. Akkoriban is úgy volt, mint ma: az álnemzeti és álkonzervatív kultúrpolitika és közízlés elől menekülő valódi nyelvújítókat külföldön értékelték és díjazták. (Blattnerék *Az ember tragédiája* előadása például díjat kapott az 1937-es párizsi világiállításon, de az itthoni kulturális élet tudomást sem vett a kinti, „emigráns” magyar avantgárd művészek közreműködésével megszületett produkcióról.)

Blattner Párizsban már 1926-ban újra bábozott ismerősöknek, majd 1929-ben lépett a nyilvánosság elé a néhány magyar és nem magyar társával létrehozott Arc-en-Ciel (Szi-várvány) nevű bábszínházzal, és műsorukkal szinte berobbantak a Montparnasse művészvilágába.

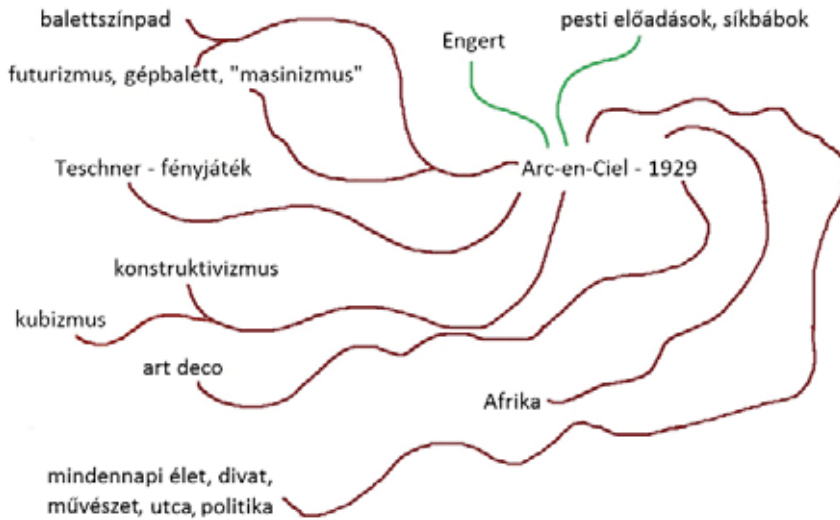
Az itteni műsorban újabb hatások is megjelentek, miközben természetesen érvényesült az otthonról hozott szellemi útravaló is.

A korábbi korszak formanyelvének továbbélése mutatkozik meg abban is, hogy a párizsi darabok jelentős részé-



Az Arc-en-Ciel bábszínház egyik korabeli meghívója (OSZMI Báltár)

⁸ Lőrinc id. mű, 11–15.



Az Arc-en-Ciel számait érő hatások 1929-30 körül

ben feltűnnek stilizált és dekoratív síkfigurák. Ezúttal azonban erősebben érvényesült az avantgárd, főleg a futurizmus és konstruktivizmus hatása. Jellemző, hogy Blattner első – barátjának, a rendező Németh Antalnak – hazaküldött képeslapja az 1925-ös párizsi iparművészeti világkiállítás hipermodern szovjet pavilonját ábrázolta.



Az Iparművészeti Világkiállítás szovjet pavilonja képeslapon, 1925 (forrás: thechannelhouse.org)

Nincs ebben semmi bolsevizmus (a bábos nem vonzódott semmilyen politikai ideológiához különösebben), a szinte provokatív protest gesztus inkább a hazai áporodott viszonyoknak szólt a „szabadság” földjéről. (Blattner különben eleve e kiállítás megtekintésére érkezett ki, melynek francia nevéből ered az art déco stílusmegjelölés.) A párizsi modern hatások aktiválták a lappangó Engert-reminiscenciákat, ami már az 1926-os *Szívek, ha találkoznak* című produkció árnyfiguráin érezhető: ezek némi hasonlóságot mutatnak a müncheni művész árnyaival. Az alakok kontúrjainak vonalvezetése ezúttal merészebb és groteszkebb *A lovag...* szereplőiénél, ami jól megfigyelhető André Kertésznek az előadásról készült fotóin.⁹ Az is megállapítható, hogy az ide vezető út korábbi stációit még Magyarorszá-

⁹ Uo. 74, 75.



Blatner a Táncosnók figuráival (forrás: artlimes.hu)

rétegek számának megfelelően – különböző árnyalatokat adtak ki. A mozgás ezúttal pálcákkal és zsinórokkal együttesen történt. A két alak jól megfigyelhető Kertész korabeli fotóján.¹¹

A táncosnók alakjára már az akkoriban népszerű konstruktivista gép-balettek és „masinista” produkciók hathattak. A figurák nem groteszkül göcsörtösek voltak – alakjukat inkább geometrikus formák, karikák, korongok, az egyenesek és az enyhe, szabályos ívek uralták. E formák részben a testrészeket alkották (például az egyik táncosnó csípőjét két koncentrikus kör rajzolta ki, feje háromszögekből állt össze stb.), részben – az ízületeknél – a rétegek fedésében rajzolódtak ki. E hatást egészítették ki a korábbi játékokban rejtve maradó, de ezúttal az átvilágításakor látványosan és hangsúlyosan „coming outoló” mozgatózsinórok egyenesei.

E látványvilág erősen emlékeztet Fernand Léger nem sokkal korábban született konstruktivista festményeire (*Les Disques*, 1918, *Les disques dans la ville* 1920 stb.), illetve az e stílust követő balett-díszletre, például a párizsi Gyagilev-féle orosz balett *Acéltánc* (*Pas d’acier*, 1927) című produkciójának színpadára, melyet Jakulov tervezett. (A zenét Prokofjev, a koreográfiát Mjaszin alkotta.) A díszletben mintha sokszorozva látnánk az említett táncosnó-csípő koncentrikus köreit. A korabeli fotók tanúsága szerint a táncosokat

gon járta végig a művész, például a *Magyar Írás*ban publikált, de színpadon nem szereplő szílettjeivel.¹⁰

Eltávolodott viszont a seceszió világától a különösen érdekes *Táncosnók* című számmal (1929), melyhez szintén lapos figurákat alkalmazott, de ezeket nem „fekete”, hanem áttetsző, krémszínű, gépalkatrészszerű formákból állította össze, melyeket hátulról világítottak meg, és így az ízületeknél egymással érintkező lapok – a



Picasso egyik figurája a *Parade* című balett-hez, rekonstrukció (forrás: theartblog.org)

¹⁰ *Magyar Írás*, 1922. V–VI. 105., 120.; VII–VIII. 144.

¹¹ Lőrinc id. mű, 80. Az 1929-es műsorszámokról lásd még uo. 79–81.



Blattner Géza a *Gépemberrel*
(fotó: OSZMI bábtor)

nem tudták harmonikusan e látványvilágba illeszteni, hiszen ahhoz át kellett volna strukturálni őket. Korábban Picasso megkísérelte, hogy a nevezetes *Parádé* (1917) című balett szereplőinek jelmezét a modern díszlethez igazítsa, ebből azonban az lett, hogy „bedobozolva”, afféle belülről, tánccal mozgatott bábokká változtatta őket. Logikusabb volt Blattner gesztusa, aki valódi bábokkal jelenítette meg ezt a stílust; ehhez díszlet már nem is kellett, maguk a konstruktivista látványelemek mozogtak.

