

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
IX. évfolyam 4. szám, 2021. április–május



**Piktúra és értelem – Géczi János Shakespeare műveinek ró-
zsa-szimbolikájáról • Első világi drámáink és drámaíróink, avagy
művész-sorsok Mohács után – Tömöry Márta esszéje • Hazatalálni
saját nyelvünkbe – párbeszédben Berecz Andrással • Bahtyin-új-
raolvasó: Groteszk realizmus és népi nevetéskultúra • Rabelais
és Pilinszky – Pinczés István költészetnap emléképróbája az egy-
kori debreceni egyetemi színpadról • Jámbor József írása Szuzu-
ki Tadasiról, a téridő színpadi filozófusáról • Ahogy nekik tetszik
– Fazekas Sándor a mai fiatal művész-generáció Shakespeare-ol-
vasatáról • Adalékok egy készülő Kemény Henrik-monográfiához**

SZERZŐINK

Berecz András (1957) énekes, mesemondó, népmesegyűjtő, a Nemzeti Színház tagja

Fazekas Sándor (1975) egyetemi oktató, műfordító

Galántai Csaba (1963) bábrendező, színháztörténész

Géczi János (1954) író, képzőművész

Jámbor József (1963) színész, rendező, műfordító

Kemény Henrik (1925–2011) bábművész

Mihail Bahtyin (1895–1975) irodalomtudós, esztéta, teoretikus

Pálfi Ágnes (1952) költő, esszéíró, a Szcenárium szerkesztője

Pinczés István (1953) színházrendező

Szász Zsolt (1959) bábművész, a Nemzeti Színház dramaturgja, a Szcenárium felelős szerkesztője

Szép Ernő (1984–1953) költő, regényíró, színpadi szerző

Tömöry Márta (1944) drámaíró, bábos szakíró

Ungvári Judit (1968) újságíró, rádiós szerkesztő



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelő-szerkesztő: Szondi Bence • Lapterv és illusztráció: Békés Rozi • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Verebes Ernő (vezető dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi referens) • Kozma András (dramaturg, oktatási referens) • Kulcsár Edit (dramaturg, külkapcsolati referens) • Kornya István (a Nemzeti Magazin főszerkesztője) • Eöri Szabó Zsolt (honlap-főszerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Balogh Géza színháztörténész, az UNIMA vezetőségi tagja • Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Ungvári Judit (újságíró) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórák: minden héten kedden, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: szcenarium@nemzetisinhaz.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház •

Nyomdai munkák: Crew Print • ISSN 2064-2695

TARTALOM

beköszöntő

SZÁSZ ZSOLT: Csak csendesen...

Törőcsik Marira emlékezve • 3

kultusz és kánon

GÉCZI JÁNOS: A Shakespeare-drámák rózsaszimbolikája • 5

műhely

TÖMÖRY MÁRTA: A magyar dráma forrásvidékei (4. rész)

Első világi drámáink és drámaíróink • 17

Hazatalálni saját nyelvünkbe

Párbeszédben Berecz Andrással

Lejegyezte: Ungvári Judit • 31

MIHAIL BAHTYIN: A népi nevetéskultúra és a groteszk

(Részletek) • 44

félmúlt

PINCZÉS ISTVÁN: Rabelais és Pilinszky

Költészeti nap emléképróba az egykori debreceni egyetemi színpadról • 56

theatrum mundi

JÁMBOR JÓZSEF: Szuzuki Tadasi – a téridő színpadi filozófusa • 62

orbis pictus

FAZEKAS SÁNDOR: Ahogy nekik tetszik

Shakespeare tanítása – ma • 78

kilátó

SZÉP ERNŐ: A halál a bábszínházban

Vitéz László bölcsőjénél, avagy a bábos bódé belülről • 84

Kemény Henriket Tömöry Márta kérdezte (részlet egy interjúból) • 88

GALÁNTAI CSABA: Idősebb Kemény Henrik utolsó levele

Bevezető gondolatok egy készülő monográfiához • 93



Csak csendesen...

Törőcsik Marira emlékezve

Sokan voltunk, akik mikor a halálhírét meghallottuk, sorjáztatni kezdtük az interneten a róla készült fényképeket. Ehhez nem kell szakmabelinek lenni, még ha az íráskényszer, hogy meg kell emlékezni róla, ott is munkál az agyban. Emberi ösztön diktálta vágy hirtelen megtalálni és megrögzíteni azt a képet, amit hordozunk magunkban róla.

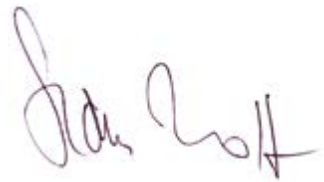
Akik együtt lehettünk vele munka közben, egy filmet is végigfuttattunk, nekünk ez még nehezebb. Nekem sem sikerül elsőre. Talán fiatal anyámat keresem, hiszen kortársak, egy világban éltek – próbálom megsegíteni magam, hogy elmélyüljön a figyelmem. El kell csendesülni. Ez a lapszám a köztes lét negyvenedik napján fog megjelenni...

Keleti Éva felvételén a kirakat üvegén túl, kötött átmeneti kabátkájában áll a Váci utcán, nem néz ránk. Valamikor a hatvanas-hetvenes évek fordulóján lehettünk, alighanem már '68 után. Ez a fölvetett, félreforduló fej és a telt, mosolytalan ajkak a *Szerelem* fekete-fehér filmkockái óta kísértének, mondatják velem, hogy Ő az. A huszadik század második felének ikonja. Egy kis, meggyötört ország nagy színésze.

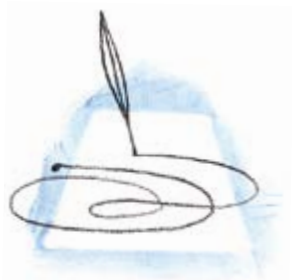
Az elmúlt százhusz év korjelzői nálunk mindig drámai színésznők voltak. Sorra fölkerültek az utcanév táblákra is. Attól tartok, ő ezt nem szeretné. A mód, ahogy végakarata szerint távozott a földi világból, nekem legalábbis ezt súgja.

„Levelet írni anyámnak”... Peter Schumann a nagy színházi gondolkodó, amikor a maga mesterségéről beszél, újra és újra visszatér ehhez a formulához, mondván: ez az, amit mindig elhalasztunk, de ami mindig ott munkál bennünk, és az energiát adja. A kovász, amit otthonról hozunk. Biztos vagyok benne, hogy Marit is ez tartotta meg. *Emberségnek* hívja a magyar.

Ki tudja, mit hoz még a tegnap? – visszhangzik bennem az új keletű, magyar szállóige. A Mariról őrzött képek pedig tovább úsznak előttem, csendesen a folyóba merülve, s végül elkeveredve a nagyobb vizekkel...







GÉCZI JÁNOS

A Shakespeare-drámák rózsa-szimbolikája¹

Az angol reneszánsz egybeesik a nyugati mediterrán térségben kibontakozó barokk idejével; annak formálódó szellemisége éppúgy nyomot hagy benne, mint a helyi, középkori örökség. A korszak drámáinak, mindenekelőtt William Shakespeare (1564–1616) alkotásainak jelképisége ennek a többes meghatározottságnak a tükrözője; a rózsaképek antik, középkoron átszűrődő antik és itáliai eredetre valló reneszánsz formáira a manierista alakítottság is jellemző. A színjátszásban, illetve az udvarló-hódító viselkedésben fölhasznált szövegek, annak eredményeként, hogy a populáris műveltség tartalmát is rögzítik, kitűnő források egy, az universitasokon képzett eliténél tágabb népréteg köznapinak tekinthető ismereteiről. A Shakespeare-drámák és -versek utalásaiban rózsák szerepelnek, bizonyítva, hogy a szerző és nézői, illetve olvasói számára érthető és használatban levő a történetileg és kortársilag kifejezett rózsatrópusok egyidejűleg jelentkező sokasága. A virágzó rózsával hagyományosan leginkább szerelemre, szépségre, boldogságra, illetve azok hiányára történnek utalások, de mindezek levetették már vallási köntösüket, s individuális, lovagi-udvari eredetű, illetve reneszánsz színezetű, világias érzelelmről referálnak.

A rózsa egyike a sok, tiszta tökéletességet (a teremtetten a teremtet) megmutató természeti dolgoknak. Mégis, miért, hogy emblematis és reduktív képként olyannyiszor hordozza a maga leegyszerűsítő módján a magasabb értelmet? A lehetséges magyarázat azt a humanista tendenciát állítja előtérbe, amely a gondolkodásban akkor használja leginkább a szóképeket, ha azok összetett kifejtésre nyújtanak módot. Észrevehetjük, a rózsa az a teremtmény, amely mind az öt érzék számára kínálhat egymástól megkülönböztethető információt: a szép megtapasztalását bármely érzékből képes kiváltani. (...)

¹ Gécz János: *A rózsa és jelképei*. A reneszánsz. Gondolat, Budapest, 2008, 228–241. A fejezetet szerkesztve és rövidítve közöljük.

A rózsza összefogható és szétszalazható teljességigérete az, hogy a látás, a szaglás, a tapintás, az ízeletés s némelykor a hallás számára egyként van értelme. A 16. században a szóképi és a vizualizált allegóriák között az ötérzék-ábrázolásoknak kiemelkedő szerepet tulajdonítanak: a primer érzékletek fölötti töprengés elvezet az érzékletet kiváltó dolgokon át megközelíthető lényegig: egy etikai igazságig. Ez az irodalomban, a képzőművészetben, a színpadi játékban párhuzamos jelenség, nem egyetlen művészet sajátossága, hanem annak az emblematisz gondolkodási módnak a következménye, amely a művészeti alkotásoktól megköveteli az eszmék képi és lényegi együttesének a megjelenítését.

Az előszeretettel használt humanista versformákban ugyancsak találunk a fentihez hasonló, homogenizálásra való utasításokat. Ugyanolyan rejtett, a tartalom kibontását szabályozó jelentése mutatkozik a szonettnek, mint a skolasztika gondolkodási eljárást sztenderdizáló, gondolkodási lépéseket meghatározó módszerének, vagy a festmények perspektivikusan ábrázolt jeleneteiben a különböző távolságra utaló térszeletekbe állított s így hierarchizált motívumoknak. A neoplatonista jegyekben bőséges petrarkizmus szonett hagyománya a verstestet éles cezúrával kettévágja: a tapasztalat és annak értelme egymástól szövegyszerűen elkülönített. Az angol reneszánsz szonettjei dramatikusabbá változtatják a textust: a tizennégy soron belül gyakorta három gondolati egység váltja egymást, hasonlóan az emblémák praescriptio, pictura és postscriptura szerinti tagolódásához.

Az emblematiszusság

Az embléma képi és nyelvi egységből áll: a képben (pictura) nyilvánosságra kerül valami rejtett lényeg, amelyet aztán a nyelvi kiegészítés előzetesen (inscriptio), illetve utólag (subscriptio) fókuszba állít.

Az embléma részét képező látható kép, amelyet a reneszánsz, manierista, majd barokk embléma irodalomban szemmel, vizuális módon érzékelünk, a szem számára közvetlen jelentésű. De a picturát lehet az értelemhez verbálisan is közvetíteni: szóképi formájában – ilyenkor elkülöníthető tőle az a szövegfragmentum, amelynek in-, illetve subscriptio szerep jut. Ebben az esetben csupán arról van szó, hogy egy picturát, annak legjellemzőbbnek talált elemeit szavakkal érzékletesen körbeírjuk, s textusként kínáljuk a jelentését földolgozó további műveletek számára. Mindez a pictura sajátosságaival annyiban rendelkezik, hogy a belső összefüggéseket koncentráltan és összetett jelentésében tárja föl.

Színpadi munkáknál az embléma értelmezéséhez (s valódi emblémaként való viselkedéséhez) a verbális leírás mellett hozzájárul a színpadi kép és a cselekvés. A színpadi tárgyak, a cselekvés és a hozzájuk illesztett szöveg együttese hozza létre azt a szituatív emblémát, amely így már inkább összevethető az irodalom és

képzőművészet határán található, illusztrált irodalmi formával, amelyet emblémának neveznek, mint a textus emblémája.

Ha a képi nyelv színpadon jelenik meg, azt szóval, erkölcsi tartalmának kibontása érdekében, ugyanolyan módon ki lehet egészíteni, mint a képzőművészeti eljárások bármelyikével előállított picturát: szintetikus volta szükséges a létrehozójának, nem a technológia, amellyel az megvalósul. A dramatikus alkotás szerzőjének az embléma nem irodalmi, hanem színpadi eszköz.

Az emblémaképzés egyik oldalon ragaszkodik a közhelyhez; ugyanakkor eltávolítja attól az aktuális nyelvi, illetve színpadi formázás.

Az emblémairodalom, az irodalom, a képzőművészet és a színpadi játék között kimutatott megegyezéseknél, nyilvánvaló áthallásoknál fontosabbnak látszik, hogy a szerzők rokonítható munkássága egyetlen kortársi tendenciát követ, amely még csak nem is a szigetország, de a reneszánsz és némileg a manierista Európa képi elkötelezettségére utal. A szöveg és a kép szoros kapcsolata (függetlenül attól, hogy a szöveget olvassák-e vagy hallgatják) az írható és elolvasható textus fölértékelődése utáni fejlemény: a képhez szoktatott mentalitás támogatójaként, a képről elgondolható jelentés uniformizálhatóságaként viselkedik. Ha korábban a vizuális megismerés volt a dolgok és az ember közötti filter, immár a vizuálisan fölfogott jelek egy nyelvi szűrésen esnek át. Ez az információ erkölcsi megítélését segíti elő.

A vizuális jelek sokértelműsége és a ráció egyetlen helyes következtetése közé beékelődik a nyelvi szakasz, amely megszűri az elme számára felajánlható jeleket s előkészíti a jelek értelmezésének hasznos módját is. Olyasmiként látható e folyamat, mint az egyházi szertartás, amelyben a szertartást végző pap a kegytárgyak liturgikus használata során szavaival segíti a hívő elméjét a hitigazságok fölfogásához.

Az emblémák alapjai mindenkor közismert toposzok, épp a jól ismertségre vezethető vissza népszerűségük és idézettségük. Megjelennek köztük a legkülönbözőbb korok utalásosnak talált kifejezései. A neoplatonikus metaforák között megjelenő rózsaképek nagy számban ábrázoltak vizuális-emblematikus módon: ez alól Shakespeare sem látszik kivételnek, még ha képalkotása a színpadi megvalósításhoz illeszkedik is, nem pedig a nyomtatványillusztráció hagyományához.

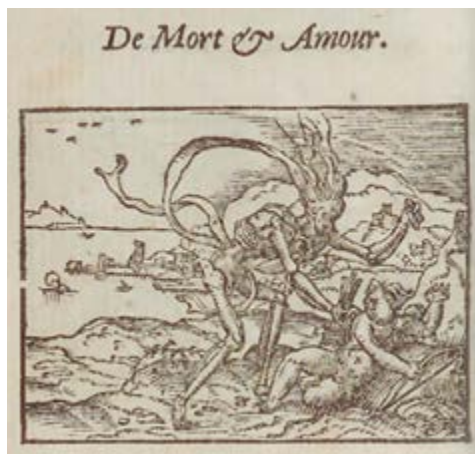


*A virág Isten felé fordul, G. Whiter rézmetszeten megőrkített emblémája 1635-ből
(forrás: bestmoodle.net)*

A rózsás képek emblémává rendeződése

Shakespeare darabjai, sőt általában a drámaszövegek, eredendően, de ebben a korban főképp, egyáltalán nem tekinthetők magánolvasmányok tárgyainak. A szövegbe jegecesedett jelképek többnyire nemcsak szóbeli, de színpadi kifejtéshez jutnak: e rétegek együttesében ragadható meg a művek hol statikus, hol lépésről lépésre dinamikusabbá változó képvilága.

Számos Shakespeare-darab összességében is embléma²: egyszerű tézis – például amor vincit, theatrum mundi – köré kerített látványos-hangzatos példázat; s ha hozzájuk keretjáték vagy annak szerepéhez hasonló belső, de szeparálható jelenet kapcsolódik, amely a példázat elveit hangsúlyozza, nyilvánvaló e jelképesség. A pedagógiai szerepvállalás amúgy is sajátja e színpadra szánt művészi alkotásoknak, minél nagyobb udvari vagy városlakó tömeg számára elfogadható,



Amor és a Halál Andrea Alciato
1548-ban megjelent emblémakönyvében
(forrás: dodedans.com)

annál inkább. A reneszánsznak az egyiptomi hieroglifák fölötti elcsodálkozása igencsak ösztönzően hat a tanítás mindennemű formájára. S a befogadók elvárják azt a szemléletnek irányt adó, impulzív narratívát, amely transzcendenssé teszi a megnyilvánulásokat, s a néző kultúrélményeinek visszhangzását.

Shakespeare textuális, dramaturgiai és színpadi látványszervezése szimbolikus kellékekben gazdag. Oberon, a *Szentivánéji álom* (1598 előtt) tündérkirálya az Athén közeli erdőben keresteti azt a szerelem-

² Ikonológiai értelmezések tárgya Geoffrey Whitney *A Choice of Emble* (A choice of emblemes, and other devises, for the moste parte gathered outsundrie writers. Leyden, 1586) gyűjteményének és Shakespeare emblémáinak összevetése. Dieter Mehl az angol reneszánsz drámák emblémáit vizsgálva arra a következtetésre jutott, hogy az emblémahagyomány formálásában az emblémakönyvek, mint például Andrea Alciatié is, az illusztrált Biblia-kiadások éppúgy részt vállaltak, mint a device-, illetve az impressa-gyűjtemények (Lásd: Emblémák az angol reneszánsz drámában. In: *Ikonológia és Műértelmezés*. 2. Ikonográfia; Emblematika; Shakespeare. 1998, 117–134.) Az itáliai eredmények hamarosan Angliában is föltűnnek: Paolo Giovio *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze* (1555) anyagát Samuel Daniel már 1558-ban angolra fordítja, s ennek termékeny hatása az angliai latinitás irodalmában megmutatkozik. Giordano Bruno *De Gl'Eroici Furori* (1585) dialógusa londoni kiadásának szintén következménye az, hogy az olasz neoplatonizmus behatol az Erzsébet-kori irodalomba, ami egyébként is fogékony az allegorikus felvonulások (pagaent) és moralitásjátékok révén a képi ábrázolásra.

füvet, amelynek levét, hogy Titánia kegyét visszaszerezze, a tündérkirálynő szemébe cseppentsen. Társát kívánja ismét megtalálni: ezt már tudja az olvasó/néző, mielőtt Oberon így beszél:

*Van egy kies part, hol kakukkfű nő,
Hol dús virányt rukerc s ibolya sző,
Fölötte sűrű loncból mennyezet,
Vadrózsa, gyöngye jázmin fog kezét:
Ringatva ott szunnyad tánccal, zenével
Titánia egy kisé minden éjjel;³*

Oberon e félhomályos helyszínen fogja az alvó asszony szemébe csöppenteni a varázsszert. A helyszín jelképes: a fősorakoztatott növények együttese nem alkot életközösséget, a kakukkfű, vadrózsa, jázmin nem is erdei növény. Ami azonos bennük, az az élénk illat. Ez pedig előre jelzi a helyszínen bekövetkező eseményt: ígéretet a szerelem megtalálására. A társtalálás azonban direkterben s emblematikusan is megjelenik. A lonc, ez a férfias jellegűnek ítélt herba, amely egyéb folyó növényekkel összefonódva az emblémairódom ismert növényalakja, ezért kerül most elő, rejtkehelyet kínálva az egymással végzetszerűen összefonódó növényzetnek. A kúszó lonc, mintegy a szépségre – rózsára, jázminra – támaszkodva s azzal össze forrva jut a magasba. A flamand portréfestészet előszeretettel allegorizálja a házastársi hűséget e lonccal. Shakespeare (*Szentivánéji álom*. IV. 1. 46–50) sem mond le az összefonódottság loncképéről.

A moralizáló növénysszimbolizmus másik példája lehet az a komplex módon kifésülő kép, amely csupa kétséget kifejező vonást közöl a rózsából:

*Kezed zsákmánya volt a liliomnak,
hajad a majorán bimbaja lett;
a riadt rózsák tüskéken szorongtak,
ez szégyenpír, az fehér rémület:
egy harmadik, se piros, se fehér,
kettős rabló volt, s lehellested,
de, büntetésül, bármilyen kevély,
hernyótól lankad most sírja felé.⁴*



Az alvó Titánia, Arthur Rackham illusztrációja a *Szentivánéji álom*hoz, 1909 (forrás: wikimedia. org)



Shakespeare halálának négyszáz éves évfordulójára vert arany és ezüst érme 2016-ból (forrás: thesun.co.uk)

³ Shakespeare, William: *Szentivánéji álom* (ford. Arany János), II. 1. In: *Shakespeare összes drámái I–IV*, Helikon, 1972, II. 295.

⁴ Uő. XCIX. *szonett* (ford. Szabó Lőrinc). In: *Shakespeare versek*, Európa, 1962, 207.

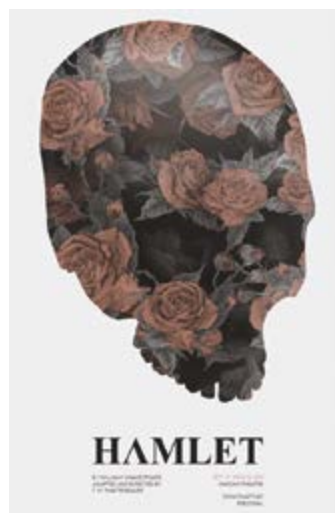
Ugyanehhez az ellentétező módszerhez tapad a CXXX. szonett rózsaképe. „Láttam rózsát, fehéret s pirosat, / de az ő arcán bizony sohase...⁵ A fenti példák a beavatott számára közvetlen toposzidézések, amelynél azonban rejtettebb formák is léteznek.

A rózsá nemegyszer a magasra értékelt harmónia jegye. Érthető, hisz’ a neoplatonizmusban a szerelem a makrokozmoszszal összhangba kerülő embert jellemzi. Így az univerzumot eltöltő fény, a Nap kettős értelemben is illeszkedhet a rózsához: mint fizikai folyamat s mint szimbolikus aktus. A *Felsült szerelmesek* királya ezeket az ismert jelentéseket használja: „Szebben arany-nap sohasem hatott / A rózsá szírmán csilánló sugárra, / Mint a szememben fénylő harmatot / Felszárította szép szemed sugára.”⁶

Az összetett képen belül egy rejtett, antikvitásban kialakult, és azóta is idézett rózsautalás búvik meg. A hajnali, rózsára hullt harmatot a virág megtermékenyítőjeként ismerik: a verssorok értelme szerint a harmattól megtermékenyített szem könnytelensége, tisztává válása, a szépséges rózsá megpillantása egyben a tiszta szerelem fölfedezése.

A rózsá a harmónia jelzése mellett a kaotikus vonások kifejezője, mintegy az égi és a földi szerelem pólusai szerint. Hamlet a virágot – és az erényt – a pokolvarral ellentétezi:

*Képmutató lesz az erény; lehull az
Ártatlan szerelem szép homlokáról
A rózsá, és pokolvar váltja föl;
Mitől olyan lesz a nász-fogadás,
Mint kockajátzók hazug esküi.
Oly tettet, ó! mely ama testi frigynek
Kitépi lelkét, szó-árrá teszi
A hit malasztját. Az ég arca lángol,
Sőt e szilárd föld, e vegyes tömeg,
Bús képpel, mint majd ítélet-napon,
Belébetegszik.⁷*



*Hamlet-plakát rózsás koponyával
2015-ből (forrás: pinterest.at)*

A jó szerelem virága, a rózsá lehull, s nyomában ott látszanak a heges és bűzös sebek: a megérdemelt büntetésként kapott betegségei. Az erkölcstelenség okozta diszharmónia kórságba torkoll, amely láttán az ég haragtól lángol, s az anyagi és szellemi összetevőiben vegyes föld szintén romlottá válik.

A kozmoszszal szemben álló káosz és a charitasszal ellentételezett cupiditas ugyancsak bonyolult módon kerül elő Titánia replikájában a *Szentivánéji álom*ban:

⁵ Uő. CXXX. szonett (ford. Szabó Lőrinc). In: uo. 238.

⁶ Uő. *Felsült szerelmesek* (ford: Gáspár Endre, vers: Mészöly Dezső), III. 3. In: uo. 238.

⁷ Uő. *Hamlet, dán királyfi* (ford: Arany János), III. 4. In: uo. III. 313.

...zúzos, ősz hajú dér
 Hull a friss rózsza karmazsin ölébe;
 S az agg Hymes jeges tar homlokát
 Szép nyári bimbók illatos füzére
 Övedzi, csúfra mintegy. A tavasz, nyár,
 Termékeny ősz, komor tél megcseréli
 Szokott mezét; s a megdőbbent világ
 Nem tudja, melyik másik, ez vagy az.⁸

Az évszakok összezavarodottsága s az évszakjellemzőnek tekintett rózsával korszorúzott téli vénség együttállása nem a megfontolatlan fiatalság és az erényes, bölcs öregség harmonizálását, hanem a szabálytalanság fokozását eredményezi. A „bimbós füzér” csúfabbá teszi a rondaságot, a megrökönyödött világ döntésképtelenné válik, és irányt vesztve eltévelyedik: érzékcshalódásnak tűnik minden. A cupiditast hangsúlyozó érzéki rózsza és a szellemiséget hivatkozó aggság, e két allegória között unió nem jön létre.

A rózsza bármiféle választásban érzékcshalódás okozója lehet. Irányvesztett kóborlás elindítója: annak a labirintusnak a bejáratánál áll a maga nőies tulajdonságaival, amelyből talán nincs is visszatérés. A friss, piros, feminin növény és a tar, jeges, maskulin agg keveredése amúgy fölveti, a maga megítélhetetlenségében, az eltévelyedettséget, amelynek megoldása a neoplatonikus elképzelés kulcskérdése.

Nem az a sajátos jelenség, hogy a rózsza egyaránt jelképezi a jó szerelmet és a harmóniát, mint a rossz szerelmet és a káoszt, hanem az, hogy mindkét idézési formában bősséggel szerepelnek a természet jelei. Hol annak pozitívként értékelt, hol pedig negatívnak tudott oldalaival. A natura, az anyag magában hordozott kettősségből az intellektuális és az erkölcsi erényekre támaszkodva kiválasztható a helyes – hogy a természetnek ilyesfajta jellemzői egyszerre vannak jelen, s köztük intellektuális döntés kívánatos, s csak akkor érthető, ha a reneszánsz vitalista világkép univerzum-elképzelését s az univerzumot egységben tartó emanatiót földidezi az olvasó/néző. Hasonló kortársi világkép-ismeretre van szüksége annak, aki a *Szentivánéji álom* képrendszerét vizsgálja.

A hold a középkori ember számára általában nő- és termékenységértelmű, s ezt az sem vonja kétségbe, hogy az inkább nőknek tulajdonított örület, állhatatlanság, varázsolás is hozzá kapcsolott. Shakespeare darabjában a hold a szűz istennővel, Dianával, az égi szerelem embertestre ártalmatlan formáját képviselő alakkal tár-



P. Marcus-Simons: *Titania*, 1908
 (forrás: the-wagnerian.com)

⁸ Uő. *Szentivánéji álom* (ford. Arany János), II. 1. In: uo. II. 291.

sul. Thészeusz, amikor ostromlott kedvesét figyelmezteti, okkal hivatkozhat a szüzességre, az égi szerelemre s a „meddő holdra”. Ezzel szemben álló oldalt képvisel a rózsza képe, amely így a testi szerelem jegyévé válik. Thészeusz vélekedése szerint a letört rózsza – a deflorált asszony – boldogabb az érintetlennél; maga Ficino is Diánához köti az ártatlan, égi szerelmet, ugyanakkor ő is megengedi azt a szerelmet, amelyben jelen van a szexualitás. Shakespeare-i lelemény a hold és a rózsza által ellentétezett kétféle szerelem összekapcsolása a „szűz tövis”-sel:

<i>Lesz-é erőd, ha most szót nem fogadsz,</i>	<i>Háromszor áldott, ki vérét leküzdvé</i>
<i>Viselni vesztaszűzek öltönyét,</i>	<i>E szűzi pályát híven futja meg;</i>
<i>Sötét zárdába csukva, holtodig</i>	<i>Hanem letörve mégis boldogabb</i>
<i>Sivár apáca lenni s elhaló</i>	<i>A rózsza, mintha szűz tövisein</i>
<i>Himnuszt rebegni meddő holdvilágon.</i>	<i>Áldott magányban nő, él és hal el.⁹</i>

A korábban idézett LIV. szonettben a vadrózsza az a virág, amely díszessége ellenére emléktelenül hal el: nem teljesít szolgálatot. Most az a rózsza kerül erre az áldatlan sorsra, amelyet „szűz tövisein” hagynak, nem törnek le. Thészeusz a szexuálisan beteljesedő szerelmet szorgalmazza, általa megélhetőnek, ennek révén megközelíthetőnek tartva az égi szerelmet.

Direkt emblémák

*Mily édes báj a szégyen, ha tiéd,
mely, mint illatos rózsát az üszög,
szennyezi bimbós neved gyönyörét!¹⁰*

A betegségtől, kártékony állatoktól, a vegetációnak nem kedvező évszakoktól megrontott rózsabokrot, kis túlzással, bármelyik emblémagyűjteményben megtaláljuk.

Az XCV. szonett már nem a rózsza színét, a rózsza szépségéhez kapcsolódó szép illatot állítja előtérbe, hanem a kellem és az azon keletkező macula ellentétét. Egy toposzrendszer elemeiből épül tovább az új piktúra, amely egyszerre kínál képi és erkölcsi tanulságot.

A vanitatum vanitas elképzelés úgyszintén direkt emblémaként szövegesedik a *Vízkereszt, vagy amit akartok* Hercegének okfejtésében: „Ifjabb legyen hát nálad kedvesed, / Különben szíved nem marad övé. / Mert lásd, a nő mint rózsza, úgy virul, / Kibomlik, s máris hervadt szirma hull.”¹¹

⁹ Uo. II. 281.

¹⁰ Shakespeare, William: XCV. szonett (ford. Szabó Lőrinc). In: *Shakespeare versek*, 1962, Európa, 203.

¹¹ Uő. *Vízkereszt, vagy amit akartok* (ford. Radnóti Miklós és Rónay György), II. 4. In: *Shakespeare összes drámái I–IV*, Helikon, 1972, II. 589.

Az *Othello* hőse pedig a *carpe diem* imperatívusza kapcsán idézi a képi és verbális kifejezés jelentéssel rendelkező kombinációját: „...Rózsád, ha letörtem, / *Hiába, nem nő, nem virul ki újra. / Elfonnyad – hadd szagoljam még a fáján!*”¹²

A felsorakoztatott idézetek a drámák szövegében nem csupán helyi értékkel rendelkeznek, hanem a hős jellemét s jövőbeli cselekvéseit is előlegezik s hitelesítik. Az eseményeket szavakkal összefogva – kivonatolva – metaforizálják, s általános jelentést kínálnak.

Egy színpadon megvalósuló embléma: a rózsák háborúja

Az allegorikus jelenet is részese az emblematikus ábrázolásnak: a helyszín, az ott zajló cselekvés és a hozzá társuló szöveg együttesében bontakozik ki egyszerre a kép és kommentár. Ez dinamikus módon – ugyancsak tablószerűen – veti fel és bontja ki az emblémát.

A rózsák háborújaként, a fehér és piros rózsá vetélkedéseként ismert az az időszak (1455–1485), amikor a York- és a Lancaster-ház a királyi trón megszerzéséért harcol egymással. A háború a két család címerében szereplő virágokról lett elnevezve: a Yorkok fehér, a Lancstererek piros rózsája azok jelvénye is, akik a híveik sorába tartoznak. VI. Henrik uralkodása (1422–1461) alatt a feudális bárók harca az ország meggyengülését eredményezi, ami 1460 után polgárháborúhoz vezet. A York-dinasztiához tartozó III. Richárd (1483–1485) uralkodása ellen Tudor Henrik vezetésével láznak fel az angol oligarchák, s az 1485-ben, a bosworthi csatában legyőzött III. Richárd trónját Henrik szerzi meg, s VII. Henrikként kerül fejére a korona (1485–1509). A Yorkok és a Lancstererek vetélkedését a két ház egyesítése szünteti meg: a női ágon a Lancaster-házból származó VII. Henrik feleségül veszi III. Richárd unokahúgát, a York-ház egyetlen életben maradt tagját, Erzsébet hercegnőt. A királyi cím megszerzését a két ház rózsaképének egyesítése követi: a két rózsá összevonása a két család összeolvadását jelzi, s a kis fehér rózsá piros rózsá középebe illesztése az angol királyi ház jelvényévé válik.

A John Gerard (1545–1612) hajóorvos, sebész nevéhez fűzött *The Herball* kompilatív herbárium rózsákat bemutató fejezetében, bár érintőlegesen, szó esik a növényekhez fűződő hagyományokról. Az angol kertész az egyetlen ismert fehér rózsá (*R. arvensis*) leírásakor a rózsák háborúját úgy idézi, mint amelyben a két, különböző színű virággal az ellentétbe került pártok tagjai jelölik magukat, ezzel téve nyilvánossá pártállásukat. Shakespeare műkedvelő kertész kortársának munkája meggyőzi olvasóját, hogy közismert, szélteben elterjedt rózsahagyomány örökítődik tovább a kertjeit előszeretettel gondozó polgárságban.

A vizsályt Shakespeare VI. *Henrik* és III. *Richárd* című drámájában dolgozza fel. A Shakespeare-kutatók szerint a VI. *Henrik* drámatrilógia II. része, amely

¹² Uő. *Othello, a velencei mór* (ford. Kardos Lajos), V. 2. In: uo. III. 448.



Henry Payne: *A fehér és a vörös rózsát választók vitája a kertben*, akvarell, 1908, Art Gallery Birmingham (forrás: wikipedia.org)

a Rózsák háborújának kirobbanását mutatja be, bizonyosan Shakespeare alkotása. A szerző korabeli történeti munkát, Raphael Holinshed *Krónikáját* használja szabadon forrásként. S ugyan a színpadi játék történelmi hitelessége kétséges, de arról híven számot ad, hogy Erzsébet uralkodásának középső szakaszában, amikor a mű születik, miként látják legszívesebben az elődök tetteit, s miféle példatárnak tekintik azokat. A Tudor-monarchiát megelőző királyok anarchikus világának bemutatása a központosított hatalom értékeit, az Erzsébet-kor nemzetet tömörítő szándékait, a jelenkor becsét hangsúlyozza. Shakespeare korának véleménye is a két vetélkedő királyi ágról szóló történet, amelynek lezárása történik a Tudor-monarchia szentesített uralkodásával. Másrészt kitetszik belőle Henrik legitimizációs törekvése, távoli jogigényének érvényesítése a koronára.

London hajdan a templomos lovagrend tulajdonát képező, Temple nevű városrészének kertje a dráma 4. színének játéktere. Két ügyvédkollégiumáról nevezetes e vidék; itt találkozik Richárd Plantagenet – a cambridge-i gróffü, a későbbi York herceg – nemes társaival. Természeti környezetben választanak rózsát a szereplők: a shakespeare-i szöveg igényli, hogy egy olyan városi kertet képzeljünk el, amelyben fehér és piros rózsabokrok nevelkednek.

A rózsa néma jel! – Plantagenet állítása szerint. Képmása csupán egy véleménynek.

PLANTAGENET

Mivelhogy nyelvetek oly béna, félénk,
Mondjatok néma jellel véleményt,
Ki születéstől igaz, nemes úr,
A születés becsületét megőrzi,
És azt hiszi, hogy igazat beszéltem,
Tépjén fehér rózsát velem e töről.

SOMERSET

S ha van, aki se gyáva, sem húzlgó
S az igazság pártjára állni nem fél,
E tüskéről piros rózsát szakítson.

WARWICK

Színt nem lelek, és nem is színlelek,
S ne jussak aljas húzlgés színébe:
Fehér rózsát tépek Plantagenettel.

SUFFOLK

Én piros rózsát szakítok az ifju
Somersettel és vallom igazát.

VERNON

Urak, többet ne tépjetek le, míg
Nem határoztuk el, hogy akiért
Kevesebb rózsát téptek le a fáról,
Elismeri a másik véleményét.

SOMERSET

Helyes, jó Vernon mester, ha nekem
Jut kevesebb, én némán engedek.

PLANTAGENET

Én is.

VERNON

Akkor hát a világos, tiszta ügyért

Tépem a lányos, halovány virágot,
És szavazok a fehér rózsá mellett.
SOMERSET

Ne sebezsd meg ujjaid, míg szakítod,
Mert véred a fehér rózsát pirosra
Festvén, még mellém állsz majd
akaratlan.

VERNON

Uram, ha vérzem véleményemért,
A közvélemény védelmemre kél,
És megőríz majd ott, ahol vagyok.

SOMERSET

Jó, jó, tovább. S a többiek?

JOGTUDÓS (Somersethez)

Ha nem csálnak a könyvek és tudásom,
Helytelen az érv, melyért sikraszálltál,
Így egy fehér rózsát én is letépek.

PLANTAGENET

Nos, Somerset, hol van hát igazad?

SOMERSET

Hüvelyemben: ha ezt megfontolod,
Fehér rózsád pirosló vérbe hal.

PLANTAGENET

Most már rózsánkat utánozza orcád:

Sápadt a félelemtől, igazunkat

Máris bevallja.

SOMERSET

Nem, Plantagenet,

Nem félelemtől sápadt, csak haragtól,

Azon, hogy arcod szégyentől pirúl,

Így utánozza rózsáink színét,

De hibádat nem ismeri be nyelved.

PLANTAGENET

Nincs a rózsádban hernyó, Somerset?

SOMERSET

S a rózsádon tövis, Plantagenet?

PLANTAGENET

Van és szúr is, mert védi igazát,
De csak álnokságot fal a te hernyód.

SOMERSET

Vérző rózsám híveit megtalálom,
Kik érte vívnak s véleményemért,
S elbúvik az álnok Plantagenet.

...

PLANTAGENET

S lelkemre, e halványharagú rózsát,
Vérszomjazó gyűlöletem jelét,
Örökké hordjuk, én és híveim,
Míg sírba sápad együtt énvelem
Vagy míg rangom csúcsáig felvirul.

...

WARWICK

E foltot, amelyet házadra kentek,
Letörli majd a Winchester és Gloster
Pörében összehívott parlament,
S ha az téged Yorkká ki nem nevez,
Úgy Warwicknak engem se hívjanak.
S most jeléül, hogy mennyire szeretlek,
A gögös Somerset s William Pole ellen
E rózsát hordom én is pártodon,
S íme, próféciam: e mai per,
Mely párttá nőtt a Temple-kertben itt
A piros és a fehér rózsá közt,
Ezer lelket küld majd halálos éjbe.¹³

A jelenet szinte valamennyi Shakespeare-től ismert rózsallúzióval telített. Felhasználja a két szín szimbolikus jelentését, fölillantja továbbá a piros rózsá féhérből vérről való (antik és keresztény) teremtményszármazását, a túske és a szín értelmét, sőt a növényt pusztító hernyót sem írja át egyéni módon. A rózsát egyértelmű és összegző jelként láttatja: álláspontot fejez ki, kitűzött jelként, viseletként a viselője véleményét hírlí. Mi okozza a szituációban megjelent virág plasztikus képét? Az, hogy igen részletes a leírás – és hogy a rózsá cselekvéssor kiindulópontja,

¹³ Shakespeare, William: VI. Henrik (ford. Vas István), II. 4. In: uo. I. 455–457.

sőt annak mindvégig mozgatója. A rózsaképek folyamatosan egymásba alakulnak, a szellemi jelentés egyre-másra bővül, hangzatosan szolgálva a drámai cselekvést.