Ám az *Acéltánc* futurista-bolsevista lelkesedése a modern gépvilág iránt Blattnernél elillant, nála itt a gépelemek a konstruktivista látványvilágot ideológiai felhang nélkül szolgálták. Hasonló átalakuláson mentek át a korban divatossá váló színpadi robotok. Maga a

kifejezés is ekkor hangzik el először, Karel Čapek *R.U.R.* című drámájában (1920), melyet 1921-ben mutattak be Prágában, majd London, New York, Chicago után 1924-ben érkezett meg az előadás Párizsba. Az első robotos sci-fi világsikere azt mutatja, hogy a gépek nemcsak lelkesítették, hanem nyomasztották is a kor embereit. Ezzel szemben Blattner kis robot konferansziéjában semmi riasztó nem volt (hol *Jövőnek*, hol *Gépembernek* nevezte). A kedves kis marionett-alak szíve mágnes, lábfejei kerekék, szemei lámpák voltak, és vidám-naiv verses összekötő szövegeket mondott, miközben „művészkollégái” felkészültek az új műsorszámra.

Míg az elgépiesedést megjelenítő negatív utópiákban az emberi világ válik nyomasztóan gépiessé, addig itt a gépecske viselkedik meglehetősen esendő, kedves, szeretetreméltó emberként. Ez azonban a bábszínház ősidők óta változatlan lényegéből ered, esetében ugyanis mindig a tárgy humanizálódik, és nem fordítva. Blattner tehát sem a futurista színház gépek iránti lelkesedését, sem a negatív utópiák gépektől való riadalmát nem veszi át, de mindkettő látványvilága ihletője lesz derűs-ironikus produkcióinak.

A konstruktivizmusba oltott humor nemcsak az „igazgató” műveiben jelentkezett az Arc-en-Ciel színpadán. Egyik munkatársa, Sigismund Kolos-Vary (Kolosváry Zsigmond) egy frenetikus „divatrevüt” alkotott 1930-ban. Mindenféle mozgó testrészt nélkülöző, teljesen merev figurái a divatfotókat karikírozták elragadó szépséggel és humorról.¹² A nyurga korabeli manökenek vonultak itt fel szipkával, merész kivágású szoknyákban, bubifrizurával, elővillanó vállakkal, de volt közöttük olyan is, melynek fejét, karját és szoknyája szegélyét egyetlen fényes drótból kanyarította ki. (Kolos-Vary figuráival reklámoztak egy 1996-os New York-i rep-

¹² Az 1930-as műsorszámokról lásd uo. 93–99.

rezentatív bábtörténeti kiállítást is.) Az alkotó később humoros karikatúrabábukkal egészítette ki a kollekción, köztük egy Josephine Baker figurával.

Ezúttal az ihlető hatás a kortárs művészeti szalonokon kívül a párizsi mindennapokból jött, akárcsak A. Tóth Sándor merev síkfigurái esetében, melyek a közterek nappali és éjszakai figuráit vonultatták fel enyhén kubista felfogásban, a folyamatosan változó fényviszonyok közepette (*Az utca*, 1929). Sőt a síkfigurák politikai szatírákhoz is használhatóak voltak: Blattner *Marianne és a libái* (1930) című árnyjátékában a francia elnök is fel-, pontosabban egy tó vizébe lépett, fürdőgatyában. (Utóbbi karikatúra-bábukat a müncheni bábmúzeum őrzi.)

Ezeket síkbábokat hasonló módon animálták, mint az 1919-ben bemutatott *Wayang* című produkció figuráit, csak a mozgó zsinórokat nem vezették ki a szélekre, hanem alulra lógtak, végükön karikákkal, és az ezekben illesztett ujjak mozgatták az egyes tagokat; Gaston Doumergue elnök esetében két kezét és egy lábát.

A párizsi kezdetektől fontos volt Blattnernél a világitás. A táncosnők játékában például meghatározó volt a megvilágítás, a fényhatások változása a színpadi térben – ezt láthattuk *Az utca*, de más számok esetében is. E téren vélhetően a bécsi Teschner hatása is tettenérhető, akinek vizuális attrakciókra építő bábszínházát 1925-ben, Párizs felé átutaztában látta a művész.

Egzotikus „couleur local”-ként ebben a műsorban nem a távoli Kelet, hanem – az aktuális francia érdeklődésnek is megfelelően – Afrika jelent meg a franciaországi Marie Vassilieff mozdulatlan bábokat (vagy inkább babákat) felvonultató groteszk műsorszámában. (*Meztelen házassága*, 1929).

Ha végigtekintünk Blattner további életművén, jó néhány újszerű produkciót találunk, csak éppen a szecessziót ekkor már kiegészíti a kubizmus és a futurizmus, a Keletet Afrika, és színházába beszüremkednek a prózai hétköznapok is a maguk élénkebb, humorosabb hangnemével, a századeleji kabarék világát idézve. Mindazonáltal elmondható, hogy bár Blattner a későbbi években is keresi az újabb és újabb utakat, megoldásokat, a 30-as évek elején merészebben nyelvjújtó korszaka lezárul.

László Lőrinc: “Linguistic Records” and “Language Reform” in the Puppet Theatre of Géza Blattner (1919–1930)

The monograph by László Lőrinc devoted to the works of Géza Blattner (1893–1967), creator of European importance in the history of Hungarian puppet theatre, was published by OSZMI (Hungarian Theatre Museum and Institute) in 2014. The author, while introducing the two creative periods of Blattner, who originally wanted to become a painter, points out those drives in European modernism which elevated puppetry to the rank of high art again, reflecting on both its ancient roots and the form-generating experiments of avantgarde. In the first part of the article he analyses the performance called *Wayang Plays*, which premiered in Hungary in 1919. Later he speaks about the success story when in 1929 Blattner, already an immigrant in Paris, made his debut in the artists' world of Montparnasse with his theatre company called Arc-en-Ciel (Rainbow). Out of this multi-movement performance, Lőrinc highlights the scene called *The Women Dancers*, the visual world of which, reminiscent of Ferdinand Leger's Constructivist paintings, stirred the greatest sensation.



„...végigálmodtam az életemet”

Köllő Miklóssal Regős János beszélget

Regős János (R): Gyermekkorom a pantomim- és mozgásszínházak közvetlen közelében zajlott. Testközelből figyelhettem, amint apám, Regős Pál a tükör előtt tanulja a technikát, tréningezik, előadásokra készül, próbateremmé alakítja a gyerekszobát, díszletet fest, a saját alkotómódszerét az egyedül üdvözítőnek, másokét tévútnak gondolva kritizálja vagy éppen rajongva dicséri a társ pantomimeseket. Köllő Miklós, így vagy úgy, de mindig jelen volt az életünkben, mint aki egyike azoknak, akik már a kezdet kezdetén elbúcsúztak a fehér sminkes klasszikus, marceau-i¹ pantomim-stílustól, és nyitottak a dramatikus-vizuális pantomim, a mozgásdráma felé, mely leginkább a lengyel és a cseh iskolát jellemezte. Akik akkoriban Magyarországon ezzel a műfajjal akartak foglalkozni, csak autodidakta módon sajátíthatták el a technikai alapokat, juthattak mesterek közelébe.