Az életkép vizsgálatához érdemes azokat a szempontokat is számba venni, amelyek a shakespeare-i életmű kapcsán az emblémák vizsgálata kínál. E színpadon kiteljesedő embléma sajátosságának tekinthetjük, hogy benne – nyilván a hagyományhoz viszonyítva – érzékletesebb, az érzékelés számára megközelíthetőbb a rózsakép.

Shakespeare azonkívül, hogy élőhelyek szerint is megkülönbözteti a vadrózsát és a kerti fajrózsákat, eltérő erkölcsi, illetve fiziológiai jelentést tulajdonít nekik: a gondoskodás nélkül nevelt virágokat őszintébb, mindenesetre „természetesebb” jegyek megjelenítőinek találja.

Kerti rózsái közül három változat John Gerard *The Herball* munkája segítségével biztosan meghatározható. A gyűjtemény szerint a kertek lakója volt a Yorkok és Lancsterek közti háború jelvényének tekintett fehér és piros szírmű rózsza. Valamint ír – és képpel be is mutatja – a különösen illatos damaszkuszi vagy pézsmarózsáról is. Ez utóbbiról a *Szentivánéji álomban*, Titánia által, Shakespeare is megemlékezik: „*Jer, ülj le mellém e virágpadon, / Én kedves orcád majd simogatom / És pézsmarózsát tűzdelek hajadba, / Szép nagy fülednek csókra csókot adva.*”¹⁴

Az említett virágpad a lovagkor világi kertjeinek sajátos építménye. Gyep-téglákból emelt ülőalkalmatosság ez, amelynek tetején is növények virulnak, többnyire fű, amelyre, akár az érintetlen gyepre, le szokás ülni.

A shakespeare-i életmű a reneszánsz idején átalakuló rózsza-metaforika teljességét példázza, és számos pontján egyénileg át alakítja. A rózsát mindenekelőtt világi növényként mutatja, amely politikai eseményeket éppúgy példáz, mint magánéletieket. A rózsaképek közege pedig a keresztény hagyomány helyett leginkább az antikvitásra utaló lesz.

¹⁴ Uő. *Szentivánéji álom* (ford. Arany János), IV. 1. In: uo. II. 319.

János Géczi: The Rose Symbolism in Shakespeare's Dramas

The author of the study, a writer and artist, examines in a cultural-historical context Shakespeare's emblematic visual language, particularly the symbolism of the rose, with a side view of the playwright's sonnets. It is stated that – in the case of drama – stage imagery and action, beside verbal description, also contribute to the interpretation of the emblem. The combination of these creates a “situational emblem” which, beyond the “textual emblem”, can be compared to an illustrated literary form found on the boundary of literature and the fine arts. Highlights include *A Midsummer Night's Dream*, with its moralizing flora symbolism which is, at the same time, characteristic of the location of the plot, as well as the monologues of Titania and Hamlet, in which the natural images of chaos and dissonance contrast with the world of harmony, beauty and virtue embodied in the rose. János Géczi devotes an entire chapter to the Shakespeare drama, *Henry VI*, about the beginning of the period known as the War of the Roses, a rivalry between white and red roses, the excerpt from which, in his view, exemplifies the totality of the rose metaphor undergoing transformation during the Renaissance.



TÖMÖRY MÁRTA

A magyar dráma forrásvidékei – 4. rész

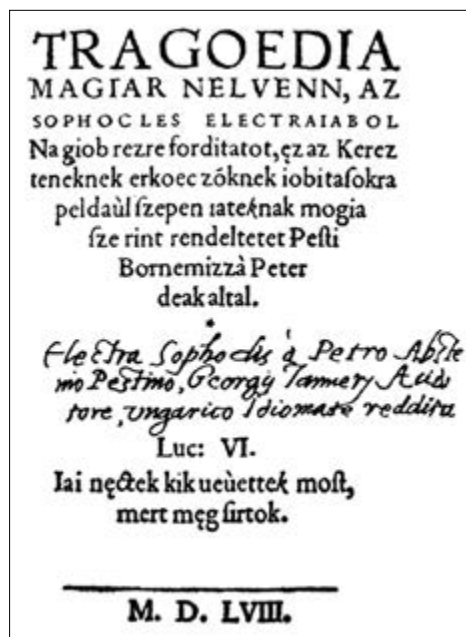
Első világi drámáink és drámaíróink¹**Bornemisza Péter – avagy művészsors Mohács után**

E válságos drámai kor tanújaként hadd idézzük most első drámaíróink, e különös, bátor férfi, az első magyar értelmiségi alakját, hisz élete maga is kész dráma, és Péter deák tevékenysége maga az egyszemélyes színház. E nyugtalan protestáns prédikátor személyes egzisztenciáját kockáztató „performanszaival”, röpirataival is az ország felrázására vállalkozik.

Élete szinte folyamatos üldöztetés. 1535. február 22-én született Budán, jó módú polgárok gyermekeként. Hat évesen – Buda török általi elfoglalásakor – a menekülés zűrzavarában elveszti szüleit. A Felső-Tisza-vidékre kerül, a Ballassa család oltalmába. Kassai diákéveihez kötődik elhíresült csínytevése: arra akarja rávenni a város kapitányát, hogy hagyjon föl a katolikus hívők képimádatával: „Egy deákot, tizennyolc esztendőst, Bornemisza Pétert (én voltam) Feledi Lestár kassai kapitány igen megvert buzogánnyal, hogy az deák feddette, ne imádkoznék az fakép előtt...” – emlékezik vissza.² Telegdi Miklós püspök, a későbbi nagy ellenfél így idézi fel a teátrális jelenetet, azt, ahogyan az ifjú Bornemisza az angyalok valóságos létezésében való hitet parodizálta, ráíjesztvén áldozatára: „...angyallá tötted volt magadat, és nem tudom a kemence megé-e, vagy valami egyéb sötét suttyomba – elrejteztén, mintha angyal volnál, úgy kezdtél neki nagy-szép vékony szóval ... el akartad hitetni az keresztyéni hittől. Amaz először, úgy mint éjjel sötétbe, megrémült, annak utána eszébe vöven, hogy aki szólana, nem mennyei nyelven és nem isteni szokat szólana, kezdé gondolni, hogy nem angyal, hanem valami csalárd lehetne.

¹ Jelen írás Tömöry Márta: *Első világi drámáink* című tanulmányának (In: Mikor a bábok még istenek voltak, Kráter, Pomáz, 2012, 248–273.) átdolgozott és rövidített változata.

² Bornemisza Péter: *Válogatott írások 1553–1584*; összeáll. és jegyz. Nemeskürty István; Magvető, Bp., 1955, 298.



A Magyar Elektra első kiadásának címlapja
1558-ból (forrás: wikipedia.org)

Megkerese azért, kivona a suttyomból,
érdemed szerént keményen megdörgöle,
és tömlöcbe vettete téged. Honnét mint
szaladál ki, te magad tudod.”³

Bornemisza 1550 és 1560 között külföldön él. Bejárja Velencét, Padovát, Németországot, tanul Bécsben. Itt írja 1558-ban az első magyar nyelvű drámát, a Magyar Electrát⁴. Eltűnődhetünk a dátumon: Shakespeare hat év múlva fog még csak megszületni!

A darab beköszöntőjéből kiderül, hogy bécsi tanulótársai egy magyarul szerzett dráma megírására kérték föl (nyilván azzal a szándékkal, hogy azt elő is adják). S Bornemisza ugyanitt azt is megindokolja, miért vállalkozott inkább a Szophoklész-dráma görög eredetiből való lefordítására, il-

letve átdolgozására: „...Mikor az bécsi tanuló nemes uraim kértek volna, hogy valami játékot magyarul szerzenék, kivel az urakat vigasztalnák... (bár) ezféle írásban nem fogottam... kívánságikát meg nem szeghettem... Választám azért az bölcs Sophokles tragédiáját, melyet Electrának hínak... magyarul fordítottam jobb részébe, jóllehet az játéknak szebb voltáért sokat hozzáadtam, és más módon rendeztem...”⁵ Az Elöljáró beszéd úgyszintén arról tanúskodik, hogy ezt a drámát szerzőnek is tekinthető fordítója színpadra szánta: [Az emberek a] prédikáción szunnyadnak, az olvasáson el-tunyulnak... [de] mikor az ember az ily játékot nézi, szívében felbuzdul és az Isten haragjátul megrötnen. Azért ez játékot kigyelmed oly mulatságnak vélje kibe emberi életnek módja jó erkölcsre igazíttatik... vegye kigyelmeitek eszébe, hogy mentől inkább késik az Úristen büntetéssel, annyiival inkább nehezben és keservesben ostoroz, kiről ez játékbeli király és királyné asszony példa leszen.”⁶

Döbbenetes tény, hogy ez az erős drámai nyelven szóló, sebes sodrású sors-tragédia korában visszhangtalan marad, majd évszázadokon át lappang, s csak 1923-ban fedezi föl a magyar drámatörténet⁷ és a színház. (Nemzedékem szá-

³ Telegdi Miklós: Posztillák, II. k., in: Bornemisza: Válogatott írások, 298–299.

⁴ Eredeti címe: Tragoedia magyar nyelven az Sophocles Electrájából

⁵ Heltai Gáspár és Bornemisza Péter művei, Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1980., 543.

⁶ Bornemisza: Válogatott írások, uo.

⁷ A Bornemisza-életmű legújabb olvasatát lásd: Latzkovits Miklós: A 16. századi magyar dráma, <https://f-book.com/mi/index.php?kulcs=Latzkovits%20Mikl%C3%B3s&chapter=0608BALAMEGJ>

mára legemlékezetesebb az Arvisura együttes előadása volt az 1980-as években, Somogyi István rendezésében.)

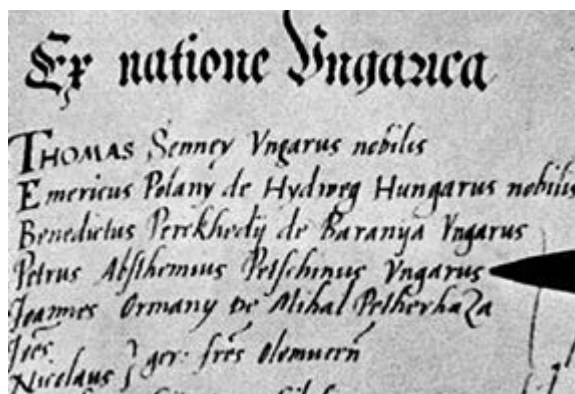
1561–1562: Bornemisza humanista deák-ból prédikátorrá lesz, s akár táltos-elődei, drámai módon éli meg ezt a küldetést: „Mikor még Bécsbe tanuló ifjú voltam, izgatott az Úristen erővel is, hogy szálláson mon prédikáljak, kire sokan gyűltek – egyfelől félttem, másfelől égett a szívem, és talán az oldalamon is kifakadt volna, ha a számat fel nem tátottam volna.”⁸

Ezután Balassi János udvari papja lesz, tanítja fiát, a gyermek költőt. Megmaradt a kis Bálint számárfüles rajza és kézírása ábécés könyvében: „az kigyelmed tanítványa Balassi Bálint.”

A kor jelentős személyisége, Huszár Gál mellett nyomdász-korrektor munkát vállal. Magyaróvárról Kassára mennek, és ott Huszár Gált elfogják izgatásért. Bornemisza utcai zavargást szervez, és a kemencefalat kibontva megszökteti Huszárt. Megveszi Huszár könyvnyomtató műhelyét, és Sempete–Szered községben, a Vág mentén rendezi be. (Miksa ekkor támogatja, de II. Rudolf trónra kerülésekor, mivel kiállt Báthory István mellett, felségsértőként üldözik.)

1578-ban megírja híres művét: *Ördögi kísértetek* (= kísértések) címen adja ki kora bűnlajstromát, név szerint sorolva a főrangú szereplőket, amiért országosan üldözik, visszavonattják vele, de ő újra kiadja a művet: „Titkon való ördögi kísérteteket kellett ez világ láttára bocsátanom, hogy azból kinek szeme volna, úgy nézné undokságát, mint egy baziliszkuszt az tükörbe, de sokak mint az áspiskigyók, bedugák szemüket füliüket ellene.”⁹ Bécsben a főrangúak bűnlajstroma miatt fogságba kerül, de pártfogóinak segítségével elszökik: „Azmint szent Pál kosárba kiereszkedék Damaszkuszából, csak én is nagy kőház-ablakon...” – leugrik és lába törik, megsántul. Üldöztetésnek van kitéve továbbra is: „Telegdy Miklós processióval készült előmbé, hogy a Dunába vettessen.”¹⁰ Előbb Beckó várában, majd Detrekőben húzódik meg Balassi István¹¹ védőszárnyai alatt. Bibliafordításon, világtörténeten dolgozik.

1584-ben, 49 évesen hirtelen éri a halál.



Bornemisza Péter nevének latin nyelvű bejegyzése a Bécsi Császári Könyvtár naplójában (forrás: bornemisza.at)

⁸ Bornemisza: *Válogatott írások*, 299.

⁹ Nemeskürty István: *Bornemisza Péter kísértései*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1984, 307.

¹⁰ Uo., 304.

¹¹ Balassa Menyhárt fia.

Ismeretlen szerző: Comoedia Balassa Menyhárt árultatásáról¹²

A címszereplő a Mohács utáni zavaros idők főúri típusa, kiváló hadvezér, ki „arany időknek híván és nevezvén a háborúságnak idejét, (óhajtja) kiből ű sok aranyat gyűjthet vala.”¹³ Ahogyan önmagát jellemzi: „[...] mert nagy jó és hasznos kereskedésnek esmertem az hittel való kereskedést mindenkor, kihez mind az többi kereskedések semminek tetszenek.”

A (névtelen) szerző kiválóan alkalmazza a jellemkomikum eszköztárát. A királyhoz és a katolikus hithez épp visszapártoló Balassa Menyhárt az érseknek

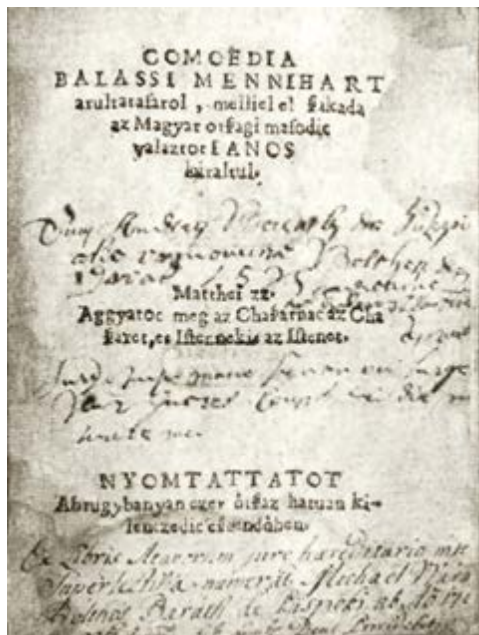
való gyónás keretében vall magamagára: „[...] Ottan csak mennyi-szer lettem árulóvá, egyéb bűneimet elhagyván azokat számlálom elő. Ha pedig mind az többit is előszámlálnám, egy hétig innét fel sem kelhetnék...”

Emberei hiába intik, hogy a végén ráfizet, amiért hol a királyt, hol az erdélyi vajdát árulja el, gátlástalanul kivallja lázálmokkal terhes belső vívódásait is: „...váram és városom valának, alföldi király valék, de az lelkiismeret mind furdala, hogy soha nem nyughatám. Úgy tetszett mintha éjjel nappal az földből mikor ettem, ittam, aludtam és egyebet is műveltem, reám tátván szájakat kiáltottanak volna az én társaim.”

Gyóntatójának ítélete a főurak történelmi felelősségének főleg-
getésével már-már műfajváltást je-

lez – az érsek átka tragikus hangütésű: „Múltán verte volt meg anyádat az Isten, hogy ilyen monstrumot szült ez világra, mint te vagy [...] mert csak az ti árultatásotokért vagyunk idegen népek szidalmába ... minden malmoddal együtt elveszeszt Isten [...]”

Balassa Menyhárt cinikus válasza, mely hitetlenségét leplezi le, szintén túlmutat a komédián: „Ha gondja volna istennek az világra, rég megtértünk volna...” Mire az érsek a magyar közmondás bölcsességével vág vissza: „[...] Magya-



A Comoedia előzéklapja 1569-ből
(forrás: wikipedia.org)

¹² A cím folytatása: „...mellyel elszakada az magyarországi második választott János király-tul” (1566/67)

¹³ Az idézeteket vö. Magyar drámaírók 16–18. század (vál. és szerk. Nagy Péter), Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1981, 95–117.

...rul is szépen szoktuk mondani, Isten sem siet, sem késik...” Ám amikor Menyhárt 100 gira ezüstöt ígér neki, rögtön feloldozza őt.

Ez a játék a három részre szakadt ország erkölcsi mélypontját, totális válságát mutatja be. Az irodalomtörténészek egy része Bornemiszát véli az 1566–67-ben keletkezett első magyar satíra szerzőjének¹⁴ – ki egyébként Péter diák alakjában jelen is van mint szereplő a műben.

(Érdekes lélektani probléma Balassa Menyhárt fia, István jelleme. Ha valóban igaz, hogy Bornemisz írt a maró satírárt, szinte biztosra vehető, hogy a címszereplő fia, aki pénzzel támogatta, rejtette az író, tudott e műről. Meglepő az is, hogy István tetemét – amint meghagyta – a Bornemiszáé mellé temetik. Eszerint a szókimondó prédikátort a fiú lelki atyjának tekintette, s vér szerinti apja tetteit restellte, elítélte.)

Balassi Bálint: *Szép magyar komédia*¹⁵

E harmatos, ízes *pásztorjáték*, első magyarul író nagy költőnk pásztoridillje, szintén idegen, olasz minta, Christoforo Castelletti *Amarilli* című műve nyomán született.¹⁶ Szabad fordítója Balassi Bálint (1554–1594), Bornemisz tanítványa volt.

Hajlamosak vagyunk feledni, de tény, hogy Balassi komédiáját csak 1958-ban fedezte fel a bécsi Österreichische Nationalbibliothekban egy csehszlovák kutató, Jan Misianik az úgynevezett *Fanchali Jób-kódex*ben, mely a dráma teljes szövegét tartalmazza.¹⁷ Addig csak a Debrecenben fennmaradt négy levélnyi nyomtatott töredék tanúskodott a mű létezéséről, meg egy sor levél, melyekben főrangú szerelmesek idézgették egymásnak a játék sorait. A két szöveg összevetése mutatja, hogy helyenként milyen stiláris javításokat alkalmazott Balassi, tehát mint darabot kezelte művét – állítja a kutató, Kőszeghy Péter, a kétkötetes Balassi-monográfia¹⁸ szerzője.

Balassi mindennek előtt „*az erdéli nagyságos és nemes asszonyoknak, mint jóakaró asszonyinak*” ajánlja művét és „*holtig való szolgálatját*”. Majd az erdélyi és

¹⁴ A debreceni zsinat Kálvinra hivatkozva 1562-ben betiltja az iskolai színjátszást. S bár érvényre csak később jutott e tiltás, mégis elmondható, hogy általános érvényre 1770 után virágzik ki újra e színjátékfajta nálunk.

¹⁵ *Balassi Bálint Szép magyar komédiája* (az eredeti teljes cím: *Gyarmati Balassi Bálintnak Thyrsisnek Angelicával és Sylvanusnak Galatheával való szerelmekről. Szép magyar comedia*, 1588) Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1981.

¹⁶ Lásd Balassi, i. m., 1981, 116.

¹⁷ Balassi Bálint: *Szép magyar komédiája*. A Fanchali-kódex magyar és szlovák versei. Szerk. Ján Misianik – Eckhardt Sándor – Klaniczay Tibor, Bp., 1959, Irodalomtörténeti Füzetek, 25.

¹⁸ Kőszeghy Péter: *Balassi Bálint*. Magyar Alkibiadás, Balassi Kiadó, Bp., 2008; Uő: *Balassi Bálint: Magyar Amphión*, Balassi Kiadó, Bp., 2014.

magyarországi tollforgató ifjakat szólítja meg: „Akarám azért ez Comédia-szerzést új forma gyanánt elővenni, hogy ha az ott benn [ti. Erdélyben] való ifjak az ide ki valókat [ti. a magyarországiakat] az versszerzésben nemcsak követték, hanem sokkal inkább meg is elődzötték, ebben se maradnának el az ide valóktul. Sőt indulnának el utánnak... én ... penig ezt sem bánom, ha azt is, mint az versszerzést, elveszik tőlem. Meg is lehet penig az oly elméjő friss ifjaktul, kiknek nemcsak az bölcs tudomány, hanem az Kegyelmetek szépsége is serkeneti újabb, újabb dolgokra és szerelmes találmányakra elméjeket – nekem ennyi sok kölemb-kölembféle károkat vallott szegénlegénnek igaz elég csak elkezdni is, azmint egyebnek oztán fogyatkozás nélkül véghez vinni és megékesíteni.” Balassi az idősebb rivális hangján kéri, fogadják művét mint első szolgálóleányt: „...szolgálhasson Kegyelmetek vele... de főképpen akkor, mikor az Világbíró szerelemnek győzhetetlen nagy hatalmát érzitek magatokon...”¹⁹

A Prológus valóságos szerelemvallás: „Ha mindenkor csak az erős tél uralkodnék ez világon, s koronként minden időben csak az nagy hó és jéggel volna az föld beborulva, az füvek s az fák hogy mutathatnák az ő szép virágokat, s hogy ádhatnának jó gyümölcsöket? Ezenképpen, ha valami mulatság és vigasság meg nem könnyebbítené azt az nagy terhet és gondot, mely az emberekre szállott, hogy tartana sokáig az emberről állat?” Hosszan sorolja a példákat a szerelem áldásos hatalmáról, majd felteszi a kérdést: „Ha azért illen az jó szerelem, hogy erőseket bántott, bolondokat eszeseket, resteket meggyorsít, részegét megjózanít, miért alázzuk, szidalmazzuk szegént? Én bizony nem ugyan! Sőt követem mindholtig, mint jó oskolamesteremet... az én véghetelen szerelmemnek valami példáját akartam még is mutatni ez Comédiában, azkinek nevére ... igaz szerelmében meghajlik mindenkor az én térдем.”²⁰

A szerelmesek a játékban a Balassi-versek személyes hangján szólnak:

„Mint az leppentőcske gyertyaláng közibe
magát akartva üti,
Nem gondolván véle, hogy gyertyaláng héve
meg is égeti, süti,
Szívem is ekképpen Julia szénében
magát örömet fűti”

– énekelgeti Sylvanus. A költő talán nem is Credulus–Tyrisszel, hanem inkább Sylvanus-szal azonosítja magát, hisz versei többségét ennek a szereplőnek a szá-

¹⁹ Balassi udvarló komédiája folytatókra talált. Idéznek egy Constantinus és Victoria című, 1600-as évekbeli komédiát, melynek nyelve olyannyira hasonló, hogy Balassit gyanítják mögötte – bár sok érv szól ellene is. Lásd Balassi, i. m., 1981, 116.

²⁰ Az idézeteket lásd Balassi, id. mű.

jába adja! Az olasz eredetiben a vetélytárs neve: Selvaggio – mely valóban vad-embert jelent –, Balassi ezt Sylvanusra latinosítja, az erdei isten/faun nevét adva hőségnek. Talán így akarja jelezni Júlia-Annának (szerelmének, Losonczy Annának), hogy bár hűtlenkedett, csak az ő kegyetlensége miatt tette, és igazából mindig is őt szerette, s visszatérne hozzá.

Dramaturgiai szempontból logikusabb volna, hogy a főhős, Credulus szavaljon, de ő megkukul szerelme előtt, csak öngyilkossági tervei idején kezd verselni, méghozzá az *Árgyilus* széphistória modorában. Credulus fára írt sírverse:

„Credulus bújában, itt ez nagy pusztában
azért ölé meg magát,
Hogy Sylvánus tőle, kit soha nem véle,
Elcsalta szép Júliát,
Kiért, mint azelőtt, most is ezen helyött
Nem szánta ő halálát.”

Sylvanus, aki Galathea mellől Júliához pártolt, mint igaz barát kicsavarja a kést Credulus kezéből, lebeszéli a halálról, átengedi neki Júliát. Júlia ki akarja vakarni a bevésést, de mikor felismerik egymást, elalél, majd újra egymásra találhatnak.

Felöltik bennem: Sylvanus neve alatt netán valami *Trans-sylvánus* költő-vetélytárs rejtezik? (Az átütő erejű udvarló, ki verseivel majdnem el is csavarta Júlia fejét.) A vetélkedő ifjakkól Balassi egymást kereszttbe szerető tökéletes párost hoz össze, így – e dupla csavarral – rejtezkedik a rafinált Valentinus a szeretett nővel is bújócskát játszva mint udvarló lovag, kinek a költészet nőhódító fegyvere.

A drámaíró mesteri fogása: a szerelmes Sylvanus „*énekelve beszél az Tündérasszonnal,²¹ Ekhóval*” – azaz a hős önmagával folytat párbeszédet, mely voltaképp vívódó monológ. Balassi így különíti el ezt a formát a dialógusoktól, illetve a nézőkhöz való kiszólástól:

SYLVANUS: *Ekó te szóllasz-é... mondd meg ki a neve, kit jóknál felette szívem inkább kívánna?*

ECHÓ: Anna.

SYLVANUS: *Az bizony, megvallom... az én szép Juliám, leszen-é jó hozzám, vagy mind csak ily kegyetlen?/ Hogy régen szolgálom, leszen-é jutalmom, kell-é jót reménlenem?*

ECHÓ: Nem.

* * *

²¹ Ez is célzás volna az *Árgyilus*ra és Gyergyaira?

Végül még néhány futólagos észrevétel:

Szerelmes ura mellett párhuzamosan jelen van Sylvanus juhásza, Dienes, aki ellopott kecskáját keresi²². (Galateától remélt hímzett ingjutalomért üti magát ura szívügyeibe. Szerelme üstönt Galateának, mire Sylvanus féltékenyen viszsztatér régi szerelméhez.) Balassinál ütközik először a fentebb stíl a paraszti realizmussal, ami már a barokk színpad jellemzője. A női oldalon *Galatea* egyébként jóval halványabb figura, mint *Angelika/Júlia*. Antik örökség a kerítőnő szerep – *Briseida* az okos olasz szolgálók típusába tartozik.

Irodalomtörténészeink kétlik, hogy Balassinak ezt a művét eljátszották valaha – sőt még azt is megkérdőjelezzük, hogy szerzője játékra szánta. Holott könnyed költői nyelvezete, bonyolult cselekményszövege bizonyító erejű.

A lakomára invitálás s a nézők tréfás hazaküldése szabadtéri, kerti előadást sejtet.

Igen szép előadást láttunk a gyergyói Figura Színháztól 1994-ben, Nyírbátorban – felragyogtatva a mű értékeit. Árnyvászon mögötti sziluettképpel nyitott a rendező, Barabás Olga. Kiaknáztatta az urak és a szolgáló párhuzamos sóvárgásának tragikomikumát (Sylvanus és barátja Júliára, Dienes a hímes ingre hajt). A játékosok s a nézők egyként élvezték a darab nyelvezetét, finom poénjait.

Bornemisza és Balassi átdolgozói csúcsteljesítménye azt bizonyítja, hogy a magyar nyelv színpadkész, megnyílhatna az út a magyar nyelvű színjátzás térhódítása felé! De az ígéretes kezdet – fájdalom! – folytatás nélkül marad. A drámai küzdelmeket a harctérre vált országban éles kardokkal vívják.

Balassi 1594-ben, 40 évesen belehal Esztergom ostrománál szerzett, ágyúgolyó okozta sebeibe.

Udvari mulattatók Erdélyben

Zápolya fia, János Zsigmond idején alakul meg – jórészt Martinuzzi barát fardozásai révén – a részben önálló, török vazallus Erdélyi Fejedelemség, melynek óriási szerepe volt a magyar kultúra és nyelv megőrzésében, ugyanakkor már egy évszázada előmozdította a humanista műveltség meghonosítását is. Az erdélyi

²² Vö. a kecskáját kereső juhász meséjével – Berecz András előadásában.

fejedelmi udvarban és a Magyar Királyság részét képező Felvidéken, Pozsonyban az országgyűlések idején, koronázáskor és hasonló ünnepi alkalmakkor rendszeresen feltűntek az idegen, főleg talján vándortruppok.

Báthory Zsigmond fejedelem (1572–1613) olasz mulattatóit a kortársak – úgy tűnik – nem nézték túl jó szemmel: „...énekesek-, lantosok-, citerások-, fuvalások-, kartánchoz fuvolázók (mellett), egyházi szertartáshoz jó hangú papokat, s egyéb félbolondokat tartott... ehhez járultak a színészek, bohócok, komédiások, udvari bolondok, táncosok, szabók, bajvívók, lapda püfölői... nem hiányoztak a mágusok, szellemidézők sem, akiknek átkozott mesterkedéseivel a gyulafehérvári nagyobb palotájában Hunyadi Jánosnak és más rég halott embereknek az árnyait megidéztette és tőlük vállalkozásainak kimenetelét tudakolta.”²³

E Faust-motívum roppant érdekes – árny-, illetve sziluettjátékot sejtet a fejedelem udvarában. A teatralitást elítélő babonás korszellemre pedig igen jellemző az alábbi szóbeszéd Báthory Zsigmond fejedelem születéséről: 1572-ben áprilisban, Mars napján, majdnem teliholdkor született,²⁴ „két keze össze volt fonva és vérrel volt tele”, s mikor fürdették, „hallá változott, s hátsó részével ide-oda fröcskölte a vizet, minden jelenlévő megrémült a látványtól, ahogy ilyenkor történni szokott, s bámulva várták, mi lehet ennek a vége, de fél óra múlva újra emberi alakot vett fel” – írja a kortárs.²⁵



Báthory Zsigmond ifjúkori portréja egy miniatűrán (forrás: oszk.hu)

Az erdélyi diákszínjátszás kezdetei is a fejedelmi udvarhoz kötődnek. Szamosközy István szerint a fejedelmek és más nagyurak házánál ünnepélyes alkalmakkor tartott előadásokat mindig valamely intézet tanárai vagy növendékei, illetve az iskolai előadások hatása alatt álló műkedvelők rendezték. Ilyen előadások voltak Báthory Zsigmond udvarában is, diákok rendezésében.²⁶

Az ifjak a protestáns kollégiumokban, illetve a jezsuita, pálos, ferences kolostorokban latin, majd magyar *iskoladrámákat*²⁷ előadva gyakorolták a színjátszást. A hitvitában éles fegyver a színház, forgatják is mindkét oldalon. 1628-ból való

²³ A *Báthoriak kora*. Válogatás korabeli krónikákból, Olcsó Könyvtár, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982, 163–164.

²⁴ Nagy László: *A rosszhírű Báthoryak*, Kossuth Kiadó, 1985, 97.

²⁵ Somogyi Ambrus: Báthory Zsigmond első évei, In: *Erdély öröksége II. kötet*, 62–78.

²⁶ Szamosközy István: *Erdély története* (1598–1599, 1603) Magyar Helikon, Bp., 1977.

²⁷ Lásd az Akadémiai Kiadónál 1989-től sorozatban megjelentetett iskoladráma-kiadásokat. Tetemes anyag!

Pozsonyban az első jezsuita iskolai játék. A jezsuiták a szcenikai bravúrok mesterei voltak. Arzenáljukban szerepeltek a káprázatos felvonulások, zenés, táncos betétek – napkelte, csillaghullás, szivárvány és más színpadi trükkök –, előbb a szabad ég alatt, majd a (protestánsoktól visszavett) Salvator-templomban játszottak.

Az udvari kultúra visszfénye

Az udvar népe s a fejedelemné előtt bemutatott színházi előadásról Bethlen Gábor fejedelem maga értesíti Alvinczi Péter kassai református papot 1628. november 28-án kelt levelében, az előző szombatot (1628. november 10-ét) említvén.²⁸

Comico tragédia,²⁹ azaz *Rész szerént víg, rész szerént szomorú história* 1646-ból, ismeretlen szerzőtől, mely előadja a bibliai gazdag és Lázár esetét, és ábrázolja előbbi pokolra jutását. A második felvonásban az erények és a bűnök oldalán – színészek által megjelenítve – a Halál és az ördögök jelennek meg.³⁰ A verselés diákos:

„Az Istenért kérlek, bocsásd el a Lázárt
mert iszonyú lángban gyötrödtete, s az árt.”³¹

A *Dúsgazdag* siralmát egyébként máig éneklik Moldovában³²:

„Ó, bűt látott, sok kínt vallott gyarló testem,
Mel’ nagy kínba, siralomba érted estem!
Éjjel-nappal jajgatással
Magam csak veszttem, süljeszttem...
...Ó, hol vagytok, hogy nem láttok, jóbarátim
Velem bánó s ingem szánó jó rokonim...?
...Ha látnátok, megszánjátok kínjaimat
Varas békák, ocsmány férgek száraimat
Huzzák rágiák úgy fogdossák injaimat.”³³



A dúsgazdagot játszó szereplő a szentgyházi Ördögbelelemesben, 1997-ben (fotó: Karácsony Molnár Erika, forrás: acta.bibl.u-szeged.hu)

(Énekli Lőrincz Györgyné Hodorog Luca. 44 éves, Klézse, 1965.)

²⁸ Erdélyi protestáns közlemények, 45. sz.

²⁹ A Dézsi prof. által kiadott, és Rimay Jánosnak tulajdonított *Comico tragoedia* (1646). A Színészeti Lexikon szerint e műfaj a 18. században a csíksomlyói minorita klostromban virágzott.

³⁰ Magyar drámaírók 16–18. század, 293.

³¹ Uo., 330.

³² Kallós Zoltán kiadásában kazettán is: *Szentes énekek Moldvában*.

³³ *Uram, irgalmazz nekünk!* Moldvai magyar szentes énekek és imádságok. I. B/4. Kallós Zoltán gyűjtése, szerk. Pávai István (kazettákkal), Kallós Alapítvány, 1992.

Az „ördögök farsangja” téma (ördögfarsang) a 17. századi népi színjátszásban is feltűnik. A „Dúsgazdagolás” című erdélyi játék a *Comico tragedia* továbbélése a nép körében.

Bod Péter kálvinista prédikátor írja (1763-ban): húshagyókedden a keresztények extravagánsan és elítélendően viselik magukat. Egyesek a másik *nem ruháit öltik fel, s ekként viselkedve, elmerülnek a paráznaságban. Mások eltakarva életüket, pokolból jött lélekké változnak* (Azaz maszkot öltenek? – T. M.). Elmesél egy esetet: fiatal emberek eljátszottak egy darabot, melynek címe: *A dúsgazdag*, s többi szereplő Lázár, egy angyal s három ördög voltak. Az udvari inasról, aki az egyik ördögöt játszotta, ezt olvassuk: „egy éjjel hirtelen erőszakos rángást, görcsöt kapott. Lázálmában kiáltozta, hogy nem akar többé ördög lenni. Csak nyolc nap múlva gyógyult ki lázából. Azt mesélte, hogy látta az ördögöket, feketék voltak, mint a darab színészei, s mint ők, viseltek egy hosszú, csúcsos csákót, melynek csúcsába fehér toll volt tűzve, s fehér tollak voltak fogaik helyén. Az ördögök olyan nagyok voltak, hogy két-rét kellett hajolniuk, ha be akartak lépni a házba.³⁴ Megverték a szegény parasztot, aki megfogadta, hogy többet nem űz tréfát az ördögökből.”³⁵

Eme elrettentő célú idézet azért értékes számunkra, mert pontos leírást ad a korabeli játékformáról. Erdélyben máig él a *Dúsgazdagolás* „ördögbetlehemes” néven, s e népi játék fellelhető a mai Hargita megyében, Szentegyházasfaluban is. Farsangkor a mai napig járják a falut a fenekedő ördögök, kampó, horog, fogó a kezükben, körbefogják a széken ülő Gazdagot. Lázár, beosonkodva a menettel, bebújik az asztal alá, az asztal keresztfájára fekszik – onnan húzzák elő. Verbő népi színház ez – „*el kellett mennem az útéltre*” – kommentálja játékát a főszereplő, aki a Gazdagot adta, a televízió riporterének –, *minálunk mindenki imádja ezt a játékot, a szerepeket.*³⁶

A szentegyházi Ördögbetlehem³⁷

Bevonulnak a szereplők (ma a kultúrházban adják elő e sokszereplős játékot, de korábban a falut járták vele), asztalhoz ülnek szemben a nézőkkel a farsangoló gazdagok, bort töltenek, köszöntik egymást. Baloldalt – derékszögben az asztalhoz képest – lóca a falnál, ott ül az angyal s a majdani szereplők; mögötte a Halál kaszával, a lepedőből alakított klepetus a nyakán körbekötve, fején szemé-szája körbefestett, rögtönzött textilmaszk; az ördögcsapat fekete textilmaszkban, szájuk, szemük piros textillel keretezett, szarvuk van. A szín bal oldalán egy nagy üst, alatta farakás jelképezi a poklot.

³⁴ A gólyalábas mulattatók első írott nyoma volna ez nálunk?

³⁵ Lásd Voigt Vilmos francia nyelvű tanulmányát: *Carnavals et Mascarades*. (szerk. Pier Giovanni d' Ayala et Martine Boiteux), Paris, Bordas, 1988, 122–123.)

³⁶ Duna TV, 2000. február.

³⁷ A játékot a csoportvezetőtől, György Lászlótól kapott videofelvétel alapján írtam le.

Bejön a színre a szegény Lázár mint vándor koldus, mai ruhában, székely tarisznyával. Kóvályogva közelít, ételt kér. Kiutasítják, erre elesik, majd bemászik az asztal alá, ráfekszik a lábtartó fára. A gazdag parancsot ad, dobják ki, bűzét se bírja, kutyáit félti tőle. Ekkor felkel Lázár, s átmegy az asztal túloldalára, ahol már ott ül fehér szakállal Ábrahám. (Mint tudjuk, Ábrahám kebelén vannak a jók a mennyben.) Mellé ül. Ott zsúfolódik az asztalnál a gazdag, s a női jelmezt viselő felesége (akit férfi szereplő alakít). A gazdag mulatni akar: a megrettent vendégsereget biztatva táncba indul a nővel. De megszedül, rosszul lesz. A Halált látja, aki messziről felé indul, és jelzésként feléje sújt a kaszájával. Erre a gaz-



dag meghal, de a színen csak annyi történik, hogy feláll, s már vinné is a felzúduló, felé kapdosó ördögcsapat. Kampó, horog, rugós fogó a kezükben.

Ám ekkor az Angyal (női figura) odaáll a gazdag elé, Jézus kegyelmére emlékeztetve. Az ördögök Lázárra hivatkoznak s a gazdag embertelenségére, s ez elbillenti a mérleget. Az Angyal eláll mellőle.

Most már megkaparintják az ördögök, kihozzák a szín elejére, tépik, szaggatják, de csak szóban, gesztusaik csak jelzései fenekedő szavaiknak – a *Pokol* szóra újra és újra felülvoltanak!

A gazdag most már a Pokolból, azt üst mellől kéri, hadd mehessen vissza a földre, szeretteit saját példájával inteni, rettenteni vissza. – „Nem lehet, onnan ide

igen bajos az út!” – érkezik a válasz. Akkor legalább Lázár menjen – de őt se bocsátják el, sőt, ekkor támadnak rá teljes gőzzel az ördögök.

Talán a néprajzos Barabás László szerkesztésének köszönhetően az erkölcsi tanulságot apró leánykák mondják el. A középkori iskolai és népi színjáték szabályai szerint ártatlan gyermekek intenek a jóra, ahogy a kárhozott Faust is őket kéri végső kiszólásában, hogy tanuljanak a példájából!

Teljesen középkori tehát a játék kezelése – s roppant vivőereje még a video-felvételen keresztül is átjön. Csak felmondják, szavalják az ódon szöveget, nem törekszenek a reális színészi játékra, pszichológiai hitelre. A színi hatást hangerejük fokozásával, a szóvégekre tett indulati hangsúlyaikkal s régről átörökölt, jelzésértékű mozdulataikkal érik el. Az ördögök rugós fogókkal, villákkal gesztikulálnak, komikus hatást kíválva köröznek a figura körül.

Olvasatunkban a szentegyházi *Ördögbetlehem* ugyanúgy a szakrális-dramatikus szokáshagyomány része, mint a születéstörténetet felidéző mai betlehemes játékok. Mindkét esetben feltételezhető a felekezeti, iskolai színjáték írásos ha-

gyományának döntő hatása. Ahogy Erdélyi Zsuzsanna az archaikus népi imádságokat egyeztetni tudta a ferences passiójátékok középkori paraliturgikus gyakorlatával, az *Ördögvetlehem* esetében is érdemes volna visszanyomozni, hogy milyen középkori és reneszánsz udvari játékhagyomány állhat előzményként az itt felidézett, úgymond „folklorizálódott” előadásmód mögött.

Balladák földje, Erdély

A királyi Magyarországgal egyezkedő erdélyi fejedelmek udvara viszonylagos szabadságot élvezett, miközben folyamatosan „rezgölődött” hol a török, hol a császáriak ellen. De újra és újra kiderült: a nemzet török alóli felszabadítása többszöri nekirugaszkodásra, óriási véráldozatok ellenére sem lehetséges önerőből. A változó konstellációk, pártharcok közt az erdélyi nemesség felörlődött – az angol fehér rózsza, piros rózsza háborúk dramaturgiájára emlékeztető módon – jószerint kiirtották egymást. Az egyéni boldogságot hajszoló, nagyműveltségű reneszánsz egyéniségek életét tomboló szenvedélyek, szélsőséges cselekedetek és tragikus sorstörténetek jellemezték. Nem véletlen, hogy az adekvát műfaj Erdély e korszakában a *ballada* lesz.

A ballada műfaja két alapformára vezethető vissza:

a) Dramatizált ének (német, angol). Az énekmondó előad, megénekel egy drámai történetet, időről időre megszólalnak hősei is.

b) Mimetikus, eltáncolt dráma. A ’táncolni’ jelentésű *balläre* szó francia eredetű – jellemzője a drámai sűrítés. Az ünnepi udvari alkalmak leírásaiból az derül ki, hogy a balladákat énekelték és táncolták nálunk is.

Szemben a lírai népdallal, a ballada hőseinek egyénített sorsa van. E tragikus sorsú alakok hübriszük révén őrződnek meg a magyarok kollektív emlékezetében. A nevek többsége az erdélyi magyar főúri családoké (Barcsay, Rákóczi kis úrfi, Gyulainé stb.), e kardforgató réteghez kötődnek a tragikus témák, akár a japán nó- és bunraku játékok a szamurájokhoz. Érdemes volna hát a magyar balladakincset e keleti színjáték-formák fényében is megvizsgálni.³⁸

Népballadáink közül a legarchaikusabb réteget képviselő *Kőműves Kelemen* (avagy: *A falba épített asszony*) több jelentős színházi feldolgozást is megért. A hetvenes évek fiatal nemzedékének két emblematisz előadását érdemes megemlítenünk: Paál István 1974-es rendezését a Szegedi Egyetemi Színpadon, mely Sarkadi Imre átiratából készült, valamint a Vígszínház 1982-es rock-balladáját Ivánka Csaba átdolgozásában (zene: Szörényi Levente, dalszövegek: Bródy János, főszereplő: Hegedűs D. Géza).

³⁸ Az egyes balladák elemzését lásd: Tömöry Márta: *Mikor a bábok még istenek voltak*, Kráter, Pomáz, 2012, 263–267.

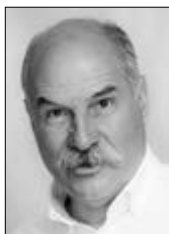
A magyar dráma forrásvidékeit felidéző sorozatom végére érve hadd idézzem Hubay Miklós emlékezetes sorait 1974-ben született, *Színház a cethal hátán* című drámájának bevezetőjéből, mely méltán tarthat igényt a most pályára lépő színészek, dramaturgok, rendezők figyelmére is:

„Szeretem a magyar Erzsébet-kort. Hadd nevezzem így... A három részre szakított ország csak azért is csodáját. Szinte töretlen szellemét, európai tájékozottságát, alkotókedvét – holott egyszerűbb lett volna a földet harapni a tehetetlenségben, a szegyenben, a kínban. (Perjés Géza írta a Kortársban egy tanulmányában, hogy 1526 és 1560 között a krakkói és wittenbergi egyetemen 600 magyar tanuló szerzett képesítést! Nem számítva azokat, akik Bécsbe, Padovába, vagy a többi olasz egyetemre mentek. »Az igazság keresésének milyen láza fűthette ezeket a fiatalokat?« – kérdi. S képzeljük el őket, ezeket a fiatalokat, hogy aztán hazajönnek, s hordják a vigasztaló és gondolkozásra serkentő igéket, a maguk szerzette, maguk nyomtatta könyveket, a viharosan elnéptelenedő falvak között.) Szeretem ezt a kort szívszorítóan szép alkotásaiban: a *Psalmus Hungaricus*ban; Erdősi Sylvester János műfordítói felujjongásában; a magyar költői nyelv soha nem sejtett képességeinek a felfedezésében, mely azóta is bizalmas családi titkunk; Szkhárosi Horváth kifogyhatatlan átkaiban, mintha ő nyitotta volna fel a *Nagyon fáj!* forrásait; szeretem ezt a kort abban, ahogy önmagát megduplázza, tükrözi, felmagasztosítja a feltámasztott Ószövetségben és a feltámasztott Szophoklészben.”³⁹

³⁹ Vö: https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/HUBAY/hubay00030a_kv.html

Márta Tömör: The Source Regions of Hungarian Drama Part 4: Our First Secular Dramas and Playwrights

In the last piece of her theatre history series, Márta Tömör reviews the beginnings of Hungarian-language drama literature. This is the period of Renaissance in Hungary, a crisis-stricken era in our cultural history due to the Battle of Mohács (1526), which ended with the victory of the Islamic conquerors, and the division of the country into three parts (1541). This justifies the author's approach to Péter Bornemisza's oeuvre (1535–1584), the peak achievement of which is the transposition of Sophocles' *Electra* into Hungarian, from the viewpoint of the author's biography abundant in dramatic events. In assessing the work *Comoedia Balassa Menyhárt árulatásáról* (*Comedy on the Treachery of Menyhárt Balassa*) by an unknown author, she again focuses on the deterioration of the country and the moral responsibility of aristocrats. However, in the case of *Szép magyar komédia* (*Fair Hungarian Comedy*) by our first classical poet composing in Hungarian, Bálint Balassi (1554–1594), the particularities of weaving plot and character are pointed out from the perspective of a practicing stage dramaturge. Next, the role is praised of the Principality of Transylvania in preserving culture, with an emphasis on the theatrical nature of the festive occasions in Renaissance court culture introduced by Zsigmond Báthory (1572–1613) and Gábor Bethlen (1580–1629). Finally, a possible new reading of the dramatic character of Hungarian folk ballads as well as the oriental parallels of the genre are discussed.



Hazatalálni saját nyelvünkbe

Párbeszédben Berecz Andrással

SZÁSZ ZSOLT: Hadd kezdjem egy szomorú aktualitással. A képzőművész Gyulai Líviusz halála, aki több művészeti ágban kiemelkedőt alkotott, engem is nagyon megviselt, bár én nem álltam vele olyan szoros munkakapcsolatban, mint te, akinek szinte az összes kiadványát ő illusztrálta. Eredetileg képzőművésznek indultam én is az 1970-es évek közepén, amikor az ő generációjának legjobbjai egymás után robbantak be a köztudatba. Grafikusokról, festőkről, illusztrátorokról beszélek, akik új világokra nyitották rá a szememet. Ez könyvészetileg is egy kiemelkedő korszak volt, mindennek előtt az Európa-hírű tipográfusnak, Szántó Tibornak köszönhetően. Olyan gyönyörűen illusztrált könyvek jelentek meg ekkor, mint a *Hegyet hágék, lőtől lépék* (1976), a *Paraszt dekameron* (1977), a *Szamártestamentum* (1983), meg a *Parasztbiblia* (1985). Az archaikus népi imádságok, szenténekek, vagy a középkori, kora-újkorai mesék, trufák, farce-ok, fabliau-k, tehát a keresztény Európa virágkorának írásos lenyomatai teljesen más világképet közvetítettek, mint amit tankönyveink sugalmaztak a „sötét középkorról”. Az Erdélyi Zsuzsanna által felfedezett archaikus népi imádságok szinte egy időben jelentek meg Kallós Zoltán *Balladák könyvével* (1977), s a táncház mozgalom is ekkor szökkent szárba. Aztán amikor a bábművészet mellett döntöttem és saját társulatot alapítottam, ugyanez a szellemiség inspirált továbbra is. A 2000-ben bemutatott *Szent László királyról ének* című előadás már egyfajta összegzése volt mindannak, amit addig képzőművészként, tervezőként, bábosként csináltam, és a Hattyúdal Színház azon törekvésének is, hogy egy új színpadi nyelvet hozzunk létre.

Kiadványsorozatod, a *Kőkertben lilium* első darabja is a millennium évében jelent meg, akkor még csak CD-ként, aztán a sorozat második darabjától már könyv formában, Gyulai Líviusz által illusztrálva. De már ezt az első CD-t hallgatva is a mesemondásod képzelődő erejét csodáltam, melyet rokonnak éreztem a magunk színpadi világával. Azt tudom rólad, hogy szomszédokként atyafiságos viszonyban voltatok Gyulai Líviussszal, akit én nemcsak képíró géniusznak,

de olvasó géniusznak is tartok, akárcsak téged. Azt is megtudtam rólad egy interjúból, hogy ifjúkorodban a képzőművészet is vonzott.

BERECZ ANDRÁS: Ez a vonzalmam szakadatlan. A képzőművészettel képtelen vagyok szakítani, pedig már próbáltam, de valamelyik kanyarban mindig előlbe áll. Jelenleg, hogy a járvány miatt nincsenek előadások, megint hatalmába kerített. Pedig már szinte jó volt letenni a fényképezőgépet. A jó képért való küzdelem miatt sok szép pillanatról csúsztam le. Amikor nekiálltam egy helyzetet körülírni diszkrétén durrogó, mázsás fényképezőgéppel, a hason kúszás, a padlásra mászás, ablakhoz terelés rengeteg időt, energiát vett el. Sokszor úgy



Pál István az általa készített türelemműveggel, ahogyan én láttam
(forrás: Berecz András facebook oldala)

éreztem, hogy most nekem egy ember lelkére kéne figyelnem, amiben a fényképezés akadályoz, mert a kettőt egyszerre nem tudom csinálni. A fotózás a hamis beszédre is rászoktat, ami azért van, hogy a kedves alany vágjon már valamilyen pofát, ne fagyjon le, ne ásítozzon, a haját ne nyálazza, ne pózoljon. Például ez is eltávolít, meggátol az igazi részvételtől. A gépet, a kompozíciót szolgálod ki, nem tudsz szemlélődni, ütközik benned milió koncepció. Az odaadó figyelem a gépnél mélyebb képeket hív elő, a pillanat akkor igazán megtermé-

kenyítő, ha nem akarsz fölébe nőni, ha nem akarod azt „megörökíteni”. A fényképnek viszont tartósabb az utóélete, sőt, annak szinte csak utóélete van. Apró részleteiből később bomlanak ki fontos gondolatok. A továbbadásban is nagy segítség. Valamikor előadásaimnak a fele diavetítés volt. Hatalmas diavetítővel, vonatozva jártam az országot.

Sz. Zs.: Hogy jelent meg újra a képzőművészet az életedben?

B. A.: Hozta a vírus. Előadások híján filmezni kezdtem. Többnyire egymagam, okos telefonnal. Éjszaka néha már nem a színpadról álmodom, mozgó képeket kezdek illesztgetni egymás mellé, zoomolok, vágok, helyszíneket, fényirányokat mérlegelek. Új betegség. Mondjuk, a szavaim is képekhez kötődnek, tehát mesemondás közben képek peregnek előttem. Előbb kép, aztán szó. Memóriám is így működik, amit nem látok magam előtt, attól már búcsúzhatok is. A színpadon is akkor érzem magam jól, azokat a meséket tudom életteli, eleven módon elmondani, amelyekben kedves, de legtöbbször nem rögtön megfejthető képek húzódnak meg. Mondok erre egy példát: van egy olyan mese, amelyben a bolond moslékos hordóban ül, a király pedig egy havasi mézzel teli hordóban, egymás mellett nézik a naplementét. Aztán mikor kicsit hűvösödik az idő,

kikászálódnak, és kezdik nyalogatni egymást. A moslékos bolond mézet nyál a királyról, a mézes-mázos király pedig moslékot lefetyel a bolondról! Sűrű kép. Sarkos, gyakorlatias igazságokat elsősorban nem a művészetnek kell kimondania. A művészet sokkal inkább képekben gondolkodtat, anélkül, hogy végleges megfjtésükre törekedne.

Sz. Zs.: A *Kő kertben lilium* első CD-jén két mesét mondasz. Miért éppen ezt a kettőt választottad?

B. A.: A CD két meséjében két egymással ellentétes alapigazságot igyekeztem egybekapcsolni. Az első mesében az Igazság mindenben enged a Hamisságnak, majd mikor már a Hamisság „jóindulatából” kifolyólag keze-lába nélkül, megvakulva akasztófa alá kerül, rájön, hogy megmaradásához neki kell a Hamisságot felaprítania, megsemmisítenie... és hogy egy úton nem járhatnak, s ha igen, egyiküknek pusztulnia kell. A CD második meséjében a harmadik fiú apja szőlejit őrizve rájön, hogy ostor a seregélyeknek nem elég, azok a szőlőpusztítást ostopakkanáshoz igazítják, és úgy is csak dézsmálnak hol innen, hol onnan. Jézustól furulyát kap ez a jóra való kis legény, és olyan nótát talál rajta, amitől a seregélység egybegyűrődik, felszáll, és a szőlő felett addig táncol – eszt veszve –, amíg a bűvös dallam szól. A gyermek pedig szakadatlan fújja. Na, így esik meg, hogy kutyavilágban ember szüretel. Véleményem szerint a törvény és az irgalmas, kiáradó szeretet drámája ez a két mese így együtt. Örök dilemmája ez a közösségbe tömörült emberiségnek. Mikor melyik igazságot vegye elő az ember, milyen arányban. Törvény és irgalmas szeretet? Nem esik jól megfjtéseket sugallni, nem azért mondom a meséket, hogy magyarázzam is őket. Szeretném, ha mankó nélkül járnák a maguk – tőlem független – útját.

PÁLFI ÁGNES: Nekem az Igazságról és Hamisságról szóló első mesében az tűnt fel, hogy – miközben mindkét szereplő ambíciója a világmegismerés – a konfliktus kiváltója mindkettejüknél a leküzdhetetlen éhség. Vagyis a fizikai sík dominál a történetben, ami azt is jelzi, hogy a szellemiség és a testiség között itt nincs átjárás, hiányzik a lelkiesség mint a kettő összehangolására hivatott, harmóniateremtő mozzgató. A második mesében a furulya – melyet a legkisebb fiú a két vándornak adott ételért-italért kap cserébe – pontosan ezt a hiányzó létsíkot képviseli, aktivizálja, mely – mint a madarak viselkedéséből kiolvasható – a kozmikus harmónia megteremtésére is képes. Ami az első mesét illeti, az Igazság és



A *Kő kertben lilium* első CD-je 2000-ből

a Hamisság párharcában megfogalmazódó dualitás az ember nembeli lényének sajátja. Amit az bizonyít, hogy van olyan változata is ennek a mesének, amelyben ez a két alak egymásnak testvére vagy ikre.

Sz. Zs.: Ehhez nekem is van egy történetem. Független színházcsinálóként 1991-ben az első rendezésem volt ez a mese. S arra jutottam, hogy egyetlen színésszel játszottam el mindkét figurát. Megkülönböztetésük végett egy fejtetőre helyezett maszkot használtunk: Krivács Zsolt saját arca volt az Igazság, s amikor lehajtotta a fejét, a Hamisság maszkját szólaltatta meg. Bábosként nem tudtam nem képpel értelmezni a mesét, bár ez korántsem jelentett egyértelmű olvasatot. Mert bármilyen meglepő, a nézőkre a maszkos megjelenítés „igazsága”, azaz teatralitása hatott jobban.

B. A.: A Pozsonytól nem is olyan messze eső Tejfaluban a dőrejárás egyik alakja a „kétarcú”. Hasonlóképpen néz ki mindkét irányból, a lábbelije is kettős: hátrafelé is cipőt szerkesztenek neki. Mikor előre megy, tolat is, és fordítva. Gyulai Líviusz világába illő figura! Talán vissza is térek hozzá. Volt idő, mikor úgy éreztem, hogy a mese egy kiadványban is több, ha nincs hozzá illusztráció. Mesemondásom ars poeticája különben is az, hogy rajzoljon, teremtsen a szó, jelenjen meg minden hallgatóban külön-külön a mese. A szereplők arcát, szemét, palotáját-kunyhóját rajzolja meg ki-ki maga magának. Ettől lesz a hallgatóság alkotótárs, így igazítja életéhez, így honosítja és frissíti meg az ezeréves történeteket. Így érzi majd igazán magáénak. És a mese is így lélegzik. Ettől miért kell megfossza az illusztráció? Miért kell egy kaptafára húzni millió ember millióféle álmát? Persze ez addig tartott, míg a könyvkészítés rejtelseibe bele nem kószoltam, és Gyulai Líviuszt meg nem ismertem. A könyvművészet akkor lépett be az életembe, mikor a Vízjel folyóirat szerkesztőségében találtam magam. Ezt Galánfi Ede alapította 2002-ben, aki a könyvművészetnek volt a meg szállottja. Ede szinte minden íráshoz, esszéhez, grafikához más típusú, de mindig csúcsmínőségű papírt választott ki. Ez volt a legszebb folyóirat, amit valaha is láttam! Innentől már egyértelmű volt, hogy ha könyvet, CD-t készítek, csak nagyon szépet akarok, s a legtöbbet Gyulai Líviuszsal és lányával, Gyulai Kati könyverterezővel, aztán a kitűnő Hír Mihály tipográfussal fogom összehozni. (Az Angyalfütyty CD például „Szép könyv” díjat nyert.) Ebben a bizonyos Vízjelben, emlékszem, Orosz István írt egy Gyulai Líviusz tanulmányt, ami egészen lenyűgözőtt. Líviuszsal való szövetségünket



Az Angyalfütyty borítóképe 2013-ból, Gyulai Líviusz színes linómetszetével

is ez az írás készítette elő. Ismertem már őt mint mesekönyv-illusztrátort, de ilyen jó tanulmányt még nem olvastam róla, amelyben a gúnyos karcolatoktól kezdve a historikus, biedermeier, rokokó stílusig mindent áttekintett a szerző. Kezdtém észrevenni, hogy Líviusz szabadon játszadozik. Lehatol a szövegek mélyére, fölkap egy-egy motívumot, és arra rezonálva, kacagtatva, óriási teremtmőerővel jeleníti meg a téma lényegét. Hamar megbarátkoztunk, kiderült, hogy ott lakik énhozzám közel. Összejártunk, minden rajzát, rajzfilmjét megünnepeltük. Odafelé mindig biciklin mentem, visszafelé soha. A *Kőkerthben lilium* második darabja, a *Felűő* 2003-ban jelent meg, barátságunk akkortól lépett új szakaszba, akkor kezdődött a közös munka. Éreztem, jót fog tenni, ha a meséimet ennek az embernek odaadom. Mindmáig úgy érzem, hogy a képei sokat emeltek a nyomtatásban megjelenő meséimen. Egy szép karácsonyi énekben Szűz Mária azért zokog, mert a „vératyafiak” isszák-eszik egymás piros vérét. Majd egy angyali hang megszólal: „...Szántassuk fel cinterem elejét! // Vetessük bé apró ádám-maggal, / Boronáltassuk el anyai jajszókkal!” Ezt kétféleképpen lehet értelmezni: az Apokalipszis képsoraként, de úgy is, hogy az anyai jajszó a Megváltó megszületésének jajszava, a megváltás, az új élet kezdete. Én ezt nem magyaráztam el Líviusznak, hanem odaadtam, hogy ezt a kényes kérdést „döntse el” ő. Sugárzóan mosolygós, Boldogságos Szűz Máriát rajzolt le, belehelyezve őt a temetőkert közepébe, mint egy szép liliumszálat, ezzel aztán a maga részéről el is döntötte a kérdést. Az elvetett „ádám-mag” és az anyai jajszó a megújuló kor ígérete lett. Ez Gyulai Líviusz egyéniségén dőlt el. Mesemondónak tartom őt, aki tollal, metszőkéssel beszél, pontosan és talányosan.

P. Á.: Erről az általad emlegetett ambivalenciáról eszembe jut Mihail Bahtyin tanulmánya, *A népi nevetéskultúra és a groteszk*, melyből ugyanebben a lapszámban közlünk részleteket. Gyulai Líviusznak ezeket a meséidhez társított illusztrációit



Gyulai Líviusz barátommal
pojácának öltözve egy pojáca-bábuval
(forrás: Berecz András fotógyűjteménye)



A Gyulai Líviusz metszette mosolygós Mária
a *Kőkerthben lilium* IV. kötetében, 2015



Mihail Bahtyin Rabelais-ról könyvének 2015-ös kiadása (forrás: amazon.com)

én nagyon közelinek érzem ahhoz a szemlélethez, melyet Bahtyin a középkori ember „karneváli világállapotában” és Rabelais művészetében fedez fel. Azt mondja, hogy a groteszk realizmus művelői a „klasszikus” esztétikával ellentétben nem a végsőig letisztult, harmonikus formát kultiválják, hanem azt, ami nem egyértelmű, ami még kialakulatlan, amiben egyszerre van jelen az ember kozmikus, társadalmi és testi valója, „a régi és az új, az elhaló és az újjászülető, a metamorfózis kezdete és vége”. Közöljük Pinczés István visszaemlékezését is, aki felidézi, hogy Rabelais-t nálunk a színház számára a debreceni KLTE színjátszói fedezték fel – óriási közönségsikerral, aminek magam is a tanúja voltam 1973-ban, három évvel Bahtyin első magyarul olvasható könyvének¹ a megjelenése előtt! István, aki oszlopos tagja volt ennek a társulatnak, bőven ecseteli azt is, ho-

gyan hatott Rabelais szabadszájúsága a hetvenes évek ellentmondásos kulturális közegére, meghasonlott felnőtt társadalmára.

Sz. Zs.: 1973 a *Psyché* kiadásának az éve is, ez hozta az első igazán nagy sikert Gyulai Líviusz számára. Utolsó portréfilmjében, melyet a Magyar Művészeti Akadémia a tiszteletére készített, úgy nyilatkozott, hogy Weöressel e könyv illusztrálása kapcsán valóságos alkotópárossá váltak, és áldotta a sorsot, hogy ez a találkozás neki megadatott. Talán ez az egyetlen kötet, mely egységesen biedermeier stílusban készült, és nem élt az órá olyannyira jellemző fricska karikatúrisztikus eszközével. A te másik három könyvszerű kiadványod esetében a lemezborító és az illusztrációk is linótechnikával készültek, a késő-középkori fametszetek modorában. A könyvben kinyomtatott első fametszet 1460-ból való, a *Paraszt és a halál* című kötetben jelent meg. Azért említettem ezt, mert a te meséidet én ugyanehhez a korszakhoz tartozónak érzem, amikor az orális hagyomány nemzeti nyelven először jelent meg nyomtatásban. Magam már fölemlegettem a hetvenes-nyolcvanas évekből való könyvélményeimet. Majdnem egyidősek vagyunk, tehát valahol a pályakezdésünk is egy időben zajlott. Érdekelne, hogy neked mik voltak akkor a meghatározó olvasmányélményeid.

B. A.: Kodolányi János, Tamási Áron, Sütő András, Csingiz Ajtmatov, Fazil Iszkander, Raszul Gamzatov... Ezek voltak a kedvencek. Jó volt áthallani a szovjet és magyarországi cenzúra falainak likacsáin a kirgiz, kazak, migrél,

¹ M. M. Bahtyin: *A szó esztétikája*, Gondolat, Budapest, 1976.

kaukázusi avar álmokat, ismerős dühöt, fájdalmat. Ezek azonban nem voltak valami szép könyvek. Erdélyi Zsuzsanna könyve, a *Hegyet hágék, lőtőt lépék*, az igen! Az nagyon tetszett! Szintén Líviusz illusztrálta. Nagyon érdekes stílusjátékot űz ebben a könyvben is! A vásárokon és búcsúknak kapható ponyvakönyvek világát idézi meg: a sárkányok, a rózsát termő, vérző kereszt, a fájdalmas Szűzanya, akinek a szívéből hét tör áll ki – ezek mind a hatalmas Gyulai Líviusz-világban találták magukat, hozzá hasonultak. Érettségiző voltam, amikor kezembe került ez a könyv. Megbabonáztak az imaszövegek, meg az énekek is hozzá.

Sz. Zs.: Márciusi számunkban köz-
 zétettük egy francia művészettörténész

elemzését Pieter Bruegelnek *Karnevál* és *Böjt harca* című képéről. Bruegel az időt festi le, az ünnepi időszakot a karácsonyi születéstől húsvétig. Noha Németalföldön nem pont ugyanúgy kapcsolódik össze a paraszti és a városi kultúra, mint nálunk, ugyanúgy vannak ott is a mieinkhez hasonló népszokások. Az egyik képrészleten feltűnt egy lovagregényből népszokássá vált, gyertyaszentelőhöz kapcsolódó jelenet: egy ember gyertyát hoz, egy másiknál számszeríj van, a harmadik medvének van öltözve, és jelen van egy hölgy is, kezében gyűrűvel. Azt mondja az elemző, hogy ez egy ismert kora-középkori legendamesére megy vissza, amit franciául, nemzeti nyelven írtak, ott, ahol világi irodalom már a 11–12. századtól létezik. A mese úgy kezdődik, hogy van egy anya, akinek ikergyermekei születnek az erdőben, az egyiket megtartja, és főrangba kerül, a másik pedig elvadul, félig ember, félig állat, és fenyegeti az erdőbe betévedőket. Ennek a medvének ugyanúgy rejtő nevei vannak, mint az animista világ szellemeinek, akik nem istenek, de az embernél nagyobbak, köztünk járnak. A mesében az az érdekes, hogy ez az őstudás hogyan találkozik a krisztianizálódott világgal, és hogy ebből hogyan jön létre egy olyan történet, mely ezt a kétféle tudást képes befoglalni. Bruegel e képzelt várost ábrázoló képén még számos hasonló, összetett és titokzatos jelenet látható, s bőven vannak olyanok is köztük, amelyekről nem tudjuk, milyen konkrét szövegelmélet kapcsolódik hozzájuk. Viszont ha a kép egészét nézzük, mintha ez egy utolsó kétségbeesett kísérlet lenne Bruegel részéről, hogy rögzítse, megmentse ennek a „karneváli univerzumnak” a gazdagságát, rétegzettségét, szakrális kódrendszerét. S ha ehhez még azt is tudjuk, hogy az 1550-es években Németalföldet honvédő harcok és vallásháborúk dúlják fel, nagyon is indokolt a festőnek ez



Erdélyi Zsuzsanna könyvének borítója, 1976

a félelemből fakadó ambíciója. A te mesemondásodat hallgatva valami hasonló elszántságot érzek: mintha az utolsó órában akarnád megörökíteni, átmenteni a mesékben felhalmozódott őstudást, népi bölcsességet. De te magad folyamatosan alakítod is ezeket a meséket. S nem könnyű téged rajtakapni, hogy éppen írott forrásra támaszkodsz-e vagy a saját gyűjtésedre, egy mesegyűjteményből választasz-e valamit, vagy esetleg egy ókori author szövegéből indulsz-e ki.

B. A.: Ha valaki félelemből fakadó ambíciót keresgélne bennem szorgalmasan, tudnék neki segíteni, hogy merre is induljon el. Szüleim minden idegszálukkal együtt éreztek a magyar történelemmel, édesapám jóformán csak 1956-ban sóhajthatott fel boldogan. Csehszlovákiában – magyarként, beszolgáltatás idején – jó gazda lelkülettel... neki többnyire fájdalom, harag, lemondás, mellő-



Édesapám katonaképe a Felvidék visszatérése utáni időkből
(forrás: Berecz András családi albuma)

zöttség jutott. Látták a folyamatos nyelv- és kultúrávesztést, a demagógia diadalát, az általános eltompulást, lelketlen lomhaságot, sunyi túlélést. Én ezt kisgyerekkoromtól érzékeltem, és biztos rám is ragadt ebből a drámából sok minden. Édesapám különösképpen a magyar műveltség és a nyelv rohamos gyengülését fájlalta. Azt, hogy megújulni már csak a tolvajnyelvből tud... Ez a fájdalom kerülhetett a vérembe. Ezért esett jól fiatalon a mi mércénk szerint énekelni, beszélni tudó embereket föl kutatni, Vastól Csíkgig, Moldváig. Nem a tudományos rendszerezés vonzott elsősorban, hanem inkább a használatba vétel. Hazatalálni saját nyelvünkbe. A szóalkotás titkai, a hangulatfestő, bíráló, gúnyoló szavak meghökkentő ereje. A nyelvben megbúvó tapasztalat. És persze mindenekelőtt a népdal. Jóval előbb lettem énekes, mint mesemondó. Legszebb

nyelvleckéimet falusi énekesektől, nótafáktól kaptam. Forrásaim eleinte az emberek élő beszéde, éneklése volt. Később esett jól megoltani a hallott történeteket, meséket, tréfákat leírt gyűjtésekkel, majd Pázmány, Misztótfalusi Kis Miklós, Zrínyi nyelvével. A Peer kódex, a Winkler, a Debreceni kódex karnyújtásnyira vannak most is a polcomon. Szerettem az eredeti régi kódex-írásokat kibogarászni, szórendjeiket megérteni, ellesni. Olykor beemeltem a mesébe egy-egy fordulatot. A csíki, háromszéki, gyimesi mesékbe szervesen beleillik az évszázados írott szövegek stílusa. A csángó ember beszéde sok szempontból közelebb esik kódexeink nyelvéhez, mint például a pestihez. Dzsambul Dzsabaj ének- és mesemondó ember Kazahsztánban ezt mondta magnóra a leningrádi néprajzosoknak: „Minden énekes a maga araszával méri fel a hazáját”. Az énekes köteles

bejárni hazáját, faluról falura, aulról aulra. Az nem lehet énekes, aki nem járta be Kazahsztánt lóháton, nem hallgatta meg a pásztorok énekeit, az öregek meséit. Az még nem *akin* (vándor énekmondó). Aki viszont bejárta, abba a nép lelke költözik belé. Ő már a saját hangján tudja ezt a lelket megszólaltatni, onnantól ő már igazi énekes. Pázmány Péter is azt írja: „Nem szolgáljok, hanem egyezők vagyok a régieknek”. Sokan nem is sejtik, mekkora a szabadsága az énekesnek, mesemondónak, a táncosnak, a zenésznek a hagyományban!

Sz. Zs.: Csak megerősíteném ezt a kazah példát egy kirgizzel: Kongur Istvánnak, a kiváló nyelvésznek a tanítványa, Somfai Kara Dávid és Csáji László Koppány nemrég adta ki hatszáz oldalban a *Manasz* hőséneke új fordítását. Ott az énekeseket manaszcsinak mondják, megvan a rangsoruk is országosan. De ezt a történetet ők nem tekintik lezártnak: a komuzon játszó gyermekektől megkövetelik, hogy a maguk énekét szólaltassák meg. Nálad is jelen van ez a rögtönző hajlam, aminek az előzménye egy hosszú folyamat, amíg az úgymond rád ragadt változatokból kialakul egy saját mese. Ma már azt mondhatjuk, hogy egy csak rád jellemző nyelv alakult ki, aminek saját törvényei vannak. Például az, hogy el-lentétpárokból gondolkodsz. Szóba hoztad a beszélgetés elején a királyt és a bolondot, de már hallottam tőled emlegetni Salamon és Markalf nevét is. Azt a népkönyvet, amiben az ő párosuk megjelenik, a névtelen szerző latinból magyarítva 1577-ben adta ki Kolozsvárott. A te archaizáló meséid logikája, az a fordulékonyság, ahogyan szemszöveget váltasz, fölillantva a dolgok színét-visszáját, nagyon hasonlít az ő tréfás párbeszédeikhez. Miként lehetséges, hogy ez a 16. századi nyelvállás ma is hatásos? Te hogyan hangolódottál rá erre a fajta logikára?

B. A.: Szerintem nekem az eszem jár így. Tetszik nagyon az is, mikor a hallgatóság elbizonytalanodik. Mikor nem tud a beidegződéseivel, előítéleteivel mit kezdeni. Mikor egyesek „rosszkor” nevetnek fel, amit a közönség fele már érez, és erre a nevetésre a fejét csóválja. Jó érzés hajtűkanyarokat bevenni, és látni, ahogy kapaszkodnak, hogy ki ne röpüljenek, jól esik érzéketlenül átsiklani



A kilencvenhat éves Dzysambul Dzysabaj 1941-ben (forrás: liveinternet.ru)



A tízéves Ymet Dolotov manaszcsisi, Kirgizisztán népművésze (forrás: facebook.com)

tragikus részek felett, a semmit pedig dagályosan felfújni, jó nagyra, hadd pukkadjon ki a maga idejében, szóljon jó nagyot. Szeretek a kaosz felől a rend felé haladni. Élvezem, hogy akik még nem hallottak, először hülyének néznek, s lassan-lassan észreveszegetik, hogy miközben beszélek, tisztára olyan, mintha mondanék is valamit. Ez a felfedezés, úgy látom, magában véve is öröm a közönség egy részének. Az ilyen közönség nagyon hálás is szokott lenni. A kiszámítható-



A Salamon és Markalf 1579-es második kiadásának címlapja
(forrás: wikimedia.org)

ság életidegen, és renyheségre szoktat. Markalf küzdelme Salamonnal az életszerűség és a sötlettség küzdelme. A bolond is és a bölcs is igazságokat tudnak, de míg a bölcs távolról (magasból) szemléli a világot, a bolond belülről érzi és mintegy a bőrén hurcolja. Ezért győzi le a bölcslet. Amúgy szépen kiegészítik egymást, és együtt a legerősebbek. Ők ketten együtt – vonzó, harmadik minőség. A 16. századi nyelv azért hat ma is, mert a magyar nyelv abban az időben a maga lábán állt. És mivel még annyira most sem rossz a helyzet, hogy ezt ne érezné meg az ember, hatásos és sikeres ma is. Szeretik, és ha jól szerkesztve mondod, jó arányban használad – értik. Remélem, nem jön el az az idő, mely ezt a gyönyörűséget hatástalanítja. Persze gyűlnek a baljós jelek.

Sz. Zs.: Te ebben a szópárbajban mintha inkább Markalfot képviselnéd. Nálad a szent-

tenciózusság ügyesen el van kerülve, miközben a sarkítás, a kifordítás, a tükröztetés eszközeivel, alkalmasint a minőségek irdatlan gyors váltásával folyamatosan élsz. De túl ezen, egy kiáltással, egy füttyszóval képes vagy egy olyan akusztikus tágasságot adni a történetnek, ami új dimenziót nyit. Gondolok például arra a visszhangosításra, melyet az Igazság és Hamisság történetében vagy a furulyáról szóló mesében is alkalmazol.

B. A.: Lehet, hogy Markalfot képviselem, de ez akkor sikeres, ha Salamont is megidézem, őt sem veszítem el lelki szemeim elől. Ők együtt érdekesek igazán: „Nem illik bolondnak az ékesen szólás” – mondja a bölcs, „Nem illik ebnek, hogy nyerget hordozzon a hátán” – így a bolond. Micsoda szép gondolatpár, külön-külön nem ér annyit, mint együtt! Mikor azon a bizonyos CD-n a Hamisság keresi az Igazságot egy hegyoldalban, és a saját hangja válaszol neki, csapdába kerül. Ezt a visszhangjátékot a Tiszánál próbáltam ki, Gergelyugornyánál. Átkiáltottam: Ki vagy? Erre a túlsó part is ugyanezt a súlyos, pimasz kérdést szegezte nekem. De te ki vagy? – mondom neki sértődötten. Visszakérdezett! Fenyegetni kezdtem. Ő is engem. Kurta, de velős szitkokat vágtunk egymás fejéhez. A fejem

már vörösödni kezdett, szépen összevesztem a túlpattal. Komoly hallgatóságom lett. Az ilyen akusztikus elemek, ha szolgálják a mesét, jót tesznek neki. A tágasságtól a történet is nagyra nő, kiemelkedik a hétköznapiságból. Még a mesemondót is lázba hozza. Többnyire az se árt.

Sz. Zs.: A mesezárásaidban nagyon sokszor nem is fejezed be a történetet, csak fönnhagyod, hogy ez az akusztikus közeg, meg a gyorsváltások élménye fönnmaradjon, tovább zengjen az emberben. Úgy gondolom, hogy az előadásmódodhoz a hanghordozás, a tempó- és hangerő-változtatások ma már szervesen hozzátartoznak. Ez immár a te saját nyelved, amibe több minden tartozik bele, nemcsak a szavak, hanem a szférák zenéje is. Meg például az is, amikor egy hangos kiáltás után, egy magas és erős hang után nagyon elcsendesedsz – az ilyesfajta váltások nekem nagyon tetszenek.

B. A.: A dinamikában az erdélyi nyelv, főleg a keleti részek nyelve, a mezei, erdei emberek beszédje segített nagyon sokat. Például a nagy távolságokhoz szokott csángó ember kis szobában is nagy erővel és másfél oktáv hangterjedelmű dallammal beszél. Kottázható énekbeszéd ez a javából. Arra termett, hogy szeressék, sok ember elé vigyék, nagy és szép indulatok költözzenek belé. A rövidre szabott befejezés mögött talán az lakik, hogy jólesik, mikor tovább gyűrűzik a hallgatóságban a mese.

Sz. Zs.: Apai ágon székely felmenőim vannak, de már apám is csak öt évet élt Székelyföldön a „kis magyar időben”. Én pedig csak tizenhárom éves koromban jutottam el az erdélyi rokonokhoz. Életem nagy élménye, hogy minden átmenet nélkül székely nyelvjárásban szólaltam meg náluk. Amit te használsz, az nem egy konkrét székely tájegység nyelve, vannak máshonnan jövő elemei is, több nyelvi réteget tartalmaz. Jól gondolom ezt?

B. A.: Igen. Mint mesemondó úgy nagyjából három-négyféle magyar nyelvet használok. Néha gondolatban beszélgetek az én legkedvesebb nyelvtanárral, édesapámmal, aki kiskoromtól 3–4 nyelvre próbált megtanítani. Azt szoktam neki mondani, hogy né, alig tudok nyelveket, de 3–4 magyar nyelvet

tsátd az edgrik Egeret az öntés újából. Kír hogy látott volna az Matska, és utánna akart volna indulni, az Kírály meg fenyegeté, és nem mozdula ki helyéből. Az másodikat is ki-botásá, melyet hogy meg-láta az Matska, tovább nem tarthata az Gyertyár, hanem el-veré, és az Egér után futamék, és meg-foga futtában.