Köllő Miklós (K): Én eredendően biokémikusnak készültem. Abból az indítástból, hogy a létezésünk, az életünk titkait talán e tudomány által volna lehetséges legalább részben felfedezni. A létezés három alapkérdése közül – hogy honnan, hová és miért? – legalább egyet jó lett volna megválaszolni. Így aztán az ELTE Apáczai Csere János Gyakorló Gimnáziumba jártam, ahol nagyon erős volt a kémia szak is. Az országos tanulmányi versenyen bekerültem az első tíz közé, ami egyenes utat jelentett az egyetemre, nem kellett felvételiznem. De az érettségi előtt egy évvel rájöttem, hogy a biokémia tulajdonképpen fizika, a fizika meg tulajdonképpen matematika. Ekkor az egész elvesztette számomra azt a szép, romantikus köntösét, amibe addig be volt csomagolva. Rájöttem, hogy ezen a pályán egy meglehetősen racionális, száraznak tűnő területen kellene előrejutnom ahhoz,

¹ Marcel Marceau (1923–2007) francia színész, a klasszikus pantomim világhírű mestere.

hogy valamilyen módon tetten érhessem ezt a bizonyos nagy titkot. Akkor ettől az életcélotól eltávolodtam, s fölerősödött bennem a színház iránti nagy szerelem.

R: *E vonzalmad kialakulása köthető-e valamilyen különleges színházi élményhez?*

K: A színház, a humán terület legalább annyira érdekelt, mint a reáliák. Írtam, festettem, színházba jártam. Mindezt persze amatőr és hozzá nem értő módon műveltem, de éjszakákon át, olykor-olykor egészen hajnalig. Reggel alig vártam, hogy felidézsem, mi történt velem éjszaka. Visszatekintve valahogy úgy érzem, hogy végigálmodtam az életemet. Rengeteg minden történt velem, és minden álomszerűnek tűnik. Puha álmok ezek, de számomra a negatív dolgok is álmok. Most sem tudom másként fölfogni se az életkoromat, se a világot.

R: *Ez az álomszerűség az előadásaidban mindig tetten érhető volt.*

K: El is neveztem álomdramaturgiának. Ez lett a meghatározója annak a színházi nyelvnek, amivel próbálkoztam. Ez egy asszociációkra épülő, olykor-olykor elvont, metaforákból építkező, lebegtetett rendszer, egy pokolgép-szerű dolog, ami a nézőben robban, s nyújt számára katartikus élményt.

R: *Amikor már biztosan érezted, hogy igazából mi foglalkoztat, merre tudtál tájékozódni?*

K: Beckettet, Ionesco-t, a korabeli avantgárd szerzőket nagyon szerettem, szinte faltam őket. Ez most is így van, nagyon aktuálisak ők mai is, tán még inkább, mint annak idején. Beckett akkortájt jelentette ki, hogy már nem bízik a szavak erejében, hanem csak a tettekben, a gesztusokban. Mert azok még igazak. A szavak már elvesztették valós tartalmukat. Ezen nagyon mélyen elgondolkodtam: lehet, hogy a hagyományos értelemben vett színháznak vége? Hogy egy új formáját kellene létrehozni? Egy olyat, ahol képek jönnek elő, születnek meg egy dramaturgus rendszerben, és ezek mondják el azt, ami szavakkal elmondhatatlan. És nem csak azért, mert nincsenek rá szavaink vagy mert szavakkal elbeszélni azt, amit mondani szeretnénk, nagyon körülményes volna. Úgy éreztem, valami gyorsabban hatóra kéne váltani. Az idő akkoriban már fölgyorsulni látszott, nem annyira, mint most, de azért már érezhetően. A hatvanas évek vége felé jártunk. Benne volt a levegőben a türelmetlenség. Itt nálunk is. A nonverbális színház ugyanakkor nálunk ismeretlen volt. Néhány színész részéről voltak kísérletek, jórészt a helyzet- és a jellemkomikumra építve, de úgy tűnt, hogy a hazai közönség a „féhéarcú bohócok” kategóriájába sorolta a pantomim műfajt. Egyértelmű lett számomra, hogy külföldön kell elsajátítanom ezt az akkor még számomra is misztikus ködben lebegő művészetet, „a semmiből teremtett tér és idő” technikáját, logikáját, dramaturgiáját. Iskolák bőven voltak Nyugat-Európában, de ezek természetesen elérhetetlenek voltak. Egyrészt a vasfüggöny, másrészt a tetemes valutát képező tandíj jelentett áthághatatlan akadályt. Kárpótolt viszont az a felismerés, hogy ezek a nagynevű táncakadémiák erősen kötődtek az expresszionista tánchagyományhoz, egyfajta szentimentális „forma-tudat” játékelményét tartották meghatározónak, ami teljesen idegen volt a számomra. Elkeseredtem, de láss csodát: egy igen kedves ismerősöm édesapja Prágába kapott kiküldetést, és ez egy új utat nyitott meg előttem. A kézenfekvő megoldások jutnak az ember eszébe legutol-

jára. Ladislav Fialka, az ekkor már Európa-hírű előadóművész, rendező, koreográfus, a Divadlo na Zbradli igazgatója iskolát nyitott a színháza mellett. És beindultam... Sok-sok festett papírdarabkára (amit pénznek hívunk) volt szükség, és én nem válogattam: vagonkirakodás, soroksári bolgárkertészet, Egyesült Gyógy-szertár három műszakban stb. Ebben az időszakban többnyire ruhástul aludtam, olykor még a gumicsizmát sem volt erőm lehúzni, de bírtam és szerettem. Tudtam, hogy miért, és meddig teszem. – Prága egy másfajta szellemiségű város. Tele apró kis laboratórium-színházakkal, parányi bábszínházakkal, ott van a világhírű Laterna Magica, a Fekete Színház. Számptalan zseniális ötlet sziporkázott esztől estére. Felszökken az ember boldogság-indexe, ismét úgy érzi, hogy szükség van rá, becsatlakozik ebbe a szellemi áramkörbe, és tanul, szív, lát, hall, akkor is, ha olykor éhesen fekszik le. Ekkor tanultam meg, hogy nem a festett papírdarabok determinálják az életet. – Majd hazajöttem feltöltődve optimizmussal, és 1967-ben megalapítottam a Domino Együttest. Előbb már céloztam rá, hogy ebben az időben valami erőteljesen érződött a levegőben, valami lázas világmegváltó szenvedély. Pár hónap alatt duzzadt föl az együttes: színészek, artisták, táncosok,



Kárpáthy Zoltán



Regős Pál
(1926–2009)

zenészek, képző- és iparművészek kerestek lehetőséget önön kibontakoztatásukra. Ekkor még semmilyen vezetői tapasztalatom nem volt, és hazudnék, ha azt mondanám, hogy nem okozott nehézséget ebből a sok szerteágazó individuumból egy irányba húzó közösséget kovácsolni. Súrlódások, szenvedélyes indulatok mentén születtek meg az első kísérleti darabok, és a „színházcsinálás” hozta meg azt a közösségteremtő erőt, mely közel harminc éven át alapja volt a Dominónak. Kiváló csapat, alkotóközösség született.