Ezt látván Markalf, monda az Kírálynak: Imé Kírály te előttem meg-bizonysítám, hogy nagyobb az természet az szokásnál és tanításnál.

Salamon monda: Ízzétek-el ötöt, és vessétek ki szemet elöl? Es ha többször ide jövend, huzítsátok rá az én ebeimet, és hadó szaggassák el mind ötöt.

Mark. alf ízolla és monda: Mostan tudom bizonynyal, és nyilván mondhatom, hogy ott vagyon gonosz Udvar, az hol niutsen igazság. E 3 1 T T

Az 1599-es kiadás egyik illusztrált oldala, ahol Markalf a természet erejét demonstrálja (forrás: library.hungaricana.hu)

már elég jól ismerek, és ezt elsősorban neked köszönhetem. A székelőföldiek, ha hallgatnak, sokszor eltűnődnek, hogy hát, nem éppen az ő falujukból való ez a beszéd, de tán a szomszédéból. Azt hiszem, inkább az lepi meg őket, hogy miközben a tájnyelvek becsülete meg van rongálva, nekem ez rajongásom tárgya, lételemem. Egy nyelvész tán megállapítja majd egyszer, hogy milyen utak mutatathatók ki a beszédemben. Minden ember nyelve – a maga élete. Itt, a színházban találkoztam egy lánnyal, aki hangképzéssel foglalkozik, nagyon tetszett, amikor azt mondta, hogy a hang a lélek tükre. Mondj egy mondatot – megmondom, ki vagy. Hát ugye mi azt szoktuk mondani, hogy a szem a lélek tükre. Az oroszoknak is van erre egy mondásuk: „Kovában a tűz, szemben a lélek nem látszik.” Nekik tehát kevés a szem, ahhoz még kell valami helyzet, hogy megismerjük az illetőt. Az én nyelvem is következmény, az életem következménye. Az előadó-művészet pedig buborék. Alakul az emberiség, ezért a nyelv is, igen gyorsan. A világ szürkül, és eltűnnek nyelvek, nagyszerű, pótolhatatlan kultúrák. A magyar nyelv is rohamosan szürkül, és a nemzetközi forgatag – néha úgy tűnik – maga alá is gyűri. Nemcsak érdemes, hanem jó is – tenni ellene.

P. Á.: Különböző nyelvjárásokról beszéltél, amihez én annyit tennék hozzá, hogy nincs ez másképp az úgynevezett „magas” irodalomban sem. Minden írónak van egy saját nyelve, és van egy verselési hagyomány is, amivel ugyancsak szorosan összefügg a hangmagasság és a dinamika, mindaz, amit az előbb szóba hoztál. Mondanék erre egy példát. A múlt század utolsó éveiben a Toldy Gimnáziumban tanítottam, és valahogy megszereztem Babits *Esti kérdését* kazettán, a költő előadásában. S azon töprengtem, hogy mi legyen, be merjem-e vinni az órára, vagy sem. Babitsnak van egy jellegzetes, nagy amplitúdójú hanghordozása, és nem tudtam, hogyan fogadnák ezt a diákok. Éneklő fejhangon mondja a verset, az időmértéket hangsúlyozva. Félttem, mert régóta nem volt már divat az úgymond „deklamáló” stílus. A beregszászi színházban történt, amikor Zsolt 2010-ben a *Csongor és Tündét* rendezte, hogy Vass Magdi (aki a darabban Mirigyet játszotta) szinte sírva tiltakozott, nem akarta érzékeltetni az időmértékes formát Vörösmarty *Hubenayné* című versében. Mint kiderült, a költő Lator Lászlótól a színi egyetemen azt tanulta, hogy nem kell érvényesíteni az időmértéket, hogy természetesen kell megszólaltatni a szöveget, úgy, mintha nem is vers volna. Magdi egy hétig ellenállt, majd végül mégiscsak megadta magát. És a versmondása szinte kiragyogott az előadásból, mert kiderült, hogy a szöveg értelme is csak így, a formán keresztül jön át.



Babits Mihály az *Esti kérdés* című versét olvassa a rádióban, 1936

Babits felolvasása a rádióban, a TV2 képernyőképe
(forrás: seapattayataxi.com)

– Visszatérve a középiskolásaimhoz, végül mégiscsak bevittem Babitsot. Egy pisszenés nélkül, lélegzetviasszafojtva hallgatták végig a verset. Számomra azóta is titok, hogy miért. Egyébként ma már a költészetelmélet is pedzegeti, hogy a hang az, ami lélektől lélekig hatol, igazán meg tud szólítani, nem érvekkel, hanem közvetlenül hangolja rá az embert a versre.

B. A.: Igen, a hang erejét bizonyítja, hogy a hagyományban és általában az emberi műveltségben a költészet mindig énekelt, énekelhető műfaj volt. Százával vannak botfülükkel kérkedő költők, tipikus modernkori jelenség. Kodály állapítja meg szomorúan, hogy a magyar költészet zöme leghazafiasabb hevületében is idegen formákat követ. Miért van az, hogy a francia, a német, a spanyol költő a maga nyelvének törvényei szerint verselhet, a magyar pedig kerékbe töri magát, hogy idegen versformákba gyúrhassa gondolatait? Függetlenséget kiált, de ösztönében, a ritmusban, a formában, a szív-
lűktetésben ott csörög a rablánc. És ezért az előadó ott toporog a válaszüton, hogy most az értelmét hangsúlyozza-e a versnek, vagy muzsikáljon. És ehhez olyan zenész ítélete kellett, aki a népdalon csiszolta magát. Aki a magyar költészet megzenésítése közben jön rá, hogy pótolni valóink vannak. Az ő mércéje szerint főleg Csokonai, Weöres Sándor kell legyen számunkra a követendő példa.



Kodály Zoltán (1882–1967)

Lejegyezte: Ungváry Judit

Finding a Way Home Into Our Own Language

The series of conversations initiated by the editors in January this year with singer and storyteller András Berecz continue in this issue. Líviusz Gyulai (1937–2021), the versatile artist with whom András Berecz had a close working relationship, passed away in March: he illustrated Berecz's three books of tales and songs with CD included. Remembering the deceased master, the interlocutors, of almost the same age, also recall the major book experiences of their youth as well as the new cultural horizon of the 70s. Then, through a concrete example, the relationship between text and image, the kinship of the archaic language of medieval folk songs and tales with the "grotesque realism" of contemporary art are discussed. Answering Zsolt Szász's questions next, András Berecz reveals the diverse sources of the tales he presents, and emphasizes that he had relied primarily on oral tradition and acquired the sound set, dynamics and musicality of folk singers' different dialects to elaborate the specific language which he – following the example of his great singing and storytelling predecessors – can now consider his own.



MIHAIL BAHTYIN

A népi nevetéskultúra és a groteszk¹

(Részletek)

A középkori ember életében nagy helyet foglaltak el a karneváli ünnepek és a velük kapcsolatos multságok és szertartások. A többnapos, bonyolult vásári és utcai jelenetekkel, felvonulásokkal és körmenetekkel tarkított tulajdonképpeni karneválok túl kialakultak a különleges „bolondünnepek” (festa stultorum) és „szamárunnepek”, a kötetlen „húsvéti nevetés” (risus paschalis) tradíciói.



A *Roman de Fauvel* (Az álruha avagy a szürke ló regénye) 34. oldalának képrészlete macskazenészek ábrázolásával, 1310 körül (columbia.edu)

és szertartásokat is áthatotta: a bohócok és bolondok ezek nélkülözhetetlen résztvevői voltak, utánozták, parodizálták a komoly szertartás különböző mozzanatait (a tornák győzteseinek magasztalása, a hűbéri jogok átruházása, lovaggá ütés stb.). A gyakran előforduló kisebb lakmározások sem lehettek meg enélkül – a lakoma idejére például „kacagó”-királyt és -királynőt (roi pour rire) választottak. (...)

Továbbmenve: szinte minden egyházi ünnepnek megvolt a maga népi-vásári mulattató fonákja, ugyancsak tradíciók által szentesítve. Ideszámíthatjuk például a többnyire „búcsúkkal” és változatos vásári mulatsággal kísért ünnepeket (óriások, törpék, nyomorékok és „tudós” állatok részvételével). Karneváli hangulat uralkodott a misztérium-előadások és a sotie-k idején, meg bizonyos – városokban is tartott – mezőgazdasági ünnepeken (például a szüreteken – vendange). A vidámság a polgári és mindennapi ceremóniákat

¹ Vö. Mihail Mihajlovics Bahtyin: *A szó esztétikája* (Válogatott tanulmányok), Gondolat, Budapest, 1976, 303–353.

Mindezek a *vidámság* elve alapján szervezett formák rendkívül élesen, mondhatni elvileg különböztek a *komoly*, hivatalos – egyházi és feudális-állami szertartásoktól és ceremóniáktól. A világnak, az embernek és az emberi viszonyoknak egy teljesen más, hangsúlyozottan nem hivatalos, egyházon és államon kívüli aspektusát mutatták fel; a hivatalos világ pándanjaként építettek fel egy *másik világot*, egy *másik életet*, amelyben valamilyen mértékben minden középkori ember részt vett, s amelyben bizonyos ideig mindannyian *éltek*. Ez különleges válfaja a *kettős világnak*, amelynek számbavétele nélkül nem értelmezhető helyesen sem a középkor kulturális tudata, sem a reneszánsz kultúrája. Ha figyelmen kívül hagyjuk, vagy nem értékeljük kellőképpen a nevető népi középkort, eltorzítjuk az európai kultúra egész későbbi történelmi fejlődéséről alkotott képet.

(...)

Melyek tehát azok a sajátosságok, amelyek a középkor mulattató szertartásformáit jellemezték, s főleg milyenek voltak, milyen volt létezési formájuk?

Természetesen nem vallási szertartások voltak, mint például a keresztény liturgia, amellyel távoli rokonságban állnak. A karneváli szertartások szervező elve – a mulatság, a nevettetés – tökéletesen felszabadította e szertartásokat mindenfajta vallási-egyházi dogmatizmus, misztikum és áhitat alól, megfosztotta őket mágikus és könyörgő jellegüktől (semmit sem akartak kierőszakolni, semmit sem kértek). Egyes karneváli formák kifejezetten az egyházi kultusz paródiái voltak. Valamennyi karneváli forma következetesen egyházon és valláson kívüli volt, a lét teljesen más szférájába tartozott.

Szemléletes, konkrétan érzékelhető jellegüket és kifejezetten *játékos* mivoltukat tekintve közel állnak a művészi-alkotói formákhoz, nevezetesen a színházi látványosság formáihoz. S valóban, a középkor színházi formái igen erősen vonzódtak a népi-vásári karneváli kultúrához, s bizonyos mértékben bele is olvadtak. De e kultúra igazi karneváli magja egyáltalán nem tisztán *művészi* színházi forma, s általában nem tartozik a művészetek körébe – a művészet és az élet határán helyezkedik el. E karneváli mag lényegét tekintve maga az élet – különleges, játékos megformálásban.

Valóban, a karnevál nem szakad szét játszókra és nézőkre. A rivaldát még kezdeti formájában sem használja. A rivalda, a színpad megsemmisítené a színházi látványt. A karnevált nem szemlélik, hanem *élik*, s *mindenki* éli, mert eszméje *össznépi*. Míg a karnevál tart, nincs más élet, csak a karneváli. Nem lehet elkerülni, mert nincs térbeli határa. Karnevál alatt csak a karneváli törvények, vagyis a karneváli *szabadság* törvénye alapján lehet élni. A karnevál jellege egyetemes, a karnevál az egész világ sajátos állapota, az újjászületés és megújulás állapota, amelynek mindenki részese. A karneválnak ez az eszméje igen plasztikusan megfigyelhető a római szaturnáliákon, amelyet úgy fogtak fel, hogy a saturnusi aranykor valóságosan és teljesen – bár ideiglenesen – visszatért a földre. A szaturnáliák tradíciója nem szakadt meg, tovább élt a középkori karneválok, amelyek a többi középkori ünnepségnél teljesebben és tisztábban testesí-

tették meg az egyetemes megújulás eszméjét. A többi karnevál típusú középkori ünnepség valamilyen értelemben korlátozottabban, kevésbé teljes és tiszta formában képviselte a karneváli eszmét; de bennük is jelen volt, s a résztvevők plasztikusan érzékelhették, hogy időlegesen kiléptek az élet megszokott (hivatalos) kereteiből.

Ebben az értelemben tehát a karnevál nem művészi-színházi forma, inkább az élet reális – bár időleges – formája, amelyet nem egyszerűen eljátszanak, hanem – a karnevál idején – szinte valóságosan átélnek. Ezt úgy is mondhatjuk, hogy a karneválon maga az élet játszik, s színpad, rivalda, színészek, nézők nélkül – vagyis minden művészi, színpadi sajátosság nélkül – játssza el saját másikat, szabad (kötetlen) létét, újjászületését és jobb elveken alapuló megújulását. Az élet reális formája itt egyidejűleg azt is jelenti, hogy az élet ideális formában újjászületik.

A középkori mulatságra jellemzőek a bohócok és a bolondok. A köznapi – vagyis nem karneváli – életben ők képviselik a karneváli elv állandóságát,



„Ami nincs, nem látszik”, vagyis ha mást mutatsz, mint aki vagy, bolondot játszol, G. Wither egyik emblémája 1635-ből (forrás: bestmoodle.net)

megszilárdítását. Ezek a bohócok és bolondok (mint például a Rabelais regényében is szereplő I. Ferenc korabeli Triboulet) egyáltalán nem színészek, akik a színpadon eljátszák a bohóc és a bolond szerepét (ahogy később a komikus színészek eljátszották Harlequinét, Hanswurstét stb.). Mindig és mindenütt bohócok és bolondok maradtak, bárhol jelentek is meg az életben. Mint bohócok és bolondok egyidejűleg egy sajátos életformát: reálist és ideálist testesítenek meg. Az élet és a művészet határán élnek – mintegy sajátos köztes szférában: nem pusztán fura

vagy buta emberek – köznapi értelemben –, de nem is komikus színészek.

A karneválon tehát maga az élet játszik, s a játék egy időre életté válik. Ebben rejlik a karnevál sajátos természete, létezésének különös volta. A karnevál a nép második élete, amely a nevetés alapján szerveződik. *Ünnepi élet*. Az ünnepélyesség a középkori mulattató szertartások lényegi sajátossága.

(...)

Az *ünnepség* – annak minden fajtája – az emberi kultúra igen fontos *elemi formája*. Nem lehet az ünnepséget levezetni és megmagyarázni a társadalmi munka gyakorlati feltételeiből és céljaiból, vagy – ami még vulgárisabb magyarázat – az időszakonkénti pihenés biológiai (fiziológiai) követelményeiből. Az ünnepség

mindig lényeges és mély gondolati, világszemléleti tartalmat hordoz. Semmiféle „gyakorlat” a társadalmi munkafolyamatok szervezésében és tökéletesítésében, semmiféle „játék a munkában” és munkaközi pihenés vagy szünet *magában véve* soha nem válhat *ünnepivé*. Ahhoz, hogy ünnepivé váljon, egy másik szférából, a lét vagy a szellemi ideológia szférájából kell hogy kapcsolódjon hozzá valami. A szankcióknak nem az *eszközök* és a szükségszerű feltételek világából kell származniuk, hanem az emberi lét *magasabb céljainak* világából, vagyis az eszmék világából. Enélkül semmiféle ünnepiségről nem beszélhetünk.

Az ünnep mindig szoros kapcsolatban van az idővel. Alapja mindig a természeti (kozmikus), biológiai és történelmi idő meghatározott és konkrét koncepciója. Emellett az ünnepség történelmi fejlődésének minden szakaszában kapcsolatban állt a természet, a társadalom és az ember életének *válságos* fordulóival. A halál és a születés, az elmúlás és a megújulás mozzanatai mindig vezető helyet foglaltak el az ünnepi világszemléletben. Éppen ezek a mozzanatok biztosították – meghatározott ünnepségek konkrét formájában – az események sajátos ünnepi jellegét.

(...)

A középkor hivatalos ünnepei – és ez az egyházi és a feudális állami ünnepekre is vonatkozik – soha nem léptek ki a fennálló világrend kereteiből, soha nem alkottak semmilyen másik életet. Ellenkezőleg: szentesítették, szankcionálták, megerősítették a fennálló rendet. Az idővel való kapcsolat formálissá vált, a változások és a krízisek a múltba tevődtek át. A hivatalos ünnep lényegében csak hátra, a múltba tekintett, s a múlttal szentesítette a fennálló rendet. A hivatalos ünnep – néha még önnön eszméje ellenére is – az egész fennálló világrend stabilitását, változatlanóságát és örökkévalóságát erősítgette: a fennálló hierarchiát, a fennálló vallási, politikai és erkölcsi értéket, normákat és tilalmakat. Az ünnep a kész, győzedelmeskedő, uralkodó – magát öröknek, változatlannak és csálhatatlannak feltüntető – igazság diadalünnepe volt. A hivatalos ünnepek tónusa tehát egységesen csak *komoly* lehetett, a nevetető elv idegen volt természetétől. A hivatalos ünnep megváltoztatta, meghamisította az emberi ünneplés *igazi* természetét. Az igazi ünnep azonban elpusztíthatatlan volt, sőt részben kényszerű legalitást nyert a hivatalos ünnepléseken kívül, kilépett a nép sokadalmába.

A hivatalos ünnepekkel szemben a karnevál azért diadalmaskodott, mert időlegesen megszüntette a fennálló, uralkodó igazságot és a fennálló rendet, időlegesen eltörölte a hierarchikus viszonyokat, privilégiumokat, normákat és tilalmakat. Ez volt az idő igazi ünnepe, a változás, az átalakulás és megújulás ünnepe. Szemben állt mindenfajta örökkévalósággal, befejezettséggel, tökéletességgel. A befejezetlen jövőbe tekintett.

Különös fontossága van annak, hogy a karnevál idején megszűntek a hierarchikus viszonyok. A hivatalos ünnepeken a hierarchikus különbségek nagy hangsúlyt kaptak: mindenki olyan hatalmi jelvényekkel jelent meg, és azt a helyet foglalta el, amely címének, rangjának, szolgálatainak megfelelt. Az ünnep

szentesítette az egyenlőtlenséget. A karneválon ezzel szemben mindenki egyenlő. Itt – a karneváli piactéren – sajátos, szabad, familiáris kapcsolat jött létre az emberek között, akiket a szokásos – vagyis a karneválon kívüli – élet rendi, vagyoni, szolgálati, családi és kor szerinti helyzetük alapján osztott meg. A kivételesen hierarchizált feudális középkori rend, a végletesen tagolt és korporatív elszigeteltség viszonyai között ez a szabad, familiáris kapcsolat nagyon szembe-szökő volt, s az általános karneváli világfelfogás lényegi részét képezte. Az ember mintegy újjászületett egy új, tisztán emberi viszony számára. Az elidegenedés időlegesen megszűnt. Az ember visszatért magához, és emberként valószínűsítette meg magát az emberek között. És a viszonyoknak ez a valóban emberi mivolta nem csupán képzelet vagy absztrakt gondolat szüleménye volt, hanem az élő, anyagi, érzéki kapcsolatok reális megvalósítása és átélése. Az eszmei-utópikus és a reális időlegesen egybeolvadt ebben az egyedi karneváli világszemléletben.

A hierarchizált emberi viszonyoknak ez az egyidejűleg ideális és reális ünnepe a karneválokon kialakított egy olyan sajátos típusú közösséget, amely a köznapi életben elképzelhetetlen volt az emberek között. Kialakultak a vásári beszédek és gesztusok sajátos formái is, amelyek nyíltak és kötetlenek voltak, nem tettek különbséget a résztvevők között, az etikett és illem általános – karneválon kívüli – normáitól függetlenül. Kialakult a karneváli-vásári beszédstílus, amelynek példáit bőséggel megtalálhatjuk Rabelais műveiben.

A középkori karnevál több évszázados fejlődése során – amelyet a régebbi mulattató szertartások több évezredes fejlődése készített elő, beleértve az antik kor szaturnáliáit is – kialakult a karneváli formák és szimbólumok sajátos nyelve. Ez a nyelvezet nagyon gazdag volt, és képes volt kifejezni a nép egységes, mégis bonyolult karneváli világszemléletét. Ez a világszemlélet szemben állt az örökkévalóságra és a megingathatatlanságra vonatkozó előítéletekkel, és di-

namikus, változásra és változtatásra alkalmas formákat alakított ki magának. A változás és a megújulás pátozsa, az uralkodó jogok és hatalmasságok viszonylagosságának vidám felismerése hatotta át a karneváli nyelvezet valamennyi formáját és szimbólumát. Nagyon jellemző volt e nyelvezetre a „fonák” (a l'en-vers), az „ellenkezőleg”, a „kifordítva” sajátos logikája, a fent és lent állandó felcserélhetőségének („kerék”), a színe és a fonákja felcserélhetőségének logikája, a különböző paródiák és travesztíák, trónfosztások és profanizálások, dicsőítő és ki-



*A bolondok ünnepe, Pieter Van der Heyden metszete P. Bruegel rajza nyomán, 1559
(forrás: wikipedia.org)*

gúnyoló jelenetek. A népi kultúra második élete, második világa bizonyos mértékig a megszokott, vagyis karneválon kívüli élet paródiája, a „fonák világ” volt. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a karneváli paródia nagyon messze esik az újabb kor tisztán tagadó és formális paródiáitól: a karneváli paródia tagad ugyan, de ugyanakkor elősegíti az újjászületést és a megújulást. A pusztá tagadás általában is teljességgel idegen a népi kultúrától.

(...)

A pusztán tagadó nevetést ismerő tiszta szatíra kívül helyezi magát a ki-gúnyolt jelenségeken, szembehelyezi magát velük, s ezzel megsérti a világ ne-vetséges aspektusának egységét; a tagadó nevetés egyedi jelenséggé válik. Az ambivalens népi nevetés viszont az egész világ változását fejezi ki, s e világba beletartozik a nevető is.

Hangsúlyozzuk, hogy ez az ünnepi nevetés világszemléleti és utópisztikus jellegű, s magasabb dolgokra irányul. Lényegesen változott formában, de ben-ne él az ókori mulattató szertartásokból ismert rituális bálványgúnyolás. A kul-tikus és korlátozott elemek itt eltűnnek, de megmarad az összemeri, egyetemes és utó-pikus jelleg.

A világirodalomban Rabelais ennek a né-pi-karneváli mulatságnak legnagyobb alak-ja és megtestesítője. Az ő munkásságán ke-resztül érthetjük meg e mulatság bonyolult és mély természetét.

Nagyon fontos, hogy helyesen vessük fel a népi nevetés kérdését. A szakirodalomban mind ez ideig otromba modernizálásoknak lehetünk tanúi: az újkor mulattató irodalmá-nak szellemében vagy csupán tisztán tagadó, szatirikus nevetésként értékelték – s Rabe-lais-t csupán szatirikusnak tartották –, vagy csupán tisztán szórakoztató, gondtalan vi-dámságnak tüntették fel, amelyből hiányzik minden világszemléleti mélység és erő. Am-bivalens voltát általában észre sem vették.

(...)

A karneváli ünnepség a középkori ember életében nagyon nagy helyet fog-lalt el időtartamát tekintve is: a középkor nagyvárosai mindent egybevéve akár évente három hónapig is karneváli életet éltek. A karneváli világnézetnek a szemléletre és a gondolkodásra gyakorolt hatása alól nem lehetett kitérni: arra készítette az embereket, hogy szabaduljanak meg hivatalos kötöttségeiktől – még ha szerzetesek, papok vagy tudósok voltak is –, és karneváli-mulatságos aspek-tusában szemléljék a világot. Nemcsak a diákok és az alsó papság, de magas



F. Rabelais: *Gargantua*, a könyv 1537-es lyoni kiadásának előzéklapja (forrás: wikipedia.org)

rangú egyházi vezetők és tudós teológusok is vidáman reagáljanak, megszabaduljanak az ájtatos komolyságtól, részt vegyenek a szerzetesi tréfákban (ioca monacorum) – ahogy a középkor egyik legnépszerűbb művét hívták. Celláikban velük parodizálták – vagy részben parodizálták – a tudós traktátusokat és a latin nyelven írt egyéb vidám műveket.

A középkori mulattató irodalom ezeresztendei fejlődéséről beszélhetünk, sőt talán többről, mivel kezdete a keresztény antikvitásig nyúlik vissza. Ilyen hosszú időszak alatt természetesen meglehetősen sokat változott (mindenekelőtt megváltozott a latin nyelvű irodalom). Számtalan műfaj és stilisztikai variáció alakult ki. Valamennyi történeti és műfaji különbség ellenére is ez az irodalom többé-kevésbé megmaradt a népi karneváli világszemlélet kifejezőjének, s mindig a karneváli formákat és szimbólumokat használta.

Széles körben elterjedt a latin nyelvű, részben parodikus és tisztán parodikus irodalom. A fennmaradt kéziratok mennyisége is óriási. Bennük az egész hivatalos egyházi ideológia és szertartásrend tükröződik mulattató formában. Még a vallási gondolkodás és kultusz legmagasabb formáit is áthatja a nevetés. Az egyik legrégebb és legnépszerűbb ilyen mű a *Cyprianus lakomája*, amely az egész Szentírásnak – az Ótestamentumnak és az evangéliumoknak is – sajátos karneváli-ünnepi travesztíája. A művet a „húsvéti nevetés” tradíciója szentesítette, s távolról még a római szaturnáliák hatása is kimutatható benne. A másik ismert középkori mű ebből a műfajból a *Virgilius Maro grammatikája* című félparodisztikus tudós traktátus a latin grammatikáról, amely ugyanakkor a korai középkor iskolai bölcselmeit és tudományos módszereit is parodizálja. Mindkét mű a középkor és az antikvitás fordulóján született, megnyitotta a középkori mulattató latin nyelvű művek sorát, s meghatározó befolyást gyakorolt a latin nyelvű irodalom tradícióira. E két mű népszerűsége szinte a reneszánszig megmaradt.

A későbbi fejlődés során az egyházi kultusz és hitoktatás szinte valamennyi mozzanatára születtek paródiák. Ez az úgynevezett szent paródia (parodia sacra), a középkori irodalom egyik legsajátosabb és mindmáig nem kellően megértett jelensége. Meglehetősen sok liturgiaparódia maradt ránk (részegek liturgiája, játékosok liturgiája stb.); paródiák maradtak fenn az evangélium tanításairól, az imádságokról, köztük a legszentebbekről is (Miatyánk, Ave Maria stb.), a litániákról, az egyházi himnuszokról, zsoltárokról, travesztíák születtek a különböző evangéliumi mondásokról stb. Végrendelet-paródiák is létrejöttek (a disznó végrendelete, a számár végrendelete), sírfelirat-paródiák és a zsinati okmányok paródiái stb. Ez az irodalom szinte áttekinthetetlen. Mindet szentesítette a tradíció, s az egyház többé-kevésbé eltűrte. Egy részük a „húsvéti nevetés” vagy a „karácsonyi nevetés” égisze alatt alakult ki és terjedt, más részük – a liturgia- és imádságparódiák – viszont közvetlen kapcsolatban volt a „bolondünnepekkel”, s minden valószínűség szerint a bolondünnepek alatt játszották, mondták őket.

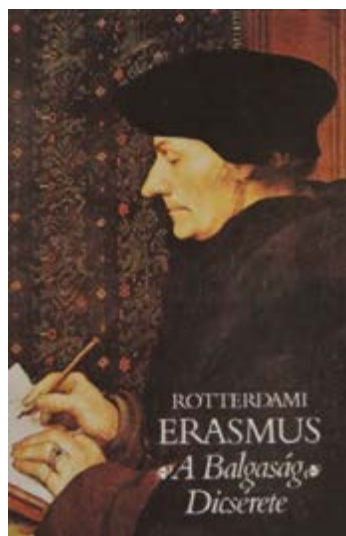
A fentiekén kívül más műfajok is léteztek a latin nyelvű irodalomban, például a vita- és dialógusparódiák, a krónikaparódiák stb. E latin irodalom mintegy

megkövetelte a szerzőktől a tudományosság egy bizonyos fokát (néha meglehetősen magasat). Mindezt úgy tekinthetjük, mint a vásári-karneváli mulatságnak a kolostorok, egyetemek és iskolák falain belüli visszhangját és hatását.

A középkori latin nyelvű mulattató irodalom a késő reneszánszban Erasmus *A balgaság dicsérete* című művével – ez az egész világirodalomban a karneváli mulatság egyik legnagyobb műve – és a *Balgás leveleivel* érte el a csúcst.

Nem kevésbé gazdag és még változatosabb volt a középkor nemzeti nyelveken megszólaló mulattató irodalma. Itt is egy, a „parodia sacra”-val rokon jelenséggel találkozunk: imparódiák, prédikációparódiák (az úgynevezett „tréfás prédikációk” – sermons joieux – Franciaországban), karácsonyi dalok, patrisztikus legendaparódiák stb. A nemzeti nyelveken azonban már a világi paródiák és travesztiák voltak túlsúlyban, amelyek a feudális rend és a feudális hőskultusz mulattató aspektusát ábrázolták. A középkorban megjelennek a parodisztikus állat-, bohó-, kópé- és bolondeposzok, a hőseposzok parodizált elemei, az éneklőknél-mesélőknél az eposzhősök nevetséges változatai (a komikus Roland) stb. Kialakult a lovagregény paródiája (*A fékevesztett öszvér, Aucassin és Nicolette*). Kifejlődnek a komikus retorika különböző műfajai: a karneváli típusú perbeszéd, viták, dialógusok, komikus magasztaló beszéd (vagy dicsőítések) stb. különböző válfajai. A karneváli nevetés feltűnik a fabulákban és a vágások (vándorédiák) sajátos vidám lírájában is.

A nevetető irodalomnak mindeme műfajai és változatai kapcsolatban voltak a karneváli színtérrel, és természetesen a latin nyelv korlátain túllépve használták a karneváli formákat és szimbólumokat. De mindenekelőtt és legfőképpen a középkori mulattató színdarabok kapcsolódtak a karneváli színtérhez. Már az első fennmaradt komikus színdarab (Adam de la Halle: *Játék a lugasban*) az élet és a világ tisztán karneváli szemléletét és értelmezését tükrözi; kezdetleges formában megtalálhatjuk itt Rabelais későbbi világának számos elemét. Többé-kevésbé karnevalizálták a mirákulumokat és a moralitásokat is. A nevetés áthatotta a misztériumokat



A mű 1987-es magyar kiadásának fedőlapja



A *Játék a lugasban* (eredeti címén: *Robin és Marion*) hangfelvételének borítója 2003-ból (forrás: baryton.it)

is: a misztériumok ördögösségei kifejezetten karneváli jellegűek voltak. A késő középkor igaz karneváli műfaja volt a *sotie*.

(...)

A karneváli-vásári familiáris érintkezés új típusú, tehát számos változást hozott a beszéd világában is. Nézzünk meg közülük néhányat!

Jellemző a familiáris vásári beszédre, hogy meglehetősen gyakran alkalmazták a *káromkodást*, vagyis gyakoriak a durva szavak és kifejezések, melyek néha meglehetősen hosszúak és bonyolultak. A káromkodás általában grammatikailag és szemiotikailag is elkülönül az egész kontextustól, s hasonlóan a szólásokhoz, szinte különálló életet él. Ezért a káromkodás a familiáris vásári beszéd speciális műfaja. Eredetét tekintve nem egynemű, az őskori kezdetleges érintkezésben különböző funkciót tölt be, elsősorban mágikus, ráolvasó jelleggel. Bennünket azonban elsősorban azok a megszenteltelenítő istenkáromlások érdekelnek, amelyek az ősi mulattató kultuszok elengedhetetlen részei voltak. Ezek a szemérmetlen káromkodások ambivalensek voltak: a lefokozással és a megsemmisítéssel egyidejűleg az újjászületést, a megújulást segítették elő. Éppen a trágár beszédnek ez az ambivalens volta határozta meg a karneváli vásári érintkezésben a káromkodás jellegét és műfaját. A karneválok alatt a káromkodások más jelleget öltöttek: teljesen elvesztették mágikus és általában gyakorlati jellegüket, öncélúvá, egyetemessé váltak, elmélyültebbek lettek. Ebben a megváltozott értelemben a káromkodás sajátos módon hozzájárult ahhoz, hogy kialakulhatott a kötetlen karneváli atmosféra, a világ második, mulatságos aspektusa.

(...)

A káromkodást, az esküdözést is külön beszédműfajnak tekinthetjük (elszigeteltség, befejezettség, öncélúság). Az esküdözésnek és a szitkozódásnak eredendően nincs kapcsolatuk a mulatsággal, de kiszorultak a hivatalos beszédformákból, mert sértették a hivatalos beszédnormákat, s így bekerültek a familiáris vásári beszéd kötetlenebb, szabadabb szférájába. A karneváli atmoszférában áthatotta őket a mulattató elv, s kialakult ambivalens jellegük is.

Más nyelvi jelenségeknek is hasonló a sorsuk, például a különböző illetlenségeknek. A familiáris vásári beszéd lett az a gyűjtőhely, ahol a különböző beszédjelenségek felhalmozódtak – legalábbis azok, amelyek a hivatalos szóbeli közlésből kitiltódtak, kiszorultak. Bármilyen változatosak voltak is eredetüket tekintve, egyformán áthatotta őket a karneváli



Gustav Doré illusztrációja a *Gargantuához*, 1873-ból (forrás: fineartamerica.com)

világszemlélet, megváltoztatva ősi funkciójukat, általános mulattató tónust nyertek, s így a világot megújító egységes karneváli tűznek mintegy szikráivá váltak.

Az újkori kulturális esztétikai és irodalmi normák alapján tanulmányozták a jelenségeket, tehát nem saját mértékükkel mérték, hanem az újkor velük szemben álló eszméje alapján. *Modernizálásukkal* helytelenül magyarázták és értelmezték őket. Nem kapta meg értelmezését a *vidám ábrázolás sajátos típusának* sokrétősége sem, amely oly mértékben jellemző a középkor kultúrájára, s általában idegen az újabb koroktól (különösen a XIX. századtól).

(...)

Rabelais műveit vizsgálva általában kiemelik, mennyire eluralkodik bennük az *élet anyagi-testi oldala*: elburjánzanak magának a testiségnek, az evésnek, ivásnak, ürítésnek, nemi életnek képei. S a képek rendkívül felnagyítva, hiperbolikus formában jelennek meg. Rabelais-t a „testiség” és a „has” kiváló költőjének nyilvánították (például Victor Hugo). Mások „durva fiziologizmussal”, „biologizmussal”, „naturalizmussal” stb. vádolták. Kevésbé éles formában a reneszánsz más irodalmi képviselőinél (Boccaccio, Cervantes, Shakespeare) is találtak analóg jelenségeket. Úgy magyarázták, hogy ez éppen a reneszánszra jellemző, s a „testiség rehabilitációja” reakció a középkor aszketizmusára. Egyesek úgy tekintik ezt, mint a polgári elvek korai megjelenését a reneszánszban, vagyis hogy a „homo oeconomicus” anyagi érdekei a maguk egyéni, egoisztikus formáiban nyilvánulnak meg.

Ezek és az ezekhez hasonló magyarázatok voltaképpen különböző formában *modernizálják* a reneszánsz irodalom anyagi-testi képeit: a reneszánsz ábrázolásra átvetik azokat a leszűkített és megváltozott jelentéseket, amelyeket az „anyagiság”, a „test”, a „testi lét” (evés, ivás, ürítés stb.) a következő évszázadok – elsősorban a XIX. század – folyamán kaptak.

Pedig az anyagi-testi elv Rabelais-nál – és a reneszánsz többi írójánál – a népi mulatság – jóllehet, a reneszánszban bizonyos mértékben megváltozott – kultuszának öröksége, annak az ábrázolásmódnak és – szélesebb értelemben – annak a sajátos esztétikai koncepciónak az öröksége, amely jellemző a népi kultúrára, és amely határozottan elkülönül (a klasszicizmustól kezdve) a következő századok esztétikai koncepcióitól. Ezt az esztétikai koncepciót – egyelőre feltételelesen – *groteszk realizmusnak* nevezzük.

A groteszk realizmusban – vagyis a népi humor alkotó rendszerében – az anyagi-testi elv össznépi, ünnepi és utópisztikus aspektust kap. A kozmikus, a szociális és a testi itt mint elszakíthatatlan egység, mint elválaszthatatlan élő egész szerepel. S ez az egység vidám és jóságos.

A groteszk realizmusban az anyagi-testi ösztönvilág mélységesen *pozitív*, és egyáltalán nem egyedi-egoisztikus formában, nem az élet többi szférájától elkülönülve jelenik meg. Az *anyagi-testi elv* itt *univerzális és össznépi*, és éppen mint ilyen áll szemben mindazzal, ami bármilyen módon elválasztja a világ anyagi-testi gyökereitől, ami bármilyen módon *elszigeteli és önmagába zárja*, szemben áll minden elvont idealizálással, minden olyan *igénnyel, amely el akarja szakítani föl-*

di és testi jelentésétől. A test és a testi élet – még egyszer hangsúlyozzuk – itt kozmikus, és ugyanakkor össznépi jelleget visel; ez egyáltalán nem csupán a test és a fiziológia a szűk és pontos modern értelemben; nem végletesen individualizált, és nem határolódik el a világ többi részétől. Az anyagi-testi elv hordozói itt nem elkülönült biológiai egyedek, és nem polgári egoisztikus egyének, hanem a nép, amely a fejlődés során mindig növekszik és megújul. Épp ezért olyan grandiózus, felnagyított, mérhetetlen itt az egész testi világ. Ez a felnagyítás *pozitív, igenlő jellegű.* Az anyagi-testi élet képeiben az uralkodó mozzanat a termékenység, a tobzódó bőség, a növekedés. Az anyagi-testi élet minden megnyilvánulása, minden dolog – még egyszer hangsúlyozzuk – nem a biológiai egyedekre, nem az elszigetelt, egoisztikus, „gazdasági” emberre vonatkozik, hanem a népi, kollektív, nembeli testiségre (a későbbiekben igyekszünk pontosabbá tenni ezt a kifejezést). A bőség és az össznépi jelleg határozza meg az anyagitesti élet képeinek sajátosan *vidám, ünnepi* – és nem köznapi – jellegét. Az anyagi-testi elv itt ünnepi, örvendetes – hogy ne mondjuk: „hegyenvölgyön lakodalom”. Az anyagi-testi elvnek ez a jellege *jelentős mértékben* megőrződött a reneszánsz irodalomban és művészetben, és természetesen mindenkinél teljesebben Rabelais-nál.

A groteszk realizmus kiemelkedő sajátossága a *lefokozás*, vagyis hogy minden magasztos, lelki, ideális, elvont fogalmat anyagi-testi térre visz át, a föld és a test elszakíthatatlan kapcsolatára vetíti. Így például a *Cyprianus lakomája* és a középkor más latin paródiái jelentős mértékben a Bibliából, az evangéliumból és egyéb szövegekből merítenek, kiválasztva valamennyi anyagi-testi vonatkozást és földközeli részletet. A középkorban nagyon népszerű volt például Salamon és Markalf vidám párbeszéde, amelyben a „tónusában” magasröptű és komoly salamoni szentenciákkal szemben állnak a bolond Markalf vidám és lefokozó mondatai, amelyek a taglalt kérdéseket a durván materialista testi szférába (evés, ivás, emésztés, nemi élet) helyezik át.² Említésre méltó, hogy a középkori bolondtréfákban az egyik vezető mozzanat éppen az, hogy minden magasztos szertartást, ceremóniát anyagi-testi térbe helyeznek át; ezekhez sorolható a lovagi tornákon, a lovaggá ütés közben a bolondok viselkedése stb. A groteszk realizmusnak éppen ezekben a tradícióiban gyökerezik az a mód, ahogyan a *Don Quijotében* a lovagi ideológiát és szertartásokat lefokozzák, és földközelsébe hozzák. (...)