R: A hazai közegben kikhez tudtál kapcsolódni?

K: Fodorral, Halász Péterrel nagyon jóba voltam. Szeretjük egymást, szorítottunk egymásért. Ugyanabban eveztünk, de mindhármunk más-más stílusvilágot képviselt. Még azt sem lehet mondani, hogy valamiféle konkurencia lett volna köztünk. Közülünk mindenki megtalálta a maga útját. Édesapádnak is teljesen más stílusa volt, mint akár nekem, akár nekik. Ő is megtalálta a helyét.

R: Mint apjának drukkoló kamasz, úgy érzékeltem, hogy azért komoly feszültségek is voltak a különféle stílust képviselő magyar pantomimesek között. Létezett négy műhely: a Kárpáthy Zoltán² és Barlanghy István³ féle klasszikus, meg a Köllő Miklós és Regős Pál által művelt korszerűbb, dramatikus pantomim. Ha jól emlékszem, mindenki az Egyetemi Színpadon nyomult, ami óhatatlanul hol egészséges versengést, hol egészségtelen rivalizálást is szült.

² Kárpáthy Zoltán (1939–) pantomimművész

³ Barlanghy István (1926–) pantomimművész, tanár és szakíró

K: Az első nemzetközi pantomim fesztiválra⁴ csak édesapádékat hívtam meg, mert úgy éreztem, hogy ő csinál egyedül színházat. Én értékeltem és szerettem azt, amit ő csinált. Barlanghy Pistával nem tudtam mit kezdeni, mert ő inkább az esztétikai oldalát próbálta megfogalmazni ennek a művészeti ágak, egyfajta elméleti közelítésből. Kárpáthy Zoltán nagyszerű technikával bírt, de ő, alapvetően szólístaként, a hagyományos mimet művelte. Igaz, abban kiváló volt.

R: *Egy dolog közös volt számotokra: egyikőtöket sem ismerte el, fogadta be a hivatalos színházi világ.*

K: Háromszor voltam betiltva. Először 1969-ben, amikor a Jean Genet-nek a *Feketék* című darabját mutattuk be egy belvárosi pincében. Anélkül, hogy reklámoztuk volna, váratlanul nagy érdeklődés mutatkozott az előadás iránt. Az indiai nagykövettől kezdve sok mindenki megfordult akkor nálunk.

R: *Milyen módszerrel tiltották be a darabot? Azért kérdezem, mert óvatlan apámnak is volt egy betiltása, mégpedig közvetlenül Aczél György utasítására. Egy Ionesco-darabra csapott le a hatalom⁵, mondván, hogy a román születésű szerző valahol gyalázta Magyarországot.*

K: Az első betiltásnak úgy történt, hogy közvetlenül az előadás előtt megjelent három ismeretlen hölgy azzal, hogy szeretnék megnézni a darabot. Egy kerámia lapocskát kapott minden néző, ők is, ez volt a jegy. A nézők farönkökön ültek, stílszerűen, hiszen egy pincében játszottunk. Mondtam, jó, akkor behozunk még három farönköt nekik a másik pincéből. Végignézték az előadást, megvárták, míg elment a közönség. Ek-



J. Genet: *Feketék*, Dominó együttes, 1969, r: Köllő Miklós (fotó: Köllő Miklós archívumában)

- ⁴ Az 1983-ban Zalaegerszegen rendezett Nemzetközi Pantomim Találkozón a BME Pantomim Mozgásszínház Bartók-programjával vett részt.
- ⁵ Regős Pál mondja: „Azután bemutattuk Eugéne Ionesco *A király haldoklik* című darabjának adaptációját (1971), amiből ő maga írt baletet *A király meghalt* címmel. Én összevontam a két művet, s készítettem egy előadást 1971-ben *A király meghal* címen. Magától Ionesco-tól kértem engedélyt a változtatásokra. Ascher Tamás azóta is emlegeti, ha lát, szerinte a legjobb darabom. Én mindenesetre el lettem ásva miatta hosszú évekre. A főpróbára ugyanis megjelent a kerületből egy tisztviselő, s kijelentette, hogy nem lehet bemutatni, mert Ionesco egy fasiszta. Könyörögtem, nézze legalább meg a darabot! Megnézte, erre engedélyezték. Az ügy még Aczél elvtárshoz is feljutott, mivel a párizsi nagykövetség készített egy jelentést, miszerint Magyarországon nem lehet Ionesco-t játszani, és Regős Pál mégis játszhatja a Vörös Sün Udvarban!... Behívattak a kerületbe, hogy ezt akkor sajnos mégsem lehet...” (Paralell, 2008. Részlet Lőrincz Katalin interjújából)

kor közölték, hogy tűzrendészeti okokból ezt az előadást most betiltják, mert itt nincs menekülési útvonal. A helyzet az, mondtam, hogy ez egy kis kamaraszínház, harminchárom személyes, és száz fő alatti befogadóképességnél ez nem előírás. Őket ez nem érdekli, mondták, de ha akarom, akkor feljelentenek a rendőrségen, mert erkölcsrendészeti is kifogásolható az előadás. Melyiket választom: tűzrendészet vagy erkölcsrendészet? Azt mondtam, hogy maradjunk a tűzrendészetnél. Ezzel együtt följelentettek, nem erkölcsrendészeti, hanem valamifajta politikai kifogással. Három nappal később megjelent két úriember meg egy hölgy, levittek a színházba. Mi fölötte laktunk, ez a saját házunk pincéje volt. Jó órák kihallgatás kezdődött. A két pali kérdezett, a nő pedig jegyzetelt. Felkészültem, szoltam anyámnak, készítsen háromnapos hideg ételmezt.

R: *Ennyire súlyosnak érezted a helyzetet?*

K: 1969-ben a fenyegetettség és a félelem benne volt a levegőben volt. Nem tudtad, hogy mitől félsz, semmi bűnt nem követtél el, semmi rosszat nem csináltál, mégis bármi megtörténhetett, és annak az ellenkezője is. De ez az ügy végül is elaludt, nem lett belőle semmi. Talán rájöttek, hogy nem akarom a fennálló politikai/társadalmi rendszert megdönteni. A játszóhely azért le lett tiltva. Ugyanebben az évben Fialka, akinél végeztem, meghívott Prágába egy pantomim világfesztiválra, ahol a cseh események miatt is kemény világ volt, és én mint magyar is rosszul éreztem magam a jól ismert okok miatt⁶. Ezzel együtt nagyon gáláns módon fogadtak a csehek. A meghívottaknak, akik között ott volt a pantomim szinte minden világnagysága, köztük Marcel Marceau is, nagy fogadást rendezett Prága főpolgármestere. Én egy szólóesttel, a *Totem és tabu*val szerepeltem ezen a fesztiválon. A helyzet elég furcsa volt. A minisztérium ugyanis sem tudta hova



Ladislav Fialka (1931–1991)

tenni ezt az egész ügyet. Tudni kell, hogy ugyanebben az évben hívták meg a Domino Pantomim Együttest⁷ az amszterdami Holland Nemzetközi Színházi Fesztiválra, ami aztán nagy lökést adott a Dominónak az elkövetkező harminc évre. Itt alakultak a legdurvábban a dolgok. A *Párizsi Notre Dame* című előadásunkkal szerepeltünk volna, ami az első, általunk mimodrámának nevezett produkciónk volt, harminc ember vett benne részt. Nyúlt, nyúlt a kiutazásunkhoz kapcsolódó eljárás (akkoriban csak az Interkoncert Irodán keresztül lehetett külföldön vendégszerezni), s három nappal az utazás előtt kiderült, hogy nincs útlevél. Illet-

⁶ 1968 augusztusában a Varsói Szerződés keretében mi is részt vettünk Csehszlovákia le-rohanásában.

⁷ Domino Pantomim Együttes (1967–1989)

ve, hogy csak hárman kaptunk útlevelet: Ránki György zeneszerző fia, aki zeneszerzőként dolgozott velünk, két lány és én. Át kellett hat variálnunk szólószámokra a programot. Ez volt a kisebbik baj. Megérkeztünk az amszterdami repülőtérre, ahol a fesztiváligazgató várt bennünket. Nagy eseménynek számított, hogy a szögesdrót mögül jön egy magyar színház. Bemutatkoztunk, összeölelektünk. Ő körül néz, s kérdezi, hol vannak a többiek. Mondom, Magyarországon. Nem kaptak értesítést? Nem, senki nem értesítette őket. Kétségbeesés. Lefoglalták a szállásunkat. Másnap elmentünk megnézni a színházat, ami akkora volt, mint nálunk az Opera. Ugyanezen a színpadon két nappal azelőtt Alvin Ailey⁸, előtte meg Alwin Nicolais⁹ világhírű amerikai táncszínházai léptek fel. Na, ettől még jobban összehajtottuk magunkat. Mit tudunk tenni ezen a hatalmas színpadon a mi szólóestünkkel? Rengeteget szorongtam aztán életemben, de ezt az első szorongást nem lehet elfelejteni. A szólóest nagy siker lett. Megjelent másnap egy felemás kritika: egyrészt dicsérte az előadást, másfelől azt is fölemlgette, hogy a társulat egészét nem engedte ki a szocialista blokkba tartozó magyar kultúrpolitika.



A párizsi Notre Dame, Dominó Együttes, 1969, r: Köllő Miklós (fotó: Benkó Imre)



Alvin Ailey (1931–1989)
(fotó: Normand Maxon, forrás: alvinailey.org)



Alwin Nikolais (1910–1993)

⁸ Alvin Ailey (1931–1989): afro-amerikai koreográfus és aktivista, az Alvin Ailey American Dance Theater megalapítója New Yorkban.

⁹ Alwin Nikolais (1910–1993): amerikai koreográfus, a Playhouse Dance Co. művészeti vezetője

R: *Ez fatális lehetett, mert nyilván eljutott az elvtársakhoz.*

K: Hogyne, hát minden visszajött! Behívtak és azt mondták nekem, hogy rémhíreket ne kezdjek terjeszteni Nyugaton Magyarországról. Nem arról van szó, hogy nem kaptuk meg az útleveleket, hanem hogy késve nyújtottuk be a kérvényt.

R: *A Műegyetem, ahol az apám, aztán később én is dolgoztam, ilyen szempontból védettebb hely volt, a Székény Színházban nem voltunk kitéve ennyire ezeknek a játszmáknak. Te viszont végig kint maradtál a nyílt terepen, és próbáltad ott fenntartani magadat. Valahol mindig felbukkantak az előadásaid, közönséged is volt, az egyik legsikeresebb művelője voltál a műfajnak.*

K: Kitaláltam a Visegrádi Játékokat, fenn a Sylvánus Hotelben, gyönyörű, panorámás környezetben csináltam előadást Juhász Ferenc: *A szarvassá változott fiú* című művéből¹⁰, amit tizenhatszor adtunk elő. Nagyon szerették, a szó szoros értelmében zarándokoltak hozzánk az emberek. És sokuknak, ha nem jutott jegy, én mutattam meg, hogy hol tudnak bejutni.

R: *Ez a siker azt is jelentette, hogy akkor téged már elfogadtak.*

K: De nem fogadtak be. Soha nem fogadtak be. Ma se fogadnak be. Nem a közönségről, a hivatalosságról beszélek. A hivatal valami miatt idegen testnek érzett és érez engem. Nem tudom, hogy ez miért van így. Ennek illusztrálására egy másik jellemző példa, ami már a nyolcvanas évekre esik. Jelentős elismerése volt a magyar színházművészetnek, illetve annak kellett volna lennie, hogy Cannesból, ahol harminchat színház szerepelt a fesztiválprogramban, elhoztuk a nagydíjat¹¹. Ez önmagában csak egy tény. Nem ez az érdekes. Szerdán este játszottunk. Az előírás az volt, hogy a fellépést követően a legrövidebb időn belül haza kell indulnunk, mert napidíjat – amit amúgy

a saját fellépti díjunkból fizettek – csak így kapunk. A fellépti díjat egyébként haza kellett hozni és be kellett fizetni az Interkoncertnek. Nem kockáztattam, csütör-



Juhász–Gonda–Köllő: *Szarvassá változott fiú*, Dominó Együttes, Visegrádi játékok, 1973, r: Köllő Miklós (fotó: Sárközi Ágnes, forrás: szinhaz.net)

¹⁰ Juhász – Gonda – Köllő: *Szarvassá változott fiú*, jazz pantomim – Visegrádi játékok, 1973.