De nemcsak a szűkebb értelemben vett paródiák, hanem a groteszk realizmus valamennyi többi formája is lefokoz, „földiesít”, „testiesít”. Ez az alapvető sajátosság különbözteti meg a groteszk realizmust a középkor magas művészetének és irodalmának minden más formájától. A népi vidámság, a groteszk realizmus valamennyi formájának e szervezőereje már eleve összefonódott az anyagi-testi alapokkal. A nevetés lefokoz és materializál.

² Salamon és Markalf párbeszédei a lefokozás és a földközelség hozás, a „földiesítés” szempontjából sokban hasonlítanak Don Quijote és Sancho párbeszédeire.

(...)

A magasztos lefokozása, lealacsonyítása a groteszk realizmusban egyáltalán nem formális, és nem viszonylagos. A „fent” és a „lent” itt *abszolút* és szigorú *topográfiai* jelentést hord. A fent nem más, mint az ég; a lent – a föld; a föld viszont az elnyelő elv (sír, has) és a születő, újjászülető elv (anyaöl) is. Kozmikus aspektusban ez a fent és a lent topográfiai jelentése. Voltaképpen a *testi* aspektusban, amely sehol sem határolódik el élesen a kozmiktól, a fent – az arc (fej), a lent – a szaporodás szervei, a has és a fenék. A fent és a lent eme abszolút topográfiai jelentésével él a groteszk realizmus, köztük a középkori paródia is. A lefokozás itt földiesítés, a földhöz, az elnyelő és *ugyanakkor* az újjászülető elvhez való viszonyítás; lefokozva eltemet, és ugyanakkor elveti a magot, meghal, hogy jobbat és nagyobbbat szülhessen. A lefokozás jelenti továbbá, hogy az élethez tartoznak a test alsó részei, a has élete, a szaporodást szolgáló szervek, vagyis az olyan aktusok, mint a közösülés, fogamzás, terhesség, születés, zabálás, ürítés. A lefokozás *új* születést fakaszt a testi sírból. Nem csupán kicsinyítő, tagadó, hanem pozitív, újjáalakító jelentése is van: *abmivalens* módon tagad és erősít egyidejűleg. Nem csupán letaszít a nemlétebe, az abszolút megsemmisülésbe – nem, átteszi a dolgokat a szaporodás szintjére, arra az alantas szintre, ahol a fogamzás és a születés történik, ahonnan minden bőséggel ömlik; a groteszk realizmus nem ismeri a lenti szint más jelentését, a lent nem más, mint a szülőföld és az anyaöl, a lent mindig *termékeny*.

Mikhail Bakhtin: The Culture of Popular Laughter and the Grotesque

Mikhail Bakhtin (1895–1975) is a most prominent representative of 20th century literary studies. His world-famous work is *Rabelais and His World* (1965) [*Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance*]. Extracts from its introduction are published now, with a major focus on Bakhtin's distinct aesthetic concept of grotesque



Fauvel alakja, fején koronával, 1310-ből
(forrás: rolfgross.com)

as a comprehensive view of life and the world. According to him, the grotesque realism of the culture of medieval popular laughter – and the art of Rabelais nourished by this fountain – are characterized by the indivisible unity of the cosmic, social, and bodily planes of life as well as the popular quality and utopian aspect of the carnival world state, which suspends hierarchical relations. In contrast to “classical” aesthetics, both poles of transformation are simultaneously present here: “the old and the new, the dying and the procreating, the beginning and the end of metamorphosis”.



PINCZÉS ISTVÁN

Rabelais és Pilinszky

Költészetnap emlékpórába
az egykori debreceni egyetemi színpadról

A múlt század hetvenes-nyolcvanas éveiben az egyetemeken működő színjátszó együttesek, diákszínpadok produkciói, a vetésforgó elvén működő országos fesztiválok különleges szellemi csemegéket ígértek. A Szkéné, az Universitas, a pécsi vagy a szegedi egyetemi színpad, a miskolci Silány Kínpad előadásait Paál István, Árkosi Árpád, Ács János, Solténszky Tibor, Geréb Ágnes, Kohler Katalin, Dúró Győző idejében legendák övezték.

A debreceni KLTE „szépenbeszélő” Főnix Játékszíni Társaság Ternai András és Székács Csilla értő-istápoló vezetése alatt kezdetben inkább irodalmi műsorok színvonalas bemutatásával hívta fel magára a figyelmet. Jól szerkesztett versösszeállítások után (az egyikben jómagam elsőévesen újdonsült színpadtagként súlyos tartalmú és nehezen mondható Juhász Ferenc versek tolmácsolásával küszködtem), 1973-ban rendhagyó produkcióval rukkolt elő: Rabelais ötkötetes népkönyvének első négy kötetéből (a satirikus humort nélkülöző ötödiket talán nem is a mester írta!) állított össze színi előadást az antropomorf óriások viselt dolgairól és féktelenül áradó életszeretetről. A szöveggönyv középpontba helyezte Pantagruel párizsi egyetemi diákéveit (mi más?), aki apja, Gargantua intelmei szerint a reneszánsz tudásszomjtól hajtva éli víg napjait a furfangos Panurge társaságában. Nagy tetteket és orbitális csínytevéseket hajtanak végre szemellenzős papok, fafejű fanatikuskok, szűklátókörű skolasztikusok, törvénytudó „jogcsavarók” kárára, majd hedonista epizódok után nősülési szaktanácsok beszerzése céljából felkeresik barlangjában Butélia jósnőt, aki a minden sanyarúság legyűrésére szimpla lényegretöréssel mindössze ezt tanácsolja: „Igyál!”

Kell ennél jobb szüzsé egyetemista célközönség számra készülő előadáshoz?

Rabelais-t a korabeli elavult francia nevelés és gondolkodásmód bástyája, a párizsi Sorbonne egyetem kigúnyolása vezette – a debreceni egyetemisták ifjonti hévvel és humorral élcelődtek az akkor merevnek és vaskalaposnak érzett

debreceni egyetemi oktatási rendszer hármask T-jének visszásságain. A jobbára bölcsész, irodalmár színjátszók örömmel vetették magukat a munkába, hiszen világirodalmi tanulmányaikból ismert nagy szatirikusok, Molière, Swift, Gogol, Voltaire elődjét látták a 16. századi humanista szerzőben, akinek lényegre csúszított világnézete és kategorikus imperatívusza („Szeresd az életet!) oly nagymértékben ráírmelt a zsenitudatú, ám minden tudományos ismeretet és művészi élményt nyitottan magába szippantani kész, saját útját-életét kereső egyetemista ifjak gondolataira. Mely útkeresés – kicsit a Nyugatról begyűrűző flower-power vonzásában, kicsit a vidám barakkos, de mégiscsak vasfüggönyös Kádár-korszakban előtűk kirajzolódó életpályamodell ellenében, kicsit a még felelőtlenül bohém, ösztöndíjas diákélet „flow”-jában így fogalmazódott meg: diploma után, az adott társadalmi körülmények között hol és hogyan keresem és találok majd én a boldogulást, a boldogságot?

Gyergyai Albert a Rabelais-i életfilozófia lényegét a pantagruelizmusban, a sors ránk váró viszontagságaival szembeni permanens derű és belső nyugalom elsajátításában tanácsolja megtalálni, nemkülönben a szabad cselekvéshez való jog gyakorlásának utópiájában: „Tégy, amit akarsz!” („Fais ce que tu voudras!” – ahogy a Thélème-apát-ság kapuja fölötti felirat hirdeti a soha-el-nem-érhető álomország jelszavát.)

A francia farce-ok „mindent szabad” vaskos humora és góromba tréfálkozása, a groteszk népi realizmus mértéktelen tobzódása, a diákszínjátzó véna parodizálásra hajló, szókimondó, 18-as karikát követelő előadásban csúcsosodott ki: a Főnix együttes tagjainak önfeledt lubickolását a hasonszőrű egyetemista közönség ovációja jutalmazta. Fakuló emlékeim felfrissítése céljából akkori egyik játszótársam, Szőkéné dr. Vajda Mária Tamara (nyugalmazott múzeumigazgató és előadóművész) az Egyetemi Könyvtár digitális adatbázisából előbányászta a „hivatalos kritikát”. A Hajdú-Bihar megyei Napló 1973. május 11-ei számának ifjú recenzense, az ekkor már nő Markusz Béla (később az Alföld főszerkesztő-helyettese, az egyetem modern magyar irodalom tanszékének docense) arról számol be, hogy csoda történt: az egyetemi campus határán túl, bent a cívisvárosban is a nagyszerű, csodálatos, óriási, félelmetes jelzőkkel illették *A nagy házasság előkészületeinek felette félelmetes története* című zenés-dalos előadást.



A csoda – mondjuk úgy szerényen: a szokatlanul nagy közönségsiker – egyik eleme emlékeim szerint a produkcióhoz készült trubadúrdalok, vágáns diáknóták, reneszánsz szerelmi liedek, vagyis a muzsika volt (ezt sajnos nem is említi a napilap háromhasábos kritikája). Minden dal zenéje-dallama ma is itt duruzsol a fülemben. Előadói: a „debreceni Donovan” Drávai Laci, a költő-édesapjától magát később „Kobzos” előnévvel megkülönböztető ex-vegysz-restaurátor énekmondó-népzene-kutató Kiss Tamás, illetve a Panta Rhei együttessel is rendszeresen fellépő és később szép szólókarriert is befutó Ács Enikő!

A közönségsiker másik eleme nyilvánvalóan a diákos vakmerőséggel bevált tabutémák Rabelais-i vastag humorral fűszerezett színpadi megjelenítése. A lubickoló színjátszók közül dicséri a kritikus Vajda Tamarát, Székács Csillát, Harsányi Ágit (később Tilles Ági néven országos hírű előadóművészként vált ismertté), Palásthy Ildikót – és jelen visszaemlékező sorok íróját is, miközben például Kulcsár Istvánt (ismert filmszinkronfordító) túl közvetlennek bélyegzi, a szintén nagy közönségsikernek örvendő Regős János „duplafenekű” alakítását (a Szkéné volt igazgatója, rendező, színész, drámaíró), valamint az emlékeimben elevenen élő Seregi Zoltán (színházigazgató Békéscsabán) és Kun János (előadóművész) vérbő komédiázását említés nélkül hagyja. A közel háromórás produkció egészét – közönségsiker ide vagy oda – fárasztónak, túldimenzionálnak, alpárinak, szemérmetlennek, szabadszájúnak és céltévesztettnek bélyegzi.

Egyik kedves angol tanszéki tanárunk (élmény volt Shakespeare *Macbeth*-jét elemezni vezetésével egy szemeszteren keresztül) – máig bennem maradt barátságos köntösbe bugyolált alliteráló műbírálata –, úgy fogalmazott lényeglátóan, hogy több volt az előadásban a szellentés, mint a szellem...

Kevesen ismerik Szerb Antal pontos elemzését: Rableais „harsogó kacagása mintha egy árnyalattal hangosabb volna a kelleténél (...), a szavakban, színekben, szagokban való tobzódás, a túlzott jókedv, az anyagcsere-orgiák mögött mintha valami be nem vallott rémület lappangana”.

Ugyanis miközben esténként az egykori felvonulási épületben kialakított Mini-teátrum klubszínpadán arattunk zajos sikereket a középkori népszínházi műsorral, a KLTE főépülete Auditórium Maximum nevű előadótermének színpadán elnémulásra ítélték bennünket az egyetem ideológiai vezetésének akkori fura urai: betiltották Pilinszky János *KZ oratórium* című egyfelvonásos montázsdramájának előadását. Talán ezt az emlékfoszlányt az idei Magyar Költészet Napja közelsége és a Pilinszky-centenárium (sőt dupla évforduló: 1921–1981) – asszociálta be emlékezetembe.

A közelgő egyetemi színházi fesztiválon – ezt mi is tudtuk – a közönségkedvenc pantagruelista produkciónkkal nem indulhattunk – az nem fesztiváldarab volt –, oda igazán értékes, rangos, mélyebb tartalmú, üzenetes alapanyagot kellett választanunk. Akkoriban jelent meg Pilinszky János *Nagyvárosi ikonok* című kötete, az új hangú verseskönyv sokunk olvasmánya lett, s azt terveztük, ezekből szerkesztünk fesztiválra való műsort. Az egyetem kulturális bizottsága elhívta Debrecenbe a költőt író-olvasó találkozásra, majd azt követően rendezőnk,

Kun János lakásának nappalijában vagy húszan összezsúfolódva, szőnyegen ülve reggelig hallgattuk átszellemülve a láncdohányzó Pilinszkyt saját verseit lassan értelmezve-celebrálva felolvasni. Meghatározó, vissza nem hozható élmény volt.

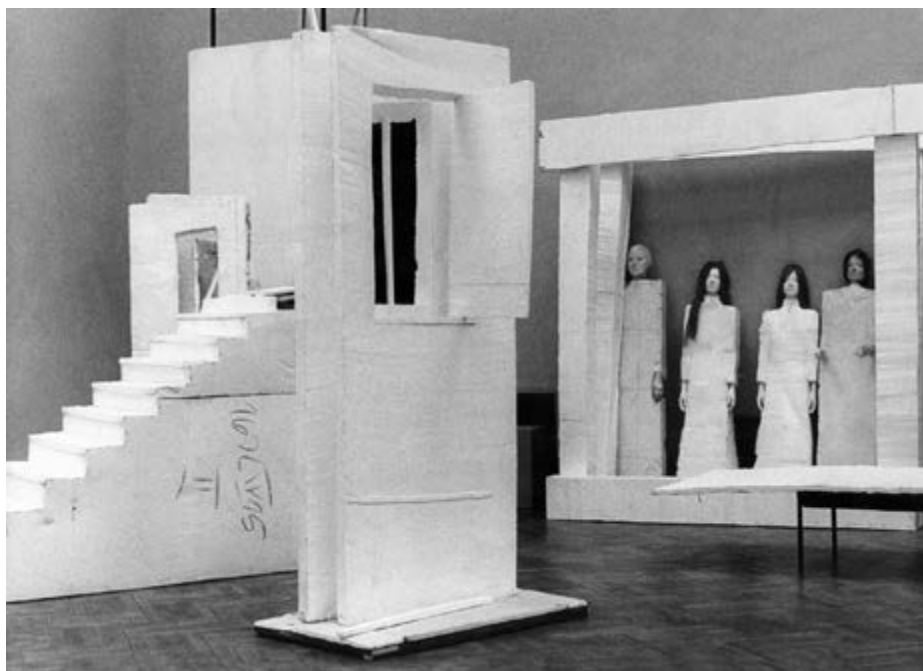
Ennek hatása alatt az akkor már idejétmúltnak tartott verses szerkesztett műsor helyett az együttes fiatalabb generációja amellet kardoskodott, hogy követve az országos diákszínjátszó trendet, inkább mi is színházszerűbb, színdarabra épülő produkcióval rukkoljunk elő az egyetemi fesztiválon. Egyértelmű volt a választás: mutassuk be (akkor még tervezett ősbemutatóként) a *KZ oratóriumot*!

Megkaptuk az engedélyt a költőtől, elkezdődtek a próbák, majd a házi bemutató előtt egy-két héttel bejöttek valakik az egyetemi vezetés részéről érdeklődve a próbát megtekinteni – ugyanazok talán, akik a Gargantua és Pantagruel kalandjaira épülő népszínházi műsorunkat is megnézték anno. Nem volt ínyükre, amit láttak. Véleményt kértek az egyetem magyar tanszékétől, hogy ez a Pilinszky nevű vajon érdemes-e arra, hogy a derék Főnix együttes az ő fura-szomorú színdarabjával képviselje a Kossuth Egyetemet az országos egyetemi színjátszó fesztiválon. Ugyanis vallásos, erősen katolikus; igaz, hogy antifasiszta kicsengésű a mű (ez pozitív), de Teilhard de Chardin szelleme leng felette (ez negatív), és ráadásul csak a „túrt” kategóriában van – akkor miért támogatnók? Hiába írtak a magyar tanszék professorai-docensei árnyalt, alapos, értékelő elemző szakvéleményt Pilinszkyról és a *KZ oratóriumról* támogatólag, az a verdikt született, hogy az egyetem által támogatott Főnix együttes ezzel a méltatlan darabbal nem képviselheti a KLTE-t az országos mustrán. Ennek a döntésnek nem lehetett, nem mertünk ellenszegülni. Pillanatok alatt kipenderülhettünk volna az egyetemről esetleg (mint ahogyan pár évvel korábban unokatestvérem kikerült a DOTE-ről végérvényesen, mert míg zuhanyozott, táskarádióján szobatársai retrográd nyugati adóra kapcsoltak beatzenehallgatás céljából...).

A próbák leálltak. Már késő volt új, „méltóbb” darabot találni, ami az engedélyező meghallgatáson átmehetne – ha találtunk volna hirtelen, sem lett volna idő a szöveget megtanulni és összegyakorolni ütőképes produkciójá. Az is gyanús lett volna, ha a Főnix „látványosan és tüntetőleg” távol marad az egyetemek országos színjátszó fesztiváljától. Tehát: „Navigare necesse est!”

A kétségbeesés eredményt szült. Valahogy az a „dafke” elkatározás feszült bennünk, hogy csakazértis indulunk a fesztiválon, csakazértis a Pilinszky-darabot mutatjuk be – de némán, szavak nélkül, és más címmel!

Az eredeti mű cselekményét-hangulatát leképező mozgásszínházi etűdöket kezdtünk improvizálni, azokat rögzítettük, egymás mögé fűztük. Tökéletes mozgásszínházi produkciót hoztunk létre 2–3 hét alatt korábban alig-alig mozgó versmondókkal, a lengyel Krzysztof Penderecki egyik vonósszimfóniájának idegtépő programzenéjére. A haláltáborra asszociáló, *Sachsenhauseni emlékmű* című mozgásszínházi előadásunk valószínűleg a világ egyik legdrágább díszletében jött létre: Schaár Erzsébet eredetileg hungarocellból, később gipszből készült szobrai (hófehér rusztikus felületű tömbökből kiemelkedő, finoman megmunkált



Schaár Erzsébet *Utca* című szoboregyüttesének néhány hungarocellból készült eleme még a felállítás előtt, 1972-ben (forrás: nyolcezer.hu)

arcok és kezek) és azok szituatív tereit használtuk a művésznő külön engedélyével (az egyetem díszudvarán néhány nappal korábban felállított *Utca* című tárlatából cipeltük fel óvatosan, lépcsőn, négy emelet magasba).

Igazi katartikus siker, fesztiválnagydíj, és szünni nem akaró, meghatott vas-taps. Jelen sorok írója játszotta-mozogta a három főszerep egyikét, a Kisfiút. Nánay Istvánnal, a szigorúszemű zsűrielnökkel évtizedek múltán tisztáztuk, hogy a Kisfiút játsszó szereplő (aki az ikonikus zárójelenetben a lerombolt haláltábor téglahalmának tetejére reményteli mozdulatokkal felállítja dédelgetett színes játékkockáját) én voltam.

Az emlékek kútjából újabb foszlány: a *Sachsenhauseni emlékmű* „néma” (elnémított) mozgásszínházi előadása után mégiscsak és csakazértis elkészítettük annak „mozdulatlan” ellenpárját. Bemutattuk a tiltott művet, elhangzott a teljes szövege, de más címmel játszottuk: az inkriminált KZ *oratórium* szövegét kibővítettük a *Harmadnapon* és a *Nagyvárosi ikonok* kötet verseivel, és Pilinszky *Egy KZ-láger falára* című („Ahova estél, ott maradsz.” kezdetű) versének címét választottuk „fekvő oratóriumunk” címéül.

A Miniteátrum körbetűlős nézőterére érkező közönséget a három főszereplő (Bakóczi Katalin, Harsányi-Tilles Ági, jómagam) és a Kórus főszereplőkkel egyenrangú, azonos verssormennyiséget mondó tagjai koncentrációs tábori rabruhában, arccal a földön fekve fogadták (a fikció szerint holtan meszesgödörbe dobva): a láger halottait „alakító” szereplőket, amint Pilinszky eredeti dialógusszövegével és

verseivel visszaemlékeznek életükre. Felkészülésünk alapos és velőig hatoló volt: rendezőnk, Kun János megszervezte, hogy Ternai András közbenjárására Lublinba utazhassunk és látogatást telessünk a majdaneki haláltáborba. A rettenet sokkélményét sikerült a néhány előadást megért produkcióba átmenteni.

Emlékezetes adalék, amiért kísérletező kedvű avantgárd rendezők sírva kérnek a receptet: nem volt az előadás végén dűbörgő taps: a nézők megrendűlten, némán, csendben, egyenként hagyták el a termet. Volt úgy, hogy negyedóráig is a földön fekűdtűnk, míg az utolsó néző is magához tért és kísétált a tereméből. Később, hivatásos rendezőként magam is kísérleteztem tapsnélküli befejezéssel a Csokonai Színházban Gombrowitz *Operettjének*, Jarry *Übű királyának*, Székelyudvarhelyen Zalán Tibor *Katonák*, *katonák* című darabjának előadásában, de nem sikerült a közönséget úgy megdűbbenteni, hogy ne tapsoljon jólnevelten előadás végén, hiszen Peter Brookkal szűlva: „a színház – játék”, és a játékszabály szerint a végén „fel tapsra hát, ki jóbarát”! Nekűnk, egyetemista amatőröknek ez minden különösebb manipuláció nélkül sikerűlt.

A Főnix Egyetemi Játékszűni Társaság ezzel hamvába is holt, és hamvaiból Regős Pál kétűves intenzív pantomimkursusnak elvégzése után Mimosz Pantomimegyűttesként élemedett meg, hogy 1977-ben Ki mit tud?-gyűztesként szerezzon dicsűsűséget az egyetemnek és Debrecen városának Balázs Béla *A könnyű ember* című élő bábjátékával és a Bartók *Táncszűvitjének* zenéjére bemutatott székely népmese-feldolgozással.

Őt évtized távlatából a Rabelais-féle pantagruelizmus (a sors viszontagságai-val szembeni derű), valamint a szabad cselekvéshez való jog (azt tedd, amit szeretnél) lényeglepárlásával iműgyen leptem meg magam magam a Költészet Napján, 2021. április 11-én.

István Pinczés: Rabelais and Pilinszky

Poetry Day Memorial Rehearsal at the Former University Stage in Debrecen

In his personal reminiscences, the many-sided author, best known as stage director, recalls two notable productions by Főnix Játékszűni Társaság (Főnix Stage Company), a university stage founded in Debrecen fifty years ago. One is a 1973 adaptation of Rabelais works, which, with its grotesque folk realism, was a great success among the rebellious university youth, and also earned the attention and sympathy of some of the Universitas professors. Then an expressive account follows of the company's struggle for the performance of the one-act montage drama by János Pilinszky, titled *KZ oratórium* (*KZ Oratory*), the innovatory version of which finally won the main prize of the university theatre festival and led to a personal encounter with the poet himself. The writing informs not only of the intellectual profile and unbroken energy of the company of that time – it is no coincidence that most of the members went on to have a career in performing arts –, but also of the controversial cultural milieu and split adult society of the seventies.



JÁMBOR JÓZSEF

Szuzuki Tadasi – a téridő színpadi filozófusa¹



Hogy egy színházi alkotó esetében mennyire fontos a munkáival való személyes találkozás, felesleges lenne hosszan bizonygatni. A színház élő művészet, épp ezért elbeszélés, elemzés, kritika, fénykép, de még video- és hangfelvétel sem képes kellően visszaadni egy-egy színpadi történés fényeit, akusztikáját, élő szervezetét, néha szagokkal elegyes illatát, transzcendens burkát, aurájának rétegeit, rezgéseit.

Szuzuki Tadasi esetében is különösen igaznak tűnik ez, hiszen az ő tevékenysége igencsak kiterjedt: összetéveszthetetlenül markáns formai és szemléleti jegyekkel bíró rendezéseitől az általa kifejlesztett és a nevét viselő tréning-metódusán, valamint önálló színházi térképzésén át fesztivál-alapító és szervező munkájáig igen sokrétű.

Elméleti munkássága elválaszthatatlannak látszik gyakorlati tevékenységétől, a kettő szervesen és ezer szálon kötődik egymáshoz, úgyhogy Szuzuki színházteremtő gondolatait első pillantásra lehetetlennek tűnik anélkül idézni, hogy egy-egy konkrét példát ne hozzunk előadásaiból, kurzusaiból, egyéb színházi tevékenységeiből.

Engem jószerecsém már évtizedekkel ezelőtt, 1996 októberében eljuttatott Toga-murába (a *mura* szó falut jelent), ahol alkalmam nyílt megtekinteni Szuzuki Togai Társulatának (SCOT) *Kacsi-kacsi jama* (*Tűzgyújtó hegy*) című előadását, mely a tragikus sorsú híres japán író, Dazai Oszamu népmesei ihletésű műve alapján készült, s szemügyre vehettem néhányat Szuzuki speciális színházi terei közül: egy, a delphoi ókori görög színház alapján megálmodott víziszínpadot, és egy „Toga-szanbónak” („Togai hegyi kunyhó”) nevezett, hagyományos japán parasztházból kialakított fedett színházat, melyet Arata Isazaki építész segítségével hozott létre, s amelyben alkalmam nyílt arra is, hogy színészként fellépjek.

¹ Jelen írás előzménye Jámber Józsefnek az SZFE másoddiplomás képzése végén, 1997-ben megvédett disszertációja, melynek részletét a szerző átdolgozásában közöljük.

Ezek mindegyike felejthetetlen élmény volt, olyan tapasztalás, mely egyértelműen nyomot hagyott pályámon, mind színészként, mind rendezőként. Az elkövetkező években még néhány alkalommal megismételhettem ezt a látogatást újabb fellépések kapcsán, s ezen benyomások indítottak arra, hogy részletesebben is tanulmányozni kezdjem Szuzuki munkásságát.

Elméleti írásait olvasva döbbentem rá, hogy Szuzuki gondolatai még azok számára is rendkívül inspirálóak lehetnek, akik nem találkoztak előadásaival. Sajnos, a távolság, a technikai és anyagi összetevők, s még ki tudja, mi minden a mai napig nem tették lehetővé, hogy a magyar közönség élőben Szuzuki-rendezést láthasson. Olyan rögzített színházi előadásról sem tudok, mely nagyobb számban elérhető lenne vagy lett volna bármikor is hazánkban. Az autentikus színházi élmény azon kevesek kiváltsága marad, akiket vagy a szerencse (mint engem is), vagy nem kis anyagi áldozattal járó színházi zárandoklat juttat el megtekinteni egy-egy Szuzuki-opuszt.

Szuzuki Tadasi könyvei, írásai viszont tanulmányozhatók nyomtatásban és online egyaránt, a legtöbbnek létezik angol fordítása, és manapság már egyre több szövege elérhető magyarul is.

Különösen innen, Nyugatról tűnik rendkívül izgalmasnak az a sajátosan japán szemszög, ahonnan Szuzuki a színházhoz közelít. Pályája során a rész felől haladt az egész felé, a XX. századi nyugatias japán színjátszás kritikájától a színházi univerzum – sőt, úgy egyáltalán az Univerzum – egészére vonatkozó általános érvényű filozófiai megállapításokig.

Nemrégiben – 2021. április 16-án a Színházi Kritikusok Nemzetközi Egyesülete (AICT-IACT) Szuzuki Tadasi munkásságát Thália-díjjal jutalmazta. A kétevente odaítélt díjat eddig olyan kivételes színházi alkotók kapták meg, mint Eric Bentley (2006), Jean-Pierre Sarrazac (2008), Richard Schechner (2010), Kapila Vatsyayan (2012), Eugenio Barba (2014), Femi Osofisan (2016) és Hans-Thies Lehmann



A *Kacsi-kacsi jama* 2016-os felújításának egy jelenete (forrás: scot-suzukicompany.com)



Szuzuki a konferencia idején köszönetet mond a Thália-díjért (forrás: facebook.com)

(2018), akik meghatározó hatással voltak a világ színházművészetére. Nem kétséges, hogy Szuzuki Tadasinak is közöttük a helye. A világhálón közvetített díjkiosztót online konferencia követte, ahol a világ legkülönbözőbb országaiból származó kritikusok, színészek, rendezők nyilatkoztak Szuzuki előadásainak, valamint módszerének pályájukra tett hatásairól. (A következő lapszámban részletes beszámolót adunk a konferenciáról.)

Különös élmény volt látni, hogy Szuzuki mennyi alkotóra és hányféleképpen hatott – néha a leghihetetlenebb aspektusból. Az esztétikai benyomások sokféleségén túl – mely itt persze természetesnek számít – volt, aki a társulata munkakultúrájának kialakítása szempontjából tartotta alapvetőnek a Szuzuki-módszer által elsajátított szemléletet, két – a világ átellenes szegletében élő – résztvevő pedig arról beszélt, hogy a diktatúrák elleni politikai inspirációt tartja ezen szisztema legnagyobb ajándékának pályájára és személyes sorsára nézve.

Minél átfogóbb, egyetemesebb egy gondolat, annál több területen érvényes. Szuzuki meglátásai kétségkívül a színpadi praktikumnál szélesebb körben, magasabb dimenzióban is működnek, így talán nem tűnik aránytévesztésnek szemléletrendszerét filozófiának, őt magát pedig színházi filozófusnak tekinteni. (Szuzuki ezzel szemmel láthatóan tisztában van, társulata honlapjának egyik idevágó alkategóriája ugyanis: „SUZUKI’s Philosophy of Theater”)

A konferenciáról szóló ismertető előtt mindenképp hasznos eme eszmerendszer rövid áttekintése, azon evolúció sorvezetőjére támaszkodva, melyen keresztül Szuzuki Tadasz az évek során eljutott a kortárs japán színház Nyugat-majmoló terméketlen álrealizmusának kritikájától a színpadi és az abszolút téridő színpadi filozófiájának megalkotásáig.

Szuzuki és a singeki

A „singeki” kifejezés értelme: „új dráma, új színház”, és Japánban a nyugati stílusú színjátszást értik alatta. Egyes kutatók szerint a modern színház Japánban 1901-ben Shakespeare *Julius Caesar* című darabja egy részének tokiói bemutatójával kezdődött. Más színháztörténészek szerint inkább az 1903-as *Othello* és *Hamlet* előadásokkal, megint mások szerint igazából a híres Shakespeare-szakértő, kritikus és író, Cuboucsi Sójó „Bungei kjókai” (Irodalmi Társaság) nevű társulatának 1911-es *Hamlet* bemutatója tekinthető a singeki nyitányának, annak ellenére, hogy Shakespeare-t már 1871-ben is fordítottak japán nyelvre, három évvel azután, hogy az ország megszüntette addigi elzárkózását és kitarta kapuit a Nyugat felé. Ezt a történelmi lépést és korszakot Meidzsi-restaurációnak hívják (a döntést meghozó uralkodó császár neve után), pontos évszáma: 1868. Nyugati drámát már nem sokkal ezek után, a XIX. század végén is bemutattak, de csak kabuki-színpadra adaptált változatában (például 1885-ben *A velencei kal-márt*). Az európai stílusú színjátszásra csak a XX. század elején alakultak cso-

portok, melyek az úgynevezett *sinpa* (új iskola) követőinek vallották magukat, szemben a *kjúha* (régí iskola) kabukira, nóra és egyéb tradicionális színházi formára esküdő híveivel.

Ez az új stílusú színjátszás azonban úgy tűnik, túlságosan is a Meidzsi-kor szellemében fogant, abban a korszakében, mely deklarálta a Nyugat minden területen, mindenben való követését, a későbbi „lekörözés” nem is titkolt szándékával. A singeki épp ezért mindvégig megmaradt a nyugati színjátszás kritikátlan, naiv utánzásánál. Jó példa erre Oszanai Kaoru rendező, színházigazgató példája, aki elutazott Moszkvába, Sztanyiszlavszkijhoz, megnézni a Moszkvai Művész Színházban rendezett Cseresznyés-kert előadását, majd azt szinte mozdulatról mozdulatra lejegyezgetelve, otthon megpróbálta a saját színészeivel reprodukálni.

A II. világháború idején regnáló háborús japán rezsim a klasszikus műfajokat játszó színházakat támogatta, mert az ország vezetőinek véleménye szerint az itt játszott művek a harci, hazafias és a romantikus értékeket propagálták. A háború után viszont a megszálló amerikai hatóságok betiltották a klasszikus japán színházi műfajokat játszó együttesek repertoárjának nagy részét – a harci és a történelmi tárgyú darabokat –, ami válaszreakció volt a korábbi japán kormány kultúrpolitikájára, amikor is a singeki-társulatokat zárták be, azok háborúellenes jellege okán, és több singeki-szerzőt be is börtönöztek nézeteik miatt.

A háború után a helyzet 180 fokra fordult. A tradicionális japán színpadi műfajok majdhogynem teljes hallgatásra ítéltettek, ezzel szemben a singeki virágzásnak indult. A bebörtönözött szerzőket kiengedték, a profi és amatőr singeki-együttesek gombamód szaporodni kezdtek szerte az országban. Ez a virágkor egészen a korai 60-as évekig tartott, de ezalatt a hosszú idő alatt a singeki végképp idejétmúlt formákba merevedett és elhanyagolta belső ellentmondásainak feltárását.

Így ír erről a korszakról Takahasi Jaszunari a *Szuzuki tevékenysége a japán színház tükrében* című írásában: „... a singeki elmulasztotta kialakítani saját színházesztétikáját, és a színész szerepét sem tisztázta. Sohasem volt kérdéses az író által leírt szöveg elsőbbsége, tiszteletben tartva azt az elképzelést, miszerint a színész és a rendező munkája csak arra szolgál, hogy előtérbe hozza azokat a tartalmakat, amelyeket a szerző már eleve beépített a szövegbe. A singeki naiv mó-



Jelenetkép az 1925-ben bemutatott *Julius Caesar*-ból, Kis Színház, Tokió (forrás: jstor.com)

don épített a realizmus végletekig leegyszerűsített utánzás-elvére, tehát hogy a színésznek elég, ha megpróbálja imitálni és reprodukálni a mindennapi világ élet-szerű és élet-méretű realitásait. A singeki egyeduralma ellen robbant ki az úgynevezett »kis-színházi mozgalom« a 60-as évek vége felé. Ez időben egybevágott a diáklázadások általános előretörésével, és része volt a radikális kritika egy szélesebb hullámának, amellyel a kor elbizakodott racionális, technomán és áldemokratikus kultúráját illették. A »kis színházi mozgalom« számos hívet gyűjtött maga mellé és jó pár rendkívül népszerű képviselője volt, például Kara Dzsuro, a Dzsokjó Gekidzsó (Állapot Színház) vezetője, kinek színházát »Aka-tento«-nak (Vörös sátor) is becézték, lévén hogy előadásai számára mindig felállítottak egy vörös sátrat; ugyanilyen alapon lett Szato Makoto színházának, a Centrum 68/69-nek a beceneve »Kuro-tento«, vagyis »Fekete sátor«. (...) De talán a legkeményebb, legszigorúbb és a legszisztematikusabb társulat mind közül a Szuzuki Tadasi vezette színház, a Vaszeda Só-gekidzsó volt. (...) Tipikus »szegény-színház«, melyet még Grotowski is elfogadott volna annak. (...) Szuzuki legnagyobb és legeredményesebb felforgató tevékenysége az volt, hogy sikeresen aláasta a szerző által írt szöveg prioritását és elmozdította azt a színház piramidális-szerkezetének csúcsáról, ahol eddig állt, és ahonnan eddig csak szolgai szerepre kárhoztatta a színészt, szemben a szöveggel. Sikeresen áthelyezte az elsőbbséget a szövegről a színészre.” (SCOT-kiadvány, 20–21.)

Szuzuki kíméletlenül támadta a merev singekit, és nem csak retorikusan, hanem előadásainak új formai megoldásain keresztül. De ugyanakkor nem tagadhatta, hogy ő maga is a nyugati szemléletű színház felől indult. Azonban nem állt meg itt, hanem további források után tájékozódott, saját színházi szemléletének, oeuvre-jének kialakításához.

A tradicionális japán színház és a népköltészet felé

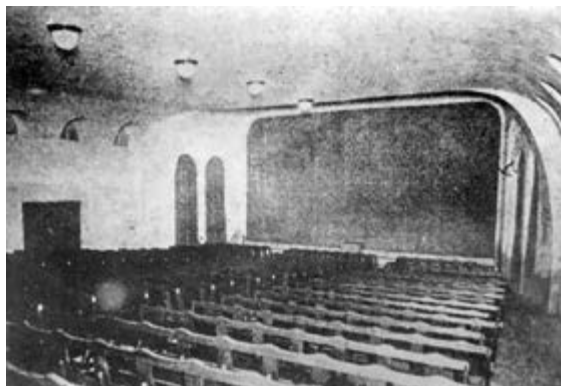
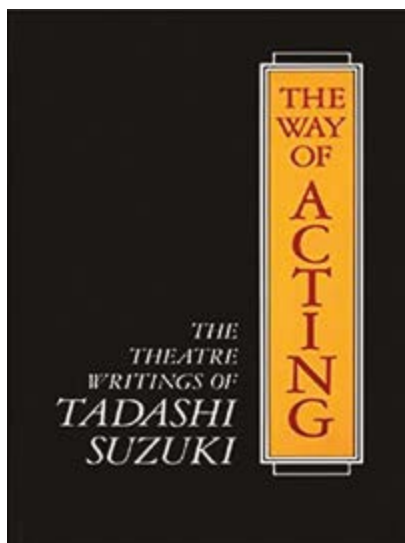
Az új források közül a legmeghatározóbbnak, és rá nézve – lévén, hogy japán alkotóról van szó – a legautentikusabbnak a tradicionális japán színház és annak különböző műfjai (nó, kabuki, kjógen stb.), valamint a japán népköltészet és népzene bizonyultak. A tény, hogy mindezekből sokat merített színházi koncepciójának kialakítása során, a korabeli általános vélekedéstől merőben eltérő kultúraszemléletében gyökerezik. Amint azt a *Színjátszás módja* (*The way of acting*) című gyűjteményes kötetének *A togai fesztivál* című írásában ő maga írja:

„Szilárd meggyőződésemm, hogy 1868-ban a Meidzsi-restaurációval határozott törés keletkezett a japán színház természetes történelmi fejlődésében. Ugyanez a törés jelentkezett a zenében és más művészetekben is. A Meidzsi-kormány szinte minden politikai erőfeszítése arra irányult, hogy sikerüljön utolérni, majd túlszárnyalni az európai országokat, melyeket a magasan fejlett civilizáció reprezentánsainak tekintettek. A zenében például szembeötlő a

különbség az 1868 előtt komponált művek és azon nyugati stílusú zene között, amelyet az újabb generációknak tanítanak az iskolában. A törés hatalmas, és voltaképpen majd minden területen jelentkezett. Ami a színházat illeti, szintén óriási volt a szakadék egyfelől a nó és kabuki, másfelől a modern japán dráma között. A nó és a kabuki klasszikus előadói hagyománnyá, a színházművészeteknek csupán egy meghatározott kis ágává vált. A modern színház beköszöntö jelentette egyfelől az európai darabok bemutatását, valamint – ami több – azt, hogy ezeket általában európai stílusban állították színpadra és rendezték meg. Így a nyugati elképzelések az aktuális színházi épületek kialakításába is beépültek. A modern színház Japánban egyfajta »adoptált térben« került bemutatásra (...) A szakadás a tradicionális és a modern között nagyobb volt, mint az előadott darabok tartalma közötti eltérés, magában foglalta az alkalmazandó terek kiválasztásánál meglévő különbségeket is. Gondolataim újra és újra visszatérnek ezen formák újraegyesítéséhez a japán színházon belül. Ez a céloom munkáimban...” (A *színhátszás módja*, 74–75.)