¹¹ Festival de Caffé Theater, Cannes/Franciaország, 1983.

tők reggel csomagolás, teherautó, díszlet, személykocsik, mint valami vándorcigányok indultunk haza. A történetet innen már Christine de Tothtól tudom, aki egy magyar származású francia rendezőnő, ottani segítőnk volt. Pénteken délben kiderült, hogy a magyarok nyerik a nagydíjat. Nagyon megörült, és rohant a szállodába, hogy tudassa velünk. Ó, kérem, már tegnap reggel kijelentkeztek a szállodából, hazamentek! Pánik, kétségbeesés, ki veszi át a díjat? Telefonál a minisztériumba – ez péntek, szerencsétlen, rövid nap –, és ahogy azt egy francia elképzelem, egyenesen a miniszterrel akar beszélni. Milyen ügyben, kérdezték tőle meglepetten. Elmondta. Jó, akkor kapcsoljuk a színházi főosztályt. A főosztályvezető asszonyt még bent találta. Az első reakciója a hírről ez volt: „Jézusom! Hát ez borzasztó!” Kérte, hívja vissza egy negyedóra múlva. Leszaladt az útlevelesztályra, de addigra ott már bezártak, az útlevelek pedig a páncélszekrényben pihentek. Vegye át maga a díjat, mondta Christine-nek. Az nem úgy van, azért az ottani etikett szerint kéne néhány szót szólni az átvételkor. Egy negyedóra múlva visszahívom, mondta Christine, addig leírok egy kis szöveget, elmondom önnek a telefonba. Jó, de siessen, mert már lejárt a munkaidőm. Visszahívta, beolvasta. Jó, jó, mondja ezt. Viszlát. Kész. Átvette a díjat, futárral felküldték Párizsba a nagykövetségre. Hétfőn tudtam meg a dolgot, amikor fölhívott valamelyik előadó: „Miklós! Gratulálok nektek. Ha megérkezik a futárral a díj, akkor csinálunk egy sajtótájékoztatót.” Madarat lehetett volna velem fogatni. Eltelt egy hét, semmi. Eltelt két hét, még mindig semmi. Akkor telefonál az Interkoncert igazgatója: „Miklós, megérkezett a díj, gyere be érte, vedd át!” Bementem. A doboz kinyitva ott volt a dohányzóasztalon, benne a díj. „Tessék, itt van, parancsolj! Viheted. Ne haragudj, de nekem rohanom kell, mert értekezletem lesz. És még egyszer gratulálok.” Megfogtam a dobozt, és elindultam a Váci utcán hazafelé. Végtelen ürességet éreztem.

R: Még az örömet, a sikert is meg tudták keseríteni. Igen, ez így ment ott kinn a nyílt terepen. Nálunk viszont volt az egyetemen egy nemzetközi osztály, ott őrizték a kék útleveleket, és ha volt egy meghívás, ott mindent elintézték, a szükséges vízumokat is. A Székénében ezért is tudtunk sikeresen és zökkenőmentesen mozogni a nemzetközi terepen, beleértve a külföldi csoportok meghívását is.

K: Még egy dolog, ami érdekes itt egy teljesen más aspektusból. Eltelik jó pár év, és Michel Julien, az angol ITI¹² központ igazgatója megkeresett azzal, hogy a görögök Athénben szeretnének létrehozni egy nemzetközi színházi központot, ahol a világirodalom fontos műveit szeretnék bemutatni, mert az ottani színházak kilencvenöt százaléka csak kommerszet játszik. Rám gondoltak, hogy vállalnám-e ennek a színháznak a művészeti vezetését¹³. A semmiből kellett fölépíteni valamit. Az igazgató nem véletlenül gondolt rám. Jól ismert. Akkor már megvolt a Centi Színpad, a Budavári Labirintus és az iskolám. A Dominó már kiterjedt te-

¹² The International Theatre Institute ITI: a világ legnagyobb előadó-művészeti szervezete, melyet az UNESCO alapított 1948-ban.

¹³ Köllő 1986-ban Görögországba kapott meghívást, a görög–angol koprodukcióban létrejövő első kortárs színház művészeti vezetésére. 1988-ban tér vissza Magyarországra.



Kép a Budavári Labirintusból (forrás: labirintus.com)



A Centi Színpad bejárata a cégérral az Üllői úton (forrás: ferencvaros.hu)

vékenységi körben működött. A labirintus beveteléből tartottuk fenn a – természetesen veszteséges – Centi Színpadot. A Labirintus bejárhatóvá tétele önmagában is egy pokoli nagy munka volt. Az egy teljesen elhanyagolt állapotban lévő, másfél kilométeres pincerendszer volt. Se víz, se villany. A két szentséges kezünkkel építettük ki. Nem akármilyen vállalkozás egy szocialista országban egy magánszínházat fenntartani, irodákkal, házi műhelyekkel, színházzal. Állandó kötéltánc volt ez az egész. És bár a nyolcvanas évek második felére már lazult a szorítás, de azért, ha te egy fekete bárány vagy, és ráadásul örökölted ezt a státuszt, mintegy hurcolod magaddal, akkor mégsem olyan könnyű a helyzet.

R: *Ez az athéni színház állami színház volt?*

K: Nem, magánszínház. Ott nincs állami színház. A színházépületet vették bérbe erre a projektre. Szervezés nem volt. Aki arra járt és érdekelte az előadás, az jött be. Teljesen szabad kezet adtak. De nem az ottani munkám az érdekes itt. Igaz, rengeteg kínlódással, de tisztességgel végigcsináltam két évadot. Szép időszak volt. De mialatt én nem tartózkodtam Magyarországon, gyakorlatilag szétrabolták mindenemet, azt az egymásba jól csatlakoztatott szervezeti rendszert, ami képes volt életben tartani a művészeti tevékenységünket. A Labirintus táplálni tudta a százszemélyes kis Centi Színpadot. Én két évre részletes tervet hagytam itthon. Kész produkciók vártak a sorukra, és az időpontokat is megadtam, hogy mit mikor mutassanak be. Másként nem is lett volna szívem itt hagyni a Dominót, hiszen a saját gyerekeként tekintettem rá. Hazajöttem, és újra szembesülnöm kellett ezzel a tipikusan „magyar módival”. Kijöttek eléem a reptérre különböző emberek. „Szervusz! Én a Budavári Labirintus ügyvezető igazgatója vagyok. Szervusz! Én a gazdasági igazgatója vagyok. Szervusz! Én a Centi Színpad igazgatója vagyok.” Egy kis klikk átvette a hatalmat. Ez az egész egyesületi formában működött. Önálló jogi személy kellett hogy legyünk, mert csak így szerezhettünk rendezési engedélyt. Így hát egyszerűen csak szavaztak, én meg nem

voltam ott. „Minek is kéne itt művészetre költeni a Labirintus bevételét?” – gondolhatták.

R: *Tehát gyakorlatilag kihúzták a lábad alól a talajt.*

K: Beszéltem a minisztériumi ügyintézésről, most a saját apparátusom árult el. Azok, akiket még én szerződtettem, én helyeztem pozícióba. Olyan valaki is volt köztük, akiről azt hittem, a legjobb barátom. Nevet hadd ne említsek.

R: *Ismerős a szituáció. De erről majd akkor fogok beszélni, ha engem kérdez valaki arról, hogyan kellett megválnom a Szkénéttől.*

K: Az adminisztrációs és a műszaki háttéremberek lehetetlenítettek el. Őket megvették. Az egyesület dolgaiban, ugye, közgyűlések döntenek, többségi szavazattal, és ha azt látták, hogy az illető ember bólint, akkor föltették a kezüket. Sorra leszavazták mindazt, amiért ez az egész vállalkozás létrejött, azért, hogy művészi programokat finanszírozzon. 1989. március 15-én volt a Domino utolsó bemutatója a Pesti Vigadóban, a *Közép-kelet európai Macbeth*, ami a hatalmi viszonyainkról szólt. A szünetben a takarítónő odasündörgött mellém, és egy zárt borítékban hozta a munkakönyvem és a hivatalos papírokat: „Küldik” – mondta.

R: *Volt munkakönyved?*

K: Igen, a Domino volt a munkáltatóm, oda volt leadva. És a premier alatt, a szünetben a takarítónőtől kaptam vissza. Hozzá kell tegyem, hogy a művész munkatársaimban, a tanítványaimban soha nem csalódtam. Ezt az elbocsájtást nagyon nehezen tudtam feldolgozni. Eltűnt, köddé vált a közel harminc éves munkám eredménye. És nem csak szellemi-művészi értelemben. Odalett a sok felszerelés, reflektorok, másológépek, amiket mind-mind a külföldi turnéink gázsijából vettünk meg, beadva a közösbe mindent a napidíjunkon kívül. Kétszer voltam kint Londonban tanítani. Mind a két gázsimból Strand gépet vettem az előadásainkhoz. Később mindent leraboltak, eladtak.

Aztán muszáj volt valahogy fölállni, hiszen már a második lányom született. De közben éjszakákon át nem tudtam aludni, csak ültem az ágy szélén és ömlött rólam a víz. Amin átmész, az nem múlik el nyomtalanul: az igazságtalanság, a bánatás, az aljasság, a kijátszás, a hátad mögötti kiröhögés, amikor teljes jó szándékkal és tiszta szívvel, minden energiádat belefektetve csinálsz valamit, és egyszer csak az egészset, úgy ahogy van, kilövik alólad. Mehetsz a fenébe, te már nem kellesz!

R: *Hogyan sikerült felállnod?*

K: Alapítottam egy új céget¹⁴. Ugyanúgy a kulturális területet céloztam meg ezzel is: rendezvények, programok kitalálása, szervezése.

R: *A színpadi szereplés már nem érdekelt?*

K: Maga szereplés már régen nem. Negyvenkét éves koromban teljesen abbahagytam az aktív színpadi szereplést. Engem amúgy sosem az előadói oldal vonzott ebben a műfajban, ehhez hiányzott belőlem a kellő exhibicionizmus, hanem egy olyan színházi műnek vagy rendszernek a létrehozása, amiről úgy gondoltam, hogy új, hogy formateremtő. Engem a színházban mindig is az alkotás érdekelt.

¹⁴ Vital Kulturális Turisztikai Szolgáltató Kft. (1989)



M. Ghelderode: *Bolondok iskolája*,
Dominó Együttes, r: Köllő Miklós
(fotó: Köllő Miklós archívumában)



Liszt Ferenc úr boldogságos pokoljárása,
Dominó Együttes, r: Köllő Miklós
(fotó: Köllő Miklós archívumában)



Cirkusz, Dominó Együttes, 1971
(fotó: Eifert János)



Víperafészek I. M. P. P. Pasolini, Dominó Együttes
(fotó: Dusa Gábor)

R: *Át tudtál-e menteni ebbe az új cégbe valamit a színházi ambícióidból?*

K: Hogyne, sokat is¹⁵. Nagy rendezvényeket, projekteket valósítottam meg. Köztük talán a legnagyobb szabású a Közép-európai Barokk Éve volt, aminek mind a kétszázvalahány programját mi szerveztük.

R: És kitől kaptad ezt a megbízatást?

K: Az Országos Idegenforgalmi Hivataltól, pályázat útján. Akkor még volt ilyen. Ennek a révén kerültem kapcsolatba Nyírbátorral, ahol jó néhány barokk emlék található, és ahol többedmagammal létrehoztuk a Szárnyas Sárkány Fesztivált is. Az e program keretében elindított nagy országos rendezvényeket később mind átadtam a helyi szervezőknek. Épp most láttam egy dokumentumfilmet a Magyarpolányi Kálváriajárásról, aminek a megújítása, teatralizálása szintén része volt ennek a projektnek a 90-es évek elején. Csak elmosolyodni tudtam azon, ahogy ezek ott tavaly egymásnak estek, hogy most akkor legyen-e új passió, vagy ne, írassunk-e egy újat, vagy ne írassunk. Akkor aztán Krisztus (a Krisztust játszó színész – R. J.) fölállt, és azt mondta: „Lemondok. Nekem a szívembe gyalogolt ez a vita, én lemondok.”¹⁶ Még egy utolsó adalék a kudarcaim történetéhez. 1993-ban a Közép Európa Táncszínház (KET), felkért művészeti vezetőnek (1994-től 1996-ig töltötte be ezt a tiszteket – R. J.). Érdekes helyzet alakult ki ott is. A Budapesti Kamaraszínház, aminek a KET az egyik tagozata volt, nem rendelkezvén megfelelő méretű színpaddal, a mai Magyar Színház helyén működő Nemzeti Színházat bérelte ki, hogy ott mutassuk be a Bulgakov *A Mester és Margaritája* alapján készült, *A Sátán bálja* című táncszínházi előadásunkat. Nagy siker volt, ment is jó párszor. A mindig mindenben kompetens és tájékozott jegyszedő nénik jöttek oda hozzám, hogy „művész úr, ilyen még itt nem volt, hogy tudtak ennyi embert idecsődíteni az előadásukra”. Előfordult ugyanis, hogy a Nemzeti némely előadása húsz-harminc néző előtt ment. Aztán



E. Hemingway: *Az öreg halász és a tenger*, Dominó Együttes, 1978 (fotó: Eifert János)

¹⁵ A Kft. által szervezett fontosabb projektek: A Közép-európai Barokk Éve, 1993. Afrika rekviem – Miskolc, Sportcsarnok, Sárospataki Országos Diákfesztivál, Szárnyas Sárkány Hete – Nyírbátor, Eszterházy Vigasságok – Fertőd, Váci Világi Vigalom, Magyarpolányi Kálváriajárás.

¹⁶ Az ügy részleteiről: <http://nol.hu/belfold/mar-jezus-krisztus-is-felmondott-magyarpolanyon>, 2015.03.02.