Természetesen a kabuki és a nó egy az egyben nem alkalmazható modern színpadon, ezzel Szuzuki is tisztában volt, de bizonyos elemeik igen. A rendkívül kifejező gesztusok és mozdulatok – amelyek ezeket a formákat jellemzik, s amelyeket különösen kemény gyakorlatokon keresztül tanulnak meg, és egy élet munkájával fejlesztenek tökélyre a nó és kabuki színészei – a mély emocionális töltés, a kifinomult fogalomrendszer és filozófia, valamint a harmonikus térkezelés –, mind-mind transzformálhatók, átemelhetők modern színházi kontextusba, s Szuzuki alkotásaiban, munkáiban élt is e lehetőséggel.

Előbb idézett munkájában írja: „Olyan nó- és kabuki-előadókkal voltam munkakapcsolatban, mint Kacumoto Kósiró, Nakamura Szendzsaku, Kanze Hiszao és Kanze Hideo. Rendeztek a színpadomon, társulatom együtt dolgozott velük. Nemcsak abban reménykedem mindezek kapcsán, hogy sikerül valahogy modernizálni a nó és a kabuki hagyományait, hanem hogy ezen formák



A tokiói Kis Színház belső nézete az 1920-as években (forrás: jstor.org)

esszenciális szépségét tanulmányozva megismertethetünk ezek fogalmaiból néhányat a kortárs színházzal is.” (75–76.)

Ezen törekvések Szuzuki szemléletének mélyebb rétegeibe is felszívódtak, és ma is alapvetően meghatározzák színpadi tevékenységét. Mind előadásában, mind tréning-metódusában, mind színházalapító-tervező és fesztiválokat létrehozó-koordináló munkájában erőteljesen jelen vannak a tradicionális japán színházból merített vagy az az által inspirált gondolatok, mind a lényeget, mind a formát illetően.

Szuzuki viszonya a kortárs Nyugathoz

A nyugati színjátszás nemcsak a singeki ódon rutinjain keresztül volt jelen a szemléletét formáló elemek között. Friss, új energiával és inspirációval teli hatások is érték őt nyugati kortársai felől, mind színházi, mind szellemi, filozófiai értelemben.

Első helyen említhető az a tapasztalat, amelyet 1972-ben szerzett Párizsban, amikor is a hírneves rendező, Jean-Louis Barrault meghívására egy japán színházi delegáció tagjaként (melyben rajta kívül ott volt színházának vezető színésznője, két nő és egy kjógen színész, valamint a Tokiói Egyetem francia szakos professzora) egy nemzetközi színházi fesztiválon vett részt, melyet a Theatre des Nations-ban tartottak.

A fesztivál keretében a delegáció tagjai több bemutató előadást tartottak „A színház és a test mozgása” témában, és ennek kapcsán jutottak el a Barrault társulata által használt színházba, a Theatre Recamier-be. Szuzuki ezen a helyen számos meglepő felfedezést tett. A *togai fesztivál* című írásában így emlékezik erre: „Az egész japán színházi világ, de különösen a korban előttem járó nemzedék számára Barrault egyfajta istenség volt a rendezők között. Annyira mindent felülmúló módon volt híres, hogy azt hittem, színháza rendkívül fényűző módon

van kialakítva. Nagyon meglepődtem, amikor azt tapasztaltam, hogy az inkább mértéktartó és egyszerű... Mi több, a játék helyét rendkívül szokatlan módon alakították ki. Volt egy speciális tér, amelyet több négyzet alakú szobából hoztak létre, s amelyet – úgy tűnt – valaha akár lakásnak is használhattak. Ennek a térnek a közepén állt egy szokatlan színpad, melynek megemelt platformjára mind a négy irányból lépcsők vezettek fel. Ezt a mértéktartó



A Théâtre Récamier belső tere napjainkban
(forrás: lamelleapapa.com)

– bár talán egy kissé furcsa és szokatlan – színhelyet használtak aztán a fesztivál legkülönbözőbb produkcióinak az előadása számára.” (A színhátság módja, 69–70.)

A leírás alapján könnyen felismerhető, hogy a Szuzuki által látott helyszín rendkívül hasonlít arra a színpadi térre, amelyet a század első évtizedeiben a nagy francia színház-újítók egyike, Jacques Copeau alakított ki híres színházában, a Vieux Colombier-ban. Ezen viszont – Barrault viszonyát ismerve Copeau-



Fényképfelvétel a Párizsban bemutatott *Dramai jelenetek II.* című előadásból (forrás: scot-suzukicompany.com)

hoz – nincs semmi csodálkozni való. Tény viszont, hogy Szuzukira igen nagy hatást tett. Ugyanitt írja: „Franciaországban szerzett tapasztalataim igen meghatározóak voltak, és mielőtt visszatértem Japánba, dédelgetni kezdtem az álmot, hogy építsek egy színházat, melynek épülete hasonló lesz a Barrault-éhoz.” (A színhátság módja, 72.) Ebből is látszik, hogy a színház mennyire egyetemes művészet, az alkotók téren és időn keresztül tudnak hatni egymásra, néha igen nagy távolságokat hidalva át.

Az 1972-es francia út más szempontból is hordozott tanulságokat. A japán delegáció két nő-színész tagja, Kanze Hiszao – akivel az idők során Szuzuki nagyon jó munkakapcsolatot alakított ki – és öccse, Kanze Hideó előadták a *Dódzsódzsi* (A *Dódzsó-templom*) című – Japánban nagyon híres – nő-darabot, a teljes mértékben nemzetközi (francia, angol, arab, kínai stb.) közönség hatalmas érdeklődésétől kísérve, és fantasztikus sikert arattak, meggyőzve ezáltal mindenkit – magát Szuzukit is – hogy a nő kivételes teatralitása, szépsége a japán kultúra körén kívül is képes megérinteni a kortárs közönséget, és nemcsak a műfaj szakértőit.

Későbbi előadásainak létrehozása során Szuzuki ezt a felismerést is kamatoztatta. Van még egy hatás, mely szintén francia eredetű, és ez is erőteljesen meghatározza Szuzuki tevékenységét – sőt, talán ez a legalapvetőbb módon –, de természetét tekintve nem (csak) a színházzal kapcsolatosan, hanem annál tágabb értelemben, a filozófia szintjén, és név szerint Jean-Paul Sartre-hoz, illetve annak egzisztencializmusához kötődik. Szuzuki így emlékezik erre *Üres falu* című írásában:



Jean-Paul Sartre (1905–1980)

„Huszonöt évvel ezelőtt, egyetemi éveimben a francia filozófus, Jean-Paul Sartre nagyon nagy hatással volt nemzedékemre. Sartre szerint az embernek össze kell gyűjtenie az erejét, hogy folytassa harcát a legyőzöttek büszkeségével, még ha a jövő nem is tűnik túl fényesnek. Rengeteg bölcs dolgot mondott az emberi viszonyok kiüresedése ellenére is meglévő öntudatról. Rendkívül megérintett az elképzelése... Sartre gondolatait nagyra értékelték generációm fiatal tagjai, akik bár álmokat dédelgettek, mégis egyénileg, lelkiileg sérültnak érezték magukat... Semmit sem találtunk, amiért érdemes lett volna meghalnunk... Hittünk benne, hogy bár nem kell megbánást éreznünk amiatt, ha nem fejezünk be valamit, amit kitűztünk magunk elé, harcolnunk kellene azért, hogy majd ne kelljen megbánnunk azt, hogy nem próbáltunk meg semmit... Az embernek olyan körülmények között kell leélnie az életét, amilyeneket talál magának.” (A színjátszás módja, 102–103.)

Ezen gondolatokhoz – ugyanezen a helyen – a sajátjait is hozzáilleszti, és mintegy levonja a következtetést az előzőekből:

„Amit tehetünk, az az, hogy megkeressük a módját, miképp fejleszthetjük önmagunkat tevékenységeink által. Ezen tevékenységeknek természetesen őszinte érdeklődésünkből fakadó elrendeltettségünkből kell származniuk. Érdeklődésünket pedig a korunk által kínált szituációkkal kapcsolatos nézeteink formálják. Egyszerűbben – úgy kell harcolnunk, hogy közben legyünk tisztában saját helyzetünkkel, azzal, ami adott számunkra. A világban élni azt jelenti, hogy csatlakozni kell a nagyobb részben illúzióit vesztett, rideggé vált emberiséghez. Senki sem élhet egy csupán saját maga számára fenntartott külön világban, túl kell tekintenie saját személyiségén, hogy megérthesse létezésének értelmét a tágabb univerzumban.” (A színjátszás módja, 104.)

Szép és érett gondolatok ezek ember és másik ember, ember és emberiség, ember és univerzum kapcsolatáról, valamint az emberi tevékenység – tágabb értelemben a lét – értelméről, mutatván azt, hogy egyfelől Szuzuki művészete nem csupán esztétikai, hanem etikai megalapozottsággal is bír, másrészt pedig hogy minden, amit létrehoz, alkot, egy szerves és hiteles – egy másikkal fel nem cserélhető – életprogram fontos részeként van jelen, s hogy számára élet és művészet nem szétválasztható, külön minőségek, hanem ugyanannak az egységes egésznek eltérő aspektusai.

Egyéb hatások

A Szuzuki Tadasi színházi szemléletét alapvetően meghatározó benyomások mellett léteznek még olyan apró elemek is, amelyek külön-külön nem, csak összességükben relevánsak. Értem ezalatt az időben és térben távoli vagy közeli kultúrákból származó információk összességét, illetve ezek Szuzuki munkájára gyakorolt hatásait. Vegyünk egy konkrét példát: Szuzuki *A lábak gramma-*

tikája című írásában (A színjátszás módja, 3.) kifejti tréning-metódusának alapelveit – hogy tudniillik miért fontos a színpadi mozgást elsősorban a lábakra koncentrálni –, és ezeket alátámasztandó rendkívül széles körből hoz bizonyítékokat. Említi a hagyományos japán oroszlán-táncot (shishi-oi), a tasmániai eső-táncot, valamint az európai klasszikus balett pirouette-figuráit stb.

Ezek az apró hatások, benyomások, információk, melyek folyamatosan segítették szemléletének állandó fejlődését, jelzik Szuzuki széles kulturális és szellemtörténeti tájékozottságát.



Oroszlán-táncosok 2018-ban
(forrás: crossroadfukuoka.com)

Szuzuki térszemlélete

Kevéssel ezelőtt már szó volt a Barrault-féle színházi tér-kialakítás Szuzukira gyakorolt mély hatásáról. Nos, a benyomás valószínűleg azért lehetett olyan erős, mert a Theatre Recamier-ben látottak mögött felsejlő elvi háttér harmonizálni látszott azon gondolatokkal és elképzelésekkel, melyekre Szuzuki a singeki és a tradicionális japán színház – főként a nó – térkezelésének összehasonlítása révén jutott. Szuzuki ugyanis megértette, hogy ember és az ő saját tere, valamint ennek színházi megfelelőeképpen a színész és a színpadi tér közötti viszony sokkal mélyebb, mint azt első pillanatban gondolnánk.

Már az állatvilágban is megfigyelhető – ahogy Konrad Lorenz, a híres zoológus is megemlíti –, hogy a kötött, saját területtel rendelkező állatok (pl. a kutyák) sokkal magabiztosabbak, erősebbek önmaguk által kijelölt területhatáraikon belül, mint azon kívül. Mint azt Szuzuki saját társulatánál is megfigyelte, a kezdeti években, amikor is különböző helyeken, eltérő színpadterű színházakban léptek fel, színészeitől nagy erőfeszítést igényelt az állandóan változó terekhez való alkalmazkodás. Ezzel szemben a nó-színházban a színpadtér mérete a kezdetektől fogva kötött, ugyanígy kialakításának módja sem változik. Négy vörös oszlop között helyezkedik el, a háttérben egy stilizált fenyőfa-ábrázolással díszített fal emelkedik, a színpadra pedig egy „hasigakari” -nak nevezett híd vezet. Mint Szuzuki *A togai fesztivál* című írásában kifejti:

„A nő-nak megvan a maga saját színpada, és a nő-színészek mindig ugyanabban a térben próbálnak. A színész, aki ilyen tradicionális színpadra lép, épp ezért mindig megszokott közegben találja magát, a falak és oszlopok hagyományos elrendezése között, így teste mindenkor összhangban lesz a játéktérrel. A tér ezen természete folytán annyira létezésének részévé válik mindez, hogy még csak a szemét sem kell használnia ahhoz, hogy ne essen le a színpadról. (...) Az (európai stílusban játszó) színészek hatalmas erőfeszítéseket tesznek annak érdekében, hogy hozzáidomítsák magukat a változó terekhez, Annak folytán, hogy a nő-színészek fix térrel rendelkeznek, ami alkalmas arra, hogy tulajdon testükbe is befogadják, internalizálják azt, ezek a művészek bármely más színházi térben is ösztönösen úgy mozognak, mint a nő-színpadon. A színész teste és a tér kölcsönös kapcsolatba kerül.” (A *színjátszás módja*, 90–91.) Ezt a teret, mely ily módon kapcsolódik a színész testéhez, Szuzuki *szakrális tér*nek nevezi.

Szuzukiban természetesen felébredt a vágy, hogy mindezen tapasztalatait saját színházi munkáiban is felhasználja. Amúgy sem volt elégedett a rendelkezésre álló színházi terekkel, lévén hogy azok építésénél csak részben vettek figyelembe színházi szempontokat:

„A modern színházak Japánban általában olyan emberek tulajdonában vannak, akiknek semmi közük a színházhoz. Például Tokióban a Nisszei Színház egy biztosító-társaság birtokolja, a jól ismert Kinokunija Hall pedig egy nagy könyvtárházé. Ezeknek a színpadoknak számos rendeltetésük van, nem csupán színházi előadások céljára tervezték őket. Japánban csak a nő-színpadot találták ki és tervezték meg a színészek maguk. A többi főképp a szórakoztatóipar számára készült, a minél nagyobb profitszerzés céljából. (...) Utazásaim során eldöntöttem, hogy valahogy találnom kell egy megfelelő zugot, ahol olyan teret alakíthatok ki, mely után a színészeim vágnak, legyen az a zug bármilyen szegényes és egyszerű is.” (A *színjátszás módja*, 93.)



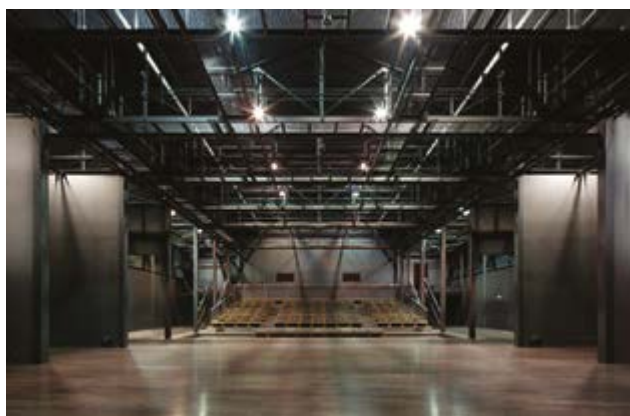
A sziklaszínpad Togóban
(forrás: mattiasebastian.com)

Ezt a zugot Szuzuki végül is Togóban találta meg, ahol egy valóban döntően színházi szempontok alapján létrehozott tér-együtttest sikerült kialakítania. Ez az együttes megfelelt a térrel kapcsolatos egyéb elvárásainak is, amelyek „az előadás mint közösségi esemény” aspektusából származtak, s amelyeknek a hagyományos japán kőszínházi gyakorlat szintén nem tud megfelelni: „Japánban... anyagi megfontolásból vagy egyéb okokból a darabok bemutatására szolgáló színházakat mostanában na-

gyobb közösségek számára építik. A nézők kevéssel azelőtt érkeznek, hogy a függöny felgördül. Amikor pedig az előadásnak vége, gyorsan távoznak, hogy le ne késsék a hazafelé vivő vonatot. Ezáltal, úgy hiszem, eléggé behatároltak a dráma lehetőségei generációm számára.” (A színhátság módja, 79.)

Szuzuki ezzel szemben egy sokkal inkább ember-léptékű színház-közönség viszonyt tart kívánatosnak. Azt szeretné, ha a színház „nyílt tér” („open space”) lenne, ahol a színészek és a hallgatóság egyenrangú félként folytatna egyfajta kölcsönös társalgást, mint tették azt az ókori Görögországban a színház megszületésekor: „Eredetileg a görög színházak a szabadban voltak. Egyeseket – mint például az epidauroszt – a hegy tetejére építették. Mikor eljött a nyár, az emberek összegyűltek, kik kettesével, kik hármával, beszélgettek és lakmároztak a mezőn, majd megnéztek egy előadást a szabadban, körbeállva a játék helyét. Miután a darab befejeződött, tovább beszélgettek, tovább ittak, és megvitatták azt, amit láttak. A nézők kérdéseket tettek fel és beszélgetést folytattak a színészekkel.” (A színhátság módja, 79.)

Ugyanez megvalósult Japánban is a késő középkorban, a kabuki virágzása idején, amikor is: „ha egy szenzációs eset történt, például valaki öngyilkos lett, ez az újság ilyen vagy olyan formában hamarosan kinyomtatásra került. Az ebből a témából készült darab pedig pillanatok alatt felkerült a színpadra (...) a nézők megbeszélték egymással és a színészekkel (...) A légkör rendkívül oldott volt. Akkoriban az emberek többféle elvárással mentek színházba, s nem csupán a magasfokú művészi élmény iránti igénnyel. Mit kellene vásárol-



A tojai Art Park színpadai
(forrás: scot-suzukicompany.com)

ni az úton? Mit kellene felvenni? Mit kellene enni? Vajon találkozom-e néhány váratlan ismerőssel, baráttal? A közösség minden tagja terveket szövögetett az előadás előtti és utáni idő eltöltésére, és a színházi élmény mindezeket magában foglalta.” (*A színjátszás módja*, 80.)

Hogy Szuzuki olyan színházat hozhasson létre, mely megfelel a térrel kapcsolatos igényeinek, ehhez nem csak a színpadteret kellett megterveznie, hanem megfelelő közeget, környezetet kellett találnia magához a színházhoz is. Ezt – úgy vélte, semmiféleképpen nem találja meg a fővárosban: „Ilyen nyilvános közösségi teret nem lehet kialakítani Tokióban. Nincs olyan hely sem ott, sem más nagyvárosban, ahol az ember – akár megnézi az adott előadásokat, akár nem – felszabadultnak, könnyűnek érezhetné magát. (...) Mivel a környezet rendkívül fontos, olyat kellett választani, kint a természetben, ahol bárki szabadnak érezheti magát. Úgy hiszem, mindezek a feltételek a színház számára Toga-murában tökéletesen megvannak.” (*A színjátszás módja*, 81.)

Szuzuki időszemlélete

Az előző fejezetben már találkozhattunk a kifejezéssel: „szakrális tér”. Ez ott akkor a nó-színész által internalizált, állandó méretű teret jelentette. Szuzuki szemléletrendszerében azonban az idővel kapcsolatban is használatos a „szakrális” jelző. Nem saját gondolatáról van szó ezúttal, hanem Mircea Eliade, a híres román India-kutató és vallástörténész elképzeléseinek respektálásáról és azok átvételéről. Szuzuki Eliadéval együtt úgy gondolja, hogy mára a vallásos gondolkodás meglehetősen háttérbe szorult. Ennek ellenére az emberi lélek legmélyén továbbra is él az igény a spiritualitás, a vallásos aspektus iránt, és váratlan pillanatokban, valamely nem várt esemény hatására hirtelen előtör és megmutatja magát. Ilyen események lehetnek: szerelem első látásra, megpillantani a tengerpartot a vonat ablakából, ellátogatni egy öreg házba, ahol még gyermekként játszottunk stb. Ilyenkor hasadás, repedés keletkezik a dolgok és az idő megszokott menetén, és egy pillanatra az egyén elhelyezheti önmagát az univerzum egészében. Ezeket az elemelt – a színházi alkotók szempontjából is rendkívüli – pillanatokot nevezi Szuzuki – Eliade után – „szakrális időnek” („sacred time”), míg a mindennapok idejét, amelyben életünk legnagyobb része zajlik, „világi időnek” („worldly time”) mondja.

Szuzuki viszonya az emberi testhez

Szuzuki művészetét, színházi szemléletét vizsgálva ezen terület, kérdéskör kiemelkedő fontossággal bír. Nem csak azért, mert előadásaiiban rendkívül fontosak, meghatározóak az emberi test mozdulatai által közvetített tartalmak, üze-

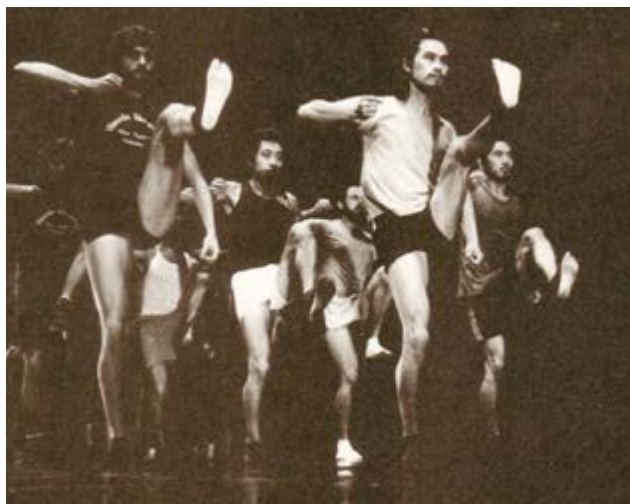
netek, minőségek, hanem mert szinte egész kultúra- és civilizációszelelete az emberi testtel kapcsolatos elképzeléseire épül. Jól mutatják ezt *A kultúra a test* című könyvének ide vonatkozó sorai:

„Véleményem szerint »kulturált« társadalom az, ahol az emberi test érzékelő és kifejező képességeit a legteljesebb mértékben használják, ahol ezek teremtik meg a kommunikáció alapjait. Egy ún. civilizált ország nem mindig jelent »kulturált« társadalmat. Igaznak tartom, hogy a civilizáció kialakulása az emberi test különböző funkcióival kapcsolatos, hogy a civilizációt definiálhatjuk úgy is, mint az emberi test alapfunkcióinak kiterjesztését, vagyis a szemek, a fülek, a nyelvek, a kezek és a lábak fizikai képességeinek megnövelését. Például az olyan készülékek feltalálása, mint a távcső vagy a mikroszkóp – amelyek gyökeresen megváltoztatták a látás lehetőségeit –, az ember azon vágyának és törekvéseinek eredményei, amelyek arra irányultak, hogy minél többet lásson.” (*A kultúra a test*, 34.)

Az ember fizikai képességeinek és érzékeinek kiterjesztéséhez külső energiaforrásokhoz nyúlt. Sokszor csak az állatok erejét használta fel, majd felfedezte az úgynevezett „élettelen energiákat”, a kőolajat, a gázt, az elektromosságot. A kétfajta – élő és élettelen – energia között Szuzuki szerint lényegi különbségek vannak. Az előbbi megmarad az emberléptékűség dimenziójában, míg az utóbbi túlspecializálja a fizikai képességeket és úgy mond »szétdarabolja« azok lényegi egységét. Mindezen eltérő energiák használata a színház világán belül is megfigyelhető. A premodern színházi formák – kabuki, nó stb. – semmilyen, vagy csak nagyon kevés »élettelen energiát« használnak fel, ezáltal előadásaik nem idegenednek el közönségüktől, ellentétben a modern, európai stílusú színházzal.

Szuzuki munkáiban ezen elidegenítő tendenciák ellen szeretne hatni: „Arra törekszem, hogy visszaállítsam az emberi test egységét a színházi kontextusban nemcsak azért, hogy visszanyúlok a nó és a kabuki tradicionális színházi formáihoz, hanem hogy átveszem ezek sajátos szemléletét, értékeit, hogy olyasmit hozzak létre, ami túlhaladja a modern színházzás megszokott gyakorlatát. Újra össze kell hozni azokat a fizikai funkciókat, melyek hajdan »szétdarabolódtak«, hogy visszanyerjük az emberi test érzékelő és kifejező képességeit, erejét. Ha így teszünk, fenn tudjuk tartani a kultúrát a civilizáció keretei között.” (*A kultúra a test*, 38.)

A test túlspecializálódott funkcióinak újraegyesítését szolgáló tréningmetódusa és színházi gyakorlata során Szuzuki különös hangsúlyt



A Szuzuki Társulat tréningje az 1970-es években
(forrás: jstor.org)

helyez a lábak, illetve a test alsó részének mozgására. Hogy miért? A *lábak grammatikája* című írásában ezt így indokolja: „A lábak használatának módja a színpadi előadás alapja. Még a karok és kezek mozgása is csak kiegészítése annak az érzetnek, amely a lábak által meghatározott testtartásban rejlik. Rengeteg olyan eset van, amikor a láb helyzete még a színész hangjának erősségét és árnyalatait is meghatározza. Így színész játszhat karok és kezek nélkül, de előadni lábak nélkül – elképzelhetetlen lenne.” (*A színjátszás módja*, 6.)

A praktikus indokokon túl természetesen megvan mindennek a történeti, filozófiai, sőt vallásfilozófiai megokolása is. A történeti indoklás a japán színház évszázados fejlődéséből indul ki. Míg a nót sokan a „járás művészetének” nevezték, mert színészeinek lábmozgása környezetet teremtett és jellemábrázoló ereje volt, s míg a kabuki esetében talán még inkább gondot fordítottak a lábtartások és mozgások kifejező voltára, addig az európai stílusú színjátszás ezt a hagyományt teljességgel elvetette, és elfeledkezett a lábokról. Pedig a láb az emberek azon testrésze, amely összekapcsolja az embert a földdel: „Tudatában kell lennünk annak a ténynek, hogy az emberi test a lábakon keresztül teremt kapcsolatot a földdel, azzal a földdel, amelytől az emberi test elválaszthatatlan... amit az is mutat, hogy amikor meghalunk, visszatérünk a földbe.” (*A kultúra a test*, 41.) Ezen kapcsolat még egyéb transzcendentális allúziókkal is bír bizonyos kultúrákban, abból kiindulván, hogy a lábunk alatt lévő talaj egyben az alsó világot jelenti, s a lábunk mozgása révén ezen világ szellemeivel vagyunk képesek kommunikálni.



Az oroszántánc gesztusai
(forrás: jstor.org)

Szuzuki tréningmetódusában van egy gyakorlat, ami semmi másból nem áll, mint a talaj lábbal való ütemes és folyamatos döngöléséből. Szuzuki szerint ez a mozgás rendkívül hasonlít arra az úgynevezett „shishi-oi”-ra (oroszlán-táncra), amit a Nara megyei Josinóban, a Takuzódzsi templomban rendeznek minden évben, január 3-án. Ez a ceremónia tulajdonképpen egy ördögűző tánc, szakrális aktus a földben lakozó rossz szellemek elkergetésére. (*A színjátszás módja*, 12.) De más kultúrákból is hoz példákat. Kurt Sachs *A tánc világa* című könyvéből idézi, hogy Tasmániában van egy kihalóban lévő törzs, amely esőcsináló táncában hasonló mozgásokat végez. (*A színjátszás módja*, 15.)

De nem is kell ilyen messzire menni. A lábakra koncentrált mozgás ugyanis egyáltalán nem ázsiai vagy óceániai jellegzetesség. Ugyanúgy megtalálható az európai klasszikus balettben, a hozzá fűződő ideológiákkal, gondolatokkal együtt. Miként Szuzuki Gerhard Zacharias-nak 1964-ben megjelent *Ballet* című könyvéből idézi a piruett-tel kapcsolatban: „A piruett szimbolizálja azt az erőt, ami a lábakat lefelé nyomja... Amikor valaki elgondolkodik arról, hogy mit szimbolizál a piruett, azzal is tisztában van, hogy a térdelés hasonlóképp azt reprezentálja, ami kap-

csolatban van a földdel... A térdelés az ókori görögöknek nem az Olympus istenei felé gyakorolt hódolatot sugallta, hanem az alvilág isteneinek lerótt tiszteletet...a térdelés maga nem a hódolat és a szolgálat jele volt, hanem a hozzájuk való tartozás kifejezése. A piruett a klasszikus táncban (az akadémikus magyarázatokkal ellentétben) a dinamikus harmónia kifejeződését jelenti, az egyensúlyt magasság és mélység, ég és föld, súlytalanság és súlyosság között.” (A színjátszás módja, 10.)

Szuzukinak az emberi testtel és a lábak mozgásával kapcsolatos elképzelései korántsem ötletszerűek, esetlegesek, hanem kultúrtörténeti és filozófiai szinten megalapozottak. Minden bizonnyal ez az oka annak, hogy elveit sikeresen tudta átültetni a gyakorlatba.

Irodalom

Tadashi Suzuki: *The Way of Acting – The Theatre Writings of Tadashi Suzuki* (angolra fordította: J. Thomas Rimer) Theatre Communications Group, Lexington Ave., New York, 1985

Suzuki Tadashi: *Culture is the Body* (angolra fordította: Kameron Steele). Theatre Communication Group, New York, 2011

Yasunari Takahashi: Suzuki's Work In The Context of Japanese Theatre, in: Suzuki Tadashi, Yasunari Takahashi, et.al – *SCOT Suzuki Company of Toga* [a társulat magánkiadványa a Togai Fesztivál 10. évfordulójára, a Togai Suzuki Társulatról, cikkekkel, szemelvényekkel, előadás fényképekkel], 1992

József Jámbor: Stage Philosopher of Spacetime – Suzuki Tadashi

The author, also known as an actor, director and translator, has been following Suzuki Tadashi's career for decades. He defended his dissertation on the stage direction, theatre management and theoretical activity of the innovator of contemporary Japanese theatre at the Institute of Art Theory, Színház- és Filmművészeti Főiskola (College of Theatre and Film Arts), Budapest, in 1997. His present essay discusses how Suzuki has managed to bridge the gap between Western-style theatre prevalent



since the beginning of the last century and traditional Japanese theatrical practice. Special focus is placed on the artist's philosophy of life, view of space and time, as well as his relationship to the human body. The publication of the essay is made topical by the fact that Suzuki Tadashi received the Thalia Prize for a lifetime of work by the International Association of Theatre Critics (IACT) on April 16, 2021.



FAZEKAS SÁNDOR

Ahogy nekik tetszik

Shakespeare tanítása – ma



Immár negyedik éve tanítok színész és látványtervező szakos hallgatókat a MATE Kaposvári Campusán (régibbi nevén a Kaposvári Egyetemen). Mivel többféle anyaggal volt dolgom (világirodalom, régi magyar irodalom, retorika, gyermekirodalom, sőt, általános nyelvészet is), és több szakon is tanítottam (kommunikáció, magyar nyelv és irodalom szakos, tanító szakos, illetve óvodapedagógus hallgatókat is), így kialakult egy módszerem, amelyen minden korábbi tapasztalatom nyomot hagyott. Az utóbbi egy évben persze az online oktatás sok mindent megváltoztatott; ez is külön írást érdemelne.

A hallgatóság

A művész hallgatók általában motiváltak, de a képzettségük lyukacsos: bizonyos szempontból nehéz kezelni őket, mondjuk a bölcész vagy a tanító szakos hallgatókhoz képest: sok mindent nem tudnak, de ha ismernek valamit, azt behatóan elemezték (rendszerint játszottak benne). Az ex catedra-kijelentéseket ki nem állhatják: kritikusak, saját élményeik felől közelítenek a dolgokhoz, általában erős víziójuk van az általuk ismert témákról. Az újságíró hallgatókhoz annyiban hasonlítanak, hogy mindenről sarkos véleménnyel rendelkeznek, javarészt állandóan vitaképesek, és ez nekem nagyon szimpatikus. Vannak azonban közöttük nem kevesen olyanok is, akik ellenszenvvel viseltetnek a tantermi órák iránt: azt gondolják, ez a része másodlagos a képzésüknek a gyakorlathoz képest; őket menet közben kell a saját oldalunkra állítani: minden alkalommal meg kell küzdeni a figyelmükért. A látványtervezősök ebből a szempontból hálásabb közönség szokott lenni, mert sokkal jobban érzik a szükségességét a dráma- és színháztörténet kurzusoknak. Az első órán elmondom, hogy miről lesz szó a félévben. Próbálom orientálni a figyelmüket, és igyekszem aktuális problémákhoz is kapcsolni az elemzendő műveket, és közben felmérni, milyen a csoport össze-

tétele, mennyire aktívak. Közben elsütök néhány kulturális utalást, szűrőpróba-szerűen, de itt még elég könnyedén. Az működni szokott, hogy a popkultúrához kötöm a szereplőket (például Machiavelli *A fejedelem* című munkáját Tywin Lannisterhez a *Trónok harcából*), de persze nyilván jóval nehezebb analógiákat is felvetek, ha jönnek velem. A *Mátrix* példáján keresztül Platón idea-tanát szoktam magyarázni, de ez az utalásanyag mindig változik. Az új generációkra az jellemző, hogy visszatérnek bizonyos klasszikusok, de teljesen véletlenszerű, hogy éppen mit ismernek – rendszeres tudásra már csak azért sem számíthatunk, mert a középiskolák színvonala, illetve a gyerekek családi háttere és műveltségi szintje is nagyon eltérő lehet. A szocialista korszakban meglévő, uniformizált tudás ma már nagyon fragmentálódott, és nagyon nagy különbségeket eredményez (ezek a szakadékok talán régebben kisebbek voltak). Az sem mindegy, hogy milyen iskolákból érkeznek: nyilván előny, ha drámatagozatos középiskolából érkeznek vagy magasabb órászámban tanulták az irodalmat.

Alapelvek

Az egyik alapelvnek annak kellene lennie, hogy a drámatörténet kurzust csak kivételképpen szabadna egy embernek tartania. Szerencsés esetben külön tanár tanítja az ókort (egy félév), külön oktatója van a középkornak és az újkornak (középpontban a középkori színjátszással, Shakespeare-rel és Molière-rel, a második félév), illetve külön a felvilágosodás korának és a polgári drámának (18–19. század), illetve a 20. századnak. Azt elképzelhetőnek tartom, hogy valaki két időszakot is tanítson, de természetesen minél jobban fel van osztva az anyag, annál jobban lehet koncentrálni egy-egy részterületre. A 20. század időszaka is jócskán tovább bontható: az abszurd dráma, az amerikai dráma, illetve a kelet-európai groteszk, illetve a posztmodern, a szó szoros értelmében kortárs drámairodalom az a blokk, amiben lehetne specializálódni, akár úgy, hogy ezeket szemináriumon elemeznénk, az előadáson pedig végigmennénk ezen a négy kategórián. Aki már csinálta, tudja: több évezrednyi anyagot nem lehet egyforma intenzitással ismerni. Vannak kivételek, de azok tényleg a legjobbak, ezer évnyi tapasztalattal. Az ember lehet kaméleon, aki sok területen otthon érzi magát, de azért tisztában kell lennie a saját korlátaival is.

A szonettek és a drámák

Jó dolog, ha az ember arról beszélhet, amivel éppen foglalkozik: egyformán jó a hallgatónak és az oktatónak is. Az egyik legfontosabb követelmény az oktatóval szemben szerintem az kellene legyen, hogy ne csupán kívülről, de belülről is ismerje tárgyát. Itt nem csak saját színháztörténeti kutatásokra vagy színházi folyamatban való aktív részvételre gondolhatunk: a lényeg, hogy valamiképpen kreatív viszonyba kerüljön azzal a témakörrel, amit tanít. Az is jó, ha irodalomelméleti vagy filmelméleti háttérrel tud mozgósítani az oktató a tárgy tanításá-

hoz. Kezdetben irodalomtörténészként nyúltam a tárgyhoz, és erre alapozva, fokozatosan építettem fel a kurzust. Shakespeare iránti érdeklődésem igen régi, és mindig éreztem, hogy még lesz dolgom ezzel az anyaggal, így folyamatosan gyarapítottam a szerzővel és a művekkel kapcsolatos ismereteimet. Az a szerencse adatott meg nekem, hogy egy hároméves MMA-ösztöndíj segítségével lefordíthatom Shakespeare teljes szonettgyűjteményét. Egy ilyen feladatra persze éveket készül az ember, s több dolognak kell szerencsésen együttállnia ahhoz, hogy belefoghasson. Szabó T. Anna Szabó Lőrinc fordítását elemző dolgozata és Nádasdy Ádám új fordításai nélkül meg sem lehetett volna kísérelni egy olyan változat létrehozását, amin éppen dolgozom, s amely jelentős mértékben – mind formai, mind tartalmi szempontból – más a korábbiakhoz képest. Fegyelmezem magam, és nem írok arról a mániáról, ami harmadik éve meghatározó erőfeszitésem, csak annyiban, amennyiben a feladat a tanításhoz kapcsolódik. Nehéz is felsorolni és szétszálazni ennek a munkának az oktatásban tettenérhető hasznait; az alábbiakban egy hozzávetőleges, elnagyolt kísérletet teszek erre.

A korábbi fordítások jelentősége

A korábbi fordítások tanulmányozása egy olyan gazdag hagyományozódású és kultúraformáló erejű szerző esetében, mint Shakespeare, kiemelten sok tanulsággal jár. Nagyon nagy hiba a korábbi fordításokat egyszerűen idejétmúltnak bélyegezni: az alapos összevetés elkerülhetetlenül nem csupán az eredeti darab, de a fordító korának és nyelvének mélyebb megértéséhez is elvezet. A Shakespeare-életmű egységességében kételkedő hangokkal ellentétben egészen bizonyos vagyok benne, hogy a drámákat és a szonetteket ugyanaz az ember írta. A drámák esetében is nagyon fontos kérdés a magyar változatok és az eredeti viszonyának kérdése; mivel Shakespeare gyakran szándékosan többértelmű, ráadásul a tartalmilag kulcsfontosságú helyeken, fontos, hogy ezeket a problémás, többféle értelmezésre lehetőséget adó pontokat megismertessük a hallgatókkal. Az sem mellékes, hogy ne csak a legújabb változatokat olvassák, hanem a régebbieket: Nádasdy *Hamletje* például ne váltsa ki Arany klasszikus fordítását, hanem mindkettőt ismerjék a hallgatók. (Kazinczy Schröder átiratából készített fordítása is nagyon érdekes és szép nyelven íródott, tehát a további változatokról is érdemes beszélni). Új és új fordításokra mindig szükség van, de minél klasszikusabb, kedveltebb és nagyobb tiszteletnek örvendő egy fordítás, ez annál kevésbé nyilvánvaló. A leggyakoribb kérdés a szonettekkel kapcsolatban is az volt, amit kaptam: minek ezt újra lefordítani, mikor ezt Szabó Lőrinc már megtette (és sokan mások azóta, tehetnék hozzá). Nos, Szabó Lőrinc felszabadította a hagyományt: egyfelől klasszikussá, kötelező olvasmánnyá tette a szonettek néhány darabját, másfelől pedig erősen a maga képére is formálta a szövegeket. Munkája nem egyenletes: van, ahol alig változtat az eredetin, de van olyan szöveg is, ahol teljesen átírja azt. A fordító sorsa mostoha, ha egy ennyi-

re szeretett és tisztelt fordítás után kell dolgoznia: különösen akkor, ha bizonyos esetekben egy emblematikussá vált, de megszépítő magyar változat után kell egy tartalmilag és formailag pontosabb, de kevésbé szép új változatot létrehozni. Ilyen a 75. szonett esete: *So are you to my thoughts, as food to life*, mondja Shakespeare, miközben a fordítás így szól: *Az vagy nekem, mi testnek a kenyér*. Az egyik fontos probléma az – s ez a gyűjtemény teljes első kétharmadára vonatkozik –, hogy a lelki vonzódást testi szerelemmé teszi. Magyarán: lefordítja a saját érzelmi nyelvére, amit Shakespeare érez. A testi szerelem természetesen nem hiányzik a gyűjteményből, ám az mindig a Sötét Hölggyel (Dark Lady) kapcsolatban felmerülő, bűnös, ördögi érzélem. Nem véletlen, hogy a legerősebb darabok közül valók azok, amelyek saját, Korzáti Erzsébethez fűződő viszonyát is meg tudják jeleníteni (mint a 144.: „Két szerelmem van, ez gyötör s vigasztal” kezdetű, gyönyörű munka). Az persze egyértelmű, hogy a kommentárok, a szótárak és a kiadások is rengeteget fejlődtek, mióta az ötvenes években megjelent a Szabó Lőrinc-féle fordítás harmadik, utolsó változata: sokkal pontosabban értjük a sorokat, mint akkor. A formát tekintve a fordító szintén a kor embere volt: a jambikus lüktetésű sorokat – nézetem szerint – túl szabad ritmusban fordítja. Ebben nincsen semmi különös, hiszen ez volt a kor eszménye; az új kísérletem azonban csak kétféle verslábát, jambust és spondeust alkalmaz.