A Váci Világi Vigalom egyik rendezvénye

egyszer csak behívott Szűcs Miklós¹⁷, a Budapesti Kamaraszínház igazgatója, és azt mondta: Miklós, gáz van, mert abba kell hagyni a Nemzetiben a KET előadásait. Úgy fölemeltek a bérleti díjat, hogy azt már nem tudja kigazdálkodni a jegybevételeből. Ma is megvan a levél, amit az akkori igazgató írt a minisztériumnak, ami- ben az állt, hogy ő nem szeretné, ha Közép-Európa Táncszínház véglegesen ide kötődne, mert úgy érzi, hogy idegen test lenne a Nemzeti Színház számára. Igaz, hogy amit manapság „köllőizmusnak” neveznek, sikeres, szereti a közönség, de azért az tény, hogy ez egy furcsa egyvelege a mozgásszínházaknak, a képzőművészeteknek, a vizuális színházaknak, a jazz-balettnek és a pantomimnak; hogy ő nem is tudja, tulajdon-

képpen mi is ez. – Különben a mai napig nem tudom eldönteni, hogy ez dicséret vagy halálos ítélet volt-e. Amit ír, azt pozitívnak érzem, a konklúziója viszont abszolút negatív. Azt hiszem, egyfajta értékrend-vesztésről van itt szó. Létrehozol egy komplex művészeti ágat, nevezzük „látomások színházának” – ez miért bűn? Vagy az absztrakcióra nincsen itt befogadó készség? Nem tudom. A szakmának egy része nagyon szerette, amit csinálok, egy másik része pedig – és ezt bátran kijelenthetem, hiszen túl vagyok az életem delén – féltékeny volt. Féltékeny volt a sikerre, hogy nagy tömegeket vonz, hogy korszerű. Szándékosan nem használok a „modern” szót. Inkább azt mondanám, más látásmódot használó, megélt ke- serőségeket, fájdalmakat megjelenítő, tehát őszinte színház. Nem maníros, nem hakni, nem pénzre hajtó.

R: *Ez azért megint azt mutatja, hogy a „nyílt terepen” való mozgás mennyire kockázatos. Emlékszem, apám is dolgozott Major Tamásnak koreográfusként a Nemzetiben¹⁸, ahol hamarosan a Major–Marton párharc egyik „altiszt” áldozataként került lapátra, és húzódtott vissza az intézményen kívüli területre. Nem is kíváncszott soha többé oda vissza. Én téged amolyan vakmerő és naív gerillaharcosnak látlak, aki újra és újra olyan területeken akar utat nyitni, amihez reguláris hadseregek kellenének.*

¹⁷ Szűcs Miklós (1945–): a Népszínház, majd a Budapesti Kamaraszínház igazgatója 1990-től 2012-ig.

¹⁸ B. Brecht: *Coriolanus*, Tragédia két részben; R.: Major Tamás, Tatár Eszter, koreográfus: Regős Pál; Nemzeti Színház (1965)



Eszterházi vigasságok, W. A. Mozart: *Bastien és Bastienne*, koreográfus: Preisinger Éva

K: Végül is most már úgy érzem, hogy ezeken a nagyon-nagyon keserű tisztító-tüzeken át kellett esnem. Bár akkor nyafogtam, zokogtam, sírtam, de mindig jókor jöttek. Mert ha később jönnek, akkor egyrészt nem biztos, hogy túlélem, másrészt pedig egy-egy korszak betegségei olyan erővel törtek volna elő, hogy biztos maguk alá temettek volna.

R: *E sok kudarc, botlás közepette mi az, ami örömet adott a pályádon, az éltedben? Mi lett a művész munkatársaiddal, a tanítványaiddal, akikről azt mondtad, soha nem csalódtál bennük?*

K: Valaki összeszámolta egyszer nekem, hogy ezren fölül van azoknak a száma, akik valamilyen módon kapcsolódtak a Domino Pantomim művészi munkájához, vagy részt vettek a nyolcvanas évek elején induló két-három éves képzési programjában. Ebből az egymásra épülő, egymást erősítő szervezetből nem csak szakmai tudással, készségekkel felvértezve kerültek ki, hanem emberi attitűdjüket tekintve is teljesen mások lettek. A legtöbben nem is a szakmai ismereteket köszönték meg, hanem hogy megtanultak valamit az emberségből, egymás iránti tiszteletből, szeretetből, de a keménységből is. A lötyögés helyett céltudatos emberek lettek. Nagyon sokan vannak működnek közülük Ausztráliában, Amerikában és itthon is. Persze nem mindenki ebben a szakmában dolgozik. S vannak, akik úgy mond a perifériáján, mozgásterapeutaként például. És jól esik, hogy még most is, ennyi év után is, tartjuk egymással a kapcsolatot. Büszke vagyok a gyerekeimre. A nagylányom Londonban él, művészként. A fiam közgazdász. A kisebbik lányom is kint van Londonban, ott végzett.



Zelei Miklós: *Az Isten balján*, Jókai Színház, Békéscsaba, 2016, r: Köllő Miklós, a Nemzeti Színházban tartott vendéglőadás plakátja

R: Van-e valami, amibe most készülsz belefogni? Tudom, hogy az Újbudai Kulturális Intézetben¹⁹ ismét lezárult egy szakasz az életedben. Inkább nem kérdezem, miért és hogyan.

K: Azért jól esett volna, ha megköszönik. Tabajdon alkotóházat működtetünk²⁰ a feleségemmel. Ott húsz ember tanul heti váltásban egész nyáron át. Sok mindent szeretnék még csinálni. Rendezői terveim is vannak. És nem szabad elfelejteni a nyugdíjasokból álló szenior amatőr együttest, a Tarka Színpadot sem. Ezt már tizenhárom éve csinálom nagy szeretettel. Időközben megalakítottuk a drámaíró-, a díszlet- és jelmeztervező szekciót is. És nem rossz színvonalon!

¹⁹ Köllő Miklós (2011-től 2015-ig) társadalmi munkában, művészeti tanácsadóként dolgozott az Újbudai Kulturális Intézetben, pontosabban ennek egyik intézményében, a Csontváry Művészeti Udvarházban.

²⁰ Vál-Völgyi Művészeti Alkotóház (2009 óta)

“...I Have Dreamt Through My Life”

János Regős Interviews Miklós Köllő

Miklós Köllő “mímus” (b. 1946) meant to become a biochemist but after his final exams at the secondary school he committed himself to theatre: he studied at and graduated from Ladislav Fialka’s International School of Choreography in Prague as a private student. In 1967, at the age of 21, he founded Domino Pantomim Együttes (Domino Mime Ensemble), with the aim of reviving the genre and elaborating a “dream dramaturgy”. This unique visual language, which eliminates the verbal one, has proved more successful abroad than at home. Answering János Regős’s questions, the artist relates his first exuberant success at the International Theatre Festival in Holland (1969), and mentions his activity in London and Greece, too. However, he chiefly explores the stations on the difficult road which he had to take as an independent artist facing an unresponsive or even hostile cultural environment at home. It transpires that teaching became increasingly important over the course of his career, and that he took part in the reform of the cultural scene after the regime change: he was requested to conceptualise the programmes of the *Year of Central European Baroque* in 1993, which included 224 events at various venues throughout the country, and he became the artistic director of *Közép-Európa Táncszínház* (*Central Europe Dance Theatre*), where his new productions (*Sátán bálja* /*The Satan’s Ball*/, *Liszt Ferenc úr boldogságos pokoljárása* /*The Blessed Descent to Hell of Mr Franz Liszt*/) caused a real stir at home and abroad alike. The interview closes with a survey of Köllő’s activity beyond the turn of the century: the establishment of his senior semi-professional company, Tarka Színpad, as well as the continuous operation of his creative arts house in Tabajd.