A szonettek és a drámák összefüggése is sokat hozzátesz a művek megértéséhez: a *Vízkereszt*, vagy *amit akartok*, a *Rómeó és Júlia*, vagy az *Ahogy tetszik* új fénytörésbe állítható a versek segítségével, de ez igaz még *Hamlet* nagymonológjára is.

Nagyon fontos a legfrissebb fejlemények ismerete is. Stoppard, McDonagh, vagy Foster tipikusan olyan témák, amelyek különösen vonzóak tudnak lenni a hallgatók számára. Érdekes dolog a korszerűség, időszerűség problematikája. Shakespeare mindig időszerű, de nem mindig jelenik meg korszerűen a színpadon, és ez öreg hiba: a poros, historizáló előadásmód sokat ront még a legkiválóbb darabokon is; gyakran a rendezői koncepció hiányosságai lapulnak mögötte. A másik véglet a szintén kárhoztatható túlzott modernkedés, amikor a darab már teljesen kivetkőzteti magából Shakespeare-t, mindenféle funkció vagy mondanivaló nélkül, tönkretéve és összezavarva a darab dramaturgiáját. Láttam már olyan népszínművet, amely minden szempontból elavult lett volna, ha nem egy kiváló rendező-dramaturg páros kezébe kerül a történet, akik újraírták, és teljesen (poszt)modernné tették a történetet. Na, valahogy részben ilyen a drámatörténet-tanár feladata is. Egy középkori misztériumjátékban éppen úgy meg kell tudni látni és láttatni a mai korra szintén jellemző, örök dilemmákat, mint bármi másban. Van, ahol ez könnyebben adódik, mivel kisebb a kulturális távolság a darab keletkezési ideje és a ma világa között (ilyenek például az amerikai drámák), és van, ahol ez nehezebb. Arra is vigyázni kell, hogy az egyes kurzusokon belül egészséges legyen az egyensúly a mű háttérének bemutatása, a szövegelemzés, illetve a legfontosabb, valamint a legutóbb színpadra került adaptációk elemzése között. Ha ez megvan, és saját élményeiket is be tud-

ják kapcsolni az órába (ez különösen fontos a hatás szempontjából), akkor egy változatos, gördülékeny, informatív kurzus kerekedhet a dologból. Shakespeare alapvetően hálás téma, de megvannak a maga sajátos problémái. Elsősorban az a hihetetlen anyagbőség a fő gond, amellyel nap mint nap ömlik az emberre a Shakespeare-tartalom. A pandémia idején sem szűnt ezek dömpingje, csak az offline térből az online világba került át. Nagy öröm ez, de igen komoly feladat is; egy Benedict Cumberbatch-féle *Hamlet*, vagy éppen (hogyan valóban a járvány ideje alatti előadást említsek) a *Szentivánéji álom* National Theater-beli előadása új és friss, a mai kor problémáihoz illeszkedő változatok, amelyeket jó bevinni az órára, és megosztani a hallgatókkal. Ezek is nagyon fontosak, hiszen így látják, hogy hol tart ma a nyugat-európai színház. Az angol nyelvtudás eléggé általános ma már, és talán újabb motivációt is jelenthet a nyelvvel való ismerkedésre a darabok eredeti szövege és az abban rejlő többértelműség tanulmányozása.

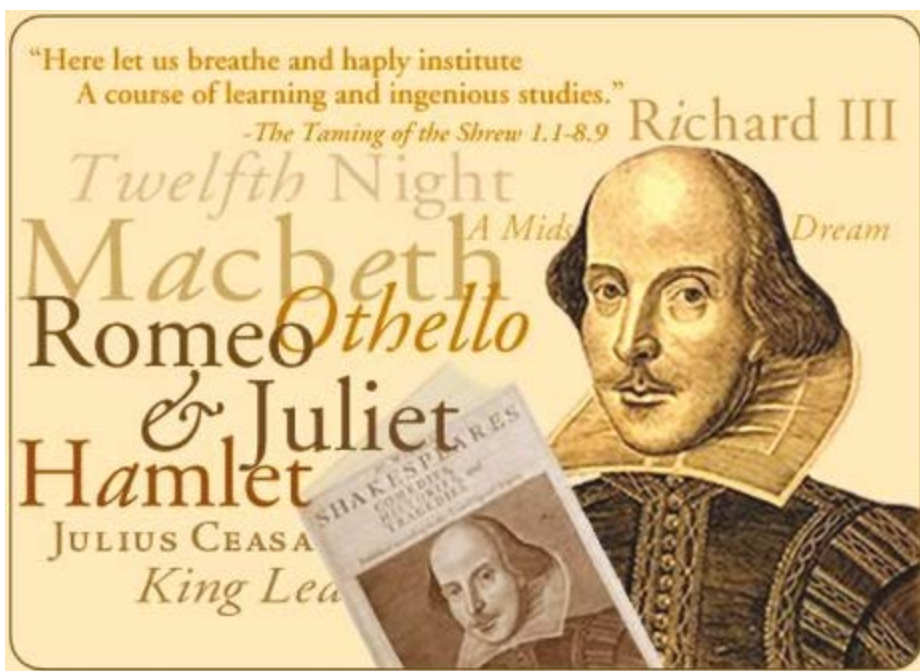
Adaptációk

A filmek, átiratok, feldolgozások világa is szinte kimeríthetetlen gazdagságú anyagot biztosít: Hódosy Annamária tanulmánya a Szerelmes Shakespeare-ről jól mutatja egy fontos és az oktatók számára értékes vonását ezeknek a filmeknek: ha igazán jól sikerültek, akkor egyszerre igyekeznek szórakoztatni, ugyanakkor általában megőriznek valamit az anyag eredeti gazdagságából, úgy, hogy közben új fénytörésbe állítják az eddigi megközelítéseket. A Michael Fassbender-féle *Macbeth* igen látványos, a modern kori akciófilmek nyelvén előadott vízió, de némileg mutatja a feldolgozások árnyoldalát is: a verzió elveszítette töltetét, többek között talán azért is, mert Lady Macbeth figurája elveszítette valódi démonikusságát. Nagyon jó, ha a tetteknek lélektani motivációt akar adni egy rendezői vagy dramaturgiai vízió – itt a csecsemő gyermek elvesztése indítja a véres tettek sorozatára a házaspárt –, de ezzel ki is oltja egyben a Shakespeare-i hatás egyik nagyon fontos elemét: a homályt, s ez különösen a lélektani motívációkra vonatkozik. Shakespeare tragédiáinak világában rengeteg a homályos motívációjú gonosztett; a leghíresebb példa a sok közül talán Jago tette, amelynek többféle indoklása is lehetséges, maga a szereplő azonban tüntetően elhallgat, mikor megkérdezik tőle, miért követte el. Erre minden nézőnek magának kell megtalálnia a választ, amely nem lehet kisszerű vagy kézenfekvő, mert az események súlyának fontos összetevője, hogy milyen indíték áll a tettek mögött.

Az újabb, szabadabb felfogású magyar Shakespeare-feldolgozások is izgalmas kérdéseket vetnek föl. Ne legyen az a célunk, hogy mindig makulátlan vagy problémamentes anyagokkal álljunk elő: legalább ilyen fontos, hogy tipikus adaptációs problémákkal is szembesüljenek a hallgatók. Látniuk kell, mi állhat egy-egy előadás sikertelensége mögött; hol távolodik el esetleg az átirat az eredetitől oly módon, hogy nem tesz semmit az eredeti problémáinak a helyére vagy összezavarja a konfliktusok rendszerét.

A mai korszak nagyon sok lehetőséget kínál a digitálisan elérhető anyagok felhasználására: nem csupán az online nézhető előadásokra gondolok, hanem youtube-csatornákra, podcastokra (ez utóbbiak zömmel angol nyelvűek) vagy tanítási segédprogramokra, mint a linoit. Itt persze szintén fel kell mérni a csoport igényeit: mennyire ismerik és használják az újabb fejlesztésű lehetőségeket.

Shakespeare-t tanítani bármennyire édes teher, valójában nagy felelősség és nagyon sokrétű feladat is: a felszín, a hallgatókra tett hatás elérése mellett törekedni kell a mélységek visszaadására, és mindannak a nagyon gazdag kulturális kontextusnak az átadására is, amely nélkül csak a kétségtelenül vonzó és csillogó felszínen mozgunk. Shakespeare olyan, mint egy csodafegyver, melynek a birtoklása nagy felelősséggel jár: bánni kell tudnunk vele.



Sándor Fazekas: As They Like It

Teaching Shakespeare – Today

The author has taught students of acting and visual design at Rippl-Rónai Művészeti Intézet (Rippl-Rónai Faculty of Arts), Kaposvár, for four years in a row. In connection with the training of arts students, his experience is shared that the general literacy of today's generation is most uneven, however, in the analysis of a work, students prove to be very active and creative. In his opinion, it would be happier if professors could specialize more, and present a particular era or author, and did not need to prepare from the diverse material of a full course. As a translator of Shakespeare's sonnets, he draws attention to several aspects that could be used in education for a more nuanced approach to the dramatic oeuvre as well.



kilátó



SZÉP ERNŐ

A halál a bábszínházban

Szép Ernő a híres bábjátékos-dinasztia tagjának, Hincz Károlynak (1885–1953) a játékát 1913 márciusában látta a Városligetben. Az előadásról szóló írása megjelent a Vasárnapi Ujságban, Az Érdekes Ujságban és kötetben is. Hincz Károly felmenőinek műsorán már szerepelt Vitéz László-játék, de ő valószínűleg csak 1909-től kezdett kesztyűsbábbal Vitéz László-történeteket játszani. A Szép Ernő által felidézett Vitéz László és a Halál között elhangzó dialógus humorforrását, a félrehalláson és a félreértelmezésen alapuló sziporkázó szójátékokat, szócsatákat később id. Kemény Henrik is átvette. A furkósbotot palacsintasütőre cserélte, Fickóból Frici lett. Ő 1927-től játszott rendszeresen Vitéz László-darabokat a Népligetben felépített bábszínházában.

Vasárnap délután süt a nap... gyere, kedves olvasó, menjünk ki a vurstlira. Nézd, az Andrásy-út teli van boldog szegényekkel, akik mennek kifelé a ligetbe, egy tarka és kopott, furcsa nagy folyó megy a városból a ligetbe, ez a folyó itt az Andrásy-úton a mellékutcák patakjaiból gyűlt meg, bérházak forrásaiból, kis erekből, kanális-kiöntésből ... a tél próbált népe felmosolyog, örül, az eget nézi, nagyokat slukkerezik az első meleg vasárnapból, tavasz van, az élet szép, akár milyen csúnya. Az emberfolyóban, mint testvérhullámok mennek egymás karján férfiak meg nők, oh Istenem, hogy összehozod a párokat! Hogy csinálod ezt, te égi közvetítő, hogy mindenki megleti a párját ezen a nagyvilágon? És hogy hanyagoltál el csak engemet magamat, hogy én itt megint magamba megyek a nép után a liget felé, nézegetem az embereket és irigylem a legutolsó bakát is, akinek egy csillagja sincs a gallérján, a karjára fonódott cselédért. Mért eregeti olyan vígan a baka a szájából hetykén felugró Magyar cigarettából a füstöt, mintha öröme füstnótáját fújná a melléből és miért pittyed úgy le az én ajkamról az egyiptomi cigaretta? Miért nem ülök én most a nékem való hölgygel a Ritz-hotelben az ötórai teánál, vagy otthon a nyitott ablak előtt, kezemben egy francia költő könyvével, amelyből olvadt hangon olvasnék néki, a távolban könyöklőnek? A baka boldog, én meg gondolkodom, oh Istenem, ez a te munkád.

Kiértünk a vurstlira, felzendül a cifra világ előttünk, ringlispil, lövölde, plasztikon, Magyarok Bejövetele, Barokaldi, háromszáznegyvenfontos leány bódéja, a beszélő fej, a tetovált démon, a kígyó-evő ketrece, mozi, pofozógép, rugógép, bádogfotografus, barlangvasút, szörnyetegek pavilonja és minden furcsa, pokoli tréfáság és lezüllött tündérség a sarlatán kikiáltók rekedt bolondságaival, a hajóhinták harangozásával, a cirkusz trombitálásával, a lovarda kurjongatásával, a lövölde ropogásával, a plasztikon sípládájával, a tetovált hölgy lázító csengetésével, a ringlispil elbukott orgonájával, amelynek keringője oly nevetséges, oly kísérteties, oly szívfájdító... és az egész vurstli a kék ég alatt, a végtelen ég alatt, amelyen fondor bárányszerűek legelnek és angyalfelhők vigyáznak rájuk.

Végigmegyek a vurstlinak utcáján, jegyet váltok a Hintz-féle bábszínházba, mert szeretem a művészetet. Első helyre váltok jegyet, húsz fillér, nem sokallom, mert előkelő ember vagyok. A bábszínház, amelynek régi látogatója vagyok, nem fest olyan andalítóan itt a pesti vurstlin, mint a Guignol bódéi Párizsban, a fák közt a Champs-Élysée-n meg a Luxembourg-kert tisztásán, ez itt zárt színház, bizony szegényes is, sötét kis hely, kényelmetlen, szűk padosorokkal, de hát itt is bolondos bábozat ráncigálnak a magos kis színpadon és ezt a játékot nagyon szeretem. Teli van a bábszínház gyerekekkel, az úgynevezett alacsonyabb osztályok gyerekeivel, apák-anyák ülnek itt-ott a gyerekek mellett az alacsony padon, hátul az állóhelyen cselédek, suhancok, messenger-boyok tartózkodnak. A közönség feszülten figyel. A színpad közepén egy pappendekli-fal, rá van írva: PANORÁMA. Két nagy lyuk a falon. A színpad bal sarkában egy másik pappendekli-fal, CSÁRDA. A csárda tetején egy kis piszkos magyar zászló. Egy zöldbe-pirosba öltöztetett bábú tempózik a panoráma körül, kidugdossa a fejét a két lyukon, dörgő hangon beszél magában, a közönség mulat. A csárdából előjön a panorámás, egy turbános bábú, ráordít ugyanazon a hangon a másikra: Fickó, te betörted a panorámám üvegét. Ezért meglakolsz. Lebukik. Egy nagy botot emel fel, azzal neki Fickónak. Fickó se rest, lecsúszik, már egy nagy furkósbotot ölel ő is, ütik egymás fejét irgalmatlanul. A gyerekek, meg a karzat nagyszerűen mulatnak, a verekedés sokáig tart, az egymás fejére mért ütések adják a drámai cselekményt. A cselekmény sokáig



A városligeti mutatványos negyed és annak közönsége az 1910-es évek elején
(forrás: fotomuveszet.net)

tart, a gyerekek helyeslik a cselekményt, biztatják Fickót, szidják a panorámás törököt, akik mind a ketten rettenetes ütéseknek kapnak, de bírják, mert fából van a fejük. Végre Fickó elejti a botot, a panorámás meg iszonyú bosszút áll rajta, agyba-főbe veri és mikor Fickó a színpad szélére rogyik, a panorámás jól megmángorolja a nyakát a bottal. Fickó elmenekül, de visszakiált: Küldöm a Vitéz László barátomat, az majd bosszút áll értem. A közönség ujjong, a panorámás visszaszalad a csárdába inni, a panoráma eltűnik, helyébe egy nagy ládát tolnak fel. Jön Vitéz László, akinek hódító megjelenését tapsvihar fogadja.

– Hol vagy, te gyáva panorámás? Megint bebújtál előlem a csárdába? Gyere ki, ha mersz, majd én mindjárt elhúzzom neked a nótádat.

– Veled nem állok szóba, egy ilyen nagy kapcabetyárral nem is állok szóba, te gazember, Vitéz László! – hallik a csárdából a panorámás hangja.

– Nem állsz szóba? Majd akkor kihúzlak a csárdából tégedet, te gyáva panorámás, hogy merted te bántani Fickót, az én barátomat?



A Hincz-féle bábszínház Vitéz László-kollekciója korabeli fotón (forrás: fidelio.hu)

Vitéz László előhúzza a csárda mögül a panorámást, a vita megszűnik, jön a cselekmény. A panorámás a furkósbottal nekimegy Vitéz Lászlónak, ütni akarja a fejét, de Vitéz László a fejét jobbra-balra kapkodja, a furkósbot mindig csak a színpad szélére sújt le. A nézők boldogok. Vitéz László megunja a dolgot, kikapja a botot a panorámás kezéből, s agyba-főbe veri vele. Valami két percig kopog a bot a panorámás fején, végre leejti a fejét, nem

mozdul többet. Vitéz László agyonverte a panorámást. Vitéz László felnyalábolja a panorámás hulláját, felemeli az odakészített láda fedelét, beléhajítja a ládába.

– Most megöltelek, te bitang panorámás, máskor nem fogod bántani a barátomat, Fickót. Tapsoljatok, gyerekek!

Vitéz László egymáshoz nyomkodja a két kezét, a közönség vele tapsol és éljenzi Vitéz Lászlót. A legzajosabb ünneplés közben egyszer csak felemelkedik a láda teteje, kibúvik belőle a Halál. Fehér lepedőbe van öltöztetve, a feje vigyorgó fehér koponya, a nyakára fekete kravátlit kötöttek.

Halál: Mit tettél, Vitéz László?

Vitéz László: Mit ettem? Szafaládét ettem.

Halál: Ne viccelj velem, Vitéz László, én vagyok a Halál.

Vitéz László: Semmi közöm hozzá! Eredj haza!

Halál: Te gyilkoltál és most te is meg fogsz halni!

Vitéz László: Most mindjárt? Én még ráérek.

Halál: Most mindjárt meghalsz. Gyere velem a temetőbe.

Vitéz László: Lepedőbe?

Halál: Nem lepedőbe, temetőbe!

Vitéz László: Mindjárt megyek, előbb menjen sétálni.

Halál: Meghalsz, meghalsz, meghalsz!

Vitéz László: Ne mondja, mert majd elhiszem.

Halál: Ne feleselj, ütött az utolsó órád!

Vitéz László: Éppen máma vittem a zálogba!

Vitéz László minden szavát harsogó kacagás kíséri. Egy pillanatra széjjelnéznek a félhomályban. Hogy néznek a gyerekek a Halálra? Mindnek csillog a szeme, mint a csillagok az égen, szájuk nyitva az élvezettől s a kacagástól.

A Halál ki akar jönni a ládából. Vitéz László a bottal ráhúz a vigyorgóra mázolt halálfejre. A Halál lebukik, megint visszaemeli a fejét, Vitéz László megint odasóz egyet, ez így megyen huszonötször. Azután odamegy a ládához és rácsapja a fedelét.

– Most eltemettem a Halált, megyek a csárdába mulatni – mondja rekedt diadallal. El is indul, de a láda teteje felcsapódik, megint ott a Halál.

– Gyere, Vitéz László – mondja –, elviszlek a föld alá!

– Ejnye, szemtelen Halál, megint kitoltad a pofádat? – kiáltja Vitéz László mérgesen, megint nekimegy a furkósbottal a Halálnak, kopog a fején, a Halál megint lebukik, Vitéz László megint el akar menni a csárdába, a Halál megint felemeli a láda fedelét. Ez ötször-hatszor megismétlődik, végre Vitéz László jól lecsapja a láda tetejét és ráül. A Halál lenn jajgat a ládában, nem bír feljönni.

– Tapsoljatok, gyerekek! – mondja Vitéz László, összenyomkodja a karjait, a közönség lelkesen tapsol vele. A függöny legördül.

– Előadásunk véget ért – dörgi Vitéz Lászlónak, a Halálnak, a panorámásnak meg Fickónak közös hangja a függöny mögül. Tessék eltávozni, kérjük a nagyérdemű pártfogást a jövőben.

Sok minden, Athenaeum, Budapest, 1914, 48–53.

Erő Szép: Death in the Puppet Theatre

Poet, author, and also playwright Ernő Szép (1884–1953) saw a performance by Károly Hincz (1885–1953), member of the famous puppet dynasty, in Városliget in March 1913. Hincz's ancestors had already included *Vitéz László* in their repertoire, but he himself probably did not start playing *Vitéz László* stories with a glove puppet until 1909. The source of humour in the dialogue between *Vitéz László* and Death, the dazzling wordplay rising from misunderstanding and misinterpretation as recalled by Ernő Szép in his writing, were later adopted by Henrik Kemény Sr. (1888–1944?), who was running regular *Vitéz László* pieces in his puppet theatre in Népliget from 1927 on. His vicissitudes in the last months of his life during the Holocaust are remembered in the present issue by Csaba Galántai, who also commemorates the son, the world-famous puppet artist who died ten years ago (Henrik Kemény 1925–2011), urging proper heritage management by the profession.

Vitéz László bölcsőjénél, avagy a bábos bódé belülről

Kemény Henriket Tömöry Márta kérdezte
(részlet az interjúból¹)



TÖMÖRY MÁRTA: A papa mindig fejből játszott, vagy le is írta?

KEMÉNY HENRIK: Tulajdonképpen, amit a nagypapától vett át, amit a nagypapától örökölt, azt mind fejből... ugyanúgy, mint én. De aztán, hogy közeledett a háború, nekiállt leírni, hogy meg legyen, akkor elkezdte leírni. A füzet ott is van az Emőkénél,² ami le van írva...



Kemény Henrik Vörösmarty utcai otthonában
az 1990-es években (forrás: színhaz.org)

T. M.: Igen, azokat a játékokat ismerem.

K. H.: Te Mártikám, régen egyszer... az a pilyi-palityi, tudod, beszéltünk róla, régen. Azt a füzetet jó lenne valahogy megszerezni. Szeretném összevetni, mert csak a gyerekoromból él bennem... Összevetni úgy a szövegét, mint a játékot... ez a pokolbeli játék tulajdonképpen...

T. M.: A *Faust*-játék?

K. H.: Igen, annak egy része, illetve egy vásári változata, hogy ha sor kerül rá, és tényleg felveszik videóra, hogy archiválják, szeretném, ha ez is meg lenne. Mert a pontos

szövegét nem tudom, csak ahogy az emlékeimben él. Ezt már Kende Mártának³ meséltem, és fel is jegyezte. Bár én nem felejttem el, az emlékek azok csak megvannak... de azért jó lenne összevetni.

T. M.: Ez a Kaspárek és az ördög közti jelenet tulajdonképpen? Csehül: pidluke-padluke...

¹ Magnóval készült interjú Kemény Henrikkel, 1988 januárjában. Henni felkészült a beszélgetésre: előhossa a bőröndöket, melyekből ömlesztve tálalja a róla szóló cikkeket, újságkivonatokat, fotókat, plakátokat, saját rajzait.

² Mészáros Emőkénél a Színházi Intézetben.

³ Kende Márta televíziós rendező.

K. H.: Igen, leviszi a pokolba, és ott az ördögök, illetve a szellemek megtámadják, akkor találja ki ezt... Ez tulajdonképpen egy jelszó, mint ahogy nálunk a bohócjátékokban, a cirkuszban volt olyan – nem tudom, ma játsszák-e még: „kezdeni-végezni, kezdeni-végezni”... Szóval megvolt a jelszó: kezdeni, akkor csimm-bumm! és „végezni”, akkor abba kellett hagyni. Szóval ez az a játék. Vitéz László mindig mondta: „kezdeni”, és azzal ütött hármat, négyet mindnek a fejére, ám amikor ő kapott volna, mindig azt mondta: „végezni”. (Nevet) Ez is egy ilyen cirkuszi játék. Az is érdekes feladat lehetne egyébként: hogy melyik volt előbb. A bábjáték, ami olcsóbb volt ugye, olcsóbb vásári szórakozás, vagy pedig a cirkusz? Hogy most bábjátékból került-e át a cirkuszba, vagy fordítva? Ha logikusan kutatod a dolgot, akkor az a feltételezés, hogy a bábjátékban volt előbb. Hát a bábjáték az több ezer éves, ugye...

T. M.: Igen... a cirkusz is.

K. H.: Igaz, a cirkusz is ugyanúgy, de bábjáték már az is, mikor a csecsemőnek a kezébe nyomják azt a... akármiből készült, akár agyag-, akár rongybábót, mindegy, az már bábjáték...

T. M.: S ha a szent formáját is veszed... a régi betlehemest...

K. H.: Igen, hát a betlehemes játékok... az már művészi bábjáték, ugye?

T. M.: Te láttál gyerekkorodban betlehemes játékot?

K. H.: Én betlehemes játékot nem láttam... de betlehemes játékot én magam is csináltam. Mi magunk állítottunk össze, az akkori idők szövegei alapján, egy kis betlehemes játékot. A betlehemet préselt képekből, furnérra ragasztva, kivágva magam megcsináltam. A betlehem, az a kicsi betlehem azokkal a préselt képekkel, jászollal, mindennel, nekem megvan. Kint a ligetben.⁴

T. M.: Igen? Elmegyek megnézni.

K. H.: Az megvan. Viszont betlehemi élőképeket templomokban láttam a jászollal, a három királyokkal, pásztorokkal, minden... Annak idején sok templomban, a Mária Terézia-templomban például. A nagymama ott lakott a Liliom utcában, elég közel volt, minden karácsonykor elmentünk oda. Ott nagyon szép betlehemek voltak... Ilyen nagy figurák, szinte marionettfigurának lehetett volna használni... Nagyon szépen kidolgozva, gyönyörűek voltak.

T. M.: De nem mozgtak?



Szabadtéri cirkusz a Ligetben,
1919. május 1-jén, a proletárünnepen
(forrás: fotomuveszet.net)

⁴ Később meg is mutatta. 2011-ben ez is odalett a tűzben.

K. H.: Nem, nem mozogtak. Be volt állítva a betlehemi jászol és a betlehemi figurák.

T. M.: Bent a templomban?

K. H.: Igen, bent a templomban, mindig az oltár jobb oldalán volt felállítva. Talán a Mária Terézia-templom történetében valamit meg lehetne találni, valószínűleg fotókat is csináltak róla... A papoknak tudniuk kell róla.

T. M.: Jártak városon is? Divat volt betlehemezni?

K. H.: Betlehemezni? Hát mi magunk is jártunk! Persze.

T. M.: Ismerősökhöz?

K. H.: Nem csak ismerősökhöz... bementünk házakba is, az egész körutat végigjártuk annakidején. Bementünk a körútra, a belvárosba. A legtöbb karácsonyi éneket tulajdonképpen azért tanultuk meg akkor... és hangosan, udvarokban énekeltünk, és krajcárokat dobáltak le. Aztán, amikor összeakadtunk véletlen olyan betlehemesekkel, akik éppen abból a kerületből valók voltak, bizony megkergettek bennünket. Az öcsém, az öcskös volt az angyal, valódi üvegszálas angyalhajat raktunk a fejére, és mikor úgy megkergettek, szegénykém alig tudott szaladni, mert majdnem bokáig érő fehér hálóing volt rajta. Felhúzta a nyakába, én meg a betlehemet szorongattam a hónom alatt, úgy rohantunk, mint az őrültek...

T. M.: Te minek voltál öltözve?

K. H.: Én voltam az öreg... ilyen görcsös görbe bottal, amit a ligetből vágunk. Kenderszakáll, bajusz, minden... Kucsma, kifordított kabát, és hogy bundának hasson, spárgával ilyen csomókat raktam rá – és így jártuk a várost.

T. M.: Ketten jártatok?

K. H.: Nem, hárman... Öcskös az angyal, én az öreg és volt a Hipp-hopp Pista. *(Nevet)*

T. M.: A katona? Őt úgy hívták?

K. H.: Hipp-hopp Pista, igen! „Gyere be, te Hipp-hopp Pista! – Nem megyek! Gyere be, mert... mert... megraklak a füttykösömmel. – Minek menjek be? – Mert idebent jó meleg van, vár a terített asztal. – Milyen asztal? Mi van rajta? – Sütemények, sonka, kolbász...”

T. M.: Kard volt valakinél?

K. H.: Kard... fakard... az nála volt.

T. M.: És a betlehemet ő vitte, vagy te?

K. H.: Nem, azt én vittem. Aztán persze időnként letérdelt... Ja, nem, nem én! Nem, dehogy! Azt az angyal tartotta, az öcskös! Előtte egy szál gyertyát meggyújtottunk, hátul egy zseblámpát szereltünk bele, az még most is megvan. Hátul dupla fala volt, és a belső részén a csillagot kivágtam; a széle sárga, a közepe vörös, és a zseblámpa, az pont a jászolt világította meg úgy, hogy nem a gyertya világított alulról felülre, hanem a zseblámpa, és mindig cserélgettük benne az elemet. Bárhova bementünk, nagyon megnézték. Hátul volt egy picit kapcsoló is. Megvan, meg tudom mutatni. Fűzfa ágaiból csináltam a tetejét. Vékony kis ágak, egymás mellé rakva...

T. M.: Játszottál a ligetben a papával?

K. H.: A papával a '38-as évben... várj csak, hogy is volt? 1937–38-tól kezdtünk... igen, '38 után kezdtünk járni a városba, óvodákba a papával. Akkor csinálta meg a papa azt a kicsi, hordozható paravánt, és amikor bemutattuk a *Koldus és királyfit*, akkor azt vittük. Később csinált a papa egy kis marionett-színpadot, ilyen kicsi bábokkal (*mutatja: kb. 30 cm-t*), és akkor azzal is jártunk. Képzeld el, hogy a Ligetből gyalog elmentünk példád az Óhidy Lehel⁵ lakására.

Tudod, hol lakott, nem? A Körtérren, akkor Horthy Miklós út volt. Ott lakott a Lehel, abba a... ami annak idején egy német játszó-otthon, Spielschule volt, ahol a René⁶ balettet tanított. Én abban a teremben játszottam a *Koldus és királyfit*. A Lehel nem is akarta elhinni, csak amikor először fölmentem hozzájuk, és mutattam, hogy itt az van, meg ez van... Akkor Lehel: „Te ismered ezt a lakást?” Mondom, persze, hogy ismerem, itt én játszottam. „Hogy-hogy?” Hát itt játszottam a *Koldus és királyfit*, és elbeszéltem neki, hol állt a színpad.

Nem akarta elhinni, de látta, hogy olyan otthonosan mozgok. Tudtam, mi hol van. Szóval ott játszottam. A Ligetből gyalog elvittük a marionett-színpadot, és utána visszahoztuk. Úgy húztuk magunk után a kiskocsin. A kiskocsi különben megvan a Ligetben... Talán vannak valami régi levelek is az Emőkénél, amiben hívják a papát különböző előadásokra. Sőt még egy kis füzet is volt, az előadások naplója, egy ilyen kicsi füzet, amibe bele van írva... Várjál csak, hol van ez? (*Elszalad, keresgél.*) Ollé, nem látok, hol a szemüvegem?... (*Előhoz egy kis marionettet, egy Miki egeret.*) Nézd, ezt nekünk, tanulóbabnak csinálta a papa. A mama varrta a ruháját.

T. M.: Milyen könnyű. Milyen fa?

K. H.: Hársfa.

T. M.: Milyen finom.

K. H.: Már több mint ötven éves. (*Nevet.*)

T. M.: A cseh bábosok is hársfával dolgoznak, miért?

K. H.: A hársfa jól faragható bármilyen irányban. (*Bencseki Mátyás, a fotós, észreveszi a bábont a leltári számot és rákérdez.*) Ez a leltári szám, a Színházi Intézetben volt...



Az idősebb Kemény Henrik által fiainak készített marionett színpad a debreceni Vojtina Bábszínház 2017-ben rendezett kiállításán
(fotó: Miglinczi Éva, forrás: artlimes.hu)

⁵ Óhidy Lehel bábgyűjtő, bábos szakkönyvek szerzője.

⁶ René Óhidy Lehel testvére volt.

T. M.: A saját bábod?

K. H.: Hát ott van leltárba véve, ott van letétben az összes, illetve a kilencven százaléka. *(Leszed egy bőröndöt és ekkor rakja ki a dokumentumanyagot.)* Apropó! Újságcikk! A Népligeti színházról két oldalas fotó és cikk van 1944-ben, a Magyar Futárban. A Magyar Futár a nyilasoknak a legfasisztább lapja. És olvasd el – ott van Emőkénél –, hogy az mit ír a magyar Vitéz Lászlóról, a rettenthetetlen hősről: agyba-főbe dicséri, és közben hátul a papa, a zsidó játszott... Nem tudták. És tudod, milyen veszélyes volt?

T. M.: És akkor mégis hogy vitték el? Azt mondtad, minden nyomot eltüntetett.

K. H.: Hát feljelentette... feljelentésre vitték el... A tagkönyvét azt nem semmisítette meg, azt úgy dugdosta, hogy jaj!...

T. M.: Tudjátok, ki jelentette fel? Sejtitek?

K. H.: Egy rohadt nyilas, aki a barátjának mondta magát, összejártak... *(Nevet nem mond. A dokumentumok között turkál.)*



At the Cradle of Vitéz László, or From the Inside of A Puppet Booth

Henrik Kemény Was Asked by Márta Tömöry

(excerpt from the interview)

In this 1988 interview excerpt, the epoch-making puppet artist Henrik Kemény (1925–2011) himself recalls the operation of his father's family puppet theatre, giving a close-up on the birth of the *Faust-play*, among other things. Answering the questions of puppet dramaturge Márta Tömöry, he mentions the relationship between the circus and puppet theatre, as well as the puppet elements and props to be found in the *betlehemes* (nativity play) tradition, which he also prepared as a child when taking part in *betlehemes*. The beginning of the puppet artist's career and the acquisition of the craft of puppet making are vividly described. Finally, the absurd details of his father's humiliation during the rule of the Arrow Cross Party are shared.



GALÁNTAI CSABA

Idősebb Kemény Henrik utolsó levele

Bevezető gondolatok egy készülő monográfiához

Kemény Henrik bábművész idestova tíz esztendeje, hogy nincs közöttünk, s ez idő alatt nem született életét és művészetét bemutató monográfia. Ennek legfőbb oka, hogy a Debrecenben található hagyaték a mai napig nem kutatható. Érthetetlen, hiszen a Korngut-Kemény Alapítvány elnöknője már a bábművész halálát követő évben a hagyaték kutathatóvá tételét ígérte, pályázatok kiírásának lehetőségéről szólt, és a kutatást támogató ösztöndíjakkal kecsegtetett (Vasárnapi Hírek, 2012. június 3.; Magyar Hírlap, 2012. december 5.). Legalább olyan felfoghatatlan, hogy miközben másfél évtizede folyik az ígéretes egy Kemény Henrik hagyatékára épülő bábmúzeum létrehozásáról, kiderül, hogy a hagyaték egy része még mindig feldolgozatlan. Így aztán joggal felmerül a kérdés, hogy miféle szakmai megalapozottsággal jelenhet meg úgy egy családi dokumentumokat tartalmazó kötet,¹ hogy a szerkesztő (aki az Alapítvány elnöknője), nem rendelkezik kellő rálátással a teljes hagyatéki anyagra, de még az általa szerkesztett kötet anyagára sem. Ugyanis nem csupán eme kötetben, hanem ama másikban is, amelyben Kemény Henrik mondja el életét,² szerkesztésbeli következetlenségek, pontatlan képaláírások, személy- és időponttévesztések, szövegismétlések, tartalmi bizonytalanságok, tárgyi tévedések, valótlan állítások egész sorával találkozunk. S ha még hozzávesszük, hogy az elmúlt években e könyvek szerkesztője a boldog tudatlanok magabiztosságával teleszórta a különböző lapokat, szakfolyóiratokat téves adatokkal, akkor bizony közelebb kerülünk annak a megértéséhez, hogy miért tart ott bábtörténetírásunk, ahol tart. Az pedig különösképp aggodalomra ad okot, hogy ezek a kötetek egyetemisták kezébe kerülnek mint szakkönyvek, kötelező olvasmá-

¹ A Kemény Bábszínház képeskönyve. Szerkesztette, a dokumentumokat, a képeket válogatta: Láposi Terka. Korngut-Kemény Alapítvány, 2015.

² Kemény Henrik: Életem a bábjáték bölcsőtől a sírig. Lejegyezte: Láposi Terka. Debrecen, Korngut-Kemény Alapítvány, 2012.



Kemény Henrik családi ereklyéi a debreceni kiállítás tárlójában
(fotó: Miglinczi Éva, forrás: artlimes.hu)

nyok. Azt gondolom, egyetlen szervezet, alapítvány vagy személy sem sajátíthatja ki a nemzeti értékként emlegetett Kemény Henrik bábművész hagyatékát. Mert ez nem etikus. Mint ahogy nem etikus más kutatási eredményeit saját eredményeinként feltüntetni.

Kemény Henrik édesapja életének utolsó hónapjairól szóló írásom előtt engedtessek meg, hogy röviden emlékezzek egy korábbi publikációmra (Art Limes, 2019. 4. sz.). *Ki látta Weisz Arankát?* címmel megjelent tanulmányomban Kemény Henrik felmenőiről szolgállok eddig nem ismert, családi vonatkozású adatokkal. Mivel a két folyóirat olvasótáborra nem biztos, hogy azonos, ezért az olvasást könnyítendő megemlítek néhány, általam először ott közölt adatot. Kemény Henrik édesapja, az izraelita vallású Korngut Henrik 1914-ben Keményre magyarosította a nevét. Ifj. Kemény Henrik mindig arról beszélt, hogy szülei a zsidótörvények miatt nem házasodhattak össze. Az igazság az, hogy 1913-ban Korngut Henrik feleségül vette az izraelita vallású Weisz Arankát, akivel házassága élete végéig fennállt, noha igen korán elváltak útjaik. Kemény (Korngut) Henrik később megismerte a katolikus Kriflik Máriát, akitől három gyermeke (Henrik, Mátyás és Katalin) született. Kriflik Mária 1940-ben Keményre változtatta a nevét. Ifj. Kemény Henrik és testvérei Papának szólították édesapjukat, így kerülhetett a címbe e megnevezés:

A Papa utolsó levele

– Itt nem szabad énekelni! – adja ki az ukázt a csendőr, s nagyot taszít Vitéz Lászlón. Persze Vitéz László nem hagyja magát, mert neki senki sem mondhatja azt, hogy ne énekeljen, főleg akkor nem, ha énekelni támad kedve. Így hát újra és újra rázendít: „Ujjé, a Ligetben nagyszerű...” A csendőr dutyiba akarja zárni őt, ám végül a csend őre kerül oda.

Id. Kemény Henrik³ ezt a bábjátékot is előadta 1944. február 20-án a Vitézi Rend Üllői úti székházában. Előadás-naplójában – melyet iskolákban, családi rendezvényeken tartott kishízló előadásairól vezetett – ez a bejegyzés időben az utolsó. Valószínűleg az utolsó előadása is ez volt. Március 19-én a németek megszállták Magyarországot. Vitéz Lászlónak végérvényesen megtiltatott az éneklés, s vele együtt Kemény Henriknek a játék. De előadásainak nem a németek vetettek véget, hanem egy bírósági ítélet parancsolta le a színpadról.

A fajgyalázási per

A feljelentés háttérében kicsinyes bosszúállás húzódik meg. 1941-ben, az életbe lépő zsidótörvényt követően Mózes Lajos népligeti mutatványos, fagylaltos és élelmiszer-árus azzal vádolta meg Kemény Henriket, hogy vét a nemrég életbe lépő fajgyalázásra vonatkozó törvény ellen. Az 1941. évi XV. törvénycikk, amelyre hivatkozva a feljelentést megtette, egyfelől tilalmazza a zsidók és keresztények közötti házasságot, másfelől büntetni rendeli a zsidó férfi és tisztességes, nem zsidó nő között házasságon kívül létrejövő nemi kapcsolatot. Ez utóbbira hivatkozva írta meg Mózes Lajos a levelét, melyet szöveghűen adok közre.

„Méltóságos Főkapitány úr

alulírott tisztelettel azon panaszos feljelentést teszem Kemény Henrik bábjátékos volt egyesületi titkár ellen aki lakik X Ker népliget mutatványos Tér 29 szám alatt ugyan csak hasonló nevet fel vevő Kemenyi Mária, Kivel többévi közös háztartásukat az érvénybe lévő faj védelmi törvényünk életbe lépése után jelenleg is fen tartják foglalkozást nemtalál, így van bőven arra ideje hogy ellenem rádiózás véget a közelemben lévő bérlő társaimat feljelentésre bízítsa már két esetben ezért kelet fizetnem most jön a harmadik b. parancs nem csinalok semmi mást mint hogy a technika által adot hangal szorakoztatóm a közönséget és eszt régi mutatványos kolégák nem akarják tudomásul

³ Az idősebb megkülönböztető jelzőt a továbbiakban nem használom, hiszen egyértelmű, hogy ifj. Kemény Henrik édesapjáról szólok. Ugyancsak elfogadhatónak tartanám a Kemény (Korngut) Henrik névhasználatot, tehát azt a változatot, amelyben a magyar nevet zárójelben követi az eredeti, születési név. Azért kell erről említést tenni, mert a szakirodalomban gyakran helytelenül írják a nevét Korngut-Kemény Henriknek.

venni a fejlődési fojamat útját tisztelettel kérem a főkapitány urat hogy ezen faj gyalázó allandoan sutto és egy kis zugivászatal foglalkozo egyének elhejzekedést nyújtani szíves kedne hogy ezutal a rám zutitot alaptalan és anyagi veszteséget szenvedő hajszától megszabaduljak mély allazattal marattam a méltóságod szolgálja,
Mózes Lajos világháboru allat a hazaért vesztet, félábnélküli hadi rokkant mutatványos. Lakik X Ker népliget, mutatványos Tér 48”⁴

Mózes egy másik levelében Keményi Máriát is feljeleníti:

Méltóságos Főkapitány úr

Méltóságodhoz azon feljelentést teszem hogy a X Ker. népliget mutatványos Tér 29 szám allati parcellán működő báb színház útod tulajdonos Keményi Mária a fajvédelmi törvényünkbe ütköző cselekedetet követ el azal hogy Kemény Henrik zsidó valású férfi szeméjel Közös háztartásban él ez időszerint is rendszeresen. Maradok Tisztelettel Mózes Lajos mutatványos X Ker népliget mutatványos Tér 48”⁵

Mit lehet tudni Mózes Lajosról? A Magyar Mutatványosok Országos Egyesületének egy 1941-es népszámlálási kérdőíve szerint 1895. március 9-én született Kiskunlacházán, elemi és ipari iskolát végzett, nőtlen. Az I. világháborúban lett rokkant. 1927-től működött a Népligetben mint mutatványos, élelmiszer- és fagyaltárus. Ez utóbbi munkáját annak is köszönheti, hogy a főváros a hadirok-

⁴ A levelet – az olvasást könnyítendő – központoszással, mondatokra tagoltan, helyesírási hibáktól mentesen is közreadom: „Méltóságos Főkapitány Úr! Alulírott, tisztelettel azon panaszos feljelentést teszem Kemény Henrik bábjátékos, volt egyesületi titkár ellen, aki lakik X. ker. Népliget, Mutatványos tér 29. szám alatt ugyancsak hasonló nevet felvevő Keményi Máriával, kivel többévi közös háztartásukat az érvénybe lévő fajvédelmi törvényünk életbe lépése után jelenleg is fenn tartják. Foglalkozást nem talál, így van bőven arra ideje, hogy ellenem rádiózás végett a közelemben lévő bérlőtársaimat feljelentésre buzdítsa. Már két esetben ezért kellett fizetnem, most jön a harmadik b. parancs. Nem csinállok semmi mást, mint hogy a technika által adott hanggal szórakoztatom a közönséget, és ezt, régi mutatványos kollégák, nem akarják tudomásul venni a fejlődési folyamat útját. Tisztelettel kérem a Főkapitány urat, hogy ezen fajgyalázó, állandóan sutto és egy kis zugivászattal foglalkozó egyénnek elhelyezkedést nyújtani szíveskedne. Hogy ezúttal a rám zúdítt alaptalan és anyagi veszteséget szenvedő hajszától megszabaduljak. Mély alázattal maradtam a méltóságod szolgálja, Mózes Lajos, világháború alatt a hazáért veszített, fél láb nélküli hadirokkant mutatványos. Lakik X. ker., Népliget, Mutatványos tér 48.”

⁵ „Méltóságos Főkapitány Úr! Méltóságodhoz azon feljelentést teszem, hogy a X. ker. Népliget, Mutatványos tér 29. szám alatti parcellán működő bábszínház utódtulajdonos, Keményi Mária, a fajvédelmi törvényeinkbe ütköző cselekedetet követ el azal, hogy Kemény Henrik zsidó vallású férfi személlyel közös háztartásban él, és ez idő szerint is rendszeresen. Maradok tisztelettel Mózes Lajos mutatványos. X. ker., Népliget, Mutatványos tér 48.”

kantakat utcai fagylaltárusítással is igyekezett megélhetési lehetőséghez juttatni. Az ambiciózus Mózes a fagylaltárusok között hamar vezető szerephez jutott, s így 1929-re már nyugodt megélhetést biztosított számára az árusítás, amely jó-részt fagylaltárusként való terjeszkedésének, a fagylaltárus-helyek ügyes leosztá-sának köszönhet. A Budapest székesfőváros törvényhatósági rendes közgyűlésén is beszédtema lett a mások kárára történő terjeszkedése.⁶ Ennek ellenére vagy éppen ezért a hadirokkant árusok 1934-ben megválasztották a HONSz⁷ utcai árus-szakosztály helyettes vezetőjévé.

Ifj. Kemény Henrik visszaemlékezésében a Papa és Mózes Lajos kapcso-latáról is beszél. A Papáról szólva megemlíti: „Emlékszem, Mózes bácsinak és Égető néni⁸nek ő intézte el, hogy hadi segélyt, hadinyugdíjat kapjanak, mivel Mó-zes bácsi sebesülten megszökött a katonaságból. Nagyon hálásak voltak akkor, nem győzték köszönni neki, amiért segített. Milyen furcsa az élet! Mózes bácsi és barát-ja, Nagy János 1944-ben belépett a Szálasi Ferenc-féle nyilas gyűlekezetbe, és fel-jelentették a Papát. Tudták, hogy szociáldemokrata volt a Papa. A párttagköny-vét (sic!⁹) is elvették, de ami a legszégységteljesebb, hogy fajgyalázásért zárták be a Markó utcai börtönbe.”¹⁰ Ez az emlékező szöveg némi pontosításra szorul. Mó-zes Lajos nem volt a nyilaskeresztes párt tagja, mint az az 1945-ös igazoló bi-zottsági jegyzőkönyvekből – melyekről még szólni fogok – kiderül. Ugyanak-kor az is igaz, hogy a szociáldemokrata, valamint a kommunista párttagok és szimpatizánsok gyűlekezéseit a Népligetben nem mindenki nézte jó szemmel. Mózes Lajos sem.

Mózes feljelentésének meglett az eredménye, bíróság elé kellett állnia Ke-mény Henriknek. Az ügyészségi vádirat megfogalmazását követően Kemény Henrik beadta írásbeli védekezését.¹¹

*Tekintetes Királyi Törvényszék!*¹²

A B.III.10415/1942. számú ügyben kiadott vádirattal szemben, mely tisztelettel, bá-tor vagyok a következőkkel védekezni:

⁶ Fővárosi Közlöny, 1929. június 19. 1251–1253.

⁷ A Hadirokkantak, Hadiözvegyek és Hadiárvák Országos Nemzeti Szövetsége 1920-ban alakult.

⁸ Mózes Lajos és Égető Bálintné együtt éltek. Égetőéknek biciklipályája volt a Mutat-ványos téren.

⁹ Helyesen: párttagkönyv. Kemény Henrik: Életem a bábjáték bölcsőtől a sírig. Leje-gyezte: Láposi Terka. Debrecen, Korngut-Kemény Alapítvány, 2012. 37.

¹⁰ *Életem a bábjáték bölcsőtől a sírig.* 37.

¹¹ Levelét szöveghűen közlöm. Noha néhány helyen vét a helyesírási szabályok ellen, nem akartam (sic!) jelekkel nehézzé tenni, az egyébként tiszta fogalmazásának, ér-velésének megértését.

¹² Ennek a levélnek, akárcsak Mózes Lajos levelének lelőhelye: Budapest Főváros Levéltára. Budapesti Kir. Büntető Törvényszék Iratai. Büntető perek irata. Jelzet: VII.5.c 10415/1942

Nem érzem magam bűnösnek, mert 1921-ben, amikor Keményi Máriával megismerkedtem,¹³ illetve 1924-ben, amikor vele közös háztartás formájában életközösséget kezdtem, nem tudhattam, hogy 1941-ben olyan törvény lesz, amely zsidóvallású férfinak keresztény nővel való benső kapcsolatát tiltja, mert ha ezt előre tudtam volna, akkor mint olyan ember, aki a törvénnyel soha semmiféle összeütközésbe nem került, a szóbanlevő kapcsolatot semmiesetre sem teremtettem volna meg.

Lényegileg azonban a vád arra támaszkodik, hogy ezt a benső kapcsolatot 1941. október hava, tehát a zsidó férfinak keresztény nővel való nemi-kapcsolatát tiltó törvény életbelépése után is fentartottam Keményi Máriával.

Ezt a körülményt – mint ahogy a nyomozó hatóság előtt is beismertem – ezúttal sem tagadom, mert nem is hinné el senki, hogy egy-fedél alatt élő férfi és nő között nemi-kapcsolat nem állana fenn.¹⁴ Ez csak akkor volna félig-meddig elhitethető, ha a közös háztartást Keményi Máriával megszüntetném, tőle elköltözködnék. Erre viszont nem vagyok képes. Nemcsak Keményi Máriával és három gyermekünkkel szemben táplált érzelmi okok miatt, hanem azért sem, mert kenyérkereseti szempontból helyhez vagyok kötve (Keményi Máriának a Népligetben bábszínháza van, azt én vezetem, abban én dolgozom), és ha én eltávozom, akkor nem tudnak gondoskodni a család kenyeréről, mert koromra és a mai viszonyokra való tekintettel mással kenyeret keresni nem tudok.¹⁵

Tekintetes Királyi Törvényszék!

Jogot nem tanultam, de az élet iskolája, meg a magam tudásvágya sok mindenre megtanított és egyenes gondolkodásom, érzésem azt sugalja, hogy nem vagyok bűnös a vád szerinti cselekmény elkövetésében, mert az csak következménye a fentebb elmondott azon szituációnak, amelyért még a vádirat sem tesz felelőssé.

Ha 1941-ben, amikor a szóbanlevő törvénycikk életbelépett, családomat elhagyom, akkor ugyan nem kerülök vádlottként a bíróság elé, de – érzésem szerint – nagyobb bünt követek el azokkal szemben, akiké minden szeretetem és akiknek szükségük van reám.

Bízom a Tekintetes Királyi Törvényszék bölcsességében és hiszem, hogy ítéletével felment a vád alól, mert lehetetlen, hogy büntetlen előéletem és a vád szerinti cselekmény

¹³ Keményi Mária tanúvallomási jegyzőkönyvében 1920-at említ. Valószínű, hogy 1920 szilveszterén ismerkedtek meg. Kemény Henrik Máriához írt versében az első találkozásukra utalhat: „Emlékszel-e még?... / -Egy szilveszteri éjjen- / Egy-két csókot adtál / A zálogért nékem. // Nem volt komoly, / Játék-csók csupán ...” In: A Kemény Bábszínház képeskönyve, 281.

¹⁴ Kemény Henrik ezt akár tagadhatta is volna, mint ahogy tette más pár hasonló helyzetben. Hiszen a nemi élet gyakorlásának bizonyítása lehetetlen lett volna. Tudunk olyan esetről, ahol éppen ezért felmentő ítélet született.

¹⁵ Kemény Henrik és Keményi (Kriflik) Mária mutatványostelepi társbérlokk voltak, ám 1939. június 1-jén Henrik kivált, és a bérlet kizárólag Mária nevére íratott át. Henrik a zsidótörvények életbelépése után is fellépett a Népligetben, s olykor családknál, iskolákban is.

elkövetésében és nyilvánvaló jóhiszeműségem ellenére, rajtam keresztül egy anya és három ártatlan gyermek is bűnhődjék.

A Tekintetes Királyi Törvényszéknek

Budapesten, 1942. október hó 27-én,

mély tisztelettel

alázatos szolgája: Kemény Henrik

Kemény Henrik és Keményi Mária is megemlíti a tárgyalás során, hogy szerettek volna összeházasodni, de nem tudtak, mert Henrik felesége, Weisz Aranka nem volt hajlandó válni.¹⁶

A Budapesti Kir. Büntetőtörvényszék elsőfokú bírósági ítéletében Kemény Henriket négy hónapi fogházra mint főbüntetésre, továbbá háromévi hivatalvesztésre és politikai joggyakorlatának ugyanilyen tartalmú felfüggesztésére mint mellékbüntetésre ítélte. A Budapesti Királyi Ítéltábla a fogházbüntetés időtartamát két hónapra leszállította, végül a Magyar Királyi Kúria tovább enyhített a büntetésen: egy hónapi fogház lett az ítélet fajgyalázás vétsége miatt.¹⁷ Henriknek az 1944. február 23-án megtartott ítélethirdetést követő napokban kellett megkezdenie fogházbüntetését. Így március 19-én, amikor a németek megszállták Magyarországot, ő elzárás alatt lehetett. Alighogy kikerült a fogházból, április elsején fel kellett tűznie a sárga csillagot, június 21-vel pedig csillagos házba kellett költöznie. A X. kerületben a Bihari utca 27-es számú ház volt az egyike annak az 1944 csillagos háznak, amelyet a zsidók elkülönítésére létrehoztak. Ebbe az épületbe kellett költöznie Kemény Henriknek, valamint lánytestvérének, Korngut Katalinnak és férjének, Steiner Józsefnek, akik szintén a Népligetben éltek. Az 1900-as évek első évtizedében Kornguték és Steinerék is Újpesten laktak. Itt került a két, izraelita vallású család baráti és familiáris kapcsolatba. Henrik és Katalin édesapja, Korngut Salamon cipész volt, Steiner Hermann asztalosmester. Steiner fia cipészsegédként dolgozott, s meglehet, hogy József éppen Korngut Salomonnak segített, amikor megismerte annak leányát, akit 1909-ben feleségül vett.¹⁸ Steiner József¹⁹ tartózkodási helyeként 1913-ban már a Népliget (Látványos tér) van megjelölve. Az 1910-es évek elején a család minden tagja elköltözött Újpestről. Korngut Salamon felesége 1910-ben meghalt, fia, Henrik néhány hónapos amerikai út után hazatért, majd 1913-ban megnő-

¹⁶ Weisz Aranka (1890–1944) és Korngut Henrik 1913. május 20-án Újpesten kötöttek házasságot.

¹⁷ Az 1941. évi XV. törvénycikk, 15 paragrafus 1. bek. az úgynevezett harmadik zsidótörvény alapján fajgyalázásnak minősült Kemény Henrik és Keményi Mária kapcsolata.

¹⁸ A házasságkötés helye és időpontja: Újpest, 1909. május 28. Házassági anyakönyvi kivonat száma: 191., jelzete: HU BFL XV 20 I XXXIII 1 a A507 0234 (Budapest Főváros Levéltára)

¹⁹ Steiner József (Gyömöre, 1887. január 27. – Bp., 1954. április 27.) Ifj. Kemény Henrik tévesen az 1960-as évekre tette Steiner halálának napját.

sült.²⁰ Korngut Salamon is újránősült, s minden bizonnyal elköltözött Csepelre, a házasságkötésekor bejegyzett lakcíme mindenestre erről árulkodik. Steinerék biztosan elhagyták Újpestet, mint ahogy Kemény Henrik is. Steiner Józsefnek és feleségének céllövöldéje volt a Népligetben. Hogy pontosan mikortól, azt nem lehet tudni, de azt igen, hogy az asszony neve alatt futott a vállalkozás 1937-ig.²¹ Steinerné Korngut Katalin 1937-től 1944. május 25-ig Szántó Jenő vendéglős alkalmazásában állt a Népligetben. Ugyanitt jutott munkához Steiner József is. Szántó Jenő a zsidótörvények ellenére is foglalkoztatta őket, és később is segítette a családot, a csillagos házba rendszeresen küldött élelmet Katalinnak és Henriknek is. Szántó Jenő, aki egy évtizeden át (1937-ig) a Népligeti Mutatványosok és Egyéb Bérlők Egyesületének elnöke volt, mindvégig ragaszkodott ahhoz, hogy Kemény Henrik töltsen be mellette a titkári posztot. Mindez a háború utáni igazoló bizottsági jegyzőkönyvek vallomásaiból tudható.

A levél

Kemény Henrik többször is részt vett közmunkán, fia emlékezése szerint „a Kőbánya-felső vasútállomásra hordták őket rakodni a munkaszolgálaton.” Valószínűleg 1944. október 20-án, a nagy begyűjtések idején vihették el élete utolsó munkaszolgálatára. Nagytétényben dolgoztatták öt hetekig. Henrik innen írja levelét:

„Kedveseim! Legyetek szívesek a következőket elhozni vagy küldeni: nem postán.²² Hátizsákban borotvaeszközöket, lábszárcsavart, WC-papírt, ollót. Ezek a táskámban vannak. Továbbá: csajkát és kanalat, alsóruhát, zsebkendőt, törülközőt, szappant, sárkefét, pokrócot és ha lehet, melegsapkát. Végül: zoknit v. kapcát, tűt, cérnát. A Schäfer részére kérek kis dohányt öngyújtót és ha lehet kenyeret. A Mayerrel és a Bandival együtt vagyunk. Csókol Benneteket Henrik.

(A szövegre merőlegesen a lapszálon) Mariskám elhozhatná. (Előtte betű vagy szó törölve.)

Az elülső oldalon a címzett és a Kemény Henrik tartózkodási helyeként megadott cím: 25. zsidó munkásosztag²³, Nagytétény, sertéshizláló

²⁰ Korngut Henrik és Weisz Aranka házasságkötésének helye és ideje: Újpest, 1913. május 20.

²¹ Ifj. Kemény Henrik állítása, miszerint Korngut Katalinnak utazó komédiája lett volna, nem bizonyított. Lehet, hogy időszakos vállalkozás volt, de az is lehet, hogy besegített, bedolgozott valakinek.

²² Helyesen: postán.

²³ E megjelöléssel, számozással munkásosztag a Hadtörténeti Intézet és Múzeumban nincs nyilvántartva. Feltételezhetjük, hogy nem központi, hanem rögtönzött számozások voltak ezek, s a munkacsoportok helyi megkülönböztetéséül szolgáltak. A levél A Kemény Bábszínház képeskönyvében (a 278. oldalon) látható, olvasható. Felhívnam a figyelmet egy-két hibára. A 279. oldalon a kötet szerkesztője a 25. zsidó munkásosztagot 25. zsidó munkásosztálynak gépelte, s úgy tűnik, azon szövegrészekről,

Az első oldal alján lévő mondat, sajnos olvashatatlan. Betűfoslányok, fél-szavak „megfejtéséből” az a sejtésem, hogy a levélben említett Mayer feleségének üzent. Mayerék a Bihari utca 27-ben laktak az épület csillagos házával való kijelölése előtt is. Erre lehet következtetni az 1945-ös szavazóköri lista alapján, mely szerint Majer Mihály (szül.: 1883) és Majer Dezső (szül.: 1916) fémbevásárlónak, valamint Majer Mihályné (szül.: 1888) háztartásbelinek a Bihari utca 27. a lakcíme. A csillagos házak kijelölésénél a hatóságok próbáltak eleve olyan házakat kiválasztani, ahol nagyobb volt a zsidó lakosság aránya. Ennek alapján valószínűsítem, hogy a zsidó Mayerék (vagy Majerék) korábban is ebben a házban laktak.

Mit tudhatunk a levél keletkezéséről, s annak sorsáról?

„Nem postán érkezett, hanem valaki olyan adta át a Mamának, aki megtalálta a levelet. A munkatábor kerítésén kívül látta meg a földön az, aki kézbesítette. Nem ismertük az illetőt.”²⁴ Ifj. Kemény Henrik emléktöredéke némi felülvizsgálatra szorul. Elképzelhető, hogy Kemény Henrik valóban a kerítésen kívülre dobta a levelet, és azt valaki felvette. Ám az illető nem a címzetthez, hanem a postára vitte azt. A bélyegző egyértelműen mutatja, hogy a Keleti pályaudvarnál lévő 72-es postán adták fel. A postára kerülés pontos napjának meghatározását nehezíti az ezen időszakban érvényben lévő *A hulladékgyűjtés nemzeti érdek. Segíts! felirattal ellátott alkalmi postabélyegző*. Budapest 72. sz. postahivatala a háborús években többször is használt *A hulladékgyűjtés nyersanyagszerzés!*, *Gyűjtsd a vashulladékot!*, *Gyűjtsd a rongyhulladékot!* feliratú hirdetőbélyegzőt. A Kemény Henrik levelezőlapján lévő bélyegző sajátossága, hogy két időpontot (1944. november 9-e és 24-e) tüntet fel, melyek a gyűjtés idejének időtartamára utalnak. Tehát a november 9-e és 24-e közötti időszakban bélyegezték le a levelezőlapot. Mivel alkalmi hirdetőbélyegzőről van szó, fel kellett tennem a kérdést: lehetséges-e, hogy a levelezőlapot bélyegzővel ellátottan árusították? A Postamúzeum és a Bélyegmúzeum munkatársaival konzultálva arra a megállapításra jutottunk, hogy a bélyegző a levél feladását követően került a levelezőlapra. Ez azt jelenti, hogy november 9-énél előbb nem nyomhatták rá a bélyegzőt. A Kemény Henrik által megírt levelezőlap sárga színű, éppen olyan, amilyet a munkaszolgálatosok és hozzátartozóik között való kapcsolattartás céljából használtak. (A honvéd vezérkar főnöke július 1-jétől rendszeresítette a sárga színű levelezőlapot.) A levelezőlapon a ceruzaírás erősen kopott, de a lap nem hiányos, nem szakadt, a közepén hajtásnyom. Meglátásom szerint a csillagos házból vihette magával a levelezőlapot, s nem sokkal Nagytéténybe érkezését követően írhatta a levelet. Ez november első felében történhetett.

De ki volt a címzett? A levél Kemény Henrik húgának van címezve. Pontosan: Tek. Steiner Józsefné úrnő. Budapest, X. Bihari út 27. Ez a ház, mint em-

amelyeket nem tudott elolvasni, egyszerűen nem vett tudomást. Így a „Mariska elhozhatná” szövegrészről sem.

²⁴ *Életem a bábjáték bölcsőtől a sírig*, 37.

lítottam, 1944 júniusától csillagos ház volt, s Kemény Henriket is innen viték munkaszolgálatra. Noha a címzett személyét és a címet sikerült megfejteni, a „Mariskám elhozhatná” megjegyzés önmagában is utal arra, hogy nem Keményi Máriának van címezve a levelezőlap, bár tőle várta a tényleges segítséget. Tehát Steineréktől került a levél a Népligetbe Keményi Máriához. Meglehet, hogy azt, aki elvitte a levelet, ifj. Kemény Henrikék valóban nem ismerték.

Mi az oka annak, hogy Korngut Katalin és Steiner József nem jutott Kemény Henrik sorsára? A Szálasi-kormány belügyminiszterének rendelete szerint az 1944. október 15-e előtt megkülönböztető sárga csillag viselésére kötelezett és zsidó jelzésű házakban lakott 16–60 éves korú munkaképes férfiak és a 16–40 éves zsidó nők 1944. október 20-ától kezdve munkaszolgálatra (honvédelmi munkára) igénybe vétetnek. Korngut Katalin 54 éves volt, tehát a korhatáron túl. Steiner még nem töltötte be a hatvanat, életkora szerint munkaszolgálatra köteles, így minden bizonnyal nem megfelelő egészségi állapota okán lehetett alkalmatlan a munkamenetre, a munkaszolgálatra.

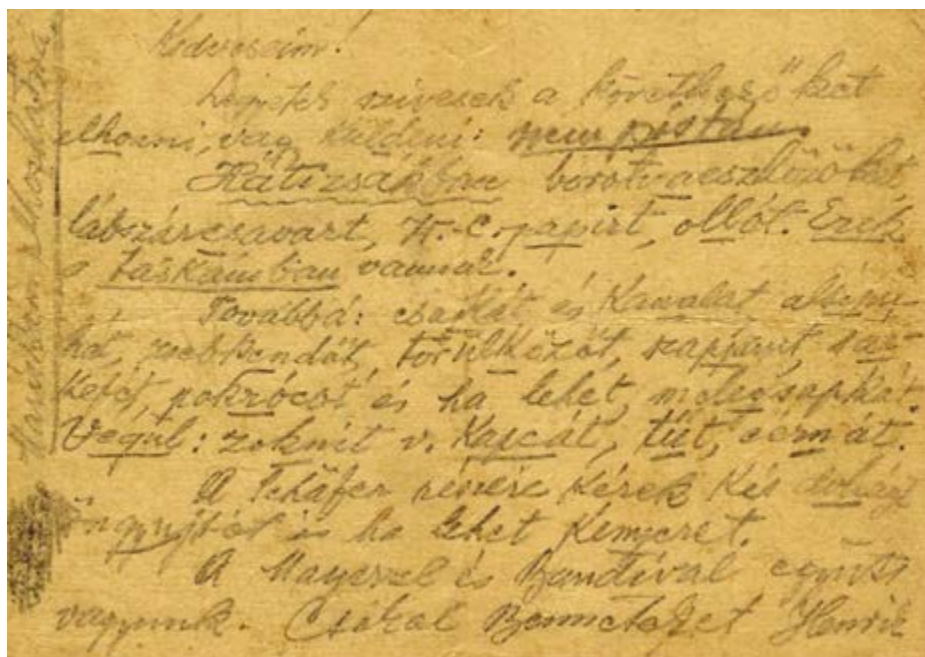
Henriket október 20-án vihették el, mint ahogy a holokauszt túlélők legtöbbjét is. A túlélők emlékmorzsaít szedegetve próbálom a megtett utat felmérni. „Október 20-án munkaszolgálat ürügye alatt összeszedték a csillagos ház férfilakóit... Először Pilisvörösvárra mentünk, ahol sáncmunkát végeztünk, itt a lehető legrosszabb volt a helyzetünk, részben szabad ég alatt, esőben, sárban kellett töltenünk az éjszakákat, de a legjobb esetben nyitott pajtákban voltunk, ahol becsurgott a víz. Pilisvörösvárról Téténybe mentünk, ahol a sertéshizlaldában, sertésólakban laktunk, itt annyiban volt jobb a helyzet, hogy vízvezeték állt rendelkezésünkre és tisztálkodni tudtunk.” – írja az egyik emlékező. A másik alkalommal Pestszentimrére került, majd Nagytéténybe. A harmadik útja: Ferihegy, Pestszentimre, Gyálliget, Soroksár, Nagytétény.²⁵ Vannak, akik az óbudai téglagyárba kerültek, s onnan vitték őket Nagytéténybe. Névsor nem maradt fenn, és az is csupán feltelezhető, hogy több, egymást váltó csoport került ide. A nagytétényi létállapotokra is némiképp másként emlékeznek vissza a túlélők, akiknek ez a település csupán egy állomás volt kínkeserves útjuk során. Így emlékezésükben más helyekhez viszonyítva tűnnek jobbnak vagy rosszabbnak a nagytétényi életkörülmények. Hogy a munkaszolgálatosok éppen milyen bánásmódban részesültek, elsősorban az őket dolgoztató, meneteltető katonákon múltott. Sok volt a durvaság, a kegyetlenkedés, így minden apró emberi gesztus felértékelődött. Nem zárhatjuk ki azt sem, hogy a levelet valamelyik katona legálisan juttatta el a postára.

Kemény Henrik is az említett a településeken, városrészekben haladhatott keresztül, de legalábbis hasonló utat járhatott be. Ha elfogadjuk azt, hogy a levelezőlapot a csillagos házból vitte magával, akkor arra esőben, sárban, munka közben és a különböző élethelyzetekben vigyázni kellett, hogy ne sérüljön, feladható (eljuttatható) állapotban maradjon. Márpedig 1944 októberében és no-

²⁵ DEGOB-jegyzőkönyvek. (Jegyzőkönyv: 3015., 1334., 2681.) www.degob.hu



A Papa utolsó levele elő- és hátoldalának Dr. Galántai Csaba által készített fotókópiája
(forrás: Dr. Galántai Csaba)



vemberében is nagy esőzések voltak. Kemény Henrik akármelyik útvonalon is jutott el Nagytéténybe, annak a tudatában vagy abban bízva írhatta a levelet, hogy ott hosszabb ideig fognak időzni. Aztán egy nap továbbindultak...

Ifj. Kemény Henrik 1999 márciusában levelet kapott a Honvédelmi Minisztériumtól: „Megkeresésére értesítem Önt, hogy édesapja néhai Kemény Henrik (1888. Stern Száli) az irattár veszteségi nyilvántartása szerint 1944. 12. 27-én Nagycenk helységben meghalt.”²⁶

Epilógus

1945-ben igazoló bizottságok jöttek létre a köz- és magánalkalmazottak második világháború alatti politikai nézeteinek és magatartásának vizsgálatára. Az Angolpark vezetője, Kopcsó János elnökletével felálló bizottság Keményi Máriát és sógornőjét, Steiner Józsefné Korngut Katalint 1945. április 18-án igazolta. Egy héttel később került sor Mózes Lajos „átvilágítására”, melyen a bizottság tanúként hallgatta meg Keményi Máriát, aki élettársa meghurcoltatása miatt az igazolást kérő ellen vallott. *„Igazolást kérő gyermekeim apját fajgyalázásért feljelentette, az ügyvédeimtől tudom, hogy ő volt a feljelentő. Férjemet ez ügyben le is zárták. Igazolást kérő a népligeti gyerekeket felheccelte, hogy üzletünk előtt zsidóznak, és egy veszekedés során azt mondta nekem lealacsonyító célzattal, hogy kommunista.”*²⁷ Mózes a kommunistázást tagadta, de a feljelentés tényét elismerte. A bizottság Mózes igazolási kérelmének elutasításához a következő megjegyzést fűzte: *„A beismerően alapuló tényállás szerint igazolást kérő a legreakciósabb törvények közé tartozó »fajvédelmi« törvény alapján egy embertársát börtönbe juttatta és így súlyosabb határozat lett volna ellene alkalmazandó, ettől a bizottság igazolást kérő rokantsága miatt tekintett el.”*

²⁶ A levelet a Honvédelmi Minisztérium Hadtörténeti Intézet és Múzeum Központi Irattára jegyzi. In: A Kemény Bábszínház képekonyve, 280.

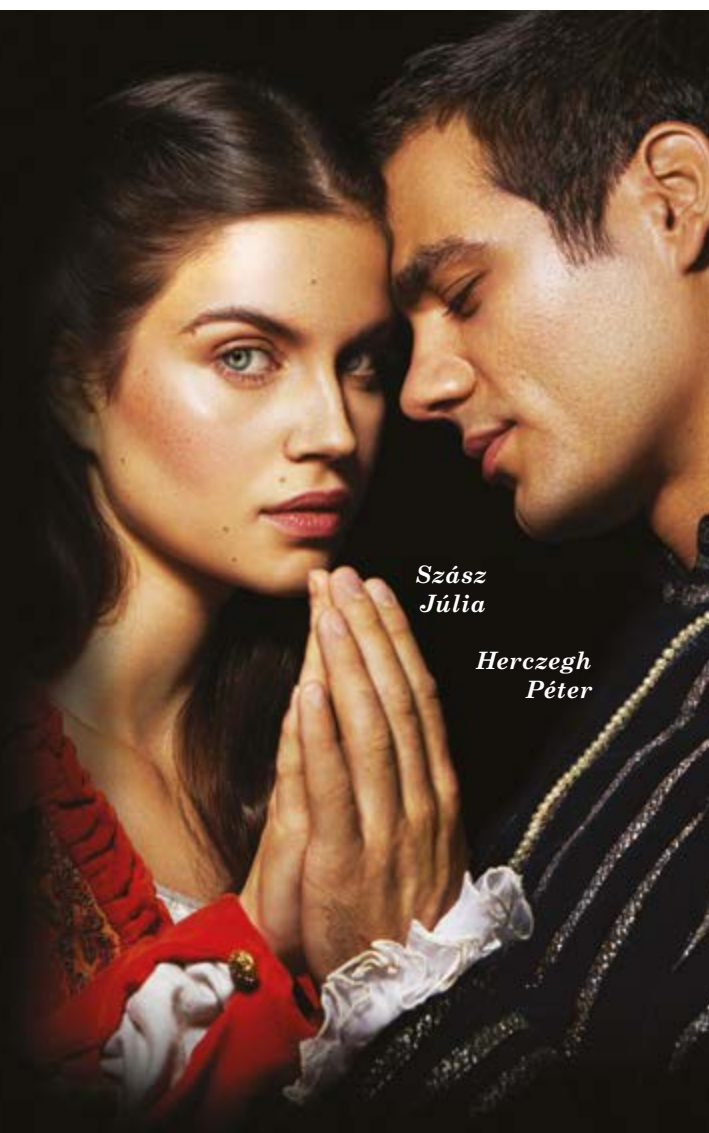
²⁷ Budapest Főváros Levéltára. HU BFL XVII. 1709 148/b 1945.

Csaba Galántai: Henrik Kemény the Elder's Last Letter

Introductory Thoughts On a Forthcoming Monograph

World-famous Hungarian representative of fairground puppetry, Henrik Kemény (1925–2011) died ten years ago, two months after the burning of the Puppet Theatre, once the family business of his father, in Népliget. In his writing, Csaba Galántai, a puppet director and theatre historian, resents the lack to this day of a valid monograph on this oeuvre, worthy of its format, and the lot of popular false information about the biography. His present publication relates the last stage in the life of Henrik Kemény the elder, who disappeared as an inmate in a labour camp, and the events of the holocaust in 1944, documenting with concrete letters and recollections the persecution of the artistic dynasty of Jewish origin.

NEMZETI



*Szász
Júlia*

*Herczegh
Péter*

William Shakespeare

Rómeó és Júlia

Rendező: Vidnyánszky Attila

 HUNGARIAN FILM INSTITUTE
TÁRSULT PRODUKCIÓS
MINISZTERIUMA

 NKA
NEMZETI KÖZTÉR
KÖZÖSSÉGI SZÉK

 ORIGO

 NEMZETI SZÍNHÁZ

 SCENARIUM
SZCÉNÁRIUM
KÖZÖSSÉGI SZÉK

 MITEM

nemzetiszinhas.hu







/nemzetiszinhas

„... a karnevál nem művészi-színházi forma, inkább az élet reális – bár időleges – formája, amelyet nem egyszerűen eljátszanak, hanem – a karnevál idején – szinte valóságosan átélnek. Ezt úgy is mondhatjuk, hogy a karneválon maga az élet játszik, s színpad, rivalda, színészek, nézők nélkül – vagyis minden művészi, színpadi sajátosság nélkül – játssza el saját másikat, szabad (kötetlen) létét, újjászületését és jobb elveken alapuló megújulását. Az élet reális formája itt egyidejűleg azt is jelenti, hogy az élet ideális formában újjászületik.” (Mihail Bahtyin)

„A debreceni Főnix Játékszíni Társaság 1973-ban rendhagyó produkcióval rukkolt elő: Rabelais ötkötetes népkönyvének első négy kötetéből állított össze színi előadást. (...) Rabelais-t a korabeli elavult francia nevelés és gondolkodásmód bástyája, a párizsi Sorbonne egyetem kigúnyolása vezette – a debreceni egyetemisták ifjonti hévvel és humorral élcelődtek az akkor merevnek és vaskalaposnak érzett debreceni egyetemi oktatási rendszer hármasságának T-jének visszasságain.” (Pinczés István)

„Amit tehetünk, az az, hogy megkeressük a módját, miképp fejleszthetjük önmagunkat tevékenységeink által. Ezen tevékenységeknek természetesen őszinte érdeklődésünkből fakadó elrendeltettségünkből kell származniuk. Érdeklődésünket pedig a korunk által kínált szituációkkal kapcsolatos nézeteink formálják. Egyszerűbben: úgy kell harcolnunk, hogy közben legyünk tisztában saját helyzetünkkel, azzal, ami adatott számunkra. A világban élni azt jelenti, hogy csatlakozni kell a nagyobb részben illúzióit vesztett, rideggé vált emberiséghez. Senki sem élhet egy csupán saját maga számára fenntartott külön világban, túl kell tekintenie saját személyiségén, hogy megérthesse létezésének értelmét a tágabb univerzumban.” (Szuzuki Tadasi)

„A rózsza összefogható és szétszalazható teljességígérete az, hogy a látás, a szaglás, a tapintás, az ízlelés s némelykor a hallás számára egyként van értelme. A 16. században a szóképi és a vizualizált allegóriák között az ötérezék-ábrázolásoknak kiemelkedő szerepet tulajdonítanak: a primer érzékek fölötti töprengés elvezet az érzékletet kiváltó dolgokon át megközelíthető lényegig: egy etikai igazságig. Ez az irodalomban, a képzőművészetben, a színpadi játékban párhuzamos jelenség; nem egyetlen művészet sajátossága, hanem annak az emblematisztikus gondolkodási módnak a következménye, amely a művészeti alkotásoktól megköveteli az eszmék képi és lényegi együttesének a megjelenítését.” (Géczi János)

„Egy szép karácsonyi énekben Szűz Mária azért zokog, mert a „vératyafiak” isszák-eszik egymás piros vérét. Majd egy angyali hang megszólal: »Szántassuk fel cinterem elejét! // Vetessük bé apró Ádám-maggal, / Boronáltassuk el anyai jajszókkal!« Ezt kétféleképpen lehet értelmezni: az Apokalipszis képsoraként, de úgy is, hogy az anyai jajszó a Megváltó megszületésének jajszava, a megváltás, az új élet kezdete.” (Berecz András)

